

Beijo Fróes, Marilda; Vecchio Alves, Daniel

Arte para resistir, escrita para revolucionar : uma busca pela transformação individual, social e estética em Manual de pintura e caligrafia, de José Saramago

Études romanes de Brno. 2025, vol. 46, iss. 1, pp. 126-141

ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/ERB2025-1-9>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.82495>

License: [CC BY-SA 4.0 International](#)

Access Date: 16. 07. 2025

Version: 20250710

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Arte para resistir, escrita para revolucionar: uma busca pela transformação individual, social e estética em *Manual de pintura e caligrafia*, de José Saramago

Art to Resist, Writing to Revolutionize: A Quest for Individual, Social, and Aesthetic Transformation in *Manual de pintura e caligrafia* by José Saramago

MARILDA BEIJO FRÓES [marilda@ifsp.edu.br]

Instituto Federal de São Paulo, Brasil

DANIEL VECCHIO [danielvecchioalves@hotmail.com]

Universidade Federal do Rio de Janeiro - FAPERJ, Brasil

RESUMO

No presente estudo, foi realizada uma análise literária da obra *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), de José Saramago, considerando que a narrativa se desenvolve no momento histórico que antecede a Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, movimento revolucionário que foi liderado por militares e apoiado pela população. Nesse contexto, estabelece-se um paralelo entre a transição da ditadura para a democracia e a mudança da pintura para a caligrafia no ofício do protagonista H., de modo a evidenciar que a sua experiência de transformação pessoal e estética ocorre paralelamente à libertação do país, inaugurando um novo período sociocultural e político em Portugal. Assim, concluímos que esse momento revolucionário representado no romance não é apenas um evento histórico distante, mas é intimamente ligado ao desenvolvimento interno do personagem H., coincidindo com o clímax de sua própria busca por liberdade e autenticidade artística.

PALAVRAS-CHAVE

Opressão ditatorial; fazer artístico; caminhos da escrita; autognose; representação

ABSTRACT

In this study, we conducted a literary analysis of José Saramago's *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), focusing on the narrative's setting during the historical period leading up to the Carnation Revolution on April 25, 1974, a revolutionary movement led by the military and supported by the population. In this context, a parallel is drawn between the transition from dictatorship to democracy and the shift from painting to calligraphy in the craft of the protagonist, H. This parallel highlights how his personal and aesthetical transformation unfolds alongside the country's liberation, marking the beginning of a new sociocultural and political era in Portugal. Thus, we conclude that the revolutionary moment depicted in the novel is not

merely a distant historical event but is deeply intertwined with the internal development of the character H., aligning with the climax of his quest for freedom and artistic authenticity.

KEYWORDS

Dictatorial oppression; artistic making; writing; autognosis; representation

RECEBIDO 2024-08-10; ACEITE 2024-12-29

“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 e daí para diante tranquilamente imóvel”.

(*Manual de Pintura e Caligrafia*, 1983: 46)

No presente estudo, foi realizada uma análise literária da obra *Manual de pintura e caligrafia* (1977), de José Saramago, considerando que o transcorrer da narrativa se dá no contexto histórico português que antecede a Revolução dos Cravos, ocorrida em 25 de abril de 1974, contextualizando essa que coloca em paralelo a passagem da ditadura para o período democrático como termômetro da passagem da pintura à caligrafia do personagem protagonista H.. Para tanto, é preciso salientar, antes de tudo, que esse acontecimento revolucionário foi liderado por militares e apoiado pela população, e resultou na transição para a democracia, inaugurando um novo momento que possibilitou certa liberdade política e social em Portugal, demarcando o fim de quase meio século de ditadura no país, sob o regime autoritário do Estado Novo de Salazar, símbolo de repressão, censura e desigualdades sociais profundas.

Embora o foco desse estudo da obra *Manual de pintura e caligrafia* não tenha como objetivo uma comparação aprofundada da obra com o regime político vigente no Portugal daquela época, é necessário considerar que o romance aborda essa realidade histórica de modo a caracterizar seus personagens, especialmente o pintor H.:

Eu, português, pintor, vivo em 1973, neste Verão que está a acabar, neste já Outono. Eu, vivo, morrendo em África, para onde mandei morrer ou consenti que fossem portugueses, tão mais novos do que eu, tão mais simples, tão amanhã mais úteis do que eu, apenas pintor. Pintor deste santo, desta Lapa, deste mártir, deste crime e desta cumplicidade. (Saramago 1983: 97)

Cabe salientar desde já que o contexto descrito acima não é apenas um pano de fundo histórico, mas uma força motivadora que influencia profundamente a vida e o desenvolvimento do personagem principal. Para conseguir reconhecer a opressão exercida sobre si pela ditadura, primeiramente, H. é tomado por uma crise ao refletir sobre a sua existência ao mesmo tempo em que entra em conflito em relação à sua profissão (pintor de retratos) e, conseqüentemente, vai se

autoquestionar sobre sua atuação no contexto social e político vigente, já que, de alguma forma, corrobora a realidade que está posta, assim explicando:

Diante de quadros iluminados assim, é de rigor parar, vazios nós de ideias, tanto como de significação a pintura, e tudo participando na mesma cumplicidade, na mesma convivência, na hipocrisia igual. Em ocasiões dessas, 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 1983: 28)

O protagonista apresenta uma reflexão crítica e até confessional sobre a relação que estabelece com sua arte e, mais especificamente, expõe um incômodo ético sobre a possibilidade de aceitar que os retratos que pinta possa ser uma forma de mentira socialmente aceita e legitimada como verdade. Desse modo, o romance *Manual de pintura e caligrafia* é estruturado em torno de um narrador-personagem, H., um pintor que reflete sobre sua vida, suas escolhas artísticas e a condição política e social de Portugal na década de 1970, crise reflexiva que transparece em seu próprio nome, em que a inicial ainda requer uma identificação, um complemento. A narrativa em primeira pessoa é essencial para dar voz às inquietações de H., que utiliza o ato de narrar como um meio de se reposicionar no mundo, comparando a pintura e a escrita: “Mas o jogo complicou-se, e agora sou um pintor que errou duas vezes, que persevera no erro porque não pode sair dele e tenta o caminho desviado de uma escrita cujos segredos ignora: mal ou bem comparado, vou procurar decifrar um enigma com um código que não conheço” (Saramago 1983: 9).

