

## OS LABIRINTOS INEVITÁVEIS DE JOSÉ SARAMAGO: UMA LEITURA DO SEU *MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA*

Amanda Tracera<sup>1</sup>

*Recebido em 05/08/2019. Aprovado em 25/01/2020.*

**RESUMO:** Este artigo busca apresentar uma leitura do *Manual de Pintura e Caligrafia*, de José Saramago, que dialoga com a releitura borgeana do mito do Minotauro. Publicado pela primeira vez em 1977, o primeiro romance de Saramago elabora já algumas das questões que serão recorrentes na sua obra a partir da publicação de um dos seus romances “clássicos”, *Levantado do Chão* (1980). Interessaram a este artigo, principalmente, os debates empreendidos pelas relações entre o eu e a obra de arte e a memória e a História. Assim, a partir da leitura do romance, pretendeu-se investigar os labirintos metafóricos evocados pela narrativa, e, dessa forma, discutir as reflexões empreendidas pelo narrador-personagem sobre a obra de arte, a sua produção e a sua relação com a matéria histórica. Com base nessa investigação, compreendeu-se que, embora a “marca” dos romances de Saramago seja uma subversão do discurso histórico, em *Manual de Pintura e Caligrafia* se pretendeu, antes, uma análise do discurso artístico e das suas influências na elaboração de uma nova História.

**Palavras-chave:** Manual de Pintura e Caligrafia; José Saramago; Labirinto.

### Introdução

Afirmar que a História existe como um mecanismo de perpetuação da memória significa, em certa medida, submetê-la à fragmentação de um discurso que não pode – e não tenta – ser único e absoluto (o memorialístico), uma vez que só existe diante da necessidade de registrar uma lembrança. Significa, também, consequentemente, reforçar os ditos de Paul Ricoeur (2003), que determinam que a História “pode, no máximo, fornecer construções que ela declara serem reconstruções”, e, portanto, não recuperam o real, mas um (ou vários) pedaço(s) dele.

O desejo de lembrar, e, a partir dele, o desejo de documentar, guardar e elaborar, enfim, uma História, evidencia, dessa forma, uma falsa linearidade narrativa no discurso

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

histórico, uma vez que ele passa a ser construído tanto de fatos quanto dos resquícios de memória que não pode abandonar por completo. Seus registros oficiais – os testemunhos, os documentos, os monumentos – são, assim, também parciais; visões unilaterais que podem, a todo momento, ser postas em conflito.

É a partir dessa visão da História que se estrutura o raciocínio principal da investigação proposta neste artigo. De acordo com LeGoff (1990, p. 535, grifo meu),

o que sobrevive [no discurso histórico] não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma **escolha** efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores.

Somam-se ao ponto de vista exposto as teses de Benjamin (2012), para quem “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele foi’. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo” (s.p.). Assim, a História não deve ser entendida como um discurso absoluto, da mesma forma que não deve ser entendida em um único tempo – deve ser lida, enfim, como a relação entre os discursos do poder e o contexto de pronúncia desses discursos, tanto no passado quanto no presente.

É apenas diante dessas concepções da História que o texto ficcional de José Saramago pode ser lido. Mais do que uma narrativa que pensa a História e, a partir dela, cria a ficção, seus textos são perversões do discurso<sup>2</sup> histórico em si. De acordo com Teresa Cerdeira (2008, s.p.), o texto de Saramago

[...] não se trata de um texto que, enquanto ficção, tangencia o histórico porque utiliza informações verídicas que, eventualmente, são objeto da História, mas de um discurso que, em sua execução e propósito, se revela organizador da História por intermédio do ficcional. O texto pretende-se histórico e como tal se constitui.

Essa subversão do discurso histórico, que dá lugar e voz aos silenciados pelo poder e pelo discurso clássico e “oficial” da História, transforma-se na marca saramaguiana dos romances publicados a partir de *Levantado do Chão* (1980). Se “não há monumento de cultura que não seja também documento de barbárie” (BENJAMIN, 2012, s.p.), o que

---

<sup>2</sup> A “perversão do discurso” aqui mencionada deve ser entendida em conformidade com o proposto pela semiologia literária de Barthes (1980).

Saramago parece se propor a fazer nos seus romances é usar o monumento da História<sup>3</sup> – isto é, o seu discurso – para evidenciar como ele acolhe também, embora de maneira implícita, a barbárie – da qual é, de fato, absolutamente indissociável.

