

**ADRIANA MARCON**

**RETRATOS DA ARTE E DO ARTISTA: projeto autobiográfico de José Saramago**

**ASSIS  
2014**

ADRIANA MARCON

RETRATOS DA ARTE E DO ARTISTA: projeto autobiográfico de José Saramago

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis - UNESP - Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestra em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientadora: Dra. Sandra A. Ferreira

ASSIS  
2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

M321r Marcon, Adriana  
Retratos da arte e do artista: projeto autobiográfico de José Saramago / Adriana Marcon. - Assis, 2014  
151 f.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis - Universidade Estadual Paulista.  
Orientadora: Dr<sup>a</sup> Sandra A. Ferreira

1. Literatura portuguesa. 2. Saramago, José, 1922 - 2010.  
3. Ficção portuguesa. 4. Autobiografia. 5. Literatura comparada.  
I. Título.

CDD 869.3

ADRIANA MARCON

RETRATOS DA ARTE E DO ARTISTA: projeto  
autobiográfico de José Saramago

Dissertação apresentada à Faculdade  
de Ciências e Letras – UNESP para a  
obtenção do título de Mestra em  
Letras (Área de Conhecimento:  
Literatura e Vida Social)

Data da Aprovação: 17/01/2014

COMISSÃO EXAMINADORA



Presidente: PROFA. DRA. SANDRA A. FERREIRA - UNESP/Assis



Membros: PROF. DR. GILBERTO FIGUEIREDO MARTINS - UNESP/Assis



PROFA. DRA. SÔNIA HELENA DE O. RAYMUNDO PITERI -  
UNESP/São José do Rio Preto

A minha mãe Dirce que com um sorriso no rosto, amor, zelo, simplicidade e confiança me apoiou em cada momento desta minha viagem por rumos literários.

Ao meu pai Orlando que brilha na luz das estrelas, sempre perto de mim.

## **Agradecimentos**

A realização deste trabalho só foi possível graças à colaboração de muitas pessoas. Em meio aos caminhos tortuosos e incertos da pesquisa e também da vida, um abraço, uma palavra acolhedora, um cuidado especial, uma companhia em momentos difíceis, um sorriso, uma torcida silenciosa. Gestos simples, porém grandiosos, que me fizeram persistir na minha única certeza: no sonho e no desejo de compartilhar certas ideias, que uma vez me iluminaram.

Agradeço, primeiramente, à Professora Dra. Sandra A. Ferreira, pela competência e sabedoria com que conduziu este trabalho, pelo apoio incondicional e estímulo carinhoso desde o início e por acreditar em mim, lembrando-me do meu potencial nos momentos em que eu mesma tinha esquecido.

Aos professores, Dr. Gilberto F. Martins e Dra. Brigitte M. Hervot, pela leitura atenta, críticas e sugestões valiosas que contribuíram para a eficácia desta dissertação.

À minha mãe Dirce Soares Marcon, exemplo de mulher e de força, e ao meu querido irmão Orlando Marcon Júnior, por estarem ao meu lado.

À minha madrinha Aparecida A. Marcon Botechia e família, por serem a minha segunda casa, meu porto seguro. Obrigada pelo amor, atenção e carinho que vocês sempre tiveram por mim e por terem sido o alicerce na formação da pessoa que sou hoje. Obrigada pelo apoio, incentivo e confiança. Ao meu primo Evandro Botechia, por ter me apresentado, desde minha infância, os encantos do mundo literário e, posteriormente, da obra de José Saramago.

Ao meu tio Antonio Soares de Almeida, por todo carinho e ajuda com o transporte. Sem você minhas idas e vindas à Assis teriam sido bem mais difíceis.

Aos meus amigos de Assis que dividiram comigo alegrias, tristezas, prazeres e saudades, além de terem sido essenciais para amenizar o vazio e a solidão, causados pelas longas horas de reclusão, devido às leituras, pesquisa e escrita.

À Ana Maria Lange, Clauber R. Cruz e Francisco M. Casadore, amigos e companheiros de jornada, pelas conversas e desabafos, pelas reflexões e trocas de ideias, pela diversão e deleite dos saraus poéticos que organizamos; e, por aqueles momentos, não tão bons, em que compartilhamos angústias acadêmicas. Vocês foram imprescindíveis para tornar essa caminhada mais leve e prazerosa. Obrigada por terem entrado em minha vida.

À Valéria Jorge, pelo apoio e amizade sincera. Ao casal, Esperança Jorge e Sílvio Jorge, pelo carinho e por terem deixado, com a companhia de vocês, os meus domingos mais alegres. Obrigada também pelos deliciosos almoços e cafés-da-tarde em família.

À Maria do Carmo Savietto pelo carinho, incentivo e confiança; pelos cafés-da-tarde, horas valiosas em que surgiam sempre boas indicações de leitura e troca de experiências.

Ao Dr. Francisco Faro, pelo investimento médico, pelas conversas amigas e por não ter me deixado desistir.

À Zenaide Fonseca, pelo acolhimento gentil, pelos cuidados e preocupação com meu bem estar. Por ter me propiciado uma moradia aconchegante e tranquila, um ambiente de paz, essencial para o desenvolvimento e eficácia deste estudo.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo apoio financeiro que me permitiu dedicação exclusiva à pesquisa.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação, Escritório de Pesquisa e Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras de Assis, sempre atenciosos e disponíveis quando solicitados.

À literatura, por me ajudar a viver.

A todos que direta ou indiretamente colaboraram para que esta pesquisa se tornasse uma realidade. Demonstro o meu reconhecimento e minha eterna gratidão. Muito obrigada.

Um dia o mundo inteiro vai ser memória.

Tudo será memória.

As pessoas que vemos transitar naquela rua,  
as gentis ou as sábias, ou as más, todas,  
todas.

E o mendigo que passa sem o cão,  
o ginasta, a mãe, o bobo, o cético, a turista.  
Deus, inclusive, regendo o fim das coisas  
memoráveis, também será memória. Deus  
e os pardais.

E os grandes esqueletos do Museu Britânico.  
Todo sofrimento será memória. Eu, sentado aqui,  
serei só estes versos que dizem haver um eu  
sentado aqui.

Antonio Brasileiro. “Das coisas memoráveis”.



MARCON, Adriana. **Retratos da arte e do artista: projeto autobiográfico de José Saramago**. 2014. 151f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2014.

### Resumo

Esta dissertação propõe uma análise de *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) e *As Pequenas Memórias* (2006), do escritor português José Saramago, procurando destacar suas singularidades, semelhanças e diferenças. Objetiva-se mostrar como o romance *Manual de Pintura e Caligrafia*, por possuir laivos autobiográficos, é prenúncio do retrato da arte/escrita exercida por Saramago na sua produção literária vindoura, enquanto *As Pequenas Memórias*, sua autobiografia propriamente dita, exhibe o retrato do artista/escritor nos tempos juvenis. Com a escolha dessas obras que representam, respectivamente, o ponto inaugural e o porto de chegada de um projeto autobiográfico que é também literário, pretende-se evidenciar as tensões de gêneros instaladas na autobiografia quando produzida por um ficcionista, bem como a presença de indícios autobiográficos na elaboração de um romance. Para cumprir este propósito, recorreu-se a um aporte teórico-metodológico pautado na fortuna crítica saramaguiana, na reflexão sobre os gêneros romanesco e autobiográfico e nos estudos de análise estrutural da narrativa. Após um caminho minucioso de reflexões acerca dos objetos que presidem a dissertação, efetua-se a comparação entre as narrativas estudadas, evidenciando-se os pontos de semelhança e de contraste entre ambas.

**Palavras-chave:** Literatura Portuguesa; José Saramago; Ficção; Autobiografia; *Manual de Pintura e Caligrafia*; *As Pequenas Memórias*.

MARCON, Adriana. **Portraits of the art and the artist: José Saramago's autobiographical project.** 2014. 151p. Dissertation (Master in Letters). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2014.

### **Abstract**

This dissertation proposes an analysis of *Manual of Painting and Calligraphy* (1977) and *Memories of my Youth* (2006), written by the Portuguese writer José Saramago, seeking to highlight their singularities, similarities and differences. It objectifies to show how the novel *Manual of Painting and Calligraphy*, for having autobiographical vestiges, is the sign of the portrayal of the art/ writing that will be put into practice in Saramago's future writing, while *Memories of my Youth*, his autobiography, shows the portrayal of the artist/writer when he was young. With the choice of these books that represent, respectively, the beginning and the end of an autobiographical and literary project, it intends to consider the genre tensions installed in the autobiography when written by a novelist, as well as the presence of autobiographical vestiges in a novel. To reach this objective, it appeals to a theoretical-methodological contribution based on specialists of Saramago's writing, on reflections about novel and autobiography, and on studies of the structural analysis of narrative. After a long way of detailed reflections about the objects of this dissertation, it accomplishes the comparison between the narratives, evidencing the possible connections and differences between both texts.

**Key-words:** Portuguese Literature; José Saramago; Fiction; Autobiography; *Manual of Painting and Calligraphy*; *Memories of my Youth*.

## Sumário

<b>Considerações Iniciais</b> .....	12
<b>1. Modernidade, memória e literatura memorialística</b> .....	22
1.1. Configuração da escrita romanesca moderna .....	22
1.2. Uma escrita de si: a autobiografia e sua ficcionalização .....	28
<b>2. Retrato da arte: composição do romance <i>Manual de Pintura e Caligrafia</i></b> .....	38
2.1. Manual de Pintura ou de Caligrafia? Ou ainda, Ensaio de romance? .....	38
2.2. Labirinto de gêneros textuais: sobre a multiplicidade genológica .....	44
2.3. Para que serve esta caligrafia? Investigação e experimentação textual.....	54
2.4. Entre artes: sobre pintura, mais do que caligrafia?.....	67
<b>3. Retrato do artista: configuração da narrativa autobiográfica em <i>As Pequenas Memórias</i></b> .....	86
3.1. Tentações da infância .....	86
3.2. Toda obra é o romancista: a figura do autor/narrador .....	92
3.3. Sobre as categorias de personagem e tempo .....	98
3.4. Sobre os recursos estilísticos .....	110
3.5. Universo biográfico autêntico: espaço e elementos factuais .....	117
<b>4. Escrita como permanência da identidade artística e do sujeito</b> .....	121
4.1. Vestígios autobiográficos na produção saramaguiana.....	121
4.2. Projeto autobiográfico de José Saramago: sobre <i>Manual de Pintura e Caligrafia</i> e <i>As Pequenas Memórias</i> .....	128
<b>Considerações Finais</b> .....	142
<b>Referências</b> .....	146

## Considerações Iniciais

José de Sousa Saramago nasceu em 1922, na província do Ribatejo, Portugal e faleceu no dia 18 de Junho de 2010, em Lanzarote, Ilhas Canárias. Filho e neto de agricultores, aos dois anos de idade mudou-se para Lisboa onde passou boa parte da sua vida, embora até a adolescência tenham sido numerosas as estadias em Azinhaga, sua freguesia natal. Exerceu várias ocupações, como a de serralheiro mecânico, desenhista, funcionário público, tradutor, jornalista e editor. Escreveu poesias, peças de teatro, crônicas, diários e um livro infantil, mas foram os seus romances que tiveram uma excepcional recepção alcançada mundo a fora.

Foram-lhe atribuídos, dentre outros, os seguintes prêmios: Prêmio Cidade de Lisboa, 1980; Prêmio PEN Club Português, 1983 e 1985; Prêmio da Crítica da Associação Portuguesa de Críticos, 1986; Prêmio Vida Literária, 1993; Prêmio Camões, 1995; Prêmio Nobel de Literatura, 1998. Em 1992, desapontado com o veto à candidatura de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* ao Prêmio Literário Europeu, passa a viver em Lanzarote, - ilha pertencente à Espanha, localizada a nordeste das Canárias - com a jornalista Pilar Del Río, até a data do seu falecimento.

Como escritor, Saramago demonstrou uma maturidade progressiva: começou sondando os vários terrenos da ficção, para, após uma longa jornada, encontrar-se na escrita romanesca. As duas partes em que se divide a sua produção literária são denominadas por Horácio Costa (1997, p.11-17) como “período formativo” e “período de consolidação”, uma vez pensadas em conjunto, mostram a relação íntima de complementariedade entre os componentes de seus livros.

O ponto de partida do período formativo de Saramago é, segundo Costa (*ibid.*, p.17-18; p.211-212), a publicação do romance *Terra do Pecado*, em 1947, e vai até o lançamento de *Levantado do Chão*, em 1980, sua primeira obra de grande sucesso. Durante mais de trinta anos que separam esses dois livros, o escritor publica dois livros de poesia, *Os Poemas Possíveis* (1966) e *Provavelmente Alegria* (1970); dois de crônicas, *Deste Mundo e do Outro* (1971) e *A Bagagem do Viajante* (1973); dois de escritos políticos, *As Opiniões que o DL Teve* (1974) e *Os Apontamentos* (1976); duas peças de teatro, *A Noite* (1979) e *Que Farei com Este Livro?* (1980). Traduz inúmeros livros de origens variadas, atua como crítico literário e, no final desta caminhada, publica dois livros de ficção, sendo um deles o romance *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) e o outro, uma coletânea de contos, *Objecto Quase* (1978). Inclui-se também nesta cronologia *O Ano de 1933* (1975), um híbrido de prosa e poesia, e *O Ouvido*

(1979), texto poético crítico, inserido, com escritos de cinco autores portugueses contemporâneos, na obra *A Poética dos Cinco Sentidos* (1979).

Seguindo as considerações de Costa (1997, p.18-19), se a pluralidade de gêneros literários caracteriza a primeira parte da obra do escritor, os romances que procedem a *Levantado do Chão*<sup>1</sup> mostram um autor completo, consciente dos seus meios expressivos e que se dirige a um público amplo, através de uma linguagem reconhecível pelos seus leitores e de uma percepção de mundo que transparece nas suas obras.

No período de consolidação, a força motriz da maior parte da produção de Saramago aponta para um escritor dotado de singular personalidade. Com *Levantado do Chão*, caracterizado formalmente por uma narrativa na qual a pontuação convencional é descartada, surgem marcas estilísticas pessoais do autor. Este traço inconfundível se afirma em *Memorial do Convento* (1982) e se consolida em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984). Segundo Maria Antonia Soares (2004, p.57-58), com a publicação de *Levantado do chão*, Saramago se posiciona de forma mais crítica e consciente e consegue, por meio de um imaginário amadurecido, encontrar o canal de representação apropriado na construção da linguagem de um “contador de histórias” que produz um discurso difuso e polifônico. A edificação desse estilo peculiar, conforme Saramago, ocorreu enquanto elaborava o romance *Levantado do Chão*:

E comecei a escrever com cada coisa no seu lugar: roteiro e tal... Mas eu não estava gostando nada do que estava fazendo. Então, o que aconteceu? Na altura da página 24, 25, estava indo bem e por isso eu não estava gostando. E sem perceber, sem parar para pensar, comecei a escrever como todos os meus leitores hoje sabem que eu escrevo, sem pontuação. Sem nenhuma, sem essa parafernália de todos os sinais, de todos os sinais que vamos pondo aí. O que aconteceu? Não sei explicar. Ou, então, tenho uma explicação: se eu estivesse escrevendo um romance urbano, um romance com um tema qualquer de Lisboa, com personagens de Lisboa, isso não aconteceria. E tenho certeza de que hoje estaria escrevendo esses romances como todo mundo. Talvez bons, talvez não tão bons, mas estaria acatando respeitosamente toda a convenção do que se chama escritura. Mas, alguma coisa aconteceu aí: eu havia estado com essa gente, ouvindo, escutando-os, estavam contando-me as suas vidas, o que tinha acontecido com eles. Então, eu acho que isso aconteceu porque, sem que eu percebesse, é como se, na hora de escrever, eu subitamente me encontrasse no lugar deles, só que agora narrando a eles o que eles me haviam narrado. Eu estava devolvendo pelo mesmo processo, pela oralidade, o que, pela oralidade, eu havia recebido

---

<sup>1</sup> Até o momento dos estudos de Costa que orientam a edição do livro usado para fundamentar as considerações do respectivo parágrafo, Saramago tinha produzido as seguintes obras, após a publicação de *Levantado do Chão* (1980), conforme menciona o estudioso: *Memorial do Convento* (1982); *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984); *A Jangada de Pedra* (1984); *História do Cerco de Lisboa* (1989); *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991). As exceções genérico-literárias à prosa de ficção são: *Viagem a Portugal* (1981), roteiro de viagens; *A Segunda Vida de São Francisco de Assis* (1989) e *In Nomine Dei* (1993), peças de teatro. (COSTA, 1997, p.18).

deles. A minha maneira tão peculiar de narrar, se tiver uma raiz, penso que está aqui. (SARAMAGO, 1999, p.23).

A partir deste momento, Saramago introduz uma linguagem literária ímpar na ficção portuguesa, adotando uma postura inovadora, irônica e crítica frente à realidade que o cerca. Neste sentido, Maria Alzira Seixo (1999, p.47-48) diz que o romance saramaguiano é uma construção literária lúcida, que, pelo talento do manuseio das potencialidades da língua portuguesa, apresenta modos de adaptação característicos, dotados de uma imagem poderosa, configurada numa forma romanesca diferenciada e insinuante - uma proposta literária de integração do mundo na arte, como diálogo, pesquisa e interrogação.

Neste contexto, *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) antecede a fase da produção saramaguiana que agrega os seus romances mais conhecidos e estudados e representa o resultado de uma fase em que Saramago exercita-se na busca de uma temática e de uma dicção própria. Publicado 30 anos depois do seu primeiro romance, *Terra do Pecado*, o *Manual* é, segundo Costa (1997, p.278), uma obra de transição, em que Saramago amadurece a prosa ficcional, linguagem a que se dedicaria fundamentalmente desde então. Neste romance desenham-se muitas das feições do autor, além de circunstâncias que rodeiam o momento histórico da época e que se tornam parte indispensável da identidade saramaguiana.

O enredo trata da história de vida e das tensões estético-ideológicas que rondam o imaginário do protagonista, um retratista que trabalha sem contentamento, seguindo preceitos nos quais já não crê, e, exatamente por isso, considera que sua pintura não é arte. A partir desse momento de crise, o narrador - denominado simplesmente H., inicial que “não se sabe se referente a um nome ‘real’ ou se simplesmente relativa a ‘Homem’ ou a ‘Herói’” (*ibid.*, p.278) - buscará na caligrafia uma nova forma para preencher o caráter lacunar da pintura, em razão de aquela, ao contrário dessa, poder prolongar-se infinitamente.

No *Manual de Pintura e Caligrafia* Saramago desenvolve uma textualidade afim daquela que será consolidada posteriormente, caso de *As pequenas Memórias* (2006), também objeto desta pesquisa. Isso se dá por meio do discurso autobiográfico do narrador que, na interpretação de Costa (1997), representa alegoricamente o próprio autor. Para Costa (*ibid.*, p.277-278), a narração autobiográfica é constituída por uma escrita de crise. O primeiro conflito diz respeito à vida de H. e ao estatuto de representação da arte que exerce. O segundo acompanha uma crise histórica da sociedade portuguesa, referente à ditadura de Marcelo Caetano no princípio da década de 1970. Neste caso, a participação ativa do protagonista no meio social ganha força com o surgimento de outra crise, desta vez um relacionamento

amoroso e intersubjetivo com M., que, conforme diz Costa (1997, p.312), assume a dimensão da companheira perfeita e faz com que H. tome consciência das questões políticas.

Ana Paula Arnaut (2002) compartilha a mesma opinião proposta por Costa: a de que o *Manual* apresenta certo cariz autobiográfico; além disso, enfatiza a questão da representação da realidade. Para ela (*ibid.*, p.19), tanto na pintura como na escrita, H., como artista pictórico e, posteriormente verbal, sente a necessidade de se rebelar e de se revelar contra convencionalismos da arte acadêmica, criando formas desviantes de representação.

Apesar de antiga, a discussão da referencialidade da obra literária parece não ter deixado os controversos tempos modernos. A narrativa em pauta, segundo Arnaut (2002), é exemplo desta permanência, já que apresenta os problemas da representação tanto pela dissolução da mesma na metaficção, como também pela criação de um mundo possível, inculcando um novo significado para o tradicional conceito de imitação. Logo, a dicotomia mimese/metaficção é um dos fatores que instaura a crise, no retratista do *Manual*, com o continuar a exercer uma arte mimética. Para Arnaut, “a pintura, e o pintor com ela, começa a oferecer resistência ao tradicional e acadêmico tipo de representação, ao mesmo tempo que, por outro lado, se revela incapaz de representar essa pluralidade de verdades outras” (*ibid.*, p.155). A ciência de que a pintura não pode descortinar essas outras verdades, dentro daquela a que julgava única, contribui para intensificar o conflito artístico e pessoal do pintor, que vê no registro escrito o único meio possível de autodesvendamento.

A partir destas primeiras impressões sobre *Manual de Pintura e Caligrafia*, parece que Costa (1997), Arnaut (2002) e outros estudiosos da fortuna crítica saramaguiana que serão referenciados nesta dissertação, caso de Carlos Reis (1998) e Seixo (1999), estão em comum acordo sobre determinadas características deste romance, no que diz respeito à junção das tendências pré-ficcionais de Saramago e da presença de vestígios autobiográficos. Deste modo, eles consideram que, neste romance, Saramago dá sua primeira demonstração consistente de habilidade com a linguagem ficcional.

Em oposição à ‘escrita difícil’ de *Manual de Pintura e Caligrafia* e de outros romances, a autobiografia de Saramago intitulada *As Pequenas Memórias* (2006) é desenvolvida com transparência significativa, na forma de um “irresistível frenesim.” (OLIVEIRA, 2008, p.8). Os episódios dessas memórias - ao contrário do que se nota numa autobiografia convencional - afluem na medida em que o autobiógrafo vai reconhecendo-se em meio às inúmeras imagens que foram esvaindo-se com o passar do tempo.

Neste âmbito, Odil Oliveira Filho (2008, p.09) diz que a imprecisão das fronteiras entre ficção e não/ficção é um dos pontos que provocam a notoriedade desta autobiografia.

Em razão de intervalos procedentes da oposição entre invenção e realidade, *As Pequenas Memórias* foram, conforme o estudioso, alvo de críticas, voltadas mais para o político do que o literário e teve menor repercussão que os textos do mesmo autor entre os leitores brasileiros. Várias questões e dúvidas talvez sejam decorrentes do caráter híbrido apresentado, uma vez que a personagem protagonista remete tanto ao menino Zezito como ao autor, José Saramago. Além do mais, Oliveira Filho (*ibid.*, p.09) acrescenta que tal apreciação negativa pode ser consequência da decepção por parte dos leitores que não puderam encontrar ali uma das imagens mais significativas do escritor, a de esquerdista.

Em *As Pequenas Memórias* não são retratados os grandes acontecimentos da vida pessoal de Saramago, o apogeu ou o percurso da sua carreira literária, mas sim um contínuo jorrar de lembranças que simplesmente remetem à infância. Essas recordações, porém, nada têm de pequenas ao apresentarem histórias familiares, ora alegres, ora tristes, sobre os primeiros dezesseis anos da vida do autor. O retorno a tempos remotos – por meio do resgate de fragmentos de pequenos trechos de sua memória, de sensações, medos, humilhações e alegrias – constitui a matéria bruta do relato, lapidada pelo adulto José Saramago.

O teor estético e autobiográfico, apresentados em *Manual de Pintura e Caligrafia* e *As Pequenas Memórias*, são imprescindíveis para se pensar na configuração artística e civil do autor. A proposta desta pesquisa baseia-se, dentre outros fatores, na análise do processo de constituição literária e identitária na escrita em primeira pessoa, partindo da hipótese de que o surgimento deste sujeito literário, nas referidas narrativas, nasce do cruzamento entre realidade e ficção, elementos indissociáveis que tornam as duas obras tanto autobiográficas quanto romances.

Dada à impossibilidade de apreender a totalidade de uma vida, a ideia de ‘retrato’ expressa no título e nos capítulos desta dissertação foi pensada a partir de *Retrato do artista quando jovem* (1916), do escritor irlandês James Joyce (1882-1941), e tem por intuito sondar aspectos das duas obras de Saramago selecionadas, as quais, como o mencionado livro de Joyce, têm por finalidade apresentar as dinâmicas distintas de um ‘eu’ que projetou em sua arte as inquietudes de alguém que se autoavalia e reflete sobre o outro e o mundo.

Com a ideia de ‘retrato’, da apresentação de formas não convencionais de se expressar artisticamente e do desejo de permanência, reconhece-se que o projeto autobiográfico de Saramago foi frequentemente trazido à tona em sua literatura, indicando a não dissociação entre autor e obra; além de revelar um escritor em que o passado encontrou-se sempre presente, revivido de maneira incisiva em *As Pequenas Memórias*, pelo resgate de um ‘eu’ perdido algures no tempo.



As referências críticas ao *Manual* são mais constantes, enquanto há carência de fortuna sobre *As Pequenas Memórias*. O *Manual* possui um texto mais denso, em que se concentram com mais intensidade questões existenciais do sujeito, como o conflito do artista e da sua arte. Tal fator aparece, principalmente, na representação da realidade, o que trará à tona quesitos estéticos concernentes à gênese e a função do trabalho artístico. Em contrapartida, *As Pequenas Memórias* trazem uma narrativa breve, composta de relatos íntimos do autor, muitos dos quais já conhecidos, por meio de entrevistas e crônicas. Mesmo assim, reúne a questão do sujeito e da representação, só que com menos extensão e profundidade.

Devido à diversidade das estruturas de ambas as obras, as análises das mesmas foram efetuadas separadamente e, após um panorama dos aspectos essenciais e fundadores da arte, verificados no *Manual*, e do artista, em *As Pequenas Memórias*, elaborou-se a comparação desses dois livros no capítulo final. Nele, buscou-se recuperar as principais ideias defendidas ao longo da dissertação, situando-as de maneira mais contundente no paralelo entre a estética e os aspectos autobiográficos de Saramago, considerando, neste sentido, o *Manual* como plano inicial e *As Pequenas Memórias* como consolidação de um projeto que é ao mesmo tempo autobiográfico e artístico.

No primeiro capítulo, “Modernidade, memória e literatura memorialística”, são feitas considerações acerca do romance e da autobiografia, visando apresentar partes do percurso desses gêneros na história literária, bem como levantar características essenciais na formação de cada um deles, que são também importantes traços constituintes das obras que presidem este estudo.

Em “Configuração da escrita romanesca moderna”, à luz de estudiosos da modernidade e do romance moderno como Jean Baudrillard (1991), Jean Yves-Tadié (1992), Anatol Rosenfeld (1996) e Carlos Reis (2004), enfatizam-se características do romance, seguidas de considerações mais específicas sobre a inserção deste gênero no século XX. Este é um período em que a escrita romanesca, assim como outros campos artísticos, sofre várias modificações no plano estético e no conteúdo, refletindo a situação do cenário atual, a partir de um tratamento histórico diferenciado, em que a apreensão da realidade e do indivíduo é ‘espelho’ da fragmentariedade contemporânea. *Manual de Pintura e Caligrafia* apresenta muitas das peculiaridades mencionadas, além da pluralidade genológica e do metaficcional, características pertencentes ao romance deste período. Tratado por muitos estudiosos como obra pós-modernista, optou-se por não abordar e nem classificar *Manual de Pintura e*

*Caligrafia* como pós-moderno, pelo fato de que esta é uma etapa cultural em curso, contraditória, polêmica e não definida plenamente pelos teóricos.

“Uma escrita de si: a autobiografia e sua ficcionalização” traz questões importantes da autobiografia, gênero muito exercido desde os tempos antigos até os dias atuais e, no entanto, relativamente pouco estudado. A partir das considerações de Georges Gusdorf (1991), Clara Rocha (1992) e outros estudiosos, são traçados aspectos fundamentais para a constituição do gênero autobiográfico na cultura ocidental e na formação do indivíduo, principalmente do sujeito moderno. Além disso, problematizam-se as imprecisões e as falhas da memória no ato de recordar lembranças passadas. As lacunas deixadas são uma das responsáveis pelo aspecto ficcional do texto íntimo, já que o autobiógrafo ou memorialista se presta aos enganos das recordações e aos caminhos desviantes de lembranças falsas que se pretendem verdadeiras e, de fatos verídicos que no momento da recriação são tentados pela efabulação.

Para tratar da autobiografia como gênero literário, recorre-se às ponderações de Philippe Lejeune, principalmente as contidas em *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet* (2008) - coletânea dos principais textos do autor, organizada por Jovita Maria Gerheim Noronha. Dentre os focos de Lejeune encontram-se a definição de autobiografia, as problematizações da conformidade entre autor/narrador/personagem, os tipos e efeitos possíveis do contrato de leitura de um gênero que é eminentemente contratual e, ainda, a relação entre autobiografia e ficção, em que é abordada a construção do sujeito a partir do imaginário, colocando em jogo os diferentes sentidos do conceito de verdade. Ressalto ainda que tais comentários, sobretudo aqueles correspondentes à ficcionalização da autobiografia, serão exemplificados com analogias entre o *Manual de Pintura e Caligrafia* e *As Pequenas Memórias*. Esta última obra traz uma versão moderna da narrativa íntima em que fantasia e realidade estão em harmoniosa simbiose.

O segundo capítulo, “Retrato da arte: composição do romance *Manual de Pintura e Caligrafia*”, pode ser considerado como síntese de princípios artísticos que envolvem o papel da arte e do artista na sociedade, os gostos culturais do próprio Saramago, como também preceitos estéticos que posteriormente se configurarão em pilares da escrita exercida pelo autor. O subcapítulo “Manual de Pintura ou de Caligrafia? Ou ainda, Ensaio de Romance?” expõe a composição narrativa e os elementos essenciais do enredo, abordados com maior profundidade nos subcapítulos seguintes, enquanto “Labirinto de gêneros textuais: sobre a multiplicidade genológica” e “Para que serve esta caligrafia? Investigação e experimentação textual” trazem questões relacionadas à multiplicidade de gêneros, polifonia textual,

metaficcionalidade, dificuldades e descobertas da experimentação narrativa em primeira pessoa, além da escrita como via para se chegar ao auto e heteroconhecimento.

Na sequência, em “Entre artes: sobre pintura, mais do que caligrafia?”, é feito um paralelo mais próximo entre os campos da escrita e pintura, mostrando que os mesmos encontram-se intimamente ligados. São tratados, dentre outros assuntos, os modos de representação da realidade, a relação entre pintor/modelo e clássico/moderno, e o emprego da *ekphrasis*. Objetiva-se também mostrar que a ‘esquizofrenia’ do *Manual* se assemelha, no plano literário, ao tipo de pintura almejada pelo protagonista e exercida por grandes retratistas contemporâneos. Este é o caso de Lucian Freud (1922-2011), pintor alemão, que projetava em seus quadros a desfiguração humana. Por meio da atitude abstracionista e expressionista, ele renovou o figurativismo, fazendo com que o retrato persista nos dias atuais, época em que a fotografia e o cinema, devido ao empreendimento tecnológico, ganham cada vez mais lugar no campo das artes visuais.

Em “Retrato do artista: configuração da narrativa autobiográfica em *As Pequenas Memórias*” comentam-se os testemunhos do autor, colocando sempre em perspectiva a tríade autor/ narrador/leitor, a noção do ficcional e não ficcional no relato memorialístico, bem como a escolha de Saramago por tematizar em sua autobiografia momentos tão singelos da infância. A princípio, “Tentação da infância” traz um panorama da obra, considerando o projeto autobiográfico de Saramago, a estrutura narrativa, a eficácia do tratamento inventivo no texto autobiográfico, além de ponderações que envolvem a opção pela temática da infância. O subcapítulo “Toda a obra é o romancista: a figura do autor/narrador” foi inspirado em uma afirmação constantemente feita por Saramago sobre a não dissociação entre autor e obra e ancorou-se nas considerações de Lejeune (2008) sobre as instâncias do autor e narrador.

Na continuação, em “Sobre as categorias de personagem e tempo”, abordam-se dois elementos importantes para a análise e composição narrativa. Saramago em vários depoimentos e entrevistas admitiu que buscava suas personagens no seu interior, naquelas pessoas comuns que teve oportunidade de conhecer. Neste sentido, procurou-se fazer um levantamento das personagens presentes em *As Pequenas Memórias*, bem como elencá-las conforme a relevância das mesmas para o autor e a frequência com que são mencionadas na diegese. Num segundo momento, tratou-se da questão temporal e sua relação com o conteúdo. Para tal, fez-se uso das considerações de Gérard Genette (1972) sobre a pluralidade do conceito ‘tempo’, além dos possíveis mecanismos narrativos que podem ser utilizados para ‘arranjar’ esta categoria no discurso.

Os últimos subcapítulos, “Sobre os recursos estilísticos” e “Universo biográfico autêntico: espaço e elementos factuais”, apresentam, respectivamente, comentários acerca de procedimentos efabuladores e verídicos que equilibram o papel veraz e criativo, pressupostos numa autobiografia literária. O primeiro trata, sobretudo, da figura metafórica, recurso muito frequente e responsável pela vivacidade do relato. Também, são expostas outras características comuns ao estilo saramaguiano, como o uso da ironia. O segundo, intenta mostrar os espaços apresentados e componentes individuais e coletivos, como nomes de ruas, datas e fatores históricos.

O quarto capítulo “Escrita como permanência da identidade literária e do sujeito” mostra um autor que se preocupou em traçar, por intermédio da sua literatura, o retrato da arte, da pessoa e intelectual que foi. Inicialmente, “Vestígios autobiográficos na produção saramaguiana” mostra o percurso do projeto autobiográfico de José Saramago, expondo outras produções literárias em que se encontram laivos autobiográficos, principalmente os relacionados à infância. Em “Projeto autobiográfico de José Saramago: sobre *Manual de Pintura e Caligrafia* e *As Pequenas Memórias*”, há um contraponto direto das duas obras elencadas, mostrando no que elas convergem e divergem. Também, salienta-se a hipótese principal desta dissertação: a de que o *Manual* corresponde, em nível intelectual, a um projeto inaugural de autobiografia, e *As Pequenas Memórias* constituem o ponto de chegada deste trajeto. Neste subcapítulo são apresentadas as possíveis relações do conteúdo das obras; intersecções entre Saramago, H. e o menino Zezito e questões estruturais, enfatizando-se o uso do ficcional num romance que se quer verídico e numa autobiografia declaradamente tentada pela ficção.

Por último, as referências bibliográficas estão configuradas em três etapas: a primeira contém as obras de José Saramago que foram referenciadas, a segunda os textos críticos sobre a produção literária saramaguiana e a terceira apresenta o aporte teórico geral, com textos sobre o romance, autobiografia, análise narrativa e as relações da literatura com outros saberes artísticos. Também, gostaria de salientar que esta dissertação é resultante de algumas ideias desenvolvidas anteriormente em pesquisa de iniciação científica e possui certas reflexões que aparecem em textos de minha autoria já publicados<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Textos: *As Pequenas Memórias* de Saramago: tensão entre biografia e ficção. In: Anais do I CIELLI e IV CELLI, Maringá/PR, 2010; A metáfora em *As pequenas memórias*, de José Saramago: construção de um universo ficcional. In: XXII Congresso de Iniciação Científica da UNESP. Assis, vol. 1, 2010 (resumo expandido); O projeto (auto) biográfico saramaguiano em *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) e *As Pequenas Memórias* (2006). In: Anais do III Colóquio da Pós-Graduação em Letras "Literatura e Vida Social", v.3, Assis, 2011; *Manual de Pintura e Caligrafia* de José Saramago: uma autobiografia dissimulada. In: Anais do I Congresso Internacional de pesquisa em Letras no contexto latino-americano e X Seminário Nacional de

Deseja-se assim demonstrar que na produção literária de José Saramago estão diluídos retratos fragmentados, formadores tanto da arte como do artista que ele foi. Espera-se que os objetivos desta pesquisa tenham sido alcançados e que contribuam para enriquecer os estudos sobre José Saramago, sobretudo acerca das duas obras analisadas.

---

literatura, história e memória, Cascavel / PR, 2011; Subvertendo fronteiras genológicas: a escrita de *Manual de Pintura e Caligrafia*, de José Saramago. In: Anais do XI SEL – Seminário de Estudos Literários, Assis/SP, UNESP, 2013.

Projeto de iniciação científica: *As Pequenas Memórias* de Saramago: tensão entre autobiografia e ficção, desenvolvido com o apoio da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) durante o ano de 2010 (No. do processo FAPESP 2009/16074-8).

## 1. Modernidade, memória e literatura memorialística

### 1.1. Configuração da escrita romanesca moderna

O romance é um gênero narrativo de ampla repercussão cultural. Considerado por parte dos seus cultores do século XVIII como um dos mais importantes gêneros literários modernos, ele tem revelado, conforme Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2011), “extraordinária capacidade de rejuvenescimento técnico e de renovação temática; afirmando-se como fenômeno multiforme, num tempo em que as constrictões das Poéticas não têm já razão de existência” (p.356). Isso se deve ao fato de o romance ter alcançado seu vigor, especialmente, a partir do momento em que as concepções clássicas começaram a se dissociar. Além disso, ele pode abarcar uma série de narrativas variadas, que o faz ser um gênero literário de definição algo problemática.

Ao longo da sua história, as várias metamorfoses do romance têm a ver com seus predecessores culturais e históricos, ademais de uma lenta evolução e consolidação. Outrora relacionado com a epopeia, Reis e Lopes (*ibid.*, p.357) sugerem que a constituição deste gênero literário não surgiu de maneira abrupta, ao contrário, desde a Antiguidade são registradas tentativas que remetem prolixamente para o que virá a ser o gênero romanesco e subgêneros como o romance sentimental, o romance de cavalaria e o romance picaresco. Estas manifestações, nas palavras dos estudiosos, apontam para o advento do “grande gênero narrativo que o romance virá a ser, numa sociedade dominada pelos valores da sociedade burguesa florescente desde o século XVIII” (*ibid.*, p.357).

No que concerne aos elementos de sua estruturação, os “procedimentos de codificação de que ele é tributário” (*ibid.*, p.357), os vínculos genológicos com outros tipos de narrativas e a incapacidade de representação do real são algumas das questões difundidas quando se trata de romance moderno. Junto a isso, tem-se o estatuto da autoria e da enunciação, que conduz naturalmente as relações estabelecidas entre autor e narrador e, por sua vez, as estratégias narrativas empreendidas por esse narrador envolvem, dentre outros assuntos, critérios de representação como parâmetros interferentes no ambiente diegético.

Dentre as características apresentadas, a pluralidade de gêneros e a representação do real são os principais responsáveis pela maleabilidade temática e formal, tanto no nível de conteúdo como no nível da expressão. Sobre tais questões, Reis e Lopes (*ibid.*, p.360-362) acrescentam que, além do entrecruzar com outros gêneros narrativos, o romance moderno

perfilha o histórico, cultivando as instâncias da autobiografia, biografia, memórias e diários, diminuindo os horizontes da ficcionalidade, numa época cada vez mais propensa à coexistência de múltiplos discursos. A respeito da representação romanesca, os estudiosos consideram que ela refere-se, sobretudo, ao emprego da perspectiva narrativa, “com a escolha de um lugar e de um critério de observação e apreciação da história a relatar” (*ibid.*, p.360). Desta forma, a relevância da perspectiva narrativa contribui para a complexidade do relato, propiciada pelo ponto de vista de um ou mais personagens e pela confrontação de ideologias, o que firma o romance como lugar privilegiado de inscrição de tensões, como ambiente polifônico e outorgador de potencialidades diversas de representação.

Marcada por caminhos plurais e controversos, a composição do romance ganha destaque enquanto estrutura autorreflexiva, permeada por recursos técnicos e fictícios contribuintes para a ênfase dada à forma, à estética e à mimese poética. Este último recurso, além de atenuar a problemática acerca da representação da realidade, faz sobressair, como consequência, a ligação entre homem (escritor) e mundo, escritor e linguagem. Já a busca contínua pela estética marca a singularidade do romance na sua própria constituição, envolvendo, dentre tantas nuances, a já comentada multiplicidade linguística e genológica e a metaficcionalidade narrativa que chama a atenção para o caráter fictício da ficção, para o tratamento inventivo de fatos históricos - que abarca a quebra do mimetismo para dar vazão a algo diverso - explorando a capacidade do objeto criativo.

Dentro deste panorama dos aspectos comuns ao romance moderno, a ideia de simulação é outra tópica da modernidade. Por ser a narrativa romanesca um constante cruzar entre ficção/não-ficção e matéria verbal/imaginário inefável, o romance seria, segundo Maria Alzira Seixo (1999, p.39), o gênero “ mais adequado à expressão da verdade do mundo e do homem, dos seus mais precisos contornos, da sua mais lídima expressão”. Pensando na produção literária saramaguiana e, sobretudo, em *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), ela acrescenta que todo o labor ficcional de José Saramago está centrado na noção de simulação.

Para situar este conceito, ponto fundamental no *Manual* - já que na verdade há a existência de um suposto escritor que simula ser pintor acadêmico, tratando em seu manuscrito mais de assuntos relacionados ao verbal do que ao pictórico, - recorro a algumas considerações do filósofo e sociólogo Jean Baudrillard (1991), que afirma: “a simulação põe em causa a diferença do ‘verdadeiro’ e do ‘falso’, do ‘real’ e do ‘imaginário’” (p.09-10). Ele sugere que o discurso da simulação nunca pode ser desmascarado por completo, pois não é nem verdadeiro nem falso e, por assim o ser, opõe-se à representação. Nas palavras do autor, “a representação parte do princípio de equivalência do signo e do real”. Já a simulação “parte

do signo como reversão e aniquilamento de toda referência”: “enquanto que a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro” (*ibid.*, p.13).

Em *Manual de pintura e Caligrafia*, este conceito aparece não só no que diz respeito à simulação estética que justapõe verdade/ficção e na postura ‘suspeita’ do protagonista, como também no efabular de assuntos históricos e políticos que expande a dinâmica essencial de uma realidade multimodal e inapreensível, com o objetivo de mostrar as relações do homem no âmbito individual e coletivo.

No contexto plural em que se insere o romance moderno e abrangendo outros campos artísticos, Anatol Rosenfeld (1996, p.75-77) considera que há na sociedade contemporânea uma mútua interdependência e influência entre os campos da filosofia, artes e ciências e certa unidade de espírito e sentimento de vida que impregna todas essas áreas. As mudanças na representação pictórica e verbal, - verificadas na composição de *Manual de Pintura e Caligrafia* – concernem ao que Rosenfeld considera o fenômeno da “desrealização”, aplicado tanto à pintura quanto ao romance, característico de uma arte que deixa de ser totalmente mimética e passa a expressar emoções subjetivas. Para ele, a ‘negação’ do realismo tende a motivar uma forma de representação em que a existência mostrada é aquela captada pelos sentidos do homem. Em oposição à perspectiva tradicional do trabalho artístico – expressão da relação entre dois pólos, homem e mundo projetado –, dá-se uma ruptura completa, já que a realidade transposta é substituída pelo fluxo da vida psíquica.

Junto à obra que contesta o compromisso com o empírico – em busca de uma visão mais profunda sobre o homem e o ambiente que o cerca –, o século XX é o reflexo de uma sociedade caótica e fragmentada (na minha opinião, a afirmação é válida também para o século XXI). Constitui um período em que todos os valores (sociais e culturais) estavam em transição, deixando de ser “um mundo explicado”, o que exigia “adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra” (ROSENFELD, 1996, p.86). Rosenfeld (*ibid.*, p.96) alega que o século XX foi uma época repleta de dissociações e variações de estilo, revelada na própria estrutura do romance, bem como na arte de modo geral: uma nova visão do indivíduo e da realidade, marcada pela tentativa de redefinir a situação do sujeito por meio da composição da obra de arte que assimila a fragmentariedade do cenário contemporâneo.

A polissemia resultante do efeito múltiplo da narrativa exige do leitor uma participação ativa, na tentativa de apreensão das várias interpretações sugeridas e que, em última instância, são leituras de um meio multifacetado. Neste contexto que requer,



inevitavelmente, a participação direta do leitor, como coadjuvante no processo da realização textual, a “Estética da Recepção” de Hans Robert Jauss é de suma importância, uma vez que preza a interação discursiva, não somente do autor com o texto que produz, mas sim uma interação entre autor/texto/leitor. Pensando com Maria Antonia Soares (2004, p.10), ao atribuir significações ao texto literário, o leitor avulta estratégias cognitivas que lhe permitem posicionar-se diante do conteúdo e da linguagem narrativa, o que faz com que ele se insira num cenário ilusório para desvendar a essencialidade de esquemas de figuras de linguagem e temáticos, representantes da subjetiva e desfigurada realidade empírica, no terreno ficcional das imagens literárias. Com isso, qualquer tipo de produção artística incita o leitor ou observador a ampliar seu universo íntimo, a formular outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo, abrindo, assim, uma imensa possibilidade de interação com o mundo.

Esse efeito polissêmico da arte e, especialmente, da narrativa só ocorre por intermédio da composição da própria obra de arte. A importância da estruturação do texto literário no romance moderno, como mencionada por Rosenfeld (1996), é também discutida por Jean-Yves Tadié (1992, p.83-85). Para este último a originalidade do romance é assinalada, antes de mais nada, na sua construção: “As formas são também forças” (*ibid.*, p.85), ou seja, a obra literária é um organismo vivo, sua estrutura dinâmica e móvel opõe partes, lançando um itinerário que se repete e que se contradiz.

A partir dessas considerações, pode-se dizer que o trajeto literário de José Saramago apresenta estratégias discursivas e atitudes ideológicas de inserção moderna. Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, muitos dos aspectos acima mencionados, a exemplo da correlação entre pintura/ escrita e a noção de simulação, aparecem de forma consistente e preponderante. Ademais, por ser um romance de Saramago que traz a primeira pessoa do singular, a narrativa é inebriada pela voz do escritor, pois como sugere Tadié (*ibid.*, p.13), a narração autodiegética impõe a presença maciça do autor, ainda que o narrador não se confunda com o escritor: esta relação começa a ser vivida no ato de escrever e é reencontrada no ato de ler.

A presença de resquícios autobiográficos no *Manual* permite que apareça, no discurso analítico do narrador/pintor/escritor, a voz de Saramago e a sua leitura da essência sob as aparências, suas ideologias e suas lembranças mais remotas. Além disso, é uma obra peculiar no que diz respeito às qualidades genéricas e formais, acentuadas pela composição subversiva de um ousado aprendiz de escritor que infringe as convenções do ato de narrar, fazendo do seu manuscrito um lugar de aprendizagem narrativa, libertando o romance das suas limitações tradicionais e explorando a potencialidade da palavra, as belas-artes (pintura e artes plásticas), os fatos da vida e a consciência moderna.

Além dessas características singulares e inovadoras, o romance em questão é considerado por muitos estudiosos da fortuna crítica saramaguiana e do romance português contemporâneo, um marco importante para o percurso evolutivo de Saramago como escritor, condensando muitas das particularidades que, posteriormente, serão o traço distintivo do seu discurso. Dentre elas, pode-se citar a autorreflexividade, intertextualidade, ironia e polifonia, que ganham força no *Manual* por meio da frequência com que o narrador alude a temas de vários campos artísticos, faz referências às obras literárias e às artes plásticas, além de justapor discursos, imprimindo à obra a sua coloração plural.

