

O aprendizado pelo Manual de pintura e caligrafia: tensões da representação literária

Denise Noronha Lima ⁶

Universidade Estadual do Ceará

Resumo

Manual de pintura e caligrafia é o segundo romance publicado por José Saramago, em 1977, três décadas após a sua estreia na literatura, com *Terra do pecado*. Considerando o seu valor transicional e formativo, visto que ele antecede imediatamente a fase madura do autor, iniciada em 1980, pretende-se examinar as tensões da representação literária que o protagonista empreende quando oscila entre a pintura e a escrita, numa tentativa de autoconhecimento e transformação. Será analisada a relação entre literatura, pintura e identidade, com base em estudos sobre o romance de formação, a escrita autobiográfica, o contexto e a teoria da mimese ou representação. Essa base teórica dialoga com o romance a partir da palavra “escrepintor”, com a qual o narrador-personagem se define na tentativa de encontrar o seu estilo, a sua voz, que acredita ser a manifestação da sua verdade. Orienta a discussão a hipótese de que essa obra inaugura uma nova forma da narrativa de Saramago, cuja consolidação se efetivará nos romances seguintes. Conclui-se que o *Manual* é um romance de transição e de aprendizagem, tanto para o protagonista como para o autor, e contém os temas que o leitor de Saramago encontrará disseminados em toda a sua obra posterior.

Palavras-chave

Saramago. Representação. Romance de formação. Manual. Pintura.

1 Introdução

⁶ Professora Adjunta da FAFIDAM/UECE, tem doutorado em Letras pela UFC, com a tese "O espaço da memória em José Saramago: literatura e autobiografia", e estágio pós-doutoral sobre a obra do autor. Orientadora do Grupo de Estudos de Clássicos da Literatura Ocidental (CLIO); colaboradora do Grupo de Pesquisa Espaços de Leitura: Cânones e Bibliotecas, da UFC; membro do Conselho Editorial da revista *A Palavrada*, da UFPA.

A fortuna crítica de José Saramago (1922-2010) parece manifestar um consenso em relação à divisão da trajetória do escritor em duas fases. A primeira seria composta pelas obras anteriores ao romance *Levantado do chão* (1980), que iniciaria a etapa considerada principal e definitiva do autor, marcada pela consolidação do gênero romanesco. A nosso ver, o estudo que melhor sistematiza essa divisão é a tese de Horácio Costa (1997). Diferentemente da maioria dos críticos seus contemporâneos, ele privilegiou as obras iniciais do autor, tornando-se um pioneiro na análise dessa primeira fase, tão ignorada à época, que o pesquisador enfrentou dificuldades na recepção do seu projeto de doutoramento, dentre as quais a alegação de que não havia bibliografia suficiente para fundamentar a pesquisa.⁷

De fato, com exceção do importante, embora compacto, ensaio de Maria Alzira Seixo (1999), “O essencial sobre José Saramago”, publicado em 1987, a maioria dos trabalhos de maior fôlego que existia até então sobre o escritor português, como o de Teresa Cristina Cerdeira (2018; 1ª ed. 1989), debruçava-se sobre os romances da chamada segunda fase. Mesmo na atualidade, considerando a proliferação de estudos que há sobre a obra de Saramago, acentuada depois do Prêmio Nobel, é visível a predominância de abordagens dos romances publicados a partir de 1980.

O fator mais evidente que justificaria a divisão acima referida, bem como a preferência dos estudiosos pelos romances da segunda fase, seria o reconhecimento que Saramago recebeu do público e da crítica mundo afora, notadamente com a publicação de *Memorial do Convento*, em 1982. Embora o autor tenha publicado, antes de 1980, mais de uma dezena de livros em diversos gêneros,⁸ não seria exagero afirmar que algumas dessas obras são completamente desconhecidas pelo público brasileiro, por exemplo. Do mesmo modo, o cultivo de gêneros como a poesia e o teatro, e de diversas formas narrativas, como o conto e a crônica, que caracterizam a fase inicial, também representa uma novidade para quem imaginava ser o escritor exclusivamente romancista.

⁷ É o próprio Saramago quem comenta, nos *Cadernos de Lanzarote*, Diário III (entrada de 25 de abril): “Levaram tempo a reconhecer que o trabalho de Horácio Costa até nisso teria de ser inovador: inaugurava a bibliografia que não existia” (SARAMAGO, 1999, p. 104).

⁸ Dois romances (*Terra do pecado*, 1947, e *Manual de pintura e caligrafia*, 1976), dois livros de poesia (*Os poemas possíveis*, 1966, e *Provavelmente alegria*, 1970), duas coletâneas de crônicas (*Deste mundo e do outro*, 1971, e *A bagagem do viajante*, 1973), duas de escritos políticos (*As opiniões que o DL teve*, 1974, e *Os apontamentos*, 1976), dois textos de prosa poética (*O ano de 1993*, 1975 e “O ouvido”, na obra coletiva *Poética dos cinco sentidos*, 1979) um livro de contos (*Objecto quase*, 1978) e uma peça de teatro (“A noite”, 1979).

No entanto, a razão profunda para essa macrodivisão⁹ da obra de Saramago deve ser buscada no interior da sua produção literária. Começemos com esta passagem de Horácio Costa, que servirá de ponto de partida para a discussão que propomos aqui:

Se no primeiro período Saramago “salta” de um gênero literário para outro e apresenta sinais de variável proficiência e habilidade sobre os gêneros que desenvolve, se neste longo período de mais de três décadas Saramago parece, à exceção das suas peças de teatro - graças à mesma natureza deste – dirigir-se a um público restrito, a partir de *Levantado do Chão*, um verdadeiro divisor de águas na sua obra, o escritor “fala” como um autor completo – isto é, alguém que, a partir de uma linguagem ou um “estilo” reconhecível pelos seus leitores, de uma visão do mundo que transparece nas suas obras, e de toda a andaimaria retórica que prevê o gênero que abraça, o do romance, e já consciente de seus meios expressivos e já à vontade no território da ficção, dirige-se a um público amplo. (COSTA, 1997, p. 18).

