

# Educação Visual: Notas sobre Écfrase em Manual de Pintura e Caligrafia

## Visual Education: Notes on écfrase in Manual of Painting and Calligraphy

Nuno Castro

*Finalista da Licenciatura em Humanidades — Minor em Estudos Portugueses, da Universidade Aberta. 1º Prémio (ex-aequo) na edição de 2021 do Prémio de Ensaio José Saramago, atribuído pela Catédra Internacional José Saramago da Universidade de Vigo com o ensaio que está na base do trabalho aqui apresentado. Os seus interesses são os Estudos Comparados, sobretudo pelas possibilidades de cruzamento de discursos e pensamentos. Email: 1900216@estudante.uab.pt*

### Resumo

*Neste trabalho, exploram-se alguns exemplos textualização ecfrástica que surgem em Manual de Pintura e Caligrafia, que dizem respeito à realização verbal de imagens com e sem referente extraliterário. Definiremos, a partir dessa exploração, a construção do enunciador saramaguiano — o autor-narrador definido por Miguel Real — como aquela entidade em que se manifesta através de uma posição discursiva e poética que depende, em igual medida, da arquitetura de visões pessoais como dos efeitos que exercem que sobre o enunciador os objetos estéticos que constituem o tecido do imaginário cultural em que o este se move e transforma. Esperamos, com isso, demonstrar que o agenciamento artístico depende do poder transformador do olhar e de uma concreta tomada de posição ideológico-existencial, assumida em consequência de um estado de alerta que se torna possível mediante a experiência estética. O significado desses contactos será sintetizado nos comentários meta-diegéticos que têm como antecedente os episódios que o protagonista caracteriza como autobiográficos. Nestes, destacar-se-á a preponderância da écfrase, o bordão narrativo que alegoriza o espaço de in-betweenness ocupado pelo peculiar narrador autorreflexivo criado por Saramago.*

### Palavras-Chave

*José Saramago, écfrase, autor-narrador, intermedialidade, autorreflexividade.*

### Abstract

*In this paper, we shall explore several examples of ekphrastic textualization present in Manual of Painting and Calligraphy, which concern the verbal realization of images with and without an extraliterary referent. We will define, through this exploration, a construction of the saramaguian enunciator — the author-narrator, as defined by Miguel Real — as an entity that manifests itself within a discursive and poetic position that depends, in equal measure, on the architecture of personal visions as well as of the effects exerted on the speaker by the aesthetic objects that comprise the cultural imaginary through which he wanders and transforms himself. With this, we hope to demonstrate that his artistic agency depends on the transformative power of the gaze and of a concrete ideological and existential self-positioning, assumed as a consequence of a state of alertness that is made possible by the experience of the aesthetic. The meaning of these contacts will be synthesized in the meta-diegetic commentary based on the episodes that the protagonist describes as autobiographical. In these, the preponderance of écfrase will be highlighted, as it is the narrative pattern that allegorizes the space of in-betweenness occupied by the self-reflective narrator created by Saramago.*

### Keywords

*José Saramago, écfrase, author-narrator, intermediality, self-reflexivity*

## Introdução

Seguimos o exemplo clássico de iniciar a nossa exposição *in medias res*. Tomar, desde logo, um episódio romanesco como prelúdio para a exposição teórica será, não só, uma demonstração de fidelidade ao objeto de estudo, à própria fonte do conhecimento, como também permitirá uma tematização latente de todo o nosso discurso sob o signo desse mesmo momento narrativo, que transformaremos em ilustração. Este fenómeno é, de resto, um eco do modo como operam as importantes dinâmicas que analisaremos.

Sem mais delongas, coloquemo-nos junto do protagonista, agora que está próximo de uma significativa descoberta pessoal. Porém, a aparência é a de que se trata do momento em que um homem realizará uma mera troca comercial, processo tantas outras vezes repetido: eilo, um pintor vem entregar a tela encomendada a uma família burguesa. Nada de novo no quadro, a não ser que assinalemos o que o antecede e o que se irá suceder. Pois, na verdade, este pintor acabara de terminar um intenso período de viagem e autoconhecimento, consubstanciado no fio de uma escrita povoada de imagens. Algo germinou, escreveu-se o suficiente para que nascesse um outro sujeito — palavras dele, aliás. A tela que transporta consigo demonstra-o e a imagem que irá revelar anuncia a passagem a uma nova ordem, uma rutura, uma metamorfose. A transformação é vozeada pelo brilho de uma cor: trata-se do branco, que domina o passo ecfrástico do retrato dos senhores da Lapa:

Cheguei-me ao cavalete, descobri a tela . . . O fundo era branco, não precisamente branco, claro, mas trabalhado com aquela mistura de cores que sugere um branco indiscutível ou o efeito que um branco produz na retina, que de cada vez temos de ajustar (diria que não a retina, mas talvez ela, afinal) à ideia que fazemos do branco. A semelhança dos modelos não podia ser posta em dúvida, mas, na verdade, este quadro não era um digno sucessor das escorridas e dessoradas telas à custa das quais eu vinha vivendo. Tanto a mulher como o homem estavam (como vou dizer?) duplamente pintados, isto é, com as primeiras tintas necessárias para lhes reproduzir os traços e os planos do rosto, da cabeça, do pescoço, e depois, sobre tudo isto, mas de uma maneira que não permitia descobrir facilmente onde estava o excesso, outra pintura se sobrepunha, que, por assim dizer, não fazia mais do que acentuar o que já lá estava. No caso da mulher o efeito era mais visível porque com ela tivera eu de interpor a pintura intermédia que era a maquilhagem. O quadro produzia uma impressão de desconforto, como a de um riso súbito no interior de uma casa deserta. (SARAMAGO, 2014, pp. 199–200)

O que vemos, então? Sob a brancura manifesta-se a vertiginosa espiral estética. Os rostos transparecem o “excesso”, duas camadas de tinta que se sobrepõem lançam o olhar para além das faces, para outro inexplicável signo, que revela algo mais do que elas. Há um constrangimento, mas é produtivo, a marca de um vigor reencontrado. Os efeitos totais desta imagem são sentidos na transformação que originam. O pintor de retratos burgueses deixará de o ser; os métodos de representação a que se submetia não mais exercerão a sua influência — tudo isso nos é revelado mais tarde. Mas será possível que todos estes sentidos se concentrem na descrição da pintura apresentada? Será ela tão determinante no contexto da narração? Torna-se necessário traçar de que modo, e por entre a realidade material da pintura e o olhar do observador conjurado na escrita que ao leitor a revela, a função da observação-ela-mesma se constitui como vetor de significação — ou seja, como a própria ideia e ação do olhar e da leitura se tornam operações de semantização, fazendo com que as figuras, ou as imagens, se manifestem como vetores tematizantes dos diferentes episódios, ou mesmo do romance como um todo. Devemos registar o jogo de desdobramentos que abre essa

interposição, a fecunda tangente semiológica que se abre com a *écfrase*, olhando-a como ponto de partida para a exegese — eis o centro da nossa reflexão. A decisão de nos concentrarmos em específico na obra referida prende-se com o facto de lhe detetarmos um mecanismo essencial para o modo narrativo saramaguiano. Em concreto, e adotando, na esteira de outros investigadores (SEIXO, 1999; ARNAUT, 2002; REIS, 2015), uma visão de *Manual de Pintura e Caligrafia* como sendo o romance em que José Saramago define, sem necessariamente maturar, as principais características da sua voz literária. A obra de que nos ocuparemos equaciona importantes problemáticas estéticas que ultrapassam, em larga medida, o estrito domínio da literatura. Centrada que está a trama romanesca no percurso existencial e identitário do narrador — um retratista que descobre, ou atualiza, o seu método de composição pictórica e as intenções programáticas que lhe subjazem através de sucessivas reflexões urdidadas textualmente —, este definir-se-á como *sujeito em construção* (SILVA, 2004), sendo que esse processo de progressiva conquista da imagem de si depende do contacto, e, por vezes, do confronto, com a imagem do outro, de que o protagonista se vê, sucessiva ou simultaneamente, sujeito e objeto, numa dinâmica que força a procura da estabilidade pessoal e, sobretudo, autoral. O romance constitui-se, então, como o resultado de uma dinâmica de autognose mediada pelas imagens. O seu eixo central é o olhar, consubstanciado na *écfrase*, momentos textuais em que se desdobram os vetores semânticos que redimensionam o universo referencial do narrador e se reorganiza a sua expressão autoral, espelho da do próprio Saramago. Tendo especificado as questões que nos ocuparão, e antes de avançarmos para a leitura de alguns desses momentos narrativos, façamos uma breve digressão hermenêutica sobre a arquitetura do discurso literário saramaguiano: tal permitir-nos-á elucidar conclusões futuras.

## Para uma definição da atitude literária saramaguiana

Iniciemos o nosso percurso analítico fazendo uma necessária remissão à imagem que de si próprio que o autor nos dá e que Carlos Reis registaria em *Diálogos com José Saramago* (2015). No decurso das conversas entre o académico e o romancista, seria o segundo a definir, como principal inovação estética da sua obra, a afirmação da presença efetiva do autor "como pessoa, como sensibilidade, como inteligência, como lugar particular de reflexão" (ibidem, p. 101). Contrariando uma tendência que consideraria "incómoda" a presença do autor, Saramago queria que "se visse e se soubesse" que era ele mesmo quem fazia o romance. Elaborando, o interlocutor de Carlos Reis afirmaria que

[...] provavelmente o leitor não lê o romance, o leitor lê o romancista; e que se não fosse ele querer saber quem é essa pessoa que escreve aquelas coisas, talvez o romance não valesse a pena, até porque, nas histórias que nós contamos, ninguém pode ter pretensões de originalidade [...] Aliás, isto tem uma ligação óbvia com essa preocupação minha com os sinais que as pessoas deixam ou não deixam. (ibidem, p. 102)

Poderá, então, definir-se que o móbil da ficção saramaguiana é uma aposta no elemento humano enquanto singularidade estética, e, conseqüentemente, na possibilidade gnoseológica deste elemento; dito de outro modo, na conceção dessa presença como condição necessária para uma abertura do conhecimento. Esta aposta assenta claramente numa conceção que toma o contacto com o objeto estético como meio de propiciar de uma aventura total dos sentidos, dos quais não está dissociada a dimensão do intelecto — ou seja, que poderá ser a abertura de um caminho em busca da sabedoria <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Veja-se, a este respeito, a afirmação de Salzani e Vanhoutte, que vêm o "espaço literário" saramaguiano — esse

