

José Vieira*

*A improvável irmandade da memória:
José Saramago e Teixeira de Pascoaes*

*Por isso prefiro falar mais de vida do que literatura,
sem esquecer que a literatura está na vida e que sempre
teremos perante nós a ambição de fazer da literatura vida.
José Saramago, A estátua e a pedra.*

*A memória é um Louvre imenso que todos os dias enriquece.
Teixeira de Pascoaes, Livro de Memórias.*

Quando em 1928 Teixeira de Pascoaes escreveu o *Livro de Memórias*, José Saramago era uma criança de 5 anos que vivia entre a capital portuguesa e a terra de seus pais e avós, a Azinhaga.

O bardo do Marão contava 50 anos exatos quando decidiu escrever um livro sobre as suas memórias de infância. O nosso Nobel viria a publicar somente em 2006, aos 83, as *Pequenas Memórias*, ainda que a ambiciosa ideia inicial tenha surgido por volta de 1982, quando Saramago andava em torno de *Memorial do Convento*. Esse «projeto autobiográfico» (Saramago, 2012: 37) tinha por título *O Livro das Tentações*, como disse o próprio escritor na famosa conferência *A estátua e a pedra*.

Entre o *Livro de Memórias* e *As Pequenas Memórias* distam cerca de 78 anos. Pertencentes a mundos muito distintos, ou talvez nem tanto, os dois livros, e respetivos autores, têm como propósito legitimar uma visão, a deles, da infância, dos seus lugares, das suas ambiências e das pessoas que nesse tempo e nesse espaço habitaram, assim como credibilizar ou legitimar a narrativa do artista, do escritor, do poeta em formação, começando pela tenra idade. Este são aspetos que ambos os livros partilham, sem prejuízo das diferenças relacionadas com o fazer literário, com a forma como a memória e o espaço são perspetivados e com o objetivo da escrita de uma obra de carácter autobiográfico ou até autoficcional.

* Clepul. Cátedra Manuel Alegre, Università di Padova.

Se Teixeira de Pascoaes dedica as suas «memórias de infância e mocidade» à mãe, figura nevrálgica da vida do poeta, Saramago, por seu turno, dedica o livro a Pilar, «que ainda não havia nascido, e tanto tardou a chegar». Deste modo, os dois escritores colocam a figura feminina, seja a mãe ou a esposa, num lugar central da vida e da obra.

Não por acaso, na conferência já citada, Saramago evidencia o papel da figura feminina:

Como personagens, quem sempre salva os meus livros são as mulheres. Não é que os homens não sejam pessoas boas, que o são e podem sê-lo, mas ao lado delas aparecem sempre como pequenos aprendizes. [...] Em qualquer caso, para não fugir à questão, acrescentarei que o facto de ter sido criado entre mulheres, pressupôs, em definitivo, ter aprendido com elas o que efetivamente é benéfico, não no sentido utilitário, mas em profundidade e humanismo. Devo isto às mulheres e, por isso, assim fica refletido nos meus livros (Saramago, 2012: 35).

Assim, pensar «nos outros (d)e Saramago» pode ser refletir sobre a obra do autor de *Caim* e o papel que o outro ocupa na narrativa, como também pode ser a relação do nosso Nobel com outros escritores, artistas e poetas. O outro de Saramago ou em Saramago é sempre um espaço em aberto, um campo fértil para o pensamento em torno do ser humano e da sua condição neste mundo.

Nos dois livros, a aldeia, a casa e o lugar ocupam um espaço primordial, sítio onde se descobre o mundo ou onde até o mundo chega ou mais ainda, lugar do tamanho do cosmos.