Há pelo menos três pontos importantes mencionados pelo pesquisador: o cultivo de diversos gêneros na primeira fase; a consolidação do “estilo” do escritor a partir de *Levantado do chão* (2000c); a consciência dos meios expressivos do romance, que se tornará a forma principal da ficção de Saramago. Veremos como esses aspectos confluem para um único ponto: a busca, pelo escritor, de encontrar a sua voz, a sua marca.

2 O início de um longo percurso

A trajetória de José Saramago na literatura não iniciou na década de 1960, quando o autor começou a publicar livros com regularidade, em diversos gêneros. Na realidade, a sua primeira tentativa data de 1947, com o romance *Terra do pecado* (título que substituiu, por exigência do editor, aquele que o autor criara, *A viúva*). A obra, como uma espécie de fruto tardio do Naturalismo oitocentista, é em tudo tão diferente dos escritos com que Saramago se tornou depois conhecido, que ele preferiu desconsiderar a sua existência. Em entrevista a Carlos Reis, em 1997, o escritor disse não sentir o livro como seu: “Às vezes perguntam-me: ‘Por que não reeditas?’. É que não seria sério! Que senhor é esse que escreveu esse livro? Eu sei lá quem é? Não sou eu...” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 40). Apesar disso, o livro foi reeditado no ano seguinte, contendo um “Aviso” do autor como prefácio, antecipando-se, assim, à provável estranheza dos seus leitores em relação à linguagem e ao enredo, por exemplo.

Diante do malogro da primeira publicação, Saramago só voltaria à literatura após dezenove anos, primeiro com a poesia (*Os poemas possíveis*, 1966, seguido do último livro

⁹ Não desconsideramos uma outra divisão, feita pelo próprio Saramago, a respeito dos seus romances, com base na analogia desenvolvida em *Da estátua à pedra* (2013), porém não a abordaremos neste momento.

que ele escreveria no gênero, *Provavelmente alegria*, 1970), depois com a crônica (*Deste mundo e do outro*, 1971, e *A bagagem do viajante*, 1973.) O retorno ao romance viria em 1977, com *Manual de pintura e caligrafia*, exatamente três décadas após o primeiro.

Em todos esses livros, verificam-se aqueles “sinais de variável proficiência e habilidade” mencionados por Horácio Costa. Mas o mais importante é que há neles, de forma germinal, os traços essenciais de toda a obra posterior. Na poesia, Saramago admite que “teriam começado a definir-se nexos, temas e obsessões que viriam a ser a coluna vertebral, estruturalmente invariável, de um corpo literário em mudança” (SARAMAGO, 1982, p. 13). Quanto às crônicas, o autor afirmou na referida entrevista a Carlos Reis: “elas dizem tudo (e provavelmente mais do que a obra que veio depois) aquilo que eu sou como pessoa, como sensibilidade, como percepção das coisas, como entendimento do mundo: tudo isso *está* nas crônicas” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 42). Assim, os “temas e obsessões” da sua obra posterior já estariam nesses livros de natureza diversa.

Com efeito, a variação dos gêneros não impede o leitor de observar essa constatação de Saramago no que se refere às obras do primeiro período de sua trajetória. É como se ele estivesse Tateando em busca de uma forma de expressão ou representação literária em que se sentisse realmente à vontade, e fosse deixando em cada publicação indícios do que comporia a sua imagem como autor consolidado. Em síntese, nas palavras de Massaud Moisés (2002, p. 226), “o romancista semeava o terreno da sua lavoura imaginária”. Observemos que, referindo-se especificamente ao “romancista” e não ao “escritor”, o crítico aponta para a forma narrativa em que, de acordo também com Horácio Costa, Saramago teria plena consciência de seus meios expressivos, com “toda a andaimaria retórica que prevê o gênero que abraça” (COSTA, 1997, p. 18), e em que a sua visão de mundo e o seu estilo se tornariam reconhecíveis por um grande público. Daí ser justamente um romance o divisor de águas da sua obra.

No entanto, entre os livros de poesia e crônica, de um lado, e *Levantado do chão*, de outro, a passagem não se deu imediatamente. Uma nova incursão pelo romance, após a frustração da primeira tentativa, em 1947, exigiria um processo de aprendizado, e foi isso o que significou a escrita de *Manual de pintura e caligrafia*, publicado em 1977. Se admitimos a divisão em duas fases na obra de Saramago, o *Manual* ocupa o lugar de elemento de transição entre elas. É nele que se revelam mais acentuadamente as tensões que o escritor teve que enfrentar entre o mundo e sua representação artística, como pretendemos demonstrar.

3 O autor e a representação literária

Na *Poética* de Aristóteles (1997) encontram-se as origens da teoria da representação literária, em que o conceito de mimese é destituído do aspecto negativo de cópia do real, com que Platão condenou os artistas. Para este filósofo, os poetas seriam criadores em terceiro grau, uma vez que imitavam já a simulação de uma essência, do mundo das Ideias.

A divergência do pensamento aristotélico em relação a Platão fundou a concepção propriamente estética da arte, ou seja, a interpretação do real por meio de uma experiência da imaginação, cujo fim não é a imitação como cópia, mas a criação de uma realidade autônoma segundo os princípios da verossimilhança e da necessidade. A *Poética* consiste, pois, na descrição e na normatização de alguns desses processos de criação literária que revelam as várias formas de o artista se relacionar com o mundo, transfigurando-o em poesia.

Por outro lado, admitindo a concepção da obra de arte como representação, partimos do pressuposto de que a memória do autor, que envolve o contexto histórico, social e psíquico que antecede e alimenta a obra, não deve ser ignorada em sua função no processo da criação artística; pelo contrário, precisa ser considerada como parte fundamental desse processo, frequentemente suscitando tensões entre a linguagem e o mundo que ela busca representar.

