

Luigia De Crescenzo*

«*Quem retrata, a si mesmo retrata*»: a metamorfose da arte e da existência em *Manual de Pintura e Caligrafia*

«Nasce-se artista, ou vai-se para artista? a arte é mistério inefável, ou meticulosa aprendizagem? serão realmente doidos os revolucionários da arte?» (Saramago, 1998: 74): estas perguntas parecem encerrar o sentido mais profundo da reflexão sobre a prática artística de H., o protagonista de *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977). Perguntas significativas que apontam para o âmago da consciência angustiada de um artista em crise criativa, o qual tenta atingir a dimensão mais autêntica da arte através de uma busca que o leva a questionar também a sua existência e a descobrir um diferente meio expressivo: a escrita. Sendo assim, H., pintor medíocre de retratos sob encomenda, empreende um processo de (des)aprendizagem visado a alcançar a essência da autêntica arte, ultrapassando os limites da pintura académica; com efeito, é pelo caminho da escrita que toma consciência de uma nova e mais profunda expressão de si mesmo que lhe permite revelar o seu eu. Ao passar da pintura à escrita desencadeia-se, de facto, um processo – de acordo com Carlos Reis – de «conhecimento que deriva para um autoconhecimento» (2015: 25) que torna o discurso sobre a pintura num exercício de escrita, redefinindo paulatinamente a relação entre o artista e a sua obra, entre o homem e o mundo, entre a ficção e a vida, entre a personagem e o autor.

A palingenesia (*cf.*: Abbati, 2016: 23-24) de um artista que se encontra «naquele estado larvar que vai da concepção ao nascimento: frágil, precária hipótese humana, ácida, irónica interrogação sobre o que farei sendo. “Por nascer”» (Saramago, 1998: 40) cuja maturação artística e humana passa pela metamorfose da pintura na escrita, da imagem na caligrafia, enfim, da narração do pintor-narrador no ensaio de romance de José Saramago.

Como se sabe, *Manual de Pintura e Caligrafia* constitui, no con-

* Università Roma Tre.

junto da produção literária do autor de *Ensaio sobre a Cegueira*, um momento de transformação a partir do qual se delinea o autorretrato do romancista que Saramago viria a ser; um «livro-crisálida» – na definição de Luciana Stegagno Picchio – «de onde veio a sair o novo Saramago» (1999: 16). A longa autoanálise do pintor H. corresponde, efetivamente, a um processo de «aprendizagem narrativa» (Reis, 2015: 23) que se converte, ao questionar a prática artística e a representação da realidade, numa descoberta de si como escritor procurando «adestrar a mão» e «compreender [...] a arte de romper o véu que são as palavras e de dispor as luzes que as palavras são» (Saramago, 1998: 128).

Uma história do devir que tem início na pintura e passa pela reflexão metaliterária, constituindo a «gênese de um escritor em construção» (*cf.* Reis, 2015).

À luz destas considerações, no âmbito da reflexão sobre as várias e variadas formas de diálogo da obra de José Saramago com a arte, a literatura e a cultura *latu sensu*, neste estudo propõe-se uma leitura de *Manual de Pintura e Caligrafia* a partir da aproximação do ‘escrepintor’ saramaguiano à figura de Pigmalião, o escultor que nas *Metamorfoses* de Ovídio encarna, de acordo com John Elsner, «the supreme myth of the artist. He is the artist who makes his image so like life that in the end art becomes life» (1991: 159).