A respeito do uso de recursos irônicos, Tadié (*ibid.*, p.27) alega que no século XX tudo é ironia e a voz sarcástica do autor está assentada no distanciamento, na denegação e, por vezes, na subversão do texto. Para ele, todas as audácias formais têm sua marca, uma vez que o uso da ironia está na enunciação. Neste sentido, o tom irônico que reveste o *Manual* torna-se determinante na prosa ficcional de José Saramago, pois, como diz Fernando Gómez Aguilera (2010, p.227), é “um sinal de agudeza” que sublinha o ponto de vista do escritor, como fica patente ao longo de sua obra. Especialmente após a publicação de *Levantado do Chão* (1980), o sinal irônico é, por vezes, marcado pelo uso não convencional da pontuação, pelas rupturas sintáticas (neologismos, conflitos entre níveis de linguagem) e pelo choque da linguagem oral transposta na página escrita.

No entanto, Tadié (1992, p.28-29) menciona que para a compreensão das normas estilísticas de um autor (e nisso entra o recurso da ironia) é necessário que o leitor compartilhe destes preceitos linguísticos e literários, para perceber que eles foram violados. Para o estudioso, “a voz do ironista é com efeito a do escritor que põe em questão um texto pré-existente” (*ibid.*, p.30), ou seja, o autor questiona em vez de afirmar, subverte em vez de construir, como se assim pudesse transmitir um tom ao mesmo tempo mordaz e desprezado, em que nada é completamente entendido ou aceito.

Devido à importância do contexto histórico vivenciado por José Saramago enquanto elaborava o *Manual*, nos anos de 1970, serão apresentados nas próximas linhas um panorama da época e as principais características da produção literária deste período, fazendo um paralelo e recuperando os aspectos estéticos do romance moderno mencionados até o momento.

Em *A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século*, Reis (2004, p.15-16) alega que a Revolução de 25 de Abril de 1974 (Revolução dos Cravos) foi um acontecimento histórico com implicações no plano da criação literária de modo geral, sendo um fim de século marcado pela crescente abertura a temas, valores e estratégias discursivas. Este

advento histórico representa a etapa final e agônica de uma ditadura repressiva, no que diz respeito a quaisquer práticas de livre pensamento. A abertura política trouxe consequências variadas, quase sempre constituídas num potencial de temas em que a ficção acolheu a liberdade de expressão e a descolonização; assuntos que permitiram os escritores da época retomar ficcionalmente dramas individuais e coletivos da guerra, juntamente com a tomada de consciência da situação pós-colonial e da reflexão identitária.

Reis (2004) menciona, entretanto, que as respostas da literatura portuguesa a tais mudanças “não foram (nem podiam ser) lineares nem fulminantes, podendo mesmo falar-se, a propósito de alguns escritores com longo trajeto já traçado, em reações de perplexidade e mesmo de desajustamento à nova realidade” (p.16). A literatura de Portugal, segundo o estudioso, necessitava de um “tempo de aprendizagem” (*ibid.*, p.17), para se inscrever na liberdade de imprensa e de escrita que a revolução favorecera.

Neste sentido, Reis (*ibid.*, p.23) diz que muitos escritores ainda persistiram nas linguagens características do movimento neorrealista, caso de José Saramago, grande protagonista de uma temática que é inseparável das alusões ao Neorrealismo e a História. Saramago, atento às imposições históricas, valorizadas pela consciência sociopolítica dos acontecimentos que envolveram o fim do século XX, imprime aos textos, produzidos neste período, procedimentos narrativos que caracterizam uma fase literária que é “marca de um tempo que projetou na linguagem, nos seus labirintos e nas suas tensões internas o testemunho das ilusões e desilusões de uma geração” (2004, p.28) que vivenciou a Revolução e seus desafios.

Conforme o estudioso (*ibid.*, p.18-19), boa parte dos movimentos de transformação do romance moderno português foram plasmados em reflexões ensaísticas, com interesse crescente pelo uso da alegoria e por questões históricas (características marcantes da obra de José Saramago), sobretudo quando estão em causa “figuras em que reconhecemos uma certa configuração mítica” (*ibid.*, p.18), como é o caso de Santo Antônio, D. Sebastião, Marquês de Pombal e Francisco de Sá Carneiro. Deste modo, a emergência da História chama atenção, especialmente, na passagem das décadas de 60 para a de 70, em que havia o incentivo da proposição de temas determinados pelo tempo histórico e político vivido “no crepúsculo da ditadura” (*ibid.*, p.19).

Outro fator relevante na literatura portuguesa do fim do século XX é, segundo Reis, a tendência aos aspectos autobiográficos, revelados em certas obras da ficção de Saramago, a exemplo de *Manual de Pintura e Caligrafia*, em que se nota, além dos semblantes confessionais, um notório impulso modernista, tanto na forma (por meio de enunciados

fragmentados e polifônicos), como no que tange à temática da escrita e da procura do livro. O que fica também desta época é a argúcia de uma “criação ficcional e indagação metaliterária” (*ibid.*, p.21), que implica uma outra forma de ver o mundo em que se vive, de observar os indivíduos e os temas essenciais para a existência humana.

Em razão disso, Reis (2004) afirma que, nos textos fundamentais da literatura portuguesa da segunda metade do século XX, se revela a persistência do “legado modernista”, principalmente na subversão da representação da realidade e na atenção conferida à elaboração textual enquanto resultado da “intensa subjetivação de um narrador (ou de várias vozes narrativas) estilhaçado e centrado num puro trabalho de escrita” (p.21). Este tipo de elaboração narrativa possui na fragmentariedade o seu aspecto fundamental, visto como meio para buscar o auto e heteroconhecimento: um processo que nunca se conclui, em que o indivíduo surge como existência fracionada, mas não indiferente às vias ensaísticas e poéticas.

Após estes breves comentários acerca do romance moderno e da produção literária portuguesa do final do século XX, acredito que *Manual de Pintura e Caligrafia* ilustra de forma satisfatória a diversidade da narrativa inovadora, nas palavras de Reis (2004, p.29), confeccionada na base do relato predominantemente lírico, em que convivem a (auto) biografia ficcionalizada, o emprego do metaficcional na elaboração da escrita de ficção, a tematização da criação artística, as crises que permeiam o artista na busca de uma estética autêntica e, por fim, o panorama de cenários históricos e culturais sugestivos. Logo, assim como os escritores portugueses que superaram o período ditatorial e, desde 1974 expressam em suas obras um mundo de liberdade, Saramago em seus textos segue os rumos temáticos surgidos nessa época, confirmando alguns dos assuntos principais da ficção contemporânea - caso do estado de pesquisa e experimentação narrativa no romance *Manual de Pintura e Caligrafia*. Revela-se também um escritor que, no decorrer de sua produção, demonstra constante habilidade para refletir sobre a instituição literária e os mecanismos de produção que as legitimam.

## **1.2. Uma escrita de si: a autobiografia e sua ficcionalização**

A memória é o dramaturgo que todos os homens têm dentro. Encena e inventa um disfarce para cada ser ligado a nós. A distância entre o que foi uma pessoa e o que se recorda dela é literatura.

José Saramago.

Os dias atuais são fecundos em produções de literatura íntima, pois o indivíduo sente a necessidade do reconhecimento e da permanência, passando a produzir relatos de sua existência, como forma de buscar sua identidade e características extraordinárias dignas de serem lembradas. Para Georges Gusdorf (1991), precursor dos estudos sobre o gênero autobiográfico, a inclusão da autobiografia na cultura ocidental é um fenômeno tardio que se vulgariza nas línguas europeias a partir de 1800. Seu desenvolvimento se deve, em grande parte, à influência do individualismo e das formas específicas adotadas, pelo fato de eclodir numa cultura cristã. Em *Condiciones y límites de la autobiografía* (1991), Gusdorf discute como este gênero implodiu no cristianismo, época em que a relação do homem com o seu ambiente estava estritamente associada ao universo religioso, e, por assim o ser, ainda não havia alcançado a emancipação da sua autoconsciência, já que sua crença fundamentava-se na existência de um Deus.

Segundo Gusdorf (*ibid.*, p.9-11), a aparição da autobiografia supõe uma revolução espiritual, outorgada por condições metafísicas que propiciam ao homem a possibilidade para ascender aos preceitos cristãos do exame de consciência. Um registro confessional que expõe a determinação de um homem que dedicou sua vida a Deus e contribuiu para a formulação do cristianismo na sociedade ocidental da Idade Média, *Confissões* de Santo Agostinho, exemplifica esta nova concepção da espiritualidade em que a exigência dogmática de confessar-se perante Deus é mantida. Esta ‘prestação de contas’ é feita com toda humildade, mas também com bastante retórica. Para Brigitte Hervot e Maria do Carmo Savietto (2009, p.26), Santo Agostinho é um dos primeiros a focar temas essenciais para a existência e para a definição da literatura íntima, como a discussão do valor ontológico da memória e de sua espacialidade como receptáculo do eu; a noção do tríplice presente – um tempo não linear, não compartimentado, que mescla passado, presente e futuro - e a não separação do tempo da interioridade psíquica.

A contemplação e a incursão íntima e psicológica da própria imagem tornar-se-á prática comum no Renascimento, em que “o homem tem o interesse em se ver tal como é, longe de toda premissa transcendental”<sup>3</sup>. Neste período, ainda que se preservem as crenças na existência de Deus, a celebração do homem ganha saliência. Gusdorf (1991, p.12) lembra que o indivíduo, desligado da obediência doutrinal, que se propõe a elaborar uma autobiografia, busca descortinar as nuances mais recônditas do seu ser. O renascimento humanista impõe um

---

<sup>3</sup> “el hombre tome interés en verse tal como es, alejado de toda premissa transcendental.” (GUSDORF, 1991, p.12). A tradução deste trecho e de outros citados na dissertação é de minha responsabilidade.

novo estilo de vida e constitui uma época significativa para a consolidação do gênero autobiográfico, por valorizar a individualidade e a verdade pertinente à interioridade da vida pessoal.

As considerações de Gusdorf (1991) tratam da questão autobiográfica por um viés filosófico e existencial, centrado na perspectiva histórica de um tipo de escrita que se tornou um meio para obter-se a autoconsciência. Dentre inúmeras autobiografias consagradas que ele expõe em seu texto, como a já citada *Confissões* de Santo Agostinho, pode-se dizer, com Hervot e Savietto (2009, p.27-28), que as origens do gênero autobiográfico encontram-se enraizadas na literatura religiosa do século XVII.

Em relação à classificação genérica da literatura memorialística, costuma-se designar memórias ou autobiografia a narrativa de uma personalidade feita por ela mesma, em que relata episódios de sua vida, preferencialmente, os eventos objetivos (o que de fato ocorreu), mais do que os episódios subjetivos, sensações e emoções vivenciadas. Tanto o memorialista como o autobiógrafo faz uma releitura do tempo vivido e/ou perdido e realiza um diálogo incessante entre passado e presente, colocando em cena a elaboração do seu ser pessoal, na busca de significações contidas nos fatos passados. A sutil diferença entre estas duas modalidades, memórias e autobiografia, está no fato de que a primeira volta-se não só ao indivíduo autobiografado, mas, sobretudo nas informações que contextualizam o ambiente e o período relatado. Já o segundo tipo de escrita tem por cerne o indivíduo, a perspectiva temática está voltada para a sua vida pessoal, destacando o que há no seu interior. Neide Luzia Rezende, no artigo “Um homem sem profissão: autobiografia, memórias, diário confessional de Oswald de Andrade”, discute a possível diferença entre estes dois gêneros, baseada nas considerações de Gusdorf sobre o assunto:

Gusdorf, por meio da análise de diferentes memórias e autobiografias, sugere uma possível distinção entre os dois gêneros. Para ele, a autobiografia se enquadraria mais no âmbito da visão pessoal, enquanto as memórias tenderiam ao sujeito coletivo. Em razão disso, a primeira estaria de certo modo destacando o sujeito “de dentro”, sua visão da história ficaria subordinada à visão do indivíduo, cujos fatos da vida determinariam o enredo da narrativa. Nas memórias, por sua vez, a preocupação com a história social faria com que o autor privilegiasse sua participação como personalidade da história, a partir de uma dimensão mais exterior. (2003, p.120).

Apesar desta tentativa de distinção, acredito ser difícil a separação total destas duas modalidades, a memorialística e a autobiográfica, uma vez que o autobiógrafo pode desdobrar-se em memorialista. É o que acontece em *As Pequenas Memórias* (2006). Nela, Saramago dilui as fronteiras estabelecidas entre o particular, acontecimentos que dizem

respeito ao ‘eu-interior’ do autor/narrador/protagonista, e o geral, por meio da ambientação da sua freguesia natal, com detalhes de paisagens, situações e pessoas que compõem este tempo/espço historicamente situado. As técnicas narrativas que entram em jogo em ambas as modalidades de escrita, memórias e autobiografia, são comuns e pretendem traçar um caminho retrospectivo no tempo para refazer a trajetória de vida do seu autor. Acrescento ainda que Saramago, em seu relato, além de ser um autobiógrafo desdobrado em memorialista, é também um autobiógrafo/memorialista travestido em romancista, que faz uso de instrumentos pertencentes à ficção, campo, aliás, em que se sente muito à vontade, para compor as peripécias e os momentos mais simplórios de um cotidiano anônimo, em que ainda era o menino Zezito.

Dado que a memória é o veículo principal que ilumina as lembranças configuradoras de determinado testemunho, é relevante levantar algumas reflexões sobre este mecanismo que apresenta aplicabilidade em várias áreas (como medicina, psicologia, antropologia, sociologia e literatura), e que por possuir um leque de interpretações variadas, revela-se um termo de uso generalizado:

A memória é um espelho velho, com falhas no estanho e sombras paradas: há uma nuvem sobre a testa, um borrão no lugar da boca, o vazio onde os olhos deviam estar. Mudamos de posição, ladeamos a cabeça, procuramos por meio de justaposições ou de lateralizações sucessivas dos pontos de vista, recompor uma imagem que nos seja possível reconhecer como ainda nossa, encadeável com esta que hoje temos, quase já de ontem. A memória é também uma estátua de argila. O vento passa e leva-lhe, pouco a pouco, partículas, grãos, cristais. A chuva amolece as feições, faz descair os membros, reduz o pescoço. Em cada minuto, o que era deixou de ser, e da estátua não restaria mais do que um vulto informe, uma pasta primária, se também em cada minuto não fôssemos restaurando, de memória, a memória. A estátua vai manter-se de pé, não é a mesma, mas não é outra, como o ser vivo é, em cada momento, outro e o mesmo. (SARAMAGO, 1997, p.32).

Esta definição metafórica dada por Saramago nos *Cadernos de Lanzarote* (1997) permite que sejam apontadas características fundamentais da memória, quando esta se encontra empenhada na busca de recordações: transitória, seletiva e deformadora. Tal orientação subjetiva que o termo sugere, repleta de lacunas, possibilidades e mudanças, é um dos contribuintes para a ficcionalização do gênero autobiográfico. Deste modo, Ana Maria Carlos e Antonio Roberto Esteves (2009, p.16-17) mencionam que não é raro que o leitor se defronte com uma escrita na qual o autobiógrafo trata de passar a limpo sua história, por meio da reflexão e melhoria da própria imagem, descaracterizando fatos e fantasiando episódios, apresentando uma imagem idealizada de si mesmo. Os estudiosos (*ibid.*, p.16-17) ponderam que talvez tenha sido esta procura por uma identidade fantasiada, que só é pertinente ao plano

da memória, que levou Saramago a afirmar que todas as memórias são falsas. Mais adequado seria que ele apontasse para uma questão um pouco mais matizada, pois é sabido que o mecanismo da recordação tende, inevitavelmente, a modificar as coisas vividas.

Portanto, partindo do pressuposto de que a autobiografia é sustentada pelo empírico, ela é tentada pela ficcionalização da vida individual, pedindo emprestados elementos do romance que “enquanto obra ficcional, não mantém compromissos com o ‘real’, nem teria ‘credibilidade’ científica para tanto”. (SARAMAGO, 1997, p.185). Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, Saramago (1992) insiste que “tudo é biografia. Tudo é vida vivida, pintada, escrita: o estar vivendo, o estar pintando, o estar escrevendo: o ter vivido, o ter escrito, o ter pintado...” (p.170). Tais palavras corroboram as constatações de Gusdorf (1991) sobre o caráter lacunar e criativo da memória na ação de evocar episódios de uma vida. Neste processo é “necessário lutar, sem dúvida alguma, contra as fraquezas da memória e contra as tentações da mentira”<sup>4</sup>, uma vez que, as falhas e as deformações da memória não são, conforme Gusdorf (1991, p.15), consequências de uma necessidade puramente material, mas sim uma opção do escritor que recorda e quer que prevaleça determinada imagem de si, revisada e corrigida, consoante a sua realidade pessoal. Desse modo, afirma que:

La autobiografía no consiste en una simple recuperación del pasado tal como fue, pues la evocación del pasado sólo permite la evocación de un mundo ido para siempre. La recapitulación de lo vivido pretende valer por lo vivido en sí, y, sin embargo, no revela más que una figura imaginada, lejana ya y sin duda incompleta, desnaturalizada además por el hecho de que el hombre que recuerda su pasado hace tiempo que ha dejado de ser el que era en ese pasado. (GUSDORF, 1991, p.13).

Gusdorf (*ibid.*, p.16) menciona ainda que a importância da verdade artística no testemunho de alguém coloca em destaque o valor da função literária para a compreensão de uma autobiografia, em que a verdade do homem e das imagens de si e do mundo habitado se realizam no processo criativo. Ele cita a frase do filósofo francês Jules Lequier, “Fazer, e ao fazer, fazer-se”<sup>5</sup> que poderia, segundo o seu ponto de vista, ser a divisa do relato autobiográfico, o qual não pode reconstituir exatamente o passado que é uma imagem inacessível. Logo, para Gusdorf (1991), a autobiografia evoca o pretérito para o presente, que atualiza o que do passado conserva valor nos dias de hoje. Afirma uma tradição pessoal que consolida a fidelidade num tempo simultaneamente antigo e novo, pois o passado assumido no presente é também, nas palavras do estudioso, uma profecia do futuro. Neste sentido, as

---

<sup>4</sup> “[...] necesario luchar, sin duda alguna, contra las flaquezas de la memoria y contra las tentaciones de la mentira [...]” (GUSDORF, 1991, p.14).

<sup>5</sup> “‘Hacer, y al hacer, hacerse’”. (LEQUIER *apud* GUSDORF, 1991, p.16).



perspectivas temporais contribuem para o autoconhecimento do indivíduo, situado numa posição além da duração temporal, em que a revelação de uma dada realidade é configurada a partir da confissão de valores.

O caráter criador reconhecido na escrita autobiográfica, centralizado na autenticidade da expressão do ser íntimo, é uma questão discutida também por Clara Rocha (1992, p.38). Ela alega que a arte da memória é a arte da imaginação, ou seja, o registro confessional é uma recriação individual do mundo e é através dele que o sujeito autobiógrafo situa-se no universo, ordenando a sua vida na escrita, como alguém que organiza o manancial de recordações e reflexões, dissipado no labirinto da memória. Ela afirma que “escrever sobre si é procurar reencontrar-se dentro do seu próprio labirinto, ou situar-se no labirinto do mundo”, em que o autobiógrafo move-se “nos corredores da sua intimidade, do seu psiquismo ou da sua vida, avança e volta atrás e procura na escrita o fio de Ariane da salvação” (*ibid.*, p.54). Associando o novelo de Ariadne ao caminho tortuoso da escrita confessional, Rocha (*ibid.*, p.54-55) menciona que todo autobiógrafo se preocupa com o “fio da escrita”, que se figura implícita ou explicitamente na saída para o labirinto das palavras, como uma saída para os caminhos confusos da vida.

Rocha (1992, p.18) afirma ainda que a contemporaneidade trouxe transformações sociais variadas que tornaram urgente a necessidade de cada um afirmar a sua presença única neste mundo. O fenômeno da massificação aliado ao desenvolvimento tecnológico e ao consumismo exacerbado gerou a sociedade narcisista, em que o cidadão vive uma alienação solitária e o que lhe restou foi a consciência da sua individualidade.

Portanto, a autobiografia nos tempos modernos está intimamente relacionada, como dizem Carlos e Esteves (2009, p.10), ao surgimento da “noção de indivíduo” como consequência da “desestabilização da ideia de sujeito”. Segundo os estudiosos, a revitalização das formas de literatura íntima pode ser encarada como uma forma de redenção individual: autobiografias, diários, cartas, *blogs*, memórias, confissões, testemunhos ou entrevistas, tornam-se uma experiência duplamente prazerosa para quem as lê, por proporcionar o desvendamento dos mistérios de uma vida, por meio das veredas da palavra escrita. Além disso, as narrativas do ‘eu’ atuam na mente de quem as cria como modo de resistir à perda da identidade e das certezas que cercavam um ‘eu’ estável separado do mundo de épocas anteriores.

A definição do marco inicial da autobiografia ocasiona divergências entre estudiosos do gênero, inclusive nos tempos atuais. Philippe Lejeune – estudioso francês contemporâneo do gênero autobiográfico, dentro outros tipos de registros confessionais - considera como

ponto de partida das escritas do ‘eu’ as *Confissões* de Rousseau e ao contrário de Gusdorf, imprime aos seus estudos uma visão atenta ao contexto socioeconômico, ao advento da industrialização na sociedade moderna, bem como é um dos pioneiros a tratar a autobiografia como gênero literário, discutindo o seu valor estético como composição textual.

A inclusão da autobiografia na literatura, conforme Carlos e Esteves (2009, p.11), não foi aceita pacificamente, dado que os estudos sobre seu valor estético passaram a ser considerados a partir da década de 70, quando Lejeune publica uma série de textos e livros sobre o assunto, como é o caso de *A autobiografia na França* (1971) e *O pacto autobiográfico* (1975).

A discussão entre o aspecto ficcional e não-ficcional é verticizada nas reflexões de Lejeune (2008), que como dito anteriormente, alega que o relato autobiográfico é uma narrativa como outra qualquer e, por isso, deve ser analisada dentro dos sistemas de gênero literário. Para ele, a autobiografia é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual” (*ibid.*, p.13). Nesta definição entram em jogo elementos do discurso da narração autobiográfica, a qual deve seguir uma perspectiva retrospectiva: o assunto tratado deve especificamente relacionar-se à vida individual, à situação do autor e à posição do narrador. Cabe ressaltar ainda que a equivalência entre autor/narrador/personagem é um dos focos principais dos seus estudos, voltados, dentre outras questões, para as diferentes maneiras e níveis em que se pode expressar a relação desta tríade e para as diferenças entre autobiografia e romance.

Para ele (*ibid.*, p.16-19), a correspondência narrador/personagem principal é na maioria das vezes verificada no emprego da primeira pessoa, mas pode haver variações, em que este vínculo é marcado pelo uso da terceira pessoa. Neste caso, embora não seja empregado o pronome “eu”, se deduz que narrador e personagem representam a mesma pessoa. Apesar disso, o narrador assume, em relação ao personagem que foi, um distanciamento que introduz na narrativa certa transcendência com a qual em última instância se identifica. Isso ocorre, por exemplo, em determinadas passagens de *As Pequenas Memórias* em que Zezito é designado pelo uso da terceira pessoa do singular, ao passo que, na maior parte do texto, narrador, personagem principal e autor se confundem na primeira pessoa. Talvez, estes fragmentos na terceira pessoa sejam resultantes das contingências e de certo desdobramento ou distanciamento irônico do autor, que frequentemente contrapõe aspectos da sua realidade juvenil com aquilo que as crianças e a sua aldeia se tornaram posteriormente.

Ainda sobre as representações das instâncias do ‘eu’ num texto autobiográfico, Lejeune (*ibid.*, p.19-23) afirma que a primeira pessoa se define no discurso autodiegético pela

articulação de dois níveis: o da referência e o do enunciado. Uma vez concatenados, o emprego da primeira pessoa só tem referência no ato da própria enunciação e é no *nome próprio* que pessoa e discurso se pronunciam mutuamente, antes de se articularem na primeira pessoa. Portanto, para ele, é em relação ao *nome próprio* que se situam os problemas da autobiografia, já que nos textos impressos a enunciação “fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu *nome* na capa do livro” (*ibid.*, p.23), sintetizando a existência da figura do autor.

Por outro lado, se o *nome* dado a uma personagem que conta sua vida é fictício, o leitor ingênuo pode ser levado a pensar que a história vivida pelo protagonista é exatamente a do autor, seja por comparação com outros textos ou por informações externas. Este tipo de texto não é uma autobiografia, pois não há correlação entre autor/narrador/personagem. Ele entraria na categoria definida por Lejeune (*ibid.*, p.25) como “romance autobiográfico”, texto de ficção em que o leitor, a partir das semelhanças entre autor e personagem, pode suspeitar que o conteúdo narrado refere-se a episódios da vida ou remete ao posicionamento do autor empírico.

Neste sentido, *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) corresponde ao tipo de gênero literário descrito acima, sendo considerado, na opinião de estudiosos da fortuna crítica, caso de Costa (1997) e Arnaut (2002), e também na minha hipótese, um romance com matizes autobiográficos, em que os níveis de identificação entre autor real e personagem principal são estabelecidos de forma mascarada. Tais semelhanças correspondem, primeiramente, ao grau de compatibilidade ideológica entre estas duas figuras, autor e protagonista; num segundo momento, referem-se à conformidade das situações vivenciadas por Saramago em *As Pequenas Memórias* e pela personagem H. em *Manual de Pintura e Caligrafia*.

Um dos pontos cruciais que diferencia a autobiografia do romance autobiográfico é o denominado “pacto autobiográfico” (LEJEUNE, 2008, p.26), que comprova no texto a relação entre narrador, personagem e o nome do autor que assina o livro. Cabe ressaltar que, para Lejeune (2008) a ideia de “pacto” pressupõe um tipo de contrato de leitura com regras tácitas e obscuras, em que se infere o conceito formal e jurídico de contrato, mas que também remete a uma aliança mítica e sobrenatural. Em “Contrato de leitura” (*ibid.*, p.44-47) e “O contrato” (*ibid.*, p.56-58), o estudioso problematiza a ilusão deste contrato entre leitor e narrador/escritor, pois a união implícita não é válida para todos os leitores, mas apenas para aqueles que certificam uma obra autobiográfica como uma narrativa em que o autor se refere a ele mesmo. Deste modo, para o presente estudo, sobretudo, no capítulo sobre *As Pequenas*

*Memórias* será empregado o termo “pacto” para designar esse contrato de leitura ilusório estabelecido entre o produtor de um texto memorialístico e o seu receptor.

Seguindo esta linha de análise e exemplificando a partir das obras selecionadas para compor este estudo, considero que em *As Pequenas Memórias* é notório o pacto autobiográfico, presente desde o título, - uma vez que a narrativa aborda as lembranças da infância de José Saramago - desenvolvido no preâmbulo e confirmado ao longo do texto, na equivalência entre autor/narrador/personagem principal. Em contrapartida, *Manual de Pintura e Caligrafia* não apresenta indícios de tal relação, uma vez que não há coincidência destes três elementos. Todavia, se observa o “pacto romanesco” (*ibid.*, p.27), já que a prática patente da não relação entre autor/narrador/personagem é verificada no título e acentuada no decorrer da narrativa, atuando como um atestado de ficcionalidade.

Nos dias de hoje, não se pode deixar de levar em conta a perspectiva do leitor no processo de elaboração da obra literária, inclusive a autobiográfica. A ideia do pacto pressupõe a reciprocidade entre leitor/autobiógrafo, pois quem lê as confissões de alguém, certamente se envolve no processo e, mesmo que indiretamente, tende a julgar o que lê e o autor que está por trás do texto. Por essa razão, Lejeune diz que “um texto de aparência autobiográfica que não é assumido por ninguém se assemelha, como duas gotas, a uma ficção” (*ibid.*, p.33). Esta citação ilumina o essencial do pacto estabelecido entre autor/leitor, pois o que define a autobiografia para quem a lê é, sobretudo, a relação de conformidade selada pelo nome próprio. A esse respeito, Lejeune considera que:

A problemática da autobiografia [...] não está fundamentada na relação, estabelecida de fora, entre a referência extratextual e o texto – pois tal relação só poderia ser de semelhança e nada provaria. Ela tampouco está fundamentada na análise interna do funcionamento do texto, da estrutura ou dos aspectos do texto publicado, mas sim em uma análise, empreendida a partir de um enfoque global da publicação, do contrato implícito ou explícito proposto pelo autor ao leitor, contrato que determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos que, atribuídos ao texto, nos parecem defini-lo como autobiografia. (2008, p.45).

O estudioso ainda acrescenta que “o termo contrato sugere que se trata de regras explícitas, fixas e reconhecidas de comum acordo pelos autores e leitores” (*ibid.*, p.56). No entanto, isso ocorre de maneira distinta na literatura, pois, como dizia o filósofo e poeta francês Paul Valéry (*apud* LEJEUNE, 2008, p.56-57), todo julgamento que estabelece uma relação a três - no caso em questão: produtor/obra/consumidor - é ilusório, já que essas três instâncias não participam simultaneamente da mesma experiência. Lejeune (2008, p. 46)

considera que a autobiografia (literária ou não) brinca com essa ilusão, funcionando, essencialmente, como um ato de comunicação, fundado sobre um acordo entre autor e leitor:

Ao fazer um acordo com o narratário cuja imagem se constrói, o autobiógrafo incita o leitor real a entrar no jogo dando a impressão de um acordo assinado pelas duas partes. Mas sabe-se que o leitor real pode adotar modos de leituras diferentes do que é sugerido e que, sobretudo, muitos textos publicados não comportam nenhum contrato explícito. (2008, p.57).

Como tentativa de solucionar tais desentendimentos, Lejeune elabora no “pacto autobiográfico” um processo pautado em duas vias: a primeira, o compromisso e o esquema de apresentação escolhido pelo autor; a segunda, o modo de leitura escolhido pelo leitor. Assim, o que ele chama de autobiografia pertence a dois sistemas distintos: um referencial, “em que o compromisso autobiográfico, mesmo passando pelo livro e pela escrita, tem valor de ato”, e um sistema literário, no qual “a escrita não tem pretensões a transparências, mas pode perfeitamente imitar, mobilizar as crenças do primeiro sistema” (LEJEUNE, 2008, p.57).

É possível admitir a existência de leituras diferentes e de interpretações variadas de um mesmo texto. Em meio a isso, as relações entre autobiografia e ficção devem ser valorizadas na construção de um relato autobiográfico. Neste âmbito, Lejeune ressalta que o registro confessional é apenas uma “ficção produzida em condições particulares e que, nos dias de hoje, para transformar a história de uma vida em livro é necessário simplesmente viver: “Somos homens-narrativas. A ficção significa inventar algo diferente dessa vida” (*ibid.*, p.74).

Logo, a autobiografia como meio de autoconhecimento, ao mesmo tempo que pertence ao campo do histórico, também se inscreve na vida de “homens-narrativas” que com o intuito de buscar e/ou fazer um balanço de sua existência entra nas dependências do imaginário, e a “autobiografia que corresponde a esse imaginário está ao lado da verdade” (*ibid.*, p.104). A ação ficcionalizante do relato autobiográfico, constituída por meio da invenção e da memória, é imprescindível para que se possa alcançar a essencialidade de uma vida expressa por palavras, construída em forma de romance e que se configura em uma autobiografia.

## 2. O retrato da arte: composição do romance *Manual de Pintura e Caligrafia*

### 2.1. Manual de Pintura ou de Caligrafia? Ou ainda, Ensaio de romance?

Devido à pluralidade, à complexidade e ao leque de possíveis interpretações sugeridas pela leitura de *Manual de Pintura e Caligrafia*, este subcapítulo tem como intuito sistematizar os componentes importantes para a compreensão do romance em sua totalidade. Inicialmente serão feitas considerações acerca do título e, depois, reflexões acerca de características estruturais e do conteúdo narrativo. Com a apresentação mais detalhada da obra, espera-se montar um panorama de aspectos que serão tratados ao longo deste trabalho. Dentre eles, destacam-se a diversidade genológica, a problemática da representação artística no que tange à pintura e, sobretudo, à escrita, as relações entre artista e obra, as correspondências autobiográficas entre autor e personagem, além da importância deste romance na composição da estética e da identidade literária de Saramago.

O livro aparece na primeira edição com a informação “Ensaio de romance”, uma vez que, conforme Márcia Valéria Z. Gobbi (2011, p.125-126), ficam evidenciados muitos aspectos do itinerário do autor em busca de uma expressão autêntica e, na segunda, somente como *Manual de Pintura e Caligrafia*, assumindo o pleno sentido da palavra manual: a representação dos meios da aprendizagem. Com isso, logo no título, o leitor atento depara-se com o primeiro indício de hibridez textual, dado que a indicação “Ensaio de Romance” tem o intuito de prevenir, nas palavras de Gobbi, os mais apressados que a ele se lançassem em busca daquilo que, afinal, um manual deveria oferecer: regras básicas e noções essenciais acerca das técnicas da pintura e da caligrafia, neste caso. As edições posteriores, dos anos 80, suprimiram o subtítulo, certamente desnecessário, devido ao reconhecimento de Saramago como grande ficcionista, distanciando-o das expectativas que cercam um autor de manuais técnicos.

Em meio aos diálogos estabelecidos entre verbal/pictórico, H. reflete sobre sua arte, bem como a Arte num sentido amplo. Sob o meu ponto de vista, o protagonista se aproxima do “herói problemático”, nos termos lukacsianos, por ser um artista perplexo diante das suas premissas. Já, Costa (1997, p.283-284) diz que Saramago ao fazer de H. um artista medíocre, logra um efeito mais dramático com o exame de consciência de um romance escrito em primeira pessoa. Acrescenta ainda que a primazia na postura de inocente aprendiz de escritor é a vantagem que esta estória tem sobre intelectuais que almejam o reconhecimento do

público. Seja qual for a definição, H. é um homem “Por nascer” (SARAMAGO, 1992, p.6) e, em meio ao seu drama artístico, mergulha numa incessante busca por um estilo autêntico que dê vazão a um mundo de aparências, em que o fingimento torna-se a verdade mais coerente e absoluta.

Seu escrito não projeta somente as inquietações sobre seu ofício- como forma de se libertar da representação mimética, recusando a função de copiar a realidade empírica -, como também reflete sobre as relações estabelecidas com os indivíduos da sua época: seu círculo de amizades, dentre outras pessoas, como Olga, a secretária de S., com a qual ele tem um caso passageiro; Adelaide, “a mulher-a-dias” (*ibid.*, p.69) e os pais de M. Na minha avaliação, tais personagens constituem um papel secundário no processo de autoconhecimento do protagonista, mas não deixam de ser um componente importante na composição da obra, pois tornam-se a via pela qual H. irá deixar-se conhecer em sua vida cotidiana.

“Que fazem estes meus amigos na vida?” (*ibid.*, 1992, p.82). Há os publicitários, Ana e Francisco; Sandra, a decoradora; o editor Carmo; António, arquiteto; o médico Ricardo e sua mulher, Concha; e, ainda, Adelina, dona de uma boutique. Este grupo fechado, que constitui o principal convívio social do pintor é o que impulsiona discussões e desavenças sob a suprema justificação da amizade, além de ser um fator contribuinte para algumas das reflexões de H. sobre a vida, a estética e a política.

Adelina representa um papel significativo, pois envolve-se numa relação amorosa com H. Tal vínculo é descrito pelo narrador como algo consciente e casual, que tem excelência na sua serenidade e vale enquanto o dever da fidelidade não se tornar pesado. Neste jogo espontâneo, livre de qualquer tipo de cobranças, H. assume o papel de amante impostor e Adelina faz parte desta encenação ‘solta’, mas que requer certo grau de intimidade. A convivência de ambos faz de Adelina peça fundamental na vida de H., já que por meio da confiança construída ele tem liberdade para falar de pintura de forma neutra, sem que ele mesmo pareça estar em causa. Além disso, é a primeira pessoa a quem H. mostra seus escritos, a primeira pessoa que o questiona sobre a lógica da sua autobiografia, afinal, “como pode uma narrativa de viagem ser uma autobiografia?” (*ibid.*, p.115).

Adelina e H. sabem que qualquer dia esta relação acabará, dado que só a “inércia a faz durar ainda” (*ibid.*, p.44). Chegado este momento, o narrador interrompe sua escrita (após o terceiro exercício de autobiografia) para transcrever a carta que Adelina lhe enviou, dizendo “agora já não te quero” (*ibid.*, p.149) e para incentivá-lo a continuar a escrever. A perspectiva sobre o fim deste envolvimento adulto e sem compromissos seria a indiferença de H. De fato, isto não ocorre e o narrador sente um pequeno abalo com o término, provocando desordem no

seu universo íntimo. Também é o pontapé inicial para H. se autoexilar no deserto que fabula, onde permanecerá durante parte relevante da narrativa. Neste sentido, Adelina foi apenas um último vulto que, embora já afastado, era visível na “encosta da duna escorregadia”, e de repente, “no tempo de abrir uma carta e lê-la, desaparecida no outro lado” (SARAMAGO, 1992, p.156). Entretanto, foi imprescindível para que o protagonista, páginas adiante - momento em que se encontra mais seguro sobre sua ocupação e sobre si mesmo- conseguisse perceber a chegada do verdadeiro amor e, o mais importante, entregar-se a ele. M., certamente, entra de forma súbita no espaço desabitado de H. trazendo-o à realidade e a sensações que, já quase no final do relato, são primordiais para o seu amadurecimento.

Paralelamente à história da sua vida e de seus amores, H. narra episódios sobre a confecção dos retratos que pinta: os dois quadros de S., inicial de “Senhor” ou de “Senador” (COSTA, 1997, p.282) e o retrato dos Senhores da Lapa. Além disso, mescla a narrativa com cinco denominados exercícios de autobiografia<sup>6</sup> que são um verdadeiro laboratório genológico, devido à presença de registros genéricos, como é o caso do autobiográfico, do relato de viagem e da crônica.

Para alcançar a reflexão desejada, antes de escrever os seus cinco exercícios de autobiografia, H. copia trechos de textos afins ao que pretende exercitar, textos-testemunhos em que o conceito de verdade se torna plural, esbatendo-se e expandindo-se pelo que designa por “verdade suspeita” e por “mentira idónea” (SARAMAGO, 1992, p.96). Copiando vidas, ele tem o intuito de aprender a contar a sua e inicia tal prática com a transcrição de fragmentos de ilustrações de vida, marcados por diversos modos de se contar existências. O primeiro procede de Robinson Crusoe, criação literária de Daniel Defoe; o segundo, das confissões do filósofo Jean-Jacques Rousseau; o terceiro, da recomposição de Marguerite Yourcenar acerca da memória de Adriano, imperador romano<sup>7</sup>.

Esta liberdade escritural permite ao narrador escrever sem regras, e uma vez enquadrado no estatuto de “escrepintor” (*ibid.*, p.170), a voz manifesta e materializada nas folhas deste aprendiz da arte escrita transgride limites de gêneros e formais, imprimindo à obra o seu peculiar aspecto subversivo e irônico. A ousadia transcorrerá até a página final deste dissimulado *Manual*, pois H. em vários momentos adverte o leitor para não esperar muita coisa de uma narrativa que tão acauteladamente começa e que irá, de forma alegórica e pouco usual, biografar sem o querer fazer.

---

<sup>6</sup> José Saramago. *Manual de Pintura e Caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Os exercícios de autobiografia encontram-se respectivamente nas seguintes páginas: 99, 121, 143, 163, 187.

<sup>7</sup> As transcrições dos respectivos textos encontram-se no capítulo dez (*ibid.*, p. 93-97).



Voltando ao plano da narração, pode-se dizer que há dois acontecimentos imprescindíveis para a superação da mediocridade artística. O primeiro seria a recusa de levar adiante a encomenda do retrato dos Senhores da Lapa, nos termos esperados por seus clientes, ao optar por uma linguagem artística não convencional, oposta à que lhe dera notoriedade no círculo social que demanda este tipo de serviço. Em seguida há o aparecimento de M., que segundo Arnaut (2002, p.159), seria a inicial de “Mulher” ou de “Maria”<sup>8</sup> ou ainda, conforme Costa (1997, p.309, 312), a inicial de “Musa”, “Mestra” e “Modelo”.

A meu ver, os conceitos mais apropriados para designar a mulher que irrompe em meio à rebelião interna de H. são o de ‘Mulher’ no sentido estrito da natureza feminina, que desperta interesse e faz despontar o amor, e o de ‘Musa’, como fonte inspiradora - esta última acepção contribui para o aumento do tom lírico nas últimas páginas. Ademais, M. é uma pessoa sensível que identifica num simples olhar a importância do turbilhão de conflitos estéticos e ideológicos reproduzidos no retrato dos senhores da Lapa, além de desempenhar, como sugere Costa, um papel relevante no contexto da narração do *Manual*, o de “agente da História” (*ibid.*, p.312).

Depois do episódio dos Senhores da Lapa, H. não se vê mais como um pintor que imita o modelo e passa a acreditar na sua própria expressão artística. Paralelamente a esta fase de transformação, a crise existencial tornada ideológica na vida de H. solucionar-se-á com a irrupção deste novo amor, ocorrida em circunstâncias vinculadas ao aprisionamento político de um dos seus amigos, António, mandado para a prisão de Caxias<sup>9</sup> por opor-se ao regime político ditatorial vigente nos primeiros anos da década de 1970. Devido a este acontecimento, Costa (*ibid.*, p.309) diz que M., irmã de António, visita H. em seu atelier, e desde então o pintor descobre dois níveis importantes de afinidade entre si e a recém-conhecida: a forma direta como M. encara a realidade e a naturalidade com que ela é capaz de, numa olhada só, decifrar o que para ele significava pintar o retrato dos Senhores da Lapa.

O entrelaçamento de ideologia política e relacionamento amoroso assume um papel predominante, especialmente nas últimas páginas, em que se nota o crescimento individual de H., que se dá em virtude do amor e que coincide com a tomada de consciência estética,

---

<sup>8</sup> No que diz respeito à última simbologia (Maria), parece-me que tal analogia não cabe ao papel que a personagem desempenha na obra, dado que tal marcação representa a instância de um nome, de uma pessoa comum, igual a várias outras, ou num sentido religioso, o de santidade e pureza incontestável.

<sup>9</sup> O Forte de Caxias, mais conhecido como prisão de Caxias, está localizado na freguesia de Caxias, Concelho de Oeiras, em Lisboa/Portugal. Em 1916 passou a ser utilizado como estabelecimento prisional e com a implantação do Estado Novo Português se destacou como a prisão que acolheu o maior número de presos políticos até a sua desativação com a Revolução dos Cravos em 1974. Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Forte\_de\_D.\_Lu%C3%ADs\_I>. Acesso em: 18 jun de 2013.

política e social. Costa (1997, p.303-304) observa ainda que esta transformação não ocorre somente no plano da história e da vida pessoal do protagonista. A matéria narrada por si só apresenta ao leitor uma proposta inovadora frente às diretrizes estéticas e ideológicas que postulam, dentre outros, o romance tradicional e o gênero autobiográfico.

Ao final da obra, o narrador, para sair do seu estado de subjetivação, conduz a diegese para um plano específico, o do golpe de 25 de Abril de 1974 (Revolução dos Cravos), dado histórico referente ao movimento que depôs o regime ditatorial vigente em Portugal, iniciando um processo que resultaria na implantação da democracia. Afirmando a sua consciência política de cidadão e de artista, H. sofre um desabrochar tardio, porém consistente, uma vez que se transforma em agente da sua própria vida. Por essa razão, *Manual de Pintura e Caligrafia* remete alegoricamente para uma realidade histórica de Portugal que se vê independente, depois de décadas de ditadura.

Depois deste panorama sobre o conteúdo narrativo, os comentários a seguir estarão centrados na composição formal do livro e na contribuição do mesmo para a produção literária posterior de José Saramago. Segundo Gobbi (2011, p.126-130), e também no meu ponto de vista, a referida obra está dividida em três grandes partes<sup>10</sup>, que, uma vez unidas, outorgam o aspecto multiforme da narrativa.

A primeira delas, situada logo nas primeiras nove divisões, é responsável por apresentar o narrador em primeira pessoa, dados de sua vida que constituem a trama do romance e indiciam o motivo da sua escrita. A segunda, a maior parte da narrativa, abrange as vinte partes seguintes e apresenta cinco subdivisões nas quais se encontram os cinco exercícios de autobiografia, misturados com a narrativa primeira, ou seja, a história de H. e a pintura dos retratos de S. e dos Senhores da Lapa. Uma grande parte destas linhas representa uma escrita de crise, voltada principalmente para questões sobre o processo de investigação e experimentação textual. Aliás, apresenta o teor introspectivo, subjetivo e autocrítico do narrador, que traz à tona considerações acerca de áreas e temas variados, como as discussões sobre a gênese e a função da obra de arte, morte, solidão, religião e política. Finalmente, a terceira parte, correspondente às sete últimas divisões, remete ao relacionamento amoroso de H. e M., juntamente com o envolvimento de questões políticas.

Após as reflexões do pintor na segunda parte, a chegada de M. faz com que ele se ausente do deserto inabitável no qual se encontrava, despertando em H. novos olhares e novos

---

<sup>10</sup> José Saramago. *Manual de Pintura e Caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. A primeira parte corresponde às páginas 05-92; a segunda parte às páginas 93-238 e a terceira parte às páginas 239-277 (Grifos meus).

horizontes na sua forma de ver o mundo e de ver a si mesmo. Com isso, o trecho final da obra configura-se numa narrativa mais objetiva, de alguém consciente da sua posição artística e civil, suavizada pelo tom poético implodido nas passagens em que o narrador, tomado pelo amor e pela escrita, escreve sobre M. - exposição minuciosa, para lá da descrição física que provoca interesse e que até então não dedicara a nenhuma das demais personagens.

É importante ressaltar que devido à presença de recursos ficcionais, da pluralidade de gêneros e resquícios autobiográficos, na obra em questão podem ser percebidos laivos de “romance autobiográfico” (LEJEUNE, 2008, p.25). Apesar da identidade profissional do protagonista não coincidir com a do autor real, há na narrativa determinadas passagens, principalmente as de semblante ideológico, que se equiparam com as do autor civil, como por exemplo, o posicionamento estético, político e religioso. Também, há indícios de certos episódios que remetem à vida de Saramago em Azinhaga, como as privações e a infância difícil que teve, os quais reaparecerão anos mais tarde em *As Pequenas Memórias* (2006), sua autobiografia propriamente dita.

Há muito de José Saramago no pintor, mesmo que não tenha sido sua intenção primeira a de ficcionalizar-se. Além das convergências de episódios de vida e de experiências intelectuais e políticas, o intuito principal do enunciador é o mesmo do escritor: investigar, inovar, subverter e experimentar todas as possibilidades da escrita. O narrador, ora reflete sobre aquilo que pinta, ora sobre o que escreve. Tal prática condiz com a postura do autor que, por meio de ponderações sobre o processo da pintura e escrita, pensa na bagagem textual acumulada.

Neste livro, com o qual retornou ao romance após quase três décadas de afastamento, isto se não for considerado *Clarabóia* (2011)<sup>11</sup>, Saramago apresenta traços característicos determinantes da sua produção literária posterior: a consciência da representação artística como veículo de subversão de imagens e linguagens estabelecidas, de figuras e de eventos históricos; a descoberta da escrita como revelação do mundo e de suas transformações; o poder inventivo dos símbolos, representado em alegorias e ‘estranhas’ personagens e a noção de que o valor do artista é também o valor do homem. Com isso, nesta obra um tanto enigmática, o autor torna imprecisas as fronteiras entre ficção e não-ficção, problematiza o ato de escrever, combinando romance, autobiografia e ensaio, além de atentar a acontecimentos

---

<sup>11</sup> *Clarabóia*, publicada em 2011, é a primeira obra póstuma de José Saramago. Foi escrita após a publicação do primeiro romance do autor, *Terra do Pecado* (1947). Saramago enviou seus escritos para uma editora portuguesa, a qual nunca lhe deu uma resposta. Na década de 80, quando já era escritor consagrado, a mesma editora entrou em contato para tratar do lançamento de *Clarabóia*. Seja por ressentimento ou por não haver mais a identificação do autor com a obra, Saramago não quis vê-la publicada, deixando a cargo dos seus parentes que decidissem o destino da mesma, após o seu falecimento.

do seu tempo com certo distanciamento da história oficial, o que lhe permite descobrir a verdade sob as suas formas múltiplas, escondidas sob um mundo de aparências.