Devemos reiterar que a efetivação dessa tão determinante presença humana depende da sua deteção ou identificação, algo análogo a uma estimulação retiniana: um olhar, um direcionamento específico para a luz de algo que se torna objeto do fazer literário. Tratar-se-á, quase sempre, de uma necessidade de dar a ver. Uma leitura desatenta desta postura autoral poderá remeter o leitor para a necessidade de instalar, discursivamente, uma dinâmica de condicionamento, uma tentativa de fazer coincidir o olhar do leitor ao olhar de um autor que, novamente nas palavras do próprio, pensou a sua escrita romanesca como o resultado de "necessidade de explicar tudo". Porém, e fazendo nova remissão para as palavras de Saramago, este movimento é despoletado como consequência de um desfasamento<sup>2</sup> de que o próprio não escapa, e essa necessidade de descrição totalizadora será, sobretudo, uma forma de "andar à volta das coisas, para tentar chegar o mais próximo possível delas", num jogo de progressiva aproximação aos campos semânticos que pretendem desvendar-se, se não a par do leitor — o que talvez seria impossível —, pelo menos em solidariedade com este:

[...] se em cada momento eu me apercebesse de que alguma coisa tinha ficado por esclarecer e insisto e mostro-a de outra maneira e ilumino-a de outro modo, com uma espécie de obsessão de claridade. [...] então será talvez essa necessidade de ver mais e mais e mais, de me aproximar cada vez mais da tal essência, que me leva a preferir o romance [como meio de criação]" (REIS, 2015, p. 132).

Somos levados a concluir que, ao contrário do que inicialmente possa pensar-se, a tentativa de tornar presente o autor na tessitura da ficção, de o implicar na enunciação, será, sobretudo, uma forma de assumir a instabilidade de um sujeito em permanente processo de reavaliação da sua própria posição, que assume a literatura como um projeto de conhecimento, uma tentativa de colmatar um distanciamento constitutivo, que se expressa numa voz que assume a arbitrariedade do discurso, que procura refletir sobre os estímulos que, "como o mata-borrão" (REIS, 2015, p. 145), recebe e que lhe convocam uma inexorável necessidade de compreensão. O autor-narrador saramaguiano — caracterização definida por Miguel Real (2021) — é, assim, uma entidade que mantém presente a memória ou a consciência da posição discursiva do leitor-recetor enquanto assume a tarefa de acionar, pela linguagem, toda a máquina da ficção. Trata-se, com efeito, de uma singular postura de escrita

---

espaço singular que o autor definiu, em que se dissolvem as fronteiras genológicas e em que tudo é admitido no romance (SARAMAGO, 2017, p. 212)— como um lugar privilegiado para o pensamento livre, para a indagação filosófica e em que, tal como nos ensaios de Montaigne, “ o próprio autor é a matéria da pesquisa artístico-filosófica (ARIAS 1998, p. 36), de tal modo que a perspetiva subjetiva é universalizada, transformada numa “investigação sobre o humano” enquanto tal, e a arte torna-se o veículo preferido desta investigação” (SALZANI; VANHOUTTE, 2018, p. 3).

<sup>2</sup>Evocamos o conceito de desfasamento na esteira daquilo que H.G. Cancela definiu. Com efeito, operando enquanto modo fundamental de relação com os objetos estéticos, o desfasamento é um fenómeno multidimensional, que atravessa a vida da obra na sua existência histórica, nas suas condições de produção e receção, na sua possibilidade de se constituir enquanto signo. Sobre as distintas relações de desfasamento, o ensaísta conclui que “remetem a identidade da obra para um estado que é, ao mesmo tempo, de permanência e de extrema descontinuidade”, pelo que “a identidade de cada obra consiste na sua maior ou menor capacidade de em cada contexto se revelar outra” (2014, p. 39).

Esta conclusão é bastante relevante para o nosso contexto, em que se versa sobre uma forma de transcontextualização: a éfrase opera num espaço de fronteira, ou no interstício, entre duas “linguagens”: enquanto representação de uma representação, tratar-se-á de um dispositivo retórico duplamente marcado pela não coincidência entre a sua realidade enquanto representação e a realidade do seu referente; no entanto, e paradoxalmente, esse duplo desfasamento acabará por auxiliar a revelação da opacidade constitutiva das representações. Nas palavras de Cancela, esta opacidade reside em alguma coisa que, “sendo condição de representação, não é representável”, e, logo, se constitui como resistência (ibidem, p.109). Então, ao tornar transparente a falha essencial de toda a representação, e a sua dependência de uma decisão, sempre parcial, por uma estratégia de interação com o próprio desfasamento, a éfrase irá constituir-se como possibilidade especular total, refletindo o próprio enunciador: talvez por isso seja um modo de discurso tão adequado aos aspetos autobiográficos e confessionais de *Manual de Pintura e Caligrafia*.

que se aproxima de uma oscilação entre posições, ou, por outro lado, da deslocação poética para um *locus* específico — um lugar, poderá dizer-se, que convoca aquilo a que Avelar chama uma *in-betweenness*, ou seja "o espaço entre onde habita o sujeito" (2018, p. 20, grifo nosso) e em que o encontramos no "espanto renovado do encontro com a alteridade" (ibidem). Subscrevendo a conclusão do autor de *Poesia e Artes Visuais* — que, num passo fundamental para as questões que procuramos levantar neste trabalho, situa esse espaço "no solo que irradia do encontro entre diferentes formas de expressão artística" (ibidem, p. 20) — lembremos que o próprio Saramago considerou ser o romance não tão somente um género, mas, mais do isso, um "lugar literário"; algo que se constitui como uma "espécie de soma" (Reis, 2015, p. 145) na construção desse projeto estético de "dizer tudo" que é, de resto, a manifestação de uma "consciência holística" que reage à realidade e, em concreto, aspira "a fazer, intervir, intermediar, transformar" (BALTRUSCH et al., 2021, p. 10).

Temos, então, que o texto saramaguiano depende de uma concreta atitude literária, assente na sensibilidade e no desejo de compreensão transformadora. Será, talvez, por isso, que a produção criativa do autor se adequa perfeitamente a uma lógica de definição de possíveis, ou seja, de levantar, através da ficção, as possibilidades de organização de estados da experiência — podemos chamar-lhes *mundos* — que, tendo, em relação às representações artísticas, existência prévia, não lhes são alheias: a ação do escritor procura "restituir o mundo através da representação, as práticas criativas constituem um espaço de transfiguração e de subversão do real" (CANCELA, 2020, pp. 29–30).

## **A descoberta da voz autoral e a sua alegorização na éfrase em *Manual de Pintura e Caligrafia***

Pese embora a sua característica solidez, a peculiar atitude de Saramago face à escrita e à atividade criativa não conheceu, como é evidente, uma progressão linear ou uma estabilidade permanente, quer a nível genológico, conteudístico ou formal. A posição consensual entre os estudiosos é, no entanto, a de que existe uma metamorfose autoral determinante no final da década de 70 e início de 80, culminando na publicação de *Levantado do Chão*<sup>3</sup>. Independentemente da posição que se adote no debate entre uma visão bipartida — como propõe Horácio Costa (2004)— ou tripartida — como fazem Maria Alzira Seixo (1999) e, mais tarde, Sílvia Amorim (2011), que seguimos — de sequenciação cronológica, evolução, ou diacronia da postura autoral de José Saramago, a verdade é que, entre as fases de "formação" — genologicamente plurívoca, ou até formalmente instável, em que se destacam a produção de formas breves como o conto e a crónica —, de "metaficção historiográfica" — cujo centro serão as produções textuais baseadas numa revisão literária de fenómenos históricos ou míticos —, ou de "alegoria de base ética" — em que se manifesta um edifício romanesco que assenta na formulação dita ensaística de mundos de possibilidade utópica ou distópica —, qualquer teórico estará de acordo com a afirmação de que é em *Manual de Pintura e Caligrafia* que "vêm conceptualizar-se os fundamentos de uma decisiva intencionalidade poética" (SILVA, 2004, p. 253).

Com efeito — já o referimos —, é na obra originalmente definida como sendo um "ensaio de romance" que Saramago sintetiza os aspetos fundamentais os aspetos retóricos e discursivos do conjunto da sua obra, alegorizando-os no percurso de auto-conhecimento e de formação artístico-literária de H., o protagonista, um pintor que irá conseguir definir as suas

---

<sup>3</sup> Considerando o longo percurso de maturação realizado pelo autor até à produção desse romance, é bastante peculiar a sua caracterização da conquista plena da voz autoral como um momento de descoberta fortuito, análogo a um "milagre", palavra como o descreveu em entrevista ao *Jornal de Letras*, recentemente recuperada por Miguel Real em *Pessoa & Saramago* (2021, p. 161).

intenções estéticas e programáticas através da reflexão metadieética sobre si próprio e, ainda — e talvez mais determinadamente — sobre os contactos com distintas dimensões de alteridade. Neste segundo plano, irão destacar-se as experiências transformadoras possibilitadas pelo contacto com a imagem, quer nas suas próprias obras, quer nos seus contactos com obras fundadoras do cânone artístico europeu.

