

H. & M., O CASAL INICIÁTICO NUM ENSAIO DE ROMANCE

H. & M., THE PROBING COUPLE IN AN ESSAY ON ROMANCE

*Isabel Garcez*¹

Universidade de Coimbra

Centro de Literatura Portuguesa

<https://orcid.org/0000-0002-5306-9058>

RESUMO

Manual de pintura e caligrafia, como o próprio título indica, é um manual das duas artes que o narrador se propõe compreender – a pintura, com destaque para o (auto)retrato, e a escrita, como exercício de autoconhecimento. H., o narrador e protagonista, está consciente de que quem retrata é também retratado. Óbvio parece ser a leitura das iniciais H. e M. para “homem” e “mulher”, revelando-se uma primeira aproximação ao “manual” saramaguiano para a construção dos seus fundamentais casais de personagens que serão a base de tantos dos seus futuros romances. M., por enquanto, é ainda uma pálida amostra das futuras poderosas personagens femininas, não obstante, ela é já, subtilmente, uma mulher-companheira, uma mulher-guia. Neste casal-personagem, como nos futuros, cada um descobre no outro a pessoa que decidirá acompanhar ativamente, contribuindo para o crescimento da relação, de cada um e do que cada um dará à relação e ao outro.

Palavras-chave: José Saramago, *Manual de pintura e caligrafia*, personagem, casal-personagem

¹ Bolseira de investigação para doutoramento com a referência UI/BD/150857/2021 (Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

ABSTRACT

Manual of Painting and Calligraphy, as the title itself indicates, is a manual of the two arts that the narrator proposes to understand – painting, especially (self)portrait, and writing, as an exercise of self-knowledge. H., the narrator and protagonist, is aware that who makes a portrait is also who is portrayed. It's obvious to realize the initials H. and M. as “man” and “woman”, revealing the first Saramago's approach to the “manual” for the construction of his fundamental couples of characters that will be the basis of so many of his future novels. M., for now, is still a pale sample of future powerful female characters, nevertheless, she is already, subtly, a companion woman, a guide woman. In this couple of characters, as in the future, one discovers in the other the person who will decide to actively follow, contributing to the growth of the relationship, of each one and of what each one will bring to the relationship and to the other.

Keywords: José Saramago, *Manual of Painting and Calligraphy*, character, couple of characters

INTRODUÇÃO

A certa altura, o narrador de *Manual de pintura e caligrafia* verbaliza a inquietação que o acompanha desde o início do relato: “A minha arte, enfim, não serve para nada; e esta caligrafia, para que serve ela?” (Saramago, 1983: 117). A sua arte é a pintura, e a caligrafia, a sua história, que resolve escrever como forma de (se) compreender. Este narrador autodenomina-se H., porque dar-se um “nome é fixá-lo num momento do seu percurso, imobilizá-lo, talvez em desequilíbrio, dá-lo desfigurado” (Saramago, 1983: 62).

H. é um pintor de retratos em crise (profissional? existencial? de meia-idade?) que, no momento inicial da narração, recebe uma encomenda de trabalho normal para retratar um empresário normal. No entanto, esta normal circunstância parece ser a gota de água que faz

transbordar a frustração de H. e o leva a começar um segundo retrato de S., assim se chama o retratado, um segundo quadro mantido em segredo em que parece trabalhar para resolver o momento de encruzilhada em que se encontra, embora, como o próprio afirma,

sei que nunca o acabarei. (...) não saberei mais do que já sei hoje (que ambos os retratos são inúteis), mas poderei decidir se valeu a pena deixar-me tentar por uma forma de expressão que não é a minha, embora essa mesma tentativa signifique, no fim de tudo, que também não era minha, afinal, a forma de expressão que tenho vindo a usar, a utilizar, tão aplicadamente como se seguisse as regras fixas de qualquer manual. (Saramago, 1983: 43)

Manual de pintura e caligrafia, como o próprio título indica, é um manual das duas artes que o narrador se propõe compreender – a pintura, ou, mais propriamente, o retrato na pintura –, e um romance, ou, talvez, “ensaio de romance”, como regista a capa da primeira edição. Um romance que é escrito como exercício de autoconhecimento – autorretrato –, pois H., o narrador e protagonista assume estar num momento decisivo da sua vida:

Não sei que passos darei, não sei que espécie de verdade busco: apenas sei que se me tornou intolerável não saber. Tenho quase cinquenta anos, cheguei à idade em que as rugas deixam de acentuar a expressão, para serem expressão doutra idade que é a velhice aproximando-se, e de repente, outra vez o digo, tornou-se-me intolerável. (Saramago, 1983: 53)

Manual de pintura e caligrafia propõe-se como um manual de um género híbrido – manual, romance e ensaio. Para o próprio autor-narrador-protagonista (será legítimo identificá-lo desta forma?),

é ainda uma autobiografia e um autorretrato, dado que o narrador, H., é um pintor que experimenta na escrita, na sua própria caligrafia, definir-se a si próprio: “Molho o pincel e aproximo-o da tela, dividido entre a segurança das regras aprendidas no manual e a hesitação do que irei escolher para ser” (Saramago, 1983: 44). Nesse relato, é quase impossível não encontrar também (demasiadas) semelhanças entre a figura de papel – H. – e o “homem” José Saramago, o escritor que viria a revelar-se como um exímio romancista de personagens – um retratista? –, mas que, no momento de criação deste livro, é ainda alguém que apenas ouve “um certo murmúrio meu interior a insistir que a pintura não é nada disto que eu faço” (Saramago, 1983: 45). Se substituir “pintura” por “escrita”...

O RETRATO

O herói é a personagem que, no centro da narrativa, acompanha o leitor em permanência e proximidade. Assim, “a fenomenologia do herói decorre da tensa interação de certas atitudes recetivas (emoções, preconceitos, imagens adquiridas, molduras comportamentais) com os dispositivos retóricos, em particular narrativos, que procedem à figuração² do herói” (Reis, 2018a: 167). Acresce que este tipo de figuração não se limita à trama literária nem mesmo a uma relação unívoca com o leitor. Ela traslada-se para fora da obra em que se move, promovendo “reflexões de índole filosófica, ético-moral, política ou doutrinária que se não restringem às práticas literárias e aos mundos imaginários em que transitam os heróis ficcionais” (Reis,

² “A adequada conceptualização da noção de figuração carece de aprofundamentos que visam os dispositivos que articuladamente a concretizam. Neste momento é possível distinguir os seguintes: primeiro, dispositivos discursivos (ou retórico-discursivos); segundo, dispositivos de ficcionalização (ou, no mínimo, paraficcionais); terceiro, dispositivos de conformação acional ou comportamental.” (Reis, 2018a: 123).

2018a: 168). Este processo deve-se ao facto de a figuração do herói ser suficientemente complexa e elaborada para não se restringir a um ou vários momentos específicos da narrativa; antes, ela ocupa direta ou indiretamente toda a narrativa, elaborando(-se) e completando(-se) por meio de uma relação dinâmica que estabelece com as restantes personagens e respetivas ações.

Sendo José Saramago um autor do pós-modernismo,³ a sua obra concentra várias características encetadas por movimentos de épocas anteriores. É, no entanto, o seu génio que transforma esta concentração num todo exemplarmente harmonioso, inovador e irrepetível, quer se contemple cada um dos seus romances quer se veja o todo do seu universo romanesco.

Por um lado, a prosa saramaguiana incorpora diversos níveis diegéticos que se dobram sobre si próprios, que se encaixam noutros, para se desdobrarem, depois, em novos e/ou desenvolvidos sentidos, acrescentando dimensões de leitura e explanando a complexidade inerente a todo o universo ficcional retratado. No caso de *Manual de pintura e caligrafia*, esta característica está patente, por exemplo, na forma como as reflexões de H. acerca da pintura, em geral, e da técnica do retrato, em particular, se (des)dobram numa dinâmica autorreflexiva do protagonista, além de fornecer dados e raciocínios que permitem o alargamento heurístico de acontecimentos da narrativa. Por exemplo, o segundo retrato de S., enquanto projeto definitivamente invisível e inacabado, cuja tela pintada de negro se preenche metaforicamente com os diferentes estádios da

³ Ou post-modernismo, como defende Ana Paula Arnaut, considerando que a grafia “pós-modernismo” aponta para uma continuidade linear, enquanto a denominação “post-modernismo” sugere um movimento que, vindo embora depois, recupera influências diversas estéticas e que se transforma numa coisa nova. (Cf. Ana Paula Arnaut (2002), *Post-Modernismo no romance português contemporâneo*, cap. 1).

evolução pessoal, profissional e artística de H., ou o momento-chave da rejeição do retrato do casal burguês da Lapa e respetiva defesa da obra por parte de H., com uma autoconfiança inédita e que marcará o desenlace do romance e a autodeterminação de H. O mesmo retrato ganha também pertinência por ser de S., uma personagem significativamente identificada por uma inicial, a única, além do protagonista H. e da sua companheira M.