Para além das referências explícitas a outros autores e artistas existentes no romance, e que entram também no tecido narrativo, a meu ver, a reflexão sobre a criação artística do pintor-narrador inscreve, em filigrana no texto, uma conceção do artista que parece encontrar na fábula meta-artística ovidiana uma espécie de filiação. Com efeito, os mitos atravessam – por meio de inúmeras variações – todas as épocas e todos os espaços, proporcionando diferentes perspetivas sobre a experiência humana através de figuras e imagens que se sedimentaram na nossa tradição cultural. Como explica Franco Rella (1984: 130), de facto:

Il mito organizza, ordina in una coerenza, una serie di immagini eterogenee, ognuna delle quali manifesta la visibilità di un aspetto del mondo prima indiscernibile, ognuna delle quali è dunque un “evento di verità”, che in sé, essendo contraddittorio con altri “eventi di verità”, con altre esperienze, rischia, al di fuori della costellazione mitica, di annichilire, di annientare in una sorta di estasi e di distacco dall’esperienza, proprio quella realtà che l’immagine improvvisamente illuminava. Per questo il mito dà sempre l’effetto del già sentito o del già veduto. Le immagini che lo compongono risalgono ben al di

là della comparsa del racconto che le ordina in un senso più ampio e più complesso. Ed è per questo che anche dopo la sua dissoluzione, o la sua razionalizzazione in fabula e in allegoria, queste immagini continuano ad affiorare anche in altri contesti, fino a ricomporsi in un nuovo racconto.

Neste sentido, é importante sublinhar que aqui não se pretende afirmar que *Manual de Pintura e Caligrafia* seja uma releitura ou reelaboração do mito de Pigmalião, mas apenas que os dois protagonistas encarnam, embora por caminhos diferentes, o mesmo ideal artístico: no caso do protagonista de *Manual de Pintura e Caligrafia*, tal como no do escultor ovidiano, dir-se-ia manifestar-se aquele mistério vivo da criação, ‘a arte ocultada pela sua própria arte’ («*ars adeo latet arte sua*» – *Metamorfoses*, X, 252) fazendo da própria obra não apenas um produto artístico, mas, como afirma Giorgio Agamben (2022: 20) «la realtà vivente del suo pensiero e della sua immaginazione».

Pigmalião, que aparece no livro X das *Metamorfoses* (vv. 243-269), é um homem desiludido devido à impudência e aos vícios das Propétides, as quais ousam desafiar a divindade de Vénus, dedicando-se à prostituição e suscitando nele repugnância para com as mulheres. Assim, após um longo período de solidão voluntária, decide finalmente moldar uma estátua de uma mulher que, correspondendo ao seu ideal feminino, leva-o a apaixonar-se pela sua criação:

Um dia, com arte espantosa e feliz, esculpiu uma peça
de marfim da cor da neve, com a beleza com que mulher
alguma consegue nascer; e enamorou-se da sua obra.
A face era a de uma jovem autêntica, a qual tu julgarias
estar viva e que queria, não obstasse a timidez, mover-se.
A tal ponto a arte não se vê na arte! (Ovídio, 2007: 252 – vv.
247-252)

A criação artística ultrapassa a mera imitação da natureza e revela, segundo Gianpiero Rosati (1983: 64), a «potenza illusionistica dell’arte» que inverte a relação entre a obra e o seu referente: no caso de Pigmalião, com efeito, não é simplesmente a realidade a ser transfigurada pela arte, mas é o desejo do escultor que dá forma ao real. Nesta perspetiva, parece interessante deter-se brevemente na interpretação proposta por Maurizio Bettini, pelo qual, no mito de Pigmalião ocorreria – entre as várias vertentes analisadas – a ‘figuração do impossível’ pois o protagonista por meio do seu gesto artístico dir-se-ia materializar um

«"fantasma obsessivo" di cui, da sempre, cercava almeno un barlume negli esseri reali – un barlume dolorosamente assente, o troppo scancelato dalla verità della vita» (1992: 85). Segundo Bettini, de facto:

è come se l'immagine disponesse di un'intrinseca capacità a figurare persino l'«impossibile», ciò che il patrimonio di creature, di oggetti e di situazioni che popolano il mondo vivo non potrebbe mai accogliere. Il regno delle immagini non solo non riproduce quello reale, ma lo *allarga*: dà spazio non solo a ciò che esiste, o che esistere potrebbe, ma anche a tutto ciò che non avrebbe alcuna possibilità di affacciarsi al mondo (1992: 86)