Tendo em conta a importância do olhar e das imagens em *Manual de Pintura e Caligrafia*, basear-nos-emos num postulado considerado fulcral: não é possível conceber o trajeto evolutivo do protagonista e a força semiótica da alegorização autobiográfica que essa trama romanesca acarreta se lhe forem retirados os fenómenos do encontro da palavra com o signo visual, e a efetivação ou realização textual daí decorrente. Corre, na progressão narrativa, uma tensão essencial que não existe sem essa relação de confronto com as imagens, sem o impacto da visualidade veiculado ecfrasticamente. A sobreposição da linguagem ao ato da visão, ou ao momento apreensivo, torna produtiva a fruição — isto porque o desdobramento linguístico opera sobre uma tomada de consciência que ultrapassa a contemplação, desdobrando-se num processo gnoseológico, autorreflexivo, e no qual, como postula Avelar, a consciência do diálogo interartístico influencia decisivamente a camada textual, criando "uma poética de imersão radical, desvendada num léxico visual que se (con)funde com o texto" (2018, p. 477). Ademais, as lógicas de representação que sustentam tal modo discursivo serão consequência direta, ou manifestação taxativa, de uma entidade poética que, através da ecfrase, assume posição reativamente ao signos visuais e ao lugar destes na História, quer seja num movimento de oposição — gesto que assume maior relevância na reflexão sobre as imagens produzidas pelo próprio narrador/protagonista — ou na cópia — que em *Manual de Pintura e Caligrafia* se assume, por excelência, como derradeiro ato de aprendizagem, pois supõe observação total da alteridade, opondo-se, assim, a um modo de conhecimento que assenta na atomização do indivíduo —, revelando que, nesta obra, o diálogo transmedial corresponde a uma estratégia programática deliberada: é o veículo de afirmação de um ideário, não do ponto de vista da produção do discurso, mas, e sobretudo, também do ponto de vista das possibilidades desse mesmo discurso: a transmedialidade torna operante uma alegoria, em que, ultimamente, "o sujeito compartilha a presença do outro, descobre a ligação amorosa e encontra condições históricas e políticas que irão sedimentar a sua transformação" (OLIVEIRA JÚNIOR, 2000, p. 85).

Será útil, neste momento, fazer uma incursão pelo território teórico do modo discursivo que alicerça os fenómenos que iremos descrever.

## **Na fronteira entre artes e discursos: notas sobre ecfrase e representação**

Termo inaugurado no contexto do ensino da retórica na Antiguidade — segundo Wagner, terá aparecido pela primeira vez em escritos sobre retórica atribuídos a Dionísio de Halicarnasso (1996, pp. 11–12)—, a *écfrase* era então entendida “como um discurso que faz com que o conteúdo surja vivamente ante olhar” (WEBB, 2009, p. 35). Assim, nas suas primeiras formulações, poderia definir-se a *écfrase* como sendo uma tentativa de condicionamento da receção de um enunciado, procurando aproximá-lo da visualidade, enquanto se conduz o ouvinte a uma dada formulação imagética:

vemos aquilo que [o enunciador] vê, obedecendo à sequência que ele (nos) impõe. Recorde-se que esta capacidade de condicionar (formar) o nosso olhar deverá ser endógena a esta estratégia de enunciação. Marília Futre Pinheiro refere que «as duas virtudes essenciais da *écfrase*, a *sapheneia* (clareza) e a *enargeia* (vivacidade) tinham [...] como objetivo primordial, transformar o

Note-se, em primeiro lugar, que na conceção clássica, o referente — aquilo que se descreve — é de segunda importância, pois aquilo que se procura é um determinado impacto no ouvinte. Com efeito, enquanto dispositivo retórico, a *écfrase* distingue-se da mera descrição porque alude à capacidade de, através das palavras, transformar o ouvinte num espectador: o que se pretendia, essencialmente, era a convocação de um sentido pelo meio de outro (ou, de modo pernicioso, a confiscação da audição por parte da visão). O termo e a sua aplicação viriam a conhecer uma evolução considerável, verificando-se um afastamento desse sentido original, que aludia à possibilidade de emulação discursiva de uma realidade extralinguística.

Portanto, e como veremos, as categorias antiga e moderna da *écfrase* formaram-se em campos totalmente distintos, sendo, em derradeira análise, incomensuráveis. No entanto, o entendimento inaugural do termo já denota aquilo que lhe é essencial: a *écfrase* participa de uma categoria narrativa específica, a descrição, mas não se lhe reduz; além disso, diz respeito à reprodução verbal signos visuais, imaginários ou não, e inclui informações contextuais (que podem dizer respeito a, por exemplo, edifícios e espaços envolventes). Esta formulação desagua numa aceção que vê o discurso como sendo possuidor de uma latente dimensão visual e, portanto, seguindo o nexos mimético atribuído às construções imagéticas, capaz de imitar o real. Por outro lado, destaca ainda o papel do enunciador, absolutamente preponderante, e cujo enunciado se apresenta como exemplar. Queremos, com isto, chamar a atenção para o facto de, nas formulações inaugurais da *écfrase*, o objeto artístico reproduzido ser criado por entidades que se situam num patamar hierárquico superior. Retomando um dos exemplos mais célebres de expressão textual de uma imagem — o episódio da descrição do escudo de Aquiles (*Iliada*, 18, vv. 478-608) —, notamos que tanto a observadora, a deusa Tétis, como o artífice (ou artista), Hefesto, são entidades que estão no mais elevado patamar da ordem cósmica; como tal, assumem (ou espelham) autoridade, que perpassa para o enunciador, justificando, de certo modo, a função pedagógica da arte — o que persistirá noutros espaços e tempos —, e a noção de que os referentes artísticos são também eles veiculadores de uma mensagem a reter por aqueles que com eles se cruzam — os alocutários, os leitores, enfim, os recetores da mensagem, que funciona com lição.

Dessa função decorrerá outra importante formulação meta-artística, que vê, na pintura, uma fonte modelar para a organização discursiva. Falamos da formulação horaciana *ut pictura poesis* — “como a pintura é a poesia” —, que na crítica e história da arte levou àquilo que é visto como sendo a correspondência, irmandade, ou ecumenicidade das artes, uma conceção que se baseia nessa ideia de que os fazeres poético e pictórico se iluminam mutuamente. Esta formulação acabaria por ser transportada para a prática da, e pensamento sobre, a *écfrase*; de facto, a célebre analogia de Horácio projetou-se sobre toda a tradição artística e hermenêutica ocidental. O símile, independentemente de como possa ser interpretado, assevera a semelhança, se não a identidade, da pintura e da poesia, dando aso a um extenso corpo de especulação estética e, no Renascimento e no Iluminismo, estaria implicado na origem de vários estudos teóricos e históricos sobre arte. No entanto, em aparente contradição com aquilo que parecia ser o rumo da teorização, a era das Luzes veria o surgimento da teoria estética de Lessing, que vê a poesia e as artes visuais como essencialmente distintas.

Para o pensador alemão, as duas formas de expressão artísticas era algo intrínseco, algo que reporta à própria essência desses modos de criação. Como tal, seria necessário delimitar estritamente os seus domínios que seriam naturalmente sustentados por conceitos diferentes — a pintura (ou as artes visuais) pelo conceito de espaço; a poesia (ou as artes literárias) pelo conceito de tempo. Notemos, então, que as objeções de Lessing à teorização clássica não tinham como principal objetivo o afastamento do aforismo — ou, se atendermos à sua implicação normativa, exigência — horaciana, mas sim a tentativa de reestabelecimento

da *pureza* das distintas artes. O postulado do autor de *Laocoonte* opera, então, em dois sentidos. Num primeiro, define uma geometria precisa, os limites concetuais de dois modos de produção sígnica. A definição implica, sempre, uma zona fronteira, traço principal do desenho, que é a linha que demarca e, contraditoriamente, coloca em contacto os dois campos. Assim, sendo a fronteira um ambíguo território de separação e encontro, a insistência lessinguiana na espacialidade da arte visual e na temporalidade da arte verbal acabará por sustentar um novo entendimento interartístico. Lemos Avelar:

A aparente dicotomia exposta por Lessing configura, afinal, uma subtil interpenetração entre os dois conceitos — espaço e tempo — nas estratégias de representação das duas formas de expressão artística. (...) Com efeito, ao longo dos tempos, a écfrase havia dependido da dimensão narrativa e de uma capacidade (a da palavra), a de permitir ao leitor visualizar um signo ausente. Associava, deste modo, o objeto à história do qual ele participa, inserindo-o num fluir diacrónico, com a memória de um passado que justifica o presente — o instante da representação — e antecipa um futuro; ela significaria fase de um devir. (2018, p.109-10)

Como é evidente, as objeções de Lessing, e a sua tentativa de demarcação, serão uma consequência de algo que, ao lado de uma visão de complementaridade das artes, atravessa a tradição ocidental, deixando-lhe uma importante marca. Se o intelectual iluminista tenta um exercício de disintção ou segregação, a verdade que, mesmo no entendimento clássico de aproximação ou fusão das expressões, existe também, como, aliás, já aludimos, essa tentativa de definição de uma norma para a expressão, sobretudo das imagens. Consideremos, com Wagner, que

Dado o poder inegável das representações visuais, não deveria surpreender-nos que a cultura ocidental tenha tentado limitar essa força através uma tradição exegética e, de facto, ecfástica, que traduz o pictórico no legível, controlando-o e cercando-o de palavras. O terror ou medo humano diante da e da imagem encontrou expressão, por um lado, no medo ecfástico projetado nas palavras e, por outro lado, nos discursos filosóficos e na resposta de observadores iconoclásticos que destroem ou desfiguram o que consideram ser perigosas representações visuais. (1996, p. 31)

No imaginário da Antiguidade, por exemplo, sempre esteve presente o grande poder irracional das representações (e não apenas as visuais). Em *República*, há toda uma argumentação que pretende ilustrar a “arte de imitar” como algo que “executa as suas obras longe da verdade, e, além disso, convive com a parte de nós mesmos avessa ao bom-senso, sem ter em vista ... nada que seja são ou verdadeiro” (603b, 466); a força das representações é ameaçadora, manipula a mente, de tal forma que Sócrates, temendo os riscos da exposição dos cidadãos, dos jovens, às “histórias desagradáveis”, conclui que estas não devem ser contadas (378a-b) e que a presença dos poetas na sua cidade ideal só pode ser tolerada mediante a aplicação de rigorosos mecanismos de censura (398a-b). Ainda considerando esta força latente das imagens, Debray relaciona, em *Vida y Muerte de la Imagen*, a génese das imagens com a morte, e mais precisamente com o desejo humano de ultrapassar o medo do nada, ou da inexistência, e preservar o que necessariamente irá degradar-se enquanto dominam o horror primordial suscitado pela ideia do vazio. As imagens, argumenta Debray, sempre foram poderosas e atraentes porque criam a ilusão de que o visível também é legível, acessível, presente.