Outra modalidade adotada do pós-modernismo, que não é inteiramente nova, mas é concretizada de uma nova maneira, é a mistura de géneros. Em *Manual de pintura e caligrafia*, o que vemos, mais do que a mistura de géneros, é um tratamento híbrido entre o género diarístico e uma normal focalização do narrador na primeira pessoa, o que é gradualmente acentuado, ao ponto de as fronteiras entre um e outro deixarem aparentemente de existir.

De entre as características do pós-modernismo praticadas por José Saramago, no romance em apreço não está presente uma que terá forte presença na sua produção literária posterior: a mobilização paródica da História, assim se desviando do romance histórico do século XIX. A revisitação da História é agora levada a cabo em busca dos seus aspetos ex-cêntricos, marginais ou secundarizados, tornando-os no centro da narrativa e, conseqüentemente, convidando-nos a um olhar inédito sobre os anónimos da História (o povo), agora transformados em heróis. Saramago tem uma forma muito própria e exemplar de transformar os anónimos figurantes do povo em protagonistas, em figuras heroicas a todos os níveis tutelares. Veja-se o caso de Baltasar e Blimunda, os protagonistas de *Memorial do Convento* que, significativamente, ombreiam vitoriosamente uma comparação clara com o casal real.

Mesmo assim, encontra-se já, em *Manual de pintura e caligrafia*, um prenúncio dessa forma de colocar o foco da narração nas “pessoas comuns”, pois o protagonista H. não é especial em nada, não

tem nenhuma característica verdadeiramente distintiva, não é melhor em nada e nem sequer tropeça significativamente no seu próprio momento histórico – o 25 de Abril –, sendo mais um entre os muitos que ficaram felizes com a Revolução, mesmo que nela não tenham participado ativamente. Além disso, por um lado, recorre-se já neste romance a uma técnica de retrato já distante da praticada no realismo, pois,

Juntar mais pormenores da fisionomia de S. é inútil. Estão aí os dois retratos que dizem quanto basta para o que menos conta. com outro rigor: que dizem o que não me basta, mas que satisfazem a quem de fisionomias só cure. O meu trabalho vai agora ser outro: descobrir tudo da vida de S. e tudo relatar por escrito (...). (Saramago, 1983: 58)

Por outro lado, H. está consciente de que quem retrata é também retratado e, por isso: “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 Rembrandt nem Van Gogh. Obviamente” (Saramago, 1983: 117). E esta é uma das razões que o leva a tentar a arte da escrita, suspeitando: “Mas, quem escreve? Também a si se escreverá?” (Saramago, 1983: 117) e temendo: “Não gostando de me ver retratado nos retratos que doutros pinto, gostarei de me ver escrito nesta outra alternativa de retrato que é o manuscrito (...)?” (Saramago, 1983: 118). E esta preocupação mantém-se, assim como a consciência das suas implicações diretas no próprio retratista, ainda pintor de um retrato de S.:

Mas também vi imediatamente que o modelo, desta vez, não se deixara enganar, ou estaria disposto a deixar-se enganar desde que eu me apercebesse claramente da sua disposição e aceitasse, por isso mesmo, humilhar-me. Um retrato que deveria conter certa solenidade circuns-

tancial, aquela que não espera dos olhos mais do que um olhar, e depois a cegueira, veio a ser marcado (está sendo marcado agora mesmo) por uma prega irônica que não tracei em nenhum lugar do rosto, que talvez não esteja sequer no rosto de S., mas que dá à tela uma deformação, assim como se alguém a estivesse torcendo, simultaneamente, em dois sentidos diferentes, como fazem às imagens os espelhos irregulares ou defeituosos. (Saramago, 1983: 49)