Ao optar por essa estrutura narrativa, Saramago transforma o romance em uma espécie de autorretrato literário, no qual o narrador reflete não apenas sobre si, mas também sobre a função da arte e da literatura em tempos de crise política. Com base nesse panorama, é possível destacar que H. vivencia, pelo menos, três momentos de ruptura que marcam profundamente sua trajetória, culminando em mudanças na esfera artística, pessoal/existencial e política. Essas rupturas o levam a questionar sua identidade, sua função como artista e sua relação com o mundo:

Sei muito bem quem sou, um artista de baixa categoria que sabe do seu ofício, mas a quem falta gênio, sequer talento, que tem não mais que uma habilidade cultivada e que percorre sempre os mesmos sulcos, ou pára junto das mesmas portas, mula puxando a carroça duma qualquer costurada distribuição, mas, dantes, quando eu chegava à janela, gostava de ver o céu e o rio, tal como Giotto gostaria, ou Rembrandt, ou Cézanne. (Saramago 1983: 20)

H. se entende como alguém consciente de suas limitações enquanto artista. Ele reconhece sua habilidade técnica, mas admite a ausência de genialidade ou vocação. Essa autoavaliação sugere um olhar desiludido sobre sua própria produção artística, comparando-a a um trabalho repetitivo e mecânico. Ao mencionar Giotto, Rembrandt e Cézanne, o narrador evoca artistas que alcançaram destaque e reconhecimento por terem a capacidade de olhar para o mundo com a sensibilidade e encanto que H. não imprime em sua pintura. A ruptura com a arte, como vimos, ocorre quando H. se desencanta com sua arte acadêmica. H., pintor de formação clássica, começa o romance insatisfeito com seu trabalho, percebendo-o como submisso a um sistema que privilegia a técnica e a estética vazia em detrimento da expressão genuína. Assim, H. pondera:

Pinto há mais de vinte anos, mas seria mentir jurar que tenho vinte anos de experiência de pintura: a minha experiência é a de um retrato repetido durante vinte anos, de um retrato feito com umas tantas tintas básicas e por meio de uns tantos gestos básicos. Ser o modelo homem ou mulher, novo ou velho, gordo ou magro, louro ou moreno, inteligente ou estúpido apenas exigia de mim um ajustamento de certa maneira mimético: o pintor imitava o modelo. (Saramago 1983: 223–224)

H. retrata a superficialidade e o ego de seus clientes e esse fato faz com que ele perceba que sua arte também tem a ausência de verdade. Esse confronto inicial desperta nele uma crise: sua pintura não reflete mais quem ele é, mas sim uma imposição externa que o aprisiona e o determina. Desde o primeiro capítulo o protagonista denuncia as limitações do trabalho artístico que produzia: “isto que faço não é pintura” (Saramago 1983: 2). Seus quadros, “sempre o retrato encomendado por alguém, saíam diretamente do cavalete de seu ateliê para o local escolhido pelo retratado. Era este o seu negócio, ‘jogar pelo seguro, com dinheiro à vista’ (MPC, p. 45)” (Pinheiro 2012: 20).

Tal postura alienante, fundamentada por esse “pintar anestesiado e alheio” (Saramago 1983: 8) era o modo que H. arrumou para sobreviver em meio à opressão ditatorial sobre os artistas de meados do século XX, reduzindo-se a pintar retratos e copiar rostos. Por conseguinte,

É precisamente para obviar a desvalorização do acto de pintar, marcado pela relação comercial cliente/pintor, a que está subjacente uma dominação sócio-política, que emerge a tentativa de outra experiência libertadora: “O primeiro retrato pouco avançava, à espera, dir-se-ia, do segundo, pintado com outras cores, outros gestos e sem respeito, porque o determinava a raiva, porque o dinheiro o não paralisava”. (Silva 2003: 245)

Diante disso, Maria Helena Silva ressalta precisamente que “São quatro os retratos pintados por H. até chegar ao projecto do seu auto-retrato, obras que traçam um conhecimento progressivo de si e constituem também a progressiva elaboração programática da sua intenção pictórica” (Silva 2003: 244). De acordo com Carlos Nogueira (2022: 168), nesse ínterim, a postura do personagem H. passa de “condoída e compassiva, de distanciada e neutra” para contemplativa, meditativa e consciente de seu papel como ser humano. Em suma, H. sente-se atordoado, pois é um pintor de retratos que se curva para atender às demandas da classe dominante. De certa forma, se posiciona, como cúmplice de um sistema opressor, pois seus retratos, ao idealizarem os membros da elite, tornam-se uma ferramenta de perpetuação de poder e hierarquia, mesmo ao seu contra gosto. Assim descreve a relação tensa que estabelece com um de seus clientes retratados:

Não creio que S. seja rico milionário, naquele sentido que hoje merece a designação, mas tem dinheiro farto. É uma coisa que se sente no próprio modo de acender o cigarro, na maneira de olhar: o rico nunca vê, nunca repara, apenas olha, e acende os cigarros com o ar de quem esperaria que já viessem acesos: o rico acende o cigarro ofendido, isto é, o rico acende ofendido o cigarro, porque não há, ali, acaso, ninguém que lho acenda. Creio que S. teria achado natural que eu me precipitasse ou fizesse o gesto. Mas eu não fumo e sempre tive os olhos suficientemente agudos para desmontar, para desarticular esse (S.) pretensioso movimento que vai do empunhar

o isqueiro ao disparar a chama e recolhê-la, primeiro e final movimento de uma voluta que pode ser, conforme os casos, desenho de adulação, de subserviência, de cumplicidade, de convite subtil ou brutal para a cama. S. teria gostado que eu lhe reconhecesse o dinheiro que tem e o poder que lhe adivinho. Contudo, os artistas praticam por tradição alguns privilégios que mesmo quando não usam ou usam ao invés mantêm uma aura romântica de irreverência que confirma o cliente na sua (provisória) condição subalterna e na sua particular superioridade. Nessa relação, algo teatral, cada um representa o seu papel. No fundo, S. ter-me-ia desprezado se eu lhe acendesse o cigarro, mas, muito pior do que isso, teria ficado logrado se eu o tivesse feito. Não houve surpresas para nenhum dos lados, e tudo se passou como convinha. (Saramago 1983: 11)

Por meio desta passagem é possível refletir sobre como se dá a dinâmica dos comportamentos sociais, mostrando como gestos simples, como, por exemplo, acender um cigarro, podem revelar hierarquias de poder que buscam reafirmar a superioridade de uns em relação a outros. Essa constatação é um dos primeiros motivos que impulsionam H. a repensar seu papel como artista e indivíduo. O protagonista começa a perceber que sua posição de aparente neutralidade é, na verdade, uma posição de privilégio, sustentada pela exploração e repressão de outros, ideia que acaba corroborando a leitura do artigo *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago: “A Literatura e o Mal”, de Carlos Nogueira ao estabelecer algumas conexões com a análise do mal em *Manual de pintura e caligrafia*.