Em *Manual de Pintura e Caligrafia (MPC)*, romance de interesse deste artigo, publicado pela primeira vez em 1977, este caráter saramaguiano de reescrever a História ainda não é tão evidente. Embora haja já, nele, um traço do que a narrativa de Saramago se tornaria tão intensamente alguns anos mais tarde, este “ensaio de romance”<sup>4</sup> conta com características muito peculiares, como se fosse de fato *ensaístico*<sup>5</sup>: uma preparação para os debates que seriam apresentados depois, e que, para existir, precisavam, antes, passar por uma reflexão sobre o próprio fazer artístico.

Assim, no *Manual*, propõe-se não ainda uma nova forma de tratar o discurso histórico, mas, antes, uma maneira de entender como construir o discurso artístico a partir da História. Isto é, Saramago parece pensar, nesse primeiro momento, as consequências e influências da História na arte – e vice-versa. Para isso, elabora, desde já, alguns debates que perpassarão toda a sua obra literária.

Não é de interesse deste trabalho esgotar as possibilidades de leitura do *Manual de Pintura e Caligrafia*, mas pensar, a partir dos debates mencionados, como a sua leitura se assemelha ao atravessamento de um espaço labiríntico, elaborando, assim, *uma* das formas de leitura possíveis deste romance. Para a elaboração deste artigo, portanto, destacaram-se

---

<sup>3</sup> A escolha da palavra “monumento” dá-se a partir da aproximação entre o documento e o monumento feita por LeGoff (1990), no capítulo “Documento/Monumento” do livro *História e Memória*. Se, para o autor, “o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado” (p. 535) e “tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação [...] das sociedades históricas [...] e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos” (p. 536), então o discurso histórico pode ser tomado como um monumento da História, mais que apenas como um dos seus documentos. Além disso, para Foucault (*apud* LEGOFF, 1990, p. 546), “[...] a história é o que transforma os *documentos* em *monumentos* e o que, onde dantes se de se decifravam traços deixados pelos homens, onde dantes se tentava reconhecer em negativo o que eles tinham sido, apresenta agora uma massa de elementos que é preciso depois isolar, reagrupar, tomar pertinentes, colocar em relação, constituir em conjunto” (grifos do autor), como se propõe a fazer Saramago em seus romances.

<sup>4</sup> Subtítulo presente na primeira edição do livro, publicada pela Moraes Editores, em 1977, e removido das edições seguintes.

<sup>5</sup> De acordo com Eduardo Prado Coelho (1997, p. 32), a reflexão sobre o ensaio, no século XX, caracteriza-se por uma “sucessão de tentativas para dar resposta ao *esvaziamento de verdade e de sentido* [...]” (grifos do autor) de uma cultura literária de raiz romântica.

dois debates principais: o que se dá entre o eu e a obra de arte, e o que se dá entre memória e História.

### Os labirintos inevitáveis em *Manual de Pintura e Caligrafia*

Mais do que a apresentação detalhada dos acontecimentos da narrativa, que serão comentados ao longo deste trabalho, urge mencionar, em primeiro lugar, as características que peculiarizam o *Manual de Pintura e Caligrafia* de Saramago. Talvez porque nasce antes dos romances classicamente saramaguianos, talvez porque é ainda uma tentativa inicial de elaborar o que tais romances se tornarão depois, o *Manual* não conta ainda com o texto característico do autor português, que, para Luis de Sousa Rebelo (1983, p. 13),

[...] tem uma musicalidade própria e revela uma euritmia ao nível fonemático, uma flexibilidade e amplitude de cadências, frequentemente estimuladas pela alteração dos preconceitos ortográficos da pontuação. Isto permite ao leitor imprimir à frase o ritmo mais adequado às suas necessidades de expressão e escolher o lugar onde pôr a ênfase e fazer as pausas, de acordo com as exigências do sentido percebido ou da emoção mais vividamente sentida [...].

A isso equivale dizer que, no *Manual*, o narrador não é ainda que vai de encontro ao benjaminiano<sup>6</sup>, mas um outro narrador moderno, que respeita os sinais de pontuação, marca os discursos e elabora a sua história de acordo com regras pré-determinadas de ortografia, ignorando as variações orais que uma sentença pode apresentar. A escolha, entretanto, de uma voz que obedece à gramática se justifica ao percebermos que, neste romance, ao contrário do que acontece nos demais, narrador e personagem se sobrepõem, e a história é dita em primeira pessoa, sob a ótica de alguém preso ao seu tempo e às suas verdades.

