

**Arte / Resistência.****A ‘Itália’ em Torga e Saramago**

Art / Resistance.

‘Italy’ in Torga’s and Saramago’s writings

Orlando Grossegeesse\*  
ogro@ilch.uminho.pt

Miguel Torga e José Saramago, ambos os escritores não só fizeram viagens a Itália – em momentos históricos diferentes, 1937–38 e 1972, respetivamente – mas também escreveram sobre ‘Itália’ com base nestas experiências. No caso de Torga, *O Quarto Dia* (1939; reed. 1971) da *Criação do Mundo*, e no caso de Saramago, algumas crónicas (1972) e os cinco exercícios de autobiografia do pintor H. em *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977). Partindo da hipótese de uma receção produtiva por parte de Saramago, este estudo faz uma análise comparativa que se centra na imagem ambivalente da ‘Itália’ (pátria da Arte e berço do fascismo). Esta análise culmina na definição de uma evolução do pensamento sobre a Arte e sobre o papel do artista perante a opressão política e a perseguição do ser humano como portador do pensamento e da criação que desafia as estruturas de poder. Em vez de a práxis artística se centrar na sublimação e em ser funcionalizada para a ostentação do poder, ela deve assumir um papel no âmbito da resistência e do despertar para uma consciência política individual e coletiva emancipadora. Esta evolução passa pela redefinição da estética, despoletada pela contemplação de obras de Arte em Itália que entra em diálogo com observações e reflexões. Assim sendo, confere-se aos respetivos textos de Torga e Saramago uma dimensão poetológica que será analisada de forma comparativa.

**Palavras-chave:** Miguel Torga. José Saramago. A Itália na literatura portuguesa. Imagens do artista. Estética da resistência.

Miguel Torga and José Saramago, both writers not only travelled to Italy in different historical moments, the first in 1937–38 and the latter in 1972, but they also wrote about ‘Italy’ after these experiences. In Torga’s case, *O Quarto Dia* (1939; reed. 1971) – being a part of *Criação do Mundo* –, in Saramago’s case, some short essays (1972) and five autobiographical exercises which the painter H. writes in *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977). Based on the hypothesis of a productive reception by Saramago, this study makes a comparative analysis that focuses on the ambivalent image of ‘Italy’ (homeland of Art and ‘cradle’ of Fascism). This analysis tries to define an evolution of thought about Art and the artist’s role in the face of political oppression and the persecution of the human being as a carrier of thought and creation that defies the structures of power. Instead of artistic praxis focusing on sublimation and being functionalized for the display of power, it must assume a role within the scope of resistance and awakening to an individual and collective emancipating political conscience. This evolution involves the redefinition of aesthetics, triggered by the contemplation of works of Art in Italy that enter in dialogue with observations and reflections. Hence, the respective texts of Torga and Saramago achieve a poetological dimension that will be analysed in a comparative way.

**Keywords:** Miguel Torga. José Saramago. Italy in Portuguese Literature. Images of the artist. Aesthetics of resistance.

---

\* CEHUM, Universidade do Minho, Braga, Portugal. ORCID: 0000-0001-5466-285X



## 1. Introdução

Sempre me intrigaram aqueles livros ou cadernos de viagem, escritos a par e passo, em que pontualmente se vão anotando os casos e incidentes de cada dia, desde o bom almoço mundanal à subtilíssima impressão estética. Acho que o memorialista faz batota. E não acredito no proveito que possa tirar de uma viagem quem ande durante o dia a resgatar mentalmente o que há-de escrever à noite, ou, pior ainda, quem desvie os olhos do Baptistério de Pisa para anotar no caderninho uma interjeição ridícula. (Saramago 1997a, p. 211)

Este início da crónica “Criado em Pisa” (publicada em 1972) revela-nos a postura crítica de José Saramago, despoletada pela experiência de uma visita à Itália. É rejeitado aqui um género textual: o relato de viagem. A esta crónica seguem-se mais duas, “O Jardim de Boboli” e “Terra de Siena molhada”, que se debruçam sobre outros momentos do seu périplo. O cronista, assim, desobedece ao seu próprio conselho inicial de se limitar a “caminhar e circular, abrir os olhos e deixar que as imagens nos atravessem como o sol faz à vidraça” (*ibidem*). Sabe que não existe uma percepção ‘natural’ de imagens, pois fala de “um filtro adequado (a sensibilidade acordada, a cultura possível)”, com o qual o viajante possa mais tarde encontrar “em estado de inesperada pureza, a maravilhosa cintilação da memória enriquecida” (*ibidem*). A última das três crónicas corresponde plenamente a essa cintilação. Tal como Walter Benjamin procedeu em *Berliner Kindheit um 1900* [*Infância berlinense: 1900*], Saramago reinterpreta uma palavra ouvida na infância, “terra sena queimada” (*idem*, p. 217), ao vivenciar agora, com mais de 40 anos de idade, a “Terra de Siena” *in loco*: “Foi como se das antigas terras da memória uma criança viesse colocar-se aí a meu lado, um rapazinho magro e tímido, de calção e blusa” (*idem*, p. 218). É também neste texto que, pelo seu pendor autobiográfico, se evidencia com maior clareza onexo entre as aqui referidas crónicas<sup>1</sup> e a génese do romance *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977). O narrador, o pintor H., denomina o primeiro e o último dos seus cinco exercícios de autobiografia “narrativa de viagem”.<sup>2</sup> Com eles, convoca as impressões de uma viagem sua à Itália realizada dois anos atrás.<sup>3</sup> Este intervalo de tempo permite a “cintilação da memória enriquecida” da qual nos fala o cronista. No romance, porém, o tema da escrita (auto)biográfica prevalece. Ainda antes de ter iniciado os

---

<sup>1</sup> Para além das três mencionadas, devem-se acrescentar ainda outras. Por exemplo, “Uma noite na Plaza Mayor” evoca não só momentos da mesma viagem, em Florença e Veneza (Saramago 1997a, pp. 231–32), mas também reflexiona novamente sobre o “trabalho da memória” (*idem*, 232): “conservar estas prodigiosas coisas, defendê-las do desgaste banalíssimo do quotidiano, ciosamente, porque talvez não tenhamos outra melhor riqueza.”

<sup>2</sup> Saramago (1983, p. 133; p. 221); nos três restantes casos “capítulo de livro” (*idem*, p. 155; p. 177; p. 197).

<sup>3</sup> “Disse Adelina: ‘Sabem que o H. (aqui o meu nome) está a escrever umas descrições da viagem que fez à Itália há dois anos?’” (Saramago 1983, p. 153).

exercícios, o pintor H. tece comentários acerca de textos de Daniel Defoe, Jean-Jacques Rousseau e Marguerite Yourcenar (Saramago 1983, pp. 127–31). Contudo, reflete também sobre o relato de viagem, questionando, mais especificamente, a possibilidade de escrever sobre a Itália:

Não é pequena pretensão considerar que uma rápida viagem por terras de Itália confere a alguém o direito de falar delas a mais que aos amigos interessados e às vezes reticentes por terem ficado. Acredito que da Itália não esteja tudo dito, mas certamente sobra pouquíssimo para o viajante comum, apenas armado de sensibilidade e suspeito por uma parcialidade confessada, que sem dúvida lhe vai tapar os olhos para inevitáveis sombras. Por minha parte, declaro que sempre entrarei em Itália em estado de submissão total, de joelhos, (...). (*idem*, p. 133)

Estas considerações revelam a nítida consciência sobre o facto de qualquer viagem à Itália entrar em ‘diálogo’ com a tradição do *Grand Tour* que, a partir do século XVIII, tinha a Itália como destino primordial. Na visão eurocêntrica vigente até meados do século XX, este país era considerado uma espécie de ‘pátria da Arte’ que deve ser visitada, num itinerário mínimo obrigatório pelas cidades de Florença, Roma e Veneza. A *Grand Tour*, inicialmente estabelecida no meio aristocrático britânico e francês como experiência essencial de formação pessoal, podia então adquirir um carácter iniciático, o que explica a tendência de fazer confluir o relato de viagem e a escrita autobiográfica, confluência essa que se manifesta em muitos textos iluministas e românticos. No entanto, não parece que o pintor H. se posicione nesta tradição, valorizada por uma das obras mais emblemáticas da literatura europeia, *Italianische Reise*, de Johann Wolfgang Goethe.<sup>4</sup>

“A Itália devia ser (...) o prémio de termos vindo a este mundo”, diz o pintor H. (*idem*, p. 134), ligando a visita deste país ao ‘nascimento do indivíduo’. De acordo com as suas anteriores reflexões, considera o conceito de “verdadeiro lugar de nascimento” (*idem*, p. 130), inspirado em Marguerite Yourcenar, o aspeto fulcral para a escrita sobre a vida: “Le véritable lieu de naissance est celui où l’on a porté pour la première fois un coup d’œil intelligent sur soi-même” (Yourcenar 1982, p. 43).