A elaboração deste romance aponta para uma oficina de aprendizagem narrativa, repleta de torneios estilísticos que se sustentam, sobretudo, na origem plural de protocolos textuais distintos. Além do mais, é um texto em que o autor compartilha com o leitor tensões de ordem ideológica e existencial. A junção das indagações intelectuais e experimentação textual imprimem à obra sua notória coloração autobiográfica, manifesta numa arte altamente provocativa, em razão da autonomia estabelecida no jogo com as palavras. A ideia da inovação, verificada no diálogo de uma estética com outra, pintura e escrita e no próprio discurso romanesco, possibilita a construção de modelos de realidade que favorecem o pensar, porque subvertem e questionam concepções vigentes sobre o que significa ser artista e, mais precisamente, sobre qual seja o papel do escritor na sociedade. Pode-se ainda encarar o *Manual* como uma tentativa de investigação dos limites de gênero, colocando em questão, com isso, o sentido do realismo no processo de representação artística.

## **2.2. Labirinto de gêneros textuais: sobre a multiplicidade genológica**

A fluidez genológica de *Manual de Pintura e Caligrafia* é o que permite falar do próprio romance, enquanto obra a ser construída. Para Tadié (1992, p.199-200), a essencialidade metaliterária e meta-artística condiz com uma prática significativa da literatura moderna, dado que o romance do século XX absorveu outros gêneros e outras áreas, como, no caso em questão, a das artes plásticas, o que permitiu não somente a convergência e o diálogo entre diversos temas, como também a possibilidade do próprio romance criar sua teoria artístico-literária, refletindo assim a sua própria estética.

Devido à hibridez do relato, - sendo esta tida no sentido estritamente formal do termo híbrido: cruzamento de diversos gêneros textuais durante a narrativa - o *Manual* é, segundo a minha hipótese, um romance com laivos autobiográficos em razão de o autor civil, desdobrando-se em personagem literária, traçar o seu perfil estético-ideológico, que é também o perfil do autor que o cria, buscando em outro, e por outro, o que lhe pertence. Tal estranhamento, apontado no título, é acentuado desde as primeiras linhas, em que lhe é dada a continuidade graças à presença de um eu/protagonista/narrador/pintor.

A inscrição *Manual de Pintura e Caligrafia: Ensaio de Romance* insinua, como mencionado em 2.1, o primeiro indício da tonalidade múltipla que reveste o relato. Trata-se de

um ‘manual’ que abarca o percurso de amadurecimento de um pintor perante sua arte. Conforme Reis (1998, p.15), durante este processo não está ausente o sentido do aprendizado e suas dificuldades, verificado na escrita que H. leva a cabo, mesclando gêneros textuais dotados de potencialidades subjetivas, caso da crônica, da narrativa de viagem e do relato autobiográfico, harmonizados no discurso da narrativa, voltada para o ensaio. O sentido da indicação ‘Ensaio de Romance’ completa o significado do próprio título: a noção de aprendizagem que todo manual pressupõe e que neste caso será explorada pelas palavras e seus torneios estilísticos, sustentáculos de uma narrativa plena de significados e ambiguidades, além de ser o meio pelo qual o artista tenta solucionar seus questionamentos. O desfecho deste trajeto configura-se na composição de um romance voltado para si mesmo e, como ato de consciência, para a configuração do próprio romancista:

Chamei-lhe *Ensaio de Romance* porque estava mais ou menos consciente de que havia nesse romance qualquer coisa de diferente, que era uma espécie de reflexão sobre o próprio romance. O *Manual de Pintura e Caligrafia* é um romance que sucessivamente faz reflexões, um romance que está a pensar; bem ou mal, certo ou errado, não é isso que conta. [...] o *Manual* é um romance de ensaio, entrando nessa classificação dada a um certo tipo de romances, também eles muito reflexivos. Simplesmente, parecia-me pretensioso da parte de alguém que acabava de chegar ou que ia começar a chegar, porque aquele era de certa forma o meu primeiro romance, pôr ali romance de ensaio. Se me apresentou a ideia, foi para rejeitá-la imediatamente. Então, entrei num jogo (que, no fundo, aparece em toda a minha obra, até hoje), inverti os termos e passei a chamar ao *Manual* ensaio de romance, o que me dava alguma satisfação, porque efectivamente como romance ele era um ensaio, no sentido de tentativa: como quem diz “vamos lá a ver o que é que isto dá”. (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p.103-104).

Feitas tais considerações acerca do título e do apetite ensaístico que o mesmo sugere, pode-se dizer que a pintura é um elemento decisivo no processo de maturação de um modo de ser artístico que carece da palavra para se completar e se legitimar. Segundo Reis (1998, p.19), a escrita é que desvela o segredo da descoberta de si, dos outros, do mundo e dos modos sinuosos e singulares de representá-lo; de tudo isso e também da pertinência de uma outra pintura, mais consequente e semanticamente densa.

“Continuarei a pintar o segundo retrato, mas sei que nunca o acabarei” (SARAMAGO, 1992, p.5), esta afirmação no início da narrativa sustentará toda a primeira parte da obra. Para Reis (1998, p.14-15), começar o relato com a menção de um trabalho em curso faz com que o fluxo do tempo narrativo se confunda com o fluxo da atividade artística, ao passo que esta última sugere, nas palavras do estudioso e na minha compreensão, desde o começo, um momento de tensão e precariedade, manifesto na convicção por parte do narrador de que ele nunca acabará o quadro. A obsessão em compreender e descobrir o interior de S. é o passo

primordial para H. se aventurar por terrenos desconhecidos até então, procurando na arte verbal, a lacuna que ficou entre o primeiro e o segundo retrato. A consciência da inutilidade da sua pintura instigará a mudança deste artista que busca noutra linguagem uma capacidade de entendimento, de si (pintor) e do outro (modelo), que a arte figurativa não viabiliza. Afinal, o que é a verdade, quem é o outro?

Tal proposição é um dos vetores que impulsiona as inquietações de H. na segunda parte, a que mais problematiza, subverte e inova. Para iniciar a investigação nos territórios da narração, este pintor-escritor, para “adestrar a mão” (SARAMAGO, 1992, p.94), copia trechos afins àquele que pretende exercitar, colocando em pauta um jogo de paradoxos entre ficção e não-ficção, constantemente trazido à tona quando se pensa em romance moderno.

O que é e o que deixa de ser na vida de Robinson Crusóé? E na vida de Rousseau e Adriano? E na vida de H.? Por ser o vínculo entre fictício e real o auge do debate sobre o uso do ficcional na contemporaneidade, este ponto ganha atenção especial do narrador. Em poucas páginas, contrapondo ficção e história oficial, ele começa por desvendar os torneios da escrita literária e os elementos resultantes de uma obra, colocando em questão o realismo na narrativa, posto que a efabulação é mais uma convenção num mundo de múltiplas ficções, em que se contempla, simultaneamente, história e realidade.

Fazendo uso do discurso em primeira pessoa, um ponto comum destes testemunhos é que todos começam da mesma forma: “Nasci no ano de 1632, na cidade de York” (*ibid.*, p.93), no caso de Crusóé; para Rousseau, “Nasci em Genebra, em 1712” (*ibid.*, p.95) e “foi em Itália que eu nasci” (*ibid.*, p.96), nas memórias do Imperador Romano Adriano recompostas por Marguerite Yourcenar.

Em relação ao trecho sobre Crusóé, a impressão que fica para o narrador/copista é que “tudo quanto ficou escrito é mentira” (*ibid.*, p.94). Esta ousada afirmação é a via pela qual H. tenta mostrar que o texto é apenas um modelo, uma forma de arte e diversão de um mundo que se deleita com sua própria construção. A única verdade importante naquele momento não é a do copista nem a do autor copiado, Daniel Defoe, os dados que indiciam o suposto nascimento dizem respeito somente a Robinson Crusóé, criado e materializado no estatuto da ficção e da narração literária.

Tomado pelas impressões dos textos de Rousseau e da criação de Yourcenar, H. é tentado a declarar que “tudo provavelmente são ficções” (*ibid.*, p.97). A vida autêntica do imperador Adriano é recriada na instância da ficção de alguém que conta uma vida que não é a sua, e, exatamente por isso, pode-se apostar que ainda falta muita coisa de um imperador romano que nasceu em Itália, mas que a “ficção oficial quer que tenha nascido em Roma”

(*ibid.*, p.97). Já, apenas parte do testemunho de Rousseau são recordações sobre sua vida, escritas no momento presente em que elabora o enunciado e reinventadas conforme as limitações da memória. De resto, ficam apenas as impressões que chegam ao relator por alguém que as contou tardiamente, porque ele próprio não as podia saber até então.

Nas palavras do narrador (SARAMAGO, 1992, p.94), diante destes exemplos de ilustrações de vidas, enquanto escolarmente copia e tenta perceber os caminhos tortuosos e incógnitos da invenção fabulosa, ele problematiza os argumentos com que se ilude a mentira ou a verdade e, relativizando-os, começa a perceber como esta noção de ficcional irá compor o espaço literário. Está constatação parte de alguém que já havia começado a rebelar-se contra os preceitos de uma pintura de tipo mimético e que tenta se encontrar, descobrir o verdadeiro lugar do seu nascimento, por meio de concepções não condizentes com o método clássico de biografar: “O verdadeiro lugar de nascimento é aquele em que, pela primeira vez, se lança um olhar inteligente sobre si mesmo” (*ibid.*, p.96).

A partir de vários modos de contar existências, que haveriam de ser escritas de formas diferentes, pelo simples fato de serem vidas distintas, o elemento falso e factual têm uma participação atuante, já que cada personagem conta a sua própria história por meio de percepções sobre o ocorrido e, assim sendo, saber efetivamente quem era aquela pessoa, o que é realidade representada ou invenção, não é o mais relevante para o entendimento do que é a verdade, ou mesmo, se haveria algum fator verídico ali. A única verdade que realmente importa é a do texto.

Constatação feita, H. começa a lançar um “olhar inteligente” sobre sua arte. Depois de ter deslizado para o espaço da efabulação, ele se sente à vontade para penetrar no estatuto da narração, em que questiona a natureza do seu próprio discurso autobiográfico. Para compor a história da sua vida, graças à convocação de protocolos de origens distintas, H. entrecruza e interrompe o seu discurso confessional em uma nova experiência cuja classificação genológica plural, como sugere Arnaut (2002, p. 157) e consoante o meu ponto de vista, ao mesmo tempo em que se aproxima da autobiografia, dela se afasta. Paralelamente à narrativa principal, que diz respeito a episódios da sua vida e às tensões ideológicas que circundam seu imaginário, H. mescla exercícios de autobiografia, como forma de complementar o amadurecimento almejado.

O primeiro deles intitula-se: “Primeiro exercício de autobiografia, em forma de narrativa de viagem. Título: As impossíveis crônicas”. Em seguida, “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 exercício de autobiografia e último exercício de autobiografia em forma de narrativa de viagem: Título: As luzes e as sombras”<sup>12</sup>.

Um ponto convergente dos títulos citados é a denominação de exercícios de autobiografia, sendo esta definida por Lejeune (2008, p.222) como “uma narrativa referencial, que se quer verídica, escrita pela própria pessoa e centrada mais na vida individual do que na história coletiva”. Geralmente, este tipo de gênero discursivo é resultante do levantamento de sua própria existência feito por um autor e pode incluir manifestações literárias semelhantes entre si, como confissões, memórias e cartas, revelando sentimentos íntimos e a experiência do autor.

Consideradas tais definições, os cinco exercícios fogem a algumas das regras dominantes da autobiografia em sentido estrito: a centralidade do sujeito da enunciação colocado numa relação de equivalência com o sujeito do enunciado e com o autor empírico do relato não ocorre e o pacto referencial, que constitui a representação de um percurso biográfico verificável, é alterado pelas deambulações tanto factuais como imaginárias que H. faz por territórios turísticos da Itália e de Lisboa. Assim, a menção ao gênero autobiográfico imprime uma visão ampla do objetivo primordial do *Manual*: a autorreflexão por parte do narrador a respeito do seu ofício e do mundo em que vive.

Há dois outros gêneros textuais presentes nos títulos do primeiro e do quinto exercício de autobiografia que merecem atenção especial: a narrativa de viagem e a crônica. O relato de viagem, conforme Sofia M. Carrizo Rueda (2008, p.09-33), é tecido (e esta é uma das particularidades do gênero) no limiar entre história e ficção. A realidade relatada pelo viajante normalmente aparece enfocada com alto grau de subjetividade e uma dose de impressionismo decorrente do contato com o diferente e o exótico que o mundo visitado proporciona, razão de sua estrutura narrativa ser muito próxima àquela das narrativas ficcionais.

A crônica, por sua vez, designa, segundo Reis e Lopes (2011, p.87-89), um tipo de narrativa de definição algo problemática, a começar pelo fato de não constituir um gênero estritamente literário, no mesmo sentido em que o são o romance, a tragédia ou a écloga. Convém lembrar que a temporalidade é uma particularidade inerente à crônica (do grego *chronos*, “tempo”), definida por essa característica de forma mais nítida que qualquer outro gênero narrativo. Assim, segundo os estudiosos, na crônica prevalece a dinâmica dos eventos como princípio que rege uma construção narrativa dotada de configuração temporal

---

<sup>12</sup> José Saramago. *Manual de Pintura e Caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Os “exercícios de autobiografia” encontram-se, respectivamente, nas páginas: 99, 121, 143, 163, 187.



relativamente elementar, respeitando a ordenação cronológica; o relato desses eventos nem sempre é apoiado no testemunho de documentos e pode ser completado por uma discreta ou evidente ficcionalização.

A partir da caracterização dos gêneros textuais mencionados, conforme Rueda (2008) e Reis e Lopes (2000) respectivamente, no “Primeiro exercício de autobiografia, em forma de narrativa de viagem. Título: As impossíveis crônicas”, o narrador aponta para o que a sua escrita não será “As impossíveis crônicas”, uma vez que seu texto não é um registro de fatos históricos e/ ou cotidianos em ordem cronológica, mas sim um rápido passeio por terras da Itália. Além disso, a expressão “narrativa de viagem”, presente no primeiro e no quinto excerto (“Quinto exercício de autobiografia e último exercício de autobiografia em forma de narrativa de viagem: Título: As luzes e as sombras”), denomina um fator comum desses fragmentos de autobiografia. Todos são relatos de viagens em que se cruzam os fios da história e da ficção numa narrativa dotada de subjetividade, pois boa parte dela consiste no despertar de sensações de H. sobre lugares que certa vez conheceu e que são revisitados pela memória.

Em relação aos outros exercícios de autobiografia, a temática da viagem somada a lugares turísticos de cidades italianas – como Bolonha, Florença e Veneza – assume um papel preponderante e, ao contrário do primeiro exercício, os quatro últimos fragmentos possuem melhor fôlego narrativo e mais cuidado no estilo. A classificação ‘capítulos de livros’, dada pelo narrador, faz desses pequenos textos partes essenciais de um projeto bem mais elaborado, o *Manual* que tenta responder às indagações de H. na busca do autoconhecimento e de uma arte, a qual acredite ser autêntica.

Composta a microestrutura desses cinco exercícios autobiográficos, nota-se que H., a partir da descrição de lugares, irá de forma alegórica e pouco usual descrever a si mesmo. É a partir da exteriorização que ele delimita o tempo-lugar em que verdadeiramente nasceu, em que pela primeira vez olhou por e para dentro de si. E o tempo e o lugar foram o da viagem:

Nestes cinco excertos – que propõem, de entrada, uma hesitação entre dois registros genéricos antipódicos, o autobiográfico e o do relato de viagens, como os títulos de dois destes “exercícios” explicitamente formulam - H. recupera, de si para si mesmo, sua face e, de algum modo, a sua densidade como pintor, como artista plástico; na verdade, estes cinco fragmentos de *Manual de Pintura e Caligrafia*, que tratam das impressões subjectivas de um artista certamente bem formado em nível teórico ou da historiografia da arte, são uma espécie de “autobiografia alegórica” daquilo que no reino das imagens está, infere-se, antes que o literário, mais próximo ao interior do pintor de retratos, mesmo um, como este, frustrado consigo mesmo. (COSTA, 1997, p.298).

A multiplicidade de gêneros textuais é o fator responsável pelo fluxo ziguezagueante da narrativa, permitindo a H., dentre outras coisas, flunar por diversos lugares da Itália e de Lisboa, bem como trazer à tona informações artístico-culturais e dados históricos de Portugal, Itália e Espanha. É principalmente por meio da “via deambulatória” (COSTA, 1997, p.292) que o narrador, no plano da memória, irá construir o seu espaço autobiográfico. A esse respeito, Seixo (1999) acrescenta que é por meio da escrita e do percurso reflexivo que ela proporciona, juntamente com seus passeios, que H. consegue encontrar a si próprio. Para ela (*ibid.*, p.30), escrita e deambulação inscrevem no protagonista a noção de tempo interior e exterior, que a pintura não lhe pôde inculcar.

A viagem, de extração alegórica, é um ponto axial da narrativa e, junto com os rascunhos autobiográficos em forma de narrativa de viagem, dá sentido à noção de tempo/espaço, como H. diz: “sem outra ideia senão a de contar uma viagem para depois lhe chamar exercício de autobiografia,” “viajo devagar. O tempo é este papel em que escrevo”. (SARAMAGO, 1992, p.257). Logo, os exercícios de autobiografia são, no meu ponto de vista, uma tentativa em alcançar uma reflexão mais aguçada sobre sua arte. Por intermédio de um prisma não convencional, a deslocação via espaço, que diz respeito ao tema da viagem e, mais ainda, ao tema da viagem interior, H. encontra sua correspondência perfeita no caminhar sem rumo pelo espaço lisboeta e no impulso de reunir outras terras em busca do que necessita.

Vagueando por seu museu mental e ficcionalizando-se autobiograficamente, H. recupera no seu imaginário os pintores Miguel Ângelo, Leonardo da Vinci e Mantegna, as Igrejas de Arezzo e os tesouros de Uffizzi, os castelos Pitti e Sforzesco, a luz de Veneza e Florença, as galerias de Milão, a sedutora Bolonha. O rememorar das viagens à Itália por meio da prática escritural faz com que ele se sinta em condições de se rebelar contra sua condição de pintor medíocre. Como diz Costa (1997, p.298-299), a “terapia da arte” inventada no plano do *Manual* lhe permite – pelo movimento que implica entre seu tempo e crises presentes e o tempo passado na admiração do acervo turístico italiano – deixar fluir a vivência subjetiva do seu saber artístico, cuja dimensão considera estar-lhe fechada como produtor de arte.

Após um trabalhoso exame sobre o sentido da verdadeira arte/escrita, percebe-se um notável amadurecimento do narrador, mais à vontade frente à desafiadora tela em branco e mais seguro sobre sua posição como artista. Depois de se ‘libertar’ da pintura acadêmica e de ir trabalhar na agência de publicidade do seu amigo Chico para poder sobreviver, H. mais comedido, está pronto, porém hesitante, em aceitar novas pessoas em sua vida: “É chegada a altura de ter medo [...] Pelo horizonte do meu deserto estão a entrar novas pessoas.”

(SARAMAGO, 1992, p.257). Esta nova etapa engloba a terceira parte da narrativa e coincide com o momento em que H. termina a escrita dos seus exercícios de autobiografia. Nela, mostra-se uma nova tonalidade narrativa, mais objetiva - pelo fato do protagonista ater-se à cronologia dos fatos, relatando episódios que passara com M. e as idas e vindas até a prisão de Caxias, onde se encontrava preso António. Consciente da sua posição política, H. reflete sobre a situação do regime político da época e se posiciona frente ao mesmo. Essa parte, como já observado em 2.1, é também mais lírica, marcada pela poeticidade singular que traduz sentimentos e sensações causados pelo amor e potencializada pela força criativa das palavras.

Costa (1997), como mencionado no subcapítulo anterior, diz que M., antes de um papel romanesco, assume na obra um papel alegórico e, na minha opinião, esta personagem toma para si o papel de alegoria a partir do momento em que preenche o ermo do pintor solitário, ampliando seus horizontes, ensinando-o a encarar a realidade de forma diferente. M. torna-se um fator primordial para o início da nova metamorfose de H. (outras já aconteceram: quando decide pintar o 2º. Retrato de S.; quando começa a fazer uso da escrita, para complementar o caráter lacunar da pintura; e no momento em que recusa levar adiante a pintura do retrato dos senhores da Lapa, nos preceitos da arte convencional).

Depois do aparecimento de M., a escrita avança para o seu fim. Termina com dois eventos importantes: a queda do regime marcelista, presente no último capítulo (de apenas uma página) em que H. e M., os novos namorados, olham eufóricos através da janela a cidade que acorda para uma nova vida; e, o fato de H. decidir pintar seu autorretrato, uma atitude de desvendar-se sem medo, sem regras e preocupações. Deste modo, o trajeto autobiográfico verificado nos segredos e caminhos labirínticos do relato é a via pela qual o narrador, de fato, consegue alcançar o que almejava no início do *Manual*: o reconhecimento de si como artista.

Ainda sobre as características formais, Costa (*ibid.*, p.303-304) diz que a liberdade escritural deste romance é verificada no uso de certos recursos estilísticos, como os mecanismos digressivos que permitem H. saltar de forma aparentemente anárquica de um tópico para outro sem perder o “fio da meada”. Por sua vez, a estética do fragmento é observada na utilização de colagens - caso das transcrições de trechos de Daniel Defoe, Jean-Jacques Rousseau, Marguerite Yourcenar e Karl Marx<sup>13</sup> - e pela mudança de registros tonais, como mostram os exercícios de autobiografia. Pensando com Costa, esses procedimentos estimulam a liberdade escritural, corroborada pela “inocência” da voz do narrador,

---

<sup>13</sup> José Saramago. *Manual de Pintura e Caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. (Na página 195, há a transcrição de um fragmento do livro *Contribuição para a Crítica da Economia Política* de Karl Marx).

despreocupado com qualquer tipo de formalidade, devido à sua condição de “pintor-escrevinhador” que augura voos estéticos mais ambiciosos.

Neste sentido, o desejo de ampliar o romance de suas limitações, segundo Soares (2004, p.53-64), é uma das consequências mais protuberantes desta narrativa que infringe as formalidades da autobiografia, bem como as do romance convencional, além de apresentar um semblante metaliterário e metaficcional, responsável por confrontar paradoxos da representação fictícia e histórica, do particular para o geral e do passado para o presente. A revelação consciente da metaficcionalidade na matéria narrada conduz, inevitavelmente, ao questionamento da veracidade presente no enunciado e o leitor será constantemente alertado para a impossibilidade de o discurso histórico, no caso em questão, o autobiográfico, poder preencher os pontos de indeterminação da história de uma vida que apenas nos chega textualizada.

Sobre a composição do *Manual*, Arnaut (2002, p.160-161) considera que sua originalidade está na pluralidade linguística e na subversão genológica, encarada como ato de reformulação da fragmentariedade contemporânea, em que o homem encontra-se dissociado do seu ser, do seu pensamento e da sua linguagem. A meu ver, esta ‘realidade’ é transposta não somente no conteúdo da obra, pois o ‘quebra-cabeça’ configurado na narrativa revela também o indivíduo plural que escreve, construído com nuances do sujeito moderno. Para Betty Bergland (*apud* ARNAUT, 2002, p.161), esse sujeito dinâmico está situado historicamente e posicionado entre múltiplos discursos num *continuum* temporal. No caso de H., o seu lugar é a folha de papel, pois nela há alguém que se faz pela linguagem escrita e pelo progressivo controle sobre suas técnicas.

Partindo para considerações acerca da classificação deste romance, Gobbi (2011, 125-126) diz que além da crítica ansiosa por categorizar, já que pululam na fortuna crítica do texto, ao lado do incontornável romance e do suspeito ensaio, termos como tratado, autobiografia e biografia ficcional, há um narrador, que às vezes se mostra preocupado, outras não, em designar seus escritos que não são um romance (SARAMAGO, 1992, p.171) e muito menos um diário (*ibid.*, p.252). Acredito que o (não) posicionamento de H. sobre a categorização do relato remete ao exercício da escrita deste aprendiz que transgride as fronteiras dos gêneros. Esta conduta do narrador, talvez, condiga com o desinteresse do autor sobre a classificação do seu texto, pois vê a sua obra na instância do literário e não na de gêneros.

Ainda sobre a diversidade de gêneros, Arnaut (2002, p.164) menciona que o *Manual*, “cujo álbi genológico o aproxima da autobiografia”, é passível de ser entendido, como sugere

Luis de Sousa Rebelo (*apud* ARNAUT, 2002, p.164), como um “romance de ideias”, por tratar de questões teóricas e práticas associadas à criação estética. Além disso, a autora (2002, p.165) aproxima a obra da noção de “romance de formação”, pois trata do desenvolvimento espiritual, desdobramento sentimental e aprendizagem humana e social de um herói. A esse respeito, ela menciona que a aventura narrativa interior do pintor é indissociável da simultaneidade com que se vive essa outra aventura, facultada pelo conhecimento estético de quem se olha e se estuda no espelho da pintura e no espelho da linguagem feita escrita.

Cabe salientar que a temática fundamental do “romance de formação” está, conforme Marcus Vinicius Mazzari (1999, p.72), na trajetória do indivíduo particular que, vivenciando experiências distintas, aspira ao desenvolvimento de suas potencialidades, artísticas, existenciais e intelectuais. Neste sentido, parece-me que tanto *Manual de Pintura e Caligrafia* quanto *As Pequenas Memórias* apresentam um tipo de formação de seus protagonistas. No primeiro há o amadurecimento das qualidades estéticas da personagem sob condições históricas, políticas e sociais; no segundo, a formação do Saramago quando criança, composta a partir da reconstituição da sua infância (está relação de ambas as obras com o conceito de romance de formação será aprofundada em 4.2).

Seguindo com as designações prováveis do *Manual* e novamente pensando com Arnaut (2002), talvez seja possível enquadrá-lo na definição de “romance psicológico”, já que a alma de H. é demasiado grande para se adaptar ao mundo, e “romance educativo”, em que a narrativa mostra uma renúncia consciente do protagonista, que não é nem resignação, nem desespero. Por último, Arnaut (*ibid.*, p.172) diz que esta obra pertence ao gênero “autorbiográfico”, que, para Luigi Cazzato, seria um romance em que o autor/narrador se transfigura em personagem literária, e no caso em questão resulta em algo a mais, pois é possível assistir ao renascimento de José Saramago como romancista.

Em meio a essa gama de possibilidades genológicas, Arnaut (*ibid.*, p.166-167) salienta que a categorização da obra literária convoca um conjunto de expectativas suscetíveis de condicionar de diferentes modos o contato do leitor com a obra, além de oferecer a quem a lê a possibilidade de desvendar outras afinidades e a presença de outros gêneros. Neste sentido, ela sugere que o *Manual* é, por sua vez, uma “autobiografia descentrada”, pois, a partir do que se lê, intenta-se compreender o percurso literário do autor, José Saramago: “o eu que fala neste discurso [...], define, pois, extensionalmente, o eu-autor-José Saramago, quer em termos de referências pessoais, quer estético-literárias, quer, ainda, ideológicas” (*ibid.*, p.168). Considera esta obra como um receptáculo de orientações estético-ideológicas a que Saramago parece sempre voltar na produção dos seus romances vindouros, além da instauração de

“férteis nódulos temáticos que reaparecerão, coloridos por outras mesmas tintas, no imaginário do universo saramaguiano” (*ibid.*, p.174).

A partir desses comentários, intentou-se efetuar um levantamento dos gêneros textuais e dos aspectos relevantes que compõem a obra, situando-os na composição do conteúdo narrativo, além de mostrar como o narrador os utiliza em seu discurso aparentemente linear (esta ideia de discurso linear será desenvolvida em 2.3), compatível com uma espécie de turbilhão interior que, como o próprio Saramago afirma sobre seus romances, “não anula essa aparência de linearidade que o observador recebe, porque talvez ele não tenha uma visão suficientemente aguda para se aperceber de que nessa linearidade há um turbilhão interno” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p.101).

Além disso, foi montado um panorama de gêneros baseado em classificações da fortuna crítica saramaguiana e nas minhas impressões sobre a referida obra. A esse respeito, reafirmo minha hipótese, apresentada no início desta dissertação, de que a designação mais adequada para *Manual de Pintura e Caligrafia* é a de romance com vestígios autobiográficos. O que impulsiona a narrativa é a autorreflexividade de uma obra voltada para si mesma, e do discurso de alguém, neste caso personagem e autor, que se ocupa em pensar e questionar a realidade, compreender o que é ser artista e qual é o papel da arte numa sociedade multifacetada, situada no caótico mundo contemporâneo.

### **2.3. Para que serve esta caligrafia? Investigação e experimentação textual**

Escrever não é outra tentativa de destruição mas antes a tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro, medindo e pesando todas as engrenagens, as rodas dentadas, aferindo os eixos milimetricamente, examinando o oscilar silencioso das molas e a vibração rítmica das moléculas no interior dos aços.

José Saramago. *Manual de Pintura e Caligrafia*.

A escolha do termo ‘caligrafia’ em lugar de ‘escrita’, no título e nas diversas menções que o narrador faz à sua caligrafia e não à sua escrita, sugere sua preocupação com o caráter imagético da obra. Para o meu entendimento, a opção pelo uso da ‘caligrafia’ corrobora uma das mensagens do *Manual*, representante da pluralidade de imagens em que se configura a criação artística, as várias maneiras em que se modela o mundo por meio da pintura e da ficção. Considerada como arte visual, a caligrafia é responsável por dar forma aos sinais de

maneira expressiva, habilidosa e harmoniosa. É uma evolução da estética verbal enquadrada dentro das competências técnicas, e, no caso em questão, na busca contínua de um estilo fictício próprio.

Por ser um tipo de exercício relacionado ao artesanato, no sentido de trabalho manual, interpretação, e de certa forma com a identidade do calígrafo, que deixa transparecer sua personalidade na escrita cursiva, a caligrafia, apesar de contornos ornamentados e precisos, correspondentes ao visual, privilegia o texto verbal. A exemplo deste código verbo/visual, Claus Clüver (1997, p.48) cita o ideograma na língua chinesa como forma de justaposição de textos visuais e verbais. Ele considera o ideograma um tipo de imagem em que há correlação entre pintura, poesia e caligrafia, vistas como atividade única – “noção expressa no modo como a língua chinesa fala do pintar: o termo é ‘escrever pintura’”. A meu ver, este conceito usado por Clüver “escrever pintura” é o ponto chave para a leitura do *Manual*, compósito por um protagonista que simula ser pintor quando deveras pinta com palavras.

A princípio, H. recorre à escrita para complementar a sondagem psicológica de S., que instigou o pintor a não captar o exterior, a aparência banal e naturalista (no sentido da celebração do homem burguês) do modelo, ao contrário, levou-o bem mais além, numa obstinada tentativa de ‘dissecar’ as minúsculas peças componentes daquela “segurança, aquele sangue-frio, aquele modo irônico de ser belo e ter saúde, aquela insolência todos os dias estudada para ferir onde mais doesse”. “Quem é este homem?”. Esta é, segundo o narrador, a pergunta que nenhum pintor deve fazer a si mesmo, mas H. a fez. Lançado ao risco de um jogo duplo e induzido pela vontade de descobrir a relação do ser humano com a Arte, ele seguirá por um caminho desviado de escrita, cujos segredos ignora (pelo menos no início), para tentar “decifrar um enigma” com um código que desconhece (SARAMAGO, 1992, p.14).

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 [...]. (SARAMAGO, 1992, p.11-12).

A complexidade da construção narrativa não impede que H. deposite na arte verbal a confiança de que esta será o meio pelo qual solucionar-se-á o seu dilema estético-ideológico. A “via escritural” (COSTA, 1997, p.292) como “única possibilidade de salvação” (*ibid.*, p.12), junto às dificuldades da aprendizagem, leva este aprendiz ao reconhecimento de um

estilo autêntico, pois seus escritos são uma atitude de liberação frente a qualquer compromisso com o artístico. Para Costa (*ibid.*, p.294), o protagonista não deixa de se preocupar com o uso do literário, transparecendo tanto a inocência do narrador frente aos preceitos da escrita como, por outro lado, a veia irônica de José Saramago frente às convenções do romance tradicional. A consciência desta nova linguagem, paralela à noção de sua inabilidade como narrador, permite, por parte do autor, o livre exercício da ironia e da crítica, principalmente nas passagens referentes às questões estéticas, políticas e existencialistas.

Da pintura à escrita, nota-se mudança de H. nesta trajetória de conhecimento, não isenta de tentativas e incertezas. A atenção conferida ao texto enquanto resultado da sua intensa subjetivação leva à inscrição, na narrativa, do metaficcional no processo da escrita de ficção e à temática da criação artística e ilustração de cenários históricos e culturais. A partir de uma escrita algo subversiva, H. desenha em seu texto a irregularidade na sua própria composição, sem deixar totalmente as convenções de gênero, pois, conforme Gobbi (2011, p.131-132), segue o modelo da narrativa metaficcional, composta pela propensão da obra voltar-se para si mesma. Segundo a minha opinião e, como exposto nos comentários acerca das três divisões possíveis da narrativa no subcapítulo 2.1., verifica-se que o texto do *Manual*, de certa forma, é linear, tecido e desenvolvido afim de preceitos que regem a elaboração convencional do romance: apresentação do tema, narrador e seu dilema artístico; desenvolvimento e clímax, correspondentes às reflexões de H. sobre si e seu ofício; e, por fim, o desfecho, iniciado com a chegada de M.

Por meio do desvendamento do sentido oculto dos vocábulos e de seus significados ambíguos, o narrador aos poucos encontra os caminhos pelos quais dará cabo das suas crises: no plano artístico, que diz respeito ao estatuto de representação figurativa/ literária; na linguagem, frente a uma nova fonte de expressão, e na crise histórica da sociedade portuguesa, devido ao Estado Novo. Diferentemente da sua pintura, essa nova ferramenta de representação parece ser uma arte de maior sutileza, porque revela quem escreve, além de ser algo que “veio naturalmente” (SARAMAGO, 1992, p.15), sem surpreender, sem que o narrador tivesse posto em questão a discussão da sua capacidade literária. Por meio deste “desenho novo” (*ibid.*, p.61), ele almeja alcançar o objetivo da sua investigação: “encontrar o que se perdeu entre o primeiro e o segundo retrato, ou o que estava já perdido desde sempre (o que em mim tem estado desde sempre)” (*ibid.*, p.42).

Avançando pelo texto, ciente da incapacidade de produzir um retrato à altura das suas expectativas, ou ainda à altura do artístico, H. é impulsionado a escrever os seus exercícios de



autobiografia, os quais constituem um exame de si e da arte que exerce. Empenhado no seu discurso confessional, ele faz asserções sobre a narração na primeira pessoa do singular:

Escrever na primeira pessoa é uma facilidade, mas é também uma amputação. Diz-se o que está acontecendo na presença do narrador, diz-se o que ele pensa (se ele o quiser confessar) e o que diz e o que faz, e o que dizem e fazem os que com ele estão, porém não o que esses pensam, salvo quando o dito coincida com o pensado, e sobre isso, ninguém pode ter a certeza. (SARAMAGO, 1992, p.113);

Se este escrito não fosse na primeira pessoa, eu teria achado mais perfeita forma de me enganar: por essa maneira imaginaria todos os pensamentos, como todos os actos e todas as palavras, e, tudo somando, acreditaria na verdade de tudo, mesmo na mentira que nisso houvesse, porque também seria verdade essa mentira. A verdadeira mentira é o não sabido, não o que apenas foi formulado de acordo com aquela centésima das cem maneiras de formular a que é uso chamar mentira. (*ibid.*, p.114).

O primeiro fragmento alude às limitações da narração autodiegética, pois ela abarca somente o ponto de vista do narrador em primeira pessoa. Em contrapartida, H. reflete no trecho seguinte sobre a relevância deste tipo de narrativa, único meio pelo qual se descobre o verdadeiro 'eu' e que lhe permite enveredar pelos caminhos da imaginação, ampliando as possibilidades de reconstrução e invenção do acontecido, além de abrir novos rumos para as múltiplas faces da verdade, numa infinita reformulação da sua vivência no mundo.

Nesta atitude de desbravamento dos terrenos literários, a voz do autor, diluindo-se e confundindo-se com a da personagem em primeira pessoa, incide na comunidade momentânea de pensamentos que permite a Saramago fazer uso do discurso analítico do seu pintor para a interpretação imensurável do 'jogo' que incide sob a vida, a morte, o amor e o poder político. Para Tadié (1992, p.15), existem graus de identificação entre autor e narrador em primeira pessoa. Conforme a classificação do estudioso, H. representaria a etapa intermédia, em que a biografia conta pouco da vida do autor, mas em que o artista, no caso o escritor José Saramago, se identifica não já com a vida, as aventuras da sua personagem, mas com seu pensamento, sua estética. Portanto, a referência é abstrata e o enunciado um traço autobiográfico do imaginário vivido.

Ainda sobre a caracterização do narrador, no meu ponto de vista, a autocrítica é um fator essencial, resultante da consciência da sua mediocridade como retratista. Em determinado momento ele confessa, "envergonho-me verdadeiramente da profissão: viver da mentira, usá-la como verdade e justificá-la com o indiscutível nome de arte, pode tornar-se, em certos momentos, insuportável" (SARAMAGO, 1992, p.48). Atento aos próprios limites

como pintor, tal declaração resulta de um alto nível crítico sobre o seu ofício: o que ele faz não é arte e isso lhe incomoda.

De conhecer, precisamente, não se tratou nunca em retratos que eu pintasse. Já ficou dito o bastante sobre a moeda falsa do meu câmbio, e mais não acrescento. Mas se desta vez não pude limitar-me a lambuzar a tela segundo as vontades e dinheiro do modelo, se pela primeira vez comecei a pintar às escondidas um segundo retrato do mesmo modelo, e se, também pela primeira vez, venho repetir, ou tentar, escrevendo, um retrato que pelos meios da pintura definitivamente me escapou – a razão é o conhecimento. (SARAMAGO, 1992, p.13).

Este trecho exemplifica a ideia da exiguidade do seu ofício e a caminhada do pintor para o autoconhecimento. Nele, está também expressa a dimensão representada pelo seu ‘diário-manual’ que o leva a ‘escrever um retrato’, já que pela pintura não lhe foi possível. Conforme Rosenfeld (1996, p.79), as alterações profundas certificadas na pintura devem de um modo ou de outro, manifestar-se no romance, mesmo que tais modificações não deem tanto na vista como as de uma arte visual. A preocupação com a exposição do visível não foge aos olhos atentos do narrador, que intenta em seu ‘exercício de caligrafia’ captar a imagem de um ambiente mais profundo, incorporando-o à forma total da obra.

Neste âmbito e posicionado num constante jogo entre falso e verdadeiro e colocando-se na posição de pintor medíocre e de ‘suspeito’ aprendiz de escritor, H., no decorrer do seu relato, mostra a afinidade entre as áreas da pintura e da escrita. Tais analogias parecem culminar num esforço de exprimir da mesma forma coisas inexprimíveis, além de travestir um caminho duplamente epifânico que orienta tanto o narrador como o leitor nos caminhos desta introspecção filosófica, existencialista, política e estética. Tanto na pintura como posteriormente na escrita, H. sente a necessidade de inovar a tradição, criando formas desviadas de representação. Pelo fato de rejeitar a ideia da arte como descrição do mundo real, ele ‘brinca’ com as palavras e com as cores na paleta, numa tentativa de criar um mundo visionário, onde se redescubram os caminhos perdidos da linguagem escrita e pictórica.

Em meio a este ludismo verbal, o protagonista almeja, metaforicamente, um novo modo de representação verbo/pictórica que, segundo Reis (1998), “consagra a ficção como modelação de um mundo que não é uma mentira, mas antes um fingimento sério” (p.18). A tonalidade imagética da narrativa não é descartada, pois a pintura deixa de visar à reprodução mais ou menos fiel da realidade empírica, sendo complementada pelos seus escritos, facilitando, assim, a expressão de emoções subjetivas que deformam a fisionomia idealizada da realidade apreendida pelos sentidos humanos. Caso este, é o da ‘obsessão’ do narrador pela linha reta, manifestada durante a narrativa e tematizada nela: “Todas as linhas humanas são

tortas, tudo é labirinto. Mas a linha recta, mais do que aspiração, é uma possibilidade. O próprio labirinto contém a linha recta, quebrada, sim, interrompida, sim, mas permanente e à espera”. (SARAMAGO, 1992, p.194).

De forma pouco usual, por meio de uma pintura deformada e de uma escrita labiríntica, o desmascaramento de si e do outro será paulatinamente tratado neste romance. Num contexto em que a representação do mundo passa a não ter nenhum compromisso com a aparência real das coisas, a retomada da linha reta, a meu ver, pode ser pensada e relacionada com o predomínio de linhas retas no cubismo<sup>14</sup>, que, sobrepostas em superfícies planas, representam formas geométricas e objetos em várias dimensões, sugerindo estruturas de corpos e objetos. É o que ocorre, por exemplo, na fase final das pinturas do holandês Pieter Mondrian<sup>15</sup> (1872-1944), caracterizada por estruturas de linhas pretas ortogonais e diagonais, definindo espaços diferentes. Distribuídos assimetricamente, estes traços reforçam a ideia de movimento superficial contínuo, indicando que Mondrian apostava na percepção da sua arte com um devaneio materialista e sem profundidade, uma crítica à pintura histórica enquanto produzia uma abstração racionalista e espiritualista da realidade.

Gobbi (2011, p.130) diz que a linha reta aparece também no momento em que H. comove-se com o falar em “linha em linha recta” (SARAMAGO, 1992, p.252) de M. Ela cita a oposição das formas M. e S., como elemento relevante para o sentido plástico e para a configuração dessas personagens no romance. M. simboliza, por sua história de luta política contra o regime ditatorial, o contrário do que o narrador associa a S: “Qualquer nome começado por aquela inicial pode ser o nome de S.” (*ibid.*, p.24). Conforme a estudiosa (2011, p. 130-131), há, portanto, o estabelecimento de uma “tensão entre a linha reta que o pintor idealmente aspira (a obsessão pela geometria perfeita dos azulejos de Vitale da Bolonha emblematiza isso) e a sua impossibilidade - na vida e na escrita”.

Além do “falar em linha recta”, mencionado por Gobbi, outra situação desencadeadora da admiração que M. provoca no pintor é a forma com que, sem ao menos entender do assunto, ela conseguiu decifrar o enigmático quadro dos Senhores da Lapa: “Não posso julgar nem sou entendida. Mas aquele quadro [...] pareceu um bom quadro.” (SARAMAGO, 1992, p.246-247). A partir destes exemplos, infere-se a importância desta personagem na vida do protagonista, como para o sentido plástico do romance. Este último aspecto, encontra-se,

---

<sup>14</sup> Ian Chilvers. *Dicionário Oxford de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (p.137-138). Movimento artístico apontado como um dos grandes momentos da transformação da arte ocidental. Ele rompeu radicalmente com a ideia de arte como imitação do real, abolindo as noções tradicionais de perspectiva, modelagem, na tentativa de representar solidez e volume. Foi uma das fontes primordiais da arte abstrata.

<sup>15</sup> Pieter Mondrian (*ibid.*, p.357).

principalmente, na mudança da tonalidade narrativa que ganha força inspiradora desde a chegada de M.

A esse respeito, na minha opinião, o mais alto grau de pulsação poética desta fase, abarca o envolvimento entre os novos namorados e se dá nos melhores momentos da descrição que o narrador faz da sua primeira relação sexual com M. (*ibid.*, p.270-271), em que há a explosão da linguagem do corpo, sensualmente desenhado num espaço que transcende o real e que culmina no centro do universo:

“[...] como se o ar nos amparasse, caíste de costas e eu sobre ti, tão nus, e depois rolámos, nus tu sobre o meu corpo, o teu peito elástico, e as ancas cobrindo-me, e as coxas como asas. [...] Somos nós o sol. As paredes rodopiam, os livros, os quadros, Marte, Júpiter, Saturno, Vénus, o minúsculo Plutão, a Terra. Eis agora o mar, não mar largo e oceano, mas a vaga de fundo apertada entre duas paredes de coral e subindo, até explodir em espuma, jorrante. [...] A vaga recua para o mistério das fossas submarinas, e tu disseste: “Meu amor”. Em redor do sol, os planetas retomam a sua grave, lenta caminhada, e nós que estamos longe vemo-los agora parados, outra vez quadros e livros, e paredes em vez de céu profundo. É noite outra vez”. (SARAMAGO, 1992, p.270).

Para Costa (1997, p.311), Saramago encerra um uso certo do lirismo que se mantém em toda a cena, indicando a consubstanciação da experiência do poeta naquela do romancista iniciante. Já Seixo (1999, p.31), referindo-se ao relacionamento amoroso entre H. e M., diz que “todo o sentido deste livro parece concentrar-se na passagem do duplo descoincidente [e por isso alheado, insatisfeito, inusitado] para a duplicidade coincidente que é o encontro perfeito do outro e de si mesmo – e a cena de amor com M., no ficcional, é belíssima e de uma inter-subjectividade perfeita”.

Para corroborar a relevância desta passagem na composição da obra, pode-se, em contrapartida, opô-la à descrição do narrador sobre sua relação sexual com Adelina. Nela, H., esvaziado de sentimentos, traduz este momento sem encantamento.

“[...] no interior dela, ou, pelo contrário, que esse mesmo interior ganhou tamanho de catedral, Basílica de S.Pedro, Igreja de Notre-Dame, gruta dourada e verde de Aracena, por onde passeio [penetro] em meu tamanho natural, patinhando nos Humores, nas secreções, repousando na turgidez das mucosas, e avançando sempre até o segredo do universo, ao laboratório dos ovários, ao estentor das trompas [mudas] de Falópio [...]. No interior dela derramo cada vez milhões de espermatozoides de antemão condenados à morte, envolvidos num fluido gomoso que sai de mim arfando, e mesmo não a amando eu nem ela a mim, nenhum de nós escapa ao brevíssimo momento em que os corpos lassos e satisfeitos repousam [...]. No fim do acto sexual [...], o corpo de baixo pesa sobre o de cima, e quem isso não descobriu nunca, não tem nem sexo nem consciência de si.” (SARAMAGO, 1992, p.43-44).

Neste excerto, o imagético está fortemente presente. O lirismo sai de cena e dá espaço ao anatômico, que H. de maneira sutil e inusitada aborda a partir do que lhe é mais próximo e corriqueiro, ou seja, faz uso do campo semântico artístico para tratar do ato da penetração, e não do ato de amor, como quando ele está com M. Observa-se uma descrição detalhada do percurso fisiológico do ato sexual, com a menção dos órgãos e partes do corpo humano que compõem esta trajetória até o momento em que os corpos “lassos e satisfeitos repousam”. Ao contrário da leveza e do onirismo que o relato da primeira relação de amor com M. imprime à narrativa, essa, por sua vez, possui um caráter mais denso, mais técnico do que poético. É inegável o aspecto ilustrativo que ambas passagens representam e a maestria com que este pintor-escritor orchestra as palavras, numa caligrafia que não se prende à forma, mas que vai além, revelando as possibilidades infinitas da escrita e da palavra como esboço do vivido e da invenção das múltiplas faces da realidade.