Os conceitos de mimese e verossimilhança, de acordo com Aristóteles, ao mesmo tempo que pressupõem a relação da obra de arte com o mundo, reivindicam para ela a natureza de um universo autônomo, embora não desligado do mundo que propõe representar. Paul Ricoeur (2012, p. 82) denomina “*mimesis* I” a prefiguração, “*mimesis* II” a configuração, e “*mimesis* III” a refiguração que correspondem aos estágios da representação do mundo na obra literária. Participam do primeiro estágio os componentes da compreensão do mundo anterior à criação da obra propriamente dita (mimese II): elementos históricos, simbólicos, culturais, sociais que pertencem tanto ao mundo do autor como ao do leitor, o que permite a compreensão desses elementos configurados na obra (mimese III).

[...] é tarefa da hermenêutica reconstruir o conjunto das operações pelas quais uma obra se destaca do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada por um autor a um leitor que a recebe e assim muda seu agir. Para uma semiótica, o único conceito operatório continua sendo o do texto literário. Uma hermenêutica, em contrapartida, preocupa-se em reconstruir todo o arco das operações mediante as quais a experiência prática dá a si mesma obras, autores e leitores. Ela não se limita a colocar *mimesis* II entre *mimesis* I e *mimesis* III. Quer caracterizar *mimesis* II por sua função de mediação. A questão é portanto o processo concreto pelo qual a configuração textual faz mediação entre a prefiguração do campo prático e sua refiguração pela recepção da obra. (RICOEUR, 2012, p. 94-95).

Em outras palavras, a refiguração da obra corresponde à sua recepção, estágio em que a prefiguração e a configuração se unem em um só ponto: o leitor, como anunciava Roland Barthes em seu famoso ensaio “A morte do autor” (BARTHES, 1987, p. 53). Nossa perspectiva, no entanto, atribui relevância ao autor e à sua memória. Por isso, o dinamismo proposto por Ricoeur é crucial para a análise que propomos neste estudo: o exame das tensões existentes na criação literária exige a consideração dos três estágios da mimese, especialmente os dois primeiros, em que se observa a intervenção da memória do autor como fundamento de sua criação.

Ressalte-se que essa perspectiva de análise do texto literário não considera a obra como simples reflexo ou projeção de uma realidade histórica. Concordamos, a esse respeito, com Pascoal Farinaccio, quando afirma:

A literatura não consiste no resgate linguístico de uma verdade preformada nas coisas e nas relações sociais. Ela também não é a deformação *a posteriori* dessa verdade, a que o crítico visaria a “corrigir”. Em última instância, tais concepções repousam sobre o ocultamento do caráter produtivo da linguagem, a denegação da não transparência das palavras face as coisas a que se referem. Não se trata, decerto, de uma *produção* a partir do “nada”; mas não se trata, igualmente, de reconhecimento servil do elemento.

[...] A linguagem, podemos concluir, não substitui meramente as coisas ao dizê-las em sua ausência; entre as palavras e as coisas medeia, sempre, o “homem”, não o homem-substância, mas sim o homem-história, o formador formado pela linguagem e pela cultura no transcurso do tempo. (FARINACCIO, 2002, p. 8).

Nesse sentido, no que concerne à mimese II ou configuração, em que o material exterior e anterior à obra é elaborado esteticamente pelo escritor, há várias possibilidades de análise. Em relação à obra de Saramago, propomos aquela que busca investigar as tensões que motivam e estruturam a escrita, cuja recorrência parece indicar ser esta uma característica inerente a qualquer processo de criação literária. Para esclarecer em que consistem essas tensões, podemos partir de alguns estudos realizados sobre o assunto, além dos já mencionados.

No ensaio intitulado “A criação do texto literário”, Leyla Perrone-Moisés afirma: “A literatura nasce de uma dupla falta: uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida como falta” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 103). A tensão se instaura na ideia de falta, cuja duplicidade remete aos estágios I e II da mimese, de acordo com Ricoeur. Com efeito, a “falta sentida no mundo” é anterior à obra, que busca compensá-la por meio da linguagem. Neste estágio, o da configuração, a linguagem revela a sua incapacidade de rigorosamente representar o real, aproximando-se dele por sugestões, símbolos e outros recursos da imaginação. Nasce assim a obra de arte, cuja função consiste paradoxalmente em representar o mundo afastando-se dele.

Essa tensão que fundamenta a obra literária – a luta com as palavras, para lembrar Drummond – multiplica-se em outras, que variam conforme os autores, as épocas, os gêneros e as formas literárias. Com relação à poesia, por exemplo, Antonio Candido observa:

No nível profundo, a análise de um poema é frequentemente a pesquisa das suas tensões, isto é, dos elementos ou significados contraditórios que se opõem, e poderiam até desorganizar o discurso; mas na verdade criam as condições para organizá-lo, por meio de uma unificação dialética. (CANDIDO, 1986, p. 30).

A relação dialética que Antonio Candido analisa no texto, pode-se verificar também quanto ao seu contexto, como o crítico de fato o fará mais à frente em seu estudo, que examina uma das líras de *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga. A prisão do poeta, decorrente de seu envolvimento com a Inconfidência Mineira, é um dado importante, segundo Candido, para a compreensão profunda do poema e suas tensões.

Durante um longo período de vigência de uma visão estritamente formalista da literatura, a relação “vida e obra” foi colocada sempre sob suspeita, quando não excluída sumariamente dos estudos críticos. Entendemos, no entanto, que a compreensão ampla de uma obra não deve desconsiderar o seu vínculo com a memória (pessoal, coletiva e histórica) que formou a personalidade do seu autor. Por isso, o exame da relação, por vezes tensa, entre Saramago e o seu processo de criação pode iluminar vários aspectos que uma leitura estritamente textual não alcançaria. Esses aspectos não se referem à mera identificação de fatos da vida pessoal que porventura tenham sido ficcionalizados pelo autor, exercício inócuo, que não condiz com o estudo propriamente literário. O que se deve considerar, de acordo com Dominique Maingueneau (2001, p. 46), “não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união”. Em outras palavras, deve-se examinar a criação artística em seu dinamismo formador, processo pelo qual o escritor, ao mesmo tempo que cria a sua obra, constrói a si mesmo por ela.