Em Pascoaes, mais do que a casa de Gatão, é a aldeia e as pessoas que nela habitam que surgem amiúde num processo de recuperação do passado, qual movimento pendular que tem na memória a força motriz para a continuação no presente. A obra de Pascoaes centra-se, pois, no «sujeito, do qual tudo emerge e para o qual tudo regressa» (Ressurreição, 2017: 62). Escreve o poeta da saudade:

Iluminam-se os longes do tempo. Vários incidentes da minha infância revelam-se numa luz misteriosa; adquirem um significado transcendente [...]. A minha aldeia, por exemplo, um pobre campanário de pedra, cercado de três casebres e oliveiras, com um sino sentimental que chora todas as tardes e por todos os que morrem, vale uma cidade imensa (Pascoaes, 2001: 42).

Em Saramago, por seu turno, para além da casa dos avós, a aldeia é

também apresentada ao leitor como se de um cenário bíblico se tratasse:

Foi nestes lugares que vim ao mundo, foi daqui, quando ainda não tinha dois anos, que meus pais, migrantes empurrados pela necessidade, me levaram para Lisboa, para outros modos de sentir, pensar e viver, como se nascer onde eu nasci tivesse sido consequência de um equívoco do acaso, de uma casual distração do destino, que ainda estivesse nas suas mãos emendar. Não foi assim. Sem que ninguém de tal se tivesse apercebido, a criança já havia estendido gravinhas e raízes [...]. Só eu sabia, sem consciência de que o sabia, que nos ilegíveis fólhos do destino e nos cegos meandros do acaso havia sido escrito que ainda teria de voltar à Azinhaga para acabar de nascer. (...) essa pobre e rústica aldeia [...] foi o berço onde se completou a minha gestação (2019: 10-11).

Em ambos os textos, a aldeia adquire contornos de personagem, uma vez que a partir dela serão construídas as narrativas da infância, mas também das pessoas que fizeram parte dela, sem esquecer a natureza e o meio envolvente.

Antes ainda de mergulharmos nas duas obras em apreço, lembremos o teor das palavras usadas em epígrafe como impulso necessário para a reflexão em torno da memória, da imaginação criativa e da recuperação do passado a partir da escrita. Como é sabido, o texto *A estátua e a pedra* trata de uma reflexão em que Saramago sistematiza ou tenta atribuir um percurso e um sentido a toda a sua obra, dividindo-a em dois momentos: o primeiro é aquele que vai de *Manual de Pintura e Caligrafia* até a *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* como o período da descrição da estátua, que é «a superfície da pedra, o resultado de retirar pedra da pedra. Descrever a estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, a figura» (2012: 33); o segundo, por seu turno, começa com *Ensaio sobre a Cegueira*, que é já «uma tentativa de entrar no interior da pedra, no mais profundo de nós mesmos, é uma tentativa de nos perguntarmos: O quê e quem somos. E para quê.» (2012: 34).

Ainda que a reflexão de Saramago seja rica em interpretações e até em algumas controvérsias, não nos iremos alongar na distinção entre a estátua e a pedra, mas antes nas palavras que se seguem:

Os que escrevemos corremos o risco de imaginar que a literatura é tudo, e que para além dela não existe mais nada. No entanto, acredito que assim como na nossa vida se vão sucedendo acontecimentos de todo o tipo, também na literatura se sucedem

estes acontecimentos, que são expressão do que sentimos e pensamos: a criação é a forma que temos de colocar cá fora as nossas esperanças, as nossas certezas, dúvidas, as nossas ideias. (2012: 36).

Fica entendido, pois, que não é a literatura que deve interessar, mas sim o ser humano e a vida, fontes inesgotáveis de histórias, relatos, acontecimentos e personagens. Parece ser essa a mensagem de José Saramago, todavia, sabemos como a literatura será importante para instaurar a memória e o passado a partir de uma narrativa que tente superar as contingências do tempo.