“‘Meu amor’. Repetir estas duas palavras durante dez páginas, escrevê-las ininterruptamente, sem descanso, sem nenhuma clareira, primeiro devagar, letra a letra, desenhando as três colinas do *M* manuscrito, o laço frouxo do *e* como braços repousando, o profundo leito de rio que na letra *u* se cava, e depois o espanto ou o grito do *a* sobre agora as ondas marinhas do outro *m*, o *o* que só pode ser este único e nosso sol, e enfim o *r* feito casa, ou o telheiro, ou dossel. E logo transformar todo este vagaroso desenho num único fio trémulo, um sinal de sismógrafo, porque os membros se arrepiam e chocam, mar branco da página, toalha luminosa ou lençol estendido.” (SARAMAGO, 1992, p.269).

Exemplifica-se assim a potencialidade da escrita do narrador, mais atento à sensibilidade do verbo e aos efeitos que a sobreposição das duas estéticas, verbal e pictórica, pode revelar. Inebriado pelo relacionamento com M., H. deixa que o amor irrompa com singular beleza estilística, no que concerne à representação possível (ou impossível), resultante da expressão “meu amor”. No trecho acima, verifica-se o cuidado com o desenho das letras, pois as configurações mostradas relacionam-se com a ortografia ou fonética das letras traçadas, resultando numa construção harmoniosa que tem como lugar já designado, nas palavras do narrador, o branco da folha de papel, a leveza do mar, da praia branca, ou de uma página que rebenta sobre os amantes, que clamam mutuamente “meu amor”.

A atenção e sensibilidade do narrador com o verbo não se dá somente no uso de recursos expressivos, como também no cuidado com as formalidades da língua portuguesa. Esta é observada nos comentários mais pontuais, referentes às imprecisões e carências da linguagem. H. atenta-se, por exemplo, ao uso dos tempos verbais e das preposições fazendo um adendo gramatical separado por parêntesis:

- 1) “‘Queria falar’ (emprego o pretérito imperfeito discreto em vez do intimativo presente do indicativo)” (SARAMAGO, 1992, p.29). Este caso refere-se ao momento quando H. pergunta ao guarda da SPQR sobre o engenheiro S. Por ser um ambiente profissional possuidor de uma “atmosfera antiquada” (segundo comentário do próprio narrador), H. faz uso do pretérito imperfeito, pois a situação exigia-lhe certa formalidade e polidez, expressada pelo verbo “queria”, menos enfático e imperativo do que a forma verbal “quero”;
- 2) Na ocasião em que observa a secretária Olga na empresa de S., diz: “Deixei de olhar a mesa e fitei-a (verbo que significa quase o mesmo, mas que rodeia a aborrecida repetição, dano maior para o estilo, segundo dizem)” (*ibid.*, p.33). Preocupado com a reiteração da palavra “olhar” numa mesma frase, H. acha prudente a escolha de outro, “fitar”, pertencente ao campo semântico do ato de observar. Sua estratégia é condizente com uma das ‘regras’ da ‘boa escrita’: evitar repetição ou aliteração de palavras num período curto;
- 3) Sobre as sessões de pose com S. o narrador comenta: “Tudo fora combinado através da secretária Olga (impropriamente digo através: exato seria dizer por intermédio de)” (*ibid.*, p.37). Neste excerto, ele chama a atenção sobre o uso correto de duas preposições: através de e por meio de. A primeira (usada de forma indevida) possui um significado ligado a movimento físico, indicando a ideia de atravessar um lugar para ir até outro. Já a segunda (preposição ideal para a referida passagem) está relacionada à ideia de ‘instrumento’, utilizado na execução de determinada ação.

Esta meticulosidade com os pormenores gramaticais aparece em casos mais estruturais, como a ambiguidade percebida no trecho em que H., olhando alternadamente para os dois retratos de S., pensou como teria sido interessante “mostrar o quadro da arrecadação à secretária Olga sem lhe dizer a quem tinha pretendido representar eu nele”, a que segue o seguinte comentário metalinguístico entre parêntesis “(ah, esta ambiguidade da escrita)” (SARAMAGO, 1992, p.69). Ou na primeira vez que conversou com M., quando ela diz: “O António disse-me que é pintor”, e logo após faz outra ponderação, “(Ah, esta língua tantas vezes incapaz de acertar, se não tivermos um constante cuidado). O António é arquitecto, o pintor sou eu” (*ibid.*, p.246). Em ambos os casos a confusão de significados ocorre devido ao uso dos pronomes “eu” e “nele”, quando seria o caso de especificar a pessoa a quem esses pronomes se reportam. Na primeira afirmação, o narrador se refere a ele próprio, como se

tivesse representado a si mesmo no quadro que gostaria de ter mostrado à secretária Olga. Em seguida, na frase pronunciada por M. entende-se que António disse a ela que ele (António) é quem era o pintor e não H.

A partir das assertivas expostas sobre o projeto de confecção textual que compõe o modo do próprio romance em sua totalidade, - como na afirmação de H. em que diz que “ao contrário do que é costume fazer-se, [este texto] não disfarçará as costuras, as soldagens, os remendos, a obra doutra mão. Pelo contrário: acentuará tudo” (*ibid.*, p.276) - pode-se concluir que o contato com a arte escrita é o motivo principal das mudanças ocorridas na vida e na posição intelectual do protagonista:

Que obstáculo, afinal, me deteve no caminho que apontei na primeira página deste manuscrito e lá ainda está a interrogar-me? Ali mesmo faço a confissão de que falhara a tentativa do segundo quadro, ali mesmo, ficou dito claramente o que eu, pintor, penso da minha pintura, aquela que o primeiro quadro realmente representa [...] Recorrendo à escrita, sabia que simplesmente virava as costas a uma dificuldade: não a ignorava, sabia-a do mesmo modo ameaçadora, mas era como se a novidade do instrumento, tudo quanto para mim tinha de ser real invenção e não mero decalque de experiências anteriores, bastasse, por si só, para me aproximar do objectivo. (SARAMAGO, 1992, p.76-77).

Mesmo com a dificuldade em articular as frases do novo mecanismo artístico e de não dominar certas habilidades, “adivinhadas no acto da escrita, contudo não sabidas, não domináveis” (*ibid.*, p. 109), segundo meu entendimento, a via escritural é o cerne do processo de autoconhecimento do narrador. Pelos torneios da palavra, ele chega a conclusões que até o momento em que se via como obediente retratista estavam inacessíveis, e uma delas, nas palavras de H., é o fato de poder falar sobre pintura, convicto de que seus retratos não são bons, e não se importar com isso.

“Não passou mais de um mês desde o dia que comecei este manuscrito, e não me parece que seja hoje quem era então. Por ter somado mais trinta dias ao meu tempo de vida? Não. Por ter escrito.” (*ibid.*, p.80). Esta citação, mais uma vez, comprova a utilidade da escrita como veículo de reflexão. A vida de H. se divide em duas – antes e depois de somar ao universo da pintura o da escrita. O ‘exercício da caligrafia’ provoca o renascimento do protagonista e M., como coadjuvante neste processo, auxilia-o a tomar consciência de si, da sua arte e de questões políticas. Juntamente às reflexões sobre sua verdadeira condição de produtor de arte, H. torna-se um cidadão crítico na sociedade, interferindo em assuntos políticos e culturais, por meio das intervenções e alusões a acontecimentos históricos e sociais, como nos casos que se seguem:

“No dia 11 de Março de 1944 (vai fazer trinta anos) caíram bombas sobre Pádua. A Igreja degli Eremitani ficou destruída quase por completo [...]”. (SARAMAGO, 1992, p.124) e “(É certo que isso aconteceu ao piloto que lançou a bomba atômica sobre Hiroshima [ou teria sido Nagasáqui?])”. (*ibid.*, p.130). Estes fragmentos, mesmo que indiretamente, aludem aos estragos causados pela II Guerra Mundial, conflito militar global que durou de 1939 até 1945, envolvendo a maioria das nações do mundo, em especial as grandes potências organizadas em duas alianças militares opostas: os Aliados e o Eixo. No primeiro deles, H. menciona a destruição do local onde ficavam os frescos desaparecidos ou danificados de Andrea Mantegna. Em seguida, menciona o evento da explosão da bomba atômica nas cidades de Hiroshima e Nagasáqui, ataques nucleares ocorridos no final da II Grande Guerra, comparando a ação dos pilotos após o lançamento da bomba, que certamente se recolheram a conventos “esmagados de puro remorso” (*ibid.*, p.130), a dos rapazes que, assim como o narrador na sua infância, nasceram para apedrejar os pardais que vivem para serem apedrejados (nas palavras do narrador) e, salvo a desproporção entre seres humanos e animais na visão antropocêntrica, o ato de crueldade resulta no mesmo.

Os episódios relacionados ao fascismo, principalmente de Benito Mussolini, assumem extensão relevante na narrativa, uma vez que ambos, narrador e autor, estão inseridos neste contexto político. Em meio às deambulações por territórios da Itália, nos seus exercícios de autobiografia, H. referencia ao movimento fascista italiano, nas frases pichadas nos muros e nos cartazes “CORAGGIO FASCISTI” (*ibid.*, p.189), na cidade de Nápoles onde havia por toda a parte a sigla MSI (*ibid.*, p.191) - movimento social italiano de direita nacional que apoiava os fascistas nos anos de 1946 a 1995 -, além da repressão às greves dos trabalhadores e dos estudantes italianos que testemunhou ao longo da viagem:

Alguns dias depois, quando eu já andar pela Toscana, a polícia milanesa entrará na Università degli Studi, haverá violência, feridos, prisões, gases lacrimogêneos. E toda a imprensa das direitas conservadoras, fascista ou fascizante exultará”. (SARAMAGO, 1992, p.104);

Em Milão, algumas paredes falavam, diziam palavras para mim insólitas, proibidas no meu país de desgosto e medo: ‘luta contínua’, ‘poder operário’. Em Milão, a polícia entrou na universidade, feriu, prendeu, e a imprensa reacionária deu palmas e felicitou as autoridades. (*ibid.*, p.110).

Ainda sobre as ideias ditatoriais, há a menção da tirania de Francisco Franco na Espanha, como nos trechos em que menciona Millan Astray, militar de extrema direita que nas suas missões representava o ditador espanhol que governou de Outubro de 1939 até a sua morte em 1975, e quando H., envergonhado, leu pela primeira vez a oração nacional



espanhola<sup>16</sup> - espécie de adoração a Franco e ao seu regime autoritário que parodia a oração católica ‘Creio em Deus Pai’.

Neste painel histórico-político, ele não poderia deixar de posicionar-se frente aos acontecimentos de seu país, que sofria nas mãos de um governo autoritário. A prisão de um de seus amigos, António, em decorrência da militância política contra o regime ditatorial, resulta num despontar para uma nova metamorfose do narrador, em que se encontra mais seguro sobre sua ideologia. Como exemplos de alusões a este momento histórico, tem-se a PIDE (SARAMAGO, 1992, p.232), Polícia Internacional e de Defesa do Estado (1945-1969), temida pelos portugueses; prisões, como é o caso de Caxias, local para onde António foi levado (“um edifício pesado e alto para a direita, janelas com grades, celas que eu não sabia como fossem, horas e horas de interrogatórios, matracadas, dias e noites seguidos sem dormir” [*ibid.*, p.237-238]); e Peniche (*ibid.*, p.245), cidade portuguesa que possui uma fortaleza do século XVI que serviu de cárcere durante o absolutismo.

Em oposição a este período totalitário, há o apelo da Frente Popular Portuguesa (*ibid.*, p.161), movimento socialista e comunista; além da referência à tentativa de levantamento militar para derrubar o governo de Marcelo Caetano em que tropas do Regime da Infantaria avançaram sobre a cidade de Lisboa, mas acabaram por regressar ao quartel; e a transcrição do trecho final do “Movimento dos Oficiais” (*ibid.*, p.259-260) que pronuncia a necessidade em se manter a coerência e a lucidez para se alcançar o objetivo proposto.

Além da quebra da linearidade narrativa, ocasionada pela alusão a trechos de cariz histórico, observa-se um deslocamento temporal que faz com que estas recordações se insiram nas cenas do agora, tanto as vividas quanto as imaginadas. É o caso do diálogo fictício travado entre H. e Melina Mercury (*ibid.*, p.201-202), atriz, cantora e ativista política grega. Nesta rápida conversa em que os personagens abordam questões antifascistas, ele narra a situação política de um país que já desejou a morte do Salazar e que agora “detesta as vidas de Tomás e [de] Marcelo” (*ibid.*, p.202), sucessores de Salazar no governo: “Salazar continuou a governar, depois caiu da cadeira, depois ficou podre, depois morreu. E agora temos Marcelo [...], como o Tomás [...]. Tudo outra coisa para ser melhor o que não quer parecer. É assim, Melina, que por cá vão as coisas” (*ibid.*, p.202).

O desfecho deste panorama histórico coincide com o final do livro, que não poderia ser outro, a Revolução de 25 de Abril de 1974. Segundo Reis (2004), este episódio pôs fim a um momento político e cultural não característico, “a etapa final e a vários títulos agônica de

---

<sup>16</sup> José Saramago. *Manual de Pintura e Caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. A transcrição do respectivo trecho encontra-se na página 162.

um regime ditatorial, repressivo e isolacionista, com tudo o que isso significou de limitação à livre expressão do pensamento e das práticas artísticas” (p.16). Para o estudioso, os procedimentos narrativos do *Manual* caracterizam um tempo literário em aberto, marca de um período que projetou na linguagem, nos seus labirintos e nas tensões internas o testemunho das ilusões e desilusões de uma geração que viveu de forma não raro traumática a Revolução e seus desafios. Com isso, nas palavras de Reis, Saramago em seu livro, publicado em 1977, confirma alguns dos rumos temáticos seguidos pela ficção portuguesa contemporânea, desde que, logo a seguir a 1974, os escritores portugueses superaram a perplexidade em que se viram e que era a de poderem escrever num mundo independente e com palavras de liberdade.

A História ganha destaque nas mãos deste ficcionista atento às injunções históricas e simbólicas do seu tempo, agindo no meio político, não só pela literatura, mas cidadão ativamente engajado nos movimentos de esquerda. Comunista declarado, Saramago continua nas obras posteriores ao *Manual* problematizando os cenários históricos, uma ‘emergência’ que leva o leitor a pensar nesse legado reflexivo sob a superfície da ficção:

Desde que publicou o *Manual de Pintura e Caligrafia*, Saramago abriu uma vasta reflexão, em registro ficcional, sobre questões cruciais do homem, da sociedade e da literatura do seu tempo. Por exemplo: a questão da representação artística e do posicionamento e responsabilidades do sujeito que a empreende; outra questão igualmente relevante: a secular luta do homem contra a opressão, vivida ao longo de gerações e cruzada com os movimentos da História. A problematização da História vem a ser, então, um aspecto central da ficção narrativa saramaguiana (e também nalgum do seu teatro), a par de uma significativa reflexão doutrinária, incidindo sobre a escrita ficcional da História e sobre aquela “grande zona de obscuridade”, que é onde “o romancista tem o seu campo de trabalho”. (REIS, 2004, p.37).

Após essa análise, parece-me ter chegado o momento para a seguinte indagação: Para que serviu então o projeto de autobiografia ficcional? O que foi que dele ‘saiu’, depois deste longo exercício de caligrafia? Para o narrador, os caminhos labirínticos da sua escrita “que quiseram ser diferentes, juntando em partes iguais artifícios e verdade”, proporcionaram uma aproximação do seu eu consigo mesmo, um ajustamento perfeito do “corpo e a sua sombra”. (SARAMAGO, 1992, p.227). Portanto, H. encontra-se preparado para registrar o rosto que ainda é e apontar as primeiras feições de um outro que nasce para novos rumos.

Neste sentido, considero o manuseio das palavras um método mais relevante do que a pintura que, como H. mesmo afirma: “A folha de papel continua a ser, para mim, o lugar do homem” (*ibid.*, p.220). Sua escrita é o ponto de partida para um tratamento mais satisfatório do paralelo entre as diversas artes, além de ser a via que exprime os movimentos da alma por meio da linguagem. É uma tentativa de compreender melhor este mundo e a vida que se faz

nele, como também um exercício constante em que o narrador desenvolve um olhar crítico sobre as convenções do ato de narrar.

Alguns dos temas essenciais tecidos na narrativa ficcional do livro de Saramago (metaficção no processo da elaboração da escrita; tematização da gênese e criação artística e ilustração de cenários históricos e culturais sugestivos) são elementos que, uma vez harmonizados num discurso um tanto quanto revolucionário, acentuam a veia ensaística presente tanto na pintura (que será analisada no próximo subcapítulo) quanto na caligrafia. Sobre este assunto, Reis comenta:

Conclusivamente, pode afirmar-se que, na escrita ensaiada e aprendida por um artista que se vai descobrindo, encerra-se muito do que vem depois, na obra deste escritor: a consciência da representação artística como veículo de subversão de imagens estabelecidas, de figuras e de eventos históricos canonizados pelos discursos oficiais; a descoberta da narrativa como revelação do mundo, do devir do tempo e das transformações da História; a afirmação da singularidade (dos olhares, dos sentidos redescobertos) como critério e veículo de conhecimento; a noção de que a validade do artista é também a do homem dele indissociável. (1998, p.20).

“Escrever, pensar sobre o que se escreve” (SARAMAGO, 1992, p.116), nisto se resume a atitude do romancista de *Manual de Pintura e Caligrafia*. Esta expressão é, a meu ver, prenúncio de um autor que, frequentemente, se debruça sobre os problemas da linguagem. A reflexão sistemática e intensa sobre a literatura e os seus mecanismos de legitimação, tida na formulação narrativa que constantemente desconstrói parodicamente a formalidade deste metaromance, diz muito sobre a vocação de José Saramago frente os preceitos da escrita romanesca que mais tarde consubstanciará como marca das suas obras posteriores.

#### **2.4. Entre artes: sobre pintura, mais do que caligrafia?**

O segredo da relação entre as artes não poderia desvendar-se tão só num exercício aplicado à escrita? Tal proposição sustenta um dos pontos cruciais da narrativa de um pintor-escritor que tenta em seu discurso analítico descortinar as nuances das áreas pictórica e verbal. Este teorema será o cerne do desenvolvimento das considerações a seguir sobre o papel que a pintura, juntamente com a arte escrita assume na totalidade da obra, além das ponderações que circundam entre essas duas áreas, no que diz respeito ao juízo estético e utilitário da verdadeira obra de arte.

Para Mário Praz (1982, p.01-26), o paralelo entre pictórico/verbal está enraizado na mente humana desde a antiguidade e numa obra de arte é o seu caráter único que interessa. Portanto, num possível paralelo entre um poema e uma pintura, não é aquilo que possam ter em comum que atrai, mas antes o que os diferencia e faz cada um deles coisa à parte:

[...] a afinidade das composições correlacionadas, tanto visual ou literária, parece culminar no esforço de exprimir, da mesma maneira, as mesmas coisas inexprimíveis; conjurar por via diferentes encantamentos do mesmo mundo metafísico semi-revelado. (PRAZ, 1982, p.25).

A correlação entre esses dois temas traz à tona o símile horaciano *ut pictura poesis*, comum a muitas épocas, que significa “como a pintura, a poesia”. Neste sentido, escrita e pintura são artes próximas e possuem uma espécie de conformidade, pois aquilo que ocorre com uma, ocorre também com a outra. A expressão de Horácio foi, segundo Praz (*ibid.*, p. 03), desde o início, interpretada como um preceito, embora muito provavelmente Horácio em sua *Poética* tivesse a intenção de apenas dizer que, como certas pinturas, alguns poemas agradam uma única vez, ao passo que outros resistem a uma leitura minuciosa. Entretanto, qualquer que tenha sido o objetivo de Horácio, *ut pictura poesis* tornou-se um esquema útil para as diretrizes da estética do bom gosto, servindo de inspiração para a prática das artes. Praz (*ibid.*, p.03-04) complementa que *ut pictura poesis* era uma advertência aos poetas, já que a pintura mostra que a arte só seria eficaz na medida em que mantivesse contato com o mundo visível.

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 do prolongamento infinito que me fascina. Poderei escrever sempre, até o 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).

Neste excerto, o narrador-escritor-pintor, travestido em filósofo da arte, explica a distinção entre pintar e escrever: a finitude do quadro, que repele, em oposição à infinitude das palavras, alinhadas em frases intermináveis que podem alongar-se por toda uma vida. Portanto, mesmo que ocasionalmente, H. aponta uma divergência frente ao princípio *ut pictura poesis*, doutrina que perpassa fronteiras do pensamento estético desde o classicismo e chega ao cenário cultural contemporâneo.

Para Costa (1997, p.286), o narrador pode efetuar esta afirmação porque, como já mencionado, na sua atividade de escritor casual está ausente a noção de arte, como também,

em decorrência disso, a de literatura. Subtraído o “artístico” do “literário”, abstraído também o conceito de obra, o que fica é simplesmente a atitude pura e simples de escrever.

Ao contrário da ‘ingenuidade’ de H. frente às condutas estéticas, Clüver (1997), como estudioso das interartes, sustenta esse posicionamento contrário do narrador em relação ao preceito horaciano, alegando a existência de diferenças essenciais entre esses dois signos: “[...] *pictura* não é *ut poesis*, e chamar uma pintura de “poema silencioso” ou descrever um poema como “pintura que fala” não é um enunciado retoricamente elegante, mas uma afirmação da superioridade da poesia”. (p.43).

Deste modo, H. encontra na escrita o ponto de partida para um tratamento mais satisfatório do vínculo entre as diversas artes e é ela que transpõe nas formas gráficas os contornos e as tintas das telas deste artista. Constatada a predominância do verbo, surgem outras questões: Qual a diferença entre o escritor e o pintor? O que se diz de um pintor que escreve bem e de um autor que desenha? Parece-me que o aspecto mais importante que estas indagações sugerem não é a definição do papel de cada artífice no meio cultural, mas sim a contribuição desses produtores de arte para o desenvolvimento da cultura no período moderno, momento em que a criação artística e literária andam de mãos dadas com uma profunda atividade crítica, comuns a todos os campos da Arte.

Em *Reflexões sobre o Romance Moderno*, Rosenfeld (1996, p.75-97) mostra o envolvimento da literatura com outras áreas, estabelecendo especialmente a analogia entre romance moderno e pintura moderna. Para o estudioso, o ser humano na pintura contemporânea é dissociado e deformado, o que elimina a perspectiva central da época renascentista<sup>17</sup>, em que o retrato constituía a emancipação do indivíduo, num mimetismo extremamente fiel a uma realidade empírica exteriorizada. Em contrapartida à tonalidade impressionista<sup>18</sup> dos retratos convencionais difundida principalmente no Renascimento, o expressionismo<sup>19</sup> alcança um espaço significativo na pintura moderna, abrangendo a interioridade psicológica, como tentativa de facilitar a expressão de emoções e visões subjetivas que modificam a aparência superficial dos objetos e do ser humano.

---

<sup>17</sup> Movimento intelectual e artístico que se originou na Itália no século XIV, atingindo seu apogeu no século XVI, que influenciou de vários modos todo o restante da Europa. Ian Chilvers. *Dicionário Oxford de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (p.443-445).

<sup>18</sup> Os impressionistas negavam que a meta da arte é comunicar o estado emocional do artista. O propósito primordial da arte é registrar fragmentos da natureza ou da vida de forma tão objetiva e científica quanto possível. (*ibid.*, p.267-269).

<sup>19</sup> Termo aplicado pela crítica e pela história da arte a toda arte em que as ideias tradicionais do naturalismo são abandonadas em favor de distorções ou exageros de forma e cor que expressam, de modo premente, a emoção do artista. (*ibid.*, p.183-184).

No *Manual* a retomada do universo clássico em contraste com o moderno ocorre tanto em termos pictóricos como no nível narrativo, por meio da escrita do narrador que condiz com aspectos tradicionais, ao mesmo tempo em que infringe convencionalismos estéticos e estruturais nas duas artes. A indagação psicológica (como mostrou o subcapítulo 2.3.) desliza para as cores e para a tela em branco deste céptico que almeja simbolizar em seus quadros homens, não mais representados em suas personalidades sociais como manifestações de classe ou posição, mas sim como figuras abertas à interioridade e à interpretação dos seus estados mentais.

Segundo Rosenfeld (1996, p.87), os pintores impressionistas do século XIX desejavam exprimir apenas a sensação fugaz do momento. Eles não alegavam reproduzir a realidade e sim apenas a sua “impressão”. Conforme o autor, por quererem ser objetivos, tornam-se subjetivos e, conseqüentemente, a perspectiva impressionista começa a borrar-se: o pintor não pretende projetar o que é real, reproduz a sua impressão flutuante e vaga.

Assim, a representação imediata do mundo psíquico começa a ganhar espaço, sem a necessidade de recorrer à mediação de impressões figurativas<sup>20</sup>. Em decorrência disso, Rosenfeld (*ibid.*, p.76-87) diz que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de copiar o factual, dando espaço às emoções abstratas que alteram a aparência. Este fenômeno, já mencionado neste estudo e denominado, por Rosenfeld, “desrealização” no campo das artes é o fator principal que gera a crise artística do retratista. Tal conflito aponta um dos objetivos da pintura contemporânea que intenta ir além da representação mimética superficial, buscando a investigação psicológica que invade o que era antes o tipo mais comum de representação pictórica:

Na verdade, se qualquer retratado pudesse, ou soubesse, ou quisesse, analisar a espessura pastosa, informe, dos pensamentos e emoções que o habitam, e tendo analisado encontrasse as palavras correntes que tornariam líquidos e claros esses pensamentos e acções, saberíamos que, para ele, aquele seu retrato é como se tivesse existido sempre, um outro-ele mais fiel do que o ele de ontem, porque este não é já visível e o retrato sim. Por isso não é raro que o modelo tenha a preocupação de parecer-se com o retrato, se este fixou no relance em que o ser humano se louva e aceita. (SARAMAGO, 1992, p.08-09);

“Mal vai porém ao pintor, ou dizendo mais rigorosamente, pior vai porém ao pintor, se, tendo de pintar um retrato, descobre que tudo quanto lançou na tela é cor anárquica e desenho louco, e que o conjunto de manchas só reproduz do modelo uma semelhança que a este satisfaz, mas ao pintor não. Creio que isto acontece na maior parte dos casos, mas, porque a semelhança

---

<sup>20</sup>A arte figurativa é baseada na representação de figuras ou objetos reconhecíveis. O termo é sinônimo de “arte representativa” e antônimo de “arte não-figurativa” ou “abstrata”. (*ibid.*, p.193)

lisonjeia e justifica o pagamento, o modelo transporta para casa aquela sua imagem supostamente ideal e o pintor suspira de alívio.” (*ibid.*, p.09).

No primeiro fragmento, nota-se o momento único e pessoal vivenciado pelo modelo numa possível contemplação do seu retrato, instante que transita para uma eternidade superficial, que vai contra a expectativa de H.: encontrar uma forma de expressão do vínculo entre esses dois pólos, homem e mundo projetado, em que o fluxo da vida psíquica absorve totalmente o que é aparente. Sobre o posicionamento do retratado (no caso, S.) e o tipo de quadros que confecciona, H. afirma, no segundo excerto, sua insatisfação com o tipo de pintura que ‘vende’, produto voltado para os burgueses e para um mundo capitalista, em que o conceito de ‘artístico’ nada vale: “Para ser pintor, não basta pintar. Para ser escritor, não é suficiente escrever. [...] Pinto retratos de gente que os pode pagar bem. Isto não é pintura.” “Por ser de retratos, ou por ser bem paga?” (*ibid.*, p.246).

Dada a incapacidade de a sua pintura revelar o interior dos modelos, num ambiente moderno em que, segundo Rosenfeld (1996, p.77), o retrato desapareceu, a tensão é o veículo que motiva H. a buscar novos meios para solucionar este dilema artístico sobre a representação mimética e que permitirá, posteriormente, que este pintor - após várias reflexões alcançadas em seu registro confessional- deposite, na tela anárquica repleta de esboços esvaídos de significação, o psiquismo que absorve completamente a incoerência de um mundo inexplicável, e que exige adaptações estéticas capazes de captar o estado de fluxo e instabilidade dentro da estrutura da obra de arte.

A relação entre pintor/modelo/obra é priorizada na pintura de Lucian Freud (1922-2011), podendo-se encontrar um possível paralelo na representação pictórica da arte que H. visa encontrar em seus escritos, para, enfim, poder utilizá-la em seus retratos. Freud (2013) em suas telas mostra aquilo de que o ser humano é feito e que constitui sua essência: “Retrato as pessoas não pelo que elas parecem ser, e não tanto apesar do modo como se parecem, mas do modo como elas soem ser” (p.14). Do modo como elas parecem ser e do modo como elas não sabem quem realmente são, o retratista contemporâneo e o retratista do *Manual* tentam desvendar todos os segredos do modelo, a velhice, a feiura e todas outras imperfeições que o retratado imagina estar escondendo do mundo. (*ibid.*, p.14-15)

Quando passa do primeiro para o segundo retrato de S., o pintor prepara-se para realizar, posteriormente, um outro desvio definitivo: da representação pictórica para a representação narrativa. Esta última é uma possibilidade de preencher as partículas indeterminadas de um sujeito desconhecido na inicial S. que tanto liberta, proporcionando

possibilidades infinitas de ser, como aprisiona, numa imagem vazia, construída com as impressões do narrador, H., também incógnito e indecifrável.

Posto que, num primeiro momento, só os meios da pintura estavam ao seu alcance, este outro quadro de S. pode ser entendido como uma vingança do artista contra o modelo, que o fez sentir-se “tão irremediavelmente inútil, tão pintor sem pintura” (SARAMAGO, 1992, p.49). Além disso, pode ser entendido como uma forma de o retratista reconciliar-se consigo mesmo, de pôr na tela outras cores, outros gestos. O posicionamento de H. diante desta tentativa de atingir o crescimento por meio de outra arte (na qual falhara) pode ser observado na passagem:

Como pintor de retratos, só sou e serei só o dos primeiros retratos: nenhum segundo retrato me é permitido. Quando então admitia que a tentativa falhara, admitia também que, não obstante, a poderia prosseguir, como se no fundo de mim me sentisse incapaz de renunciar à probabilidade, já mínima, de ser o pintor que é, por oculto, verdadeiro. [...] cobri de tinta preta a pintura do segundo retrato. Fiz entrar numa noite superficial, mas já eterna, as cores do erro e os gestos enganados que ali as tinham posto. A tela ainda está no cavalete, metida agora, negra, na escuridão do quarto das arrecadações, como um cego que numa sala às escuras procurasse um chapéu preto retirado uma hora antes. Imagino-a aqui, invisível, negro sobre negro, presa ao esqueleto do cavalete, como o enforcado à forca. É a imagem que tentei verdadeira de S. tem entre si e o mundo da luz (ou a treva passageira destas horas nocturnas) uma película formada por milhões de gotículas, dura e recusadora como um espelho negro. (SARAMAGO, 1992, p.59-60).

A frustração do pintor na elaboração deste quadro, que deveria ser diferente dos outros, leva-o à conclusão de que o único retrato de S. que sabe fazer corresponde não ao que ele é como artista, mas sim ao desejo dos seus clientes. A existência de H. se vê resumida na dimensão daqueles que adquirem seu trabalho, como se o artista se reduzisse à posição do objeto comprado. Como ato de revolta, H. condena S., juntamente com aquilo que representa a ação fracassada de desvendar a si e ao outro de maneira que vá além do fingimento aparente, a escuridão da “noite superficial”.

Além da tela negra como emblema da condição do artista e intelectual em épocas ditatoriais, a atitude de H. me fez pensar nas considerações do fotógrafo Evgen Bavcar em *A Luz e o Cego* (1994, p.462-463). A partir de comentários sobre o misterioso “Quadrado negro” do pintor Kazimir Malevitch<sup>21</sup> - poderosa imagem considerada uma das obras inaugurais do Suprematismo<sup>22</sup>, movimento artístico russo centrado em formas geométricas

<sup>21</sup> Kasimir Malevitch (1878-1935) pintor e projetista russo que foi o mais importante pioneiro da arte abstrata geométrica. Ian Chilvers. *Dicionário de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (p. 324).

<sup>22</sup> Movimento suprematista. (*ibid.*, p.512).



básicas –, Bavcar reflete sobre como as trevas podem condicionar a instauração da luz, como estas podem ser uma pré-imagem indispensável para a ordem das coisas visíveis.

Para Bavcar (*ibid.*, p.462-463), o quadro de Malevitch ilustra o processo de criação em que a obscuridade permanece latente, a saber, a luz em potência de devir e de ser. O quadrado negro simboliza, para o autor, a consumação dos materiais até um ponto em que o retorno às trevas se impõe, e daí a necessidade de um esquecimento estético que permitirá a superação deste estágio. Voltar para trás do quadrado negro ou ir além dele significa, sobretudo, recusar a positividade dos modelos repetitivos e se compromissar com o negativo.

Como o “Quadrado Negro”, a superfície escura do segundo quadro de S. antecipa a possibilidade da superação estética, da redenção do sujeito criador que, como um cego numa sala escura, procura o que não vê, fazendo do “espelho negro” em que se configura o retrato de S. o seu complemento e não algo a ser excluído do processo criativo. A postura de H., bem como a de Malevitch em transferir para a tela a sensibilidade plástica de alguém que se via imerso na noite infinita, pode ser entendida como um ato de defesa da subjetivação em oposição à objetificação exagerada na arte, que vai até a perda do sujeito que cria.

Conforme Bavcar (*ibid.*, p.461-466), tais atitudes são um último grito contra o mundo em que tudo se torna intercambiável, mesmo o estatuto do sujeito, figura esta que ainda dá a esperança de um olhar para além do banal em que tudo se nivela. Para completar este processo, os escritos de H. mostram sua necessidade de ir além da tela negra sobre o cavalete, concebendo a “treva passageira destas horas nocturnas” (SARAMAGO, 1992, p.60) como uma superfície, mas, sobretudo, como um volume, um espaço existencial onde ainda podem aparecer estrelas redentoras brilhando sobre o novo.

Depois deste episódio, H. decide continuar o outro retrato de S., levando-o pela primeira vez do quarto das arrumações para o atelier, ao lado do primeiro retrato, que, ao contrário deste, não segue obediente a um programa preestabelecido de regras, pois exige uma liberdade diferente, consoante elementos novos que o pintor dispusesse ou julgasse necessários para saber da verdade de S. A respeito dos dois quadros, considero a existência de um jogo duplo, em que o primeiro seria a representação artificial do modelo, diferente do que seria a sua verdade; já o segundo, pela desfiguração do real, seria o mais próximo da autenticidade. O pintor/narrador alega que “A semelhança era quase inexistente, apenas a que há entre um homem e outro homem, ambos pertencentes a uma espécie por certas formas caracterizadas e distintas das outras.” (SARAMAGO, 1992, p.68).

Em meio a este processo e atento às técnicas necessárias para a confecção de um bom quadro, H. estuda detalhadamente o local que o primeiro retrato de S. ocuparia na SPQR. Ele

não deixa de circunscrever os elementos essenciais para a existência do quadro, como as cores a serem utilizadas, a espessura da tela e a sobreposição das luzes. Um ponto comum na descrição destes componentes técnicos é a prevalência da escrita, observada na forma e no impacto das palavras no discurso, quase como um desenho que permite o vislumbre, por parte do leitor, de uma imagem/cena expressiva. Mais uma vez, este escritor em formação apela a torneios estilísticos com intuito de transmitir as múltiplas possibilidades fornecidas pelo verbo a uma ilustração condicionada, opondo imagem e palavra, o visível ao espaço invisível que projeta a gravura mental. Observador atento das minúcias da pintura, H. lança um olhar meticuloso à composição da escrita imagística. É o que se nota, dentre outros, no trecho em que relata a confecção do quadro de S:

Trabalho demoradamente o fundo do segundo retrato de S. em volutas acastanhadas talvez recuperadas do sonho. Vão cobrindo os sinais naturalistas com que antes pretendia exprimir um poder industrial e financeiro: chaminés de fábricas, telhados em dente de serra, nuvem em forma de cifrão deitado. À medida que o novo fundo alastra, reparo, o rosto de S. (ou esta imagem a que só eu chamo S.) cobre-se como de cinza e é um rosto morto que começa a azular-se, no primeiro estágio da corrupção. Não lhe toco com o pincel na cabeça. Todo o trabalho é feito no fundo, pondo cor sobre cor, agora com uns laivos mais escuros que desenham sinais intraduzíveis em qualquer linguagem, e a espessura da tinta cria uma espécie de antepiano que transforma o plano da cabeça e do tronco numa colagem que se diria feita posteriormente, calcando bem com a palma da mão e premindo com as pontas dos dedos o contorno, sobre o qual a tinta húmida pende. Tenho, neste momento, mas não me interrompo a pensar nisso, a primeira intuição do destino final do quadro. Encerrara S. numa prisão de excremento. (SARAMAGO, 1992, p.71).

Seguindo pelos rumos da escrita, mas sem deixar de lado as artes plásticas, nos exercícios de autobiografia, H. complementa o aprendizado que começara no segundo quadro de S., por meio de uma maneira incomum de biografar-se. Neles a “via deambulatória” (COSTA, 1997, p.292) que, na minha opinião, é a segunda via salvífica (a primeira como já dito, seria a “via escritural” [*ibid.*, p.92]) assume um papel importante na exteriorização das impressões de H. sobre diversos eixos artísticos. Pelos caminhos oblíquos de uma autobiografia um tanto desvairada é apresentado, página a página, um grandioso arsenal da cultura italiana, em que aparecem grandes artistas e obras.

Para a minha hipótese, a Itália, antes de ser um local de entretenimento e conhecimento cultural, possui um papel alegórico. É uma oficina onde todas as artes florescem com vigor único e onde o pintor, tomado pelas sensações que ficaram do acervo italiano – que foi por excelência o tempo da invenção do novo a partir de reminiscências passadas, quando o próprio reencontro com a arte clássica provocaria a ruptura que conduzirá

à modernidade –, viaja por lugares turísticos, possibilitando que o leitor embarque também nesta aventura, assegurando a materialização de certa realidade a partir de atos mentais, sejam recordações ou apenas invenções. Para Costa (*ibid.*, p.295-296), a recriação das viagens de H. para se expor à arte é algo verossímil e previsível se for considerada a formação acadêmica do pintor que vê no acervo dos museus uma fonte inesgotável de inspiração, que se confunde com a via de autoconhecimento, a escritural. Esta última, conforme o estudioso, no plano do *Manual* é um espaço de experimentação e problematização da “via ficcional” empregada na escrita autobiográfica, do personagem para consigo e do autor para o leitor.

Num rápido passeio pelos espaços revisitados e com intuito de sistematizar os mais frequentes, mostrando as principais impressões de H. a respeito dos mesmos, há locais que irradiam conhecimento histórico e cultural: é o caso, em Milão, do Castello Sforzesco e do Museu de Arte antiga (SARAMAGO, 1992, p.100); de Veneza, onde H. deixa o grande canal de águas para perder-se “sem mapa nem roteiro, pelas ruas mais tortuosas e abandonadas” (*ibid.*, p.122); de Pádua, onde contempla a *Capella degli Scrovegni*, local em que Giotto pintou frescos com a história de Maria, Jesus e o Juízo Final; de Assis, onde lembra que o mesmo pintor elaborou o ciclo da *Vida de S. Francisco* (*ibid.*, p.125); de Ferrara, antes de chegar à Bolonha, especialmente a Basílica de S. Petrónio e a Igreja de Santa Maria della Vitta (*ibid.*, p.145); do Museu Uffizi, em Florença, um dos que mais lhe agrada, pelo fato de ter preservado a dimensão humana (*ibid.*, p.164).

Também se emociona com as paisagens dos campos de Toscana que o levam à “bem-amada” Siena, “cidade onde o meu coração verdadeiramente se compraz” (*ibid.*, p.166); Roma e Arezzo, sendo que, a esta última, foi somente para ver as pinturas de Piero della Francesca e o sentimento que lhe ficou é que esta cidade está entre os seus “amores italianos mais firmes” (*ibid.*, p.188); Perúgia, onde sempre entra cheio de esperanças, mas volta decepcionado, “porque a centelha do entusiasmo desejado não pôde ainda saltar entre [o pintor] e ela”; a assombrosa paisagem de Umbria, onde não deixou de ver o grande cartaz eleitoral que apoiava o fascismo (*ibid.*, p.189); a infinitude dos Museus do Vaticano e a grandeza e o luxo da Basílica de São Pedro, igreja triunfalista onde se vê a “vitória das obras do homem, a coroa da sua inteligência e da ousadia das suas mãos” (*ibid.*, p.190-191); Nápoles, cidade do engarrafamento de automóveis e onde as ideias fascistas apareciam por todas as partes (*ibid.*, p.191) e, por fim, Positano, local em que trava o já mencionado diálogo ficcional com Melina Mercuri.

Esta grande excursão por terras italianas permite que o leitor acompanhe as peripécias deste pintor-aventureiro, com gana de arrebanhar outras terras, numa viagem que ultrapassa

os limites geográficos e abarca uma dimensão subjetiva, possibilitando a reconstrução da história de um viajante no interior da viagem que fez. A descrição de tais passagens será o sustentáculo de *Viagem a Portugal* (1997), obra em que Saramago, após longa viagem pelo território português, leva consigo as experiências para casa e as reconstrói por escrito, partilhando de maneira eterna os pormenores mais íntimos de Portugal, tanto os que o sensibilizam, como os que o ofendem. Segundo Saramago, ambos os textos narram a história de uma viagem que “em si transportou um viajante, história de viagem e viajante reunidos em uma procurada fusão daquele que vê e daquilo que é visto, encontro nem sempre pacífico, repleto de subjetividades e objectividades”, e por assim o ser, compreende o “choque e a adequação, reconhecimento e descoberta, confirmação e surpresa” (*id.*, 1997, p.13-14).

Partindo para comentários acerca dos artistas e artes plásticas que compõem a narrativa, salienta-se que, devido à enorme gama de citações sobre o assunto, a respectiva análise atentou para a sistematização daqueles que aparecem com maior frequência, ou que contribuem de maneira significativa para melhor compreensão do tema e das crises do protagonista ou para os mecanismos estéticos, formais e imagéticos do enredo.

Dado que a Modernidade encontra-se em diálogo com o clássico, uma vez que se postulam mutuamente num eterno ciclo, retomando aspectos que há séculos vêm sendo motivo de controvérsias, no *Manual* apresentam-se alguns desses fatores: no âmbito da escrita têm-se a categorização dos gêneros textuais, os emblemas que circundam em torno da autoria e da originalidade de um texto. Já no ambiente pictórico, a obra enfatiza os atributos estéticos e as qualidades das produções artísticas, as diferentes perspectivas da pintura clássica e da pintura moderna, além da perda da sua função mimética, que a leva ao abstracionismo e ao não-figurativismo.

A partir deste contexto, e por nenhuma referência ser aleatória, observa-se que a escolha dos pintores e das obras está em harmonia com este ‘eterno retorno’, fenômeno ocorrido em boa parte de produções artísticas contemporâneas, em que se nota a retomada de reminiscências antigas, seja para fazer analogia, seja para subvertê-las.

A dicotomia clássico/moderno é verificada, sobretudo, na menção a intelectuais do período renascentista e do período modernista. Rosenfeld (1996, p.77) diz que pelo fato de o retrato ser uma característica típica de épocas em que se acentua a emancipação do indivíduo, fenômeno fundamental do Renascimento, é notória a presença de artistas e obras que compuseram o panorama artístico-cultural da Renascença italiana. Dentre os pintores mais recorrentes têm-se os seguintes, citados segundo a relevância com que aparecem: Miguel Ângelo (1475-1564), escultor, poeta, arquiteto e pintor florentino; Giotto di Bondone (1267-

1337), pintor e arquiteto florentino, visto como fundador da tradição básica da pintura ocidental, que se destacou com temas que retratam os Santos do Catolicismo com aparência humanizada; Vitale da Bologna, pintor italiano; Piero della Francesca (1410-1492), pintor italiano que apresentou técnicas inovadoras, criando um estilo em que a grandeza monumental e a lucidez quase matemática combinam-se a uma límpida beleza de cor e luz; Rafael Sanzio (1483-1520), que, junto com Miguel Ângelo e Leonardo da Vinci, formam a tríade de grandes mestres do Renascimento, e Andre Mantegna (1431-1506), pintor italiano possuidor de um estilo em que o enfoque artístico está voltado para uma atmosfera humanista, além da clareza de concepção, cor e iluminação<sup>23</sup>.

Em contrapartida, para Rosenfeld (*ibid.*, p.79), a arte moderna elimina a perspectiva central deste tipo de pintura, eliminando ou deformando o ser humano por meio de um panorama ilusionista em que a verdade dos fenômenos projetados é a expressão de um sentimento de vida ou de uma atitude espiritual que renegam ou pelo menos põem em dúvida a visão do mundo desenvolvido pelo Renascimento. Neste sentido, considera-se que a atitude de H. frente a sua arte firma os efeitos e as condições da criação artística moderna, preconizada pela visão de uma realidade mais profunda.

A menção aos artistas e às obras plásticas do período moderno é bem menos frequente na narrativa do que as referências clássicas. Porém, quando citados, assumem um papel importante para a composição estética e imagética da narrativa, simbolizando as próprias tensões da pintura. Além disso, contribuem, de maneira implícita, para o desenvolvimento das concepções de H. acerca da sua arte, que, coincidentemente ou não, acompanha o movimento histórico-cultural responsável pelas mudanças no meio pictórico. Segundo Rosenfeld (1996, p.81), o ponto culminante destas transformações se dá na negação do compromisso com o mundo empírico das aparências, isto é, com uma realidade temporal e espacial posta como verdade absoluta pelo realismo tradicional.

A seguir, são apresentados dois fragmentos do *Manual* em que os quadros e pintores aludidos tornam-se essenciais para a complementariedade imagética da narrativa:

A secretária Olga [...] acabou de vestir-se e nesse instante o quadro que formávamos tornou-se incongruente, como o é o *Concerto Campestre* (Giorgione) ou o seu reflexo oitocentista *Déjeuner sur l'herbe* (Manet), ou os quadros lunares de Delvaux, com a diferença de que neste caso o signor (ou monsieur) é que estava despido. A incongruência do quadro [...] era, no meu espírito, a mesma que reuniu o guarda-chuva e a máquina de costura sobre a mesa de dissecação (Lautréamont). (SARAMAGO, 1992, p.65);

<sup>23</sup> Ian Chilvers. *Dicionário Oxford de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Todas as informações sobre os artistas comentados neste parágrafo foram extraídas da referida obra.

Estamos entre as ombreiras da porta. Sentes a película invisível que é preciso romper, o hímene das casas, rasgado e renovado? Dentro é um quarto. Não te prometo o céu claro e as nuvens vagarosas de Magritte. Estamos ambos húmidos como se tivéssemos saído do mar [...] (*ibid.*, p.271).