4 O *Manual de pintura e caligrafia* como romance de formação

A relação entre literatura e pintura, manifestada em *Manual de pintura e caligrafia* a partir do título, desenvolve-se no romance dentro do campo semântico do vocábulo “manual”. Remetendo a uma noção prescritiva, por constituir geralmente um conjunto de regras de uma área do conhecimento ou instruções de uso de determinado objeto, a palavra “manual” pode, de fato, confundir o leitor por sua ambiguidade. Se a leitura desfaz a primeira impressão, por um lado, em relação ao conteúdo do livro, por outro mantém a sua essência, pois o romance será, com efeito, uma obra de aprendizagem. Na sua primeira

edição, o subtítulo “ensaio de romance”, que não aparecerá nas seguintes, parecia prevenir o leitor do aspecto tateante da composição, apresentando-se como uma tentativa de representação, uma busca que pode ser atribuída tanto ao autor, considerando-se o paratexto referido, quanto ao protagonista, tendo em vista a diegese. Decorre daí a natureza ambígua da obra como romance de formação.

O *Bildungsroman* (romance de formação) tem como paradigma e protótipo *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, narrativa em oito livros que Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) publicou entre os anos de 1795 e 1796. Ressalte-se, no entanto, que o conceito de romance de formação será tratado aqui em um sentido amplo, não se limitando à espécie de narrativa de que o romance de Goethe se consolidou como protótipo, ou seja, aquela em que se narram as vivências e experiências de aprendizagem do protagonista desde a infância ou adolescência até a fase adulta. Embora este não seja o caso de *Manual de pintura e caligrafia*, consideramos esta obra um romance de formação porque nela acompanhamos o desenvolvimento do protagonista, apesar de já adulto, em sua busca de conhecimento de si e do mundo. Concordamos, assim, com Rogério Puga, ao afirmar que, em alguns romances, como esse de Saramago,

o *Bildungsheld* é um jovem em fase avançada ou um adulto, pois a sua formação fora anteriormente bloqueada por factores internos e externos, ou seja, apenas é ficcionalizada a fase final da *Bildung*, o que não deixa de ser uma forma original, embora fragmentada ou parcial (estratégia típica do paradigma pós-moderno), de acompanhar o culminar da formação do protagonista dos séculos XX-XXI. (PUGA, 2016, p. 12).

Com efeito, o protagonista do *Manual* é um homem maduro, diferentemente do jovem Wilhelm Meister de Goethe. Porém ambos têm em comum a busca da formação pela arte, além da aproximação que permitem entre si, como seres fictícios, e os seus criadores, os romancistas. Em outro estudo abordaremos essa relação entre Goethe e Saramago. Por ora, importa-nos analisar de que modo essa narrativa transicional do escritor português desenvolve o tema da formação do artista.

É como “o cadinho de elaboração de todas as tendências pré-ficcionais de José Saramago” que Maria Alzira Seixo (1999, p. 28) define o romance *Manual de pintura e caligrafia*. De acordo com a autora, essa narrativa ainda não representa, como o fará *Levantado do chão*, o ponto de confluência das dimensões que a obra de Saramago atingirá na ficção:

Essa descoberta vai efectuar-se a partir da invenção do outro, isto é, do herói, e o *Manual* é justamente a história de uma personagem a tentar fixar-se, a tornar-se independente (relativamente, pelo menos) do autor. [...] É, assim, um herói à deriva, este que nos aparece no *Manual*, que assume a enorme responsabilidade de uma

perspectivação narrativa sem possuir a espessura suficiente para a enquadrar e produzir”. (SEIXO, 1999, p. 28).

A ideia de tentativa, que sobressai da passagem acima, perpassa de fato esse romance por inteiro. O protagonista, que se denomina apenas com a letra inicial, H. (de Homem, por exemplo), considera-se um pintor medíocre, e essa constatação o faz sofrer. Insatisfeito com a pintura de retratos sob encomenda, o narrador-personagem lamenta o que considera ser sua falta de talento para a grande arte, como a italiana, que descreverá em seus exercícios de escrita. Homem de quase cinquenta anos, H. estabelece uma correspondência entre a nulidade de sua pintura e a de sua própria vida: sem família, com poucos amigos e, principalmente, sem um projeto que lhe dê perspectivas para o futuro, o protagonista entra num processo de autoanálise e autoconhecimento.

O romance revela e desenvolve vários tipos de crise, não apenas a do narrador-personagem. Como bem observou Horácio Costa (1997, p. 278), à crise no sentido literal (da vida do pintor) corresponde uma crise da linguagem, que envolve os procedimentos de expressão e, no sentido figurado, põe em xeque o próprio estatuto da representação artística. Por outro lado, a narrativa reverbera a crise histórica da sociedade portuguesa no estertor do salazarismo, ilustrada nas relações entre as personagens e no choque de valores e diferenças de classes. A complexidade dessa confluência crítica faz do *Manual de pintura e caligrafia* um dos romances mais reflexivos de Saramago, pois nele as ideias se sobrepõem à ação.

Considerando os limites deste estudo, pretendemos analisar em textos diferentes essas ideias que se desdobram em campos diversos como o pessoal, o artístico, o histórico. Neste momento, interessa-nos a crise pessoal do protagonista, que naturalmente não pode ser destacada das demais com rigor, mas permite que nos demoremos um pouco no que consideramos o fundamento do romance: o seu caráter formativo, a partir da ideia de necessidade de um novo nascimento que o narrador-personagem apresenta nos parágrafos iniciais do seu escrito autobiográfico:

É isto que sinto [...] quando começo um novo quadro: a tela branca, lisa, ainda sem preparo, é uma certidão de nascimento por preencher, onde eu julgo (amanuense de registo civil sem arquivos) que poderei escrever datas novas e filiações diferentes que me tirem, de vez, ou ao menos por uma hora, desta incongruência de não nascer. 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. Depois, decerto confundido, firmemente preso à condição de ser quem sou (não sendo) desde há tantos anos, faço correr a primeira pincelada e no mesmo instante estou denunciado aos meus próprios olhos. Como aquele desenho célebre de Bruegel (Pieter), aparece por trás de mim um perfil talhado a enxó, e ouço a voz dizer-me, uma vez mais, que não nasci ainda. (SARAMAGO, 1992, p. 6).