O protagonista inicia sua jornada acreditando estar em uma posição de neutralidade, onde suas ações ou a ausência delas parecem não causar impacto significativo no mundo ao seu redor. Entretanto, ao longo de sua caminhada, ele percebe que essa aparente neutralidade é uma ilusão. Sua posição confortável é, na verdade, sustentada por sistemas de exploração e repressão que beneficiam alguns, enquanto sacrificam muitos outros. De acordo com Nogueira: “Kant não aceitava que um ser racional pudesse querer provocar um mal a outro ser racional. Tomar decisões como um ato moral, isto é, sem agredir nem prejudicar os outros, é, para este filósofo, que desvalorizava os instintos, a única opção admissível” (Nogueira 2020: 132)

Esse despertar leva H. a confrontar questões fundamentais sobre ética e moral. A ética, enquanto reflexão filosófica sobre o que é certo ou errado em um contexto coletivo, frequentemente nos desafia a olhar além de nossas intenções individuais. Já a moral, orientada por valores e crenças que moldam nossas ações cotidianas, pode, em alguns casos, justificar a passividade diante das injustiças. No caso do protagonista, sua moralidade inicial parecia sustentada na ideia de que “não fazer nada” era uma escolha válida e inofensiva. No entanto, a ética o força a reconhecer que, em um mundo marcado por desigualdades, a neutralidade é frequentemente uma forma disfarçada de cumplicidade. Esse confronto entre ética e moral também evidencia o papel do privilégio. O protagonista percebe que sua posição de conforto foi construída sobre a invisibilização do sofrimento alheio. Ele começa a entender que ao não questionar as estruturas que o beneficiam, ele ajuda a perpetuar injustiças, se tornando corresponsável por elas. Segundo Nogueira:

Ensaio sobre a Cegueira (e toda a escrita de Saramago) fornece-nos um entendimento muito consciente e profundo das atitudes e dos comportamentos éticos individuais e coletivos. Ler criticamente este romance é conhecermos-nos mais em profundidade a nós próprios e da Humanidade na sua longa história de terríveis derrotas mas também de vitórias imparáveis do juízo

moral; e, portanto, munirmo-nos de conceitos, conhecimentos, vontades de mudança e experiências éticas renovadas, mais autoconscientes e mais humanas. (Nogueira 2020: 134)

Essa percepção leva H. a uma crise estética, ética e moral, pois ele se dá conta de que sua arte, além de desprovida de autenticidade, está inserida em uma lógica que reforça a opressão. Para Roberto Vecchi, trata-se de uma espécie de “trauma síntese onde convergem a crise individual, a crise da mimese, a crise de Portugal, assim escorrendo uma lista praticamente *ad infinitum* de tópicos” (Vecchi 2020: 206). Carregando tal lista de traumas, o pintor protagonista do romance assim pondera:

E, no entanto, nunca estive satisfeito. Quando olho para os retratos que pinte, vejo neles algo de servil, uma forma de aceitação que se assemelha a uma traição. Porque ao pintar o que me pedem, ao dar forma ao desejo de outros, estou, inevitavelmente, a negar a mim mesmo. E, pior, a participar no jogo de poder que esses rostos representam, como se o meu pincel tivesse se rendido à sua vontade. (Saramago 1983: 14)

O seu percurso estético, que leva tal personagem a uma crescente crise tanto artística quanto pessoal, se apresenta como inseparável do seu descontentamento político. H. cria imagens que reforça o poder social de seus modelos, em vez de representá-los com autenticidade. Essa prática evidencia a relação conflituosa entre o tipo de pintura que ele produz (pintura técnica e utilitária) e o pintura que ele, realmente, gostaria de produzir (com autenticidade e reflexão), já que “Pintar burgueses não me preparou para este trabalho, [...]” (Saramago 1992: 134), ou seja, para a arte propriamente dita, reconhecendo, portanto, a superficialidade de seu fazer artístico. E acrescenta:

É assim que me sinto hoje dentro destas minhas quatro paredes ou quando percorro a cidade: oposto a. A quê? Primeiramente, aos retratos que pinte e a mim próprio ao pintá-los, mas não ao que era quando os pintava: não posso opor-me ao que fui, e hoje menos do que alguma vez: quis chamar a mim o que fui (e creio que definitivamente o fiz) como quem chama a própria sombra que se deixou ficar para trás e nos aparece suja, esfarrapada nos contornos, apenas reconhecível por um já desmaiado ar de família, mas tão nossa como o suor ou o esperma. E oposto também ao que me rodeia. Creio mesmo que a maior parte desta minha tensão, é daí que vem agora. Sinto-me como o soldado excitado que se impacienta com a demora do ataque do inimigo e avança, ou como a criança fremente de energia acumulada que esgotou um jogo e logo anseia por outro. Liquidei (tirei a limpo, averigui; destruí, aniquilei) um passado e um comportamento, [...]. (Saramago 1983: 137)

H. não é, porém, um homem medíocre, visto que passa a conviver com uma perturbadora reflexão sobre si mesmo. Refletir sobre sua vida, seu trabalho e, sobretudo, a mentira que seu ofício de retratista encobriu ao longo dos anos evidenciam um incipiente despertar de consciência. Esse momento de autoconsciência é fundamental, pois marca um ponto forte de sua ruptura com o modelo de artista que apenas reproduz o que é solicitado. Ao negar seus retratos nega também tudo o que seus retratos representam, isto é, o sistema político vigente. Ele passa a questionar

o sentido de sua prática e a buscar formas de se libertar das amarras impostas pela sociedade em que está inserido.

Logo, buscando um sentido que justifique sua existência, H. avalia o seu trabalho de pintor, traçando ao longo de toda a narração um balanço de como atuava social e artisticamente: “Disse que não gosto da minha pintura: porque não gosto de mim e sou obrigado a ver-me em cada retrato que pinto, inútil, cansado, desistente, perdido, porque não sou nem Rembrandt nem Van Gogh. Obviamente” (Saramago 1983: 41). Esse processo de introspecção e questionamento é penoso, mas também necessário, pois permite a H. enxergar que sua identidade como artista está em crise. Isso gera um sentimento de insatisfação em relação à pintura e se torna o ponto de partida para sua inquietação, por isso começa a trilhar o caminho da escrita para tentar encontrar sua verdade estética e pessoal: “Não sei que passos darei, não sei que espécie de verdade busco: apenas sei que se me tornou intolerável não saber” (Saramago 1983: 15). Nesse sentido, o personagem protagonista questiona:

E como estavam esses outros rostos e corpos que pinte? Respondo: igualmente separados de mim, Separado de mim S. (e foi assim que começou esta escrita ou escrituração), separados de mim os senhores da Lapa (e é com eles que vai acabar esta escrita ou escrituração). Que faço eu no espaço que, por sua vez, separa uns e outros? Que faz um pintor? Quando levanto um lápis ou um pincel e os aproximo do papel ou da tela, percebo que há uma certa semelhança no modo como me olham, de um e do outro lado. Encontro e afiro iguais a complacência, a paciência e o desprezo. E se há diferença, creio ser ela a astúcia no lugar da ingenuidade, ou nem sequer astúcia, mas desprezo maior. Uns e outros separados de mim. E eu de mim próprio. (Saramago 1983: 134)

Ao perceber os limites de sua pintura, H. encontra na escrita um meio de expressão mais verdadeira e um caminho para impor resistência à situação política e social que está posta. Mais do que uma simples mudança de meio, a escrita representa uma expansão de sua capacidade de refletir e encontrar-se, enquanto a pintura, em sua forma utilitária, o aprisionava em uma reprodução mecânica: “Eu fui pintor de retratos de grandes-burgueses (conserto de grande-burgueses) e hoje não sou coisa nenhuma. Não sou já, não sou ainda, não sei que serei” (Saramago 1992: 133).