A vida e o percurso de uma pessoa, neste caso de um escritor, é feito de memórias e a memória ocupa um espaço primordial na criação da nossa identidade. Aliás, é a partir da memória que (re)construímos o nosso passado. A forma como recordamos lugares, ambiências e pessoas é, já em si, uma narrativa, pois a memória funciona como uma espada de Dâmocles. A memória que temos da nossa infância, por exemplo, é completada com aquilo que os outros dizem de nós. As memórias que criamos e que vamos criando são, em parte, responsabilidade dos outros. Não é descabido afirmar, então, que aquilo que contamos e que lembramos advém da nossa memória, das memórias de terceiros e da conjugação de ambas com uma certa imaginação criativa de que dispomos. N^o *As Pequenas Memórias* não será diferente, ainda que, muitas vezes, seja o próprio autor a corrigir-se e a duvidar da veracidade, não do que escreve, mas da sua memória.

Nesse movimento pendular entre o passado e o presente, o morto e o vivo, o que não existe e o que existe, Saramago apresenta a escrita como resistência, como identidade, como líquido amniótico de um escritor em devir. Pascoaes associa também a memória ao ato de recuperar o passado, (re)construindo-o e recuperando-o para o presente, mudando, desta forma, o próprio presente.

Para o poeta da saudade, «a vida é memória, colecção de imagens fabulosas e um olhar desolado que as contempla» (Pascoaes, 2001: 46), por isso é que «a aldeia do passado já não existe, mas vive, em mim. Tenho-a intacta, cá dentro [...]. As lembranças não morrem; adormecem e acordam ao menor ruído» (Pascoaes, 2001: 50). Ainda que Pascoaes recupere o passado longínquo, «os contornos das coisas vão esfumando cada vez mais, deslizando para a dimensão visionária do sujeito, que tudo contamina e investe com o seu olhar melancólico» (Morão, 2011: 98).

A propensão mística e constantemente poética de Teixeira de

Pascoaes acusa diferenças inevitáveis entre a sua escrita e a de José Saramago. No vate de Gatão, a memória atua como um grande museu, como a rampa que transubstancia tudo e todos em poesia, em saudade. O sentido de todas as coisas parece repousar no passado e na saudade, daí que a narrativa que o poeta tenta legitimar é a da vivência do mundo e das coisas a partir das memórias da infância e juventude, como se elas fossem a própria memória do mundo.

Em José Saramago, a recuperação do passado, nem sempre pacífica ou linear, apresenta os desvarios e os desenganos do mundo, aliás, reflexo da condição e da natureza humanas. O confronto entre o passado e o presente surge em cada episódio, na medida em que a memória é essa ação de suspender o tempo presente. Trata-se de uma suspensão que requer tempo e lentidão para o pensamento. A memória luta contra o presente, vive em constante tensão com este, pois numa sociedade e numa época ultradigital, «habitar uma memória é reviver o passado, resgatar os momentos retidos na lembrança, e trazê-los de volta para o presente» (Laitano, 2010: 365).

É nesse viajar entre os tempos que a escrita de Pascoaes e Saramago se aproxima e se distancia, como um fole que abre e fecha de forma harmoniosa, mas em sentidos diversos.

Se ambos distendem e abrem o fole quando se referem à infância e à importância capital na formação da pessoa que viriam a ser, o mesmo não acontece quando a infância é posta em confronto com o presente. O fole que em Pascoaes fecha, isto é, o seu regresso ao presente, não surge como forma de problematização do passado, mas antes como incapacidade de fuga para esse lugar mitológico e utópico, que existe na memória e na imaginação. Em Saramago, de resto, o fole que se fecha regressando ao presente ambiciona não só criar um sentido, legitimar o homem que nasceu a partir do menino, mas também problematizar as ações e as escolhas e o modo como o pequeno Zezito reagiria perante o Saramago de 83 anos.