Preocupações semelhantes manifestam-se na pintura e no romance. Devido a isso, o narrador faz uso do pictórico, verificado na citação de diversos quadros e obras plásticas, com o objetivo de transpor para a narrativa uma coloração imagística, permeada por torneios estilísticos, responsáveis por traduzir o poder inventivo de cenas singulares, dotadas de eficiência e poeticidade, em alguns casos. Nos dois excertos, H., por meio da alusão a pinturas, desenha na linguagem do verbo as sensações implodidas nas páginas que escreve sobre episódios de sua vida íntima. A menção aos quadros do pintor veneziano Giorgione (1476-1510), do pintor e artista gráfico francês Édouard Manet (1832-1883), do pintor belga Paul Delvaux (1897- ) e a frase do poeta Lautréamont (1846-1870)- empregada para demonstrar a procura de combinações inesperadas de objetos incompatíveis do movimento surrealista - tem por intuito descrever o quadro incongruente formado por si e pela secretária Olga, após o ato sexual<sup>24</sup>.

A partir da referência a estes trabalhos, infere-se a tentativa do pintor/narrador em mostrar a irracionalidade do seu envolvimento com Olga, motivado mais pela vingança contra S., ao se deitar com uma de suas ex-amantes, do que pelo desejo e atração física. Para tanto, a cena dos amantes é comparada com o quadro renascentista *Concerto Campestre* de Giorgione que representa três jovens com trajes da época sentados num gramado, enquanto perto deles há duas mulheres despidas, uma segurando o que aparenta ser um instrumento musical e a outra mistura água num determinado recipiente. De certo modo, estas mulheres ilustram o ideal de beleza, são aparições irreais configuradas pela mente dos três rapazes, além de sugerir uma alegoria da poesia e da música. Em homenagem a este quadro, Edouard Manet produz, em 1863, o *Le Déjeuner sur l'Herbe*, quadro polêmico, devido à 'provocação' da nudez de uma mulher que fazia piquenique com dois homens trajando vestes contemporâneas, o que ocasionou escândalo na sociedade conservadora da época em que o quadro foi exposto.

Restituído ao nu a sua crueza e a sua verdade, na tela e na vida empírica, H. apela à tonalidade surrealista dos misteriosos quadros lunares de Delvaux, - responsáveis pela materialização de um ambiente onírico e pessoal, em que a mulher transfigura-se em ser sublime, várias vezes metamorfoseada e inquietante, marcada pelo erotismo. Por fim, refere-

---

<sup>24</sup> Ian Chilvers. *Dicionário Oxford de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. As seguintes informações encontram-se nas respectivas páginas: p.218-119 (Giorgione), p.325-326 (Édouard Manet), p. 149 (Paul Delvaux), p. 512-513 (sobre Lautréamont e o movimento surrealista).

se à controversa frase de Maldoror, personagem do livro *Cantos de Maldoror* de Lautréamont<sup>25</sup>, para justificar a surpreendente justaposição de objetos desconexos (de indivíduos, no caso do romance em análise), criando uma realidade incomum.

Já “as nuvens vagarosas” do pintor belga René Magritte (1898-1967) integram a metáfora da ‘casa’ por entrar, fazendo analogia ao momento da penetração na sua primeira relação amorosa com M. (comentada anteriormente), uma das cenas mais ricas da obra, devido à força plural das imagens que vão se constituindo linha a linha, no passeio-surrealista da narrativa que mistura o lugar-comum e o erótico com a infinitude das palavras, com a fertilidade do imaginário do narrador. Além disso, a associação entre devaneio e realidade, denota a capacidade de rompimento com o domínio racional, deixando em cena a onipotência dos sonhos<sup>26</sup>.

O utilitarismo da obra de arte é um assunto que vem sendo discutido desde o classicismo, conforme se nota na *Poética* de Horácio, e chega até os tempos modernos. H. revela tal preocupação, sobretudo, quando traz à tona passagens de cariz histórico, político e social sobre acontecimentos da época (ano de 1973). Em vários momentos, cita artistas plásticos (não contemporâneos) para ilustrar situações do tempo presente, tanto as mais banais, quando diz que Toscana, dos campos e das belas paisagens é aquela que aparece “no tondo de Botticelli *La Madonna del Magnificat*”<sup>27</sup> (SARAMAGO, 1992, p.166), como as mais impactantes, caso da indignação, dentre outros exemplos, do absolutismo político de seu país e de outras terras.

“Pensando bem, não tenho feito muita coisa” (*ibid.*, p.162). Esta afirmação do protagonista prefigura a ciência da ‘insuficiência’ da sua arte, que no decorrer do relato fará com que H. se posicione de maneira atuante sobre a realidade atroz. Em meio ao desencanto é a *Lamentação sobre Cristo morto* de Nicolò dell’Arca<sup>28</sup> que traz à tona a luta pela independência de África e o rastro de sofrimento que marcou profundamente a história de

<sup>25</sup> Ian Chilvers. *Dicionário Oxford de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. “Belo como o encontro casual de uma máquina de costura e um guarda-chuva numa mesa de operações” (p.513).

<sup>26</sup> A supremacia da mente prolífera de Magritte e a atualidade da temática de seus quadros ganham espaço em outro momento importante da narrativa, em que o narrador refere-se às ‘portas’ do pintor, evidenciando uma zona limítrofe, que alude ao ato de escrever como transgressão, como possibilidade de ultrapassar as fronteiras de dentro e de fora, da percepção da existência de um ‘entre-lugar’: “Uma porta é, ao mesmo tempo, uma abertura e aquilo que a fecha. Nos romances e na vida, as pessoas e personagens gastam algum do seu tempo a entrar e a sair de casas ou de outros lugares. É um acto banal, pensa-se um movimento que não costuma merecer reparo ou registro particular. Que eu me lembre, só o mais literário dos pintores (Magritte) observou a porta e a passagem por ela com olhos surpreendidos e talvez inquietos” (SARAMAGO, 1992, p.241).

Ian Chilvers. *Dicionário Oxford de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Informações sobre Magritte (p.322-323).

<sup>27</sup> A obra em questão pertence ao pintor florentino Sandro Boticelli (1444-1510) (*ibid.*, p.73).

<sup>28</sup> Niccolò dell’Arca foi um escultor italiano ativo entre 1462-1494 (*ibid.*, p.377).

duas nações. A associação da escultura de Dell'Arca com tal episódio histórico possibilita a recriação deste momento na memória do narrador e, conseqüentemente, em seus escritos:

Repetir hoje tudo isto, para que tudo viesse a ter a testemunha que faltou. Eu, português, pintor, vivo em 1973 [...] 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. [...] Em 1485, já Nicolò dell' Arca compreendera muita coisa: da sua *Lamentação*, só aparentemente chorada sobre a morte de um deus, pode tirar-se 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 diferença no choro. (SARAMAGO, 1992, p.162).

H. lança também um olhar crítico aos quadros que pinta e às obras citadas, colocando em xeque questões primordiais para a criação artística. A representação é um dos temas mais problematizados e envolve, dentre outros, assuntos concernentes à função e ao papel da instância do autor. No fragmento abaixo, de cunho expressionista, nota-se a inquietude do narrador perante a relação entre artífice/obra, mais precisamente sobre a sua relação com os quadros que almeja pintar, em oposição àqueles que pintava. Para tanto, ele cita um quadro do pintor e desenhista holandês Vincent Van Gogh<sup>29</sup> (1853-1890), expoente máximo do expressionismo, que se vale do impulso e do sentimento para o uso emocional da cor e da linha:

Quem retrata, a si mesmo se 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 mais. O Dr. Gachet que Van Gogh pintou, é Van Gogh, não Gachet [...] Disse que não gosto da minha pintura: porque não gosto de mim e sou obrigado a verme em cada retrato que pinto, inútil, cansado, desistente, perdido, porque não sou [...] Van Gogh. Obviamente. (SARAMAGO, 1992, p.79).

Infere-se ainda neste trecho outra problemática, a questão da autoria de uma obra de arte. Linhas abaixo, H. complementa esta discussão, apresentada primeiramente no universo pictórico, mas que se faz valer no âmbito literário: “Mas quem escreve? Também a si se escreverá?” (*ibid.*, p.79). Tal questionamento dá margem para mais umas das inquietações deste narrador, que por não gostar de se ver refletido nos quadros que doutros pinta, tenta se ‘inscrever’ nesta outra alternativa de retrato, que é o manuscrito, e em que acabou mais por descrever a si mesmo do que reproduzir o modelo.

Se o “pintor reproduz em tela o que está em seu espírito” (*ibid.*, p.35), valorizando a emoção do artista frente à tela em branco que será preenchida com cores e contornos capazes

<sup>29</sup> Informações sobre o pintor (*ibid.*, 225-226).



de exprimir a sensação que o modelo produz em seu interior, qual seria a relação do escritor com o seu texto? Esta conexão entre autor/obra, tratada significativamente no *Manual*, é também, em vários momentos, discutida por José Saramago (*apud* AGUILERA, 2010, p.221-225), que defende a ideia de que “a obra é o romancista”, e por isso não se deve estranhar que a instância do autor/narrador apareça em cada um de seus livros como um potente instrumento capaz de marcar tanto o caráter da ficção como a sua própria personalidade literária.

A esse respeito, só que desta vez no âmbito pictórico, penso novamente na postura de Freud e no seu método de trabalho que exprime a “persistência de um mergulho e a persistência num mergulho que é em última análise um mergulho em si mesmo, no próprio autor desses retratos”. (FREUD, 2013, p.15-16). O autobiografismo na obra de Freud não é uma suposição, é uma questão de coerência interna do artista, fator pelo qual seu trabalho pode ser avaliado e percebido. Freud diz, “Meu tema é autobiográfico”, atitude tenaz de alguém que se ‘joga’ no âmagio temático da construção artística, esgotando-a em todas suas possibilidades. (*ibid.*, p.15-17).

Assim como a figura do trabalho de Freud é ele próprio, Saramago, na esfera do literário, encontra a si mesmo num dado momento (na minha hipótese e na de outros estudiosos, seria na elaboração de *Manual de Pintura e Caligrafia*) e continua a se encontrar reiteradamente na sua produção vindoura, inscrevendo a sua permanência na história da arte.

Novamente ao romance, o aumento da relação com seu manuscrito ilumina aos poucos o ambiente incerto em que H. se encontrava, juntamente com sua arte, e com o quadro de S., uma vez destinado à escuridão. Como já dito em outros momentos, o exercício da escrita possibilita, quase no final, a superação da pintura do tipo mimética que desempenhava, corroborada no estilo pictórico autêntico do retrato dos Senhores da Lapa:

Cheguei-me ao cavalete, descobri a tela e apreciei o trabalho. Estava a gostar [...] 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 cada vez temos de ajustar (diria que não a retina, mas talvez ela, afinal) à ideia que fazemos do branco. 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 nada mais do que acentuar o que já lá estava [...] O quadro produzia uma impressão de desconforto, como a de um riso súbito no interior duma casa deserta. (SARAMAGO, 1992, p.203-204).

O processo de confecção do retrato dos Senhores da Lapa é dotado de outra fatura técnica, mais expressiva, subjetiva e subversiva, em relação à pintura que H. vinha exercendo desde então. Neste jogo duplo em que se encerra o quadro, H., contradizendo o mimetismo que lhe era habitual, coloca em pauta (só que desta vez em seu terreno), o que em outro momento já havia abordado em seu relato quando discute as relações entre ficção e não/ficção, entre o que é e o que não é. Desta vez, a pintura do retrato dos Senhores da Lapa mostra o que esses modelos são e o que eles aparentam ser. Certamente, a ousadia do artista neste segundo ato de rebelião (o primeiro foi quando decide pintar o segundo retrato de S. às escondidas de toda a gente, sobretudo, longe das vistas do modelo) gerou certa tensão nos modelos, que com as suas expectativas enganadas, decidem dispensar o trabalho do pintor.

Consciente da crise financeira instalada após o episódio do quadro dos Senhores da Lapa, H. se vê liquidado como pintor, pois, certamente, os burgueses que requeriam o seu trabalho jamais voltariam a lhe procurar. Sua única saída é apelar para a publicidade, recorrendo a Chico, seu amigo publicitário e seu “porto de salvamento” (SARAMAGO, 1992, p.217). Sem deixar de lado o aprendizado adquirido no domínio do pictórico e do verbal, H. continua com os seus apontamentos escritos, além de proporcionar um novo rumo a sua pintura, saindo com o caderno de esboços para repetir os passos de outro tempo, quando ia à Ribeira desenhar os botes, os homens descarregando caixas de peixes, as mulheres, tudo que podia captar da paisagem que o rodeava.

A atitude de H. em recorrer à publicidade, mesmo após um longo processo de amadurecimento estético, condiz com a postura de muitos intelectuais inseridos no período ditatorial e até mesmo na contemporaneidade. Pelo fato de o *Manual* abordar a formação do artista em meio à ditadura de mercado, ele aborda, mesmo que implicitamente, o abismo entre as culturas de massa e de elite: de um lado, o êxito comercial, e, de outro, as qualidades genuinamente artísticas. A princípio, o retratista destina seus quadros a quem os adquire, burgueses da época, público responsável pela aceitação e pela chave do seu sucesso. Por transgredir os preceitos que o enquadravam na esfera daqueles que ‘patrocinavam’ sua ‘arte’, H. se vê, como muito outros intelectuais, obrigado a recorrer a um ramo artístico, no caso o publicitário, “em que todas as idéias são negociáveis, todos os valores transmutáveis, todas as profissões reduzidas à busca de dinheiro fácil” (SAID, 2005, p.32-33). Isto exemplifica o fato de que na sociedade moderna, muitas vezes, não há lugar para esses pensadores que, conforme Edward W. Said, são “arrebanhados pelas políticas de representações para as sociedades massificadas, materializadas pela indústria de informação ou dos meios de comunicação” (*ibid.*, p.34-35).

Neste sentido, aludo mais uma vez a *Retrato do artista quando jovem* de Joyce, que, assim como *Manual de Pintura e Caligrafia*, traz à tona o papel do intelectual, indivíduo público dotado de uma vocação para representar e articular informações, pontos de vista divergentes na sociedade em que vive. Sobre a obra de Joyce, Said (*ibid.*, p.28-31) diz que nela é exposta uma realidade profundamente influenciada e alterada pelo surgimento de um protagonista (Stephen Dedalus), atípico nos romances do século XIX e começo do século XX: o jovem intelectual moderno. Apesar de H. ser um homem maduro, ao contrário de Dedalus, o que há em comum entre essas duas personalidades é a preocupação de inculcar o intelecto não somente no trabalho artístico, mas também na vida social, como se o pensar fosse o meio para se experimentar as diversas facetas do mundo. Neste sentido, ambos expressam com argúcia a ausência de compatibilidade entre o intelectual e a efemeridade da vivência humana. Além disso, penso que o pintor do *Manual* também simboliza os entremeios e as dificuldades do artista num ambiente em que o prestígio da ciência, do cientificismo, da informação e do conhecimento de massa passam a crescer vertiginosamente.

De volta aos triunfos de H. sob a pintura que exercia, o retrato de S. foi o motivo pelo qual começara sua escrita, o dos Senhores da Lapa, a compreensão do segundo retrato de S. e a razão pela qual acaba. Este último trabalho é o resultado de um intenso exercício de autoconhecimento: “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). Nas palavras do narrador, a mesma mão que pintou de modos diferentes coisas iguais sente-se segura para acabar o seu manuscrito, que poderia prolongar-se até o fim de sua vida com a “mesma utilidade ou sem-razão que teve até agora” (*ibid.*, p.223).

Pintando e desenhando, por sobre o papel e a tela, este pintor-escritor descreve a rede invisível de sinais que aos poucos vai consubstanciando o exame de si, proposto nas primeiras páginas do *Manual* e concretizado na atitude de pintar o seu autorretrato, de desvendar-se sem medo, sem regras. H. tem ideias definidas para o seu autorretrato, que será confeccionado conforme o retrato de Paracelso, pintado pelo artista flamengo Pedro Paulo Rubens (1577-1640)<sup>30</sup>. Assim como o fez em seus escritos, H. desta vez não recusará a cópia, mas irá torná-la explícita, um ato de verificação do artista e do homem que é, ou melhor, de um outro prestes a nascer.

Esta escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro. Importava que ficasse registrado o rosto que ainda é, e se apontasse as primeiras feições do que nasce. Foi um desafio a

---

<sup>30</sup> Ian Chilvers. *Dicionário Oxford de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Pintor e designer flamengo que se tornou a figura mais importante e influente no contexto da arte barroca da Europa setentrional (p.466-467).

escrita. Outro desafio faço ainda, mas no meu terreno verdadeiro: que eu seja capaz de pôr nesta tela o mesmo que ficou nestas páginas. (SARAMAGO, 1992, p.274).

Para Reis (1998, p.17), neste romance, em tempos anunciado como ensaio, a pintura legitima sua presença por se firmar como elemento decisivo do processo de maturação de um modo de ser artístico que carece da palavra para se completar. No árduo trajeto de aprendizagem narrativa, a escrita é que desvela o segredo da descoberta de si, da alteridade, do mundo e dos caminhos sinuosos de o representar; de tudo isso e também da pertinência de uma outra pintura mais consciente, de certa forma defluente da escrita.

Consoante a ‘superioridade’ da escrita em relação às outras artes, Clüver (1997) considera o ícone verbal representante de um “mundo próprio, autônomo, autotélico e auto-suficiente” que oferece ao leitor uma série de imagens verbalizadas. Ele discorre sobre o termo *ekphrasis*, a “verbalização de textos reais ou fictícios compostos em sistemas não-verbais” (p.42) e a sua abrangência no território artístico:

*A ekphrasis é uma forma de reescrita e abrange práticas como a descrição de uma estátua ou de uma catedral num livro de história da arte, a (re) criação de um concerto para piano ou de um balé em um romance, a resenha detalhada de uma ópera ou uma produção teatral, ou ainda a apresentação verbal de uma litografia no catálogo de um leilão; pode ser parte de um texto maior ou, como no caso de numerosos Bildgedichte, constituir o texto inteiro. (CLÜVER, 1997, p.42).*

No romance estudado a *ekphrasis* se realiza na reescrita que abrange práticas como a descrição plástica. É um procedimento comum empregado na descrição de quadros e esculturas de pintores consagrados, além de ser utilizada por Saramago em outras obras, caso do romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995) em que aparecem de forma não explícita informações sobre determinadas pinturas que dialogam com a história narrada, caso de “Seara com corvos” de Vincent Van Gogh, “Perro semihundido” de Francisco Goya, “A última ceia” de Leonardo da Vinci, “A Parábola dos cegos” de Pieter Bruegel e “As três graças” de Pedro Paulo Rubens.

Neste ponto, considero que parte relevante da narrativa do *Manual* é “ekphrástica” (1997, p.42), como observado em alguns excertos do romance transcritos neste subcapítulo: a caracterização do segundo quadro de S. (páginas 60 e 62) e respectivamente, a do retrato dos Senhores da Lapa (página 69). No entanto, é importante ressaltar que tais exposições não se limitam a uma simples apresentação dos dados observados, mas conduz a um exercício reconstrutivo do conteúdo, interferindo de maneira subjetiva nas qualidades do objeto retratado. Além disso, estes trechos elucidam, sobretudo, o uso da representação literária para

falar sobre textos não-verbais, conforme exposta no artigo de Cluver (1997), corroborando a “necessidade incontornável de traduzir qualquer arte para o discurso verbal antes que qualquer discussão possa se dar” (p.43-44). Assim, ambos os quadros, de S. e dos Senhores da Lapa, são amostras das múltiplas imagens sugeridas pelo narrador e que aparecem verbalizadas na narrativa.

Constatada a prevalência da escrita, o pictórico é usado como pano de fundo que traz à tona discussões acerca do processo de experimentação narrativa e da representação artística e literária. Por meio de uma expressão de crise, alimentada pela tensão ideológica e estética, o narrador deste *Manual* desafia-se na investigação dos limites da pintura e da narrativa, a partir de um jogo contínuo de palavras e cores, em que sobressai a coerência dentro de uma aparência incoerente.

Todavia, não se pode pensar que a pintura é abandonada drasticamente como procedimento de representação. Conforme Reis (1998, p.17), o que fica é a afirmação da possibilidade de uma outra arte, que é também uma outra representação. Pensando com Reis (1998), H. tem consciência de que sua pintura é também um ensaio, pois não são transcrições diretas da realidade e referem-se mais ao próprio ato de pintar do que ao tema explícito, ele busca uma identidade artística, iniciada com a “verdade de S.”, perpassando os outros quadros que confecciona. Neste sentido, a reprodução pictórica é mais um autorretrato, testemunho sobre si mesmo, do que um retrato propriamente dito.

Nesta pintura-ensaio, em que se apreende uma busca semelhante da verdade, utilizando palavras como meio de representação, o pintor-narrador lança um novo olhar sobre o ser humano e a realidade, numa tentativa de redefinir a situação do indivíduo, revelada no esforço de assimilar na composição da obra de arte a fragmentariedade e a dinamização do artista num ambiente moderno, em constante mutação.

### 3. O retrato do artista: configuração da narrativa autobiográfica em *As Pequenas Memórias*

#### 3.1. Tentações da infância

Deixa-te levar pela criança que foste.  
José Saramago. *As Pequenas Memórias*

A ação ficcionalizante da memória é algo constantemente presente em quaisquer tipos de testemunhos e envolve os limites entre história, memória e imaginação. A partir desta ideia e, junto com a hipótese da existência de uma infância potencial nos seres humanos, este subcapítulo objetiva fazer algumas ponderações acerca de *As Pequenas Memórias* (2006), mantendo em perspectiva o fato de que as sensações que instigaram o protagonista, o menino Zezito, são revisitadas por Saramago no momento da escrita e modeladas pela imaginação. Ressalto, também, o intuito desta análise em apontar determinados elementos relacionados à narrativa, como o tema, estrutura, tempo e recursos estilísticos, que serão abordados com mais afinco nos próximos subcapítulos.

O projeto autobiográfico de José Saramago permaneceu renitente em sua memória por quase trinta anos, influenciando a fase mais recente da sua produção. ‘Tentado’ a registrar sua história, tal desejo teria surgido, segundo estudiosos da fortuna crítica saramaguiana, na década de 1980, quando o escritor elaborava o *Memorial do Convento*. No entanto, penso que este projeto autobiográfico surgiu, mesmo que de forma inconsciente, num período anterior, nas crônicas e contos elaborados na década de 1970, ganhando força e maior concretude no romance *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977). Este propósito concretizou-se com a publicação de *As Pequenas Memórias*, cujo lançamento aconteceu em Azinhaga, coincidindo com seu 84º. aniversário.

O “Livro das tentações” seria o primeiro título cogitado por Saramago para designar a sua autobiografia. Para Oliveira Filho (2008, p.02), esta ideia teria surgido quando alinhavando lembranças da infância e adolescência o escritor resgatou de um desvão da memória os momentos em que ainda era Zezito e sofria perseguições de monstros imaginários, fantasmagorias semelhantes às tentações de Santo Antão, que povoavam a pintura torturada de Hieronimus Bosch (1450-1516) e que atormentaram o autor, ao tentar desvendar de si as recordações da infância:

E não posso acreditar que Santo Antão tenha experimentado pavores como os meus, aquele pesadelo recorrente em que me via encerrado num quarto de forma triangular onde não havia móveis, nem portas, nem janelas, e a um canto dele “qualquer coisa” (chamo-lhe assim porque nunca consegui saber do que se tratava) que pouco a pouco ia aumentando de tamanho enquanto uma música soava, sempre a mesma, e tudo aquilo crescia e crescia até me fazer recuar para o último recanto, onde finalmente despertava, aflito, sufocado, coberto de suor, no tenebroso silêncio da noite. Nada de muito importante dir-se-á. Terá sido então por essa razão que este livro mudou de nome e passou a chamar-se *As Pequenas Memórias*. (SARAMAGO, 2006, p.33-34).

Conforme Oliveira Filho (2008, p. 02), as aproximações com Bosch explicitam o caráter agônico da memória e das tentações que instigam Saramago por muito tempo, para só começar a irromper no final do seu período formativo. Entretanto, Saramago não achou propício um tema “esquivo” (SARAMAGO, 2006, p.32) para um simples repositório de lembranças, “memórias pequenas de quando [foi] pequeno, simplesmente” (*ibid.*, p.34), e este motivo o levou a intitular sua obra como *As pequenas memórias*. O trecho acima descreve o episódio do quarto triangular onde Zezito, no silêncio noturno, encarcerado num ambiente tenebroso, passou por aflições oníricas que o marcariam para sempre. Tão significativa se tornou essa recordação que foi retomada numa cena do documentário *José e Pilar* (2010), realizado pelo português Miguel Gonçalves Mendes.

A epígrafe escolhida para iniciar este subcapítulo “Deixa-te levar pela criança que foste”, extraída de um fictício “Livro dos Conselhos”, é a mesma presente em *As Pequenas Memórias* e tem por objetivo apontar a temática do texto, constituído a partir daquilo que a memória individual do autor recorda: a aldeia de Azinhaga, onde nasceu e aonde voltará para “acabar de nascer” (*ibid.*, p.13); o rio Tejo “lá mais adiante, meio oculto por trás da muralha de choupos” (*ibid.*, p.13), e o Almonda que “a seus pés desliza”; a casa dos avós maternos, “mágico casulo” (*ibid.*, p.15) onde foram geradas as “metamorfozes decisivas da criança e do adolescente”; os avós paternos, pais, amigos e vizinhos; sua ida a Lisboa quando tinha apenas dois anos; o percurso escolar e as leituras feitas em casa onde “não havia livros” (*ibid.*, p.99) porque não havia dinheiro para os comprar; as aulas particulares com o professor Vairinho (*ibid.*, p.106) e muitas outras recordações soltas, que não obstam o conhecimento da pessoa que Saramago foi.

Em relação à estrutura a narrativa está disposta consoante o título que dá nome à obra, de extensão curta (em contraste com outros livros do escritor publicados em período semelhante), de temática propícia ao que é abordado no relato – pequenas lembranças de quando Saramago era pequeno. Fragmentado em recordações aparentemente casuais, o

autobiógrafo desenha nas linhas do seu relato os momentos únicos de uma infância humilde e repleta de dificuldades, mas que se constitui aos olhos do menino Zezito num mundo de possibilidades e encantos.

Em razão de a autobiografia resultar de uma narração ulterior e contínua, Saramago recria experiências que, por meio da memória, podem abarcar uma visão retrospectiva e englobante. Por não obedecer a uma ordem cronológica rígida, são-lhe permitidos desvios temporais: analepses, prolepses, associações entre episódios pertencentes a tempos diversos. Dessa forma, como diz Arnaut (2007), não se pode esperar que o registro autobiográfico que preside a esta publicação siga uma linha de tempo objetiva e linear e muito menos que seja um atestado de veracidade absoluta de toda matéria contada. No meu ponto de vista, há também que se levar em conta que, entre os fatos acontecidos e o momento da escrita, há uma lacuna irreparável, e o que realmente importa é a verdade dita pelo texto.

Sob este prisma, pondera-se que o ato de lembrar e escrever na composição de uma literatura memorialística, inclusive a analisada, seja um registro em permanente relação com o tempo - de onde é extraída a memória escrita, sua matéria principal - e o que fica do vivido está aplicado igualmente ao discurso da História a que um dia deu lugar, sem deixar de considerar como capacidade inata ao homem a imaginação, que, por vezes, incute a revisitação do tempo-lugar. A meu ver, a fusão destes dois pólos, realidade e ficção, imprime à obra uma tonalidade altamente poética, resultante do empenho de Saramago que faz uso de recursos inventivos para dar vida à narrativa.

Considerando o relato de uma vida não somente como repositório de informações, mas, antes de tudo, como a recriação de determinada experiência vivida num discurso, Lejeune (2008, p.160) menciona que toda narrativa tem sua estrutura, sua iluminação própria, suas obsessões e limitações. Ela não fornece diretamente o vivido, mas o que permanece dele na memória atual. Por assim o ser, “o discurso da memória é um labirinto” (*ibid.*, p.161) acumulador de deficiências, uma ficção lançada aos recursos da invenção, única possibilidade de se chegar, em outro plano, a alguma forma de verdade.

Candido (1987, p.63) partilha do mesmo posicionamento de Lejeune (2008), o de que a literatura de ficção quando acrescida à autobiografia é a razão da expressividade e da eficácia do discurso. Em *As Pequenas Memórias* isso ocorre, por exemplo, por meio da relação entre particular/geral e realidade/invenção. O viés universal deste relato – mergulhado nos pormenores de uma aldeia portuguesa que, tal como referida, só existe na memória do escritor e apresentada como se fosse produto da imaginação – é obra de um narrador imerso nas recordações dos tempos juvenis, recriadas com a força mais alta da arte e da vida.



As reflexões destes estudiosos podem ser relacionadas com uma das teses do filósofo francês Gaston Bachelard (1988, p.94), que reconhece a permanência na alma humana de um núcleo de infância, ou seja, uma infância imóvel, mas sempre viva e que só tem um ser real nos instantes de existência poética. Tratando a mesma como marca profunda e indelével do indivíduo, ele acredita que “Um excesso de infância é um germe de poema” (*ibid.*, p.95)”. Portanto, é nesta fase que a criança torna-se dona de seus devaneios, conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas.

O estudioso (1988) afirma também que é, principalmente, na idade do envelhecimento que a infância se torna presente no interior do ser humano, devolvendo-lhe os sentimentos finos da “saudade risonha”: “Nossa infância espera muito tempo antes de ser reintegrada na nossa existência. Essa reintegração, sem dúvida, só se realiza na última metade da vida, quando descemos a outra encosta da montanha” (p.102). Tal fator é verificável em Saramago que escreve e publica *As Pequenas Memórias* no final do seu percurso literário e também da vida. É um momento em que a infância torna-se mais influente para o cidadão José e mais incisiva para o Saramago escritor. As lembranças dos tempos primitivos permitem trazer à tona um passado que, num primeiro momento, pode ser visto como algo ineficaz, mas que de súbito se vê dinamizado numa vida reimaginada.

Imaginação e Memória, para Bachelard (*ibid.*, p.93-137), são um complexo indissolúvel e a união desses dois pólos ocorre quando alguém revive o passado. Este tempo já findo não é algo estável, pois não acode à memória nem com os mesmos traços, nem com a mesma visão de quando os episódios aconteceram. Para harmonizar essa correlação é necessário desembarcar da memória historiadora e reimaginar o pretérito. Em seu relato, Saramago opera a fusão dessas duas extremidades, e, por consequência, incute a destemporalização da narrativa. Sobre esta questão, Bachelard sugere que o estado de espírito de quem se deixa levar por lembranças desloca esferas de pensamentos sem grande preocupação em seguir a cronologia dos acontecimentos.

Bachelard diz que a infância é constituída por fragmentos no tempo de um passado indeterminado, fluxo mal feito de começos vagos: “A lembrança pura não tem data. Tem uma estação. É a estação que constitui a marca fundamental das lembranças”. (*ibid.*, p.111). Com isso, elas tornam-se grandes figuras associadas ao universo de uma estação, ou seja, não estão relacionadas a datas precisas, mas sim à experiência vivida. Para pensar na memória como lugar onde imagens, percepções e conhecimentos são “estocados”, deve-se levar em conta a dificuldade de conduzir recordações guardadas no lugar mais profundo do inconsciente. Neste

sentido, durante o lembrar deste tempo longínquo, Saramago, em várias passagens, questiona a natural propensão humana para baralhar dados do passado:

Às vezes pergunto-me se certas recordações são realmente minhas, se não serão mais do que lembranças alheias de episódios de que eu tivesse sido actor inconsciente e dos quais só mais tarde vim a ter conhecimento por me terem sido narrados por pessoas que neles houvessem estado presentes, se é que não falariam, também elas, por terem ouvido contar a outras pessoas. (SARAMAGO, 2006, p.58).

Para se adentrar numa infância indeterminada, sem nomes próprios e sem história, é necessário voltar às reminiscências imprecisas. Este processo é frequente em *As Pequenas Memórias*, pois o narrador, entre tantas lembranças soltas, recorda a aldeia em que todos andavam descalços e a sensação do lodo nos pés, as longas caminhadas pelos olivais, a sensação de subir numa árvore pela primeira vez, os cheiros de outrora que impregnavam a sua infância - testemunho de odores que nasceram da memória e que permanecem na palavra. Este último aspecto possui presença relevante, devido ao aparecimento constante de imagens odoríferas remetendo a pessoas e episódios significativos para o autor, aromas que após longos anos ainda permanecem na sua memória olfativa:

Recordo ouvir repetidamente aos meus pais uma palavra que nessa altura julguei designar a doença de que a avó padecia: albumina [...] Minha mãe punha-lhe parches de vinagre aquecido, não sei para quê. Durante muito tempo, o cheiro do vinagre quente esteve associado na minha memória à avó Carolina. (SARAMAGO, 2006, p. 57-58).

Considerando que “cada cheiro de infância é uma lamparina no quarto das lembranças” (BACHELARD, 1988, p.136), o cheiro descrito pelo narrador está relacionado ao remédio caseiro que sua mãe fazia para diminuir as dores de sua avó, que sofria de albuminúria. Há também o cheiro que o faz lembrar da casa dos avós maternos, do chão de barro, que sua avó, a cada dois meses, embarrava de fora-a-fora: “Ainda tenho no nariz o cheiro daquele barro molhado e nos olhos a cor vermelha do chão que empalidecia pouco a pouco, à medida que a água se ia evaporando” (SARAMAGO, 2006, p.84), e também aquele referente a um parente dos Baratas, chamado Júlio, “cego, e que estava internado não sei em que asilo [...] o que nele [Júlio] mais me desagradava era o cheiro que desprendia, um odor a ranço, a comida fria e triste, a roupa mal lavada” (*ibid.*, p.104). As sensações que na memória do narrador ficaram sobre tal personagem permaneceram associadas (conforme o testemunho do narrador) à cegueira e provavelmente se projetaram no *Ensaio sobre a cegueira* (1995).

Como descreve Bachelard (1988, p.134), a conjugação singular de odores desperta no fundo da memória um grau de intensidade odorífera tão única que já nem se sabe se é sonho ou lembrança. Saramago, depois de tantos anos, fantasia ou relata odores, e até mesmo

sabores, que talvez nunca passaram pelo seu paladar, nem ao menos tocaram suas narinas? De qualquer modo, o escritor respira, degusta e sente o seu passado em todas as proporções possíveis, entregando ao leitor a síntese de uma infância em plena e harmoniosa simbiose entre lembrança e efabulação.

Outro mecanismo recorrente é o da memória involuntária, ligado às recordações vagas, como o caso acima citado das imagens odoríferas. Estritamente associado às lembranças fortuitas, tal recurso é bem representado na escrita proustiana - mais especificamente em *Em busca do tempo perdido* no famoso episódio das *madeleines* - e contrasta com a memória voluntária, recuperada pela inteligência, em que um indivíduo realiza um esforço consciente para recuperar eventos, lugares e pessoas. É certo que esta última ocorre em vários momentos, sendo expressamente revelada pelo narrador, como nas tentativas em alcançar a exatidão da sequência e dos nomes das ruas em que morou e no recordar datas e acontecimentos ainda mais remotos, como a morte do seu irmão Francisco.

Em contrapartida, a memória involuntária se dá por meio de determinado objeto ou situação específica do tempo real da enunciação, que pode ser considerado num primeiro momento sem grande importância, mas que, posteriormente, surpreende o leitor com passagens significativas para o autobiógrafo - como na vez em que Saramago, a partir da chuva que cai, recupera a imagem do avô vinda dos tempos passados e a dimensão que essa recordação adquire no imaginário do autor é tão forte que essa imagem/recordação torna-se algo quase palpável<sup>31</sup>.

A partir destas reflexões, penso que o intuito de Saramago em sua autobiografia é manifestado por duas vias. A primeira é extratextual, engloba fatores psicológicos referentes à busca da identidade do autor por meio das origens. A segunda refere-se ao objeto do testemunho, a infância que chega ao leitor verbalizada. É pela junção desses dois planos que o escritor mostra a importância deste período em sua vida - alicerce em que foi construído o intelectual José Saramago - bem como busca no menino que foi as raízes identitárias do romancista. As sobreposições memória/invenção e criança/adulto-escritor torna a obra duplamente prazerosa para quem a lê, por supostamente dar a conhecer as peripécias do menino que Saramago foi por meio da escritura do prosador exemplar.

---

<sup>31</sup> José Saramago. *As Pequenas Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. A referida passagem encontra-se transcrita nas páginas 119-120.

### 3.2. Toda obra é o romancista: a figura do autor/narrador

Só escrevo sobre aquilo que não sabia antes de o ter escrito. Deve ser por isso que os meus livros não se repetem. Vou-me repetindo eu neles, porque, ainda assim, do pouco que continuo a saber, o que melhor conheço é este que sou.

José Saramago. *Cadernos de Lanzarote*.

A figura do narrador é quem dispõe numa narrativa, certos episódios antes de outros, subverte as fronteiras da temporalidade, relata tal peripécia por meio do diálogo ou de descrições, faz com que o leitor veja determinadas ações pelos olhos de tal personagem, ou mesmo por seus próprios olhos, sem que lhe seja por isto necessário aparecer em cena. Com isso, tem-se uma quantidade de informações sobre ele que deveria permitir que o leitor o compreendesse, situando-o com precisão, mas como um fugitivo, o narrador pode não se deixar apreender facilmente e se revestir constantemente de máscaras, indo desde um autor empírico a uma personagem qualquer.

Saramago, em várias ocasiões, aconselhou àqueles que queriam descobrir a pessoa que estava por detrás do escritor, que começassem pelos seus livros, dado que para ele a obra literária é, acima de tudo, o romancista. Sobre esta questão, transcrevo dois depoimentos do escritor que, apesar de serem um pouco extensos, exemplificam de forma clara os pensamentos e as impressões do mesmo acerca da imagem do narrador, sobretudo, o seu posicionamento como autor/narrador de suas produções literárias:

O narrador não existe, é uma invenção acadêmica graças à qual se escreveram milhares de páginas em teses doutorais [...] O autor usa o narrador assim como usa as personagens, o põe ali para dizer o que se passa. Mas tudo está dentro da história, até o autor. A minha forma de narrar não coincide com os cânones. Eu sou aquele que escreve, e isso significa mais do que parece, que eu estou ali e sou o único que tem que inventar tudo [...]. E, se para tudo o que se expressa precisa-se de um narrador, onde está o narrador em *Las meninas*? O narrador sou eu, e eu sou as personagens, no sentido de que sou o senhor desse universo. E, se calhar, o leitor não lê o romance, mas lê o romancista. E, no fundo, é isso que interessa saber: quem é esse senhor que escreveu aquilo. (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p.224).

Ainda acrescenta:

Quando se fala dos meus livros, sempre se refere: “o seu narrador”. Do ponto de vista técnico aceito que me separem a mim, autor, dessa entidade que está por lá que é o narrador. Também não vale a pena dizer que o narrador é uma espécie de “alter ego” meu. Eu iria talvez mais longe, e provavelmente com indignação de todos os teóricos da literatura afirmaria: “Narrador, não sei quem é”. Parece-me, e sou leigo na matéria, que no meu

caso particular – e creio ter encontrado uma fórmula que acho feliz para expressar isso – é como se eu estivesse a dizer ao leitor: “Vai aí o livro, mas esse livro leva uma pessoa dentro”. Leva uma história, leva a história que se conta, leva a história das personagens, leva a tese, a filosofia, enfim, tudo o que quiser encontrar lá. Mas além de tudo isso leva uma pessoa dentro que é o autor. Não é o narrador. Eu não sei quem é o narrador, ou só sei se o identificar com a pessoa que sou”. (*ibid.*, p.22).

Deste modo, pode-se indagar, em uma autobiografia, “Como se manifesta a identidade do autor e do narrador?” (LEJEUNE, 2008, p.19). Conforme mencionado em 1.2, Lejeune (2008) diz que é no “nome próprio” que pessoa e discurso se articulam, antes de se juntarem na primeira pessoa gramatical. Neste assunto encerra-se outra proposição, declarada por Saramago e também afirmada por Lejeune: “O autor não seria ele próprio um texto?” (*ibid.*, p.77). Nos textos impressos, conforme Lejeune (*ibid.*, p.23), a enunciação fica a cargo do indivíduo que coloca o seu nome na capa do livro. É nesse nome que se resume toda a existência do autor: única marca textual de uma realidade extratextual indubitável, que remete a uma pessoa real e que solicita que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito.

O autor está ligado, por uma convenção social, ao compromisso de responsabilidade de uma pessoa autêntica, cuja existência é verificável. Vale a pena salientar que “O autor não é uma pessoa” (*ibid.*, p.23), é alguém que escreve e publica e, por assim o ser, se inscreve nos limites do texto e do extratexto, sendo esta a linha de contato entre eles. Esta figura, como diz Lejeune (*ibid.*, p.23; p.192), é determinada pela pessoa real, produtora de um discurso. Ela é por definição alguém que está ausente, que surge como resposta à pergunta feita por seu texto e que detém a verdade: o autor é a verdade do texto e a sua obra se explica por sua vida. No meu ponto de vista, para os leitores de Saramago, a recepção de *As Pequenas Memórias* gerou certa polêmica (comentada na “Introdução”) porque muitos buscaram na obra a figura do autor José Saramago, bem como seus feitos literários, e não a imagem da pessoa civil, do menino em que se constitui o prenúncio do escritor.

Segundo Lejeune (*ibid.*, p.16-19), essa noção de “identidade” na autobiografia levanta numerosos problemas e indagações no que diz respeito às formas de expressar a concordância do narrador e da personagem num enunciado escrito, como é o caso da narrativa em terceira pessoa quando se trata de um testemunho:

[...] ao colocar o problema do autor, a autobiografia elucida fenômenos que a ficção deixa numa zona de indecisão: em particular o fato de que pode muito bem haver identidade do narrador e do personagem principal no caso da narrativa “em terceira pessoa”. Essa identidade, embora não seja mais estabelecida no texto pelo emprego do “eu”, é estabelecida indiretamente,

mas sem nenhuma ambiguidade, através da dupla equação: autor = narrador e autor = personagem, donde se deduz que narrador = personagem, mesmo se o narrador permanecer implícito. Este procedimento corresponde, ao pé da letra, ao sentido primeiro da palavra autobiografia: é uma biografia, escrita pelo interessado, mas escrita como uma simples biografia. (LEJEUNE, 2008, p.16).

Em *As Pequenas Memórias*, a instância do autor/narrador/personagem é uma potente máquina capaz de marcar tanto o caráter fictício como a própria personalidade literária de José Saramago. Ela se transforma numa figura central e totalizadora, capaz de reordenar subjetivamente a temporalidade, - já que não há uma cronologia dos fatos - amalgamando a sua própria essência aos ciclos da infância relatados; de interferir no curso da narração mediante digressões maiores, como quando o narrador se prende a detalhes de discussões domésticas, caso da cena de ciúmes do seu tio Francisco Dinis<sup>32</sup>, comparada à tragédia de *Otelo* de William Shakespeare; de se sobrepor à lógica da continuidade espacial, ‘saltando’ de Lisboa à Azinhaga; de interpelar e estabelecer cumplicidade com o leitor quando compartilha seus segredos, medos e humilhações; e, por fim, de dissentir e opinar sobre determinados episódios, caso das críticas acerca de métodos educacionais não pedagógicos empregados pelas famílias e pelas instituições escolares<sup>33</sup>.

Em *As Pequenas Memórias* a semelhança entre autor/narrador/personagem principal, a mesma suposta pela autobiografia, é marcada principalmente pelo uso da primeira pessoa do singular, compondo a narrativa autodiegética, como denomina Gérard Genette em sua classificação das “vozes” da narrativa (GENETTE *apud* LEJEUNE, 2008, p.16). No entanto, em determinadas situações, o narrador deixa o plano autodiegético e passa para o discurso heterodiegético, adotando a terceira pessoa do singular para descrever fatos que se passaram com ele próprio:

A criança que eu fui não viu a paisagem tal como o adulto em que se tornou seria tentado a imaginá-la desde a sua altura de homem. A criança, durante o tempo que o foi, estava simplesmente na paisagem, fazia parte dela, não a interrogava, não dizia nem pensava [...]. (SARAMAGO, 2006, p.13);

Nem tudo foram sustos nas salas de cinema aonde o garoto de calções e cabelo cortado à escovinha podia entrar. Havia também fitas cómicas, em geral curtas, com o Charlot, o Pamplinas, o Bucha e o Estica, mas os actores de quem eu mais gostava eram o Pat e o Patachon [...]. (*ibid.*, p.55);

<sup>32</sup> José Saramago. *As Pequenas Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. A referida passagem encontra-se na página 26-28.

<sup>33</sup> José Saramago. *As Pequenas Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Como exemplo de comentários acerca dos ‘métodos’ educacionais tem-se, na página 55, a postura do pai do Félix que prendia o tornozelo do filho à mesa e só o deixava sair depois que tivesse feito toda a lição; na página 94, a falta de pedagogia infantil de certa professora que tirou o lugar de primeiro da sala de um aluno e o passou para Zezito; e, na página 102, em que critica a falta de comportamento dos alunos nos dias de hoje.

Ora, aconteceu que o Zezito (não tenho culpa do diminutivo, era assim que a família me chamava, muito pior teria sido se o meu nome fosse Manuel e me tratassem por Nelinho...) cometeu um único erro no ditado [...]. (*ibid.*, p.93).

Para Antonio Candido (1987, p.56), nestes casos, o narrador opera um afastamento duplo do seu eu presente. Primeiro, como adulto que focaliza o passado da sua vida, da sua família, cidade e cultura, vendo-os como se fossem objetos distantes. Segundo, como adulto que vê esse passado e essa vida, não como expressão de si, mas daquilo que formava a constelação do mundo, de que ele era parte. Seguindo as reflexões de Candido, considera-se que tal afastamento generaliza o que parecia particular e se revela no fato de o narrador falar, indiferentemente “eu” ou “o menino”, e usar certa indeterminação que deixa apenas pressuposto que a 1ª pessoa = 3ª pessoa ou que a 3ª pessoa = 1ª pessoa.

Em *As Pequenas Memórias* o “eu” do relato é também o “ele”, ambos referentes à figura do autor, que pode ver-se do lado de fora e de longe. Com isso a experiência pessoal do Saramago menino se confunde com a observação do mundo que está ao seu redor, simultânea a história dos outros e da sociedade; sem deixar de lado o cunho individual. Os excertos citados exemplificam as considerações de Candido, pois Saramago utiliza construções narrativas na terceira pessoa gramatical para falar de si mesmo, assumindo um distanciamento em relação à personagem - estratégia para ter uma visão mais ampla do que é relatado. Este recurso faz determinadas passagens tornarem-se mais reflexivas, ao modo de uma tentativa do autor em reviver os momentos narrados, além de mostrar a busca por explicações que ficaram suspensas e perdidas na longínqua infância. A escolha e a conjugação verbal coadunam-se à pessoa referida (3ª. pessoa do singular), havendo predomínio do tempo pretérito, dado tratar-se de uma obra de cunho memorialístico, cuja ênfase recai sobre os tempos, pretérito perfeito (foi, tornou, cometeu) e pretérito imperfeito (fazia, dizia, pensava, gostava) do indicativo.

A mistura de tempos e pessoas verbais, acentuada pela ficcionalidade, acarreta dúvidas sobre o caráter híbrido da obra, já que a personagem Zezito remete tanto ao escritor, quanto aos níveis da construção literária da obra em si. Pode-se ainda dizer que não se trata somente da mistura entre real e ficcional, mas, sobretudo e, prioritariamente, da ação da memória, várias vezes contestada pelo narrador quanto à veracidade do narrado, pois parte das lembranças se combinam à fantasia, o que faz com que o relato em si ganhe também o impulso da ficção. Como exemplo disso tem-se, dentre outros, episódios concernentes ao seu irmão Francisco, os quais, segundo o autor, são sua “memória mais antiga” (SARAMAGO, 2006, p.111) e “que talvez seja falsa” (*ibid.*, p.121).