Na leitura de Eula Pinheiro, a partir do momento que passa a observar o que faz, “H. reconhece que seu grande erro foi achar que ‘a verdade é captável de fora, com os olhos só’ (MPC, p. 116) e descobre na escrita o poder que ela lhe dá de ‘reconstruir tudo pelo lado de dentro, medindo e pesando todas as engrenagens’ (MPC, p. 57)” (Pinheiro 2012: 22). Sendo assim, as páginas do *Manual de pintura e caligrafia* serão, antes de tudo, um espaço do aprendizado da pintura, da escrita, mas, também, do próprio homem em relação a si mesmo, seguindo o preceito socrático de que o homem deve conhecer a si mesmo. Dessa forma, a escrita pode ser uma ferramenta reveladora: “Pensar as palavras, investigá-las, certamente traz maior possibilidade de (auto)conhecimento” (Pinheiro 2012: 23).

Nesse sentido, a nova forma de expressão adotada por H. não é apenas uma tentativa de se reinventar artisticamente, mas também de entender sua própria existência, corroborando a leitura de Roberto Vecchi ao afirmar que “Poder-se-ia de imediato pensar na salvação do próprio sujeito narrador entendendo-a como construção do novo H., como palingenesia do velho pintor

no novo escritor” (Vecchi 2020: 208). A escrita torna-se, portanto, um espelho no qual H. confronta sua vida, suas escolhas e sua relação com o mundo. O ato de escrever não é apenas um complemento à pintura; é uma forma de resistência à superficialidade que antes marcava sua vida e sua forma de expressão artística. Com base nisso, o protagonista, reflete:

E eu, que faço? Eu, português, pintor que fui de gente fina e hoje desempregado, eu retratista dos protegidos e protectores de Salazar e Marcelo e suas opressões de censura-e-pide, eu por isso protegido por aqueles que aquilo protegem protegendo-se, e portanto também protegido e protector na prática, mesmo que não nos pensamentos, eu que faço? Está o deserto feito em redor de mim, para o encher de quê? Transcrever, como a outras coisas, duas páginas de Marx e profundamente acreditar nelas, ter ciência bastante e agudeza para as confrontar com a história e reconhecê-las exactas, que é, se não for mais do que esse intelectual labor? Sr. Marx: neste pequeno mundo e sociedade que é o meu trabalho, alteraram-se as relações de produção: para quem vai agora trabalhar o pintor? E porquê? e para quê? Alguém quer o pintor, alguém precisa dele, alguém vem a este deserto chamá-lo? Anda aí (não só de agora) a abstracção a tentar os pintores: copiam eles a ilusão que o caleidoscópio mostra, agitam-na suavemente de vez em quando e continuam, sabendo de antemão que nunca nenhum rosto humano se mostrará no jogo dos espelhos e dos fragmentos coloridos. Será preencher o deserto, mas não é habitá-lo. Ainda que (e a isto consegue chegar a minha compreensão de pintor português dos seus burgueses mesmo) não baste a topografia dos rostos para povoar desertos e telas que estavam desertas: desertos ficam. Porém, demos tempo ao tempo. O tempo só precisa de tempo. (Saramago 1983: 139)

O pintor protagonista não quer mais ser um simples executor de quadros encomendados, deseja usar a arte para questionar, para resistir e para revolucionar o mundo que o cerca. Essa transformação evidencia a relação entre arte e identidade e faz com que H. trace um percurso à procura de entender-se de modo artisticamente individual e social. Ao desistir de seu o papel de pintor acomodado, ele se dá conta de que a arte não é apenas um reflexo do mundo exterior, mas também uma forma de autodescoberta. O que H. busca, acima de tudo, é uma reconciliação entre sua arte e sua vida, entre sua prática artística e seus valores pessoais e faz isso por meio da escrita, refletindo:

Que quero eu? Primeiramente, não ser derrotado. Depois, se possível, vencer. E vencer será, quaisquer que sejam os caminhos por onde ainda me levem os dois retratos procurar descobrir a verdade de S. sem que ele o suspeite, já que a sua presença e as suas imagens são testemunhas duma minha incapacidade provada de satisfazer satisfazendo-me. (Saramago 1983: 9)

Para H., assim como para muitos escritores, incluindo o próprio autor José Saramago, o escrever é sempre um renascimento ou um recomeço. Reiterando a leitura e análise de Eula Pinheiro (2012: 21–22), concordamos que “H. lançou um olhar inteligente sobre si mesmo ao encontrar a escrita”, ou seja, ele encontra “uma escrita que se opõe à pintura na medida em que ultrapassa a referencialidade da cópia para descobrir a multiplicidade de uma arte se fazendo”:

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 [de escrita] podem prolongar-se infinitamente, alinhando parcelas de uma soma que nunca será começada, mas que é, nesse alinhamento, já trabalho perfeito, já obra definitiva porque conhecida. É sobretudo a ideia de prolongamento infinito que me fascina. Poderei escrever sempre, até ao fim da vida, ao passo que os quadros, fechados em si mesmos, repelem, são eles próprios isolados na sua pele, autoritários, e, também eles, insolentes. (Saramago 1983: 10)

Destarte, ao abandonar sua pintura comercial e se dedicar à escrita e à reflexão, H. questiona os valores impostos pelo regime autoritário e busca uma forma de expressão que traduza suas inquietações mais profundas. Como já foi observado, H. percebe que a arte que ele produz segue padrões tradicionais que limitam sua criatividade e expressividade. Essa ruptura estética ocorre quando ele começa a questionar o valor de uma arte feita para agradar os outros, especialmente, os denominados, na narrativa, como Senhores da Lapa. Os Senhores da Lapa são figuras fictícias que representam uma elite social e econômica portuguesa, profundamente influenciada pelo conservadorismo político e cultural. O nome Lapa refere-se a um bairro tradicional e aristocrático de Lisboa, associado a famílias abastadas e à manutenção de valores tradicionais. Esses personagens não são descritos individualmente, mas simbolizam uma classe social privilegiada que controla aspectos relevantes da vida social, política e cultural do país. Por meio deles, Saramago tece uma crítica ao conformismo, à opressão e à falta de dinamismo que caracterizavam parte da sociedade portuguesa durante o regime salazarista e o período subsequente.