Se, nos livros que viriam anos depois, uma das marcas de Saramago é o narrador que se apresenta como mais consciente que seus personagens – por vezes uma voz que os ironiza ou zomba deles, ou que os perdoa e conforta –, que é capaz de enxergar o futuro e contá-lo antes que ele se torne possível, e que raras vezes efetivamente cede a voz para

---

<sup>6</sup> Para Benjamin (1996, p. 198), “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. O “bom narrador” seria, portanto, aquele que, em sua narrativa, se aproxima da forma de contar típica da oralidade.

outros discursos que não o seu, no *Manual* o narrador é H., protagonista da história, que *escreve* – com sua própria caligrafia, em um exercício corporal – o livro prestes a ser lido.

H. é alguém “Por nascer” (MPC, p. 44), e a sua condição de não-nascido é uma das fontes de instabilidade da sua narrativa. Se “O verdadeiro lugar de nascimento é aquele em que, pela primeira vez, se lança um olhar inteligente sobre si mesmo”, como disse Adriano (*apud MPC*, p. 134), então H. ainda não se compreende, não sabe traçar a sua própria história. É um narrador-protagonista que se encontra perdido, e que diversas vezes discute as palavras que escolhe para a sua narrativa, como se riscasse a folha e recomeçasse o discurso: “Que ficou aí a fazer a palavra ‘salvação?’” (MPC, p. 50), ou “Pergunto a mim mesmo por que escrevi que S. é belo” (MPC, p. 55), ou “É agora, reflectindo (tenho de reflectir agora sobre tudo, antes de abandonar a mão nesta escrita ininterrupta) [...]”, (MPC, p. 77) ou “(impropriamente digo através: exacto seria dizer por intermédio de)”, ou “Acordara decidido (que razão me decidira enquanto dormia?) ou decidira-me num momento qualquer do estar acordado [...]” (MPC, p. 106), etc.

Essa confusão evidencia a primeira grande traição do livro diante do leitor: a promessa de um *manual*, que, via de regra, contaria com um discurso impessoal e ensinaria a quem o busca como realizar determinada tarefa. Entretanto, o que se tem ao longo das páginas de H. é mais um exercício de reflexão do que um manual de fato, e se há algum ensinamento, algum conjunto de regras ou alguma estrutura minimamente similar àquela prometida pelo título, eles não são oferecidos com clareza, da mesma forma que não são oferecidos por uma figura de autoridade, servindo quase como *conselhos* – dos quais, aliás, o narrador se exime de qualquer culpa, se seguidos.

Outra questão atrelada à narrativa em primeira pessoa e à sobreposição entre narrador e protagonista é a veracidade dos fatos contados. Diante de um texto que se constrói de maneira similar a um diário, cabe ao leitor optar por acreditar ou não no que é narrado, ciente da possível manipulação do narrador sobre a história. Um exemplo claro desse controle completo do narrador, ao qual o leitor deve estar atento, é a relação de H. com Adelina.

Esse tema será melhor abordado mais adiante, mas, em um primeiro momento, cabe dizer que a apresentação de Adelina, feita por H., não basta para que se conheça a sua figura. Embora se saiba, de imediato, que ela “é dezoito anos mais nova” e tem “um bom

corpo, ventre belíssimo por fora e por dentro, uma excelente máquina de fornicar, e uma maneira inteligente” (MPC, p. 83) que agrada ao narrador, *sobre* ela não se sabe nada além de que mora com a mãe e, por isso, não passa as noites com H. Sobre a sua profissão, sua vida particular, suas preferências ou seus pensamentos, o narrador pouco sabe e, quando arrisca um comentário, usa verbos que evidenciam a incerteza da afirmação.

Ademais, ele afirma que Adelina é uma mulher que “parece estar satisfeita com a vida que faz comigo, um pouco solta, um pouco alheia, embora esteja sempre disponível para me acompanhar e eu suspeite que não lhe desagradasse uma intimidade mais constante” (MPC, p. 84). Entretanto, quando é ela a responsável por terminar o relacionamento, essa satisfação e esse desejo de intimidade se mostram falsos. Desse modo, como é comum que aconteça nas narrativas em primeira pessoa, cabe ao leitor se perguntar, a todo momento, quais relatos são verdadeiros, e quais existem para que o ego do narrador seja protegido pela narrativa. Deve-se, portanto, começar o livro atento aos sinais de que H. não é, enfim, a pessoa mais confiável da sua história.