Considerando a riqueza de detalhes das personagens, lugares e acontecimentos narrados, o leitor que se aventura por esse universo mágico, já que revestido por uma poeticidade que transcende as fronteiras da realidade, depara-se com uma escrita de caráter realista, repleta de descrições que não objetivam o rebuscamento das orações, mas sim a transparência e a leveza na narração de pequenos feitos.

A profusão de pormenores, digressões e esclarecimentos dos lapsos de memória e as diversas indagações que o narrador apresenta contribuem para o desaceleramento do texto, sem, é claro, interferir na fluência do discurso, no qual o narrador parece, numa primeira impressão, abandonar a organização dos dados e se deixa tomar pela matéria verbal, tão rica em lembranças, como nos casos: “A noite tinha caído, no silêncio do campo só se ouviam os meus passos. Se o encontro foi ou não afortunado, mas adiante o contarei”. (*ibid.*, p.19); “Ao contrário do que atrás ficou dito, as famílias Barata não entraram na minha vida quando nos mudámos da Rua dos Cavaleiros para a Rua Fernão Lopes [...]”. (*ibid.*, p.108).

Estas passagens evidenciam a interferência direta do narrador no enunciado, seja para anunciar algo que será narrado posteriormente, como no primeiro exemplo em que deixa subentendido que mais adiante detalhará seu encontro com a “rapariga pela qual julgava estar enamorado” (*ibid.*, p.16), seja para complementar algo que ficou mal esclarecido em trechos anteriores – recurso muito presente na narrativa, devido aos frequentes deslizos da memória. É o que se passa também na página 108, quando o narrador percebe seu equívoco sobre a data precisa em que “Os Baratas” entraram na sua vida; ou, quando depois de algumas páginas, retoma a narrativa sobre a sua busca por dados sobre a morte de seu irmão Francisco: “Voltando ao meu irmão. [...] minha primeira diligência, a primeira de todas foi solicitar à Conservatória do Registro da Golegã [...], pois ali teria de constar a data em que ele havia falecido”. (*ibid.*, p.114).

Em meio a estas informações desorganizadas num discurso que ‘vai e vem’, penso que apesar da aparente desordem na narração de certos acontecimentos, percebe-se a preocupação do autor com o arranjo do discurso, verificada na atitude de Saramago em não esconder os erros e as correções decorrentes das falhas da sua memória, além de tentar emendá-los de maneira franca, por não esconder do leitor, e da forma que lhe pareça mais adequada, como observado nos sintagmas acima transcritos: “mais adiante o contarei” e “ao contrário do que atrás ficou dito”.

Há também momentos em que o narrador interrompe o fluxo da história para dizer coisas que julga relevantes e que na maioria das vezes não possuem ligação com o conteúdo



narrado até então. É o que se observa no fragmento exposto, na pausa da narrativa para explicitar as razões que o levaram a escrever sua autobiografia e o motivo do título:

É altura de explicar as razões do título que comecei por dar a estas lembranças – O Livro das Tentações –, o qual, à primeira vista, e também à segunda e à terceira, parece nada ter a ver com os assuntos tratados até agora e certamente com a maioria daqueles de que falarei na continuação. (SARAMAGO, 2006, p.32).

Outro aspecto recorrente é o diálogo direto que o narrador propõe ao leitor por meio dos seus questionamentos, objetivando uma intimidade maior entre autor/texto/leitor, como também leva o próprio narrador a refletir sobre seus anseios, dúvidas, medos, enfim, refletir sobre a vida. Percebem-se tais tentativas, por exemplo, nos momentos em que conta sobre o seu temor aos cães e sua fascinação pelos cavalos, quando confessa a sua falta de afetividade pelos avós paternos, ou quando comenta o temperamento, ou melhor, a falta de temperamento de Maurício, companheiro nas aulas do professor Vairinho<sup>34</sup>.

Voltando às questões sobre a relação entre autor/narrador/personagem é importante ressaltar a presença do “contrato” de sinceridade com o leitor. Saramago, em suas memórias, preza esse compromisso, construindo uma narrativa que instiga a curiosidade, prende a atenção de quem a lê sem desrespeitar o pacto proposto por Lejeune. A esse respeito, o estudioso comenta:

Ao fazer um acordo com o narratário cuja imagem constrói, o autobiógrafo incita o leitor real a entrar no jogo dando a impressão de um acordo assinado pelas duas partes. Mas sabe-se que o leitor real pode adotar modos de leitura diferentes do que é sugerido e que, sobretudo, muitos textos publicados não comportam nenhum contrato explícito. (LEJEUNE, 2008, p.57).

Sobre a natureza delicada do pacto entre o autor e o leitor de autobiografia, complementa:

[...] o autobiógrafo coloca seu leitor em perigo. Ele lhe pede algo: reconhecimento, aprovação, amor. E, ao mesmo tempo, sugere ou proíbe algo mais embaraçoso ainda: a reciprocidade. O leitor é forçado a pensar em sua própria vida em termos análogos, mesmo se não tiver vontade de fazê-lo. (LEJEUNE *apud* NORONHA, 2002, p.23).

Para Lejeune (2008, p.56-58; p.70-85), o escritor ‘prepara’ o leitor das suas confidências, tentando seduzi-lo, o que supõe, como acima dito, a reciprocidade, ideia criticada quando se pensa no pacto, pois é um ato em que duas partes se comprometem mutuamente a fazer alguma coisa. Lejeune (2008) diz que nele, como aliás, em qualquer tipo

---

<sup>34</sup> José Saramago. *As Pequenas Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. As referidas passagens encontram-se nas páginas 20 (sobre sua fascinação pelos cavalos), 56 (sobre os avós paternos) e 96 (sobre Maurício).

de contrato de leitura, há uma simples proposta que só envolve o autor: o leitor fica livre para ler ou não e, sobretudo, para ler como quiser. Mas, se decidir ler, deverá levar em conta essa proposta, mesmo que seja para negligenciá-la ou contestá-la. O estudioso menciona ainda que, quando alguém lê uma autobiografia, não se deixa simplesmente levar pelo texto como no caso de um contrato de ficção ou de uma leitura documentária, este indivíduo se envolve no processo, uma vez que alguém (escritor) pede para ser julgado, e é o leitor que o fará.

Dessa forma, o pacto com o leitor na narrativa em pauta está presente desde o título, passando pela identificação do nome próprio do autor com o narrador/personagem, desenvolvendo-se no preâmbulo e confirmando-se ao longo do texto. Conforme a classificação de Lejeune (*ibid.*, p.27) sobre os graus de relação entre autor/narrador/personagem, a relação desta tríade se dá “de modo patente” no que se refere ao nome assumido pelo narrador/personagem no próprio discurso, coincidindo com o nome do autor impresso na capa.

Em *As Pequenas Memórias*, Saramago cumpre o papel do autobiógrafo, pois consegue selecionar significativamente as partes da história que remetem a sua infância e apresentá-las a partir de uma visão pessoal. Com a mediação do narrador, expande-se pela obra uma prodigiosa liberdade fabuladora, sem desrespeitar o compromisso explícito com as palavras e seu conteúdo, o que afirma a responsabilidade que o escritor assume perante a literatura: um narrador transfigurado em autor.

### **3.3. Sobre as categorias de personagem e tempo**

A estrutura de um texto qualquer, ficcional ou não, compõe-se de uma série de planos, dos quais o único real, sensivelmente dado, são os sinais gráficos impressos no papel. A narrativa de ficção aponta para “contextos objectuais” (ROSENFELD, 2009, p.17), objetos determinados que independem do texto, detendo-se em seres puramente intencionais, dotados de certa abstração. Sobre esta questão, Candido comenta:

A diferença profunda entre a realidade e as objectualidades puramente intencionais - imaginárias ou não, de um escrito, quadro, foto, apresentação teatral etc. - reside no fato de que as últimas nunca alcançam a determinação completa da primeira. As pessoas reais, assim como todos os objetos reais são totalmente determinados, apresentando-se como unidades concretizadoras, integradas de uma infinidade de predicados, dos quais somente alguns podem ser “colhidos” e “retirados” por meio de operações cognitivas especiais. Tais operações são sempre finitas, não podendo por isso nunca esgotar a multiplicidade infinita das determinações do ser real,

individual que é “inefável”. [...]. A nossa visão da realidade em geral, e em particular dos seres humanos individuais, é extremamente fragmentária e limitada. (2009, p.32).

A partir da fragmentariedade e limitação do real, consideram-se as orações existentes num texto como os projetores de um mundo bem mais incompleto da já fracionada realidade, o que direciona o leitor a questionamentos de origem ontológica e epistemológica, como é o caso das significações do conceito de ‘verdade’, quando usado em obras de ficção e até mesmo em documentos. Dentro deste universo em que as fronteiras entre real e imaginário convergem para a mesma direção, deve-se levar em conta que as personagens são as principais responsáveis por tornar mais nítida a patente da ficção, efeito alcançado por meio da camada imaginária que se adensa e se cristaliza nas mesmas.

Para se ter em mente uma definição mais concreta desta figura narrativa, antes de comentar o ambiente ficcional e a configuração das personagens em *As Pequenas Memórias*, cito um fragmento de *A personagem de ficção* em que Candido define o conceito de personagem:

[...] a personagem é, basicamente, uma composição verbal, uma síntese de palavras, sugerindo certo tipo de realidade. Portanto, está sujeita, antes de mais nada, às leis de composição das palavras, à sua expansão em imagens, à sua articulação em sistemas expressivos coerentes que permitem estabelecer uma estrutura novelística. (CANDIDO, 2009, p.78).

Seguindo a marcha do romance moderno (a partir do século XVIII), Candido (2009, p.60) aponta uma dificuldade crescente da psicologia das personagens, no interior da inevitável simplificação técnica imposta pela necessidade de caracterização, em que as personagens podem ser tratadas de dois modos: como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados com certos traços que os caracterizam, ou, como seres complicados, que não se esgotam nas marcas essenciais, mas têm certos pontos profundos, de onde surgem a cada instante o desconhecido. Para o estudioso (*ibid.*, p.79), os romancistas do período moderno perceberam que a noção de realidade se reforça pela descrição de pormenores, concretizada pelo esmiuçamento de personagens e acontecimentos, transformando esses detalhes sensíveis em poderosos elementos de convicção.

A elaboração das personagens em *As Pequenas Memórias* está pautada na criação das mesmas em conjunto com o enredo e com os objetivos do autor, dado que “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo” (*ibid.*, p. 53). Esses dois componentes numa obra literária são equivalentes aos ‘lados de uma mesma moeda’, inseparáveis e essenciais um ao outro. Enredo e personagem exprimem, interligados, o

objetivo desta autobiografia, bem como a visão dos fatos presentes e/ou passados que dela decorrem e os significados e valores que a animam. Neste sentido, pode-se dizer que Saramago liga com maestria os três elementos centrais do desenvolvimento novelístico: o enredo e as personagens, que são na sua essência a matéria bruta da obra, junto às ideias, que representam o significado, uma vez que as personagens dão vida ao relato e exprimem nuances reflexivas que lhes confere especial vivacidade.

Na autobiografia em pauta, a ênfase aplicada às personagens é observada não só pelos diálogos diretos estabelecidos entre tais figuras e o narrador, como também na narração quase sempre pormenorizada e peculiar que tenta captar, pelas palavras, o máximo da totalidade do sujeito. A meu ver, a escolha de Saramago em não projetar seu relato autobiográfico apenas em sua vida, mas também nas pessoas que convivia enquanto jovem,- e que por assim o ser, são de certo modo partes da sua história – difere de certas autobiografias em que a ênfase recai quase sempre no autor/narrador. Em *As Pequenas Memórias*, o que chama atenção na caracterização de certas personagens é a simplicidade e a sabedoria com que elas encaram a vida e na forma como surpreendem Zezito. Este é o caso do pintor Chaves, que, apesar da discrepância de idades, é amigo fiel de Zezito, com quem dialogava por horas, enquanto Chaves pintava as cerâmicas; e do sapateiro Francisco Carreira que lhe contava histórias, perguntava-lhe sobre os estudos e que depois de ter lido Fontenelle, pensava e se questionava sobre a pluralidade dos mundos<sup>35</sup>. Conforme mencionada a impossibilidade da reprodução fidedigna do ser humano para o texto verbal, estas personagens, Chaves e Francisco, assim como outras que aparecem na narrativa, não se configuram em reproduções fiéis de existências reais, mas criações originadas a partir de projeções do mundo particular do autor. Neste sentido, são transpostas com relativa fidelidade, a partir de modelos dados ao romancista por experiência direta – seja interior ou exterior.

A partir das considerações de François Mauriac (*apud* CANDIDO, 2009, p.68) sobre uma possível classificação das personagens, levando em conta o grau de afastamento em relação ao ponto de partida na realidade, considero que Zezito enquadra-se no primeiro tipo descrito, em que a personagem é um “disfarce leve do romancista”, característica comum à literatura memorialística e que traz à tona outra ideia, a de invenção:

[...] o grande arsenal do romancista é a memória, de onde extrai os elementos da invenção, e isto confere acentuada ambiguidade às personagens, pois elas não correspondem a pessoas vivas, mas nascem delas. Cada escritor possui

---

<sup>35</sup> José Saramago. *As Pequenas Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. O trecho sobre a personagem Chaves encontra-se nas páginas 48-49. O trecho sobre a personagem Francisco Carreira encontra-se nas páginas 115-116.

as suas “fixações da memória”, que preponderam nos elementos transpostos da vida. Diz Mauriac que, nele, avulta a fixação do espaço; as casas dos seus livros são praticamente copiadas das que lhe são familiares. No que toca às personagens, todavia, reproduz apenas os elementos circunstanciais (maneira, profissão etc); o essencial é sempre inventado. (CANDIDO, 2009, p.66- 67).

Esclarecida a existência desta personagem como representação verbalizada do próprio romancista, segundo Candido (1987, p.61), o autor/narrador- confinado nos limites da sua memória- com o intuito de apreender um passado remoto que só lhe chega pelo documento e por pedaços das recordações da memória dos outros, penetra na vida dos seus ancestrais, no seu ambiente, nos seus hábitos, e não tem outro meio de os configurar senão apelando para a imaginação. Neste sentido, observa-se em *As Pequenas Memórias* a presença de inúmeras personalidades que fazem parte do ambiente da infância e adolescência de Saramago, na província ribatejana de Azinhaga.

Dentre as que ganham enfoque maior na narrativa, destacam-se os integrantes da família Barata (António, Conceição e seu filho Félix), com os quais Zezito dividia o quarto na Rua Fernão Lopes, entre tantas outras residências; José, irmão de António Barata, sua mulher Emília e os filhos, Domitília e Leandro; seus avós maternos, Josefa e Jerónimo, primeiras personagens que aparecem na obra; seus tios, Maria Elvira e Francisco Dinis; seu primo José Dinis, parceiro de muitas aventuras; Vairinho, diretor da escola Largo do Leão; seu irmão Francisco; o pintor Chaves, sua mulher Carmem e o filho, vizinhos da Rua Padre Freitas; os Senhores Formigais: Sr. Formigal e D. Albertina; Alice, jovem pela qual José Dinis achava-se enamorado e o velho barqueiro chamado Gabriel.

Há ainda aquelas que apresentam recorrência menor, sendo que algumas são meramente citadas em determinadas passagens, como é o caso de seus avós paternos, João de Sousa e Carolina da Conceição; seus pais, Piedade e José de Sousa; Maria da Luz, irmã da sua mãe; Maria da Piedade, sobrinha da sua mãe; Silvino, funcionário do registro civil em que foi batizado; Félix e sua mãe; o sapateiro Francisco Carreira, com quem ficava horas dialogando; Vieira, dono da tenda na qual a avó Josefa fazia compras; tio Carlos; seus companheiros de classe, Jorge e Maurício; tio Manuel e as vezes em que o auxiliava nas longas caminhadas para levar os bácoros para a feira de Santarém; tia Maria Natália; Deolinda, uma de suas namoradas, apelidada de “Bacalhau”, dentre tantas outras.

Por último, há a ocorrência daquelas que, devido ao distanciamento do tempo presente em relação aos tempos rememorados, são caracterizadas por seus traços mais marcantes ou simplesmente pelos lugares em que viviam, como é o caso da “Pezuda” e de seu marido; dos

vizinhos da Rua Fernão Lopes; da “rapariga de quem julgava estar enamorado” (SARAMAGO, 2006, p.19), quando atravessou o Tejo e foi para um povoado distante somente para encontrá-la; da amiga do comerciante da capital e da filha da amiga do comerciante; da prostituta que encontrou quando caminhava pela Rua do Bom-Formoso e que o convidou para ir ao quarto; da família católica que morava no mesmo prédio; do “colega destronado” (*ibid.*, p.94); do amigo rico que conheceu no liceu e que “cheirava a remédios” (*ibid.*, p.132); do órfão, seu companheiro durante as aulas do diretor Vairinho; da mulher e do homem que certa vez encontrara nas ruínas, perto da casa dos avós.

Na maioria dos casos, o autor narra pequenos feitos, mas a escolha precisa das palavras, explorando sua mais alta expressividade, faz com pessoas comuns e acontecimentos aparentemente simplórios assumam dimensão grandiosa. O intuito do mapeamento das personagens é situar o leitor no texto, e por se tratar de uma autobiografia romanesca, mostrar que a existência dessas personagens (pessoas reais) contribui para corroborar o aspecto verídico, pilar do gênero autobiográfico.

Não importa a relevância destas pessoas na vida do autor, ou a frequência com que são mencionadas na narrativa, Saramago trata de forma singular a composição de cada uma delas, unindo sua experiência íntima com o conhecimento do ficcionista. Além disso, penso que a configuração de tais personagens mostra a fusão de dois extremos do processo de desenvolvimento estético do autor: o primeiro é tido na individualidade, marca do primeiro ciclo da sua produção literária, em que as personagens estão situadas no espaço narrativo e na história de forma objetiva, possuem nome próprio e certa personalidade, tornando-se componentes ‘único’ no enredo. Já, na fase seguinte, o caráter universalista do tema e da narrativa é transfigurado para as personagens, que em muitos casos não são nomeadas, estão mais ‘libertas’ e tornam-se grandes alegorias, simbolizando as mazelas da sociedade contemporânea<sup>36</sup>.

Portanto, em meio a este contexto e para não entregá-las ao esquecimento, Saramago transforma pessoas comuns da sua aldeia em personagens literárias e, sob as curvas tortuosas da memória, vai ao poucos trazendo à tona vidas que certa vez iluminaram a monotonia de um cotidiano, e, uma vez recriadas, colorem o “instável mapa da memória” (SARAMAGO, 1999, p.08), proporcionando a tonalidade inventiva de um texto que permite ao leitor conhecer a

---

<sup>36</sup> A exemplo deste processo de ‘desindividualização’, que faz com que as personagens assumam papel alegórico, pode-se citar a personagem M. de *Manual de Pintura e Caligrafia* (conforme mencionado em 2.1.) e as personagens de *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), que não possuem nome próprio, sendo identificadas por atributos físicos, por aspectos componentes da aparência ou por posição social, caso da ‘mulher do médico’ e da ‘rapariga de óculos escuros’. (Grifo meu).

criança que sempre viveu dentro do autor e é apresentada por meio das palavras do romancista, um esteta da palavra, que sobrepõe ao que conta a singularidade estética do como conta.

Claramente perceptível em seu relato é o afeto dedicado aos avós maternos – que pode ser contrastado com o distanciamento estabelecido na relação com os avós paternos, que “existir, existiam, mas não funcionavam” (*id.*, 2006, p. 56). Para Arnaut (2007, p.05), esta simpatia pelos avós maternos tem por intuito destacar a simplicidade e a humanidade de “gente para quem a escassez de letras aprendidas não significava falta de sabedoria”. Nas palavras de Saramago, estes familiares foram os intermediários entre ele e o mundo, seus efetivos mestres: “Se há uma coisa na minha vida que ficou como um referencial é o fato de que [meus avós Jerónimo e Josefa] me transmitiram valores. Foram os meus melhores mestres, por sua austeridade e seu rigor moral.” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p.88).

Acerca da influência dos avós maternos na produção literária saramaguiana, Arnaut (2007, p.05-06) diz que a reconstrução das personagens femininas, presentes em várias obras, migram do mundo vivido com a avó Josefa para o universo romanesco do autor. Ela destaca, dentre tantos exemplos, M., de *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), Blimunda de *Memorial do Convento* (1982), Maria de Magdala de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e a mulher do médico de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995). Ainda conforme Arnaut (*ibid.*, p.05-06), a imagem-recordação do seu avô Jerónimo não é nem menos presente, nem menos significativa na construção do universo das personagens masculinas, como se nota nas personagens João Mau-Tempo de *Levantado do Chão* (1980), Baltasar Sete-Sóis em *Memorial do Convento* ou Cipriano Algor de *A Caverna* (2000), homens que, como o avô de Saramago, são os grandes responsáveis pela construção de seus próprios destinos.

Considerando a noção explicitada no início deste subcapítulo de que o conhecimento que alguém possui de outrem é fragmentário, é permitido afirmar que um ser elaborado por outro será sempre incompleto. Na vida, é provável que Saramago tenha estabelecido uma interpretação de cada pessoa, a fim de poder conferir certa unidade à sua diversificação essencial, ao encadeamento das formas de sua existência. Na autobiografia em análise, ele estabelece algo mais coeso, menos variável, a lógica de cada personagem, que muda relativamente à interpretação do leitor. Contudo, a caracterização que o escritor atribui a cada uma dessas ilustrações de vida sempre estará fixada numa linha, delimitando a sua existência e seu modo de ser.

Saramago, como qualquer romancista e autobiógrafo, é incapaz de reproduzir a vida, seja na singularidade dos indivíduos, seja na coletividade dos grupos. Com isso, no mundo fictício, no qual se enquadra parcialmente a obra em questão, as personagens obedecem a uma lei própria imposta pelo autor. Para se referir a tempos e pessoas tão distantes, o narrador não vê outra saída a não ser completá-los pela imaginação, fazendo autobiografia como biografia de todos aqueles que formaram o universo familiar da sua infância. Neste sentido, estas memórias - devido à ênfase dada pelo autor a certas personagens - parecem mais recordações de seus entes queridos do que reminiscências propriamente suas. É por meio do discurso autobiográfico que ele cria uma via dupla: a representação de si no passado vivido, imaginando, recriando o que existiu apenas para ele, e a da pessoa que existe no adulto hoje, a chamar para si a ação de lembrar/narrar a própria infância.

Dessa forma, segundo meu entendimento, as personagens são baseadas num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada na concretização deste, uma vez que a transposição verbalizada integral do homem, nas linhas de uma obra literária, nunca poderá ocorrer em sentido absoluto. Isso se dá porque é impossível captar a totalidade do modo de ser de uma pessoa, ou sequer conhecê-la, o que dispensaria a criação artística elaborada, além de não permitir ao leitor o contato com a justificativa e o encanto que é a ficção.

Partindo para as considerações acerca da configuração temporal, o conceito de tempo como categoria da narrativa literária possui um valor essencialmente conotativo, podendo ser considerado um termo essencialmente semântico que significa “sucessão dos fatos (história) e as sequências do discurso, como elementos de um sistema de signos” (NUNES, 2000, p.74). Conforme Benedito Nunes (*ibid.*, p.74), embora esta categoria tenha o pendor para significar uma realidade singular, não é menos uma palavra polissêmica com que se harmoniza a conceituação e um tempo plural, como conjunto de relações variáveis entre acontecimentos reais. Considerando esta multiplicidade, deve-se, primeiramente, levar em conta que o tempo é apresentado por meio dos acontecimentos e suas relações. No âmbito da literatura, Nunes (2000) diz ainda que a categoria de tempo existe em função da sua apresentação na linguagem, que, por sua vez, está representada num discurso. Dessa forma, não se pode ordenar todas as representações, mesmo as simultâneas, atualizadas neste parâmetro por meio da leitura.

Em *As Pequenas Memórias* o tempo da história depende intrinsecamente do tempo real, deslocado na medida de sua apresentação por meio da linguagem escrita. O tempo do discurso narrativo em que as palavras se efetivam é composto por manobras poéticas e retóricas da linguagem e segue a concreção da escrita, tanto no sentido material, ou seja, no



número de páginas e linhas, quanto no sentido da ordenação das sequências narrativas, que depende do percurso que o leitor realiza no texto. Sobre a ligação entre tempo linguístico e tempo presente do discurso, Nunes declara:

O discurso nos dá a configuração da narrativa como um todo significativo; a história, o aspecto episódico dos acontecimentos e suas relações, juntamente com os motivos que os concatenam, ambos impondo à narrativa um limiar de inteligibilidade cronológica e lógica, tradutível num resumo. Normalmente, o tempo de uma corre paralelamente ao do outro. (2000, p.28).

Sobre esta questão, Tzvetan Todorov (*apud* NUNES, 2000, p.27) sugere que o tempo de um enunciado fechado é, num certo sentido, linear, enquanto o tempo da história é pluridimensional. Na narrativa, muitos eventos podem desenrolar-se ao mesmo tempo, já no discurso estes episódios devem obrigatoriamente ser dispostos um em seguida do outro, tornando-se um espaço em que uma figura complexa como a temporal pode ser projetada sobre uma linha reta.

Por se tratar de um relato de cunho autobiográfico, o tempo outorgado às *Pequenas Memórias* é o pretérito, por meio do qual o narrador revive sua infância, que, de uma forma ou de outra, se presentifica não somente na narrativa, mas também no homem que a produz. Ele proporciona vida à obra na medida que sua memória lhe permite, graças a episódios que, rememorados um a um, se concretizam em sua autobiografia. Portanto, na minha opinião, a macronarrativa que engloba os acontecimentos dos primeiros dezesseis anos da vida de Saramago é tecida por micronarrativas, memórias aparentemente soltas do autor.

Apesar da predominância do tempo passado, há interferências do tempo presente, uma vez que é a partir deste que se reconstrói o que passou, evidenciando para o leitor a importância do 'agora' para a existência do 'ontem'. Isso se dá a partir do despertar de sensações que determinados episódios provocam no autobiógrafo. Ele atribui à palavra escrita algo que transcende o tempo e que o aproxima desses momentos marcantes, como no contraponto da Azinhaga de agora com aquela da sua meninice:

Hectares e hectares de terra plantados de oliveiras foram impiedosamente rasoirados há alguns anos, cortaram-se centenas de milhares de árvores, extirparam-se do solo profundo, ou ali se deixaram a apodrecer, as velhas raízes que, durante gerações e gerações, haviam dado luz às candeias e sabor ao caldo [...] hoje, em lugar dos misteriosos e vagamente inquietantes olivais do meu tempo de criança e adolescente, em lugar dos troncos retorcidos, cobertos de musgo e líquenes, esburacados de locas onde se açoitavam os lagartos, em lugar dos dosséis de ramos carregados de azeitonas negras e de pássaros, o que se nos apresenta aos olhos é um enorme, um monótono, um interminável campo de milho híbrido, todo com a mesma altura, talvez com o mesmo número de folhas nas canoilas, e amanhã talvez com a mesma disposição e o mesmo número de maçarocas, e cada maçaroca talvez com o

mesmo número de bagos. Não estou a queixar-me, não estou a chorar a perda de algo que nem sequer me pertencia, estou só a tentar explicar que esta paisagem não é a minha, que não foi neste sítio que nasci, que não me criei aqui. (SARAMAGO, 2006, p.12).

Observa-se também a recorrência do tempo psicológico em oposição ao tempo cronológico, como nas situações em que o narrador desloca-se de uma esfera externa, a história na qual se insere, para a subjetividade interior. Uma das características mais marcantes deste tempo no registro confessional de Saramago (2006) são os momentos imprecisos que tendem a aproximar ou fundir o passado indistinto com o presente, abrangidos ao sabor de sentimentos e lembranças, como nos casos:

E foi aqui, agora que o penso, que a história da minha vida começou. (Nas aulas desta escola, e provavelmente em todas as outras do país, as carteiras duplas a que então nos sentávamos eram exactamente iguais àquelas que, cinquenta anos depois, em 1980, fui encontrar na escola da aldeia de Cidadelhe, no concelho de Pinhel, quando andava a conhecer gentes e terras para as meter na *Viagem a Portugal*. Confesso que não pude disfarçar a comoção quando pensei que talvez me tivesse sentado a uma delas na primavera dos tempos [...]). Voltemos ao fio do relato. (SARAMAGO, 2006, p.94);

Voltando ao problema, à queda, se ela sucedeu antes significa que quando me levaram à missa eu já iria de pé atrás, decepcionado com um santo e disposto a acreditar que todos os outros eram iguais. Se foi depois que aconteceu, então o estatelamento podia ser entendido como um castigo pelo meu abandono do recto caminho que deveria levar-me ao paraíso, hipótese em que Deus se teria portado vergonhosamente, como um intolerante de marca maior que se pagava à bruta de uma pequena desfeita, sem ter em conta os meus poucos anos de aprendiz de pagão. (*ibid.*, p.64);

Lembro-me de dormir no chão, no quarto dos meus pais (único, aliás, como já disse), e dali os chamar a tremer de medo porque debaixo da cama, ou num capote dependurado do cabide, ou na forma distorcida de uma cómoda ou de uma cadeira, seres indescritíveis se moviam e ameaçavam saltar sobre mim para devorar-me. (*ibid.*, p.52).

No primeiro fragmento, o narrador, por meio da recordação das carteiras duplas, - costumeiramente utilizadas por ele quando estudava na escola do Largo do Leão, lugar onde “a história da sua vida começou”- distancia-se do tempo presente do enunciado narrativo para descrever a sensação que teve, anos mais tarde, em visita a uma escola que continha o mesmo móvel, que trouxe à tona as “doces lembranças juvenis” das “primaveras dos tempos”. Após este comentário, o narrador chama o leitor novamente para a história de maneira franca, “Voltemos ao fio do relato” (SARAMAGO, 2006, p.94).

Desrespeitando a cronologia dos fatos, as outras duas citações apontam para o tempo psicológico, interferindo diretamente na narrativa. Por meio da narração da queda que teve na

Avenida Casal Ribeiro, "em dias que deveriam ser propícios tanto à caridade humana como à benevolência celestial, pois era ocasião do Santo António, defensor das causas justas e protetor dos olvidados" (*ibid.*, p.62), o narrador abandona a narrativa primeira para criticar certos costumes da igreja católica, como a fé infundável em imagens, a exemplo de Santo António, que não intercedeu no momento em que ocorreu o referido acidente. No último trecho, a lembrança da casa dos seus pais, de um quarto só, dá vida às fantasmagorias que o assaltavam durante a noite.

Segundo Genette (1972, p.33-47), o texto narrativo, como qualquer enunciado, não tem outra temporalidade senão aquela que toma metonimicamente de empréstimo à sua própria leitura. Para tanto, é necessário avaliar as relações entre a ordem temporal da sucessão dos acontecimentos na diegese e a ordem temporal da sua disposição na narrativa. Neste sentido, toda anacronia constitui, em relação ao enunciado no qual se insere, uma narrativa temporalmente segunda, subordinada à primeira. Nessas memórias, há intercalação de sequências retrospectivas ou analepses (*ibid.*, p.47) e prospectivas ou prolepses (*ibid.*, p.65), correspondentes ao momento narrado, e que de forma geral não ocasionam a quebra da continuidade do discurso, evocando ou antecipando acontecimentos, de modo a deslocar a mesma ação ora para o passado, ora para o presente:

À casa dos meus avós, como já contei, chamavam-lhe Casalinho, e o nome do sítio era Divisões, [...] A construção era do mais tosco que então se fazia, térrea, de um único piso, mas levantada do chão cerca de um metro por causa das cheias, sem nenhuma janela na frontaria cega, nada mais que uma porta em que se abria o tradicional postigo. (SARAMAGO, 2006, p.83).

Como em inúmeros trechos, o narrador descreve a casa dos avós maternos. Conforme Genette (1972, p.53), o recurso utilizado refere-se à analepse interna homodiegética, em que há referência e complementação de um aspecto atinente à narrativa primeira, sem deixar de pertencer à mesma linha de ação. Este tipo de recuo temporal é observado também no trecho em que o autor tardiamente repara um equívoco cometido páginas atrás (mais precisamente na página 34), em que, 'traído' pela memória, relatara erroneamente a ocasião em que a família Barata passou a fazer parte da sua vida. Ele retifica:

Ao contrário do que atrás ficou dito, as famílias Barata não entraram na minha vida quando nos mudámos da Rua dos Cavaleiros para a Rua Fernão Lopes [...] a Rua Carrilho Videira (é aqui que aparecem os Baratas pela primeira vez). (SARAMAGO, 2006, p.108-109).

Ainda a esse respeito, tem-se, como exemplo, a passagem em que retoma a ida com seu tio à feira de Santarém para auxiliá-lo a guiar os porcos, com o intuito de detalhar esse

episódio banal, porém significativo para o autor, que o descreve de forma graciosa: “Algo me ficou por dizer quando, numa página lá atrás, falei da ida à feira com os porcos” (*ibid.*, p.116).

Sobre essa questão, saliento que a obra não está subdividida por capítulos ou tópicos intitulados, mas sim de acordo com os assuntos que são tratados em cada parte, em cada lembrança. Entre uma consideração e outra, observa-se a presença de recursos elípticos que suspendem o nível temporal da narrativa primeira, como nos casos em que o narrador adia a história para explicar as razões do título do seu relato<sup>37</sup>, interrompe os comentários sobre seu irmão Francisco para retornar à “família da aldeia” (*ibid.*, p.60), ou, simplesmente, quando passa da descrição do “Casalinho” no sítio das “Divisões” (*ibid.*, p.83) para a história amorosa e o casamento de seus avós, Josefa e Jerónimo (*ibid.*, p.83).

Por se tratar de uma obra memorialística, *As Pequenas Memórias* está revestida de lacunas provocadas pelos lapsos da memória do autor que, num árduo trabalho, tenta reconstruir a criança que foi, com o objetivo de revisitar sua infância naquela época e naquele lugar, e, quem sabe, descobrindo o menino, encontrar o adulto romancista em que se tornou.

Logo, devido à imprecisão de certas recordações, o recurso da analepse está presente em todo o relato, pois o narrador frequentemente retoma determinadas passagens para corrigir ou acrescentar algo ao que já tinha dito, ou, para continuar algum episódio esquecido. Dentre a tipologia das analepses proposta por Genette (1972, p.47-65), a mais utilizada é a analepse interna homodiegética, que conforme exemplificada na página anterior, compreende os segmentos retrospectivos que preenchem mais adiante uma falta anterior, organizada por omissões provisórias e reparações mais ou menos tardias.

A antecipação, ou prolepse temporal, é manifestamente menos empregada que a figura inversa. Por se tratar de uma narrativa autobiográfica em primeira pessoa, presta-se melhor que qualquer outra à antecipação, por seu declarado caráter retrospectivo, que autoriza o narrador a alusões ao futuro, e particularmente à situação presente, que de alguma maneira fazem parte do seu papel.

Para Genette (*ibid.*, p.66-77), analepses e prolepses podem ser classificadas em internas, externas, completas, parciais e mistas. Por razões evidentes, como observado nos excertos transcritos a seguir, as prolepses encontram-se pouco mais que no estado de breves alusões, referindo-se antecipadamente a um acontecimento que será a seu tempo contado de uma ponta à outra:

---

<sup>37</sup> José Saramago. *As Pequenas Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. O trecho mencionado encontra-se nas páginas 32-34.

[...] Um belo dia, não me lembro por que vias de acesso (talvez por conhecimento de uma irmã da minha mãe, Maria da Luz , talvez de uma irmã do meu pai, Natália, que servira em Lisboa como criada na casa da família Formigal, na Rua dos Ferreiros, à Estrela, aonde uma eternidade depois eu haveria de ir morar, alojou-se no Casalinho, [...]). (SARAMAGO, 2006, p.22-23);

(Muito mais tarde, já tinham passado há muito os meus quarenta anos, comprei num antiquário de Lisboa um relógio semelhante que ainda hoje conservo, como algo que tivesse ido pedir emprestado à infância.). (*ibid.*, p.84).

Um traço comum nesses trechos é o papel de ‘anúncio’ que tais adiantamentos desempenham, sendo considerados prolepses parciais, já que não se prolongam no tempo da história até o desenlace, muitas vezes interrompidos de forma tão franca como aquela por que foram abertos. Na primeira passagem, o narrador comunica um episódio real (mudança para a Rua dos Ferreiros), relacionado à narrativa primeira (prolepse interna), que se realizará de modo tardio tanto na narrativa como na sua vida. Tal aspecto é verificado também na passagem em que cita um encontro com uma jovem, sem detalhar os fatos, antecipando ao leitor - como forma de instigar a curiosidade - que o desfecho de tal episódio será abordado futuramente: “[...] A noite tinha caído, no silêncio do campo só se ouviam os meus passos. Se o encontro foi ou não afortunado, mais adiante o contarei”. (*ibid.*, p.19).

No trecho seguinte, a prolepse externa é evidenciada pela sua ação posterior à narrativa primeira. Anteriormente a este movimento elíptico, o narrador descreve minuciosamente detalhes da casa dos avós maternos, como as “bugigangas sem valor” que a enfeitavam e o “relógio de capela”, que o levará futuramente a comprar um relógio semelhante num antiquário em Lisboa. Em outro excerto com este procedimento, a ação ocorre externamente à narrativa primeira, de forma que os acontecimentos se situam num ponto da história posterior ao narrado – quando o narrador pausa o relato para testemunhar os momentos que passou com Francisco Carreira, “O Sapateiro Prodigioso” (SARAMAGO, 2006, p.116), mencionando que anos mais tarde escreveria sobre o mesmo em uma de suas crônicas do livro *Deste Mundo e do outro* (1985): “[...] Muitos anos depois escreveria sobre ele duas páginas a que daria o título, obviamente inspirado em Lorca, de “O Sapateiro Prodigioso” (*ibid.*, p.116).

Partindo para as considerações finais acerca da temporalidade, e atentando para questões concernentes à duração do relato, cabe ressaltar que no regime narrativo de *As Pequenas Memórias* há ausência quase total da narrativa sumária, “narração em alguns parágrafos ou algumas páginas de vários dias, meses ou anos de existência, sem pormenores

de acção ou de palavras” (GENETTE, 1972, p.95), pois o narrador seleciona, à medida que sua memória permite, episódios, pessoas e lugares mais significativos da sua infância, de maneira geral pormenorizados na narrativa.

Dessa forma, há a prevalência da pausa descritiva (*ibid.*, p.99-106), normalmente reportada a um momento particular, o que em circunstâncias específicas contribui para um leve retardamento da narrativa, mas sem deixá-la cansativa e desinteressante. Tal procedimento é verificado, dentre outros momentos, no esmiuçamento que Saramago (2006) faz de paisagens e lugares de Azinhaga; na caracterização de certas personagens, como a de seu tio Dinis; no detalhamento da casa de seus avós maternos e na vez em que, morando na Rua Carlos Ribeiro, descreve a fabricação de um brinquedo que, imitando um campo de futebol, era “muito apreciado nas classes baixas” e que consistia numa “pequena tábua rectangular em que se espetavam vinte e dois pregos, onze de cada lado, distribuídos como então se dispunham os jogadores no campo de futebol” (*ibid.*, p.40).

Portanto, considera-se que a totalidade deste relato é certificada na riqueza de detalhes, obtida pela habilidade com que o autor dispõe as palavras, resultando num estilo que imprime à obra vivacidade. Como mencionado neste subcapítulo, por tratar-se de um texto autobiográfico, os verbos no pretérito remetem ao universo narrado, reunindo eventos distantes. O papel do narrador é assumido a partir do emprego desse tempo verbal que não exprime o tempo em si, mas caracteriza a situação comunicativa: a história da vida de alguém, a infância do próprio autor/narrador, que convida o destinatário a converter-se em ouvinte, deslocando a situação comunicativa para outro plano de consciência, situado além da temporalidade do mundo comentado e que deixa de ter validade enquanto durar o relato. Esta narrativa possui um ‘eu protagonista’ que, espaçado no tempo, envolve com o olhar sua vida e procura recapitulá-la, contando-a para si e para os leitores. É este afastamento que lhe proporciona uma pseudo-onisciência, concomitante à existência da visão abrangente, capaz de determinar os momentos mais relevantes da sua infância e adolescência.

### **3.4. Sobre os recursos estilísticos**

Neste subcapítulo destacam-se alguns dos traços singularizadores da autobiografia estudada, como os principais procedimentos linguísticos adotados por Saramago para tornar sua obra expressiva. Para tais reflexões, é necessário, primeiramente, levar em conta que o vocábulo ‘estilo’ possui várias acepções. Nesta análise, será entendido como referência a um

conjunto de características formais que identifica uma obra literária, ou que atribui às mesmas particularidades estéticas que realçam o texto, criando contextos enunciativos diferenciados, com vistas a prender a atenção do leitor. Como a metáfora é o mecanismo mais recorrente será feita a exemplificação dos tipos de metáfora existentes, além de comentários acerca de trechos significativos para o conjunto expressivo da obra.

Na minha hipótese, *As Pequenas Memórias* fogem de maneira sutil a determinadas características marcantes do estilo saramaguiano, em especial devido à preferência por uma linguagem mais enxuta e a mudança sugestiva no uso não convencional da pontuação, quando comparada a outros textos de sua produção. Percebe-se uma cautela maior em relação aos sinais ortográficos, e, em consequência, a diminuição do tamanho dos períodos. A partir do momento em que retoma suas lembranças, Saramago deixa-se levar pelas emoções do seu mundo interior, que se reflete na escolha do código verbal e na forma pela qual irá estruturar o relato. Segundo Saramago, “só as infâncias são únicas” (*apud* AGUILERA, 2010, p.316) e é exatamente de forma ímpar, por meio de uma linguagem poética, que ele irá registrar os episódios infantis que o marcaram.

Um dos primeiros indícios expressivos é o uso que o narrador faz de recursos metafóricos para compor o painel histórico/ficcional do seu relato. A metáfora, entendida como um ‘desvio’ na escolha dos vocábulos, estabelece uma nova relação entre duas ou mais palavras. Nessas memórias, este procedimento vai além da sua função poética e de ornamentação retórica do discurso; é o alicerce da obra e uma das principais responsáveis pela produção do caráter romanesco, proporcionando invulgar prazer para quem a lê.

Durante a leitura observam-se inúmeros recursos metafóricos, por exemplo, quando Saramago refere-se à casa dos avós como um “mágico casulo” (SARAMAGO, 2006, p.15), metáfora cujo teor “casa”, relacionado ao adjetivo “mágico”, tende a transmitir ao leitor a sensação de aconchego, proteção e segurança que Zezito sentia na casa dos avós, ressaltados pelo modificador “mágico”, que possui um caráter de transcendência e superação de contingências. Cite-se, também, o fragmento em que o narrador refere-se à determinada noite quando, ao sair da cavalaria, foi tocado “na frente, na cara, em todo corpo, e em algo para além do corpo, pela alvura da mais resplandecente das luas” (*ibid.*, p.18), como se estivesse a sentir, por meio da personificação da lua, as belíssimas noites na aldeia.

Este processo é menos utilizado nas partes em que o narrador, envolto nas suas reflexões, critica determinado assunto, como é o caso da já mencionada passagem em que deprecia a venda dos olivais da aldeia para a Comunidade Europeia; quando se refere a episódios relativos à morte de seu irmão Francisco; e nas passagens em que narra e opina

sobre acontecimentos históricos da época, como é o caso do nazismo de Adolf Hitler e do governo ditatorial de António de Oliveira Salazar.

As funções significativas da metáfora têm sido objeto de classificações diversas e, para a análise a seguir, toma-se por base a classificação proposta por Stephen Ullmann (1973). Para ele, além da característica expressiva da estrutura metafórica, existe também uma relação íntima da mesma com a fala humana, podendo ser encontrada em diversos aspectos. Segundo Ullman (*ibid.*, p.445-450), dentre as inúmeras metáforas que exprimem a faculdade imaginativa do homem, há quatro grupos principais que surgem nas mais diversas linguagens e estilos literários: metáforas antropomórficas, metáforas animais, do concreto ao abstrato e metáforas sinestésicas.

Considerando o ponto de vista dos estudos de Ullman, segue uma análise dos principais recursos metafóricos presentes em *As Pequenas Memórias*. Após o levantamento de tais procedimentos, verifica-se que a antropomorfização é o recurso metafórico mais utilizado na composição do enunciado e pode-se dizer que é um dos contribuintes mais significativos para o tom poético imprimido à obra. As metáforas antropomórficas podem ser observadas, dentre muitos outros, nos seguintes trechos:

Antes do ponto em que teria de abandonar a estrada para meter a corta-mato, o caminho estreito por onde ia pareceu terminar de repente, esconder-se atrás de um valado alto, e mostrou-me, como a impedir o passo, uma árvore isolada, alta, escuríssima no primeiro momento contra a transparência nocturna do céu. (SARAMAGO, 2006, p.19-20);

Ninguém apareceu, afinal, e a Lua viajou (permita-se que o imagine) toda a noite pelo céu, enquanto minha avó, deitada na cama, de olhos abertos, esperava seu marido. (*ibid.*, p.86).

O “caminho estreito” do outro lado da margem do rio, o qual o personagem percorria, torna-se vivo pelo fato de lhe serem atribuídas ações que só podem ser executadas por seres animados, como as de esconder e impedir. Em seguida, são atribuídas à “Lua que viajou toda a noite pelo céu” características humanas: além da inicial maiúscula, que indicaria um nome próprio; a escolha do verbo “viajar” para referir-se ao movimento da mesma no céu faz com que fique mais nítida a sua proximidade em relação à personagem naquele instante de transcendência perante o luar.

Tal recurso é verificado ainda na parte em que o narrador cita as “mal-educadas sílabas” (SARAMAGO, 2006, p.51). O teor “sílabas”, caracterizado pela locução adjetiva “mal educadas”, refere-se ao distúrbio que afligia o personagem durante seus episódios de dislexia. No “cano, tantas vezes esburacado” que, por meio da antropomorfização, se



“recusou a continuar a ser cúmplice da fraude e começou a verter água por tudo quanto era furo” (*ibid.*, p.107). Na gula que “me castigava sem pau nem pedra” (*ibid.*, p.69); na vez em que caiu por causa da “brita grossa capaz de esfoliar um crocodilo” (*ibid.*, p.62) e da “Lei, severa, desconfiada” (*ibid.*, p.44) que fez com que seu pai, José de Sousa, devido ao acréscimo errôneo do sobrenome Saramago em sua certidão de nascimento, mudasse seu nome para José de Sousa Saramago.

As metáforas animais são menos recorrentes, nos casos em que aparecem, atribuem características físicas e/ou comportamentais de animais principalmente para seres humanos, como na vez em que há a recapitulação da postura séria e fechada da avó paterna que não demonstrava nenhuma atitude de afeto: “A avó Carolina, de todos os modos, nunca foi de expansões, por exemplo, não me lembro de que alguma vez me tivesse dado um beijo, e se me beijou foi com a boca dura, como uma bicada [...]”. (*ibid.*, p.56). Neste fragmento, o beijo seco e rude da avó é associado ao aspecto áspero e duro de um bico e, sobretudo, ao golpe desferido com o bico, uma bicada. Além disso, há os trechos em que, por causa de uma moça chamada Alice, atracou-se numa luta acirrada com seu despeitado primo, comparando-a com a infundável e proverbial luta entre cão e gato: “Como já disse, andávamos, por tudo e por nada, continuamente engalfinhados, como cão e gato” (*ibid.*, p.74).