A situação em que H. se encontra foi desencadeada pela encomenda de um retrato feita por S., um empresário de família tradicional no ramo em que atua. Sobre o uso de iniciais para referir-se apenas a algumas personagens, o narrador afirma: “Outras pessoas aqui terão nome: não são importantes” (SARAMAGO, 1992, p. 25). A menção a S. logo na primeira página da narrativa pode sugerir, de fato, que ele será uma personagem importante, mas ficará evidente depois que a sua função não é a de intervir diretamente na diegese, e sim a de constituir um elemento deflagrador de uma crise existencial e das conseqüentes reflexões sobre ela feitas pelo protagonista, como a passagem acima exemplifica. A importância de S. se encontra na sua representatividade. Capitalista, ele simboliza no romance a sua alta classe, com seus valores e privilégios, que são questionados com um tom amargo e por vezes irônico pelo pintor. Observa-se, assim, que a crise provocada pela presença de S. tem múltiplos aspectos (pessoal, artístico, social, político, histórico) que se unificam na constatação do protagonista de que é preciso superar a “incongruência de não nascer”.

Embora a passagem citada aborde nitidamente o aspecto artístico, ela instaura um campo de interseção entre a pintura e a vida: “a tela branca, lisa, ainda sem preparo, é uma certidão de nascimento por preencher”; “firmemente preso à condição de ser quem sou (não sendo) desde há tantos anos, faço correr a primeira pincelada”. A que nascimento se refere o protagonista: ao de um novo pintor ou ao de um homem novo? Pois se por um lado ele afirma que o seu trabalho como retratista consiste em “disfarçar o que não pode ser mostrado” (SARAMAGO, 1992, p. 8), por outro declara: “A minha vida é uma impostura organizada discretamente” (SARAMAGO, 1992, p. 37). Como então distinguir, em H., o homem do pintor? Não há distinção possível, admitindo-se o que ele afirma: “quem retrata, a si mesmo retrata. Disse que não gosto da minha pintura: porque não gosto de mim e sou obrigado a verme em cada retrato que pinto, inútil, cansado, desistente, perdido” (SARAMAGO, 1992, p. 79). A amargura, a exemplo dessas frases, predomina na primeira parte do *Manual*, acentuando a necessidade de mudança, que só poderá ser efetuada pela tomada de posição crítica do pintor.

É importante insistir que essa atmosfera de acídia que envolve H. (a única consoante muda na língua portuguesa, como nos lembra Horácio Costa (1997, p. 278)), decorrente da consciência dolorosa da sua falha como artista e como homem, foi provocada por algo que a presença de S. revelou, tirando-lhe o sossego da sua resignada mediocridade. Destaquemos, pois, a passagem em que se encontra o prenúncio de uma mudança de situação:

[...] 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 gênio, sequer talento, que tem não mais que uma habilidade cultivada e que percorre sempre os mesmos sulcos, ou para junto das mesmas portas, mula puxando a carroça duma 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 [...]. A paz estava-me garantida, o mais que viesse só poderia ser mais paz ou, quem sabe, a agitação da grande obra. Não esta espécie de rancor manso mas determinado, não esta escavação pelo interior da estátua, não este dente agudo e obstinado como o do cão que morde a trela enquanto olha em redor, de medo que regresse quem o prendeu. (SARAMAGO, 1992, p. 20).

As primeiras páginas de *Manual de pintura e caligrafia* são marcadas pelo tom confessional que acompanhará toda a narrativa, mas com nuances diferentes. O trecho acima, que se encontra no segundo capítulo (o livro é formado por trinta e sete capítulos não nomeados ou numerados, de variável extensão, curtos em sua maioria), faz parte de uma espécie de apresentação da personagem, que se autodeclara “um artista de baixa categoria” e que, se antes parecia conformado com isso, depois do último trabalho – a encomenda de S. -, sente crescer dentro de si um “rancor manso mas determinado”. Esse sentimento o levará a uma “escavação pelo interior da estátua”¹⁰, que o discurso digressivo e reflexivo dessa parte do romance acentua.

É possível também perceber uma associação entre esse rancor e a diferença de classes sugerida por frases como “mula puxando a carroça” e “medo que regresse quem o prendeu”. O incômodo irreversível provocado por S. é como a tampa ou a pedra (para usar outras comparações caras a Saramago) que escondem o que precisa ser revelado. O percurso do protagonista no romance será, com efeito, essa investigação que alia a vida pessoal à situação dos trabalhadores que dependem de homens como S.

H. acredita que a pergunta “Quem é este homem?”, que ele fez a si mesmo quando viu S. em seu atelier pela primeira vez, foi o estopim para o seu estado de crise. Um pintor, a seu ver, jamais deveria fazer tal questionamento, por ser tão arriscado “como dizer ao psicanalista que leve mais longe, só um pouco mais, o seu interesse pelo doente” (SARAMAGO, 1992, p. 14). Feita a pergunta, no entanto, restava respondê-la, não com informações superficiais sobre a vida do cliente, mas com o conhecimento da sua verdade. H. decide, então, começar essa busca com a pintura de um segundo retrato de S., fora das regras do manual do bom retratista, mas perseguindo a expressão do que seria o lado de dentro de uma pessoa como aquela.