No contexto do romance, o narrador-pintor observa e reflete sobre essas figuras e o ambiente que elas representam. Esse olhar crítico se alinha ao tom geral da obra, que mistura introspecção, arte, filosofia e uma denúncia sutil das desigualdades e hipocrisias do contexto sociopolítico. Os Senhores da Lapa, assim, são mais que personagens, são o símbolo de um poder que preserva a desigualdade e reprime mudanças estruturais:

[...] requieiro atenção neste momento de escrita. Escrevi que foi por me descobrir separado do conhecimento de S. que comecei a escrever, anuncio que vou interromper-me ou pôr ponto final no que escrevo tão ou mais ainda separado desses outros S. que são os senhores da Lapa, mas são duas separações diferentes: a segunda é a lógica consequência do conhecimento, não da ausência dele. Entre uma e outra, foi para me aproximar de mim próprio que continuei a escrever, quando o primeiro motivo já perdera a importância. Que soma faço, que total, que prova real poderei tirar? Do que estava separado, continuo separado. Desta outra vez descoberta separação dos mais homens, limito-me a tomar, por enquanto, nova consciência. Mas, eu, de mim? Esse projecto de autobiografia por caminhos que quizeram ser diferentes, juntando em partes iguais artifício e verdade, que foi que dele saiu? Que edifício? Que ponte? Que resistência de que material? Responderia que me aproximei. Responderia que ajustei o corpo e a sua sombra, que apertei o parafuso solto. (Saramago 1983: 134)

Vinte e três dias após iniciar sua escrita, H. questiona o que o levou a escrever. Porém, sequer a leitura das páginas já escritas pode dar-lhe a resposta concreta. A verdade é constituída de

palavras e essas, como bem percebe o protagonista, não representam a realidade, mas a reconstroem, desvendando um mundo mais real do que os retratos outrora encomendados: “[...] escrevo isto horas depois, é do ponto de vista do acontecido que relato o que aconteceu: não descrevo, recordo e reconstruo” (Saramago 1983: 122), fazendo da escrita uma “real invenção e não mero decalque de experiências anteriores” (Saramago 1983: 40).

Desse modo, H. passa a buscar um estilo mais introspectivo, subjetivo e crítico por meio da escrita. O abandono da representação fiel e superficial em favor de uma expressão mais pessoal e profunda é um marco de sua ruptura estética. H., um pintor que começa a experimentar-se no ato de escrever, utiliza suas anotações/sua escrita como uma forma de subversão e liberdade pessoal, ao mesmo tempo em que o regime salazarista tenta impor uma ordem rígida e censuradora à sociedade portuguesa. A insubordinação da escrita de H. reflete-se no tom introspectivo, irônico e crítico com que ele contempla o seu entorno. Ao invés de pintar para agradar seus clientes, cujos retratos ele considera vazios e sem vida, H. começa a escrever e refletir sobre temas profundos, como o sentido da arte e da liberdade.

É possível dizer que sua escrita é insubordinada porque rejeita as convenções artísticas e sociais impostas pelo regime. H. quer buscar um modo de se expressar que esteja em sintonia com sua própria percepção, e não com as normas estéticas e políticas da época. Por isso, em *Manual de pintura e caligrafia*, Saramago propõe uma reflexão sobre o compromisso ético do artista, que deve transcender o individualismo para atuar como agente de transformação social com o intuito de não apenas resistir ao regime autoritário, mas revolucionar a base cultural, social e política da sociedade.

A ruptura com seu fazer artístico impulsiona H. a romper com seu comportamento alheio às questões sociais e políticas, e, de forma gradativa, H. é forçado a repensar sua posição no mundo e seu papel como intelectual e artista. A partir de suas reflexões e interações com personagens mais politicamente envolvidos e participativos, provoca o despertar da sua consciência e esse fato o afasta do conformismo e o coloca em confronto com os valores que antes norteavam sua existência, mostrando que o pensamento político pode, ainda que indiretamente, provocar mudanças no indivíduo. Por conseguinte, H. vai gradualmente rompendo com sua posição inicial de passividade. Ele passa a questionar não apenas as convenções artísticas, mas também as estruturas de poder e opressão na sociedade. Esse momento de ruptura é decisivo, pois consolida a transformação de um artista conformado para um indivíduo crítico e consciente, disposto a usar sua arte e escrita como formas de resistência. Portanto, H. passa a ver a arte não apenas como uma expressão pessoal, mas também como um ato político. Ele começa a questionar se é possível criar arte verdadeira em um contexto de opressão e se seu papel como artista não deveria ser o de denunciar as injustiças em vez de perpetuá-las.

Essa nova consciência de que “a pintura não é nada disto que eu faço” (Saramago 1983: 7) o afasta ainda mais de sua antiga clientela e dos valores que antes o sustentavam, marcando uma ruptura definitiva com seus antigos valores e crenças. Apesar dessa ruptura definitiva na vida de H., é preciso, antes de tudo, analisar o *Manual de pintura e caligrafia* como uma obra que representa a Revolução dos Cravos não apenas de uma forma acabada ou concretizada, mas sim do ponto de vista de quem já sabe que tal revolução social falhou, suscitando um ressentimento que caracteriza o personagem H., um pintor frustrado que, como dito, gradualmente abandona as artes plásticas para dedicar-se à escrita combativa, tal qual o autor depois de sua

empresa jornalística, ressaltando uma transformação que ocorre conforme nos aproximamos do ato revolucionário final: o 25 de Abril. Nesse momento, “H. demonstra satisfação com o fim da clandestinidade e da censura, acolhendo a revolução com entusiasmo, dado o enfado nacional diante do Estado Novo e de seus líderes” (Conte 2021: 45).

Logo, H. adquire, por exemplo, a capacidade para (re)conhecer a luta de António, irmão de M.,¹ se preocupando conscientemente em ajudar sua família: “É chegada a altura de ter medo: murmurei estas palavras. Pelo horizonte do meu deserto estão a entrar novas pessoas. Estes dois velhos, quem são, que serenidade é a que tem? E o António, preso, que liberdade transportou consigo para a cadeia?” (Saramago 1983: 156). Todavia, para Jacinto Galvão (1999), o personagem António não desperta no narrador uma atitude cognitiva plena, sendo, “simplesmente, uma personagem que lhe permite provar que já se conhece a si próprio e está aberto ao mundo circundante, e esse conhecimento leva-o à ação, a sentir necessidade de fazer algo pelo outro” (Galvão 1999: 105), iniciando assim seu novo ciclo de vida.