No âmbito de uma “cartografia literária de Itália em português”<sup>5</sup>, a influência de outro modelo, contudo não mencionado no romance de Saramago, faz-se notar. Referimo-nos a *O Quarto Dia da Criação do Mundo* de Miguel Torga, editado pela primeira vez em abril de 1939 e reeditado em 1971, precisamente um ano antes da viagem a Itália que terá servido de base tanto para as três crónicas, como para os exercícios de autobiografia.<sup>6</sup> *O Quarto Dia* narra uma viagem de automóvel a Itália (com passagem por Espanha e França), realizada entre dezembro de 1937 e janeiro de 1938. Torga aproveitou a boleia de dois homens de negócios, com os quais entrou rapidamente em divergência devido aos interesses turísticos banais e às convicções políticas reacionárias dos mesmos.<sup>7</sup> Num

<sup>4</sup> Existe uma distância temporal de trinta anos entre os apontamentos diarísticos feitos por Goethe durante a viagem (1786–88) e a escrita final (1816–17).

<sup>5</sup> Conceito de António Fournier (2018, p. 121). *Vd.* também nota 10.

<sup>6</sup> Curiosamente, esta viagem não é mencionada na *Cronobiografia* de Gómez Aguilera (2008).

<sup>7</sup> Depois da viagem, quando interrogado pelo amigo Alvarenga, que lhe facilitara o contacto, não se inibe no seu juízo: “Hipócritas, covardes, reaccionários... Um nojo!” (Torga 1991, p. 372).

outro artigo, procurámos já comprovar a relevância da leitura do texto torguiano para a génese de *Manual de Pintura e Caligrafia* que ecoa ainda em romances posteriores (Grossegese 2009, pp. 120–23). Focámos o relato da passagem pela Espanha em plena Guerra Civil, destacando a evocação da “lição de coragem mental” de Miguel de Unamuno aquando da visita à cidade de Salamanca (Torga 1991, p. 278). Para além do próprio texto, são igualmente importantes as circunstâncias da primeira publicação de *O Quarto Dia* – a denúncia, a apreensão do livro e a prisão do autor em dezembro de 1939, abordada posteriormente em *O Quinto Dia* (publicado uma semana após o 25 Abril).<sup>8</sup> Naquela época, Torga terá servido de exemplo para Saramago, embora tenhamos muita dificuldade em encontrar um posterior depoimento seu nesse sentido (cf. Grossegese 2009, pp. 113–14).

Ao compararmos os exercícios autobiográficos do pintor H. com a parte de *O Quarto Dia* alusivo à Itália (consultado na sua reedição<sup>9</sup>), observamos que a receção produtiva não se cinge à passagem de Torga pela zona franquista. A análise comparativa dos trechos que se referem à Itália permitirá detetar afinidades na poética de ambos os escritores, mas também um posicionamento diferente de Saramago, desmarcando-se de Torga – uma afirmação difícil de comprovar.

## 2. Considerações comparativas entre dois viajantes: Torga e o pintor H.

Partimos de uma reflexão mais alargada sobre a imagem de Itália na comunidade intelectual em oposição ao Estado Novo, começando, em termos cronológicos, por Torga.<sup>10</sup> De modo global, observa-se uma relação dialógica entre a ‘Itália’ idealizada como lugar que proporciona uma noção plena do Belo, e a sua imagem no contexto político europeu coevo, em certa medida antagónica, como ‘berço do fascismo’.<sup>11</sup> Perante esta “antinomia”, característica em *O Quarto Dia* (vd. Delille 2009, p. 69), o intelectual não consegue compreender “como o povo mais inteligente que conheceu até ali se deixara ludibriar tão ingenuamente por um sujeito assim” (Torga 1991, p. 315). Em vez de esta incompreensão o levar a uma postura hostil, prevalece em Torga um entendimento comparativo de povos afins de civilização latina, incluindo o próprio povo portugueses.<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> Vd. o comentário amargo de Torga, de 4 de maio de 1974: “Saiu uma semana depois do vinte e cinco do Abril, já quando ninguém precisava de exhibir credenciais de rebeldia” (Torga 1995b, p. 1273).

<sup>9</sup> De acordo com o estudo de Maria M. Gouveia Delille, existe, “de um modo geral, um alargamento notório na edição de 1971: às 113 páginas da primeira edição correspondem 159 páginas – em relação, por exemplo, à passagem por Espanha, o relato na primeira edição ocupa apenas nove páginas e na segunda estende-se por vinte e seis (...)” (Delille 2009, p. 62). “Enquanto na primeira versão se observa uma predominância da focalização interna (...), na segunda, já escrita em plena fase de maturidade do autor, predomina claramente a focalização omnisciente, (...)” (*idem*, p. 63). Vd. também nota 15.

<sup>10</sup> Graças ao estudo de António Fournier (2018) “para uma tradição portuguesa do *travelogue* em Itália” (*idem*, p.121) sabemos que Torga – só esporadicamente mencionado – não é o único. Nesta monografia, as três crónicas e os exercícios autobiográficos em *Manual de Pintura e Caligrafia* têm um papel importante: a postura de Saramago “nos parece corresponder ao canto do cisne de uma certa forma de contar Itália” (*idem*, p. 117).

<sup>11</sup> Porém, como constata Fournier (2018, p. 143), entre parêntesis e sem referir nomes, “há que dizer que não são poucos os escritores que visitam Itália nos anos trinta a manifestarem o seu fascínio pela figura de Mussolini”.

<sup>12</sup> Parte-se sempre do conceito romântico tradicional de identidade homogênea de povos, num discurso essencialista.

Em Milão, primeira paragem do périplo italiano, o viajante é invadido por um “sentimento de inferioridade” (*idem*, p. 302), acompanhado por uma espécie de experiência iniciática. O seu ânimo bárbaro (português) é transformado através da descoberta da “subtileza do espírito” italiano:

O mundo que trazia nos sentidos e no entendimento parecia-me bárbaro, ao lado de tanta sensibilidade, de tanta finura, de tanto requinte. Revelado na pedra, na tela, no bronze ou na simples maneira de ser, tinha diante de mim um universo humano singular, aberto a todas as aventuras e capaz de todas as realizações. Agora sim, ficava a conhecer em que terra e debaixo de que céu morava a imaginação criadora, a subtileza do espírito, a graça de viver. Mas foi justamente a claridade desta descoberta que acabou por tornar mais negra a minha condição de português. (Torga 1991, pp. 301–302)

No caso da narrativa do pintor H., cuja viagem em automóvel – certamente sob outras condições de trânsito – também tem Milão como primeiro destino, esse sentimento de inferioridade só fica implícito na comparação do Castello Sforzesco com os castelos em Portugal (Saramago 1983, p. 135). Enquanto Torga destaca o “prodígio” do *Cristo Morto* de Mantegna (Torga 1991, p. 302), exposto na Pinacoteca de Brera<sup>13</sup>, o texto saramaguiano privilegia a impressão suscitada pela abóbada da Sala delle Asse do referido castelo, pintada por Leonardo da Vinci em 1498:

Lamentemos aqueles a quem um súbito e lancinante arrepio imediato não percorra: estão perdidos para a beleza. Toda a abóbada surge coberta por um entrelaçamento vegetal, formando uma inextricável rede de troncos, ramos e folhas, onde certamente não cantam aves, mas donde desce, como um murmúrio, talvez o fantasma da respiração de Leonardo da Vinci quando, sobre o alto andaime, pintava aquela árvore-floresta. (Saramago, 1983, p. 136)