Durante milénios, o longínquo e o caduco ultrapassaram, delimitaram e ameaçaram o campo ótico; o oculto era o que dava o seu valor ao patente. O próximo e o visível não eram, aos olhos dos nossos antepassados, senão um arquipélago do invisível, dotado de videntes e augures para servir de intérpretes, pois o visível e o sobrenatural era o lugar do poder (o espaço de

onde vêm as coisas, e para onde voltam). Havia, pois, um grande interesse em que o invisível se conciliasse, visualizando-o; em negociar com ele; em representá-lo. A imagem constituía, não o objeto, mas o ativador de uma permuta no perpétuo comércio do vidente com o não-visto. (DEBRAY, 1994, p. 29)

Face a tudo o que descrevemos, parece-nos apropriada a conclusão de que o pensamento e ideário humanos se caracterizam pelo seu tecido de signos, um plano cuja flexibilidade resulta das dicotomias próprias ao universo das representações. A relação entre a palavra e a imagem tem sido igualmente marcada por essa flutuação entre o agónico e o harmonioso. O caso será que essa oscilação revele a não existência de uma diferenciação essencial entre poesia e pintura; ou seja, talvez não seja dada, pelas naturezas inerentes desses dois modos de representação — em si mesmos sujeitos às dicotomias próprias de qualquer relação com o que pretenda representar-se —, pelos objetos representados, ou pelas possibilidades de leitura, um qualquer fator de derradeira distinção que justifique a total circunscrição das possibilidades de compatibilização ou afastamento dos dois pólos da éfrase. Logo, tratar-se-á de compreender, nesse dispositivo retórico-discursivo, a convocação de um espaço de intersecção entre dois sistemas de signos, o que deve destacar a sua já constitutiva coabitação ou coarticulação operacional. Em vez de demarcar a diferença, ou a semelhança, podemos olhar para o espaço representacional como um campo no qual, apesar de estar a decorrer uma tensão, constitui-se o facto de as representações visuais e verbais terem dois denominadores comuns: a retórica e o signo. Se as imagens são retóricas e "impuras", se incorporam sempre uma ausência — aquilo que necessariamente lhes dá sentido — não podemos, simplesmente, sustentar a aceção que existe uma linha a separar o visível do legível, o tempo do espaço.

Esta será, com efeito, a consciência que reside nas realizações literárias que mais têm animado o debate e a pensamento estético — detetá-la-emos em Saramago. Na verdade, como destacam González-Moreno e González-Moreno, pintores e escritores tentam "fazer-nos ver", ou seja, "conjuram uma imagem nas nossas mentes que é, eventualmente, mediada e recriada pela imaginação" (2020, p. 2). Esta conclusão deve remeter-nos para uma demanda estética que é transversal às tarefas de criação e de exegese: pesem embora quaisquer distinções formais que separem as atividades criativas em distintos campos, ou qualquer especificidade que sustente a existência de estéticas e não de (uma) Estética, pode conceber-se o ato criativo como uma consequência de uma necessidade de base que universaliza as razões de *ser* (e do *fazer*) de qualquer objeto artístico. A interdisciplinaridade convoca, e depende, de uma essencial curiosidade, uma vontade de compreensão e contacto que resiste a quaisquer barreiras metodológicas e hermenêuticas.

Aqui reconvocamos a definição hodierna de éfrase presente nos trabalhos de Heffernan: apresentando-a como a "representação literária da representação verbal" e destacando o seu carácter paragonal (1993), a proposta deste investigador permite ver a éfrase como uma operação que levanta questões não acessíveis de outro modo, e nas quais se inclui essa conceção do objeto estético enquanto estrutura no espaço-tempo (HEFFERNAN, 2015, p. 109)— e não apenas como temporal ou espacial.

É notável como esta definição atualiza um denso desdobramento semiótico e como, ademais, permite a chegada a um outro sentido, relacionado com a possibilidade de superação de uma importante dicotomia cultural: se, com João Barrento, considerarmos que a figura do intelectual

entrou há décadas num impercetível processo de deslocamento que o faz atuar e intervir não necessariamente no plano do dizer (da força perdida da palavra), mas bastante mais no plano do mostrar (do poder multifacetado do 'espetáculo') (2011, p. 58)

haverá sem dúvida algo a dizer sobre um modo do discurso que revela toda a potencialidade da bem-sucedida integração do mostrar nos nexos lógicos do dizer. Situámo-nos na esteira de Wagner, que considera que o rosto da écfrase semelhante ao do deus romano Janus, pois “como forma de mimese, encena um espetáculo paradoxal, prometendo dar voz à imagem alegadamente silenciosa mesmo enquanto tenta superar o poder da imagem ao transformar e transcrevê-la” (1996, p.13). Para além donexo mimético ou da mera tentativa de separação que possa traçar-se entre representação e visual, revelam-se múltiplas possibilidades de estudo em tudo aquilo que permite caracterizar a escrita e as artes visuais como inseparáveis, ou que permite adivinhar

o excesso que as coloca em movimento e que é tanto aquilo porque a escrita perde a sua linearidade aparente, quanto aquilo porque a implicação do olhar que coloca a imagem é afetada de modo a não ser identificável com um mecanismo de visualização (LOPES, 2020, p. 252).

Fechando esta reflexão teórica acerca de representação e écfrase, retomamos o centro da nossa investigação, que tentará elucidar os aspetos essenciais da forma como José Saramago desbravou, em *Manual de Pintura e Caligrafia*, muitos destes nexos, atualizando-os de tal modo que avança um reconsideração do papel do narrador enquanto espelho de uma singularidade humana — o autor — que, não estando “morto”, como descreveria Barthes, também não ocupará a posição do demiurgo que limita as possibilidades de leitura da sua obra. Pelo contrário, o narrador saramaguiano, temos dito, ocupará um espaço-entre, impondo-se e reconstruindo-se, revelando-se e mascarando-se, através da sua própria relação com o texto — pelo que arriscamos dizer que se evidencia, nessa peculiar categoria de autor-narrador, um *autor-leitor*. Esta posição oscilante, que viaja entre a percepção endógena e exógena do texto,

faz com que [a obra] não se confine nem a um mero olhar sistemático sobre eventuais qualidades ou características do objeto, o que o filiaria num solo exclusivamente hermenêutico, nem a uma mera especulação subjetiva com pretensões a desvendar a intimidade do artista (AVELAR, 2018, p.305)

e espelha o próprio mecanismo sobre o qual opera a écfrase, assumindo uma opção ao nível do olhar. O narrador de *Manual de Pintura e Caligrafia* expõe-se enquanto intermediário que, de uma forma implícita, se assume como tal, sobretudo nas reflexões metadieéticas e no ato de transcrição ou cópia de outros textos. A dimensão autorreflexiva do texto torna transparente aquilo que, no modo discursivo do autor-narrador é

uma espécie de cruzamento teórico e prático, isto é, narrativo, entre *vox populi* e *vox Dei* e consciência moral individual (o *daimon* socrático), o que lhe permite (ao autor-narrador) tanto descrever o acontecimento quanto valorizá-lo e julgá-lo, quanto, ainda inscrevê-lo numa ordem histórica segundo um futuro prenunciado. De certo modo, o autor-narrador de José Saramago tanto é eivado de um certo domínio do tempo, na ordem da estrutura e da necessidade (o determinismo), como a ele se submete no domínio da conjuntura e da contingência (o probabilismo, por vezes elevado, na sua obra, ao especiosismo labiríntico do pormenor) (REAL, 2021, p. 173).

Então, tendo em vista a reconstrução da lógica inerente aos fenómenos que descrevemos, procederemos, finalmente, à análise de distintos momentos ecfásticos, em que tentaremos demonstrar como estes contribuem para a construção de um determinado modo narrativo, em que esta entidade ou identidade se manifesta, simultânea e paradoxalmente, como um criador e um recetor de significados, num fazer enunciativo que procura uma ação transformadora de si próprio e do mundo. Para esse efeito, iremos explorar a descrição de

imagens cuja existência é apenas textual e remetem para uma dimensão autorreflexiva do romance, e, ainda, o contacto (imaginário?) com diferentes objetos artísticos, narrado nos denominados "exercícios autobiográficos" resultantes das viagens do protagonista a Itália, nos quais, essencialmente, se regista a visão de obras que pre-existem o texto e ocupam um lugar central no cânone artístico europeu. Se, no primeiro grupo de imagens, temos um espelho quase perfeito do estado evolutivo de H., assumindo particular interesse o facto da própria imagem de si se vir a constituir como algo que depende de uma capacidade de artificialização progressivamente conquistada, no segundo grupo deparamo-nos com a dimensão mais eminentemente pedagógica do texto, pois é em relação a essas imagens canónicas que H. irá construir a sua própria imagem da História e descobrir o seu posicionamento nessa diacronia. É em relação a esta segunda dimensão que pode falar, em concreto, de uma educação visual.

Portanto, aquilo que o sujeito da enunciação nos propõe é que partilhemos, com ele, um percurso pedagógico, autorreflexivo, suscitado pelas suas experiências e, acima de tudo, visões, instigando, em contrapartida, o leitor a construir a sua própria representação daquele sujeito e deixando-o adivinhar a riqueza da tradição de representação universal por onde se move. Façamos, então, uma incursão analítica por alguns episódios de *Manual de Pintura e Caligrafia*, tentando evidenciar de que modos o escritor português eleva o discurso ecrástico à (possível) superação do *agon* das representações<sup>4</sup>. Prossigamos, então, com nova fase do nosso percurso com uma breve contextualização e resumo da obra.