Ao criar uma estátua conforme ao seu imaginário, o artista ovidiano vai para além do princípio de beleza e perfeição que orienta a visão artística: através da sua obra, Pigmalião cumpre, na verdade, o próprio desejo, resignificando a experiência criativa e possibilitando outras realidades. O irrealizável torna-se, assim, realizável levando o escultor a experimentar uma renovada percepção do mundo que se manifesta a partir da emoção estética e do envolvimento amoroso suscitados pela sua criação:

Debruçando-se sobre o leito, beijou-a: pareceu-lhe tépida!
De novo aproxima os lábios e toca-lhe nos seios com as mãos.
Ao ser tacteado, o marfim torna-se mole! A rigidez esvai-se,
e sob os dedos cede e molda-se, tal como a cera do Himeto
sob o sol amolece e, moldada pelos dedos, cede a mudar-se
em formas sem conta, tornando-se útil pelo próprio uso.
Enquanto se pasma, e se alegra na dúvida e receia enganar-se,
uma e outra vez o amante toca com as mãos nos seus desejos.
Era corpo humano! As veias tacteadas pelo polegar latejam!
(Ovídio, 2007: 252 – vv. 281-289)

Contudo, como assinala Victor Stoichita, a metamorfose que vivifica a pedra realiza-se, sobretudo, a nível textual; é a partir da «magia das palavras» (2011: 33) que a obra – e também a estátua – torna-se num «*locus* de uma troca simbólica e o resultado de uma operação dialéctica onde “irrealização” e “realização” alternam num incessante vaivém. O mito de Pigmalião não é apenas um mito da imagem (como o de Narciso); envolve também a imagem-obra ou, para sermos mais precisos, *o seu corpo*» (Stoichita, 2011: 14). É nesse sentido que se manifesta a experiência demiúrgica da arte que permite dar vida à imagem que o artista tem dentro de si, permitindo a emersão do ideal

do material; Pigmalião cria uma estátua de uma mulher que não é uma imitação de um modelo real, mas é a projeção dos seus desejos e da sua subjetividade. De acordo com Piero Boitani nas *Metamorfoses* aqueles da arte e do artista são motivos recorrentes e, especialmente, em relação ao mito de Pigmalião afirma:

Il mistero dell'arte è tutto racchiuso in questa vicenda, che costituisce l'opposto preciso del normale procedimento artistico, nel quale esiste prime un modello naturale, vivo, che lo scultore, o il pittore, poi imita. C'è invece qualcosa di divino nella vicenda di Pigmalione, il quale crea un'immagine perfetta cui manca soltanto l'anima della vita: pare, quasi, una versione del secondo capitolo della Genesi, dove Dio dà forma al primo uomo con l'argilla e poi gli infonde la vita con il suo alito (Boitani, 2020: 99)

Seja como for, no mito contado por Ovídio a intervenção de Vénus, que transforma a estátua numa mulher de verdade, não passa de um elemento fabulístico uma vez que a metamorfose dir-se-ia ocorrer sob a influência de uma outra força que anima a estátua tornando-a em mulher: o amor; aquele princípio vital, Eros, que infunde o fôlego na matéria inanimada, transformando a pedra em corpo, as palavras em carne.

Sendo assim, através do mito de Pigmalião configura-se, na interpretação de Elsner, «the supreme paradigm of realist art» (1991: 154) pois representa «the myth of the artist whose sculpture was not only like flesh, but became flesh» (1991: 154). Neste mesmo sentido, Boitani sugere que «Pigmalione *anticipa di suo* ciò che la legge naturale impone all'universo intero: è davvero l'artista perfetto, un demiurgo innamorato. Del resto, è anche [...] l'antenato mitico di tutta una serie di artisti» (2020: 100). A este respeito, poder-se-ia afirmar que no caso do escultor ovidiano, como no de Narciso, trata-se de um sentimento solipsístico pelo qual o outro não existe senão como reflexo do próprio desejo; isto é, um *amore d'immagini* (cfr. Bettini, 1992: 84) que é, além do mais, impossível porque o simulacro tem apenas a aparência do real. É à luz disso que Bettini sustenta que, no mito contado por Ovídio, o amor de Pigmalião pela sua criação assentaria em uma espécie de paradoxo:

se, nel suo oggetto d'amore, l'amante va in cerca della perfezione, allora nessuna donna umana e reale può reggere il confronto con l'artificiosa compiutezza di un'*effigies*. [...] Ma certo colui che si innamora della statua [...] accetta di sostenere su di sé un paradosso crudele: che nulla di umano merita di essere amato, che nulla di umano è degno del suo amore. Per cui non resta

che innamorarsi di un'immagine ideale costruita da un artefice di straordinaria bravura. È il paradosso della pietra, del bronzo, dell'avorio: freddi e perfetti, come caldi e imperfetti sono gli esseri reali (1992: 81)

Embora se possa concordar que a estátua substitua, de facto, a realidade pela ilusão, a meu ver, o que o mito parece salientar não é tanto a inalcançável perfeição da obra do escultor, quanto o poder do trabalho artístico que dá existência material ao imaginário, proporcionando sempre novas possibilidades de expressão. Ao contrário de Narciso, que fica preso no próprio reflexo, Pigmalião encontra uma saída para o seu individualismo justamente através da arte, encarnando, assim, a concepção do artista que realiza o seu ideal e através da estátua «dá explicitamente forma, e luogo, all'impossibile» (Bettini, 1992: 86). Por consequência, a sua arte não se limita a reproduzir o que já existe, mas cria algo real e vivo a partir do inanimado, dando expressão plena à sua função demiúrgica e realizando uma obra que, ao manifestar o ponto de vista do seu criador, se faz mundo e que dá sentido ao mundo:

Pigmalione, lo scultore che s'infiama per la propria creazione fino a desiderare che essa non appartenga più all'arte, ma alla vita, è il simbolo di questa rotazione dall'idea di bellezza disinteressata, come denominatore dell'arte, a quella di felicità, cioè all'idea di un illimitato accrescimento e potenziamento dei valori vitali, mentre il punto focale della riflessione sull'arte si sposta dallo spettatore disinteressato all'artista interessato. (Agamben, 2022: 12)

A superação do ideal de beleza desinteressada implica a substituição, no âmbito da criação artística, de um propósito puramente estético por um princípio principalmente ético para que se alcance uma 'condição de felicidade' – ou melhor, o cumprimento da stendhaliana *promesse de bonheur*¹ – e faz com que a obra seja considerada do ponto de vista

¹ Stendhal alude à concepção de beleza como «promessa de felicidade», pela primeira vez, na obra *Rome, Naples et Florence* (1817) [«La beauté n'est jamais, ce me semble, qu'une promesse de bonheur» (Stendhal, 1854: 30)] e, posteriormente, também em *De l'Amour* (1822) para indicar uma particular experiência de encontro com o belo que deriva sobretudo da paixão e dos sentimentos de amor.

Agamben faz referência à *promesse de bonheur* stendhaliana com base na reflexão de Nietzsche. Com efeito, na *Genealogia da Moral*, na sua argumentação em relação ao juízo estético, o filósofo coloca a concepção de Stendhal em oposição à definição kantiana do belo como 'prazer desinteressado' (cf. Agamben, 2020: 12).

do criador e não mais, exclusivamente, daquele do espectador; ocorre, em outras palavras, um «rovesciamento della prospettiva tradizionale sull'opera d'arte: la dimensione dell'esteticità – l'apprendimento sensibile dell'oggetto bello da parte dello spettatore – cede il posto all'esperienza creativa dell'artista» (Agamben, 2020: 12). É por isso que o artista é, no dizer de Agamben, «l'uomo senza contenuto, que non ha altra identidade que un perpetuo emergere sul nulla dell'espressione ed altra consistenza que questa incomprendibile stazione al di qua di se stesso» (2020: 70) pois ao escolher a 'felicidade' torna a sua criação numa «esperienza demiurgica dell'assoluta libertà» (Agamben 2020: 51), vivenciando uma:

lacerazione radicale, per cui da una parte si colloca il mondo inerte dei contenuti nella loro indifferente oggettività prosaica, e dall'altra la libera soggettività del principio artistico, che plana al di sopra di questi come su un immenso deposito di materiali che può evocare o respingere secondo il suo arbitrio. L'arte è, ora, l'assoluta libertà che cerca in se stessa il proprio fine e il proprio fondamento, e non ha bisogno – in senso sostanziale – di alcun contenuto, perché può soltanto misurarsi alla vertigine del proprio abisso. Nessun altro contenuto – al di fuori dell'arte stessa – è più ora per l'artista *immediatamente* il sostanziale della sua coscienza, né gli ispira la necessità di rappresentarlo (Agamben 2020: 48).

É nessa dilaceração, «esperienza fondamentale a partire dalla quale una nuova stazione umana diventi possibile» (Agamben 2022: 70), que dir-se-ia estar preso também H., na sua condição de «demiurgo castrado que se afirma viril» (Saramago, 1998: 42). Tendo falhado o primeiro retrato do rico empresário S., o pintor-narrador apercebe-se de que «não poderia bastar-me a semelhança, nem sequer a sondagem psicológica ao alcance de qualquer aprendiz e que assenta em preceitos tão banais como os que dão forma ao mais naturalista e exterior dos retratos» (Saramago, 1998: 48) e, para emendar-se, resolve-se a começar uma «escavação pelo interior da estátua» (Saramago, 1998: 54) com o objetivo de:

distinguir entre o que é verdade de dentro e pele luzidia, entre a essência e a fossa, entre a unha tratada e a apara caída da mesma unha, entre a pupila azul-baço e a secreção seca que o espelho matinal denuncia no canto do olho. Separar, dividir, confrontar, compreender. Perceber. Exactamente o que não pude alcançar nunca enquanto pinte (Saramago, 1998: 54-55).

Inicia assim uma procura do outro que se realiza no exercício da escrita – pois «escrever não é outra tentativa de destruição mas antes a tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro, medindo e pesando todas as engrenagens, as rodas dentadas, aferindo os eixos milimetricamente, examinando o oscilar silencioso das molas e a vibração rítmica das moléculas no interior dos aços» (Saramago, 1998: 53-54) – e que leva à descoberta de si como outro; um questionamento – «trata-se [...] de querer saber como pode nascer um mundo» (Saramago, 1998: 160) afirma H. perante os frescos de Giotto na *Cappella degli Scrovegni* em Pádua – e um (auto)conhecimento que ocorrem, principalmente, por meio da experiência da beleza proporcionada pela visão das obras dos mestres da tradição cultural ocidental durante a viagem a Itália e pela epifania do encontro amoroso com M., mulher que encoraja a mudança do pintor-narrador. Como afirma Horácio Costa (1999: 209):

Neste processo de mudança e de reafirmação individual e subjectiva perante a realidade e a arte, é fundamental a H. a intervenção decidida de uma nova companheira amorosa, também designada por inicial, M., e que na vida do protagonista substitui uma relação anterior, caracterizada pela mútua displicência, tornando-o mais sensível, levando-o a interessar-se pela situação do país e a envolver-se com as forças políticas e sociais em ebulição nas vésperas da queda do regime salazarista. M. funciona como elemento catalisador da mudança de H.; a sua intervenção, positiva sob todos os pontos de vista, no processo de recuperação da auto-estima do narrador-artista frustrado, cumula, por assim dizer, o terreno que o auto-exame, caligráfico, milimétrico, já havia preparado. Sem M., não haveria coroamento para o esforço analítico de H.; o facto de a sua chegada a este terreno já propício coincidir com a eclosão do 25 de Abril só vem sublinhar a positividade de todo o percurso

Através de um processo de aprendizagem, portanto, H. vai «da abulia à participação, da insensibilidade ao amor, da acídia à atividade» (Costa, 1999: 209) livrando-se, assim, da condição de frustração de um artista que realiza obras sob encomenda e assumindo, em contrapartida, uma postura de responsabilidade ética e social em relação à criação artística.