O pintor H. aponta a sua diferença em relação ao “viajante comum” (*idem*, p. 133), não só através da sensibilidade para a beleza, mas também através da imaginação do ato criativo que culmina na perceção imaginada da respiração do artista. A preferência pelo “paraíso criado por Leonardo da Vinci” (*idem*, p. 136) em detrimento da *Pietà Rondanini*, deixada inacabada por Michelangelo poucos dias antes de morrer, é significativa. O pintor H. parece desviar o seu olhar das obras deste artista fulcral na transição do Renascimento para o Maneirismo, ao contrário de Torga que se centra nelas, como veremos. Contudo, a obra inconclusa (nesta caso, a *Pietà Rondanini*), bem como a obra ameaçada pela destruição ou até mesmo destruída, são temáticas recorrentes em ambos os autores que revelam uma reflexão focada na condição do artista e na finalidade da atividade artística. No caso de Saramago, basta ler o comentário sobre a *Ceia* de Leonardo da Vinci<sup>14</sup>, “já

<sup>13</sup> No relato do pintor H. só aparece a breve apreciação pouco favorável “o escorço terrível e rigoroso do *Cristo Morto* de Mantegna” (Saramago, 1983, p. 136). Quinze anos mais tarde, num discurso pronunciado no Museo del Prado de Madrid, Saramago transmitirá outra visão: “Quando, finalmente, no dia 13 de Setembro de 1506 fecha os olhos para não mais os abrir, tem em sua casa o *S. Sebastião* (Ca’ d’Oro, Veneza) e o *Cristo Morto* (Brera, Milão), duas trágicas figurações dos intermináveis sofrimentos da humanidade, duas representações, também, da superior dignidade do ser humano” (Saramago 2006, s/p).

<sup>14</sup> Compare-se Torga (1991, p. 301): “Não queria ninguém ao meu lado enquanto via a *Ceia* de Leonardo, admirava Sant’Ambrogio (...).” O pintor H. fala da “minha grande fascinação na pintura italiana, Ambrogio Lorenzetti, (...)” (Saramago, 1983, p. 136), posteriormente mais desenvolvida (*vd. infra*).

condenada à morte quando o pintor lhe pôs a última pincelada: a humidade do terreno começará imediatamente o seu trabalho de corrosão” (*idem*, p. 136). Transformam-se assim em “pálidas sombras as figuras de Cristo e dos apóstolos” (*idem*, p. 137):

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 voltemos 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. (*idem*, p. 137)

Tal como Torga em *O Quarto Dia*, o pintor H. não tapa “os olhos para inevitáveis sombras” (*idem*, p. 133), ao invés do que se espera de um “viajante comum” (*idem*, p. 135). Já no caso de Milão – e posteriormente noutras cidades italianas – a vivência dos lugares visitados não se cinge aos monumentos e museus, mas abrange também a percepção, embora liminar, da situação política coeva, caracterizada pelo renascer de tendências reacionárias e fascistas. Em 1937–38, Torga observava o fanatismo espalhado em “versículos pelas paredes, numa insistência e monotonia que me causavam sono” (Torga 1991, p. 315), o que suscitou uma breve abordagem comparativa de regimes ditatoriais: “Garantiam sempre a mesma grandeza carismática do pastor, e exigiam sempre a mesma subordinação passiva do rebanho” (*ibidem*). O pintor H., no entanto, presencia a agitação popular vigiada pelos *carabinieri* e lê os “dísticos” como “‘Lotta Continua’, ‘Potere Operário’” nas “paredes dos prédios, ao longo da Via Brera” (*idem*, p. 137-138). Estas impressões são lembradas ao ler notícias acerca da violenta intervenção policial na universidade, “[a]lguns dias depois, quando eu já andar pela Toscana” (*idem*, p. 138).

No caso de Torga, as observações sobre a situação política não interferem com a experiência iniciática despoletada pelo encontro deslumbrante com a arte italiana. Na escrita do pintor H., no entanto, a recordação de “palavras para mim insólitas, proibidas no meu país de desgosto e medo: ‘luta contínua’, ‘poder operário’” (*idem*, p. 144), desencadeia uma procura pela ‘cena originária’ da sensibilidade para a opressão política. De acordo com a definição de Marguerite Yourcenar em *Mémoires d’Hadrien* (1951), ele procura o seu nascimento:

Teria nascido então? Não creio. Já o saberia antes, não estaria hoje, tantos anos passados, a interrogar-me, repetindo Adriano, sobre a data e o local do meu nascimento. Mas sem dúvida poderia ter sido naquele dos anos da guerra de Espanha (1936-1939) em que um polícia de Lisboa me apanhou com uns papéis na mão, pobres e mal impressos rectângulos de papel, ainda com a tinta húmida, em que se protestava contra o envio de trigo para as tropas franquistas e se atacava o fascismo, tanto o de fora como o de dentro. (*idem*, p. 144)

O pintor H., e neste caso por extensão o próprio Saramago, situa o seu ‘nascimento’ no mesmo período em que Torga fez a viagem pela Espanha de Franco e pela Itália de Mussolini. A primeira edição de *O Quarto Dia* contém a – então possível – crítica dos

sistemas ditatoriais<sup>15</sup>, a qual lhe trouxe em dezembro de 1939, meio ano após a publicação, a “experiência traumatizante” (Delille 2009, p. 73–74) da apreensão do livro e da sua prisão. É um ‘nascimento’ que acontece fora do próprio relato da viagem mas que foi certamente inspirador para Saramago. Torga fala da “enervante contradição entre uma paisagem conciliante, onde a arte crescera como no seu meio natural, e a vontade de um déspota que a ensombra de pânico” (Torga 1991, p. 307) e continua:

Esse sinete do mal com que a tirania marcava a realidade, já visível em Pisa – onde o futuro Galileu penitente subiu comigo ao alto da torre inclinada para fazer a sua primeira experiência subversiva –, pareceu-me ter a síntese perfeita no coração de Florença. (*ibidem*)

Torga, após uma breve comparação entre Coimbra (Mondego) e Florença (Arno), em que atribui a ambas o epíteto “flor das cidades”, transfere uma famosa pintura da Galleria degli Uffizi para a “graça urbana” atual: “as Graças da *Primavera* de Botticelli cruzavam-se comigo a cada esquina” (*ibidem*). A visão eufórica de “tanta beleza, de tanta perfeição, de tanta harmonia” não o inibe de trazer também para o presente da Itália fascista “a memória de Savonarola a arder ainda na Praça da Senhoria” (*ibidem*). É insinuada assim uma leitura política do próprio quadro de Botticelli, pintado em 1482, que poderia ter acabado nas fogueiras, tal como aconteceu com tantas obras de Ovídio, Propertius, Dante, Boccaccio e também do próprio Botticelli. Savonarola, governador da “república popular” de Florença (1494–98), ordenou que fossem queimadas publicamente, por considerá-las produtos da vaidade, luxo desnecessário e imoral. Ele próprio acabaria por ser enforcado e queimado na Piazza della Signoria em 23 de maio de 1498. É a memória deste breve regime de terror que Torga evoca perante as ditaduras de Franco e Mussolini com a intenção de lançar um apelo universal de resistência. Pensa obviamente nas queimas de livros (*Bücherverbrennungen*) organizadas em várias cidades alemãs entre maio e junho de 1933 pela propaganda nazi, poucos meses depois da chegada de Hitler ao poder (*Machtergreifung*):

Se a mão da intolerância era inexorável, se aniquilava sempre que podia, implacável e dura, só havia um recurso: opor-lhe um não igualmente intransigente e porfiado. Nunca a liberdade acendera fogueiras e queimara o espírito. O crime das inquisições pertencia aos inquisidores. Um rastro negro de repressão atravessava a História. Onde quer que a ânsia de descobrir, de entender, de criar, se manifestasse, aí estava a força da repressão a calar ou a aniquilar os transgressores das leis da rotina, da passividade, da conformação. De Sócrates a Giordano Bruno, era uma ininterrupta fila de perseguidos e condenados. (...) Abaixo sempre, e em todas as circunstâncias, os opressores da consciência humana! (*idem*, p. 308)