Este retrato mantém-se assim, complexo e intermedial ao longo de todo o romance, sendo talvez o elemento definidor por excelência da estratégia narrativa de *Manual de pintura e caligrafia*, pois é neste(s) retrato(s) que se mostra o “conjunto interarticulado de dispositivos e de categorias que conduzem à estruturação do relato, bem como à sua enunciação, visando a produção de efeitos e reações” (Reis, 2018b: 116). Uma estratégia que é humildemente controlada por um eu-narrador em primeira pessoa que se sabe vítima de “fratura entre o eu da história e o eu da narração” (Reis, 2018b: 144), ao mesmo tempo que está consciente de que, ao ser também um eu-personagem é alguém que verá, forçosamente, a sua “subjetividade projetada no enunciado” (Reis, 2018b: 145). H. assume mesmo que

Detestei S. por me fazer sentir tão infeliz, tão irremediavelmente inútil, tão pintor sem pintura, e a pincelada que enfim depus na tela foi, na verdade, a primeira pincelada do segundo retrato. (...) 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. Ainda então supunha eu que o ofício de pintar me bastaria para a pequena vitória duma reconciliação comigo mesmo. (Saramago, 1983: 87-88)

E o ofício da escrita? Será melhor? Talvez não, porque:

Se este escrito não fosse na primeira pessoa, eu teria achado mais perfeita forma de me enganar: por essa maneira imaginaria todos os pensamentos, como todos os atos e todas as palavras, e, tudo somando, acreditaria na verdade de tudo, mesmo na mentira que nisso houvesse, porque também seria verdade essa mentira. (Saramago, 1983: 152)

Num retrato, seja na pintura ou numa narrativa, o nome próprio é sempre muito importante e “constitui um hipersigno, (...) pois é capaz de despertar, ao mesmo tempo, uma identidade pessoal e absoluta e um conjunto de características semânticas de caráter cultural” (Finol, 2016: 13). Porém, tal não acontece em *Manual de pintura e caligrafia*, onde, de forma subversiva, se nega essa importância: “venho a concordar que a inicial me satisfaz completamente. Também por isso vou ser eu próprio um simples H., não mais. Um espaço em branco (...). Serei, entre todos, o mais secreto, e, por isso, o que mais dirá de si (dará de si). (...) Outras pessoas aqui terão nome: não são importantes” (Saramago, 1983: 63).

Há, então, personagens cujos nomes são uma só letra: S., para o empresário que lhe encomenda o retrato que muda a vida do protagonista, que é também o escritor e o narrador, o pintor e o retratista, e que se autodenomina H.; e M., a mulher por quem se apaixona e cujo amor acompanha o desenlace feliz da crise artística e pessoal que o ocupa ao longo de quase todo o romance. As restantes personagens são identificadas por um nome porque, como assume o narrador, “não são importantes”. Entre estas, temos o irmão de M., que se chama António e que, muito embora seja o irmão da sua amada e até a razão para que H. e M. se conheçam, não tem, realmente, outro papel na história. Temos ainda outros amigos de H. e duas das suas amantes – Adelina e Olga.

Ao apresentar S. enquanto tal na sua narrativa, que é, aliás, o primeiro a ser denominado apenas por uma inicial, o narrador explica melhor as razões que o levam a optar por esta solução:

Conheço a minha razão e confirmo-a já. Basta moer os sons que são os nomes que a seguir vão escritos para reconhecer o que é o vazio de um nome acabado. Posso eu escolher qualquer destes para S. (esse)?: Sá Saavedra Sabino Sacadura Salazar Saldanha Salema Salomão Salústio Sampaio Sancho Santo Saraiva Saramago Saul Seabra Sebastião Secundino Seleuco Semprónio Sena Séneca Sepúlveda Serafim Sérgio Serzedelo Sidónio Sigismundo Silvério Silvino Silva Sílvio Sisenando Sísifo Soares Sobral Sócrates Soeiro Sófocles Solimão Soropita Sousa Souto Suetónio Suleimão Sulpício. Escolher, sim, poderia, mas já aí estaria a classificar, a pôr em classe. Se disser Salomão, é logo um homem; se disser Saúl, outro é; mato-o à nascença se preferir Seleuco ou Séneca. Nenhum Séneca pode administrar hoje a SPQR. (Saramago, 1983: 62-63)