Toda a pintura deve ser feita do lado de cá, e creio que a psicanálise também. Precisamente para me conservar do lado de cá, é que comecei o segundo retrato:

¹⁰ Note-se que a analogia com o “interior da estátua” antecipa uma análise importante feita por Saramago sobre sua obra, na conferência *Da estátua à pedra* (2013).

salvava-me do jogo duplo que fazia, tinha comigo um trunfo que me permitia pairar sobre o abismo, enquanto aparentemente me afundava na derrota, na humilhação de quem tentou e falhou, à vista de toda a gente e por dentro dos seus próprios olhos. 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, 1992, p. 14).

“O jogo complicou-se”, como afirma o pintor, porque ele não está pronto ainda, assim como ainda não se deu conta de que a busca deve começar por si próprio, por sua formação. A constatação disso é a escrita que revelará. Tendo desistido de procurar a “verdade de S.” com a pintura de um retrato paralelo, que acabou encoberto com tinta preta como manifestação do seu fracasso, H. recorre à escrita – a caligrafia – “como única possibilidade de salvação e conhecimento” (SARAMAGO, 1992, p. 12). Simbolicamente, as folhas em branco são um recomeço, o desafio de um novo aprendizado, assim como cada tela antes da primeira pincelada.

No início, a estranheza da nova forma de expressão se mistura com uma espécie de deslumbramento: “descubro o que há de fascinante neste acto: na pintura vem sempre o momento em que o quadro não suporta nem mais uma pincelada [...] ao passo que estas linhas podem prolongar-se infinitamente” (SARAMAGO, 1992, p. 16). Mas no decorrer da escrita, tendo a sensação de que o objeto da sua procura é inalcançável, a frustração o derrota:

Nenhuma verdade há para buscar, nada será construído por dentro da sua aparência. O único retrato de S. que resta, vêm buscá-lo amanhã. Está seco, tecnicamente bem realizado, garantido na duração: no que toca a essas coisas, sou o melhor pintor da cidade. Mas nesta cidade sou também o maior erro vivo: nada fiz do que projectei, nem estas folhas de papel acrescentaram o valor da espessura de uma delas ao zero inicial. Terminou. Tentei, falhei e não haverá mais oportunidades. (SARAMAGO, 1992, p. 73).

Apesar da amargura, do tom quase de desespero nessa passagem, que parece indicar o fim da narrativa, H. insistirá na sua “caligrafia”, talvez porque tenha percebido que com ela, se não encontrou a verdade que buscava (“o grande erro: julgar que a verdade é captável por fora” (SARAMAGO, 1992, p. 78)), logrou um feito inesperado: “mais me descobri eu do que descobri outro” (SARAMAGO, 1992, p. 77). Essa será, com efeito, a maior contribuição do exercício da escrita para o pintor, pois a partir dele, H. toma consciência de que, se quer transformar a sua pintura e a sua existência, é a si próprio que deve conhecer: “Pus-me então a estudar a minha vida, a vê-la devagar, a remexer-lhe como quem levanta pedras à procura de diamantes, bichos-de contas [...] como um fantasma que doutra maneira se não revelará” (SARAMAGO, 1992, p. 90). Em outras palavras, deve começar pela escrita de si.

Para “adestrar a mão”, como ele afirma, ou talvez para criar coragem, dizemos nós, H. passa a copiar trechos de alguns modelos clássicos de autobiografia, reais ou não. Escolhe Daniel Defoe e seu *Robinson Crusoe*, Jean-Jacques Rousseau narrando a própria vida nas *Confissões*, e Marguerite Yourcenar recriando as *Memórias de Adriano* por ele mesmo. Dessa última obra, o pintor destaca uma frase que interessa à sua própria situação: “O verdadeiro lugar de nascimento é aquele em que, pela primeira vez, se lança um olhar inteligente sobre si mesmo” (YOURCENAR, 2002, p. 34). A ideia de nascimento, perseguida pelo pintor desde o início de sua caligrafia, é aí confirmada como um voltar-se a si mesmo com a consciência de sua formação.

O leitor que porventura não conheça o romance da escritora francesa, não saberá que aquela frase está incompleta. Seguindo-se dois pontos à parte transcrita, Adriano escreve: “as minhas primeiras pátrias foram os livros” (YOURCENAR, 2002, p. 34). A razão por que Saramago preferiu omitir esse trecho, não sabemos. Não deixaria de ser pertinente a menção a livros em um texto em que o ato de escrever exerce uma função formadora. Mas imaginamos que talvez o autor não considerasse essa última afirmação imprescindível ao seu intento, supondo-se ser este o de destacar a relação entre nascimento e consciência de si, independentemente dos livros.

Considerando a pretensão de verdade que vê em cada uma daquelas obras, sejam elas literárias ou não, e ao mesmo tempo não conseguindo “definir e marcar o grau de falsidade na verdade e de verdade na falsidade” (SARAMAGO, 1992, p. 94), H. chega à conclusão de que “tudo, provavelmente, são ficções” (SARAMAGO, 1992, p. 97). Isso não significa dizer que nada seja real: se toda escrita (assim como a pintura) revela e ao mesmo tempo esconde o seu autor, o limite entre o real e a ficção se dissolve, mas não os anula. Mantendo as suas particularidades, os textos de ficção e os de não-ficção, os quadros acadêmicos ou não, identificam-se pela natureza da sua origem: alguém os escreve ou pinta. H. acredita que a obra revela o autor, por essa razão cita Leonardo da Vinci: “se és brutal, as tuas figuras parecê-lo-ão igualmente e não terão espírito; e desta maneira, tudo quanto tens em ti de bom ou de mau transparecerá de alguma maneira nas tuas figuras” (SARAMAGO, 1992, p. 35). Assim como Leonardo recomendava ao pintor conhecer bem o seu corpo e tentar sanar os seus defeitos para que eles não se refletissem nas obras, H. buscará esse conhecimento dentro de si, examinando a própria existência.