## **Manual de Pintura e Caligrafia: uma (re)leitura à luz da éfrase**

O ensaio de romance — designação presente nas primeiras edições da obra e que, entretanto, seria abandonado — inicia-se com a confissão do fracasso do projeto de descobrir a verdade de S., duplo antagonístico de H., através do seu retrato, derrota que motiva a retirada do protagonista para o seu mundo interior por intermédio da escrita. A derrota consubstancia-se na constante oclusão e/ou omissão das descrições dos retratos de S, que será eventualmente coberto de negro — cor que, ademais, ilustra desistência do projeto artístico e o confronto com António, episódio catalisador do arranque dos “exercícios” autobiográficos. Uma nota ainda para a breve e inócua relação com Olga. A segunda fase narrativa é fortemente marcada pela forma como diferentes descrições de obras de arte vão tematizar e

---

<sup>4</sup> Nova remissão para *República*, de Platão: o filósofo resolve a questão das representações e dos poetas expulsando ou condicionando-os; na sua cidade ideal, coloca-se a questão sobre a forma como o real pode ser expressado: através da pintura ou da poesia. Não optando em definitivo por nenhuma das formas, a estratégia é a condenação da imitação, por estar necessariamente afastada da verdade, da realidade. Portanto, a preocupação platónica não é estética: é política — trata-se de saber de que modo é que um agente (cultural) pode, ou não, dizer “a verdade”, ou seja, adequar-se ao *status quo*, porque, se o não fizer, corremos o risco de, através da *mimese* — imitação, remetendo para a reprodução de gestos, para a ideia de reflexo —, passarmos ensinamentos falsos. Tratando-se, no nosso caso, da combinação de dois modos de representação num texto que consagra as virtudes da cópia, podemos ver, em Saramago, uma proposta para uma saída bastante mais profícua para os dilemas levantados pela representação: a sobreposição de discursos, talvez ainda mais afastada da realidade, terá uma enorme força especular; como tal, pode dizer-se, a integração de Saramago do *escrepintor* — termo com que o protagonista de *Manual* se autodesigna, para destacar a complementaridade das duas atividades que passaria a desenvolver — na “cidade ideal” salazarista pode ser lido como um ato de provocação. Será que também pode ser lido como um ato filosófico, um comentário ao texto platónico? A esse respeito, demarcaremos apenas, com Oubiña, que

a mesma obra platónica está cheia de poéticos dizeres, que usam relatos míticos, fabulosos, fantasiosos, “mentireiros”, enfim, para nos apresentarem a verdade última das coisas: aquele verdadeiro ser, e não simplesmente o parecer, de acordo com a distinção metafísica que o próprio Platão desenvolve e que justifica, aliás, a referida expulsão dos poetas. Como explica Gadamer, há em Platão mais bem uma inversão da relação: o mito se faz valer *sobre* o reconhecimento da possibilidade do logos (2021, p. 26).

redefinir as possibilidades de leitura de inúmeros momentos de autognose, decorrendo ao ritmo do movimento pendular entre exercícios autobiográficos, genologicamente próximos da crónica, e os momentos de autocrítica contemplativa, equiparáveis ao ensaio ou à escrita diarística. Esse vaivém conhece ainda alguma irregularidade, imprimida pelas digressões romanescas em que se descreve a vida social de H. e a sua relação com Adelina, centro feminino-outro desta segunda fase, havendo ainda espaço para uma incursão pelo género epistolar, num episódio de plena alteridade. Assinale-se, a este respeito, a importância dos desaires amorosos para o curso da narrativa: por um lado, o fim da relação com Adelina — anunciado no referido episódio epistolar —, e, por outro, o final do caso entre Carmo e Sandra — que dita o final das esperanças de publicação dos exercícios em livro — forçam novo período narrativo, que coincide com o final dos exercícios autobiográficos e com o deflagrar do caso do retrato dos senhores da Lapa, alvo de detalhada descrição, dominada, como vimos, pela cor branca. Este episódio marca a emancipação face aos valores anacrónicos da sociedade salazarista. Segue-se o período marcadamente romanesco da obra, narrando a tomada de consciência política, a prisão de António e o encontro com M., figura feminina com quem finalmente se descobre o amor. Fecha-se o arco narrativo de H. com a redescoberta da pintura através do projeto de autorretrato, obra merecedora do mais detalhado passo ecrástico, onde se conseguem resumir todos os movimentos da ficção até então. Em jeito de epílogo, uma quarta e brevíssima fase final encerra o romance, com a descrição da Revolução de Abril que aponta para o futuro, incerto, mas, certamente, risonho.

Assinalemos, do resumo, que todos os momentos que se relacionam com o contacto com objetos estéticos — mesmo aqueles que são uma fabricação meramente literária — antecedem momentos de progressão na narrativa. Ao longo do seu percurso, H. pintará cinco quadros “originais”, ou, neste contexto, que têm existência apenas no domínio da obra. Os dois primeiros são retratos de S., uma espécie de antagonista, que opera como um agente destabilizador de H., o seu espelho “negativo — o seu duplo. A abertura do livro é desencadeada por intermédio da relação que convocamos:

Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei. A tentativa falhou, e não há melhor prova dessa derrota, ou falhanço, ou impossibilidade, do que a folha de papel em que começo a escrever: até um dia, cedo ou tarde, andarei do primeiro quadro para o segundo e virei a esta escrita, ou saltarei a etapa intermédia, ou interrompereei uma palavra para ir pôr uma pincelada na tela do retrato que S. encomendou, ou *naquele outro, paralelo*, que S. não verá. (SARAMAGO, 2014, p. 5, grifo nosso)

Vejamos, como destaca o grifo, o levantamento da relação de paralelismo, produtora de um sentido de reciprocidade especular. Os quadros são paralelos, e a reação ao fantasma de S. (ainda) tem de ser feita em segredo. A segunda fase da abertura do romance irá elucidar um outro aspeto — a sombra que condiciona os pensamentos do narrador:

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 naquele 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*. [...] continuo a reconstituir um azul necessário, uma terra qualquer, um branco que fará as vezes da luz que nunca poderei captar. Faço isto tudo sem contentamento [...] porque sei que o quadro não irá a exposições nem galerias. [...] isto que faço não é pintura. (ibidem, p.6-7, grifos nossos)

À luz da sugestão de paralelismo, ou do antagonismo do duplo<sup>5</sup>, que havia sido anteriormente convocada, é possível identificar, na hesitação do narrador quanto ao estatuto ontológico, na comparação ecfrasticamente estabelecida com Bruegel, a sua impotência para se rebelar contra o tipo de representação a que o outro — o duplo, S. — o obriga a submeter-se. É perentória a forma como o sentido total do passo se encontra totalmente efetivado no pequeno período ecfrástico, que destacamos: logo desde as primeiras páginas, Saramago cria um método discursivo em que os sentidos da narração se contêm em leituras particulares da arte, que vêm informar, ou tematizar, o estado de desenvolvimento do protagonista.

Para além dos quadros de S., a que voltaremos, H. pintará mais três quadros: o retrato dos Senhores da Lapa — com que abrimos o nosso trabalho —, um quadro de Santo António baseado numa pintura de Vitale da Bologna, e, finalmente, um autorretrato. Considerando que os retratos de S. são um fracasso, e lembrando que o retrato dos senhores da Lapa marca o irromper da emancipação e maturação completa do narrador, ficará implícito o modo como, efetivamente, esta progressão artística é um espelho — talvez até o mecanismo principal — da trama romanesca.

Regressando, então, aos retratos daquele que mais se configura como antagonista de H., teremos já deixado claro, nos comentários anteriores, que, de facto, as dinâmicas ecfrásticas contribuem decisivamente para o alargamento dos horizontes literários da narrativa. Com efeito, e logo na abertura, notamos que reside na combinação das descrições de obras fictícias — isto é, cujo referente se encontra apenas no domínio do romance — e de obras clássicas ou canónicas a chave para a compreensão dos dispositivos de progressão narrativa. Claro que, nestas descrições, se deve assinalar o importante detalhe da dificuldade que irá convocar, desde sempre, o rosto de S., que parece resistir à descrição. Sabemos que se trataria de um rosto “que não devia trazer dificuldades” pois seria “regular e comum”, como um “anúncio bem concebido” (SARAMAGO, 2014, p. 39). No entanto, o rosto de S. é também o local de onde emanam “ordens” (ibidem, p. 37) e, à medida que os trabalhos nesse retrato avançam, cada vez mais se acentuará a fuga a uma descrição (ou execução) propriamente dita do rosto do antagonista:

Trabalho demoradamente o fundo do segundo retrato de S [...] Vão cobrindo os sinais naturalistas com que antes pretendia exprimir um poder industrial e financeiro: chaminés de fábricas, telhados em dente de serra, nuvem em forma de cifrão deitado. À medida que o novo fundo alastra, reparo, o rosto de S. (ou esta imagem a que só eu chamo S.) cobre-se como de cinza e é um rosto morto que começa a azular-se, no primeiro estágio da corrupção [...] Encerrara S. numa prisão de excremento. (SARAMAGO, 2014, pp. 68–9)

A ausência de uma descrição definitiva do retrato de S. contrasta fortemente com toda a restante narrativa, que conhece um importante centro na revelação e interpretação de imagens artísticas. Recordemos, ainda, que a indecifrabilidade do rosto de S., ou a impossibilidade da sua leitura, atinge o paroxismo quando o segundo quadro, feito em privado para se tentar descobrir a “verdade” de S., é coberto com *spray* de negro (ibidem, p. 57) — relembando, a mesma cor que ilustra a fase negativa da jornada de autodescoberta de H.

Se recordarmos a nossa abertura, e o modo como a cor negativa, ou oposta, domina o quadro dos senhores da Lapa, seremos levado a curiosa constatação: temos um movimento de progressão que nos vai levar do “negro” do retrato de S. ao “branco” do retrato dos senhores da Lapa. Esse movimento de progressão traduz a evolução da capacidade de leitura crítica, e

---

<sup>5</sup>Temática que seria desenvolvida anos mais tarde, em *O Homem Duplicado*. Sobre esse texto, note-se que o primeiro contacto com o duplo é mediado também pela representação, concretamente a televisiva, muitas vezes entendido como um meio de produção e enunciação de testemunhos factuais sobre a realidade: como se se afirmasse que o duplo, estando televisivamente documentado, tem mais realidade do que espectador que com ele se depara.

não apenas como passagem da ignorância para o conhecimento. Há, além disso, algo que se esconde atrás da brancura que domina a pintura dos senhores da Lapa, e que, no fundo, permanece uma incógnita para o próprio criador do retrato.<sup>6</sup>

Para além do jogo de autodescoberta desencadeado pelo trabalho gráfico do protagonista, um segundo eixo (intermedial e narrativo) do romance organiza-se em torno dos cinco exercícios autobiográficos encetados pelo narrador e a subsequente reflexão metadieética dedicada a cada um deles. Nos referidos episódios, H. faz a crónica das suas viagens por Itália, centrando-as nas impressões despertadas no contacto com a arquitetura e, sobretudo, com a pintura renascentista. A importância do encontro com o objeto estético é assinalada pelo próprio narrador que, logo na abertura do primeiro exercício, confessa:

Decerto não se espera de mim um guia ou um roteiro de obras de arte, e muito menos uma contribuição proveitosa para confirmar ou contestar ideias já feitas, diretas ou de segunda via. Mas um homem avança por espaços que a arquitetura organizou, por salas povoadas de rostos e figuras — e certamente não sai sendo o que era ao entrar, ou mais lhe valera ter passado de largo. (SARAMAGO, 2014, p. 98)

Verificamos, assim, que o capítulo que inaugura os discursos de registo autobiografista arrancará, precisamente, com a constatação do predomínio da imagem na definição do significado dos percursos em questão.