Em *Manual de Pintura e Caligrafia* não existe um eco direto deste apelo. O pintor H. apresenta Florença como “coração do mundo, mas fechado e duro”, porque teve

---

<sup>15</sup> Relembramos que utilizamos a reedição de 1971 (que Saramago certamente conhecia). No seu estudo comparativo com a primeira edição, Maria M. Gouveia Delille constata: “Miguel Torga, mantendo embora (num estilo mais maduro, mais enxuto e distanciado) o ímpeto antitirânico, antibélico e antifascista da primeira, explícita e desenvolve muitas das acusações e descrições (...), acrescenta novos factos e episódios, traça comparações com a situação política que em 1939 se vivia em Portugal, enfim, introduz passos que no período salazarista teria sido impossível escrever ou tentar publicar.” (Delille 2009, p. 70)

dificuldades em atingir o seu centro, a Piazza della Signoria, devido à “sinalização deficiente”, à “abundância e [a]o aparente desconcerto dos sentidos proibidos” (Saramago 1983, p. 197), acabando por sair frustrado. Demarca-se assim novamente do “turista comum”: “por mais que tivesse visto e ouvido, sabe que lhe escapou o nó apertado e íntimo da cidade, aquele lugar onde pulsará um sangue comum e cujo conhecimento a tornaria sua também” (*idem*, p. 198). Nem sequer menciona Savonarola e afirma “ainda não devo estar maduro para gostar de Sandro Botticelli, pois deixam-me quase inimigo a sua *Vénus* e a sua *Primavera*” (*idem*, p. 199). Em vez das fogueiras, o viajante evoca a destruição de obras de arte pelas forças naturais: a memória da grande enchente do Arno que, em 4 de novembro de 1966, “destruiu, sujou, arrancou, pôs Florença de joelhos, como se ali começasse a acabar-se o mundo” (*ibidem*). No meio desse panorama apocalíptico, o pintor H. destaca apenas duas célebres obras de arte, uma mutilada e a outra salvada da destruição: o Crucifixo de Cimabue e a *Maria Madalena* de Donatello (*idem*, p. 200).

Obedecendo ao título deste quarto exercício de autobiografia, “Os dois corações do mundo”, o pintor H. troca Florença por Siena, devido a segunda ser “a cidade onde o meu coração verdadeiramente se compraz” (*ibidem*). O elogio superlativo de que “[n]ada pode haver mais belo que esta cidade” (*idem*, p. 201) é justificado com a total harmonia entre, por um lado, a fisionomia urbana, dominada pela “maravilhosa cor de Siena” (*idem*, p. 200), e, por outro, as obras de arte encontradas nos museus da mesma cidade, sobretudo dois quadros de Ambrogio Lorenzetti de “paisagens miraculosas” que o pintor H. considera “os mais belos do mundo” (*idem*, p. 201).

É neste quarto exercício que a conexão com as três crónicas mencionadas no início se evidencia, concretamente com a mais autobiográfica delas, intitulada “Terra de Siena molhada” (Saramago 1997a, pp. 217-189). Um olhar através da janela é o elemento final comum: enquanto a crónica destaca a recuperação momentânea da infância, o exercício do pintor H. expressa o desejo, de certo modo complementar, de pertença ao lugar, “a tentar decifrar donde vem este segredo que Siena murmura e que eu vou continuar a ouvir, mesmo que o não entenda, até ao fim da vida” (*idem*, p. 202).

### 3. A pele esfolada de São Bartolomeu

Apesar da introdução de elementos e aspetos ausentes em *O Quarto Dia*, Saramago dá continuidade à ideia torguiana de relacionar a contemplação do Belo com o apelo ético à resistência, conferindo a esta articulação um sentido mais político, como veremos. Torga centra-se na sedução do *sublime-contemplativo*<sup>16</sup> que não deve ofuscar a visão crítica sobre a Arte funcionalizada para a ostentação do poder. Isso leva-o a uma revalorização da simplicidade e do seu ‘ânimo bárbaro’ em comparação com a sensibilidade italiana (*vd.* Torga 1991, p. 301), como demonstra o seu “grito” ou “gemido” ao entrar na Basílica de S. Pedro em Roma:

---

<sup>16</sup> Recorremos às duas categorias do *sublime-contemplativo* e do *sublime-pavoroso* de Friedrich Schiller (1989), na tradução para português de Teresa Cadete (1997).



Esmagado pelo peso de tanto mármore, de tanto pórfiro, de tanto oiro, o grito irrompera de dentro de mim como um gemido. Só depois de o ouvir é que dei conta de que funduras emergira e até onde ia a sua ressonância. A pompa dos mausoléus, a sumptuosidade dos altares, o esplendor e a majestade dos parâmetros e alfaias do culto, pertenciam a uma religião roída por todos os vícios da riqueza. E eu mamara o leite da espiritualidade de outra fé. Na das catacumbas, que a dois passos abriram o coração do mundo, humilíssimas, a renegar na simplicidade semelhante ostentação. (*idem*, p. 309)

Reencontramos no relato do pintor H. um eco desta crítica quando afirma: “Entro rapidamente em S. Pedro: eis a grandeza, o luxo esmagador de uma Igreja triunfalista, (...)” (Saramago 1983, p. 225). Na Basílica, o afastamento da *Pietà* de Michelangelo, devido a ter sido mutilada por “um duvidoso louco”<sup>17</sup>, ocasiona uma crítica da indiferença dos turistas perante “a passageira incomodidade de uma ausência no roteiro” (*ibidem*). Foquemo-nos na mutilação desta obra que foi encomendada em 1499 ao então jovem escultor de 23 anos.<sup>18</sup> A sua fama mundial deve-se à sublimação perfeita da dor expressa no rosto angelical de uma Virgem Maria muito jovem. O pintor H. não pode ver este rosto, mas também não contempla outra famosa obra de Michelangelo que se encontra em Roma – a estátua monumental de Moisés (1513–15). Estas lacunas tornam-se significativas quando relacionadas com a crítica saramaguiana do sublime, centrada – como veremos – no *horror* que o realismo escultural consegue estetizar. Trata-se da questão da ‘boca entreaberta’ de *Laocoonte*.<sup>19</sup> Esse interesse diverge da visão de Torga, centrada no *desejo* ou na sedução que a escultura de verossimilhança física suscita – no fundo, a questão de Pigmalião.<sup>20</sup> O viajante fica fascinado pela estátua de Moisés que “estava diante de mim mais real do que se o visse em carne e osso” (Torga 1991, p. 311):

Era um assombro de mortal diante do imortal. A estátua dava-me a estranha impressão de estar mais viva do que eu. Os olhos de visionário refulgiam nas órbitas, o sangue impetuoso de lutador corria nas veias, as barbas ondulavam batidas pelo vento do deserto. (*ibidem*)

O entusiasmo pela capacidade artística de transformar a pedra em carne e sangue, ainda mais enaltecida no poema “Moisés”, integrado no seu *Diário*<sup>21</sup>, não é partilhado por Saramago. A poética desenvolvida em *Manual de Pintura e Caligrafia* rejeita a

<sup>17</sup> Desde 1972, data em que a estátua foi atacada, encontra-se protegida por um vidro à prova de bala.

<sup>18</sup> Em 21 de setembro de 1498, o cardeal francês Jean Bilhères de Lagraulas encomendou a Michelangelo uma imagem da Virgem para a Capela dos Reis de França, na (antiga) Basílica de São Pedro.

<sup>19</sup> Esta questão remete para a célebre discussão entre Winkelmann (1755) e Lessing (1766) desencadeada pela interpretação do grupo escultórico *Laocoonte e os seus filhos*. Para Winkelmann, no *Laocoonte* o sofrimento físico é contido pela força do espírito; a anatomia tensa, a boca entreaberta são sinais das relações controladas entre a alma e o corpo – paradigma da ‘serenidade’ da Arte da Antiguidade clássica. Para Lessing, a descrição na *Eneida* é superior: ao invés da mudez da boca entreaberta, a epopeia faz soltar “o grito terrível” de *Laocoonte* (criticado por Winkelmann). Assim sendo, Lessing reivindica o grito – contra a sublimação estética da dor defendida por Winkelmann – como expressão natural do sofrimento humano.