Repare-se que nesta extensa lista de nomes, consta “Saramago”. Se as personagens importantes são as que se identificam com uma só letra, podemos inferir que o nome Saramago, é, ao mesmo tempo, incluído e excluído deste relato. Por um lado, não podemos ignorar o facto de este nome estar a ser utilizado nesta enumeração, e isso permite inferir, pelo menos, a possibilidade de “Saramago” ser o nome de S. e de esse facto estar a ser afastado, mas, ao mesmo tempo, força o leitor a considerá-lo como uma possibilidade. Até porque é S., ou o seu retrato encomendado, que leva o pintor-narrador a poder concretizar este novo e ambicioso projeto de pintar um “segundo retrato” que o coloque finalmente na senda do artista que pretende ser (como se se tratasse de um desejo consciente do escritor José Saramago relativamente ao futuro da sua carreira

enquanto romancista, agora firmemente afastado de um “manual” literário que era ainda o do realismo):

Não posso ser o pintor capaz de realizar no segundo quadro o projeto dele, se continuei, obediente e assalariado, a pintar o primeiro. (...) Quando então admitia que a tentativa falhara, admitia também que, não obstante, a poderia prosseguir, como se no fundo de mim me sentisse incapaz de renunciar à probabilidade, já mínima, de ser o pintor que, por oculo, verdadeiro. Gozaria o meu triunfo sozinho, enfim liberto da banalidade vendida. (Saramago, 1983: 97)

Mais óbvia parece ser a leitura das iniciais H. e M. para “homem” e “mulher”, simplesmente. No caso de H., em duas aceções, no entanto. A primeira, talvez porque “mal ou bem comparado, vou procurar decifrar um enigma com um código que não conheço” (Saramago, 1983: 52), e, mais provavelmente porque “Qualquer homem é também isto, enquanto não morre (morto já não é mais possível saber quem foi)” (Saramago, 1983: 62). Também porque “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: 92). A segunda aceção forma-se apenas em conjunto com M. para formar uma primeira aproximação ao “manual” saramaguiano para a construção dos seus fundamentais casais de personagens que serão a base de tantos dos seus futuros romances. Já M., por enquanto, é ainda uma pálida amostra dessas poderosas personagens femininas. Não obstante, é já uma mulher forte e confiante que acompanhará H. na última etapa da sua caminhada de autoconhecimento e na conquista do seu objetivo, assim sistematizado no final de *Manual de pintura e caligrafia*, como se se tratasse, não de um segundo quadro de S., mas de um segundo homem:

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, espelho (baço do tempo), amadureci eu (este rosto marcado, esta tela, este outro espelho). (...) Esta escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro. (Saramago, 1983: 312)

OS CASAIS-PERSONAGENS

Como é sabido, José Saramago tem, desde sempre, enquanto escritor, uma profunda preocupação social. Essa preocupação está já presente em *Manual de pintura e caligrafia*. Não ainda como aspeto fulcral da narrativa, como acontecerá a partir de *Levantado do chão*, mas através de pequenos, mas significativos apontamentos. O mais relevante será o do capítulo final, no qual H. e M. partilham, juntos, da alegria coletiva dos festejos populares do 25 de Abril. Como um casal iniciático num mundo novo?

Mas o seu posicionamento ideológico também transparece, cirurgicamente, em momentos-chave da evolução do protagonista, desde logo na reflexão que faz acerca da sua profissão de pintor: “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?” (Saramago, 1983: 267).

Para mais, H. é um pintor de retratos e, se os pobres não encomendam retratos, quem encomenda, o rico, “nunca vê, nunca repara, apenas olha, e acende os cigarros com o ar de quem esperaria que já viessem acesos” (Saramago, 1983: 56). Mas H. tem a convicção de que a vida “é muito mais feita de banalidade, de palidez, de barba mal rapada ou mal crescida, de hálito sem frescura, de cheiro de corpo nem sempre lavado” (Saramago, 1983: 57) e, por isso,

não posso impedir-me de detestar S. por aquele olhar frio com que relanceou o meu atelier na primeira vez que aqui entrou, por aquele fungar desdenhoso, pelo modo displicente com que me atirou a mão. Sei muito bem quem sou, um artista de baixa categoria que sabe do seu ofício mas a quem falta génio, 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 costumada distribuição, mas, dantes, quando eu chegava à janela, gostava de ver o céu e o rio, tal como Giotto gostaria, ou Rembrandt, ou Cézanne. Não tinham muita importância para mim as diferenças. (Saramago, 1983: 58)

É essa a ingenuidade que S. lhe rouba e é por essa razão que H. inicia o seu segundo retrato que, muito embora não chegue a ser concluído, leva H. a transformar-se, como artista e como homem.