O episódio em questão recebe o título de “as impossíveis crónicas” (ibidem, p. 98) e narra a passagem por Milão, em que sobejam as indicações que desvendam a relação dialética entre a força militar/viril do aparelho ideológico com a fragilidade a que está exposto o próprio homem. O primeiro pólo desta dicotomia surge, desde logo, na descrição de um dos principais elementos arquitetónicos da cidade, o Castello Sforzesco, que se transforma numa revelação da vida interna da própria cidade. O passo combina as “maciças muralhas de tijolo”, “invulneráveis”, da edificação militar com a descrição de uma cidade “tumultuosa” e de uma exposição de Folon — caracterizada como “tentáculo insidioso do polvo exterior” — onde

homens-prédios, homens-estradas, homens-números, homens-ferramentas avançam sobre colinas rapadas a navalha, enquanto os céus se cobrem de setas curvas, entrecruzadas, que apontam ao mesmo tempo direções diferentes. (SARAMAGO, 2014, p. 99)

Como dissemos, a esta impressão de força e fúria irão opor-se o deslumbramento e felicidade convocados pela visão das obras na Salla delle Asse e na Igreja de Santa Maria delle Grazie. É importante frisar que, em ambos os casos, as obras descritas são da autoria de Leonardo da Vinci, célebre artífice renascentista, que foi, entre outras coisas, pintor e engenheiro militar. Omitindo a descrição da pintura do teto na Salla, reproduzimos a descrição de *A Última Ceia*, não só pela sua elevação literária, como, ainda, pelo modo como irá tematizar uma ideia de finitude, trazendo uma dimensão temporal e histórica à superfície pictórica e ao próprio olhar:

---

<sup>6</sup> Esta direção de leitura, veiculada pela descrição, aponta para um novo mundo que torna necessária uma visão especial, desautomatizada, que aceita os efeitos de estranhamento como produtivos, ou, recuperando o texto, que não teme o desconforto de se ouvir “um riso numa casa deserta”. Esta conclusão nos permite-nos, ademais, encontrar um novo nexo de leitura para romances como *Ensaio Sobre a Cegueira* e *Ensaio sobre a Lucidez*, em que a cor branca assume fulcral importância, dentro de uma possibilidade de leitura semelhante àquela que acabamos de apontar: o branco redefine-se como o brilho intenso de um futuro que, mesmo alcançado pela superação de sistemas intransitivos, não promete apenas felicidade sem perigo; de qualquer forma, é em *Manual de Pintura e Caligrafia* que primeiro encontramos esta possibilidade de leitura do branco enquanto sinal do futuro, o que explica o motivo pelo qual tanto desagrada aos burgueses da Lapa.

Ali mesmo ao lado, no lugar onde foi o refeitório do convento dos dominicanos, está a ceia de Leonardo, já condenada à morte quando o pintor lhe pôs a última pincelada: a humidade do terreno começara *imediatamente* o seu trabalho de corrosão. *Hoje*, transformou em pálidas sombras as figuras de Cristo e dos apóstolos, espalhou nuvens sobre elas, descascou-as em milhares de pontos como uma constelação de estrelas mortas num espaço luminoso. *É uma questão de tempo*. Apesar de todos os cuidados minuciosos que a rodeiam, a Ceia agoniza e, para além dos prestígios da arte incomparável de Leonardo, talvez seja essa morte próxima que nos torna ainda mais preciosa a pintura magnífica. Quando a deixamos, levamos dobradas razões para temer que não voltaremos a vê-la. Mesmo que não venha aí outra guerra que derrube mais uma vez o edifício, transformando-o num montão de ruínas, de traves eriçadas, de entulho, de tijolos triturados. A Ceia parece definitivamente prometida a *outro fim*. (SARAMAGO, 2014, pp. 100–101, grifos nossos)

Como vemos, é, de novo, altamente dependente do olhar e da visualidade, e do espaço intermedial convocado no texto, a carga semântica do episódio e, acima de tudo o modo como se espelha o percurso ideológico do protagonista. Como vimos, o signo militar, associado à própria cidade de Milão na descrição do Castello, e, neste excerto, convocado na imagem da guerra, trazem a possibilidade da destruição, imprimindo uma ideia de perdição sobre o tempo. É contra esta ideia de anulamento da beleza que o narrador irá, mais tarde, reagir, ao assumir todas as consequências da sua opção estética na criação do retrato dos senhores da Lapa. Por outro lado, a possibilidade de manutenção da beleza dá ao romance o seu otimismo ontológico, que irá revelar-se na totalidade no derradeiro desenlace, com o anúncio da revolta de 25 de Abril, que colocaria um fim ao regime fascista e imperialista português. Esta tensão ideológica não está, contudo, ausente desta descrição: mesmo no final do exercício autobiográfico, surge a primeira manifestação da consciência política do narrador, também convocada pela experiência do olhar:

Milão só pode ser isto para mim. E também, à noite, os grupos de pessoas na Galleria Vittorio Emanuele, jovens discutindo com adultos, carabinieri vigiando, inquietação. E as paredes dos prédios, ao longo da Via Brera, cobertas de dísticos: «Lotta Continua», «Potere Operàio». Alguns dias depois, quando eu já andar pela Toscana, a polícia milanesa entrará na Università degli Studi, haverá violência, feridos, prisões, gases lacrimogénios. (SARAMAGO, 2014, p. 102)

Apesar do capítulo seguinte não merecer a descrição de “exercício autobiográfico”, a sua função é tão ou mais relevante para a fixação do desenvolvimento do protagonista. É só mediante as várias reflexões deste tipo que o protagonista conquista o seu sentido-de-si, firmando-se como sujeito e fazendo as suas opções ideológicas.

Um homem avança por espaços, por salas povoadas de rostos e figuras — e certamente não sai sendo o que era, ou mais lhe valera ter passado de largo. Isto disse em louvor dos museus. [...] Isto digo a quem diz que são os museus instituições anacrónicas, túmulos, depósitos bafientos, e que a arte deve vir para as ruas e as praças. Terão razão esses que o afirmam. [...] são dois olhares diferentes aqueles do mesmo homem parado e confrontado no silêncio e no resguardo do museu, ou girando atento às pedras que os pés pisam em redor da estátua do Gattamelata de Donatello. (SARAMAGO, 2014, p. 106)

O excerto, além de clarificar a nossa conclusão anterior, tem ainda a peculiaridade produzir um eco de um passo textual anterior. A repetição da abertura do primeiro exercício

autobiográfico irá não apenas impor o efeito de remissão e autorreflexividade, como irá, do mesmo modo, convocar a dimensão visual do texto: trazendo de novo a mesma mancha gráfica, é suscitada a memória da sua visão; cria-se, a par da sensação de tempo decorrido, uma sensação de deslocamento, de espacialidade. Por outro lado, vemos já o latente despertar da consciência política, consubstanciada na oposição entre os pés de que está na rua pisando em redor de uma estátua de um líder militar. Torna-se possível a constatação que, lentamente, o narrador desperta a sua própria consciência, num lento processo que será equiparado ao nascimento.

Além de tudo o que já demarcamos, torna-se cada vez mais clara a forma como tudo vai dependendo de um percurso de aprendizagem desencadeado pela estética. A intensidade vaza para a superfície textual; com efeito, os contactos com a imagem podem, por vezes, atingir, por vezes, o ímpeto do voo rasante, fazendo suceder rapidamente, quase em sobreposição, célebres imagens da história da arte europeia, o que imprime uma sensação de excesso visual e velocidade narrativa; em contrapartida, notamos, é nos momentos de interrupção ou suspensão das errâncias espaciais do viajante, coincidentes com os intervalos exigidos pelo olhar, que a viagem toma sentido, sendo que a visão assume função mapeadora e interpretativa:

[...] a cidade turruta, nesta viagem, foi, acima de tudo, a descoberta de um grande pintor que viveu no século XIV: Vitale da Bologna. Aquele *S. Jorge Matando o Dragão* tem, ao mesmo tempo, a simplicidade da melhor pintura naïve e um movimento convulsivo, fotográfico, que envolve as figuras num turbilhão incessante. O pé direito do cavaleiro, sem estribo onde se apoie, assenta na garupa, numa posição que parece instável, mas que o verruma à carne do cavalo. E este, que ergue o focinho para o céu, apavorado, e resiste ao puxão da rédea com que o santo quer obrigá-lo a enfrentar a besta-fera, lembra-me o cavalo que Picasso pintou na *Guernica*: é o mesmo horror, o mesmo relincho louco. (SARAMAGO, 2014, p. 144)

Uma das grandes riquezas semânticas desta descrição é a ponte conteudística e, ademais, temporal que se estabelece na evocação de *Guernica*. A força de aproximação, ou sobreposição, dos tempos passará a ser, no romance, a característica essencial da pintura de Vitale da Bologna. Através dela, a imagem adquire uma dimensão paralela, suplementar, dando sentido distinto a passagens que seriam meramente confessionais sem esse horizonte poético. Encontramos um exemplo no momento em que, copiando S. Jorge, o narrador conclui que o mestre italiano havia utilizado a medida do centissegundo, unidade espaço-temporal que permite um “efeito de perspectiva irreal e este tempo que sucessivamente recua no espaço ou este avanço do espaço sobre o tempo” (ibidem, p. 156). Assim, partindo da observação crítica da pintura, tornar-se-á possível ressemantizar tudo aquilo que até então se havia concluído sobre o funcionamento do tempo no romance.