Como explica Saramago na conferência *Da Estátua à Pedra*:

a figura da mulher aparece como um forte elemento de transformação, porque sem ela, sem o “outro” que ela é, sem

essa mulher que é citada apenas com a inicial M., o pintor H. não chegaria a descobrir que os caminhos pelos quais transitava não o conduziriam ao conhecimento de si mesmo como homem e como artista. A descoberta do próprio chegará através do conhecimento do outro, a mulher será a guia desse percurso que acabará dando um novo sentido à vida do pintor e, em definitivo, à vida de ambos. O livro acaba na noite da Revolução do 25 de abril de 1974. (Saramago, 2012: 21)

Como no mito de Pigmalião, a mulher, M., encarna, num certo sentido, um ideal de perfeição através do qual se realiza a ‘condição de felicidade’:

Há momentos assim na vida: descobre-se inesperadamente que a perfeição existe, que é também ela uma pequena esfera que viaja no tempo, vazia, transparente, luminosa, e que às vezes (raras vezes) vem na nossa direção, rodeia-nos por breves instantes e continua para outras paragens e outras gentes. A mim me parecia, no entanto, que esta esfera se não desprendera e que eu viajava dentro dela. É chegada a altura de ter medo: murmurei estas palavras. Pelo horizonte do meu deserto estão a entrar novas pessoas (Saramago 1998: 291)

Ainda uma vez, é o amor que constitui o pressuposto pelo que se cumpra a *promesse de bonheur* pois, de acordo com o que Stendhal²

² No presente estudo não será possível aprofundar a análise das referências ou alusões a Stendhal e, especialmente, à obra *Rome, Naples et Florence* existentes, talvez de forma implícita, em *Manual de Pintura e Caligrafia*, contudo, cabe aqui destacar brevemente o aspeto mais saliente desta possível ligação, ou seja, a viagem a Itália realizada, em épocas diferentes, por ambos os autores. Além das semelhanças entre os itinerários, o que parece mais aproximar a viagem de Stendhal, ocorrida em 1817, àquela narrada pelo escrepintor/Saramago nos seus cinco exercícios de autobiografia é mesmo a tentativa de cumprir aquela *promesse de bonheur* ao deparar com a arte e a cultura do *Belpaese*. Neste sentido, é possível que as obras do autor de *La Chartreuse de Parme* tenham constituído umas das referências para o retrato do artista (e do escritor) delineado nas páginas de *Manual de Pintura e Caligrafia*, uma vez que – pelo que consta da consulta ao catálogo da sua biblioteca particular – José Saramago foi leitor de várias obras de Stendhal, entre os quais, precisamente, *Rome, Naples et Florence* e *De l'Amour* [Agradeço a Ricardo Viel estas preciosas sugestões].

Seja como for, é notório que o autor de *Todos os Nomes* tivesse desenvolvido, durante muitos anos, uma relação privilegiada com a Itália e a sua cultura (*cfr.* de Marchis, 2022: 6), ao ponto de declarar, pela voz de H.: «A Itália devia ser (perdoe-se-me o exagero, se não tenho companheiros nele) o prémio de termos vindo a este mundo. Uma divindade qualquer, realmente encarregada de distribuir justiça, e não as penas,

afirma em *De l'Amour*:

Aimer, c'est avoir du plaisir à voir, toucher, sentir par tous les sens, et d'aussi près que possible, un objet aimable et qui nous aime. [...] On se plaît à orner de mille perfections une femme de l'amour de laquelle on est sûr; ou se détaille tout son bonheur avec une complaisance infinie. Cela se réduit à s'exagérer une propriété superbe, qui vient de nous tomber du ciel, que l'on ne connaît pas, et de la possession de laquelle on est assuré (1891: 4-5).