Mergulhem nas obras para melhor entendermos o que ficou dito. Escreve Pascoaes:

A infância é um período mitológico. [...] E a imagem de meu Pai e de minha Mãe, diante dos meus olhos infantis? Era o bastante para criar uma religião, se eu fosse um povo na sua infância, em vez de um garoto de sete anos. [...] Tinha sete anos. Entre mim e os outros não havia distância. Eu era tudo e todos. [...] O encanto que eu descobria em tudo, nesse tempo! [...] O primeiro olhar é que vê. Uma estrela, ao recebê-lo, abre-lhe os seios de

luz, como as árvores lhe mostram o coração primaveril (60-62). Da criança que fui, não resta mais que um retrato morto e um sentimento vago e animado [...] vivem as minhas recordações, coisas e pessoas, que principiam em mim, no presente, e onde eu acabo, a uma distância imensa, no Passado. Contemplar este espaço, é contemplar-me (Pascoaes, 2001: 77).

Em Saramago encontramos também essa inocência cósmica. Escreve Saramago:

A criança que fui não viu a paisagem tal como o adulto em que se tornou seria tentado a imaginá-la desde a sua altura de homem. A criança durante o tempo que o foi *estava* simplesmente na paisagem, fazia parte dela, não a interrogava, não dizia nem pensava (2019: 12-13).

Em Saramago parece haver uma aprendizagem natural e espontânea dos ensinamentos de Caeiro no que diz respeito ao viver e sentir, estando presente, fazendo parte, sem jamais questionar ou pensar.

Em ambos os escritores, a infância ocupa um espaço axial. Em Pascoaes alcança contornos mitológicos e poéticos, em Saramago, esses contornos apresentam matizes mais racionalistas e analíticos, pois não podemos esquecer que *As Pequenas Memórias* se encontram já na fase da pedra, ou seja, daquilo que está no interior da estátua. E o que se encontra dentro da estátua é o ser humano e a sua condição. A literatura, a arte da palavra, essa virá depois para complementar a vida, preenchendo os espaços em branco ou simplesmente atribuindo uma outra interioridade ao passado, ao tempo vivido e às memórias pessoais.

Para o nosso Nobel, as memórias apresentam-se como «a oportunidade de reconstruir esses espaços e fazer reviver essas pessoas a quem o autor deve tanto de si» (Licarião, 2011: 52).

Segundo James McGaugh, «o aspeto mais notável da memória é o esquecimento» (*Apud* Izquierdo, 2010). Sem ele, seria impossível continuarmos a armazenar outros episódios, outras pessoas, enfim, outras experiências. É a importância emocional de cada memória que faz com que as outras «às vezes importantes, adquiridas antes ou depois, sejam literalmente obliteradas» porque gravamos melhor, e «temos menos tendência a esquecer as memórias de alto conteúdo emocional» (Izquierdo, 2010: 36-37).

Estarão Pascoaes e Saramago, ainda que subconscientemente, a dar razão às palavras de Georges Gusdorf, quando afirma que a autobiografia

é um dos «signes de la transformation de la notion de *personne*»? (1991: 51) Será que as narrativas criadas em torno da infância correspondem à verdade ou, por outro lado, não serão elas uma construção que pretende legitimar e justificar a visão do mundo, os defeitos, as virtudes e o conhecimento do género humano?

O texto fundacional que abre caminho à ficcionalização e reflexão sobre a narrativa biográfica e autobiográfica é, sem dúvida, *Le Pacte Autobiographique* (1975) de Lejeune. Para o crítico francês, a autobiografia havia sido um género somente utilizado para contar a vida de grandes indivíduos com o intuito de «met l'accent sur la genèse de sa personnalité» (1975: 323).

O pacto autobiográfico consiste ao mesmo tempo no protocolo de acreditação levado a cabo pelo autor, que se compromete a contar a verdade de forma sequencial e cronológica, ao mesmo tempo que o leitor suspende a sua descrença, acreditando, assim, que aquilo que vai sendo escrito corresponde à verdade e à realidade.