Outras descrições têm um efeito semelhante, fazendo oscilar as imagens na camada subtextual como poderosos agentes catalisadores de leituras reinterpretativas. Traça-se esta operação no modo como a imagem do grupo escultórico *Lamentação sobre Cristo Morto*, de Niccolò dell’Arca — descrito como uma cena de violenta constatação da inevitabilidade da morte em que Cristo, figura mitologizante, é devolvido à sua condição humana (SARAMAGO, 2014, p. 144) — é utilizada para agudizar os horrores da guerra colonial (ibidem, p.158), colocando soldados no lugar da figura messiânica. Semelhante efeito é identificável na recuperação da imagem dos pássaros de ferro de Trubbiani (ibidem, p. 120-1) — olhados como símbolos da dor — com a sua reintrodução na mão do narrador enquanto criança, após ter alvejado e morto um pardal (ibidem, p.128-30).

Em todos estes exemplos, além de notarmos a forma como a imagem passa a operar no plano espaciotemporal, revela-se o modo como a éfrase governa os sentidos possíveis dos episódios autobiográficos ou autognósticos, permitindo, na extensão máxima desse efeito, que

se faça uma leitura do romance a partir das imagens.<sup>7</sup> Tal manifesta-se no último exemplo descritivo que encontramos na obra. Trata-se do autorretrato que H. planeia fazer:

Tenho ideias definidas sobre o quadro. Haverá em baixo uma barra preta, qualquer coisa como um parapeito ou um muro. Terei a mão esquerda pousada nesse balcão uniforme, liso, e a direita assente sobre ela, segurando umas folhas de papel. Na folha de cima, dobrada segundo um ângulo que permita a leitura, estarão desenhadas as três primeiras palavras deste manuscrito: demonstro assim que a espiral pode ser representada pelas letras do alfabeto. Figurar-me-ei de meio corpo. Por trás de mim, como se eu assomasse ao muro para ver quem passa, haverá uma paisagem de planície, em nível inferior, com árvores e talvez os meandros de um rio . . . Por cima de tudo e de mim, como não podia deixar de ser, céu e nuvens. Este quadro será armoriado. Terá no canto superior esquerdo uma cópia miniatural dos senhores da Lapa, e no canto superior direito uma outra cópia reduzida: a do quadro que copiei e adaptei de Vitale da Bologna (SARAMAGO, 2014, pp. 269–70).

Não se esgotando na explicação da ideia, esta detalhada descrição ainda nos revelará um importante novo dado: o quadro é também ele uma “cópia” criativa do retrato de Paracelso de Rubens, o que faz com que o jogo de espelhos desencadeado por esta derradeira imagem seja ainda mais sinuoso.

Em suma, trata-se da representação verbal uma pintura ainda só imaginada por um ser imaginário, livremente baseada numa cópia de um retrato de um célebre pensador renascentista. Insinua-se uma outra dimensão desta questão se, com Alberto Manguel, considerarmos que “se todo o retrato é um espelho, um espelho aberto, então nós, os

---

<sup>7</sup> Este efeito de “leitura dos romances a partir de imagens” assumirá importância assinalável na fase de produção literária saramaguiana, que Sílvia Amorim caracteriza como sendo a da criação de ficções historiográficas (2011, p. 23). Compreendida entre a publicação dos romances *Memorial do Convento* e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, esta é uma fase em que a escrita parte de um qualquer signo histórico-cultural — o Convento de Mafra, Ricardo Reis, Jesus Cristo — para, através da sua apreensão crítica, se desencadear a hipótese e o trabalho romanesco — entendemos este fenómeno tendo em mente uma extensão do conselho aristotélico de dizer, na poesia, o que poderia ter acontecido. Pode, de certo modo, interpretar-se o ponto de partida dessas ficções de modo que evidencie a centralidade de uma dada imagem, entretanto recuperada como centro das alegorias que alicerçam a escrita. Se este efeito que descrevemos é apenas ligeiramente conexo aos efeitos que pretendemos descrever, dá-se, em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, o interessante fenómeno de termos uma obra de arte — a gravura *Crucificação*, de Dürer — servindo de friso, ou signo sob o qual a narrativa se desenrola. Será talvez o maior exemplo em que se revela que a écfrase pode servir a ficção saramaguiana, num passo que tem intensas analogias com os efeitos que procuramos descrever. Dar-lhe o epíteto de maior exemplo é reconhecer que, neste caso, se cumpre o golpe de rutura revitalizante com a memória cultural, pois, ao operar, a um tempo, sobre a gravura de Dürer e sobre o mito de Jesus Cristo,

a representação ficcional em Saramago mantém atrás de si um signo-outro, um pré-existente de valor histórico e religioso já incorporado ao repertório do leitor. Nesse sentido, a ficção se faz presente como um segundo texto, pois a ideia do outro está colada ao signo que nasce. . . É nessa perspectiva que se evidenciará o texto saramaguiano construindo-se enquanto um primeiro, porque, apesar de reoperar o velho, o já existente, ele se presentifica enquanto informação que realiza ruturas e inovações em relação ao que já está dito, surpreendendo o leitor e envolvendo-o num contexto de características peculiares de coparticipação e de cumplicidade na arquitetura dessa nova história (BASTAZIN, 2006, p. 58).

Terminando esta nota, lembremos apenas que, no caso do capítulo inicial de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, se constrói sobre uma pausa peculiar que, embora possa ser entendida como suspensão diegética absoluta, torna operativas importantes movimentos do olhar: num estilo ecfástico que convoca a linguagem cinematográfica — com especial incidência para o plano de pormenor — o episódio é desencadeado pelo desvendar, em sucessão, de distintos detalhes pictóricos. O olhar — a câmara — percorre todo cenário, constituído pela gravura do artista alemão, e, assim que se concentra-se em cada elemento visual, este adquire uma determinada carga semântica que o próprio ato de seleção, de enquadramento — de olhar — faz avançar, tematizando toda a narração que se seguirá.

espectadores, somos por nossa vez um espelho para o retrato, emprestando-lhe sensibilidade e sentido” (2020, p. 199). Se for então verdade que este jogo de espelhos se revela como um dos mecanismos elementares dos vários modos narrativos de *Manual de Pintura e Caligrafia*, também o será o facto de que as potencialidades literárias desse dispositivo são postas em marcha pela efetivação discursiva da descrição. Ou seja, é enquanto casos paradigmáticos de écfrase que passagens como as que destacamos adquirem a sua significação, a sua eficiência textual e os seus horizontes estético e gnosiológico. Parece-nos claro que o denominador comum das diferentes variações ecfrásticas que compõem a espinha dorsal deste romance se manifesta no facto de todas elas traírem uma tendência para a criação de significados a que se acede apenas no decurso de um exercício próprio de leitura que acaba por tematizar, não apenas os episódios ditos autobiográficos — pois é verdade que terminam após reveladores passos descritivos —, como também os momentos de autorreflexão e autoconhecimento que se lhes seguem e, ainda, a obra como um todo: há nela um lugar de destaque para os movimentos descritivos, permitindo que se feche em círculo perfeito.

Por outro lado, não esqueçamos, o percurso evolutivo de H. permite uma leitura alegórica do próprio percurso de Saramago enquanto autor. Esta dimensão especular do romance é determinante para compreendermos a força total das estratégias intermediais a que nele o romancista recorre. Afinal, notemo-lo bem, seria totalmente possível aplicar, a este romance, aquilo que Avelar nos diz sobre o poema “laocoonte” de Vasco Graça Moura.

Aquilo que [o poeta] nos propõe é, afinal, que com ele partilhemos um percurso pedagógico suscitado pelo olhar/experiência do poeta. Esta é, porém, uma pedagogia que recusa designar normativamente a descoberta, apelando, em contrapartida, à sua construção por parte do leitor através de um método indireto e alusivo; uma pedagogia também que lembra ao leitor quão rica é a tradição, o legado cultural, em que ele se move, mesmo quando disso não tem consciência. Assim, o leitor se pode distinguir, enquanto ser social, daqueles que habitam tradições distintas da sua. Não cabendo neste espaço a imersão detalhada num poema em que, como referi, cada palavra, cada fragmento, convoca, através da alusão [...], um vasto solo de vestígios e de conflitos culturais, literários e políticos até, importa, todavia, assinalar a relevância desses ecos verbais, desses restos, para o entendimento do presente. (AVELAR, 2018, p. 97)

O fator que analisamos reforça a razão pela qual *Manual de Pintura e Caligrafia* é tantas vezes visto como “o cadinho de elaboração de todas as tendências pré-ficcionais de José Saramago” (SEIXO, 1999, p. 27), o “marco decisivo” de “um longo processo de aprendizagem” (REIS, 2020, p. 67), que se configura como um “momento intersticial” (VECCHI, 2020, p. 216) na produção literária do escritor que, tal como referíamos, juntamente com *Levantado do Chão*, traduz aquilo que mais se assemelhará à síntese de uma voz autoral plena.<sup>8</sup> Um importante aspeto desta conquista reside, justamente, nas intersecções

---

<sup>8</sup> Conclusão sustentada pela tradição dos estudos saramaguianos — e à qual temos vindo a aludir ao longo deste trabalho: com efeito, se já Maria Alzira Seixo havia demarcado que este é o romance do “herói a construir-se” (1999, p. 28), o romance da descoberta do Outro, Carlos Reis assinalaria que aquilo a que se assiste em *Manual de Pintura e Caligrafia* é, justamente,

um processo de conhecimento e de autoconhecimento vivido por uma personagem em quem se percebe uma certa elaboração alegórica: ele é a figura de ressonância kafkiana (o nome reduzido à inicial H. não engana), artista à procura de si mesmo e da sua identidade como criador, em circulação num labirinto de dúvidas e fracassos (REIS, 2020, p. 69).

Clarificada que está a importância do processo de autognose que por intermédio da personagem se processa, deve ademais reconhecer-se que essa autoconsciência ficcional é concretizada através das relações que se estabelecem entre os duplos, ou pares agónicos — como mentira/verdade, ficção/realidade, ou convenção/autenticidade (SEIXO, 1999) — que a obra equaciona, assumindo centralidade temática e contedústica a da oposição entre escrita e pintura, tal como temos vindo a demonstrar ao longo de toda a nossa exposição. De resto, e como nos lembra Frias Martins,

entre caligrafia — ou escrita — e pintura, conjugadas com o movimento pendular entre ação pictórica e verbal de H. (o narrador), fazendo emergir a peculiar ideia sobre e para a literatura que subjaz aos vários momentos em que os modos de representação (visual e verbal) se sobrepõem.