É diante dessa estrutura fragmentada e pessoal, que se corrige e que não se propõe a ser absoluta, que o leitor de Saramago inicia o seu percurso pelo *Manual de Pintura e Caligrafia*. Sendo traído a todo momento – pelo título, pelas palavras, pelo narrador – e existindo na iminência dessa traição, esse leitor se vê cada vez mais adentrando um labirinto de palavras e de possibilidades. É esse labirinto – ou, melhor dizendo, os vários labirintos a partir desse principal – que se pretende, por fim, explorar neste trabalho, e é a partir dele(s) que os questionamentos possíveis do livro se estruturam, formando, enfim, o que será o ensaio de romance que permitirá a existência dos demais.

### ***Ut pictura poiesis: a (des)construção do pintor***

*Mas se desta vez não pude limitar-me a lambuzar a tela segundo as vontades e o 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”*

José Saramago, *Manual de Pintura e Caligrafia*

“Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei” (MPC, p. 43): o *Manual* de Saramago inicia-se assim, já no meio do caminho da história prestes a ser narrada ao leitor. Diante da confissão de uma impossibilidade – a de terminar um *segundo* quadro, sem que se explique, antes, que houve um *primeiro* –, sem o auxílio de nenhum tipo de apresentação ou localização no tempo e no espaço, o leitor saramaguiano encontra-se à porta do seu primeiro labirinto, impelido a entrar, tateando, desde já, as paredes de pedra que não indicam nenhuma direção. Saltam as dúvidas – que segundo quadro? ou: por que nunca o acabará? ou: onde está o primeiro quadro? – e intensifica-se a sensação de perder-se na escrita.

O narrador é um mau pintor: “a pintura não é nada disto que eu faço” (MPC, p. 45), denuncia. É um pintor de retratos preocupado apenas com a cópia fiel, com uma “semelhança melhorada” (*ibidem*) de seus modelos. Compreende, entretanto, o afastamento que a *representação* tem da *arte*. Nas palavras de Luís de Sousa Rebelo (1983, p. 27),

O consórcio e a ecumenicidade das artes são princípios postulados pela Antiguidade. E o aristotélico e horaciano *ut pictura poësis*, preconizado para a literatura, estabelece a norma que proclama o rigor do traço na figuração verbal do objeto, capaz de criar a mesma ilusão de identidade entre a coisa e o que a palavra sugere, qual é a que nos impõe a palavra dela no domínio das artes visuais. Ora, em todo esse ato de captação há uma intencionalidade fenomenológica que é comandada por um critério de ‘verdade’. Este ponto, que não suscitou dúvidas à estética clássica, é crucial para o artista-narrador. Porque tudo está, de fato, em saber se existe uma verdade só [...].

Desse modo, ao declarar-se mau pintor, o narrador faz também outras duas declarações: quebra o pacto horaciano de reprodução absoluta do real na arte – assumindo que a reprodução *não é arte* – e evidencia a sua preocupação com uma representação absolutamente verdadeira, isto é, com a apreensão de uma verdade única para as suas imagens. Se pintar é recriar o real, interpretá-lo, multiplicá-lo, o que o narrador pretende é o exato oposto: ao copiá-lo como de fato é, quer prender as várias facetas do real em uma só, que chama “verdadeira”: aquela em que palavra e imagem se sobrepõem, ambas fazendo referência ao mesmo objeto, sem espaços para outras interpretações.

H. constrói assim a sua carreira de retratista. Contudo, com a chegada de S., suas convicções e suas proposições sobre o que seria uma representação “verdadeira” começam a ruir. O jogo de poder inventado por H. dentro de seu ateliê se torna impossível diante de

S. – um homem absolutamente comum, vale lembrar, embora suscite no narrador um incômodo que o faz parecer especial. Se, antes, o narrador conseguia apreender a verdade dos seus modelos a partir de um diálogo genérico e repetitivo – fazendo-lhes perguntas amplas, exercendo sobre eles o poder de acreditar já saber as respostas de antemão, e, dessa forma, apreendendo-os em uma única imagem que seria, enfim, pintada –, S. dispõe-se a inverter a ordem de poder quando, em vez de responder a pergunta que lhe é dirigida, faz outra pergunta (igualmente genérica) ao seu interlocutor. Desconsertado, H. se vê diante de uma figura que não se permite aprisionar e, portanto, que não pode pintar, porque não conhece. O monstro do labirinto, metamorfoseado em Verdade<sup>7</sup>, aparece: como apreendê-la por completo? Como derrotá-lo?