<sup>20</sup> Conta-se que após terminar de esculpir a estátua de Moisés, Michelangelo passou por um momento de alucinação diante da beleza da escultura. Bateu com um martelo na estátua e começou a gritar: Por que não falas?

<sup>21</sup> Entrada diarística de 6 de janeiro de 1938: “Veias no corpo, que a maré do rio / Enche dum sangue que não fica frio / Para mais que gele a pedra em que se fez!” (Torga 1995a, p. 61).

transformação de carne e sangue em pedra, como veremos. Por agora, lembremo-nos de que a *Pietà Rondanini* de Michelangelo nem mereceu mais do que a “reverência” do pintor H., que prefere olhar para “o paraíso criado por Leonardo da Vinci” (Saramago 1983, p. 136). Maior significado ainda tem a omissão de outra *Pietà*, exposta no Museu dell’Opera del Duomo de Florença, por contrastar com a sua enorme relevância em Torga. Em *O Quarto Dia*, a emoção provocada pela *Pietà Bandini*, na catedral de Florença, surge em retrospectiva e em comparação com o maior impacto causado pela escultura do “velho patriarca”<sup>22</sup>, aquando da visita matinal e furtiva a S. Pietro in Vincoli, em Roma:

Na catedral de Florença, igualmente me sentira empolgado pela força e verdade da sua *Pietà* feita em bocados numa hora de desespero pelo Autor, que, na figura de José de Arimateia, é o verdadeiro Cristo crucificado na obra inacabada. (Torga 1991, p. 311)

Tal como a estátua de Moisés, a *Pietà Bandini* se torna objeto de um poema – no entanto, só escrito numa segunda viagem à Itália, em setembro de 1970. Este encontro reiterado, após mais de três décadas, corrobora a relevância deste grupo escultórico para a poética torguiana. Não só ficou inacabado, como também foi alvo da tentativa de destruição – pelas mãos do próprio autor.<sup>23</sup> Na *Pietà Bandini*, o corpo é sustentado por José de Arimateia ou Nicodemo<sup>24</sup>, figura esta dominante da composição triangular, e abraçado por Maria e Maria Madalena, destacando-se esta última pela sua dimensão menor. Michelangelo esculpiu no rosto de José de Arimateia / Nicodemo o seu autorretrato, interpretado por Torga como a transformação do artista no crucificado. Os primeiros versos do poema “*Pietà*”, de 5 de setembro de 1970 (Torga, 1995b, p. 1194), “O Cristo agora és tu, José de Arimateia / Figurado. / És tu crucificado” mostram a forte empatia com Michelangelo, já patente em *O Quarto Dia*, por ele ser capaz de dar expressão suprema à figuração cristológica do artista, na tradição romântica, no ato ambíguo de criação e destruição.

A evocação retrospectiva (em Roma) da profunda emoção suscitada pela *Pietà Bandini* articula-se com a visita da Capela Sistina<sup>25</sup>, precisamente devido ao foco escolhido ao contemplar os afrescos, sobretudo do *Giudizio Universale*: “o rosto lancinante do Autor na pele esfolada de S. Bartolomeu” (Torga 1991, p. 309). Novamente, o viajante vai ao encontro da figuração do artista como mártir, combinando-a com o tema da destruição da Arte e da sua funcionalização ao serviço da ostentação do poder. De passagem, reaparece a dicotomia Itália / Portugal, com destaque para as virtudes humanas da ‘terra bárbara’ Trás-os-Montes:

<sup>22</sup> “Mas nenhuma emoção se comparava à de agora, única em todo” (Torga 1991, p. 311).

<sup>23</sup> Os vestígios são visíveis em algumas quebras no corpo de Cristo, num braço e numa perna, assim como nos dedos da mão de Maria.

<sup>24</sup> É frequente confundirem-se as duas identidades, por cumprirem a mesma função. Em vez de Nicodemo que é referido na maioria das descrições desta *Pietà*, Torga escolhe José de Arimateia que, segundo os Evangelhos, era o dono do sepulcro onde Jesus Cristo foi embalsamado, perto do local da crucificação. Providenciou, juntamente com Nicodemo, a retirada do corpo da cruz, tema desta *Pietà*.

<sup>25</sup> “Olhava a Sistina, deslumbrado e aflito ao mesmo tempo. Extraordinária, realmente. A Criação, lá em cima, no tecto da capela, e magnífico, sobretudo, o Juízo Final na parede do topo, com o rosto lancinante do Autor na pele esfolada de S. Bartolomeu” (Torga 1991: 309).

Mas a simples ideia de que o estuque rachado acabaria por cair, e que toda a pintura ficaria reduzida a pó mais cedo ou mais tarde, punha não sei que nota de efémero no pretensão sacrário do imperecível. Aquela Igreja ligada tão visivelmente a valores caducos, comprometida, capitalista, não era a da minha gente. A de meus Pais e a do padre Alberto de Sanfins, de quem usara a batina, capaz de tirar o pão da boca para o dar aos pobres. (Torga 1991, pp. 309–10)

A comparação com a visita do pintor H. ao mesmo lugar é muito elucidativa. Não surpreende o ‘desencontro’ (por culpa da afluência excessiva de turistas) que contrasta com a vivência em *O Quarto Dia*:

De que vale descer à Capela Sistina? Procurar Miguel Ângelo e encontrar centenas de pessoas de cabeça no ar, torcendo o pescoço e os olhos para distinguir na penumbra do alto a criação do mundo e do homem, o pecado original, o dilúvio, a embriaguez de Noé – é talvez a mais amarga decepção que pode atingir o amador de arte bem-intencionado a quem não seja dado o privilégio de entrar na capela às horas mortas, que só podem ser aquelas em que as obras de arte do Vaticano estão fechadas ao público. Assim, guardada a recordação esmagadora do conjunto titânico [...], não resta mais do que pegar num livro de boas estampas e rever vagorosamente o tecto e a parede fundeira do Juízo Final. Por mais dolorosa que seja a limitação. (Saramago 1983, p. 224)

Neste trecho, não deixa de ser significativa que se omita a referência concreta ao invulgar autorretrato na pele de S. Bartolomeu (Fig. 1). Fica somente implícita na desilusão de, em vez de encontrar Michelangelo, esbarrar em centenas de cabeças de turistas, bem como na necessidade de contemplar (num livro de boas estampas) “o tecto e a parede fundeira do Juízo Final” (*ibidem*) – sem mais pormenores. Numa primeira leitura, esta omissão parece incompreensível perante a centralidade que a reinterpretação do martírio deste santo assume na poética saramaguiana.<sup>26</sup> No entanto, é precisamente por rejeitar a figuração do artista-mártir no rosto disforme<sup>27</sup>, que o pintor H. olha para outro rosto – por sinal também um rosto feio, no entanto interligado com a reinterpretação do martírio. Entre todas as obras de arte expostas nos museus do Vaticano, o viajante escolhe “um Sócrates em cópia romana” (*idem*, p. 224). A éfrase<sup>28</sup>, que ocorre no quinto e último exercício de autobiografia, culmina num elogio ambíguo do “mais belo homem feio da história, aquele que obrigava os outros homens a renascerem de si mesmos, (...)” (*ibidem*).

A substituição de Michelangelo na pele de S. Bartolomeu pelo busto de Sócrates (Fig. 2) significa não só uma inversão das categorias de beleza e de fealdade mas também uma subversão da funcionalização do Belo ao serviço do poder que também – e reside

<sup>26</sup> Retomaremos assim, sobretudo nesta parte final do estudo comparativo, a abordagem desenvolvida em Grossegese (1999, 2006).

<sup>27</sup> Trata-se de uma leitura tradicionalmente consolidada. No entanto, o próprio Michelangelo não pensou em martírio causado pela prática artística sob condições adversas (personalizadas em Aretino). *Vd.* relatório sucinto das interpretações do século XX em Hub (2005, p. 130, nota 53).