Esta concepção do amor é o que o autor de *Le Rouge et le Noir* chama de 'cristallisation', ou seja, «l'opération de l'esprit qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections» (Stendhal, 1891: 5); sendo assim, é através desta 'operação do espírito' que a beleza poderia ser encontrada em seja qual for objeto, desde que seja amado, chegando mesmo a preferir-se a feiura do que (ou de quem) se ama porque, em tal caso, «la laideur est beauté» (Stendhal, 1891: 34). É neste sentido que a beleza pode ser definida como 'promessa de felicidade' pois configurar-se-ia apenas a partir de sinais de vindouros prazeres proporcionados exclusivamente pelo objeto de amor, «elle me donnerait des plaisirs qu'elle seule au monde peut me donner» (Stendhal, 1891: 7). A beleza é, portanto, subjetiva e não resulta senão de 'instantes de felicidade perfeita' (cfr. Stendhal, 1891: 6) uma vez que, como afirma também H., «a perfeição existe de passagem. Não para se demorar. Muito menos para ficar» (Saramago, 1998: 291). Tal como o amor leva a imaginar – ou também a descobrir – na outra/no outro sempre novas perfeições que encerrem uma promessa de felicidade, assim também a arte cria o próprio ideal de beleza a partir da 'cristalização', na obra, dos sentimentos do artista que proporciona uma renovada, e desejável, visão do mundo. Nesta perspectiva, ao procurar a beleza como *promesse de bonheur*, a arte expressa a pleno a vitalidade da potência criativa e encontra no amor a única força capaz de livrar o eu artístico do 'desinteresse' das forma convencionais, dando corpo às próprias aspirações: como Pigmalião com a sua estátua e H. na realização de si através da relação com M.. Porém, em sentido inverso ao da fábula ovidiana, a mulher saramaguiana não é plasmada pelo homem, mas guia-o em direção à essência do trabalho artístico – «neste novo

sabedora de artes, deveria murmurar ao ouvido de cada um de nós, ao menos uma vez na vida: "Nascestes? Pois vais a Itália."» (Saramago, 1998: 134).

reino onde há uma liberdade a conquistar: aquela conhecida pelo nome vulgar de obra de arte» (Saramago, 1998: 177) – e a uma abertura para com os outros que culmina no clímax amoroso dos dois amantes e na maturação artística de H.:

Tem já destino a tela que pus no cavalete. Para o retrato de M. é ainda cedo, mas o meu tempo chegou. Amadureceu a tela (sob o ar e a luz do atelier), amadureceu, se pode, o espelho (baço do tempo), amadureci eu (este rosto marcado, esta tela, este outro espelho). Olho-me na superfície polida, ainda fechados os tubos, secos os pincéis que há semanas se cobrem de pó. Olho-me ao espelho, não distraído, não de passagem solta, mas atento, avaliando, medindo a profundidade do golpe que vou dar (Saramago, 1998: 307)

Como assinala Maria Graciete Besse, a união amorosa corresponde ao «sopro de liberdade colectiva, há muito esperada» (2022: 49) conjugando o amor com a revolução e representando um processo de transformação individual e, ao mesmo tempo, social:

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. Estou neste momento sozinho: M. foi encontrar-se com alguém do Partido, não sei onde. Vai acabar a clandestinidade. O meu auto-retrato já está muito adiantado (Saramago, 1998: 311)

Este cumprimento da ‘promessa de felicidade’ coincide também com a plena realização do processo de aprendizagem do ‘escrepintor’ e com a libertação do artista daquela condição de ‘dilaceração radical’ apontada por Agamben:

Esta escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro. Importava que ficasse registado o rosto que ainda é, e se apontassem as primeiras feições do que nasce. Foi um desafio a escrita. Outro desafio faço ainda, mas no meu terreno verdadeiro: que eu seja capaz de pôr nesta tela o mesmo que ficou nestas páginas (Saramago, 1998: 308).

H. compõe o seu autorretrato e cumpre o seu processo de aprendizagem, porém, em *Manual de Pintura e Caligrafia*, realiza-se uma outra metamorfose num sentido contrário àquela contada por Ovídio; na obra

de José Saramago, de facto, é o escritor que parece ser criado pela sua obra, revelando, por meio da reflexão metaliterária e da autoanálise do artista, «a imagem de um escritor que se descobre na própria escrita» (Vecchi, 2020: 205).