A essa altura da narrativa, Saramago não a transformará numa autobiografia, como os modelos lidos por H., que tem a respeito do gênero uma concepção mais ampla:

Creio que a nossa biografia está em tudo o que fazemos e dizemos, em todos os gestos, na maneira como nos sentamos, como andamos e olhamos, como viramos a cabeça ou apanhamos um objecto do chão. É isso que a pintura quer fazer. Não falo da minha, claro está. (SARAMAGO, 1992, p. 115).

Além disso, talvez por lhe interessar mais o futuro do que o passado, os fatos da vida pregressa do pintor serão mencionados brevemente, mas com importância acentuada, como alguns episódios da adolescência que marcaram o seu espírito: a bofetada relacionada à descoberta sexual; o pardal morrendo em suas mãos por culpa sua; o interrogatório na PIDE por causa de panfletos que pegou inocentemente.

O último desses acontecimentos, que é intensamente revivido por H. (“porquê este tremor de raiva que mal domino?” (SARAMAGO, 1992, p. 112)) tem uma relação indireta com os seus clientes da alta burguesia, apoiadores da ditadura, a exemplo de S. e dos clientes que se seguiram, senhores de uma mansão da Lapa, região nobre de Lisboa. Ocorrido nos anos da guerra civil espanhola, o episódio é considerado pelo protagonista como um dos possíveis lugares do seu nascimento, segundo aquela definição de Adriano/Yourcenar, ou seja, o lugar em que se lança um olhar inteligente sobre si mesmo.

A narração dessa memória situa-se na parte do manuscrito em que a consciência política, que constitui uma tensão subliminar desde o início, torna-se decisiva no processo de formação de um novo homem. Novo porque H. está diante de si como de uma tela branca: “Aqui estou pois deserto e no deserto” (SARAMAGO, 1992, p. 156), mas, enquanto experimenta outras formas de pintura e continua escrevendo, percebe que algo mudou: “não há diferença entre S. e os senhores da Lapa, e foram pintados diferentes: os senhores da Lapa são, enfim, o segundo retrato de S. e a minha compreensão” (SARAMAGO, 1992, p. 223). Escrevendo sobre si, H. alcança, enfim, o conhecimento que buscava no outro, mas tem a consciência de que isso é apenas o início da sua formação: “Não sou já, não sou ainda, não sei que serei” (SARAMAGO, 1992, p. 219). Sua *Bildung*, diferentemente da acepção clássica do romance de formação, não se constrói em *tabula rasa*, mas sim sobre um alicerce feito dos destroços de uma vida hipócrita:

Liquidei (tirei a limpo, averigui; destruí, aniquilei) um passado e um comportamento, e verifico que não fiz mais do que preparar um terreno: tirei as pedras, arranquei vegetações, arrasei o que tirava a vista, e desta maneira (como por outras palavras e outras razões já escrevi) fiz um deserto. Estou agora de pé no centro dele, sabendo que é este o lugar da minha casa a construir (se de casa se trata), mas nada mais sabendo. (SARAMAGO, 1992, p. 226).

Dessa forma, o final de *Manual de pintura e caligrafia* não representa o encerramento de um ciclo, mas o início dele. As páginas escritas por H. sobre a sua vida, passada e presente, e os textos intercalares sobre a arte italiana (dos quais nos ocuparemos em

outro estudo), embora componham um todo autônomo que constitui o próprio romance, são, na realidade, a transição entre o que foi e o que virá: “Esta escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro” (SARAMAGO, 1992, p. 274). O resultado da mudança apenas se prenuncia, mas de modo irreversível, como indicam os quadros pintados em estilo diferente e o aparecimento de uma personagem decisiva, a militante clandestina M. (de Mulher, por exemplo), que veio ensinar a H. uma nova forma de amor e compromisso.

Como símbolo desse recomeço, o desafio do autorretrato se impõe ao homem e pintor aprendiz. Diante do espelho e da tela em branco, ele sabe que cada pincelada deve agora revelar, levantar pedras, não encobrir. Dentre as ideias para a sua representação no quadro, pensa na mão direita segurando folhas de papel em que se verão as três primeiras palavras do manuscrito. Quando o leitor volta ao início do livro para conferir quais são elas (continuarei a pintar), percebe o que H. quer dizer com a frase seguinte: “demonstro assim que a espiral pode ser representada pelas letra do alfabeto” (SARAMAGO, 1992, p. 275). De fato, *Manual de pintura e caligrafia* não fecha um ciclo, mas se abre em espiral para o porvir.

Conclusão

A experiência vivida por H. em seu processo de conhecimento, não apenas artístico, mas pessoal, torna possível a associação de *Manual de pintura e caligrafia* ao romance de formação, embora deva ser considerada, como ressaltamos, a acepção ampla dessa modalidade do gênero narrativo, especialmente pelo fato de o protagonista não se encontrar na infância ou na adolescência, como ocorre com o clássico modelo de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Essa filiação, para além de explicar o tema principal da obra, abre caminhos interpretativos a respeito da natureza autobiográfica do romance, tanto em relação ao protagonista quanto ao seu criador.

No contexto da obra de José Saramago, *Manual de pintura e caligrafia* ocupa, pelas razões discutidas anteriormente, o lugar de transição entre as duas grandes fases em que se pode dividir a trajetória do autor. Assim como H., Saramago habitou o deserto do romance depois da primeira tentativa frustrada, em 1947. Como vimos, cultivou outros gêneros, como a procurar a sua voz, até se ver novamente diante da página em branco quando desejou retornar à narrativa de maior fôlego. Entre *Terra do pecado* e *Manual de pintura e caligrafia* é como se houvesse uma diferença semelhante à que H. viu entre o retrato de S. e o dos

senhores da Lapa: a diferença da compreensão, do conhecimento, do autoconhecimento, enfim.