<sup>28</sup> “a sua cabeça redonda, o pescoço curto, a testa arqueada, o nariz esborrachado, os olhos que nem o vazio do mármore pôde apagar” (Saramago 1983, p. 224). Compare-se aqui os “olhos de visionário” na descrição da estátua de Moisés por parte de Torga (1991, p. 311).

nisso a diferença importante em comparação com Torga – transcende a figuração do artista como mártir. No discurso do pintor H. ecoa o famoso elogio da aparente fealdade de Sócrates proferido pelo belo Alcibíades, que Umberto Eco acolhe na sua *Storia della Brutezza*, comparando o retrato do filósofo grego (séc. VI a.C.) com uma escultura de terracota representando um sileno (séc. III a. C.). Sócrates tem “o aspecto exterior de um sileno, mas debaixo daqueles traços esconde uma profunda beleza interior” (Eco 2007, p. 28). Esta beleza na fealdade – em vez do feio como deturpação ou negação do Belo – articula-se com a capacidade de levar o ser humano ao ‘auto-nascimento’.



**Figura 1. Detalhe de *Giudizio Universale* (Capela Sistina, Vaticano).  
Figura 2. Busto de Sócrates (Museu do Vaticano).**

Esta alusão à maiêutica socrática faz-nos recordar a reflexão sobre o “verdadeiro lugar de nascimento” (*idem*, p. 130), um conceito inspirado em Marguerite Yourcenar e interpretado como o despertar da consciência crítica para a opressão política. No mesmo sentido, surge agora uma sequência elucidativa na escrita do viajante: ao elogio do “mais belo homem feio da história” (*idem*, p. 224) segue-se a observação da presença neofascista em Nápoles que culmina na representação idealizada de um ‘homem feio da história’: “(...) comerciantes saudosos de il Duce têm à venda cinzeiros com o retrato de Benito Mussolini fardado e cesáreo, (...)” (*idem*, p. 225).

Logo depois, o pintor H., repousando na paz “divina e bem-aventurada” de Positano, se imagina encontrar Melina Mercouri, na altura exilada em Itália por se opor ao regime ditatorial dos militares<sup>29</sup>, e dirigir-se a ela: “Então, Melina, continua fora da Grécia. Aqui tão perto, e não pode entrar na sua terra. Como vão as coisas por lá?” (*idem*, p. 226). A atriz e cantora grega responde – de bom modo socrático – com uma pergunta “E por lá, como vão as coisas?” que lhe lembra a situação política não muito diferente da sua pátria lusa: “(...) e repito a mim mesmo a pergunta: ‘E por lá, como vão as coisas?’” (*ibidem*). Precisamente com estas palavras acaba o último exercício de autobiografia. Com isso, a evocação de Sócrates, à qual se junta a leitura extensamente citada de Karl Marx (*idem*, pp. 229–32) e o diálogo imaginado com a artista grega despoletam uma

<sup>29</sup> Chegaram ao poder após o golpe de Estado de 21 de abril de 1967, sob a liderança do brigadeiro-general Stylianos Pattakos. Melina Mercouri afirmou-se rapidamente como um dos principais rostos do movimento que se opunha ao regime, o que levou Pattakos a retirar-lhe a nacionalidade grega. A resposta de Mercouri ficaria famosa: “Eu nasci grega e morrerá grega. O sr. Pattakos nasceu fascista e morrerá fascista”.

reflexão crítica sobre a passividade da oposição intelectual ao Estado Novo que abrange uma autocrítica, necessária para a iminente metamorfose do pintor H. (*idem*, pp. 235–36).

#### 4. O relincho louco

Em termos poetológicos, o papel catalisador da maiêutica socrática é fundamental para transformar a crítica da sublimação do horror numa *estética da resistência*<sup>30</sup> contra estruturas opressoras. Para o entendimento desta transformação, é necessário debruçarmo-nos sobre o momento antes da escrita do quarto exercício de autobiografia. Aqui, a finalidade política da educação estética torna-se mais explícita do que em Torga, já que desencadeia a metamorfose do artista. Embora o pintor H. continue a retratar personalidades do regime por encomenda, começa também a pintar “o Santo António da minha casa, sem menino, sem auréola, sem livro” a partir da reprodução do *San Giorgio e il drago* (1330) de Vitale da Bologna (*idem*, p. 194). Trata-se de um quadro minuciosamente descrito no terceiro exercício. A éfrase centra-se na fisionomia do cavalo que lhe lembra “o cavalo que Picasso pintou na *Guernica*: é o mesmo horror, o mesmo relincho louco” (*idem*, p. 180) (*vd.* Fig. 3 e Fig. 4).

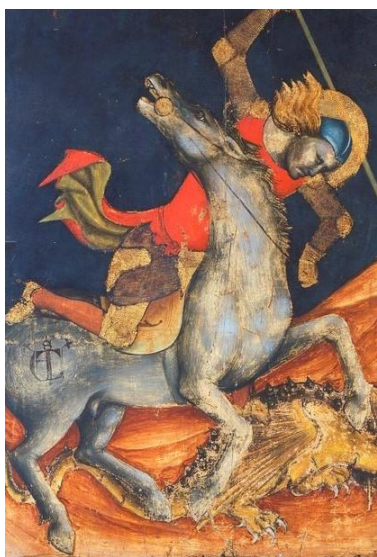


Figura 3. Detalhe de *San Giorgio e il drago* (Pinacoteca Nazionale di Bologna).

Figura 4. Detalhe de *Guernica* (Museo Reina Sofia).

Dois anos depois da viagem a Itália, em casa, o pintor H. pretende adotar o mesmo modo de transposição propositadamente desajustada, no espaço e no tempo:

Fazer voltar tudo atrás, não para repetir tudo, mas para escolher e algumas vezes parar.  
Levar pela arreata o cavalo de S. Jorge que Vitale da Bologna pintou, levá-lo, de Lisboa

<sup>30</sup> Conceito inspirado pela obra *Die Ästhetik des Widerstands* (1975–81) de Peter Weiss. Reinterpretando obras de arte (por exemplo, *Guernica*), ambos os autores chegam a definir – em oposição à tradição do Iluminismo – uma nova competência estética (*aisthesis*) perante o pavor causado pelas atrocidades ocorridas no mundo. Deste modo, surge o sentido político do *sublime-pavoroso* como dimensão fundamental de uma estética de transgressão. Uma abordagem comparativa entre Peter Weiss e José Saramago fica reservada para outro estudo.

ido ou de Bolonha vindo, por Espanha e França, por França e Espanha, a Paris, ao Bairro Latino, à Rue des Grands-Augustins, e dizer a Picasso: 'Homem, eis o teu modelo.' (*idem*, p. 195)

Imediatamente a seguir, destaca a simultaneidade entre Guernica (o próprio bombardeio, a 26 de abril de 1937, e o mural homónimo criado por Picasso sob o impacto da notícia do massacre, em protesto contra a ascensão do fascismo na Europa) e o 'verdadeiro lugar de nascimento', o primeiro desabrochar da sua consciência política:

Nesse tempo, em Lisboa, uma criança, sem saber de Guernica, e de Espanha quase nada, a não ser Aljubarrota, segurava nas mãos uns húmidos pedaços de papel, transmitia sem saber o apelo político de uma Frente Popular Portuguesa (...). (*ibidem*)

Perante o "relincho louco" do cavalo de Vitale da Bologna, que adquire a sua missão política no mural de Picasso<sup>31</sup>, este 'lugar de nascimento' terá que ser articulado com a 'cena originária' da educação estética do próprio Saramago. Referimo-nos ao encontro com a estátua de São Bartolomeu aquando da primeira visita ao Convento de Mafra, tinha ele sete ou oito anos de idade. De acordo com a autointerpretação retrospectiva<sup>32</sup>, repugnou-o então intuitivamente a estetização do sofrimento, o regozijo com a capacidade de transformar carne e sangue (vida) em pedra (Arte):

Lembro-me do comprazimento com que o guia, nessa altura, se alargava em minuciosas considerações sobre a maneira como o escultor reproduzira na pedra a triste flacidez da pele desgarrada e a mísera carne exposta. (Saramago 1996, p. 164)

Na linha da recusa desta estetização, o terceiro exercício debruça-se sobre uma outra obra de arte que representa a dor – o *Compianto sul Cristo morto* de Nicolò dell'Arca (criado entre 1463 e 1490), "um dos mais dramáticos grupos escultóricos de barro cozido que alguma vez pude ver" (Saramago 1983, p. 180). Entre as sete figuras que rodeiam o Cristo deitado, as duas Marias precipitam-se "para o corpo estendido, uivam de uma dor muita humana sobre um cadáver que não é Deus" (*ibidem*). O verbo "uivar" expressa uma animalidade não sublimável pela razão humana (no sentido iluminista), na mesma linha interpretativa do "relincho louco" do cavalo de Vitale da Bologna reencontrado na *Guernica* de Picasso.