Inicia, então, com S., o mesmo jogo de busca e apreensão que faz com seus outros modelos. Quer saber quem é S. Para isso, começa a pintar um segundo quadro, secreto, onde poderá, enfim, retratar seu modelo em sua totalidade. Torna-se uma questão de orgulho, uma tentativa de manter certa espécie de domínio sobre o outro, sobre as suas incontáveis multiplicidades. Contudo, sabe o leitor, desde a primeira frase do romance, que o segundo quadro também falha – é impossível terminá-lo, é impossível descobrir a Verdade, porque S. é desconhecido. Como pintar o que não se conhece? A narrativa do *Manual* bifurca-se, então, em dois caminhos, fios de Ariadne que levam o narrador à saída do labirinto em que se encontra.

O primeiro é Adelina, sobre quem o narrador fala diante da incapacidade de falar de S.: mulher com quem se relaciona vez ou outra, exerce sobre ela certo poder. Ainda que só pelo corpo, a domina. Como dito anteriormente, nota-se, pela leitura do romance, que esse poder é falso, e que H. também desconhece a figura que julga ser capaz de reduzir a alguns parágrafos, de modo que cai na dualidade barthesiana de, ao falar sobre ela, falar mais sobre si<sup>8</sup>. Por isso, Adelina é um caminho que não leva a nenhum lugar, que não resolve o

---

<sup>7</sup> Embora este artigo não pretenda abordar os aspectos políticos presentes no *Manual de Pintura e Caligrafia*, cabe dizer que a aparente obsessão de H. com a ideia de verdade única pode ser lida como uma consequência do momento histórico em que ele vive. Ainda que só se descubra o contexto do Salazarismo muito adiante no romance e que ele só seja explorado em sua reta final, estar exposto e existir sob uma ditadura cria, no discurso do protagonista, uma espécie de eco do discurso oficial do regime: o de que a verdade sobre o mundo e a História é apenas uma (a do Estado) e que apreendê-la é fundamental para existir nesse mundo e nessa História.

<sup>8</sup> Justifica-se o uso do termo “dualidade barthesiana” a partir do livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, no qual o autor afirma, em sua introdução: “Substituiu-se, então, à descrição do discurso amoroso sua

mistério de S., não apreende nenhuma verdade. Incapaz de conhecer o outro, o narrador mantém-se preso em seu labirinto. Parte-se o primeiro fio que o levaria para fora.

O segundo caminho é Olga, secretária de S. Ao conhecê-la e construir com ela um jogo de sedução, H. se aproveita da sua posição de proximidade da figura que quer tanto conhecer. Acredita que é *através* de Olga que será possível entender quem S. de fato é, e, dessa forma, acaba tendo com ela um envolvimento amoroso breve. Em sua casa, após uma relação sexual, enfim faz com que Olga fale sobre seu patrão, e ela revela ter tido com ele um caso. Com a fala transbordando certo rancor, transmite a sua imagem pessoal de S. para H. que, ao escutá-la, encaminha-se enfim para fora do labirinto.

Quando resolvi começar este trabalho, julgo tê-lo feito [...] para descobrir a verdade de S. Ora, que sei eu disso, da chamada verdade de S.? Quem é S. (esse)? Que é a verdade? Perguntou Pilatos. Que é, repito, a verdade de S.? E eu verdade, o que coisa assim dizível, ou designável, ou classificável? A verdade biológica? A mental? A afetiva? A econômica? A cultural? A social? A administrativa? A de amante temporário e protetor da menina Olga, sua quinta secretária? Ou a verdade conjugal? A de marido que trai? A de marido por sua vez atraído? A de jogador de bridge e golfe? [...] Que verdade, secretária Olga? (MPC, p. 115).

A epifania não acontece de maneira tão imediata; é, na verdade, um processo lento, pelo qual H. percebe que apreender *uma* verdade é impossível. Assume, então, que as suas várias tentativas de prender S. em um quadro – ou no livro que agora escreve, resultado de uma terceira tentativa, a partir de outros materiais e de outro ofício – serão todas falhas, porque o monstro da Verdade está enfim derrotado.