Do mesmo modo, se o manuscrito de H. o preparou para o autorretrato de um novo homem, agora um artista maduro e consciente, embora ainda aprendiz, o *Manual de pintura e caligrafia* foi necessário para que surgissem *Levantado do chão* e todos os grandes romances que se lhe seguiram. Nesse sentido, a natureza formativa do *Manual* também é dupla, pois ele simboliza as tensões próprias de Saramago na tentativa de representação do mundo por essa forma de expressão, e anuncia, pela diferença em relação ao primeiro livro publicado, o surgimento de um novo romancista. Mas isso não significa a anulação do passado. Como Jano, o deus romano de duas faces, voltadas uma para o pretérito e outra para o futuro, o *Manual*, ao mesmo tempo que retoma aspectos fundamentais das crônicas e dos poemas que o precederam, prepara o terreno, para usar as palavras do autor, para o que há de vir.

Em relação ao futuro, se de um lado o *Manual* apresenta diferenças em relação aos romances da segunda fase, como o foco narrativo, o uso da pontuação nos diálogos, a construção sintática, por exemplo, de outro contém alguns dos temas que serão recorrentes nos livros posteriores, o que revela a coerência do projeto literário do escritor. Além disso, é perceptível um ritmo frasal que em muitos momentos se aproxima daquele que o leitor de Saramago se habituou a acompanhar. Finalmente, certas passagens fazem involuntárias e anacrônicas alusões aos livros que ainda seriam escritos: a viagem à Itália e os comentários das obras de arte servirão de modelo para a *Viagem a Portugal* (1997b); a referência à peregrinação a Fátima lembra *O ano da morte de Ricardo Reis* (1988a); Veneza flutuando evoca *A jangada de pedra* (1988b); o deserto de Jesus remete ao *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991); as comparações com o estado de cegueira prenunciam o famoso *Ensaio* (1995) a respeito dela; a abordagem dos nomes será aprofundada em *Todos os nomes* (1997a); Platão, quando mencionado, parece anunciar *A caverna*; o tema do duplo será desenvolvido em *O homem duplicado* (2002); quanto aos episódios autobiográficos, alguns serão retomados em *As pequenas memórias* (2006).

As observações que apresentamos neste estudo são apenas uma parcela do que a complexidade de *Manual de pintura e caligrafia* pode oferecer ao leitor que, como o pintor diante da tela em branco, ou da página a ser escrita, procura levantar as pedras e revelar a sua verdade.

Referências

ARISTÓTELES *et.al.* **A poética clássica**. Tradução: Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BARTHES, R. A morte do autor. In: BARTHES, R. **O rumor da língua**. Tradução: António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

CANDIDO, A. **Na sala de aula**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.

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

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

FARINACCIO, P. A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, v. 1, n. 20, p. 3-31, jul./ago., 2002.

GOETHE, J. W. von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. 3. ed. Tradução: Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ed. 34, 2020.

MAINGUENEAU, D. **O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade**. Tradução: Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MOISÉS, M. O baú de ossos de José Saramago. In: MOISÉS, M. **A literatura como denúncia**. Cotia, SP: Íbis, 2002.

PERRONE-MOISÉS, L. A criação do texto literário. In: PERRONE-MOISÉS, L. **Flores da escrivaniinha: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PUGA, R. M. **O Bildungsroman (romance de formação): perspectivas**. Londres: IMRL; Lisboa: CETAPS, 2016.

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

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica**. Tradução: Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SARAMAGO, J. O ouvido. In: HATHERLY, Ana *et al.* **Poética dos cinco sentidos**. Lisboa: Bertrand, 1979.

SARAMAGO, J. **Os poemas possíveis**. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1982.

SARAMAGO, J. **Provavelmente alegria**. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1985.

SARAMAGO, J. **Deste mundo e do outro**. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1986.

SARAMAGO, J. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988a.

SARAMAGO, J. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988b.

SARAMAGO, J. **Os apontamentos / As opiniões que o DL teve**. Lisboa: Caminho, 1990.

SARAMAGO, J. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SARAMAGO, J. **Manual de pintura e caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SARAMAGO, J. **Objecto quase**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARAMAGO, J. **Cadernos de Lanzarote – Diário III**. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1996.

- SARAMAGO, J. **Todos os nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a.
- SARAMAGO, J. **Viagem a Portugal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.
- SARAMAGO, J. **Terra do pecado**. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1998a.
- SARAMAGO, J. A noite. In: SARAMAGO, J. **Que farei com este livro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b.
- SARAMAGO, J. **A bagagem do viajante**. 5. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2000a.
- SARAMAGO, J. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000b.
- SARAMAGO, J. **Levantado do chão**. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000c.
- SARAMAGO, J. **Memorial do convento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- SARAMAGO, J. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SARAMAGO, J. **As pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SARAMAGO, J. **O ano de 1993**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SARAMAGO, J. **Da estátua à pedra e Discursos de Estocolmo**. Belém: Editora Ufpa; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.
- SEIXO, M. A. **Lugares da ficção em José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.
- YOURCENAR, M. **Memórias de Adriano** seguido de apontamentos sobre as Memórias de Adriano. 13. ed. Tradução: Maria Lamas. Lisboa: Ulisseia, 2002.

LEARNING THROUGH THE MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA: TENSIONS OF LITERARY REPRESENTATION

Abstract

Manual de pintura e caligrafia is the second novel published by José Saramago, in 1977, three decades after his debut in literature, with *Terra do pecado*. Considering its transitional and formative value, since it immediately precedes the author's mature phase, which began in 1980, it is intended to examine the tensions of literary representation that the protagonist undertakes when he oscillates between painting and writing, in an attempt to self-knowledge and transformation. The relationship between literature, painting and identity will be analyzed, based on studies on the novel of formation, autobiographical writing, context and the theory of mimesis or representation. This theoretical basis dialogues with the novel from the word “scriber”, with which the narrator-character defines himself in an attempt to find his style, his voice, which he believes to be the manifestation of his truth. The discussion is guided by the hypothesis that this work inaugurates a new form of Saramago's narrative, whose consolidation will take place in the following novels. It is concluded that the *Manual* is a novel of transition and learning, for both the protagonist and the author, and contains the themes that Saramago's reader will find disseminated throughout his later work.

Keywords

Saramago. Representation. Formation novel. Manual. Painting.