A incidência da figura metafórica do concreto ao abstrato em relação às demais é ainda menor. As passagens que possuem este recurso mostram a tentativa de traduzir experiências tão abstratas, como é o caso da infância, inconsciência, imagens e cheiros, em termos mais concretos e tangíveis. Feito isso, o narrador consegue resgatar momentos com maior expressividade, como se pudessem realmente serem revividos: “Não sei como perceberão as crianças de agora, mas [...] para as infâncias que fomos, o tempo aparecia-nos como feito de uma espécie particular de horas” (SARAMAGO, 2006, p.59); “voltei para a cama e entre os lençóis me enfiei, feliz, a mastigar as dulcíssimas pastilhas, até que deslizei para a inconsciência.” (*ibid.*, p.69); “minhas capturas sempre se reduziram a uns poucos pampos [...] sem que me desse conta, ia “pescando” coisas que no futuro não viriam a ser menos importantes para mim, imagens, cheiros, rumores, aragens, sensações) (*ibid.*, p.76).

Por último, a presença de recursos sinestésicos, assim como a antropomorfização, aparecem constantemente na obra. A habilidade com que o narrador manuseia as palavras lhe permite surpreender o leitor com vivazes descrições que retratam as paisagens de Azinhaga, empregando em vários momentos a sinestesia (transferência de percepções da esfera de um sentido para a de outro), do que resulta a fusão de impressões sensoriais de grande poder sugestivo. Tais marcas, cristalizadas em sua memória, são observadas, dentre outras

passagens, na vez em que pescando com José Dinis sentiu a “dureza plúmbea da superfície da água”: “(Depois de havermos deixado claro que não éramos tão podões como podíamos ter parecido, voltamos a nossa atenção para as boias imobilizadas na dureza plúmbea da superfície da água)” (*ibid.*, p.80); e de certa “escuridão quente e espessa” que resplandecia na noite em que seguia a caminho da feira de Santarém (“A escuridão era quente e espessa, os cavalos sacudiam as crinas com força, e o meu tio, com a cabeça quase a tocar-me os pés, dormia como uma pedra”) (*ibid.*, p.117-118).

Dada à relevância dos recursos metafóricos, abaixo segue uma seleção com comentários de trechos dotados de alta poeticidade, nos quais a metáfora é o veículo que conduz a riqueza expressiva por detrás dessas linhas:

Sem que ninguém de tal se tivesse apercebido, a criança já havia estendido gavinhas e raízes, a frágil semente que então eu era havia tido tempo de pisar o barro do chão com os pés, para receber dele, indelevelmente, a marca original da terra, esse fundo movediço do imenso oceano do ar, esse lodo ora seco, ora húmido, composto de restos vegetais e animais, de detritos de tudo e de todos, de rochas moídas, pulverizadas, de múltiplas e caleidoscópicas substâncias que passaram pela vida e à vida retornaram, tal como vêm retornando os sóis e as luas, as cheias e as secas, os frios e os calores, os ventos e as calmas, as dores e as alegrias, os seres e o nada. (SARAMAGO, 2006, p.10).

Nesta passagem, a escolha lexical do narrador remete ao eixo metafórico vegetal (gavinhas, raízes, semente, barro, terra, lodo, seco, úmido, restos vegetais) para tratar da sua origem campesina. Por meio de uma narrativa mito-poética impulsionada pela força natural de certos elementos imagéticos, como o “imenso oceano do ar” e as “múltiplas e caleidoscópicas substâncias que passaram pela vida e a vida retornaram”, são abordados assuntos de complexidade maior, questões ligadas à existência humana, como é o caso da vida e da morte. Sem perder o tom significativo condutor do relato, tais reflexões são observadas na bipolaridade dos opostos/complementares, como as oposições entre: sóis/luas, cheias/secas, frios/calores, ventos/calmas, dores/alegrias, até finalmente chegar aos seres/ nada.

Mas a imagem que não me larga nesta hora de melancolia é a do velho que avança sob a chuva, obstinado, silencioso, como quem cumpre um destino que nada poderá modificar. A não ser a morte. Este velho, que quase toco com a mão, não sabe como irá morrer. Ainda não sabe que poucos dias antes do seu último dia terá o pressentimento de que o fim chegou, e irá, de árvore em árvore do seu quintal, abraçar os troncos, despedir-se deles, das sombras amigas, dos frutos que não voltará a comer. Porque terá chegado a grande sombra, enquanto a memória não o ressuscitar no caminho alagado ou sob o côncavo do céu e a eterna interrogação dos astros. Que palavra dirá então? (SARAMAGO, 2006, p.120).

Apesar da recorrência não tão explícita de procedimentos metafóricos, este trecho, a meu ver, remete a uma das passagens mais poéticas da obra, e por isso transcrevo parte do episódio neste momento da análise, em que está em pauta os recursos impulsionadores da expressividade. Nesta belíssima passagem, encontrada também numa das crônicas (“O meu avô também”) do livro *Deste Mundo e do outro* (1971) e mencionada durante o discurso do Nobel<sup>38</sup>, Saramago descreve a imagem do seu avô dias antes de o segundo morrer. Esta lembrança ficaria para sempre marcada na memória do escritor, aliás, única via pela qual Jerónimo pode retornar à vida.

O vocabulário empregado nesta descrição (melancolia, chuva, silencioso, destino, último dia, fim, despedir-se, pressentimento) é revestido por um semblante melancólico, uma presciência do fim próximo. Há o jogo entre as expressões metafóricas “sombras amigas”, remetendo à vida, aos frutos e ao abrigo das árvores e o sintagma “grande sombra”, como o fim da vida e das ‘delícias’ dos pequenos momentos de que nunca mais desfrutará. Verifica-se a oposição entre os universos, terreno e astral, finito e infinito, sendo que esta lembrança é, porém, incomensurável para seu neto que, a partir das reminiscências relatadas, registra na História a figura deste “Einstein esmagado sob uma montanha de impossíveis”, deste “filósofo” e “grande escritor analfabeto” (SARAMAGO, 2006, p.119). Com o uso de verbos do tempo presente (toco, sabe, despedir-se, avança, cumpre), o narrador imprime uma sensação de proximidade do tempo da enunciação com o tempo do acontecido, possibilitando ao leitor visualizar cada momento descrito como se tivesse de fato a vivenciá-lo. Dessa mesma forma, a escolha dos verbos no tempo futuro (poderá, irá, terá, voltará, dirá) realça o caráter de predestinação, da certeza do porvir da morte.

Ainda sobre a incidência metafórica, pode-se dizer que a metáfora na atribuição de juízos de valor pode prestar-se admiravelmente ao exagero, quer na exaltação, quer na depreciação, desempenhando um papel importante na formação do recurso estilístico da ironia, característica presente no discurso saramaguiano de modo geral e também recorrente na obra em questão. A exemplo deste uso tem-se a conclusão de uma série de comparações entre as crianças da época em que vivia na aldeia e as crianças de hoje, que “aos cinco ou seis anos [...] já viajou a Marte para pulverizar quantos homenzinhos verdes lhe saíram ao caminho [...] já fez saltar em pedaços o rei dos tiranossauros [...] já salvou a humanidade do aerólito monstruoso que vinha aí destruir a Terra” (*ibid.*, p.17). Percebe-se o tom irônico

---

<sup>38</sup> José Saramago. *Discursos de Estocolmo*. Lisboa: Caminho, 1999. “De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz”. Discurso pronunciado a 7 de Dezembro de 1998 na Academia Sueca. (p.05-19).

quando se refere ao comportamento dos jovens atualmente, que, apesar de todas aquelas façanhas, não são capazes de perceber as coisas mais sutis da infância, sem grandes proezas, como Saramago relata no fragmento:

[...] escutar sentado numa clareira sombria o silêncio da mata [...] deslocar-se por cima do paul, passando de ramo em ramo na extensão povoada pelos salgueiros chorões [...]. Pouca coisa, em verdade, mas é bem provável que o heróico vencedor do tiranossauro não fosse nem capaz de apanhar uma lagartixa à mão. (SARAMAGO, 2006, p.17).

Na ocasião do recebimento do prêmio PEN Clube, atribuído ao romance *Levantado do chão* (1980), Saramago conta a história de quando chegou à escola Largo do Leão, episódio também relatado em *As Pequenas Memórias*, em que a professora, “surpreendida pelo talento ortográfico de um garoto que tinha acabado de chegar doutra escola”, mandou-o sentar no lugar do primeiro aluno da classe, “o monarca destronado” (*ibid.*, p. 94), o qual não teve remédio senão levantar-se. A ironia é percebida na crítica que o narrador faz, muitos anos depois desse acontecimento, à postura nem um pouco humana ou didática da professora, que aparentava não entender nada de métodos educacionais: “não consigo impedir-me de pensar no pobre rapaz, friamente desalojado por uma professora que devia saber tanto de pedagogia infantil como eu de partículas subatômicas” (*ibid.*, p.94).

Outro comentário irônico é feito sobre o erro cabalístico do seu registro de nascimento, que forçou uma mudança na genealogia da sua família, pois, como o narrador declara, “Suponho que foi o único caso da história da humanidade, em que foi o filho a dar o nome ao pai” (*ibid.*, p.44), bem como a “fraude” que postergou alguns dias a data do seu nascimento: “Em relação à data de nascimento que tenho no bilhete de identidade morrerei dois dias mais velho, mas espero que a diferença não se note demasiado” (*ibid.*, p.47). Além desses exemplos, há o trecho final de *As Pequenas Memórias*:

A pouca distância do quintal dos meus avós havia umas ruínas [...]. Um dia, devia andar pelos meus dezasseis anos, dou com uma mulher lá dentro, de pé, entre a vegetação, comendo as saias, e um homem a abotoar as calças. Virei a cara, segui adiante e fui sentar-me num valado da estrada, a distância, perto de uma oliveira ao pé da qual, dias antes, tinha visto um grande lagarto verde. Passado uns minutos vejo a mulher a atravessar o olival em frente. [...] O homem saiu das ruínas, [...] sentou-se ao meu lado. “Mulher asseada”, disse. Não respondi. A mulher aparecia e desaparecia entre os troncos das oliveiras, cada vez mais longe. “Disse que você a conhece e que vai avisar o marido.” Tornei a não responder. O homem acendeu um cigarro, soltou duas baforadas, depois deixou-se escorregar do valado e despediu-se: “Adeus”. Eu disse: “Adeus”. A mulher tinha desaparecido de vez. Nunca mais tornei a ver o lagarto verde. (SARAMAGO, 2006, p.137- 138)

Na transcrição acima, observa-se a junção dos dois recursos discutidos neste subcapítulo, metáfora e ironia. O que chama atenção no excerto é seu caráter algo surreal, além da forma um tanto inusitada e inesperada para se terminar uma autobiografia. Nela, Saramago conta a vez que flagrou nas “ruínas”, a pouca distância da casa dos avós, um homem e uma mulher em situação comprometedora. O diferencial está na forma com que ele aborda a sexualidade, inferida por trás do ato de adultério. Enquadrado na moldura geográfica que lhe apresenta encantamento, a visão do lagarto verde aparece nesse evento em que a sexualidade transborda, mas é atenuada pelo tom contido da narrativa, em consonância com a inocência do mundo juvenil, visto que o rapazinho testemunhou os movimentos finais do encontro amoroso narrado.

O narrador descreve o episódio como se a pessoa que o relatasse fosse de fato o menino de dezesseis anos que foi e, que provavelmente não sabia ao certo o que estava acontecendo naquele instante, que se converteu na perda da inocência, metaforizada pela referência a não mais haver encontrado o lagarto verde, convertido em símbolo de um ciclo encerrado. Pode-se dizer, também, que há a coexistência de dois universos, infantil e adulto. O primeiro é representado pela atitude isenta de malícia do adolescente, que não dando atenção ao que o homem lhe dizia, mantinha a ideia fixa no lagarto que viu naquele local. O segundo é representado pelo ato de infidelidade flagrado na atitude do casal.

Com isso, neste relato em prosa tecido por meio de recursos poéticos, inextricavelmente ligados à ficção, Saramago instaura um mundo fantástico, sobretudo, pela intensificação do uso de metáforas, de maneira a transformar o narrado em realidade mágica. Tal como o romance contemporâneo superou as fronteiras do realismo literário, proporcionando o toque de transcendência que quebra as limitações do concreto e do particular, *As pequenas Memórias* mostram ao leitor elementos imaginários à realidade, apresentando uma narrativa em parte como se fosse produto da efabulação, graças a procedimentos expressivos que efetuam uma alteração tênue, porém significativa no seu objeto específico.

### **3.5. Universo biográfico autêntico: espaço e elementos factuais**

Neste momento da análise objetiva-se ordenar dados acerca da construção espacial em *As Pequenas Memórias*, o detalhamento de fatores históricos e a forma como estes elementos podem contribuir para a veracidade do relato.

Como ponto de partida, considerar-se-ão as definições de Reis e Lopes (2011, p.135-140) sobre o espaço, uma das categorias narrativas mais essenciais. Nele coexistem articulações com outras categorias, integrando em primeira instância os componentes físicos do cenário da história e a movimentação das personagens, podendo abarcar, numa visão mais ampla, as atmosferas social, histórica e psicológica. Dentro das possibilidades de sua representação é importante ressaltar que o espaço na narrativa “não é, no fundo, senão um conjunto de relações existentes entre os lugares, o meio, o cenário da ação e as pessoas que esta pressupõe, quer dizer, o indivíduo que relata os eventos e as personagens que neles participam” (WEISGERBER *apud* REIS; LOPES, 2011, p.138). Neste âmbito, ressalva-se a importante ligação entre espaço/tempo, denominada “cronótopo” (REIS; LOPES, 2011, p.139) e acentuada pelos teorizadores do “novo romance”, sendo resolvida a partir do ato de leitura.

Assim, o elo tempo/espaço no texto de Saramago é dado por meio da ambientação tanto temporal como espacial. Nas memórias sobre sua infância, a aldeia de Azinhaga, bem como a capital, Lisboa, tornam-se o macroespaço. A partir das lembranças do menino Zezito na pequena cidade ribatejana, o texto ganha forma e, apesar da sensibilidade poética que garante expressividade à obra, o narrador preocupa-se em delinear lugares e datas da forma mais categórica possível, como se assim pudesse suprir, por meio da veracidade dos fatos, a ficcionalidade que reveste a narrativa, mostrando ao leitor que seu relato é composto por dados factuais, que tudo que está ali, no papel, de fato aconteceu e se encontra na sua história.

De início, pode-se citar a tarefa difícil do narrador para lembrar com precisão os nomes das ruas em que viveu, assim como as datas das várias mudanças de casas que fez junto a sua família. No meio dessas andanças, entram em sua vida pessoas que o marcariam para sempre, como a família Barata, constantemente citada pelo narrador. Depois de vários endereços que surgem na narrativa de forma não cronológica, cada qual com episódios e descrições inusitadas, sendo alguns em diversas ocasiões ‘corrigidos’ pelo narrador, - traído mais uma vez por sua memória- chega determinado momento em que o mesmo sente a necessidade de sintetizar sua trajetória:

Eis, para que conste, o roteiro exacto e definitivo de nossas frequentes mudanças de residência: um sítio conhecido por Quinta do Pérna-de- Pau, à Picheleira, por onde começamos, depois a Rua E, ao Alto do Pina (que depois passou a ser Luís Monteiro), a seguir a Rua Sabino de Sousa, a Rua Carrilho Videira (é aqui que aparecem os Baratas pela primeira vez), a Rua dos Cavaleiros (sem Baratas), a Rua Fernão Lopes (novamente com eles), a Rua Heróis de Quionga (ainda com eles), outra vez a mesma casa da Rua Carrilho Videira (sempre com os Baratas), a Rua Padre Sena Freitas (só com o António Barata e a Conceição), a Rua Carlos Ribeiro (enfim,

independentes). Dez moradas em pouco mais de dez anos, e não era porque não pagássemos a renda, creio eu... (SARAMAGO, 2006, p.109).

Mesmo com este cuidado em passar informações exatas ao leitor sobre dados de sua biografia, os erros são inevitáveis. O narrador retoma a história diversas vezes para esclarecer possíveis equívocos. Na página 10 comenta que “Os Baratas” entraram em sua vida na mudança da residência da Rua dos Cavaleiros para a Rua Fernão Lopes e algumas páginas adiante (*ibid.*, p.34), assume o equívoco e declara que Os Baratas apareceram quando ele morava na Rua Carrilho Videira (*ibid.*, p.109). Ou na passagem em que fica em dúvida se a mudança para a Rua Carlos Ribeiro “terá sido em 38, ou talvez mesmo em 37” (*ibid.*, p.40).

Além da minudência em relação aos lugares em que morou, Saramago se preocupa, também, em particularizar a localização de certos episódios, como a vez em que, caminhando pela Rua do Bem-Formoso, deparou-se com uma “prostituta gorda” (*ibid.*, p.33) que o chamou para acompanhá-la ao quarto; sua saída da Rua Carlos Ribeiro para casar-se com Ilda Reis (*ibid.*, p.36); a ocasião em que na Rua Padre Sena Freitas “dormiu ou não dormiu” parte da noite com uma prima um pouco mais velha que ele (*ibid.*, p.39); a lembrança dos tiros de artilharia “que disparados lá de cima, passavam assobiando, sobre o telhado da sua casa” na Rua do Capelão e na Rua da Guia (*ibid.*, p.51); a “escolinha particular” da Rua Morais Soares onde aprendeu as suas primeiras letras (*ibid.*, p.58); o “trambolhão” que deu na Avenida Casal Ribeiro (*ibid.*, p.62).

A maioria dos elementos reais são de ordem pessoal e remetem às peripécias vividas por Saramago nos espaços de Azinhaga e Lisboa, dentre os quais podem-se destacar: os rios Tejo e Almonda, local de suas pescarias; as Herdades do Mouchão de Baixo (conjunto de extensa propriedade na margem esquerda do Tejo) (*ibid.*, p.22); a Escola Industrial de Afonso Domingues, em Xabregas, na qual se formou serralheiro mecânico (*ibid.*, p.24); o cinema “Salão Lisboa”, mais conhecido pelo nome de “Piolho”, situado na Mouraria, ao lado do Marquês de Alegrete (*ibid.*, p.52); o liceu “Gil Vicente”, situado então no Convento de Gil Vicente e no qual estudou por dois anos (*ibid.*, p.45); a escola do Largo do Leão (*ibid.*, p.57); o cinema Animatógrafo (*ibid.*, p.55); o Parque Eduardo VII “onde aos domingos, infalivelmente, iam passear as criadas de servir de todas as casas ricas e os magalas de todos os quartéis de Lisboa” (*ibid.*, p.65); o mercado da Praça da Figueira, em que sua avó fazia as compras (*ibid.*, p.72); e certa vez que foi mandado ao Liceu de Camões para receber as “fardas verdes e castanhas da Mocidade Portuguesa” (*ibid.*, p.131).

Também há incidência de elementos não espaciais, mas por serem de conhecimento coletivo e social, contribuem para a veracidade da matéria narrada. São referidos: o Registro

Civil da Golegã (SARAMAGO, 2006, p.43); a Comunidade Europeia que “pagou um prémio” aos proprietários de terra por cada pé de oliveira arrancado dos imensos olivais de sua aldeia (*ibid.*, p.12); a rádio denominada Rádio Sevilha, a qual escutava na casa de vizinhos no período da guerra civil espanhola (*ibid.*, p.49); a própria Guerra Civil da Espanha (*ibid.*, p.131); o Instituto Bacteriológico Câmara Pestana, local onde falecera seu irmão Francisco (*ibid.*, p.113) e o cemitério Benfica, onde o mesmo foi enterrado (*ibid.*, p.114); a feira de Santarém onde ajudava na venda dos bácoros, criados por seu avô (*ibid.*, p.116); a cidade de Mafra e o “angustiante instante” em que observou nas torres da basílica a estátua de S. Bartolomeu, que de certa forma influenciaria, conforme alega o próprio Saramago (*ibid.*, p.71-72), o romance *Memorial do Convento*, anos depois.

Sobre esta questão, cabe ressaltar a presença de jornais importantes para a época e para a formação intelectual de Saramago, como o “Diário de Notícias” (*ibid.*, p.89), responsável direto pelo seu aprendizado autodidata; o “Século” (*ibid.*, p.128), jornal de maior expansão do país, único que chegava à Azinhaga e o semanário humorístico “Sempre Fixe” (*ibid.*, p.130).

Nas últimas páginas da autobiografia em questão, aparece uma ocorrência maior de fatores históricos, bem como a opinião crítica e pessoal do autor, no que concerne a episódios significativos da História mundial, como o poderio nazista de grandes ditadores: Salazar, em Portugal; Hitler, na Alemanha e Mussolini na Itália, os quais, segundo Saramago, são “colheres do mesmo pau, primos da mesma família, iguais na mão de ferro, só diferentes na espessura de veludo” (*ibid.*, p.130). Apesar do tom mais objetivo e realista, a poeticidade, no fim do relato não deixa de ser a força motriz da narrativa. De forma irônica e ácida, Saramago discorre, ainda que brevemente, sobre assuntos que fogem um pouco do foco dessas memórias, porém não escapam a uma das características mais marcantes do escritor, a de denunciar por meio da sua escrita as truculências cometidas pelo homem durante a História e que permeiam o ambiente contemporâneo.

Deste modo, segundo o meu entendimento, a postura do autor que preza na descrição minuciosa a riqueza dos pormenores factuais pode ser tida, conforme mencionado, como refutação do mesmo à força poética das suas palavras, que imprimem à obra o aspecto ficcional. Dado que seu intuito abrange uma ordem mais semântica do que sistemática, não se percebe durante o relato a ‘obsessão’ em se produzir uma construção espacial, mas sim em criar uma ambientação, destinada a fomentar na narrativa a noção de espaços específicos. Em meio a este contexto, e voltando mais uma vez para a sobreposição entre realidade/ficção/História, o leitor desta autobiografia sente-se convidado a entrar num



ambiente discursivo que instiga o ilusório, que o faz sentir e imaginar as tentações desta ‘pequena’ autobiografia romanceada, de forma que não haja em momento algum a ruptura do pacto autor/leitor, sobretudo em relação à veracidade dos fatos.

#### **4. A escrita como permanência da identidade artística e do sujeito**

##### **4.1. Vestígios autobiográficos na produção saramaguiana**

Ao princípio, respondia que escrevia para que gostassem de mim. Depois esta resposta pareceu-me insuficiente e decidi que escrevia porque não me agradava a ideia de ter de morrer. Agora digo, e se calhar é verdade, que, no fundo, escrevo para compreender.

José Saramago.

Que pode haver na tua vida que valha o trabalho de contar? (SARAMAGO, 1992, p.115). Esta interrogação, levantada por Saramago desde os tempos de *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), responde em boa parte pelos vestígios autobiográficos em suas obras. Conforme será demonstrado neste subcapítulo, Saramago foi um intelectual que no percurso da sua carreira literária dedicou-se à permanência da sua obra e de si, por intermédio, principalmente, da literatura. Em depoimentos, entrevistas e em seus textos, o escritor diversas vezes confessou que experiências particulares foram determinantes para a gênese e o sentido de outros mundos, efabulados em construções romanceadas. Em *As Pequenas Memórias* ele reflete: “ia pescando coisas que no futuro não viriam a ser menos importantes para mim” (2006, p.76). ‘Coisas’, normalmente relacionadas ao universo infantil, que posteriormente se tornarão objetos valiosos para as suas criações.

As crônicas de *Deste mundo e do outro* (1971) são por vezes baseadas em fatos retirados da memória, como o ambiente, a cultura e as situações mais sutis do cotidiano anônimo. Neste livro, há textos dedicados às pessoas importantes para Saramago: “O sapateiro prodigioso”, crônica dedicada a Francisco Carreira, “um sapateiro da minha aldeia, nos anos 30, a falar de Fontenelle” (SARAMAGO, 2006, p.116), “Carta para Josefa minha avó”, dedicada à sua avó Josefa Caixinha, e “O meu avô também”, dedicada ao avô Jerónimo Melrinho. Arnaut (2007, p.01-05) acrescenta ainda que “As Bondosas”, “A aparição”,

“Ninguém se banha duas vezes no mesmo rio” e “O cego do harmónio” também representam textos com matizes autobiográficos<sup>39</sup>.

Em *A bagagem do viajante* (1973), percebe-se o despontar de uma preocupação que parte tanto de experiências adquiridas de outras leituras, como também de experiências próprias. A figura do narrador, de modo geral encontra-se distante do conteúdo relatado, porém, em certos momentos esse afastamento é abolido, mesclando-se o autor e sua história de vida com o narrador. As narrativas progridem sem a preocupação de separar vida e invenção. Como exemplos de crônicas que refletem matizes autobiográficos, têm-se: “Retrato de Antepassados”, desenvolvida com características fortes da oralidade, sendo supostamente dedicada aos avós, pois quer ressaltar pessoas comuns – que por não serem importantes e influentes – não têm passado e nem registro histórico; “E também aqueles dias”, que conta as vezes em que Saramago ajudava seu avô e seu tio a levar os porcos para serem vendidos na feira de Santarém; “O melhor amigo do homem”, em que relata seu temor aos cães e fala sobre o professor Vairinho e “Molière e A Toutinegra”, em que comenta sobre sua educação autodidata<sup>40</sup>.

Em relação à vertente memorialística, em especial ao universo infantil presente em *A bagagem do viajante* e *Deste mundo e do outro*, Costa declara:

À vertente memorialística correspondem alguns dos melhores, mais transparentes momentos de ambos os livros e principalmente de *Deste mundo e do outro*. O universo da infância- sem dúvida um dos “outros mundos” que inspiram o título do livro -, com os seus personagens e situações, com o seu ritmo e circunstância próprios, inspira *directamente* uma série de relatos e *indirectamente* outros. Aqui, a diferença não é apenas a da organização das crônicas a partir da primeira pessoa: na primeira destas modalidades (discurso memorialístico directo) encontramos tanto crônicas que obedecem à forma tradicional da autobiografia, aonde o relato vem organizado a partir de um “eu” que lhe empresta verismo e lhe responde plenamente, enquanto sujeito das experiências descritas, tanto relatos em que a experiência infantil do autor é aludida, embora organizados a partir da terceira pessoa. (1997, p.93-94).

Ainda sobre a incidência de elementos autobiográficos nos textos saramaguianos, pode-se pensar em “Desforra”, conto extraído do livro *Objeto quase* (1978), caracterizado pelo fantástico e pela forte tendência para a narrativa metafórica<sup>41</sup>. Apesar da explosão do ‘faz-de-conta’, o texto em questão apresenta características que serão, posteriormente, observadas em *As Pequenas Memórias*, como a semelhança na descrição de paisagens e

<sup>39</sup> José Saramago. *Deste mundo e do outro*. Lisboa: Caminho, 1986. As crônicas referenciadas encontram-se, respectivamente, nas seguintes páginas: 23, 27, 29, 39, 19, 35 e 61.

<sup>40</sup> José Saramago. *A bagagem do viajante*. Lisboa: Caminho, 1986. As crônicas mencionadas encontram-se nas seguintes páginas, respectivamente: p.11, 23, 71 e 19.

<sup>41</sup> José Saramago. *Objeto Quase*. Lisboa: Caminho, 1986. O respectivo conto está na p. 133-138.

lugares, a figura de um menino humilde, um ambiente campesino e a última lembrança de *As Pequenas Memórias*, referente ao já mencionado (no subcapítulo 3.4) episódio em que Saramago, menino, encontra um casal em ato adúltero, que se assemelha a “Desforra”, devido a seu aspecto fantástico e ambíguo.

Em relação à poesia saramaguiana, há em seu relato autobiográfico a transcrição na íntegra do “Protopoema”, poema do livro *Provavelmente Alegria* (1970)<sup>42</sup>. Nele, Saramago tenta, por meio de recursos metafóricos, comparar o percurso das águas do rio Almonda, cenário e matéria do poema, com o processo de reconstituição da memória. Conforme Costa (1997, p.77-79), este é um momento de transição entre uma poética calcada sobre elementos da tradição e o retorno de Saramago ao gênero narrativo, em que se evidencia o traço constante do maravilhoso, crucial nos seus romances. A esse propósito Costa escreve:

“Protopoema” inaugura na escrita de Saramago uma veia “imagética”, em que o texto parece produzir-se a partir da visualização e não utilizar-se dela para “ilustrar” o narrado. Novas possibilidades de acentuação lírica do discurso saramaguiano, que se distribuirão ao longo de toda a sua obra romanesca, estão diretamente configuradas neste processo. [...] esta nova “economia visual” posta à cena em *Provavelmente alegria*, preannuncia já muito do encantamento do texto saramaguiano maduro. Ainda sobre “Protopoema” se pode dizer, também, que inaugura, na obra de Saramago, a narração do “gesto original” [...], gesto fundacional, ontológico se se quer, que será repetido ao longo da sua obra – por exemplo, em *O ano de 1993*, e no conto “Coisas” de *Objecto Quase* [...] e ainda em *A jangada de Pedra* – sempre cercado de um espaço poético cujo apelo mítico se confunde à banalidade de um ato quotidiano. (1997, p.79).

Acerca da produção romanesca, em *As pequenas Memórias* (2006) Saramago menciona fatores dos tempos juvenis contribuintes para o enredo de certos romances, caso de *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) (que será aprofundado em 4.2), *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991) e de *Todos os Nomes* (1997), como observado nos trechos:

No *Manual de Pintura e Caligrafia* escrevo, em certo momento, sobre as mulheres que levavam para despejar na dita pia, cobertos por um pano, em geral branco, os vasos receptores das dejeções nocturnas e diurnas, também chamados bacios ou penicos [...]. (SARAMAGO, 2006, p.52)<sup>43</sup>;

Uma outra lembrança (que já evoquei no *Manual de Pintura e Caligrafia*) é a do desassossegador caso da tia Emília [...] Um dia, as mulheres da casa foram encontrá-la estendida no chão do seu quarto, de costas, com as pernas abertas e as saias levantadas, cantando não me lembra o quê, enquanto se masturbava. (*ibid.*, p.106)<sup>44</sup>;

<sup>42</sup> José Saramago. *Provavelmente alegria*. Lisboa: Caminho, 1987. O poema encontra-se nas páginas 54-55.

<sup>43</sup> José Saramago. *Manual de Pintura e Caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. A passagem mencionada encontra-se na p.137.

<sup>44</sup> (*ibid.*, p.137).

É também desse tempo o descobrimento do mais primitivo dos frescos que já me passaram pela garganta: uma mistura de água, vinagre e açúcar, a mesma que viria a servir-me, com exceção do açúcar, para, no meu *Evangelho*, matar a última sede de Jesus Cristo. (*ibid.*, p.54);

A história do Francisco, porém, não se acaba aqui. Sinceramente, penso que o romance *Todos os Nomes* talvez não tivesse chegado a existir tal como o podemos ler, se eu, em 1996, não tivesse andado tão enfronhado no que se passa dentro das conservatórias de registo civil... (*ibid.*, p.115).

Por ser *As Pequenas Memórias* um registo de cunho autobiográfico é cabível o aparecimento de referências intratextuais, pois nenhum autor suspende a história da sua vida para escrever seus livros. Estas alusões são de origem interna, uma vez que recebem influências do próprio corpus textual do autor. Nos dois primeiros excertos, a obra referenciada é *Manual de Pintura e Caligrafia*. No segundo, a evocação do “mais primitivo dos frescos” fez com que o narrador, no ato enunciativo, associasse esta bebida a uma passagem de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, obra polémica que apresenta uma releitura bíblica. Já a busca incessante por informações precisas sobre a morte de seu irmão Francisco, no ano de 1996, contribuiu para a elaboração de *Todos os Nomes*. Este último romance apresenta um impulso autobiográfico que parte de um dado da memória e faz com que Saramago insira na narrativa o tema abrangente da procura da identidade, associada não só a procura por maiores informações sobre Francisco, como também na busca do autor pelo próprio nome.

Em 1982, Saramago distancia-se no tempo quando publica *Memorial do convento*, romance que conta a história da construção do convento de Mafra, ocorrida no século XVIII. É uma obra multifacetada que abarca ao mesmo tempo uma visão histórica, individual e coletiva, e que, de certo modo, foi influenciada por uma visita que Saramago ainda menino fez ao local, comentada em *As Pequenas Memórias*.

Andando eu, pela minha pouca idade, tão falto de informações sobre o mundo das estátuas e sendo a luz que havia na capela tão escassa, o mais provável seria que não me tivesse apercebido de que o desgraçado Bartolomeu estava esfolado [...]. Um horror. No *Memorial do Convento* não se fala de S. Bartolomeu, mas é bem possível que a recordação daquele angustiante instante estivesse à espreita na minha cabeça quando, aí pelo ano de 1980 ou 1981, contemplando uma vez mais a pesada mole do palácio e as torres da basílica, disse às pessoas que me acompanhavam: “Um dia gostaria de meter isto dentro de um romance”. (SARAMAGO, 2006, p.72).

A menção a tais obras apresenta uma visada memorialística, da qual Saramago irá se valer mais adiante para a composição da sua autobiografia e, no meu ponto de vista, estas referências ‘rementem’ ao cumprimento das tentações autobiográficas que rondavam o

imaginário do autor desde os tempos em que escrevia poemas, crônicas e contos. Além disso, *As Pequenas Memórias* resultam da necessidade em reorganizar seu percurso literário, bem como compreender melhor a vida. Ao contrário do que acontece em textos anteriores, essas menções são deliberadamente reportadas em *As Pequenas Memórias* e, conforme Oliveira Filho (2008, p.11) e no meu entendimento, se insinuam como perspectiva futura, se comparada ao tempo do enunciado.

Ainda sobre a incidência de laivos autobiográficos, especialmente os relacionados à infância, vale a pena lembrar trechos do discurso pronunciado perante a Real Academia Sueca, na ocasião em que Saramago recebeu o Prêmio Nobel de Literatura. Com o título “De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz”<sup>45</sup>, o escritor resgata episódios importantes dos tempos juvenis e discorre sobre as experiências da vida literária, com base nas próprias origens:

O homem mais sábio que conheci em toda a minha vida não sabia nem ler nem escrever. Às quatro da madrugada, quando a promessa de um novo dia ainda vinha em terras de França, levantava-se da enxerga e saía para o campo, levando ao pasto a meia dúzia de porcas de cuja fertilidade se alimentavam ele e a mulher. Viviam desta escassez os meus avós maternos, da pequena criação de porcos que, depois do desmame, eram vendidos aos vizinhos da aldeia. Azinhaga de seu nome, na província do Ribatejo. Chamavam-se Jerónimo Melrinho e Josefa Caixinha esses avós, e eram analfabetos um e outro [...] Escrevi estas palavras há quase trinta anos, sem outra intenção que não fosse reconstituir e registrar instantes da vida das pessoas que me geraram e que mais perto de mim estiveram, pensando que nada mais precisaria de explicar para que se soubesse de onde venho e de que materiais se fez a pessoa que comecei por ser e esta em que pouco a pouco me vim tornando [...] Ao pintar os meus pais e os meus avós com tintas de literatura, transformando-os, de simples pessoas de carne e osso que haviam sido, em personagens novamente e de outro modo construtoras da minha vida, estava, sem o perceber, a traçar o caminho por onde as personagens que viesse a inventar, as outras, as efectivamente literárias, iriam fabricar e trazer-me os materiais e as ferramentas que, finalmente, no bom e no menos bom, no bastante e no insuficiente, no ganho e no perdido, naquilo que é defeito mas também naquilo que é excesso, acabariam por fazer de mim a pessoa em que hoje me reconheço: criador dessas personagens, mas, ao mesmo tempo, criatura delas. (SARAMAGO, 1999, p. 05-09).

À exceção de *As Pequenas Memórias*, os *Cadernos de Lanzarote*, por se tratar de diários íntimos, são textos em que a prática autobiográfica aparece mais contundente. A partir de 1994, em Lanzarote, Ilhas Canárias, Saramago começa esses diários em que retrata, dentre outras coisas, o viver longe da pátria, em que cada dia é uma aventura registrada. Durante a leitura destes diários, percebe-se que as ‘pequenas memórias’ da época em que viveu em

<sup>45</sup> José Saramago. *Discursos de Estocolmo*. Lisboa: Caminho, 1999. [Discurso pronunciado a 7 de Dezembro de 1998 na Academia Sueca]. O texto encontra-se nas páginas 05-19.

Azinhaga passam a ser anunciadas (mais uma vez) como obra que está sendo planejada<sup>46</sup>. A primeira edição destes diários foi publicada em 1994 e, sucessivamente, um por ano até 1998, foram publicados cinco volumes pela editora Caminho.

Oliveira Filho (2008, p.03) diz que o registro autobiográfico de José Saramago começa, efetivamente, nos *Cadernos de Lanzarote*. Para ele, desde o início, Saramago demonstra dúvidas em relação à recepção dos seus diários e seu maior receio era a acusação de narcisismo. Apesar das tentativas e ressalvas do escritor sobre a produção dos seus diários, a alegação de narcisismo dominou os primeiros comentários sobre o livro. Em contrapartida, tais anotações diarísticas permitiram que o leitor encontrasse as tribulações que a notoriedade impôs à vida de Saramago - elevado à condição de grande intelectual e romancista - e acompanhasse os caminhos tortuosos da confecção de alguns livros, suas reflexões políticas e ideológicas e acontecimentos pessoais do seu dia-a-dia. Na concepção de Oliveira Filho, a forma diarística dos *Cadernos* significa não o “deslumbramento narcísico, mas o espanto ante a glória e a fama [...] a preocupação de reencontrar a essência do nome que a imagem do nome veicula e espalha - movimento que se completará e emergirá de vez em *As pequenas Memórias*.” (*ibid.*, p.07).

Apesar de os *Cadernos* serem uma prática mais próxima à autobiografia, eles não foram abordados com profundidade neste estudo por se tratar de relatos postos ao lado da confecção de outras obras do autor, seguindo a dinâmica de um ‘diário profissional’ e para além desta definição. Neste sentido, ele possui menos profundidade estética, aproximando-se mais das agendas e diários, o que diverge das obras elencadas para esta pesquisa, que compensam dados autobiográficos com efabulação. A meu ver, o único ponto convergente é estabelecido entre os *Cadernos de Lanzarote* e *Manual de Pintura e Caligrafia* no que diz respeito a postura inicial de H. frente ao seu manuscrito, que, num primeiro plano, parece uma exposição do seu cotidiano.

Dando continuidade às anotações diarísticas, *O Caderno* (2008) e *O Caderno 2* (2009) reúnem textos que Saramago postava em seu *blog*. Tais livros equivalem a comentários de episódios cotidianos, como também a um diário intelectual e sentimental em que aparece poesia; os autores que o motivavam; suas inquietações e opiniões acerca de acontecimentos e figuras reconhecidas mundialmente, como Barack Obahama, atual presidente dos Estados Unidos da América, e George W. Bush, político e ex-presidente estadunidense; além de falar de pessoas comuns que, de uma maneira ou outra, contribuiriam para fazer um mundo melhor.

---

<sup>46</sup> José Saramago. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. As anotações do dia 6 de maio (p. 31) e 19 de agosto (p. 104-105) comprovam essa afirmação.

Estes livros são uma nova versão dos *Cadernos de Lanzarote*, uma percepção especial do que acontece ao redor do escritor, em outras palavras, uma tentativa de preencher as ‘lacunas’ deixadas pelas *Pequenas Memórias*.

Essa longa trajetória de tentativas autobiográficas encontra ressonância passiva no documentário *José e Pilar* (2010), dirigido por Miguel Gonçalves Mendes, em que um Saramago desconhecido chega às telas do cinema. O filme mostra a intimidade do escritor na sua casa e em outros locais de Lanzarote e Lisboa, além de acompanhar as viagens de Saramago pelo mundo. Gravado no período de elaboração de *A Viagem do Elefante* (2008), - livro que conta as aventuras de um elefante transportado da corte de Dom João III até a do Arquiduque Maximiliano na Áustria – o documentário mostra a relação entre José e Pilar del Río, casal empenhado em mudar o mundo, ou, pelo menos, torná-lo melhor, além de ser um retrato surpreendente do autor durante o processo de criação<sup>47</sup>.

Além do filme, Mendes reúne em livro, *José e Pilar: conversas inéditas* (2012), as entrevistas realizadas durante o tempo em que conviveu com o casal. São relatos sinceros e comoventes sobre diversas áreas: arte, morte, trabalho e amor. Pela leitura dos depoimentos percebe-se a voz incisiva de Pilar, dando a conhecer para o público, como diz Valter Hugo Mãe (2012) no prefácio da obra, uma das figuras femininas mais incríveis deste século. Ademais, a visão particular de mundo que Saramago imprime aos seus textos aparece em momentos simples do filme e da entrevista: quando descreve o pesadelo com o quarto triangular, nas viagens de carro em que contempla as paisagens, ou até mesmo quando interpela Pilar para fazer breves ponderações.

O que se percebe tanto no filme quanto no livro de entrevistas é um Saramago, cidadão e escritor, que desfaz ideias preestabelecidas ao seu respeito, provando que genialidade e simplicidade são compatíveis. Ambas produções artísticas corroboram a ideia, inúmeras vezes mencionada pelo autor, e também comentada neste estudo (especialmente no subcapítulo 3.2.), de que não há distância entre o Saramago escritor e seus livros, ou como disse Pilar “o autor está se expressando continuamente no livro [...] o autor está dentro do livro e ali se encontra, vamos o encontrando página por página, linha por linha”. (PILAR *apud* MENDES, 2012, p.60).

Entre crônicas, contos, poemas, romances, diários, autobiografia, depoimentos e filme, há um Saramago preocupado com a permanência de sua obra, cultivando um público que se deleita com a qualidade estética de seus textos, ou que se indigna diante das ousadias formais

---

<sup>47</sup> As informações deste parágrafo foram extraídas do site do filme: <http://www.joseepilar.com/joseepilar.html>. Acesso em 26 set 2013.

e do compromisso ideológico que o autor sempre demonstrou dentro e fora dos livros. Suas obras solicitam dos leitores, por meio do diálogo direto ou não, certa dedicação intelectual e emocional para pensar sobre as mais diversas questões da sociedade contemporânea. Saramago escrevia para provocar e para que não se perca o ser que um dia foi e que hoje permanece, de certa forma, em seu discurso. Em outras palavras, deixou como legado retratos fragmentados do artista em sua arte.

#### 4.2. O projeto autobiográfico de José Saramago: sobre *Manual de Pintura e Caligrafia* e *As Pequenas Memórias*

*Manual de Pintura e Caligrafia* é um romance que causou alguma surpresa quando apareceu. O livro foi bem recebido, talvez pela sua estrutura que parece até mais moderna que a dos livros que vieram depois [...] Há muito de autobiografia ali mas é paralela. Se for ler o *Manual de Pintura e Caligrafia* e depois *As Pequenas Memórias*, vai reencontrar n' *As Pequenas Memórias* coisas finalmente postas no seu lugar e na pessoa concreta que eu sou e que eu vivi [...] Nesse particular, é talvez o meu livro mais autobiográfico a exceção d' *As Pequenas Memórias*, que são mesmo autobiografia.

José Saramago.

Depois da análise dos elementos principais de *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) e *As Pequenas Memórias* (2006), cujo intuito foi mostrar as principais peculiaridades de cada uma dessas obras e, após percorrer o caminho autobiográfico traçado por Saramago em outras produções, este subcapítulo tratará mais de perto as relações entre esses dois livros, evidenciando e confrontando suas similitudes e também aquilo em que eles divergem. Será discutido, principalmente, o uso diferenciado de recursos ficcionais em ambas as escrituras e as possíveis intersecções entre Saramago, o pintor do *Manual* e o menino Zezito.

*Manual de Pintura e Caligrafia*, conforme já mencionado, corresponde a um projeto inaugural de autobiografia. É uma biografia em nível intelectual de um Saramago que pensa na Arte, refletindo sobre sua experiência como escritor, bem como sobre o papel do intelectual na sociedade, para que assim se possa encontrar uma identidade literária. Se no *Manual* tem-se o retrato da arte que posteriormente será desempenhada pelo escritor, em *As Pequenas Memórias* encontra-se um artista que faz uso da arte aprendida no *Manual* para falar sobre si quando criança. Esta última obra apresenta uma narrativa retrospectiva, já que



Saramago volta à infância para reencontrar o menino que foi. Busca a partir deste reencontro a identidade de alguém que já está em vias de deixar a vida.

Acompanhar os caminhos do escritor pelas veredas literárias afirma a impossibilidade dele, ou qualquer outro indivíduo, de se condensar numa autobiografia. Dada a inviabilidade de se colocar a totalidade de uma vida na narrativa, o projeto autobiográfico de Saramago equilibra-se entre invenção e realidade, entre a clareza das palavras e a obscuridade do resgate das lembranças. Deste modo, por Saramago considerar a não dissociação entre autor e obra, marcas da sua personalidade aparecem diluídas na caracterização de alguns personagens. Neste sentido, o autor declara:

Não sendo eu um escritor que copie personagens da vida real, mas havendo, como parece que há nos meus livros, umas quantas personagens suficientemente sólidas para que se lhes reconheça um estatuto de personagens de ficção, então, se eu não as vou buscar lá fora, está claríssimo que só as posso ir buscar dentro de mim. Dentro de mim, mas não como cópias, que por sua vez seriam cópias dessas minhas diferentes personalidades, antes como hipóteses, ou nem sequer como hipóteses, porque em momento nenhum eu me sinto representado numa personagem de romance. Há certas características que posso reconhecer em mim, coincidindo com algumas características de personagens: há muito de meu no Raimundo Silva, há alguma coisa de meu no herói, no pobre do herói do livro que estou a escrever, há talvez alguma coisa de meu no Baltasar, não há nada de meu nas mulheres, são todas elas imaginárias, no sentido total, não são cópias de mulher nenhuma. Pode dizer-se que o pintor do *Manual de Pintura e Caligrafia* se aproxima bastante de mim, mas, se tive alguma vez a tentação de me usar como matéria de ficção, creio que ela se esgotou aí. (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p.100).

Este depoimento do autor me leva a pensar: Porque Saramago escolheu um pintor como protagonista do *Manual*? Já que existem indícios autobiográficos intelectivos, não seria mais adequado ele ter eleito um escritor como personagem principal? Acredito que a opção pelo retratista foi influenciada por um gosto pessoal do autor, sua paixão pelas artes plásticas e pela pintura. A sensibilidade estabelecida com as artes é antiga, desde a época em que era o menino Zezito, verificada na sua simpatia pelo cinema, responsável por momentos marcantes de *As pequenas Memórias*, passados dentro da sala do cinema Piolho em que assistia e se divertia com personagens como Charlot (Charles Chaplin), Bucha e Estica (O Gordo e o Magro) e Pat e Patachon (Harald Madsen e Carl Schenstron).

Neste sentido, para se elaborar uma obra como o *Manual*, é necessário um conhecimento considerável da historiografia da arte e grande entrosamento com obras de artistas consagrados e contemporâneos, qualidades que Saramago certamente possuía já que era leitor assíduo e grande apreciador de lugares, da cultura, da história e da arte. Procedimento semelhante será empregado anos mais tarde em *As Intermittências da Morte*

(2005), obra em que Saramago se deixa levar pela afinidade com a música e cria como personagem um violoncelista apaixonado pela morte, personificada na figura de uma linda mulher<sup>48</sup>.

As possíveis intersecções entre Saramago e H. estão no fato de que ambos ensaiam e experimentam um novo percurso: Saramago no âmbito romanesco, H. na pintura e na descoberta de um código (escrita) que possibilita uma nova representação do mundo. Além das expectativas em ensaiar um novo estilo artístico, tais relações são percebidas nas ideologias do narrador que correspondem às do autor, como a descrença na existência de um Deus; o posicionamento político, voltado para um regime de esquerda; a conduta estética singular; e, em certos episódios correspondentes à infância do escritor.