Quero acreditar que obscuramente sabia que seria inútil: a secretária Olga dar-me-ia (e alguma coisa deu) a sua imagem de S., como igualmente me daria uma outra imagem o homem que o serve anotando fichas e carimbando papéis. [...] Como eu, enfim, a daria se me tivesse dado ao trabalho de a captar, sabendo primeiro onde achá-la. Mas seria sempre uma imagem, nunca a verdade. E esse foi provavelmente o grande erro: julgar que a verdade é captável de fora, com os olhos só, supor que existe uma verdade apreensível num instante [...]. (MPC, p. 99).

---

simulação, e desenvolveu-se, então, à descrição do discurso amoroso sua pessoa fundamental, que é o *eu*, de modo a pôr em cena uma enunciação e não uma análise. É um retrato, se quisermos, que é proposto; mas esse retrato não é psicológico; é estrutural: ele oferece como leitura um lugar de fala: o lugar de alguém que fala de si mesmo, apaixonadamente, diante do outro (o objeto amado) que não fala” (p. 1). A partir dela, estrutura-se o deslocamento que moldará o livro, a partir do qual empreende-se que o discurso *sobre* o outro (pessoa amada) é sempre, também, um discurso sobre o próprio *eu* que o pronuncia.

Assim como o Minotauro de Borges é vencido sem sequer se defender, o monstro saramaguiano – a Verdade, ideia absoluta – também não resiste de forma alguma: é despedaçada tão logo a consciência do narrador se escreve sobre as páginas. Para ser destruído por completo, H. lança sobre o segundo quadro um jato de tinta preta, cobrindo a tentativa de uma imagem com o vazio absoluto – que, por sua vez, reúne em si as inúmeras possibilidades de outras imagens<sup>9</sup>. Encerra-se, assim, a busca pela única verdade e, com ela, o primeiro labirinto do *Manual*.

**“Este fio negro que se enrola e desenrola [...] como se percorresse o labirinto de Creta”: da pintura à escrita**

*[...] 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 [...]*

José Saramago, *Manual de Pintura e Caligrafia*

Encerrado o primeiro labirinto, (des)construído o pintor, deveria ser encerrada também a escrita das páginas que o narrador elabora, uma vez que elas só existem como um terceiro modo de tentativa de apreensão do real. Uma vez percebida a impossibilidade da sua captura total, por que a narrativa continua? Para que se escreve, agora, se não para representar S. e a sua verdade? A resposta é simples: H. escreve porque percebe que, durante a escrita, se transforma.

Não passou mais de um mês desde o dia em 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. Mas essas diferenças, que são? Independentemente de saberem que consistem, reconciliaram-me elas comigo? Não gostando de me ver retratado nos retratos que dos outros pinto, gostarei de me ver escrito nesta outra alternativa de retrato

---

<sup>9</sup> É possível aproximar a tela preta de H. às obras minimalistas analisadas por Michael Fried, recuperadas por Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*. Assim, o vazio de imagens do quadro seria, também, a possibilidade infinita de criação de imagens, a depender do espectador que o olha. Em vez da ausência absoluta de sentido e de representação, tem-se, na verdade, a multiplicação das suas possibilidades.

que é o manuscrito, e em que acabei mais por retratar-me do que retratar?  
(MPC, p. 118)

O questionamento sobre a própria escrita surge em alinhamento às ideias de Barthes de que escrever sobre o outro é sempre um exercício de escrita de si. “Quem retrata, a si mesmo se retrata”, afirma o narrador. Mas questiona-se, em seguida, se o mesmo ocorre com quem escreve: “Quando um e outro acabaram de escrever estes livros, encontraram-se neles? ou acreditaram ter escrito rigorosamente e apenas obras de ficção? e como de ficção, se parte dos fios da trama são história?” (p. 117-8). Surge, dessa forma, uma nova dúvida, um novo labirinto: como escrever sem inscrever-se, especialmente nas matérias ficcionais? Toda escrita é, ainda que invenção, também um retrato?

Entretanto, se o primeiro labirinto contou com duas figuras femininas metaforizadas em fios de Ariadne, o segundo, por sua vez, conta somente com o fio da própria escrita, e é somente a partir do ato de escrever que H. encontrará a saída.