A partir dessa abertura, a narrativa do romance se mostra ancorada nos acontecimentos que desembocaram no 25 de Abril, culminando no momento da libertação do país que coincide com a própria libertação pessoal desse personagem protagonista. Trata-se, sem dúvida, de uma componente neorrealista que acentua ainda mais as opressões e as lutas vividas pelo personagem contra a ditadura, simbolizada por uma detenção levada a cabo pela PIDE/DGS, como a de João Mau-Tempo, em *Levantado do chão*.

Em função do desdobramento dessa componente, nos deparamos não só com uma longa citação de Karl Marx retirada da “Contribuição para a Crítica da Economia Política” (1859), mas também com outra ainda maior de um comunicado do MFA (Movimento das Forças Armadas) transmitido via rádio à população portuguesa na noite da revolução. Tais intertextos do romance entrelaça o cenário político com o relato, dando uma inegável característica autobiográfica ao livro, sendo o encontro de H. com António na prisão, por exemplo, uma transposição literária da visita que Saramago fez à filha Violante, quando presa em Caxias.² Foi o que reconheceu o próprio escritor, ao afirmar: “[O *Manual de pintura e caligrafia*] É talvez o meu livro mais autobiográfico” (Vieira 2018: 354), acrescentando mais tarde que “Há muito de autobiografia ali mas é paralela. [...]. Talvez haja algo de autobiográfico, mas, se o há, é comum a todos nós, porque todos nós passámos por situações dessas” (Vieira 2018: 354–355).

- 1 Para Ana Paula Arnaut, a preocupação com o irmão de M., António, foi só o começo: “No caso de H., e à medida que este vai intensificando a relação com M., é possível verificar a sua progressiva transformação num sujeito mais capaz de compreender-se e, também, de compreender os problemas do seu semelhante, neles se envolvendo com uma humanidade que lhe não assiste no início do romance. Apesar de este desenvolvimento pessoal, e também sócio-ideológico, se estabelecer em paralelo com processos de evolução pictóricos e de aprendizagem das técnicas e potencialidades do registo escrito, a verdade, acreditamos, é que sem a proximidade relacional de M. a viagem interior, conducente ao verdadeiro conhecimento de outrem e, concomitantemente, ao seu próprio conhecimento, bem como ao conhecimento do sentido da vida, não teria sido inteiramente conseguida” (Arnaud 2014: 43–44).
- 2 Sobre esse fato, relembra a própria Violante: “O que aqui interessa é que, da primeira vez que tive visitas, eram semanais, os meus pais estavam lá, os dois, embora já divorciados há 3 anos. E foram sempre os dois, durante todo o tempo, que estiveram a apoiar-me. Houve várias visitas que não esqueço, mas a primeira de todas foi a mais importante. Quando cheguei ao parlatório, lá estavam eles, juntos, do lado de lá do vidro. Logo nos primeiros minutos de conversa, o meu pai pergunta-me: Queres que paguemos a caução? Não, respondi. Então, tens que ir buscar forças, nem que seja ao dedo grande do pé! Inesquecível maneira de me dizer que eu só podia contar comigo, com aquilo em que acreditava, com os meus princípios e valores, com a minha convicção e com o meu corpo. Com a minha força e com a minha vontade” (Violante 2022: 81–82).

Ao transformar o artista de pintor em escritor, Saramago faz com que o H. repare mais atentamente para a realidade comum e histórica, ou seja, faz com que seu protagonista aluda a um momento de drástica mudança sociopolítica e de abertura a um novo tempo histórico. No entanto, é possível observarmos a perplexidade de um personagem não só confrontado com esse novo tempo histórico, mas também com a dificuldade de o formular discursivamente:

O regime caiu. Golpe militar, como se esperava. Não sei descrever o dia de hoje: as tropas, os carros de combate, a felicidade, os abraços, as palavras de alegria, o nervosismo, o puro júbilo [...] ainda há noite por cima das nossas cabeças, mas já uma claridade difusa ao longe. Eu disse: Amanhã vamos buscar o António. (Saramago 1983: 169)

A descrição que o narrador protagonista apresenta da revolução desvela múltiplas perspectivas e oportunidades que se abrem em sua trajetória, tendo em vista que o autoconhecimento surge como meio ou caminho para chegar a uma relação saudável e empenhada com a realidade que o cerca, envolvendo-se efetivamente com todos a sua volta. Na verdade, só depois de chegar ao conhecimento de si pela escrita é que o protagonista H. pôde abrir-se à realidade, o que lhe possibilita a crítica ao poder tanto económico quanto político, assumindo claramente distintas atitudes e consequências: “[...], sente necessidade de afirmar a sua posição e demonstrá-la” (Galvão 1999: 70).

Para Jacinto Galvão, a atitude decidida do protagonista do romance traduz a valorização do autoconhecimento como metodologia para uma atitude comprometida e responsável para com o contexto que envolve os momentos antecedentes da Revolução dos Cravos. Assim, se o contexto político que caracteriza Portugal na perspectiva inicial do protagonista é uma perspectiva dominada pelo medo, ao longo do romance, ele assume uma atitude gnoseológica que possibilita um novo significado para os acontecimentos daquele tempo, atitude visível, também, na leitura que M., sua companheira, apresenta da realidade portuguesa: “não devemos preocupar-nos demasiado. A polícia não pode meter na prisão todas as pessoas de quem desconfia. Aliás, o regime fascista encontrou uma boa e simples maneira de resolver este problema. Caxias é apenas uma prisão dentro doutra prisão maior, que é o País” (Saramago 1983: 150)

A sensação de aprisionamento (o *páthos* da personagem), leva H. a uma viagem introspectiva pela Itália,³ para fora da prisão que era Portugal do período salazarista, viagem que, na verdade, se traduz por uma intensificação da busca de si, fazendo dessa experiência uma parte do seu

3 Sobre a representação dessa viagem, Saramago se inspira na viagem realizada à Itália em 1972, lembrando o próprio autor que o protagonista do *Manual de pintura e caligrafia* se vale de tal experiência: “[...] a minha personagem, não tendo que demonstrar outras sabedorias, passa, simplesmente, ao que sentiu e ao que pensou, para tal se servindo, escusado seria dizê-lo, do que pensou e sentiu o autor do romance, este que vos fala, quando a Itália e em Pádua esteve” (Saramago *apud* Nogueira 2022: 162). “A minúcia com que Saramago descreve no livro a Bial de Veneza permite concluir que [...] o périplo italiano que ele relata terá sido feito nessa ocasião, sem dúvida na companhia de Isabel da Nóbrega. Nelson de Matos confirma: ‘A viagem à Itália foi com a Isabel’. Correia Jesuino, que manteve a amizade com o casal, reparou que ambos praticavam uma espécie de turismo cultural: ‘Faziam muitas viagens, iam a museus... Lembro-me de lá em casa deles ver um montão de postais que eram fotografias de quadros, com ela a dizer: ‘Sim, sempre que vamos a um museu compramos os postais todos, que isto é barato, mais barato do que um catálogo’. Havia de facto entre eles um clima de cumplicidade cultural. Não sei se, nesse campo, a Isabel da Nóbrega teria alguma influência no Saramago. Ele era um autodidata, e ela uma mulher já com um certo passado literário, de cultura, etc.” (Vieira 2018: 357–358).