Estas influências autobiográficas oblíquas reaparecerão em *As Pequenas Memórias*, na escrita madura de um Saramago que desnuda as emoções dos tempos juvenis. Nisso se tem a dimensão de dois extremos de uma vida e de um projeto literário. *Manual de Pintura e Caligrafia* representa a autobiografia de uma personagem (que, como Saramago afirma na citação da p.118 desta dissertação, tem muito de si). Depois de muito ‘exercitar sua caligrafia’, Saramago cumpre seu desejo autobiográfico em *As Pequenas Memórias*, onde efetua não somente o balanço de sua existência, mas deixa-se reconhecer nos momentos íntimos da sua infância, assegurando a marca do homem e do escritor que consolida as ‘regras’ aprendidas no *Manual*, as quais possibilitaram que ele nunca, segundo depoimento do autor (SARAMAGO *apud* MENDES, 2012, p.145), se sentisse vazio em termos criativos.

Conforme mencionado inúmeras vezes neste estudo, e aprofundado em 4.1, a importância da infância na vida e na produção literária de Saramago é claramente perceptível, encontrando-se também diluída em várias passagens da narrativa do *Manual*. As partes não intituladas “exercícios de autobiografia” representam a prática de um ensaio textual, em que registra o tempo presente, cujo pretérito se manifesta de maneira menos aparente. Como exemplos da influencia dos tempos passados, seguem abaixo trechos de cariz autobiográfico que mais tarde reaparecerão em *As Pequenas Memórias*:

Houve certamente sufocações na minha infância, figuras monstruosas ou apenas negras (brancas, diria um negro) sentadas no meu coração, para que este tambor rebrilhante invoque terrores tão primitivos. Sair, neste caso, é

---

<sup>48</sup> Como exemplos do apreço de Saramago pelas artes e pela cultura, especialmente pelas artes plásticas e música, pode-se pensar, além dos seus depoimentos sobre o assunto, nos detalhes das informações turísticas, artísticas e culturais de *Viagem a Portugal*, no que diz respeito às artes plásticas; e, sobre a música, o concerto *As sete últimas palavras de Cristo na Cruz* (2011) ilustra bem a afinidade do autor com esta arte que combina harmoniosamente os sons, já que ele aceitou a proposta de Jordi Savall para escrever as últimas palavras do Criador, baseado na obra de Joseph Haydn, composta por sete adágios, inspirados nas palavras de Jesus Cristo na Cruz. (Grifos meus).

realmente surgir, emergir, ou irromper do elemento denso para o ar transparente e respirável. (SARAMAGO, 1992, p.28);

No alto de uma árvore (oliveira, para ser rigoroso) está um pássaro. Um pardal. Em baixo, com uma fisga nas mãos, movendo-se vagarosamente, um rapazinho. O quadro é clássico, o objetivo simples. Nenhuma crueldade: os paraísos nasceram para ser apedrejados, os rapazes para apedrejar os paraísos. (*ibid.*, p. 130);

Digo aqui que a minha infância e o tempo da adolescência não foram fáceis. Conheço alguma coisa de privações. Em casa de meus pais (ambos já morreram), o dinheiro não abundou e a comida não sobejava. E essa casa foi durante alguns anos (muitos para a criança) um quarto só, mais aquilo a que se chamava serventia de cozinha, a qual também por muito tempo só foi isso: depois é que veio tornar-se comum a outra serventia, a casa de banho, quando construir casas de banho passou a ser obra natural [...]. (*ibid.*, p.136-137).

Os excertos referem-se, respectivamente, aos pesadelos que Saramago tinha na infância; o episódio do pardal caçado e a menção às dificuldades que o acometeram quando criança<sup>49</sup>. Além desses exemplos, algo que me chamou atenção na narrativa de *As Pequenas Memórias* foi o incidente da queda de Zezito no dia da comemoração de Santo Antônio, ocasião em que pedia um “tostãozinho” aos transeuntes para comprar doces. Tal acontecimento marcou muito o autor, que, com um olhar distante, interpreta este evento como uma “vingança da santa personagem quando percebeu que o tostãozinho se destinava à compra de rebuçados e subsequente satisfação do pecado da gula” (SARAMAGO, 2006, p.62-63). Complementa ainda: “É bem possível, agora que o estou pensando, que o penoso sucesso tivesse sido a causa de haver abandonado pelo caminho a minha incipiente educação religiosa”. (*ibid.*, p.63). Esse episódio marcante poderia ser o motivo pelo qual Saramago em *Manual de Pintura e Caligrafia* menciona tantas vezes o dito santo e, a partir da personagem H., pinta um quadro em que o mesmo aparece numa prisão.

Voltando aos vínculos prováveis entre essas duas obras e considerando o percurso de Saramago como escritor, acredito que sua vida foi consolidada numa série de ‘nascimentos’. Em sua literatura, este constante renascer é verificado nas diversas facetas da sua produção literária: de cronista a contista, poeta, dramaturgo, ensaísta, romancista, memorialista e autobiógrafo. É importante salientar que a ‘passagem de um Saramago para outro’, como a do romancista para o autobiógrafo, não acarreta o apagamento do primeiro, mas sim soma

---

<sup>49</sup> José Saramago. *As Pequenas Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Em *As Pequenas Memórias*, os trechos mencionados aparecem, dentre outras, nas seguintes páginas: (p.32-33; p.52) sobre as monstruosidades que o assaltavam na infância, (p.80) episódio do pardal caçado e (p. 51) dificuldades na sua infância.

experiências que contribuem, cada vez mais, para o ‘florescer’ de uma estética plural e inovadora.

Segundo o meu entendimento, *Manual de Pintura e Caligrafia* e *As Pequenas Memórias* representam momentos importantes dos ‘desabrochares’ do escritor. Na primeira obra, Saramago, transfigurado na personagem H., coloca-se na posição de um artista “por nascer” (SARAMAGO, 1992, p.06). Em meio a esta procura intelectualizada, a dimensão tomada pela sua escrita é a de intervenção social, de veículo transmissor das suas ideias sobre a arte, sociedade, história e política. Logo, tem por objetivo inquietar seus leitores, levando-os a refletir não só sobre estas questões, como também sobre o que é a verdade e o que é a ficção na pintura, na escrita e na vida. Já a segunda obra não representa esta mesma tensão existencial e estética, mas não deixa de mostrar um outro nascimento. Em *As Pequenas Memórias* não há mais um artista em crise, o ‘balanço’ que Saramago faz é diferente. Ele registra episódios significantes da sua vida e, por intermédio da escrita, renasce nas suas origens, recuperando os melhores momentos em Azinhaga, lugar físico do seu primeiro nascimento. Mas, porque Saramago escreve sobre sua pequena intimidade, mostrando aos seus leitores um passado que só a ele pertence?

Quiçá esta interrogação encontre correspondência em outra, que Saramago fez a si próprio: “E donde é que este gajo saiu?” (SARAMAGO, *apud* MENDES, p.118). Nas palavras do autor, ele não saiu da universidade, de um grupo de intelectuais, não saiu de parte alguma. Contudo, me atrevo a dizer e, talvez essa também tenha sido a opinião do escritor, que ele saiu de Azinhaga. Por isso, a tentação em trazer durante seu percurso literário os tempos pueris, familiares e situações que foram sua ‘escola’ de vida. Sobre este assunto Saramago diz:

O meu objetivo [em *Pequenas Memórias*] sempre foi recuperar, reconstruir, reconstituir o menino que eu fui. Essencialmente, ao meu ver, todas as adolescências se parecem. Só as infâncias são únicas. De qualquer maneira, o meu livro pode ser entendido como o pagamento de uma dívida. Eu creio que tudo o que sou devo àquele menino. Foi ele o meu arquiteto. (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p.316).

Por isso, todo o carinho e respeito ao falar de pessoas e coisas que o mundo até então desconhecia, mas que de súbito se veem registradas na história. Por isso, a espera de mais de trinta anos para, enfim, elaborar em *As Pequenas Memórias* sua infância de maneira simples e poética, uma narrativa resultante do contato do escritor com o mundo das letras, da poesia, do romance e de outros mundos literários que vinha ‘experimentando’ até então.

Por se tratar de percursos distintos do desenvolvimento do autor: *Manual* de forma indireta remete ao percurso estético, e *As Pequenas Memórias* ao desenvolvimento do autor quando jovem, estas obras, como mencionado em 2.2., remetem à ideia de ‘formação’. Seguindo as considerações de Mazzari (1999), em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister como protótipo do romance de formação*, destaco aspectos dessa modalidade narrativa observados nas obras analisadas.

Dentre as características do romance de formação, Mazzari (*ibid.*, p.72) ressalta que o tema fundamental é a trajetória de um indivíduo particular e suas experiências variadas, em que busca o desenvolvimento pleno de suas potencialidades artísticas, existenciais e intelectuais, além da integração com a sociedade a que pertence. Neste sentido, *Manual de Pintura e Caligrafia* corresponde, ficcionalmente, à formação do artista e do próprio Saramago sob condições históricas e políticas do período ditatorial. Nele sobressai o valor da ideia de formação para o protagonista, evidenciada desde o início do relato, na incapacidade de acabar o segundo retrato de S. Logo, percebe-se a incongruência entre a postura artística que H. assume no começo, pintura acadêmica voltada para o capital, e o impulso de aprimoramento artístico ao qual se dedica. A expansão das suas capacidades é projetada no futuro e sua existência apresenta-se como um estar a caminho da sabedoria de vida. As possibilidades e limites narrativos experimentados no *Manual* serão refletidos na produção vindoura de Saramago, sendo que as teias da totalidade da sua formação literária são representadas como contraste à imagem do autor ‘ainda não formado’.

Sua visão de mundo e da arte será substancialmente transformada pela relação com a escrita e, também, com o aparecimento de M. nas páginas finais. No entanto, a “terapia da arte” (COSTA, 1997, p.298) é, sem dúvida, o motivo principal do amadurecimento de H. A superação das tendências artísticas iniciais o levam, por fim, à reconciliação com a realidade política e social, na medida em que sua compreensão do mundo e o processo de autoconscientização avançam, ele vai abandonando a pintura mimética. Torna-se-lhe cada vez mais evidente que sua pintura não é capaz de oferecer respostas a sua busca, pois representa apenas uma parte da sua personalidade e formação prática.

Em todas as telas que pintasse H. estaria, no fundo, representando sempre a si mesmo, já que o desenvolvimento da personalidade humana só é possível na medida “em que forças existentes no interior de cada homem sejam despertadas e estimuladas para uma atividade fecunda, um confronto consciente com a realidade” (MAZZARI, 1999, p.81). Este “confronto com a realidade” traz à tona a ideia de formação pela deformação, prática exercida por H. no segundo quadro de S. e no retrato dos Senhores da Lapa, além de ser um procedimento

comum aos artistas modernos, caso do já citado Lucian Freud, que não dissocia pintor e arte, conduzindo em seus trabalhos a desconstrução do modelo, num continuado mergulho em si e no outro.

Se no *Manual* tem-se a dimensão da arte, da busca estética de um escritor que, transfigurado em personagem, reflete sobre a representação artística em geral e sobre sua literatura, em *As Pequenas Memórias* encontra-se a formação do homem e do artista que Saramago veio a ser. Nela, apresenta-se a formação do sujeito pelas raízes, evocada por lembranças, pessoas, lugares e episódios significativos. A esse respeito, cito uma frase de Goethe em relação à concepção clássica de formação:

Para dizer-te em uma palavra: buscar a minha formação, tomando-me tal como sou, isso tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a primeira juventude. Ainda acalento a mesma disposição, com a diferença de que agora vislumbro com mais clareza os meios que me permitirão realizá-la. (GOETHE *apud* MAZZARI, 1999, p.70).

Pode-se dizer que a postura de Saramago frente a esses dois ‘moldes’ de sua formação, condiz com o trecho acima, já que no seu relato autobiográfico verifica-se o vislumbre estético descoberto no *Manual*, colocado em prática, depois de uma longa espera, na escrita de *As Pequenas Memórias*. Ao contrário do exercício ficcional no *Manual*, em *As Pequenas Memórias* Saramago se assume como personagem, aliás, raríssima personagem jovem, se consideradas as demais produções literárias. A interação de Saramago com o ambiente e com pessoas comuns da sua infância, revisitados pela sua memória, configuram um período imprescindível e influente para a sua formação civil e literária.

Os processos de formação do autor nas obras analisadas assemelham-se, no meu ponto de vista, à obra *Retrato do Artista quando jovem* (1914) do escritor irlandês James Joyce. Neste livro há certas correspondências com algumas características tanto de *Manual de Pintura e Caligrafia* quanto de *As Pequenas Memórias*, no que concerne ao retrato do desenvolvimento artístico e intelectual do autor. Com esta analogia, não intenciono afirmar que Saramago se inspirou na obra de Joyce para a composição desses dois livros - apesar da probabilidade alta de Saramago conhecer a produção literária de Joyce, uma vez que era leitor veemente de grandes escritores, como afirmou em vários depoimentos-, mas gostaria de ilustrar a correspondência de tais narrativas no sentido de mostrar como Saramago, à semelhança de outros intelectuais, buscou uma nova visão da realidade de fora e de dentro.

*Retrato do Artista quando jovem* (1914) e *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) são os primeiros romances de cada um dos autores e representam uma escrita ‘densa’, plena de reflexões sobre princípios estéticos e formais no âmbito artístico, bem como ponderam e

criticam, mesmo que implicitamente, o sistema político, social e religioso da época em que foram produzidos. O livro de Joyce, assim como o *Manual*, apresenta resquícios autobiográficos e conta a história de Stephen Dedalus e seu amadurecimento pessoal. Neste ponto, ambas as obras são biografias intelectuais ficcionalizadas em que os escritores apontam questões sobre o homem e o artista e a emergência que sentem de se reconhecer no mundo.

Fazendo uso das palavras de Antônio Houaiss (2012) na apresentação da obra de Joyce, acredito que as ponderações do estudioso transcritas a seguir podem abranger também o *Manual* de Saramago.

Daí a importância de *Retrato do Artista quando jovem* [...] É que o romance, ou novela, ou o que se quiser, vale como obra em si, exemplo notável desses “romances de formação”, o *Bildungsroman*, de que os artistas se liberam, como que por catarse, para depois maduros, poderem empreender a caminhada da edificação de sua obra com valores constelados em função de uma necessidade interior guiada por uma utopia, quer de esperança, quer de desespero, quer de comovida resignação ante a possível beleza de viver que os homens, buscando-a, dilaceram. (HOUAISS *apud* JOYCE, 2012, [s.n]).

No *Manual* Saramago alcança esta liberdade provinda dos romances de formação comentada por Houaiss, edificando a cada obra elaborada após este livro os valores e as necessidades temáticas e formais que o instigam, atingindo um notável amadurecimento literário. Neste período de consolidação estética, Saramago elabora *As Pequenas Memórias*, que, como a obra referida de Joyce, traz lembranças soltas, em que o fluxo psíquico e as imprecisões da memória dão força às aventuras e desventuras da infância e da adolescência.

Pensando ainda nas equivalências das obras analisadas, além de acontecimentos relacionados à infância, são observadas em *Manual de Pintura e Caligrafia* correspondências entre a personalidade da personagem e a do autor. Este é o caso da solidão, pois Saramago em várias ocasiões confirma a necessidade de estar só que, por conseguinte, é uma necessidade de suas personagens<sup>50</sup>. H. é acometido por momentos de isolamento e de aridez. Tal experiência, comum ao artista moderno, será algo constantemente presente na trajetória do protagonista que vê “deserto e no deserto” (SARAMAGO, 1992, p.156). Como um explorador das potencialidades artísticas, H. parece encarnar o espírito de seu tempo no que concerne às artes, à literatura e à política, sendo responsável pela personificação das dificuldades formais que o cercam e que ocupam lugar nas complexas perspectivas do ato de escrever.

Com todos os meus amigos festivos aqui nesta casa, ou lá fora pensando-os eu amigo meus, nenhum deserto meu (ou eu deserto) se povoou. Abordei a consciência disto quando comecei a escrever: todo o meu esforço consistiu,

---

<sup>50</sup> Fernando Gómez Aguilera. *As Palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Neste livro organizado por Aguilera encontram-se nas seguintes páginas (33, 38, 39, 44, 51,61) passagens que corroboram a personalidade solitária do escritor inúmeras vezes declarada pelo próprio Saramago.

afinal, em recuperar o deserto, para (tentar) compreender depois aquilo que ficasse, aquilo que ficou, aquilo que ficar. A solidão, decerto, mas não a esterilidade. Desabitado, convenho, mas não inabitável. Seco, mas com água dentro, terrível água de lágrimas, frescura possível sobre as mãos, H<sub>2</sub>O. A água primordial e o que nela se suspende. (SARAMAGO, 1992, p.156-157).

Esta entrada no deserto, primeiramente, se dá em função de algo um tanto prosaico e previsível: o rompimento de Adelina com H. O fim deste vínculo inerte, que se mantivera por anos, faz com que o cinquentão solitário, agora consciente sobre sua condição pessoal e sobre sua arte, se posicione de forma mais aberta em relação à situação vivida como pintor acadêmico. Este fator o levará, adiante, à recusa da confecção dos retratos dos senhores da Lapa segundo os moldes tradicionais e, conseqüentemente, à ausência do lugar que lhe cabia na sociedade portuguesa da época. Tal experiência torna-se um passo fundamental para a expressão da condição vivencial do homem em crise, no caso de H., para a preparação do espaço sentimental, desabitado, e que será posteriormente preenchido com a chegada de M. e com a tomada de consciência sobre as questões estéticas que mais o afligiam.

A postura solitária da personagem H. está intimamente ligada a Saramago, que, em *As Pequenas Memórias* mostra a criança solitária que foi, definida pelo adulto como “melancólica” (SARAMAGO, 2006, p.16), qualidade que, posteriormente, se configurará numa característica pessoal do escritor. Aliás, o isolamento de H. pode ser interpretado também como alegoria do silêncio imposto pela ditadura. O pintor almeja liberdade para pintar os retratos de forma mais original ao passo que, por trás das suas telas e da sua escrita, há um autor que aspira pela liberdade de produzir romances de maneira inovadora:

Não sei que passo darei, não sei que espécie de verdade busco: apenas sei que se me tornou intolerável não saber. Tenho quase cinquenta anos, cheguei à idade em que as rugas deixam de acentuar a expressão, para serem expressão doutra idade que é a velhice aproximando-se, e de repente, outra vez o digo, tornou-se-me intolerável perder, não saber, continuar a fazer gestos na escuridão, ser um autómato que todas as noites sonhasse evacuar a fita perfurada do seu programa: uma longa ténia que fora a única vida existente entre os circuitos e os transístores. (SARAMAGO, 1992, p.15-16);

Não há portanto Deus. São muitos os modos de o saber, e o meu me basta. Quando a imagem antropomórfica da divindade se perdeu, perdeu-se tudo. Nenhuma tentativa depois feita para justificar a imaterialidade pôde realimentar ou ressuscitar as crenças. (*ibid.*, p.106-107).

As transcrições acima ilustram outros possíveis pontos de convergência que podem ser estabelecidos entre Saramago e H. O primeiro trecho trata da crise artística vivenciada por H., que pode ter sido também a crise do escritor, pois, como inúmeras vezes mencionado neste estudo, o *Manual* representa um momento de transição significativa na produção literária



saramaguiana. Com o trecho seguinte, pode-se pensar na postura de Saramago em relação a não crença em um Deus, revelando a sua concepção quanto à extinção das utopias e à inexistência de Deus. Além desses exemplos, há aqueles trechos que deixam transparecer o desgosto do autor ao falar de Portugal: “Em Milão, algumas paredes falavam, diziam palavras para mim insólitas, proibidas no meu país de desgosto e medo: “luta contínua”, “poder operário” (SARAMAGO, 1992, p.110) e “É de mim que falo, não de Goya, deveria falar de Portugal (se não fosse tão custoso), não de Espanha” (*ibid.*, p.226).

Esse desprazer em falar sobre sua pátria decorre, principalmente, da situação política ditatorial vivenciada pelo escritor. A insatisfação atingirá o auge quando o governo português, em 1992, exclui o *Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991) da lista de livros propostos ao PEN Club Português e ao Prêmio Literário Europeu. Sousa Lara, o subsecretário de Estado da Cultura na época, alega que a obra é “profundamente polêmica, pois ataca princípios que têm a ver com o patrimônio religioso dos cristãos e, portanto, longe de unir os Portugueses, desunia-os naquilo que é seu patrimônio espiritual”. (LARA *apud* LOPES, 2010, p.126). Depois deste episódio, Saramago muda-se de Lisboa para Lanzarote.

Com isso, pergunto: porque o homem maduro que renega Portugal o revisita no relato da sua infância? E ainda, de que maneira a pátria constitui a identidade do escritor nos dois livros? Há, certamente, grandes diferenças nos espaços portugueses retratados em *Manual de Pintura e Caligrafia* e em *As Pequenas Memórias*. Nas duas obras, esta ambientação espacial promove um local particularizado de reflexão onde o sujeito, no caso o autor, cultua a si e ao outro em suas relações à medida que avança pelos territórios da escrita. Em sua autobiografia, Saramago pinta com palavras sua aldeia, mostrando um país rústico, em harmonia com o homem e a natureza; dado fundador, ligado as suas origens e ao local do seu nascimento. Já no *Manual*, o espaço é urbano, área acolhedora de um ambiente hostil às voltas com a ditadura.

Apesar das diferenças espaciais, ambos os textos trazem questões históricas e políticas vivenciadas pelo autor. Em *As Pequenas Memórias*, há a já mencionada passagem em que Saramago critica a Comunidade Europeia que destruiu os olivais de Azinhaga, substituindo-os pelos milharais, atividade mais rentável; e reproduz (de maneira menos frequente se comparada ao *Manual*) acontecimentos e figuras históricas, relacionadas à ditadura, que também aparecem no *Manual*, caso da Guerra Civil Espanhola, e dos ditadores Salazar, Franco e Mussolini. Em ambos os textos, Lisboa representa, alegoricamente, uma grande personagem, mostrando as nuances de um panorama histórico semelhante em épocas e espaços distintos.

Como retrato da arte, o *Manual* mostra Portugal em tempos difíceis, época marcada pela repressão e censura cultural, revelando as dificuldades de expressão e as limitações do intelectual durante a ditadura. Por ser um escritor preocupado com a História, o presente e o futuro do país, Saramago estabelece vínculos literários e políticos em Lisboa, difundindo em algumas de suas obras (como em *Manual de Pintura e Caligrafia*) um ambiente urbano em que sobressai o imaginário lisboeta. Já *As Pequenas Memórias* trazem o retrato do artista quando criança, revelando outras faces de um país em que foram constituídas suas raízes identitárias. Em Azinhaga, Saramago identifica seu espaço de referência, por excelência o da origem, coletando lembranças dos tempos juvenis e registrando, nas palavras de Aguilera (2010), seu “genoma humano e moral: onde articula literariamente sua própria mitologia fundacional, convertendo-a para sempre numa mitologia literária.” (p.24). A esse respeito Aguilera diz:

A língua, a História portuguesa e sua memória pessoal de Azinhaga e Lisboa constituem um compartimento central da identidade literária e individual saramaguiana, que se enriqueceu explorando o marco do passado compartilhado. Mas sua raiz nacional não o impediu em nenhum momento de dar a conhecer, sem trégua e sem desânimo, suas opiniões, suas denúncias e divergências, notoriamente incômodas, num cenário de relações conflituosas, de encontros e diferenças, que não surpreenderam quem, ao se manifestar não buscava nem o consentimento nem o aplauso, mas sim a paz com sua consciência e a coerência com suas ideias e princípios. (2010, p.96-97).

A partir desses comentários acerca de conteúdos presentes nas narrativas que se referem direta ou indiretamente a traços característicos do autor e a suas opiniões acerca da arte, do artista e da sociedade, pode-se pensar em certa tendência narcísica e niilista em ambas as obras e em outras elaboradas por Saramago. Por serem inclinações pertencentes à modernidade, abrangendo diferentes áreas como a literatura, arte e as ciências humanas, tais concepções visam mostrar a obra de arte como um fragmento do mundo constituído pelo autor em si. Neste sentido, o narcisismo plurifacetado de Saramago verificado no *Manual*, nos *Cadernos* e nas *Pequenas Memórias*, dentre outros textos, não é tido no sentido restrito de demonstrar paixão por si mesmo, mas revela uma literatura em que, conforme as palavras de Todorov (2012), torna-se um “laboratório no qual o autor pode estudar a si mesmo ao seu bel-prazer e tentar se compreender” (p.43). Eu acrescentaria ainda que é uma forma de Saramago compreender o mundo e a condição humana.

Quando me refiro ao niilismo nas obras estudadas, remeto não à concepção negativa, na qual, segundo Todorov (2012, p.42-44) prevalecem os aspectos destruidores da vida, do ressentimento e da estagnação do homem, mas sim à crítica que revela e questiona

fundamentos, critérios universais e absolutos, além da questão da verdade. Este ponto é ponderado por Baudrillard (1991, p.195-201) ao afirmar que o “nihilismo já não tem as cores escuras”, não procede da “decadência nem de uma radicalidade metafísica nascida da morte de Deus e de todas as consequências que daí há a retirar”. Para o estudioso, ser niilista é buscar a transparência de alguma maneira mais radical, das formas anteriores e históricas.

Neste sentido, o niilismo, presente principalmente em *Manual de Pintura e Caligrafia* chama a atenção dos leitores, instigando-os a pensar na liberdade artística e também individual, não mais sufocada, nem mais controlada por certo exagero realista e pela repressão ditatorial. Portanto, entre sinais niilistas e narcisistas, o exercício autoficcional do autor evoca seus sentimentos, suas preocupações e personalidade, mas, além disso, liberta sua escrita de toda limitação referencial, “beneficiando-se assim tanto da suposta independência da ficção quanto do prazer engendrado pela valorização de si” (TODOROV, 2012, p.43-44).

Feitas essas considerações, os comentários finais estarão voltados para a estrutura das obras, tendo como objetivo verificar os pontos de diálogo e de divergência. Pensando nas características frequentes da produção literária de José Saramago, a metaficção é um fator importante, uma vez que o escritor aparece constantemente voltado para a composição narrativa. Em *Manual de Pintura e Caligrafia* e *As Pequenas Memórias* este aspecto encontra-se presente, porém é apresentado de formas distintas. No romance, isso ocorre pelo olhar meticuloso e crítico do narrador, questionando e experimentando os limites da escrita, da representação pictórica e verbal e, conseqüentemente, da verdade e invenção. Em sua autobiografia aparece, por exemplo, nas interrupções de Saramago para explicar algo sobre o relato, como as falhas da sua memória. Mesmo assim, este assunto não é problematizado em *As Pequenas Memórias* e, por supostamente ser uma obra do final do seu período de consolidação, é uma questão bem resolvida para o romancista maduro.

O tratamento diferenciado da ficção em ambos os livros é um dos aspectos principais, pois é o que permite a problematização dos limites entre as categorias empíricas e imaginárias do autor e narrador, assim como checar as sutilezas dos diferentes ‘pactos’ (romanesco e, respectivamente, autobiográfico) propostos ao leitor. Nelas, os recursos ficcionais aparecem de maneiras distintas: no *Manual* como experimento, busca de uma expressão autêntica. Sua tonalidade ensaística problematiza as oposições entre ficção e não ficção. Em *As Pequenas Memórias*, o escritor hábil com o seu estilo usa a invenção para proporcionar vida e poeticidade a um momento único, a partir de uma narrativa mais literária do que diarística. Este uso de recursos romanescos no relato memorialístico é o que permite a quem o lê checar mais de perto a verdade individual do autor.

Por meio do ficcional, estas obras desfazem a noção de que a narrativa íntima deve compreender o histórico completo sobre o autor/narrador. Tanto a história de Zezito como a da personagem H. abarcam apenas parte da vida do escritor e mostram que tanto os romances com laivos autobiográficos como os textos memorialísticos com traços literários trazem à tona o problema da representação, revelando que as narrativas do eu são apenas uma tradução simplificada do autobiógrafo.

Neste âmbito, produzindo o exercício de como se representar desde os tempos do *Manual*, Saramago elabora uma manobra artística de como se retratar pela sua literatura, colocando em prática a representação aprendida na autobiografia que assina. Neste trajeto, *As Pequenas Memórias* trazem um caminho inverso ao do *Manual*, valendo-se da realidade que apela à invenção, ao passo que no romance ocorre o contrário. Deste modo a ficção na autobiografia e os aspectos autobiográficos oblíquos no romance revelam a natureza literária de textos que se pretendem diferentes: nas *Pequenas Memórias* o imaginário é meio para questionar a veracidade; no *Manual*, os vestígios autobiográficos são forma de problematizar a genuinidade ficcional.

A prática autobiográfica de José Saramago está na compreensão da escrita como ambiente de questionamentos sobre a instância do 'eu', sobre a arte e o mundo. Ambas as obras tratam com relevância a representação no discurso em primeira pessoa, fundindo fantasias e experiências. Nesta empreitada de caminhos estéticos audaciosos, o *Manual*, como retrato da formação artística de Saramago, projeta na configuração de H.- perfil mais trabalhado em meio ao enredo complexo, se comparado às demais personagens do romance- a própria qualidade literária do escritor, remetendo ao autor por trás das cortinas da ficção. Já a configuração simples de Zezito é uma versão do Saramago que ele busca reviver.

Embora em *As Pequenas Memórias* haja certo distanciamento do autor quanto ao conteúdo narrado, pois não aparece como personagem declaradamente assumida, não é descartada a autoavaliação que Saramago, como autor/narrador, faz a partir do que conta, colocando o 'eu' em sua intimidade como objeto de reflexão. Pelo fato de escrever de um presente distante dos acontecimentos, a narrativa não segue uma ordem exata dos acontecimentos (começo, meio e fim), trazendo uma realidade anterior e exterior ao texto: a sua história de vida como reflexo de uma ficção enviesada. Já o mundo configurado no *Manual* é outro: a busca de H. pela arte autêntica é quase totalmente isolada dos fatos do seu passado; além de ser construído nos moldes da efabulação, de uma ficção declarada.

Assim como o autoconhecimento proporcionado pela sua autobiografia, o *Manual* também resulta no autodesvendamento de um escritor (H. e Saramago) tardio. Essa

experiência com a escrita faz com que personagem e autor reconheçam as possibilidades de resolução de seus conflitos interiores, instaurados por uma sociedade que incita o individualismo, padrões de comportamento e condutas de aparência.

Por mostrar-se muitas vezes sob o disfarce da personagem, Saramago faz em *Manual de Pintura e Caligrafia* uma crítica disfarçada tanto ao momento histórico ditatorial quanto às dificuldades em ser escritor numa época marcada pelo Neorrealismo tardio, em busca da representação exata do real. Sobre essa questão Reis comenta:

[...] no início dos anos 70, quando a violência da repressão política e das injustiças sociais era ainda efetiva, muitos escritores persistiam naquela atitude ética, por mais distanciados que estivessem da ideologia do Neo-Realismo e das linguagens que a modelaram. Ao mesmo tempo, o português que carrega “índias, naufrágios e cruzeiros de padrão”, esse que “mal nasce (...) fica logo com oito séculos”, anuncia uma entidade que domina a ficção portuguesa dos últimos 20 anos: a História. José Saramago vem a ser, com outros mais e conforme a seguir se verá, o grande protagonista de uma opção temática que todavia, no seu caso particular, é inseparável de reminiscências neo-realistas e da ideologia do compromisso. Mas a História que encontraremos privilegiada por alguns dos nossos mais destacados ficcionistas do final do século XX não é a mesma (nem pelos mesmos motivos, como é óbvio) que o Romantismo cultivara; ela pode deslocar-se, como no caso de Cardoso Pires acontece, para o nosso tempo, visando eventos recentes, porventura mal conhecidos e carecendo da articulação com outros gêneros, tanto ficcionais como não ficcionais. (2004, p.23).

Costa (1997, p.277-319) diz ainda que o *Manual* apresenta um autor exercendo maior habilidade sobre a linguagem romanesca, enquanto H. experimenta uma nova relação de intimidade, com sua a pintura e com a narrativa íntima. Neste sentido, Saramago se recria numa personagem que, por ser um sujeito incompleto, vai se descobrindo pelas veredas da escrita. Depois de inúmeras outras personagens, ecos do pintor do *Manual* reaparecerão em *As Pequenas Memórias*, já que neste livro Saramago escreve sobre si, mesma atitude de H. em seu ‘diário-manual’. Desta forma, os exercícios de autobiografia praticados no *Manual* apontam para o escritor lançado ao desafio de criar não só um novo personagem, mas também de mostrar sua potencialidade artística, expressando verbalmente sua opinião sobre o meio cultural e político. Ao exercitar a escrita em primeira pessoa no *Manual*, Saramago renasce numa fase de descobrimento profissional, verificando uma nova forma de ser ele mesmo, enquanto artista e escritor. Este renascimento simboliza não só a salvação do pintor em crise, mas também a do autor que após a saída do jornal *Diário de Notícias*<sup>51</sup> se dedica integralmente à atividade de escritor.

---

<sup>51</sup> João Marques Lopes. *Saramago – Biografia*. São Paulo: Leya, 2010. Nas páginas 79-87 encontram-se maiores informações sobre a saída de Saramago do jornal *Diário de Notícias*.

Neste sentido, a ideia de não dissociação entre autor e obra, defendida por Saramago, é confirmada na preocupação da sua permanência, refletida num árduo projeto autobiográfico, em que as obras estudadas referem-se ao ponto de partida e de chegada da vida e do trabalho literário de Saramago. *Manual de Pintura e Caligrafia* como descoberta da sua literatura e *As Pequenas Memórias* como redescoberta do menino que veio a ser o escritor Saramago são uma retomada do retrato da sua arte e daquele que foi. Deste modo, seu relato autobiográfico poderia ser comparado com qualquer outro livro do autor, pois, além dos dados biográficos, evoca aspectos de outros textos, mostrando pela palavra escrita, talvez mesmo sem o saber, o mestre do escritor e do intelectual.

Apesar da presença incontestável do ficcional, já que se trata de um romance, *Manual de Pintura e Caligrafia* apresenta condições semelhantes às *Pequenas Memórias* no que concerne à permanência do sujeito, inovação, renascimento e aos momentos de introspecção narrativa que imprimem tanto a veracidade pessoal como repercutem a voz singular do romanista/autobiógrafo.

## Considerações Finais

Esta dissertação buscou contrapor textos que, num primeiro momento, parecem objetos completamente distintos, mas que na verdade são bem próximos, como é o caso da autobiografia literária, *As Pequenas Memórias*, e do romance com laivos autobiográficos, *Manual de Pintura e Caligrafia*.

No primeiro capítulo, foram feitas considerações acerca de dois gêneros literários importantes para o contexto moderno, já que se encontram em constante transformação, inovando não somente os postulados convencionais do romance e da autobiografia, como também as várias formas de representação da realidade, além de se tornarem um meio para o indivíduo exprimir e refletir sobre seu ser enquanto sujeito e sobre o ambiente em que vive.

A partir do esboço de algumas características do gênero romanesco, observou-se que a fragmentação da realidade contemporânea está espelhada na própria composição artística, de que resulta, dentre outras nuances, a polissemia, a liberdade de expressão e reflexões ensaísticas. Neste sentido, o tratamento da História e tendências a aspectos autobiográficos ganham força no plano das artes e, por consequência, no literário, o que imprime às obras certa tonalidade intimista, bem como um viés alegórico e subversivo para tratar questões formais e históricas, por meio da desrealização e desconstrução do homem e da sociedade.

A respeito do gênero autobiográfico, foram efetuadas, neste mesmo capítulo, considerações gerais acerca da autobiografia e do memorialismo, mostrando como a noção de indivíduo, surgida a partir do Renascimento, acarretou a procura pelo autoconhecimento. À medida que o sujeito adquire a consciência da importância do seu espaço íntimo e particular, deflagra o aparecimento de escritas memorialísticas que abarcam o semblante psicológico e fantasias integradas na memória de alguém a buscar o valor de si. Devido a isso, as escritas do eu recorrem à ficcionalidade, como tentativa de captar a totalidade, ou o mais próximo que a isso chegue, do sujeito.

Deixando de lado a noção de verdade absoluta e documental, a verdade interior do autobiógrafo fica em evidencia, se liberta da verificabilidade e se aproxima da efabulação. Por ser objeto de seus escritos, o autobiógrafo tem a ilusão de poder recuperar fatos passados, quando, na verdade, reinterpreta experiências e sensações irrecuperáveis: a vida real, como rascunho de uma existência a ser passada a limpo, possibilita ao autor a (re) constituição de uma nova identidade.

Tais reflexões sobre o romance e a autobiografia iluminaram, nos capítulos seguintes, as análises críticas das obras elencadas. Seguindo a cronologia da produção literária de

Saramago, iniciaram-se (capítulo dois) os comentários pelo romance *Manual de Pintura e Caligrafia*, procurando destacar suas principais singularidades. Com ponderações acerca da composição da obra, que envolve metaficcionalidade, multiplicidade genológica e fragmentação do discurso, bem como acerca das relações entre as artes, pictórica e verbal, e os critérios de representação do real, observou-se a problematização da função do artista e da obra de arte na contemporaneidade, evidenciando os processos e as tribulações da criação artística, especialmente, a literária. Neste âmbito, o autor cede lugar a um ser irreal, um sujeito da enunciação que desvela, paulatinamente, os segredos da sua pintura, da sua escrita, de si e do mundo. Como o *Manual* remete ao retrato literário, Saramago empresta a H. impressões sobre seu ser, sua arte e sua ideologia, confirmando a amplitude e as infinitas possibilidades de representar a si mesmo.

A partir desta constatação, pode-se dizer que tanto biografias, autobiografias, memórias, diários ou textos de ficção podem possuir, simultaneamente, muito de realidade e fantasia, pois são textos em que paira somente um ponto de vista sob a história narrada, o do autor, excluindo-se outras óticas. É, principalmente, neste limiar entre ficção e não-ficção que se configurou o capítulo sobre *As Pequenas Memórias* (capítulo 3). Por ser um relato confessional escrito por um notável ficcionista, nele ficam evidentes as questões em relação à verdade no texto memorialístico.

Como retrato do artista/escritor enquanto jovem, Saramago, diante das imprecisões e lacunas deixadas pela memória, empreende a recuperação dos tempos juvenis, fazendo uso de recursos ficcionais para recriar, completar, aquele ser que um dia foi. Após comentários acerca dos principais componentes da narrativa (autor-narrador, personagens, tempo, espaço e elementos factuais) e à luz, sobretudo, dos estudos de Lejeune (2008), pensou-se sobre outro aspecto intimamente entrelaçado com a veracidade do texto memorialista: a ilusão do pacto autobiográfico e a relação de conformidade entre autor/narrador/personagem. Logo, o autobiógrafo, ao se aventurar ou não por uma forma não convencional de se autobiografar, propõe uma alternativa de leitura ao receptor, cabendo a este decidir quais caminhos, apreciações e interpretações fará do texto.

No exercício de rememorar tempos tão remotos como a infância é importante ressaltar a impossibilidade em se captar a totalidade de uma vida, sendo que a única verdade e real existência que permanece é a textual. Assim, voltar no tempo, reconstruindo o passado, reflete a tentativa do autor de reedificar uma identidade perdida; e no ir e vir entre passado/presente, Saramago faz um balanço de suas experiências.



No capítulo final - em que há o panorama dos vestígios autobiográficos na produção artística saramaguiana e, em seguida, a comparação entre as obras elencadas, - concluiu-se que por meio de procedimentos composicionais, com marcas qualitativamente poéticas, com o resgate e a desconstrução da tradição, com a subversão de gênero e da linguagem narrativa, Saramago constrói seu percurso literário (que é também autobiográfico) baseado numa tessitura em prosa que, em sua totalidade, confere um tom único às suas obras. As implicações estéticas de um longo caminho por terrenos literários são recolhidas no *Manual de Pintura e Caligrafia* como plano da ficção do escritor, que continua sua viagem pelas letras, só que de forma persuasiva e diferente. *As Pequenas Memórias*, constituídas por lembranças ‘experimentadas’ quando menino e tornadas sustentáculo do adulto José Saramago, podem ser consideradas um local de encontro marcado entre o aprendiz de escritor, que exerceu suas habilidades num *Manual* de coordenadas estético/ideológicas, e o mestre, consolidado como grande ficcionista.

## Referências

### Obras de José Saramago

SARAMAGO, José. *A Bagagem do Viajante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *As Intermitências da Morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *As Pequenas Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *As Sete Últimas Palavras de Jesus Cristo na Cruz*. Disponível em: <<http://josesaramago.org/370224.html>>. Acesso em 20 set. 2013.

\_\_\_\_\_. *A Viagem do Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *Clarabóia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *Deste Mundo e de Outro*. Lisboa: Caminho, 1986.

\_\_\_\_\_. *Discursos de Estocolmo*. Lisboa: Caminho, 1999.

\_\_\_\_\_. *Manual de Pintura e Caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Memorial do Convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

\_\_\_\_\_. *Objecto Quase*. Lisboa: Caminho, 1986.

\_\_\_\_\_. *O Caderno*: textos escritos para o blog, setembro 2008 – março 2009. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *O Caderno 2*: textos escritos para o blog, setembro 2008 – novembro 2009. Lisboa: Caminho, 2010.

\_\_\_\_\_. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

\_\_\_\_\_. *Provavelmente alegria*. Lisboa: Caminho, 1987.

\_\_\_\_\_. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

### **Sobre a obra de José Saramago**

AGUILERA, Fernando Gómez. *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. Seleção e Organização de Fernando Gómez Aguilera. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARNAUT, Ana Paula. *Post-modernismo no romance português contemporâneo*. Coimbra: Almedina, 2002.

\_\_\_\_\_. "The child that I am": José Saramago's *Memories of my Youth*. In: *Dublin Review of Books*, [s.l], v. 2, 2007. Disponível em: <[www.dr.b.ie](http://www.dr.b.ie)>. Acesso em 11 out. 2010.

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

GOBBI, Márcia Valéria Z. Manual de Pintura e Caligrafia e a Construção do Espaço da Escrita. In: RAPUCCI, Cleide Antonia; CARLOS, Ana Maria (Org.). *Cultura e Representação: Ensaio*. Assis: Triunfal Gráfica e Editora, 2011. p.125-136.

LOPES, João Marques. *Saramago: biografia*. São Paulo: Leya, 2010.

MÃE, Valter Hugo. Diálogo (prefácio). In: MENDES, Miguel Gonçalves. *José e Pilar: conversas inéditas*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.09-12.

MENDES, Miguel Gonçalves. *José e Pilar: conversas inéditas*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.

OLIVEIRA FILHO, Odil José de. As tentações da memória: sobre *As Pequenas Memórias*, de José Saramago. In: *Revista Labirintos*. Bahia: UEFS, 2008. Disponível em: <uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02\_2008/04\_artigo\_odil\_jose\_de\_oliveirafilho.pdf>. Acesso em 30 abr. 2009.

SARAMAGO, José. O despertar da palavra. In: *Revista Cult*. São Paulo: Lemos Editorial, p.17-24, dez., 1998.

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1999.

SOARES, Maria Antonia. *José Saramago: Leitor de Pessoa, Autor de Ricardo Reis*. 2004. 186 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Assis: [s.n], 2004.

### **Teórica e geral**

BACHELARD, Gaston. Os devaneios voltados para a infância. In:\_\_\_\_\_. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p.93-137.

BAUDRILLARD, Jean. A precessão dos simulacros. In:\_\_\_\_\_. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Antropos, 1991. p. 07- 20.

BAVCAR, Evgen. A luz e o cego. In: *Artepensamento*. Organização de Aduino Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p.461- 466.

CANDIDO, Antonio. Poesia e Ficção na Autobiografia. In:\_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p.51-69.

\_\_\_\_\_. A personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p.51-80.

CARLOS, Ana Maria; ESTEVES, Antonio Roberto. Narrativa autobiográfica: um gênero literário? In:\_\_\_\_\_. (Org.). *Narrativas do eu: memórias através da escrita*. Bauru, SP: Canal6, 2009. p. 09-22.

CARRIZO RUEDA, Sofia M. Construcción y recepción de fragmentos de mundo. In: \_\_\_\_\_. *Escrituras del viaje*. Construcción y recepción de fragmentos de mundo. Buenos Aires: Biblos, 2008. p.09-33.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 584 p.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. In: *Literatura e Sociedade*, n.2, p.37-55, São Paulo, 1997.

FREUD, Lucian. *Corpos e rostos: gravuras e pinturas*. Fotos feitas por David Dawson; curadores Richard Riley e Delphine Allier; colaboração de Teixeira Coelho; versão para o inglês de Ana Goldberger. São Paulo: Comunique Editorial, 2013.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1972.

\_\_\_\_\_. Fronteiras da Narrativa. In: BARTHES, Roland. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

GUSDORF, Georges. Condiciones y límites de la autobiografía. In: *Suplementos Antrophos*. La autobiografía y sus problemas teóricos. Barcelona, n.29, p.09-18, dez., 1991.

HERVOT, Brigitte; SAVIETTO, Maria do Carmo. A escrita autobiográfica. In: CARLOS, Ana Maria; ESTEVES, Antonio Roberto. (Org.). *Narrativas do eu: memórias através da escrita*. Bauru, SP: Canal6, 2009. p.23-36.

HOUAISS, Antônio. Apresentação. In: JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Tradução de José Geraldo Vieira. 1ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.

JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Tradução de José Geraldo Vieira. 1ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MAZZARI, Marcus Vinicius. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister como protótipo do romance de formação. In: \_\_\_\_\_. *Romance de formação em perspectiva histórica: O Tambor de Lata de Gunter Grass*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999. p.67-87.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Entrevista com Philippe Lejeune. In: *Revista Ipotesi*. Juiz de Fora, v.6, n.2, p.21-30, jul./dez. 2002. Disponível em: <revistaipotesi.ufjf.br/volumes/11/apres.pdf>. Acesso em 20 out. 2010.

NUNES, Benedito. *O tempo na Narrativa*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2000.

PRAZ, Mário. “Ut Pictura Poesis”. In:\_\_\_\_\_. *Literatura e Artes Visuais*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1982. p.01-27.

REIS, Carlos. *A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século*. In: SCRIPTA. Belo Horizonte, v.8, n.15, p.15-45, 2º sem, 2004. Disponível em: <ich.pucminas.br/cespuc/Revistas\_Scripta/Scripta15/Conteudo/N15\_Parte01\_art01.pdf>. Acesso em 30 mar. 2013.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. 7ª ed. Coimbra: Almedina, 2011. 458 p.

REZENDE, Neide Luzia de. Um homem sem profissão: autobiografia, memórias, diário confessional de Oswald de Andrade. In: *Revista de Letras*. São Paulo, v. 43, n. 02, p.109-124, 2003.

ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o Romance Moderno. In:\_\_\_\_\_. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p.75-97.

\_\_\_\_\_. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 09-50.

SAID, Edward W. Representações do Intelectual. In: \_\_\_\_\_. *Representações do intelectual: as Conferências de Reith de 1993*. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.19-36.

TADIÉ, Jean-Yves. *O Romance no século XX*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. 4ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.

TRINGALI, Dante. *A Arte Poética de Horácio*. São Paulo: Musa Editora, 1993.

ULLMANN, Stephen. Semântica: uma introdução à ciência do significado. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.