É também nesses espaços que reside uma das chaves para compreendermos as potencialidades da representação em Saramago. A nosso ver, a éfrase configura-se como uma importante base para a compreensão do modo como o autor constrói um certo efeito de *estranhamento*, essa operação que “consiste na criação de efeitos destinados a suscitar, no leitor, uma estranheza que contraria a rotina” (REIS, 1995, p. 155), desautomatizando a interpretação e fazendo sobrepor-se a informação estética ao plano semântico meramente denotativo: de algum modo, estará nesse efeito uma insurreição contra aquilo a que chamaremos a tirania da primeira leitura, um modo de apreensão do texto que é geralmente governado pelas significações mais familiares.

## Considerações finais

Podemos, então, sintetizar as diferentes conclusões a que fomos aludindo ao longo de toda a nossa exposição.

É com propriedade que podemos ver, em *Manual de Pintura e Caligrafia*, o surgimento, ou prefiguração, de muitas das opções estético-literárias que vão orientar a produção romanesca subsequente de Saramago. Estas opções, que visam, tal como o autor pretende, a afirmação de uma singularidade humana no texto, e a efetivação da presença do autor-pessoa no discurso, como alguém ao lado do leitor, alguém que viaja com ele, espelham-se no aparato retórico da éfrase. Se entendermos o autor-narrador saramaguiano — entidade a que, como dissemos, antecederá uma postura de autor-leitor — como um ser que habita o *espaço entre* a existência textual e a presença histórico-cultural e social, será possível, então, olhar a éfrase — uma operação de intermedialidade sgnica que suscitada pelos objetos que levam o escritor “a meditar esteticamente sobre esse *entretanto* que será a vida” e tudo “devido ao encontro estético entre a palavra e imagem” (AVELAR, 2018, p. 568) — como a melhor forma de sintetizar, numa só, as vozes, e identidades, que compõem o singular modo literário de Saramago. A urdidura da éfrase, tematizadora, semantizadora, do percurso evolutivo de um protagonista em busca da sua própria imagem, dependente do ato, tanto deslumbrado, como convicto, e que tanto escolhe como se deixa escolher, do olhar, e a reflexão daí decorrente, foram o prelúdio ideal para o “nascimento” literário de um autor singular.

Apontemos, enfim, a uma mais profunda dimensão semântica que se revela por entre os diferentes momentos que destacamos. Como tentamos demonstrar, os momentos ecfásticos em *Manual de Pintura e Caligrafia* acionam um importante móbil da ficção saramaguiana, o efeito de *estranhamento*. Na obra em questão, e de um ponto de vista estritamente formal, esse efeito desdobra-se por entre todos os vetores semânticos que se abrem na plurívoca escritura de um romance marcado pelo ecletismo genológico, pelas multimodalidades da ficção e pelas oposições que nele se jogam. A descrição anterior é certamente aplicável aos passos discursivos que analisamos, mas não ilumina ainda suficientemente os verdadeiros motivos que tornam tão determinante a éfrase. A densidade

---

... não é por acaso que o texto saramaguiano é tão rico de imagens e representações figuradas. É que o escritor confia mais nelas do que no desenho filosófico que se poderia traçar para aceder (e nos dar acesso) à multiplicidade de caminhos de entendimento da experiência. O desenho filosófico estará lá, sem dúvida, mas mais eficazmente organizado e com outro alcance de conhecimento graças à produtividade imagística do trabalho propriamente literário da linguagem. (2014, p. 46).

metafórica aí manifestada adquire cimeiro interesse quando considerada através do seu próprio lugar na narrativa, na tessitura daquela ficção em particular, e pelo que pode oferecer à nossa leitura. Recordando, os momentos em que a representação visual é representada verbalmente dependem, no texto, do olhar de uma particular personagem — H., autoconsciente herói saramaguiano que enfrenta a jornada do conhecimento de si. O heroísmo deste protagonista consubstancia-se na conquista da independência autoral através do abandono da fórmula mimética. Se as pinturas de H. se revelavam insuficientes, tal devia-se ao facto de aderirem acriticamente a determinadas convenções, tornando-se apenas veículos referenciais sem possibilidades de leitura. H. era, ele próprio, refém de instituições socioculturais e políticas anacrónicas, que impediam o florescimento da visão, agudizando a insegurança criativa. Paradigmaticamente, porém, é enquanto leitor de pinturas que H. traça o caminho da sua emancipação, num processo mapeado pela escrita, possibilitando a descoberta de originais potências estéticas. Dito de outro modo, os momentos de leitura tornam possível uma escrita luminosa. Cifra-se na éfrase a peculiaridade desse fenómeno e o germe das suas possibilidades. Lido sob essa matriz, *Manual de Pintura e Caligrafia* adquire uma outra dimensão hermenêutica, plenamente concretizável no decurso da ação de H., personagem desenhada em círculo perfeito, um pintor tornado escritor através da leitura de pinturas para de novo se descobrir pintor: o romance toma a dimensão de um elogio à leitura, que se manifesta como móbil da perceção tornada sinuosa, da síntese criativa dos binarismos agónicos e, enfim, como antecâmara uterina da ficção.

## Referências

- AMORIM, S. **José Saramago: Art, Théorie et Éthique du Roman**. Paris: L'Hamarttan, 2011.
- ARNAUT, A. P. **Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo**. Coimbra: Almedina, 2002.
- AVELAR, M. **Poesia e Artes Visuais — Confessionalismo e Éfrase**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2018.
- BALTRUSCH, B. et al. **Os sentidos e o poético em alerta — a poesia vigiante: uma introdução**. Em: BALTRUSCH, B. et al. (Ed.). *Poesia e Política na Atualidade — Aproximações teóricas e práticas*. Porto: Afrontamento, 2021. p. 9–29.
- BARRENTO, J. **Os mitos do fim ou o impercetível deslocamento do dizer para o mostrar**. Em: *O Mundo está cheio de Deuses: Crise e Crítica do Contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011. p. 53–119.
- BASTAZIN, V. **Mito e Poética na Literatura Contemporânea — Um Estudo sobre José Saramago**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. v. 173
- CANCELA, H. G. **O Exercício da Violência — A Arte enquanto Tempo**. Lajes do Pico: Companhia das Ilhas, 2014.
- CANCELA, H. G. **A Humanidade dos Monstros**. Lisboa: Relógio d' Água, 2020.
- COSTA, H. **José Saramago — O Período Formativo**. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.
- DEBRAY, R. **Génesis de las Imágenes (I)**. Em: *Vida y Muerte de la Imagen: Historia de la Mirada en el Occidente*. Tradução Ramón Hervás. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1994. p. 21–125.
- GONZÁLEZ-MORENO, B.; GONZÁLEZ-MORENO, F. **Introduction**. Em: GONZÁLEZ-MORENO, B.; GONZÁLEZ-MORENO, F. (Ed.). *Painting Words: Aesthetics and the*

- Relationship between Image and Text*. New York: Routledge, 2020. p. 1–9.
- HEFFERNAN, J. A. W. **Museum of Words** — The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- HEFFERNAN, J. A. W. **Ekphrasis: Theory**. Em: RIPPL, G. (Ed.). *Hanbook of Intermediality*. Berlin: De Gruyter, 2015. p. 107–146.
- LOPES, S. R. **Confiscação, Inscrição e Perplexidade**. Em: MARQUES, E.; BENIS, R. (Ed.). *Escrita e Imagem*. [s.l.: s.n.]p. 249–265.
- MANGUEL, A. **Ler Imagens** — Em que Pensamos quando Olhamos para a Arte. Lisboa: Edições 70, 2020.
- MARTINS, M. F. **Entre Deus e a Beleza**. Em: *A Espiritualidade Clandestina de José Saramago*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2014. p. 29–40.
- OLIVEIRA JÚNIOR, J. L. de A. **Saramago: um auto-retrato da escrita**. *Revista de Letras*, v. 22, n. 1/2, p. 81–85, 2000. Disponível em: <<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/16555>>.
- OUBIÑA, O. P. **A Literatura ante a Filosofia**. Em: OUBIÑA, O. P.; VIDAL, D. P.; PAULA, M. G. DE (Ed.). *Heterodoxias — Filosofia e Literatura*. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2021. p. 13–34.
- REAL, M. **José Saramago**. Em: *Pessoa & Saramago*. Lisboa: D. Quixote, 2021. p. 161–250.
- REIS, C. **O Conhecimento da Literatura**. 2ª Edição ed. Coimbra: Almedina, 1995.
- REIS, C. **Diálogos com José Saramago**. Porto: Porto Editora, 2015.
- REIS, C. **José Saramago e a Personagem como Alegoria**. Em: REIS, C. (Ed.). *José Saramago. Nascido para Isto — Conferências do Congresso Internacional «José Saramago. 20 Anos com o Prémio Nobel»*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2020. p. 63–85.
- SALZANI, C.; VANHOUTTE, K. K. P. **Introduction: Proteus the Philosopher, or Reading Saramago as a Lover of Wisdom**. Em: SALZANI, C.; VANHOUTTE, K. K. P. (Ed.). *Saramago's Philosophical Heritage*. Londres: Palgrave McMillan, 2018. p. 1–19.
- SARAMAGO, J. *Manual de Pintura e Caligrafia*. Porto: Porto Editora, 2014.
- SARAMAGO, J. *Cadernos de Lanzarote IV*. Porto: Porto Editora, 2017.
- SEIXO, M. A. **Lugares da Ficção em José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1999.
- SILVA, M. H. **Saramago: Do pictórico e do escrito em Manual de Pintura e Caligrafia**. *Dedalus: Letras e Artes*, v. 9, p. 241–254, 2004.
- VECCHI, R. **Disjecta membra do século breve. Memórias em risco e a História a contrapelo em dois romances de José Saramago**. Em: REIS, C. (Ed.). *José Saramago. Nascido para Isto — Conferências do Congresso Internacional «José Saramago. 20 Anos com o Prémio Nobel»*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2020. p. 199–219.
- WAGNER, P. Introduction. Em: **Icons — Texts — Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality**. Berlin: De Gruyter, 1996. p. 1–41.
- WEBB, R. **The Contexts of Ekphrasis**. Em: *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. London: Routledge, 2009. p. 33–98.