Dois anos após a viagem, a "cintilação da memória enriquecida" (Saramago 1997a, p. 211) permite funcionalizar essa expressão violenta de sofrimento. Ativando esta memória, o pintor H. toma consciência da sua condição de cúmplice passivo com o regime, perante os horrores da 'Guerra Colonial':

---

<sup>31</sup> Abstemo-nos, no âmbito deste estudo comparativo, desenvolver a ligação com a posterior abordagem da Arte em *Ensaio sobre a Cegueira* que se reflete na éfrase de *Guernica* pela voz de um cego que cegou precisamente no momento em que olhou para o cavalo: "E um cavalo com medo, Com os olhos a quererem saltar-lhe das órbitas, Tal e qual, (...)" (Saramago 1995, p. 131).

<sup>32</sup> O discurso não datado foi integrado nos *Cadernos de Lanzarote* (entrada de 29 de setembro de 1995).

Eu, português, pintor, vivo em 1973, neste Verão que está a acabar, neste já Outono. Eu, vivo, morrendo em África, para onde mandei morrer ou consenti que fossem portugueses, tão mais novos do que eu, tão mais simples, tão amanhã mais úteis do que eu, apenas pintor. (...) Em 1485, já Nicolò dell’Arca compreendia muita coisa: da sua *Lamentação*, (...), pode tirar-se o Cristo e substituí-lo por outros corpos: o corpo branco rebentado pela mina, com todo o baixo-ventre arrancado (...); o corpo negro, queimado a napalme, com as orelhas cortadas, (...). Não vale a pena tirar as mulheres: não há nenhuma diferença no choro. (Saramago 1983, p. 196)

A transposição dessacralizada do *Compianto sul Cristo morto* para o sofrimento coletivo no presente não distingue entre corpos brutalmente mutilados, sejam eles brancos ou negros. O horror não é sublimado para suscitar a superioridade de “ânimos morais”, no sentido do *sublime-pavoroso* de Friedrich Schiller<sup>33</sup>, tal como possa acontecer perante a sublimação perfeita da dor na *Pietà* de Michelangelo que o pintor H. não encontra na Basílica de S. Pedro, por ter sido mutilada por “um duvidoso louco” (*idem*, p. 225). Saramago dá continuidade a uma abordagem da Arte que já se fazia notar em *O Quarto Dia*. No entanto, Torga parte do *sublime-contemplativo*: a beleza da *Primavera* de Botticelli não deve ofuscar a memória das fogueiras de Savonarola.<sup>34</sup> Em vez de ver no Cristo morto corpos negros mutilados, fala do “rastros negro de repressão” que “atravessa a História”, transformando a memória da Arte, sempre ameaçada pela destruição, em apelo, dando destaque a Sócrates e Giordano Bruno (Torga 1991, p. 308).

Em Saramago, já observámos o relevo dado a Sócrates no quinto exercício de autobiografia. A crónica intitulada “Os gritos de Giordano Bruno” (Saramago 1997a, pp. 163–65), escrita pela mesma altura da génese de *Manual de Pintura e Caligrafia*, permite-nos articular a abordagem crítica do *sublime-pavoroso* com o apelo à resistência. O cronista reivindica precisamente a memória dos gritos deste filósofo, torturado pela Inquisição, visando uma historiografia alternativa da Humanidade: “Giordano Bruno gritou quando foi queimado. O dicionário só diz que foi queimado, não diz que gritou. (...) Mas gritou, meus amigos. E continua a gritar” (*ibidem*). Com a última frase, o grito – tal como os gritos e choros imagináveis nas bocas abertas do *Compianto sul Cristo morto* – é transferido para o presente. Quando o pintor H. fala sobre Sócrates e Marx, ainda associa a leitura de *Húmus* (1917), de Raul Brandão, contestando a sua poética em diálogo com a sua própria escrita:

(...), após esta viagem de escrever tantas páginas, fez-se-me convicção que devemos levantar do chão os nossos mortos, afastar dos seus rostos, agora só osso e cavidades vazias, a terra solta, (...). Nunca o que Raul Brandão escreveu: “Ouves o grito? Ouve-lo mais alto, sempre mais alto e cada vez mais fundo? – É preciso matar segunda vez os mortos.” Precisamente (preciso, exacto; preciso, necessário) o contrário. (Saramago 1983, p. 234)

<sup>33</sup> “Nos ânimos morais, o que é pavoroso (na imaginação) torna-se rápida e facilmente sublime.” (Schiller 1793/1997, p. 175) [“In moralischen Gemütern geht das Furchtbare (der Einbildungskraft) schnell und leicht ins Erhabene über”] (Schiller 1793/1989, p. 525).

<sup>34</sup> Na sua visita de Pisa e Florença, em setembro de 1970, Torga reitera o mesmo pensamento: “A brancura do mármore não consegue fazer-me esquecer a negrura do fanatismo e da intolerância em que se alicerçam. Em cada coluna sagrada vejo um mártir laico queimado” (Torga 1995b, p. 1195).

Saramago recusa-se a eliminar ou a sublimar o horror (basta pensarmos em trechos do posterior romance *Levantado do Chão* que se anunciam nesta reflexão), elisão ou sublimação que costuma acontecer, de modo geral, na historiografia ou na Arte. Perante a violência expressiva das bocas abertas das duas Marias, perante os gritos de Giordano Bruno na fogueira não há lugar para uma afirmação de superioridade moral. A estética não-sublimadora deve ser um apelo para a revolta, para a resistência contra estruturas que continuam até ao presente, com violência brutal, oprimir o ser humano (portador telúrico do pensamento e da criação que se opõe a estas estruturas).

## 5. Conclusão

Em *Manual de Pintura e Caligrafia* não interessa a figuração do artista como mártir sob as condições opressoras, interessa sim uma espécie de soteriologia através da Arte que, como tal, terá que ser preservada da destruição, continuamente perpetrada por forças naturais ou humanas. Em vez de arquivo morto, esta preservação exige uma memória revivificadora do ato criativo, exemplificada na percepção imaginada da respiração de Leonardo da Vinci (*idem*, p. 136). De acordo com o pintor H., “o mundo silencioso das estátuas e das pinturas (...) segura o mundo, trocado no sono pela possibilidade de recuperar a pré-história” (*idem*, p. 208); também diz que “Além da conversa das mulheres, são os sonhos que seguram o mundo na sua órbita” (*idem*, p. 117). O auto-nascimento do pintor H. só se cumpre graças ao papel catalítico da mulher, sendo uma espécie de parteira no sentido socrático. Na última parte do romance aparecem seis horas de um diálogo entre H. e M. que deixam H. “esfolado como São Bartolomeu”:

(...) tal como a cobra, largamos a pele quando não cabemos, ou então vêm a faltar-nos as forças e atrofiamo-nos dentro dela, e isto só acontece aos humanos. Uma pele velha, resseca, estaladiça cobre estas páginas de películas brancas e negras que são as palavras e os espaços entre elas. Neste momento, diria que estou esfolado como S. Bartolomeu, imagem, não dor. Ainda seguro restos de pele antiga, mas sobre as fibras dos músculos e as cordas dos tendões uma rede frágil se estende já, primeira metamorfose do meu bicho-da-seda pessoal que dentro do casulo suponho terá vida sucessiva e não morte. (*idem*, pp. 274–275)

Esta referência ao martírio de São Bartolomeu parece-nos o núcleo da poética saramaguiana. Dissocia-se a imagem da dor, não ao serviço de uma sublimação, mas sim ao serviço da metamorfose desejada: o esfolamento é reinterpretado como condição do auto-nascimento através do próprio ato da escrita, sugerindo a semelhança entre o papel (as palavras) e a pele ou o casulo. Esta leitura poetológica do esfolamento, em analogia com a troca de pele de uma serpente e, depois, com a transformação do bicho-da-seda, funcionaliza o martírio de São Bartolomeu no sentido de uma reinterpretação de Michelangelo na pele esfolada: nova vida (nascida da resistência) em vez de morte. Evitando a figuração do artista como mártir, o pintor H. separa a imagem da dor. Observámos a omissão do autorretrato, substituído pelo busto de Sócrates. Agora, a dupla analogia evoca Michelangelo, não o artista mas o poeta. O discurso do pintor H. parte do famoso soneto (*Rime* 94) dirigido a Tommaso de' Cavalieri, nomeadamente dos dois quartetos:



D'altrui pietoso e sol di sé spietato  
nasce un vil bruto, che con pena e doglia  
l'altrui man veste e la suo scorza spoglia  
e sol per morte si può dir ben nato.