Sabemos que “our imaginative visualizations of literary worlds are always highly individual, the variance among readers is likely even greater in fantasy fiction than in realist fiction” (Hutcheon, 2006: 29). Talvez H. desempenhe aqui a função deste “leitor” da personagem S. e talvez por isso, o narrador de Saramago nos remeta aos estudos de Mikhail Bakhtin (2002: 118): “Por trás do relato do narrador, nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador”. Portanto, existem dois planos narrativos sobrepostos, de acordo com Bakhtin (2002: 118-119): o plano do narrador (de superfície) e o plano do autor (de profundidade). Assim, o “sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um ideólogo (...) representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social” (Bakhtin, 2002: 135).

Por isso, “a função e o significado das ações ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou da referência dessas ações a uma personagem ou a um agente” (Silva,

1984: 687). Por isso, a personagem é o recurso narrativo basilar na obra de José Saramago e, por isso, os protagonistas dos seus romances são sistematicamente figuras comuns retiradas da massa tida como homogênea de classes populares, heróis retirados do comum dos mortais que nunca perdem essa comum humanidade. Não são, no entanto, tratados como personagens-tipo ilustrativas dos grupos sociais de que emergem, como acontecia no realismo, nem como personagens coletivas, como sucede no neorealismo. O que já acontece em *Manual de pintura e caligrafia* é ser-nos dado a conhecer um protagonista, um homem que conjuga em si tantas das dúvidas e ambições de todos os homens, mas que, apesar disso, é sujeito a um tratamento totalmente individual.

Além deste tratamento particular do protagonista, José Saramago também desenvolve uma forma própria de tratar as personagens secundárias que gravitam em redor dos seus protagonistas. Fá-lo de tal forma que nem sempre é claro eleger qual a personagem que desempenha o papel principal e o secundário. Não é este (ainda) o caso de *Manual de pintura e caligrafia*, em que, apesar de tudo, é já possível antever algumas das características que erguerão os seus famosos casais-personagens que definirão tantas das obras que se seguirão, ao mesmo tempo que levantam delicadas questões acerca da hierarquização das suas personagens. Como defende Carlos Reis, a dimensão narratológica da personagem depende dos “códigos que ela convoca (focalizações, tratamentos do tempo, regimes de enunciação, registos estilísticos, etc.) que em boa parte condicionam a hierarquização da personagem e a sua configuração” (Reis, 2018a: 18).

É uma particular configuração, a que confere aos casais-personagens de José Saramago uma delicada dinâmica de par, de que Baltasar e Blimunda (*Memorial do Convento*) serão certamente o melhor exemplo, pois, neste par, é a própria identidade individual, tanto de Baltasar como de Blimunda, que se constrói a partir do eu

em relação ao e com o outro. Neles, os limites individuais do eu transcendem-se e constroem uma nova e própria identidade, um nós.

Em *Manual de pintura e caligrafia* temos ainda um protagonista declarado do princípio ao fim da narrativa, mas temos já a suspeita da força narrativa que o amor entre H. e M. representará na futura evolução das personagens, mesmo que essa evolução seja ainda apenas clarificada em relação a H. Aqui, não está ainda em destaque a força do amor entre H. e M. para a transformação de H. naquilo que ele ambiciona ser, mas não pode ser indiferente que a narrativa torne simultâneos o momento em que H. desenvolve uma relação com M. e o momento em que abandona a sua insatisfatória carreira de retratista e se sente finalmente capaz de compor o seu autorretrato.

M. pertence já à rica constelação das personagens femininas da obra de José Saramago, que, “Juntas, inauguram uma nova postura identitária para si e para os outros” (Neto, 2012: 252), assumindo parte de uma das principais funções dessas personagens femininas futuras. M. é já, subtilmente, uma mulher-companheira, uma mulher-guia, uma mulher que vence a sua secundariedade apenas porque não se vê como secundária. Mais uma vez, é também a voz marxista do autor José Saramago que ressalta.