Tal como fazia na pintura, sua primeira atitude é a de *cópia*: reescreve, no seu texto, pedaços de outros livros, de outras biografias: “Transcrevendo, copiando, aprendo a contar uma vida, de mais na primeira pessoa, e tento compreender, desta maneira, a arte de romper o véu que são as palavras e de dispor as luzes que as palavras são” (MPC, p. 132) A atitude o faz perceber que “toda a verdade é ficção” (MPC, p. 134), e é essa reflexão que o leva ao seu “primeiro exercício de autobiografia em forma de narrativa de viagem”, no qual inicia o seu percurso pelos museus da Itália.

A ideia de um *exercício autobiográfico* que se propõe a ser também uma *narrativa de viagem* reúne diversos gêneros em um só texto: o *exercício* – que remete ao *ensaio* –, da *autobiografia* – discurso que se quer factual, mas é, na verdade, ficção e reflexão sobre si –, na forma de um tipo narrativo preso a fatos, locais e datas – mas que, com H., reúne tudo “de quanto vir e ouvir, de quanto [...] pensar e sentir”<sup>10</sup> –, se torna, na verdade, um exercício da reconstrução dos lugares e do próprio narrador a partir da memória.

Ao falar dos objetos artísticos que viu e dos caminhos que percorreu, fala também de um momento político específico, de um medo e de um desejo da morte, e, mais importante, fala sobre um único ponto de vista diante daquela arte, daquele momento, daquele desejo; é, portanto, uma escrita constituída de H., mas também do que ele inventa

---

<sup>10</sup> GARRET, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Editora Ática, 2013. p. 19.

de si, do que a lembrança o permite inventar. Essas são todas partes da autobiografia que parece querer criar a partir da escrita, oferecendo, assim, para si mesmo, um nascimento possível. Para Rebelo, (1983, p. 29),

Recordar é, no fundo, imaginar e sentir. E imaginar é deformar. E H., ao fazê-lo, enquadra as suas invocações dentro de contextos de escritas já conhecidas, ou que com elas se associam, porquanto o artifício, a simulação lhe permitem viver situações passadas, mantendo entre elas e o tempo do registro um distanciamento, que lhe dá a oportunidade de julgá-las, como se assistisse a acontecimentos que ocorrem na vida de um outro.

Por isso, mais que autor, H. é também crítico de seus próprios textos, e nos capítulos que seguem seus exercícios – que são, no total, cinco –, há uma reflexão sobre o que foi narrado por ele anteriormente. Seja sobre o *modo* de narrar, seja sobre os fatos narrados, ele confere a si mesmo a tarefa de analisar a sua escrita e quanto de si está nela *inscrita*, de modo que, aos poucos, move-se para fora do seu segundo labirinto, derrotando outra vez o Minotauro-Verdade, percebendo-se incapaz de apreender-se por completo na escrita, da mesma forma que não apreendia o outro na pintura.

A invenção não pode ser confrontada com a realidade, logo, tem mais probabilidades de ser exata. A realidade é o intraduzível porque é plástica, dinâmica. E dialética, também. Sei disto um pouco porque o aprendi em tempos, porque tenho pintado, porque estou a escrever. Agora mesmo o mundo transforma-se lá fora. Nenhuma imagem o pode fixar: o instante não existe. (MPC, p. 172)

Lentamente, H. assume a máxima pessoa de que o poeta – no seu caso, o artista – é mesmo um fingidor. Novamente nas palavras de Rebelo (1983, p. 29),

[...] descobre H. a importância do fingimento em arte como modo e postura da criação. Porém fingir não é copiar do real, mas, sim, um imitar desfigurante, que exige o amor do concreto e o rigor na sua captação, porque só se pode deformar a partir do que é bem conhecido, como só se pode amar o que se conhece.

Está, outra vez, fora do labirinto: aqui, não é mais possível reconstruir nada sem que, nessa reconstrução, insira um pouco de si e, dessa forma, molde o real aos seus próprios olhos. O narrador em busca do seu próprio nascimento assume, enfim: “Tudo é biografia, digo eu. Tudo é autobiografia, digo com mais razão ainda [...]” (MPC, p. 207)

## Considerações finais

*Todas as linhas humanas são tortas, tudo é labirinto.*

José Saramago, *Manual de Pintura e Caligrafia*

Os labirintos evocados pela narrativa do *Manual* se completam e permitem que o narrador siga um caminho consideravelmente linear: ao questionar o seu fazer artístico enquanto pintor, torna-se escritor; ao questionar a sua escrita, torna-se, enfim, ele mesmo, humano e, naturalmente, labiríntico. Como admite H., “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” (*MPC*, p. 232).