Così volesse al mie signor mie fato  
vestir suo viva di mie morta spoglia,  
che, come serpe al sasso si discoglia,  
pur per morte potria cangiar mie stato.

Os comentários associam o “vil bruto” à imagem do bicho-da-seda na exegese cristã (a mudança espiritual que o crente deve empreender) que, no entanto, Michelangelo funcionaliza na dedicação ao amado Cavalieri (vd. Prodan 2014, pp. 61–63). No segundo quarteto, a imagem transita para a “serpente”, focando nos dois últimos versos a superação da morte através da troca de pele. De facto, o soneto é lido como uma espécie de glosa do autorretrato na pele esfolada (*idem*, p. 63), evocando um subtexto da mitologia grega (também presente nas palavras do pintor H.): o castigo infligido ao sátiro e flautista Marsias por ter desafiado o grande deus das Artes no campo da música.<sup>35</sup> Apolo manda pendura-lo numa árvore e cruelmente esfolar, com o corpo ainda vivo. De acordo com as *Metamorfoses* de Ovídio, a pele de Marsias continua a soar no vento; do sangue e das lágrimas das ninfas que deploraram o morto nasce um rio.

O martírio de São Bartolomeu, entendido como uma pós-figuração hagiográfica deste mito, prefigura assim para o pintor H. uma poética que se livra da imagem do artista mártir e rejeita a sublimação apolínica. Recusa-se à superioridade moral ou ao regozijo com a capacidade artística de transformar carne e sangue em pedra – sublimação essa muitas vezes em conformidade com a funcionalização do Belo para a ostentação do poder. Nesta recusa baseia-se uma estética diferente, capaz de transformar o ‘relincho louco’ em grito de protesto, promovendo uma Arte de intervenção aliada aos movimentos coletivos contra estruturas de opressão. Esta recusa escolhe a fealdade do sátiro, do sileno, de Sócrates que possibilita o auto-nascimento do ser humano.<sup>36</sup>

Voltando à comparação com Torga, a ausência de Michelangelo é preenchida pela combinação entre Sócrates, o “mais belo homem feio”, e São Bartolomeu esfolado. A interpretação do segundo no sentido de uma pós-figuração do sátiro Mársias permite desenvolver uma abordagem politizada da prática artística, transformando o desespero (romântico) em *estética de resistência* – uma visão que Torga possa ter intuído mas que não chegou a expressar. Com certeza, esta incapacidade deve-se a uma certa “interiorização da força repressiva da censura” a partir da “experiência traumatizante” (Delille, 2009, p. 74) com *O Quarto Dia* (1939). No sentido inverso, a comparação corrobora também, na linha da investigação empreendida (Grossegesse 2009), a grande importância de Torga para a génese da poética saramaguiana. Parece-me injusto que esta relação de receção produtiva fique silenciada.

<sup>35</sup> Sobre as interpretações do autorretrato de Michelangelo neste sentido vd. Hub (2005, p. 113; p. 130, nota 53).

<sup>36</sup> Cf. o papel da estátua de Adamastor em *O ano da morte de Ricardo Reis* (Grossegesse 2006).

**Nota final:** este texto *in memoriam* Paula Lago, leitora perspicaz das obras de José Saramago e de António Lobo Antunes, surge de um estudo maior apresentado pela primeira vez em 4 de maio de 2010, na Universidade de Salerno, no âmbito do projeto trilateral *Mnemo-Grafia Intercultural* (Mne-GIC) entre as Universidades de Hamburgo, Salerno e Minho. Posteriormente, retomei o tema numa contribuição (não publicada nas Atas) para o II *Congresso Internacional de Estudos Interculturais* (25 a 27 de maio de 2011, ISCAP, Porto).

## Referências

- Delille, M. M. G. (2009). Memória, silêncios e ficção em *O Quarto Dia* de *A Criação do Mundo* e no *Diário I* de Miguel Torga. *Veredas 11* (2009), AIL, 59–76.
- Eco, U. (2007). *História do Feio* (Trad. A. Maia da Rocha). Lisboa: Difel.
- Fournier, A. (2018). *A bulimia do belo. Para uma cartografia literária de Itália no século XX*. Edizioni dell’Orso.
- Grossegeisse, O. (1999). O grito de São Bartolomeu ou Ensaio sobre o auto-nascimento em Saramago, *Agália*. *Revista Internacional da Associação Galega da Língua*, 60 (1999), Ourense, 407–417.
- \_\_\_\_\_. (2006). About words, tears and screams. Dante and Borges revisited by Saramago. In: Adriana Martins & Mark Sabine (orgs). *In Dialogue with Saramago. Essays in Comparative Literature* (pp. 57–79) Manchester Portuguese & Spanish Studies 18, Manchester.
- \_\_\_\_\_. (2009). Torga em Saramago. Dos *Poemas Ibéricos* à *Jangada de Pedra*, *Veredas 11* (2009), AIL, 109–130.
- Hub, B. (2005). “...e fa dolce la morte”: Love, Death, and Salvation in Michelangelo’s *Last Judgment*, *Artibus et Historiae*, 26 (51), 103–130.
- Prodan, S. R. (2014). *Michelangelo’s Christian Mysticism: Spirituality, Poetry and Art in Sixteenth-Century Italy*. NY: Cambridge University Press.
- Saramago, J. (1997a). *A Bagagem do Viajante*. Lisboa: Caminho [1ª ed. 1973].
- \_\_\_\_\_. (1997b). *Deste Mundo e do Outro*. Lisboa: Caminho.
- \_\_\_\_\_. (1983). *Manual de Pintura e Caligrafia*. Lisboa: Caminho [1ª ed. 1977].
- \_\_\_\_\_. (1995). *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisboa: Caminho.
- \_\_\_\_\_. (1996). *Cadernos de Lanzarote. Diário III*. Lisboa: Caminho.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Andrea Mantegna – Uma ética, uma estética* [1992]. Consultado em <<https://www.josesaramago.org/mantegna-uma-etica-uma-estetica/>>
- Schiller, F. (1989). Über das Pathetische. In G. Fricke & H. G. Göpfert (Eds.), *F. Schiller, Sämtliche Werke* (8ª ed., vol. 5, pp. 512–537). München: Carl Hanser. [original publicado em 1793]
- \_\_\_\_\_. (1997). Sobre o patético. In T. R. Cadete (Ed. & Trans.), *F. Schiller, Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico* (pp. 165–183). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Torga, M. (1991). *A Criação do Mundo*, Lisboa: Publicações Dom Quixote (1.ª edição conjunta).
- \_\_\_\_\_. (1995a). *Diário. Vols. I a VIII*. Lisboa, Publicações Dom Quixote (1.ª edição integral).
- \_\_\_\_\_. (1995b). *Diário. Vols. IX a XVI*. Lisboa, Publicações Dom Quixote (1.ª edição integral).
- Yourcenar, M. (1982). *Les Mémoires d’Hadrien*. Paris, Gallimard [1ª ed. 1951].

[recebido em 26 de agosto de 2019 e aceite para publicação em 7 de dezembro de 2019]