Nesta dinâmica de casal-personagem saramaguiano, outro aspeto que está já presente em *Manual* é a profunda admiração que as personagens femininas inspiram às personagens masculinas:

Sempre fico espantado diante da liberdade das mulheres. Olhamo-las como a seres subalternos, divertimo-nos com as suas futilidades, troçamos quando são desastreadas, e cada uma delas é capaz de subitamente nos surpreender, pondo diante de nós extensíssimas campinas de liberdade, como se no rebaixo da sua servidão, de uma obediência que a si mesma parece buscar-se, levantassem as muralhas de uma independência agreste e sem limites. (Saramago, 1983: 90)

H., enquanto eu-personagem e narrador, reflete também a voz do seu autor, aquele que irá construir tantas personagens femininas que colocarão em causa os hábitos literários e sociais, sim, mas, principalmente, que erguerão uma figuração de casais-personagens única na literatura portuguesa:

Está dito que as mulheres devem varrer a casa, assoar as crianças, lavar a roupa e a louça, descascar com um polegar afectuoso a merda que fica descuidada na costura mediana das cuecas do homem. Parece que tem sido mais ou menos assim desde o princípio do mundo. Então, vem a ser igualmente justo (ou pelo menos necessário, que é outra forma de justiça) que sejam elas a tomar conta dos termómetros, ou barómetros, ou altímetros que medem as afeições e as paixões. (Saramago, 1983: 189)

Estes casais, que existem na individualidade de cada um dos seus elementos, juntos são muito mais do que a sua soma enquanto indivíduos, porque o homem deve (sempre) muito à mulher que passa a acompanhá-lo, sem nunca anular a sua respetiva individualidade. É assim este casal-personagem: “M. olhou-me demoradamente, a direito, como quem avalia uma equação antes de tentar resolvê-la ou um modelo antes do primeiro traço. ‘Nesse caso, o meu irmão mandou-me procurar apenas a pessoa.’” (Saramago, 1983: 282). É, portanto, de um encontro entre pessoas que se trata, pessoas que se acham “homem e mulher, conscientes cada um do seu sexo e do sexo do outro” (Saramago, 1983: 285), mas que de uma forma tão imediata como a da consciência das respetivas sexualidades, descobrem no outro a pessoa que decidirão acompanhar ativa e não passivamente, contribuindo, dessa forma, para o crescimento da relação e de cada um e do que cada um dará à relação e ao outro:

“Se entendi bem, este quadro é diferente daqueles que pintava.” “Muito diferente.” “Porquê?” “É complicado dizer. (...)” “E agora, que vai fazer? Volta à sua antiga pintura?” Respondi de um só golpe, com uma brutalidade deslocada, mas que não pude evitar: “Não.” (...). M. disse: “Acho que faz bem. Mas tem de viver.” (Saramago, 1983: 286)

CONCLUSÃO

O protótipo do casal saramaguiano é, desta forma, já antevisto em *Manual* e será uma das marcas de toda uma constelação de narrativas “sustentada por excecionais figuras femininas, presentes nos seus romances como fulgurantes encarnações do melhor da condição humana” (Gómez Aguilera, 2010: 277). São abundantes os testemunhos de José Saramago acerca das suas personagens femininas, mas podem todas ser resumidas a esta declaração lapidar: “as personagens fortes dos meus romances são as personagens femininas” (Saramago *apud* Gómez Aguilera, 2010: 280).

As personagens femininas de Saramago poderão ser as personagens fortes, mas haverá realmente razões que sustentem a afirmação de que são as protagonistas dentro e fora dos casais-personagens em que existem? Existirão com equivalente força fora desses casais-personagens?

M. não será uma Blimunda, nem uma Maria de Magdala, nem uma Mulher do Médico, mas a sua função narrativa no âmbito da sua relação com H. concretiza-se: “Deito-te na cama e tu abres os braços e pairas sobre a página branca” (Saramago, 1983: 309). M., a mulher que, de braços abertos, recetora, possibilita uma inscrição nova na página branca da cama e da vida: “Não sei quanto tempo vou levar a pintar este autorretrato. Aprendi, de uma vez para sempre, a não ter pressa. A primeira lição deu-ma a escrita. Depois, M. veio confirmar tudo e ensinar de novo” (Saramago, 1983: 312), até porque “A tela

está ainda branca” (Saramago, 1983: 313). Todavia, resultado, talvez, desses novos ensinamentos, H. sabe já que o retrato