Manual de Pintura e Caligrafia é, como afirma o seu autor, o seu livro «mais autobiográfico» (Reis 2015: 41), testemunhando a evolução da escrita saramaguiana; um carácter autobiográfico que deve ser entendido, porém, «de forma transcendente e metamorfoseada» (Reis, 2015: 29) e que deriva da subjetividade do escritor e não das suas vivências pessoais, pois como afirmava Saramago: «se alguma coisa me preocupa é que, venha de onde venha esse estilo ou esse modo de narrar e sobretudo esse modo de “dizer”, é que qualquer pessoa, lidas duas linhas minhas, diga “isto é de fulano”» (Reis, 2015: 105).

É, portanto, à vida que se dirige a escrita de José Saramago porque a arte não é simplesmente imitação do real, mas é indagação consciente, é viver os próprios sentimentos e aquele dos outros, é a assunção de um ponto de vista e exprimi-lo sob forma de um retrato ou de uma particular caligrafia.

Manual de Pintura e Caligrafia é, enfim, uma obra que se faz corpo, materializando o ideal artístico que viria a ser desenvolvido por José Saramago na sua produção literária; criação de uma estátua que leva, depois, a penetrar na pedra.

Referências Bibliográficas

- Abbati, O. (2016). “A Itália devia ser o prémio de termos vindo a este mundo”. *Manual de Pintura e Caligrafia: le radici dell’esperienza estetica e creativa della scrittura di José Saramago*. In Abbati, O. (a cura di), *Intrecci romanzi. Trame e incontri di culture*. Torino: Nuova Trauben, 19-36;
- Agamben, G. (2022), *L’uomo senza contenuto*. Macerata: Quodlibet;
- Besse, M. G. (2022). *Manual de Pintura e Caligrafia*, de José Saramago: uma arqueologia do olhar entre pincel e a palavra. *O escritor*, 8 (3), 32-51;
- Bettini, M. (1992). *Il ritratto dell’amante*. Torino: Einaudi;
- Boitani, P. (2020). *Storie di Metamorfosi*. Bologna: Il Mulino;
- Costa, H. (1999). A construção da personagem de ficção em Saramago: da «Terra do Pecado» ao «Memorial do Convento». *Revista Colóquio/Letras*, n. 151/152, 205-217;

- de Marchis, G. (2022). Un mare di romanzo. In de Marchis, G. (a cura di), *José Saramago. Lezioni Italiane*. Roma: La Nuova Frontiera;
- Elsner, J. (1991). Visual Mimesis and the Myth of the Real: Ovid's Pygmalion as Viewer. *Ramus*, XX(2), 154-168;
- Ovídio (2007). *Metamorfoses* [trad. de Paulo Farmhouse Alberto]. Lisboa: Livros Cotovia;
- Reis, C. (2015). *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora;
- Rella, F. (1984). *Metamorfosi. Immagini del pensiero*. Milano: Feltrinelli;
- Rosati, G. (1983). *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*. Firenze: Sansoni;
- Saramago, J. (1998). *Manual de Pintura e Caligrafia*. Lisboa: Caminho;
- Saramago, J. (2013), *José Saramago. A estátua e a pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago;
- Stegagno Picchio, L. (1999). José Saramago: a lição da pedra. *Revista Colóquio/Letras*, n. 151/152, 13-19;
- Stendhal, (1854). *Rome, Naples et Florence*. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs;
- Stendhal, (1891). *De l'Amour*. Paris: Calmann Lévy Éditeurs;
- Stoichita, V. I. (2011). *O efeito Pigmalião. Para uma Antropologia Histórica dos Simulacros*. Lisboa: KKYM;
- Vecchi, R. (2020). *Disjecta membra* do século breve. Memórias em risco e a história a contra pelo em dois romances de José Saramago. In Reis, C. (org.), *Nascido para isto*. Lisboa: Fundação José Saramago, 199-217.