É pelo ato de atravessar o labirinto e derrotar o monstro que o habita que a postura de H. se modifica. Não à toa sua carreira de retratista fica ameaçada ao pintar o quadro dos Velhos da Lapa, no qual os modelos não se reconhecem porque não são, enfim, meras representações, mas recriações do pintor na tela. Da mesma forma, seu exercício de escrita, confuso sob o olhar de Adelina, se aprimora e se alarga, deixando de se encaixar em um material publicável e tornando-se algo que a mente progressista de M. consegue enxergar com clareza. Em todos os aspectos de sua vida, H. se reinventa, e o livro se abre em uma possibilidade de novas narrativas, mais livres, encerrando-se, enfim, no 25 de Abril, data que marca a queda do autoritarismo, da verdade absoluta.

Neste artigo, procurou-se propor uma nova forma de leitura do romance de Saramago publicado em 1977: não como *anterior* aos que carregam as características clássicas da narrativa saramaguiana, mas como espaço primeiro de criação dessas características; uma experimentação de Saramago sobre o que viria a ser a sua obra literária. Em paralelo à releitura do mito do Minotauro, estruturou-se uma leitura do *Manual* como um percorrer possível pelos labirintos propostos pela própria narrativa que, enfim, resultam em um único grande labirinto: o de pensar a obra de arte sendo um indivíduo que participa de um momento histórico.

Se a narrativa de Saramago se constrói como um discurso histórico pretendido, uma outra possibilidade de documentar os fatos pela ficção, seu *Manual* é, antes, o questionamento elaborado da própria escrita da ficção e dos efeitos que ela sofre enquanto manifestação de um ponto de vista, de *uma* verdade. Mais tarde, ao subverter o discurso histórico e dar voz aos silenciados, Saramago se valerá desse mesmo questionamento, pretendendo construir uma ficção que, enquanto obra de arte, é também a exposição de uma individualidade, de uma opinião; é, enfim, a inscrição de si – e do outro – no discurso da história.

## Referências

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.

BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

BENJAMIN, Walter. “O Narrador.” In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da História”. In: \_\_\_\_\_. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2012, s.p.

BORGES, Jorge Luis. “A casa de Austeriön.” In: \_\_\_\_\_. *O Aleph*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CERDEIRA, Teresa Cristina. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.

COELHO, Eduardo Prado. “O ensaio em geral.” In: \_\_\_\_\_. *O cálculo das sombras*. Porto: 1997. p. 18-49.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Editora Ática, 2013.

HORÁCIO. *Arte poética*. Lisboa: Inquérito. s.d.

LEGOFF, Jacques. “Documento/Monumento”. In: \_\_\_\_\_. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão. São Paulo: Editora UNICAMP, 1990. p. 535-53.

REBELO, Luis de Sousa. “Os rumos da ficção de José Saramago”. In: SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. Lisboa: Editorial Caminho, 1983. p. 7-38.

RICOEUR, Paul. “Memória, história, esquecimento”. In: *Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism*. Budapeste, 2003. Conferência. Disponível em: <[http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos\\_ricoeur/memoria\\_historia](http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia)>. Acesso em: jun. 2019.

SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. Lisboa: Editorial.

### JOSE SARAMAGO’S INEVITABLE LABYRINTHS: A READING OF HIS *MANUAL OF PAINTING AND CALLIGRAPHY*

**ABSTRACT:** This article intends to present a reading of José Saramago’s *Manual of Painting and Calligraphy*, which dialogues with the borgean reading of the Minotaur myth. Published for the first time in 1977, Saramago’s first novel has already some of the questions that will be recurrent in his works, starting with the publishing of one of his most “classic” books, *Rised from the Ground* (1980). The debates undertaken by the relations between the self and the work of art, and memory and History were the central interest of this article. Therefore, from the reading of the novel, it was our intention to investigate the metaphorical labyrinths that the narrative evokes, thus discuss the reflections engaged by the narrator about the work of art, its production and its relation with the historical matters. Based on the investigation, it was found that, although the “brand” in the Saramago’s novels is a subversion of the historic speech, in *Manual of Painting and Calligraphy* his intention were the analysis of the artistic speech and its influences in the elaboration of a new History.

**Keywords:** *Manual of Painting and Calligraphy*; José Saramago; Labyrinth.