Como o manuscrito, e ao contrário do que é costume fazer-se, não disfarçará as costuras, as soldagens, os remendos, a obra doutra mão. Pelo contrário: acentuará tudo. Desejará, no entanto, dizer mais, como cópia, do que esteja dito naquilo que copiar. Ao desejá-lo, não julgará poder dizer melhor: o pior que por infelicidade disser, terá a mesma ou ainda maior necessidade: ainda não fora dito. (Saramago, 1983: 314)

Porque:

Toda a obra de arte, mesmo tão pouco merecedora como esta minha, deve ser uma verificação. Se quisermos procurar uma coisa, teremos de levantar as tampas (ou pedras, ou nuvens, mas vá por hipótese que são tampas) que a escondem. Ora, eu creio que não valeremos muito como artistas (e, obviamente, como homem, como gente, como pessoa) se, encontrada por sorte ou trabalho a coisa procurada, não continuarmos a levantar o resto das tampas, a arredar as pedras, a afastar as nuvens, todas, até ao fim. (Saramago, 1983: 314)

Na autobiografia publicada na página da Fundação com o seu nome, José Saramago regista os normais elementos de uma biografia, mas realça outros que ajudam a clarificar algumas das suas principais características enquanto escritor, e, entre estas, a questão dos seus casais-personagens.

Isto porque, em criança, Saramago passava longos períodos com os seus avós maternos, Jerónimo Melrinho e Josefa Caixinha, que, além de terem sido as figuras eleitas como seus principais mestres no discurso que fazia na entrega do Prémio Nobel, poderão também ter sido o primeiro casal-personagem da história da sua vida e inspiração para todos os outros.

Foi da personagem que José Saramago falou no discurso feito perante a Academia Sueca, e foi nela que fixou o eixo do seu universo literário – “De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz”, declarando-se não apenas “criador dessas personagens, mas, ao mesmo tempo, criatura delas” (Saramago, 2018: 11). Por essa razão, Saramago afirmou que foram elas os seus mestres de vida, “esses homens e essas mulheres feitos de papel e tinta” (Saramago, 2018: 21), cujo retrato é por si criado, escolhendo:

palavras, frases, partes de diálogos, como se escolhem cores ou se determina a extensão e a direção das linhas. O contorno desenhado de um rosto pode ser interrompido sem que o rosto deixe de o ser: não há perigo de que a matéria contida nesse limite arbitrário se esvaia pela abertura. Pela mesma razão, ao escrever, se abandona o que à escrita não serve, ainda que as palavras tenham cumprido, na ocasião de serem ditas, o seu primeiro dever de utilidade: o essencial fica preservado nessa outra linha interrompida que é escrever. (Saramago, 1983: 301-302)

REFERÊNCIAS

- ARNAUT, Ana Paula (2002). *Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Aridane-máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina.
- BAKHTIN, Mikhail (2002). *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 5.^a ed., Trad. Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Jr, Augusto Góes Jr., Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ed. Hucitec.
- FINOL, José Enrique (2016). “As semióticas do nome: identidade e anônimo na obra de José Saramago”. *Revista de Estudos Saramaguianos*, 3.
- FUNDAÇÃO JOSÉ SARAMAGO, “Autobiografia de José Saramago”, [em linha] disponível em <https://arquivo.pt/wayback/20210301185519/https://www.josesaramago.org/autobiografia-de-jose-saramago/> [consultado em 1/7/2021].

- GÓMEZ AGUILERA, Fernando (2010). *José Saramago nas suas palavras*. Alfragide: Caminho.
- HUTCHEON, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. Nova Iorque: Routledge.
- NETO, Pedro Fernandes Oliveira (2012). *Retratos para a construção do feminino na prosa de José Saramago*. Curitiba: Appris.
- REIS, Carlos (2018a). *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*. 3.^a ed., Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- (2018b). *Dicionário de estudos narrativos*. 3.^a ed., Coimbra: Almedina.
- SARAMAGO, José (1983). *Manual de pintura e caligrafia*. 2.^a ed., Lisboa: Caminho [1977].
- (2018). *Discursos de Estocolmo*. Lisboa: Fundação José Saramago.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1984). *Teoria da Literatura*. 6.^a ed., Coimbra: Almedina.