processo de autognose: “O tempo, podemos também dizer, foi o da autognose, da mudança que o fez liquidar ‘um passado e um comportamento’ e ‘preparar um terreno’, [...]” (Arnaut 2014: 44). Na narrativa que cobre esse momento de viagem à Itália, H. introduz em seu texto cinco capítulos intitulados “exercícios de autobiografia”, nos quais narra todo seu percurso cultural e artístico no país, expondo sua paixão pela arte por meio da escrita, cobrindo uma soma descritiva de visitas a museus que lhe enriquecem o sentido do conhecimento. Tal viagem do protagonista à Itália, berço de grandes mestres da pintura como Leonardo da Vinci, Michelangelo e Rafael, pode ser vista como um local onde H. reconecta-se com a essência da arte, confrontando suas criações com os ideais neoclássicos. A presença de monumentos e obras de arte que resistiram ao tempo, descritos na narrativa, remetem ao confronto entre o efêmero, simbolizando a vida, as escolhas individuais e o perene, que são representados pela arte e a história presentes nos museus visitados por H.

A mencionada reconexão essencial do personagem na Itália pode ser percebida, como já assinalou Grossegeisse (2021) e Nogueira (2022), nos exercícios de descrição ecfástica das obras de arte encontradas pelo protagonista ao longo de sua viagem à península itálica, obras que o fazem se sensibilizar para o “sofrimento quase insuportável que se desprende das figuras de barro cozido” (Nogueira 2022: 164) das estátuas e figuras representadas, por exemplo, nas obras *Lamentação sobre o Cristo Morto* e *S. Jorge Matando o Dragão*:

Tanto a viagem real de Saramago a Itália como essa mesma viagem metamorfoseada em ficção e protagonizada pelo pintor H. são viagens de autoconhecimento. Muda a concepção do mundo de H. e muda a sua percepção artística do mundo. A contemplação passiva que apenas se fixa e tranquiliza no sublime é uma fruição humanista desumanizada e desumanizante, e disso se apercebe H. [...]. Essa transformação deu-se no ato de observar criticamente a crueza da *Lamentação sobre o Cristo Morto*, cujo autor soube preferir o tormento excruciante (a verdade, a ação) à morte sublimada (a mentira, a resignação): [...]. (Nogueira 2022: 168)

Ao converter a obra de arte em “descrição ecfástica”, H. exalta a dor e o sofrimento de Cristo como algo que pode ser substituído por outros corpos violentados em sua época, como “o corpo branco rebentado pela mina, com todo o baixo-ventre arrancado [...]; o corpo negro, queimado a napalm, com as orelhas cortadas, algures guardadas em frasco de álcool” (Saramago 1983: 97). Desse modo, H. está a adotar a folha de papel em branco em sua nova tela de criação: ao “dinamizar todo o processo criativo, encontra-se um método de realização experimental que se abre a manifestações de outros domínios artísticos, como a escrita, que H. considera ligados por estreitas afinidades” (Silva 2003: 246).

Portanto, se, por um lado, durante a viagem o protagonista vai descrevendo e projetando as suas impressões, dúvidas e inquietações de ordem pessoal, profissional e política, por outro, apura criticamente a sua técnica de escrita narrativa. Assim, o personagem H. tematiza a passagem da representação pictórica à representação narrativa, focalizando não só a pintura como uma estética em crise, mas também focando no reconhecimento da palavra como “um instrumento de representação alternativo à pintura e que, nos romances que transformam a história de Portugal no seu objecto, está preferencialmente relacionada com o diálogo entre os discursos ficcional e histórico em função das representações que ambos fazem do real empírico, [...]” (Galvão 1999: 255).

Sobre esse ponto comparativo entre pintura e escrita, primordial para a compreensão aprofundada desse romance saramaguiano de 1977, é curioso observar que, na interpretação de Maria Helena Silva,

A concepção apresentada por José Saramago não deixa de evocar a intencionalidade estética de Almada Negreiros de que os textos “Prefácio ao livro de qualquer poeta” e “A invenção do dia claro” dão particularmente conta ao consubstanciarem poesia e pintura. Encontra-se, de facto, nos textos mencionados, a inscrição de um sujeito na sua dupla função de poeta e de pintor cuja produção só adquire o estatuto de obra quando entendida como fusão entre escrita e pintura, já que à materialização pictórica subjaz o conceito do objecto figurado na palavra. No romance de Saramago será a tensão dialógica entre as duas expressões estéticas que permitirá formalizar a esquematização de uma intencionalidade pictórico-poética: [...]. (Silva 2003: 246)

Todavia, em nossa análise, defendemos que o fato de a palavra surgir no romance como um instrumento de representação alternativo à pintura, indica a forma como José Saramago traça a comparação desigual entre as duas artes (a de pintar e a de escrever) em outras obras e/ou outros escritos, como, por exemplo, em seu *Último Caderno de Lanzarote* (1998), onde se pode encontrar muitos comentários sobre as duas artes, comparações que colocam a escrita como uma arte de certa forma superior, como nos mostra o trecho a seguir: “[...] tudo indica que a perdurabilidade da palavra, ou a sua fixidez, ou ainda, por outros termos, a duração do que expresse na forma-conteúdo em que o expressou, superará sempre a da imagem” (Saramago 2018: 174).

É levando em conta justamente esse princípio artístico comparativo que H. chega a cobrir “o segundo retrato de S., o secreto, com tinta negra [utilizada predominantemente na escrita], acto que se assinala como um procedimento de ruptura em relação ao passado e como uma abertura para a renovação” (Silva 2003: 247). Nesse sentido, notemos, ainda, que a perdurabilidade da descrição ecrástica realizada pelo protagonista H. em sua viagem pela Itália, torna as obras de arte descritas mais extensas em termos de sentidos, aumentando, consequentemente, o poder crítico e ativo do personagem em suas variadas interpretações.

Tal potencial exercício comparativo pode ser notado não apenas em sua viagem à Itália, mas também no emparelhamento das revoluções sociais e pessoais, tendo a relação da revolução introspectiva de H. com a Revolução dos Cravos como o primeiro passo dado pelo personagem para adquirir uma superior consciencialização, superando seu período de vida postada na apatia, quando era incapaz de se libertar dos seus preconceitos formados determinadamente. Essa procura de si assume um papel fundamental na obra de Saramago, uma vez que, no seu diálogo com a cultura portuguesa, se sobressai a procura por labirintos, racionalizações e projeções míticas que buscam inverter o sentido da vida, essa que passa a ser vista a partir de sua essência.

A partir daqui é um novo homem que nasce, o sofrimento purificou H., a humilhação o conduziu à descoberta de si e dos outros. Portanto, trata-se, nesse segundo momento, de um H. que se sente bem consigo e se preocupa com os outros. Surge, assim, uma nova cultura de vida que fica evidente na parte final do romance quando António é preso em oposição à indecisão de Chico, um de seus colegas, sempre “com o seu ar ausente” (Saramago 1983: 141). É essa sua nova postura empenhada e comprometida que o leva a abrir-se a M., irmã de António, e então H. e M. acham-se Homem e Mulher: “pela primeira vez me pareceu (do meu lado tenho a certeza) que

nos achámos homem e mulher, conscientes cada um do seu sexo e do sexo do outro” (Saramago 1983: 151). A descoberta de si, como afirma Jacinto Galvão, “leva-o à descoberta do outro e a aceitar a descoberta que o outro faz de si numa perspectiva indiciadora de uma nova realidade existencial [...]” (Galvão 1999: 111).

Chegado a este ponto existencial, H. não sente mais necessidade de escrever porque um novo homem nasceu, por isso afirma que a “escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro” (Saramago 1977: 233), ou seja, um “novo homem num novo contexto, o da liberdade política que lhe permite realizar-se tendo em conta as suas potencialidades e os seus objectivos de vida, aberto à claridade que lhe permite expor a sua caligrafia e terminar o seu auto-retrato” (Galvão 1999: 112). Em outras palavras, após se voltar efetivamente à escrita, H. sente-se um homem diferente, pois percebe não ser mais aquela pessoa alheia e limitada de antes: “Mas em verdade direi que nenhum desenho ou pintura teria dito, por obras das minhas mãos, o que até este preciso instante fui capaz de escrever, e atrever” (Saramago 1983: 28).

A transformação de H. é, em síntese, um processo de reconstrução de identidade. Ao abandonar o conformismo, ele redefine quem é e o que significa ser artista e intelectual em um regime autoritário. Essa reconstrução não é apenas uma escolha individual, mas também um ato de resistência. Ao rejeitar os valores que sustentam o regime ditatorial, H. reencontra sua humanidade e torna-se mais sensível, como já foi exposto, ao tomar conhecimento da prisão de seu amigo António. Nesse momento, H. é confrontado com a brutalidade e a repressão do regime ditatorial. A mudança de percepção do mundo que o cerca faz o protagonista abandonar a posição de espectador passivo ou contentado com o espetáculo do mundo, tal como o Ricardo Reis de *O ano da morte* (1984), pois passa a sentir a necessidade de demonstrar solidariedade a António, alguém que representa a luta do povo contra a opressão ditatorial.

Por fim, o percurso de H. em *Manual de pintura e caligrafia* é, acima de tudo, uma jornada de resistência pela busca de si mesmo e, conseqüentemente, de libertação que se representa em um trajeto do individual para o coletivo. Ao reconhecer o quanto é empobrecida a sua pintura e o quanto abraça a escrita como nova forma de expressão, ele rompe com as expectativas sociais e com a comodidade de seu papel como pintor da elite. Essa transição simboliza a luta por uma arte mais autêntica, capaz de questionar o mundo e refletir sua complexidade: “o fundamental do livro parece-me ser o processo de investigação textual em sentido lato, a tal ponto que o protagonista não pode deixar de ler-se no texto que ele próprio é” (Saramago *apud* Aguilera 2010: 166), encontrando sempre na escrita a mola propulsora para a resistência. Para Saramago, “A arte tem exigências próprias que devem ser respeitadas” (Saramago *apud* Aguilera 2010: 109). A arte verdadeira é, em suma, aquela que desafia, que incomoda e que se recusa a ser reduzida ao utilitário. H., ao buscar essa verdade, torna-se não apenas um artista mais completo, mas também um indivíduo mais consciente de si e de seu papel na sociedade, demonstrando que a arte, da pintura à caligrafia, pode se tornar uma forma de resistir e revolucionar.

Referências bibliográficas

- Aguilera, F. G. (2010). *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Arnaut, A. P. (2014). José Saramago: da realidade à utopia. O Homem como lugar onde. In B. Baltrusch (Ed.). *“O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia”*. Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago (pp. 31–52). Berlin: Frank & Timme.
- Conte, M. A. A. (2021). *A noite em que o cravo feriu o fuzil: Da História e seu cortejo de oprimidos no teatro moderno de José Saramago*. 159 p. Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp. Araraquara-SP.
- Galvão, J. M. (1999). *O imaginário Português. Historiografia Cultural nos Romances de José Saramago*. Salamanca: Calendário das Letras.
- Grossegese, O. (2021). O sentido político da educação estética – A lição de Saramago perante a fotografia de Alan Kurdi. In C. Nogueira, B. Baltrusch, & J. Cerdà (Eds.). *José Saramago e os Desafios do Nosso Tempo* (pp. 79–91). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Matos, V. (2022). *De memórias nos fazemos*. Santo André-SP: Rua do Sabão.
- Nogueira, C. (2022). *José Saramago: a literatura e o mal*. Lisboa: Tinta da China.
- . (2020). Ensaio sobre a Cegueira, de José Saramago: a literatura e o mal. *Romance Quarterly*, 67, 3, 119–135.
- Pinheiro, E. C. (2012). Manual de Pintura e Caligrafia: ponto de partida. In *José Saramago: tudo, provavelmente, são ficções; mas a literatura é vida* (pp. 18–47). São Paulo: Musa Editora.
- Saramago, J. (2018). *Último caderno de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras.
- . (1983). *Manual de pintura e caligrafia*. Lisboa: Caminho.
- Silva, M. H. (2003). Saramago: Do pictórico e do escrito em Manual de Pintura e Caligrafia. *Dedalus: Letras e Artes*, [s/n], 241–253.
- Vecchi, R. (2020). *Disjecta membra* do século breve. Memórias em risco e a história a contrapelo em dois romances de José Saramago. In C. Reis (Ed.). *José Saramago. Nascido para isto* (pp. 199–217). Lisboa: Fundação José Saramago.
- Veira, J. (2018). *José Saramago: Rota de Vida – Uma Biografia*. Lisboa: Livros Horizonte.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.