A autobiografia baseia-se no nome real que será capaz de conferir realidade ao texto, à narrativa e à palavra escrita, o que nos permite recuperar a questão levantada por Lejeune em 1984, em *Moi Aussi*: «Lirai-je un récit de la même manière si le personnage principal porte un nom différent de celui de l'auteur, ou s'il porte le même nom?» (1984: 37). No nosso mundo líquido, múltiplo e fragmentado, seguimos com mais interesse e curiosidade a vida de outra pessoa, os seus hábitos, as suas rotinas, os seus gostos, as suas refeições e o seu quotidiano, como espetáculo da vida real que é, ao mesmo tempo, uma ficção ou uma encenação feita para iludir aqueles que seguem as redes sociais e os milhões de fotos e vídeos partilhados diariamente. O império da luz e da imagem vieram destronar o mundo da palavra escrita. Com a televisão, por exemplo, e hoje com os smartphones e toda a parafernália digital e eletrónica, a imaginação criativa adstrita à palavra perdeu lugar e importância, pois agora não precisamos de ler o livro nem imaginar o autor e as personagens. «S'il reste quelque chose à imaginer, paradoxalement, c'est qu'il a bien pu écrire» (Lejeune, 1984: 89). É a palavra escrita que sobeja, mas perante um mundo da imagem e do movimento, que parece rapidamente esgotar a nossa capacidade de concentração e leitura, que parece bloquear a nossa predisposição para imaginar novos mundos e realidades.

Na busca da pedra, Saramago reflete sobre o conceito de autobiografia:

As autobiografias geralmente são relatos sobre a vida adulta, mas a mim interessa-me reconstituir pela memória o mundo daqueles

anos e a criança que nesses anos cresceu. Digo às vezes que não concebo nada tão magnífico e exemplar como irmos pela vida levando pela mão a criança que fomos, imaginar que cada um de nós teria de ser sempre dois, que fôssemos dois pela rua, dois tomando decisões, dois diante das diversas circunstâncias que nos rodeiam e provocamos. Todos iríamos pela mão de um ser um sete ou oito anos, nós mesmos, que nos observaria o tempo todo e a quem não poderíamos defraudar. Creio que indo pela vida dessa maneira talvez não cometêssemos certas deslealdades ou traições, porque a criança que nós fomos nos puxaria pela manga e diria: «Não faças isso» (Saramago, 2012: 37).

Dentro da estátua e dentro da pedra, pelo caminho da memória e da autobiografia, sem jamais esquecer as memórias emocionais, associadas a momentos, mas também a figuras tutelares, o nosso Nobel procura um sentido para a recuperação do passado. Talvez esse caminho passe pela busca de um sentido para o presente, colocando em xeque a criança que foi e o homem que é, porque o homem de hoje é também a criança de ontem, talvez com tonalidades menos garridas, ou talvez não.

No confronto entre passado e presente, realidade e ficção, o autor de *Caim* duvida das suas memórias, mas nem isso o impedirá de continuar o seu percurso:

Às vezes pergunto-me se certas recordações são realmente minhas, se não serão mais do que lembranças alheias de episódios de que eu tivesse sido ator inconsciente e dos quais só mais tarde vim a ter conhecimento por me terem sido narrados por pessoas que neles houvessem estado presentes, se é que não falaria, também elas, por terem ouvido contar a outras pessoas (Saramago, 2019: 55-56).

Da reflexão anterior fica exposto, afinal, que para além do percurso natural da vida e da existência, feita de acasos e de acontecimentos lineares e caóticos que se sucedem uns aos outros, a literatura também se alimenta dessa seiva, a diferença está na forma como as narrativas são criadas, pois qualquer narrativa, qualquer texto tem um propósito, procura um sentido. Em Pascoaes é a divinização do passado e da memória, da saudade. Em Saramago, é a busca das raízes que levaram o Zezito a percorrer o caminho que o guiaria ao Nobel. Em ambos, a legitimação da narrativa que constrói a figura do homem, do escritor, do poeta, enfim, do artista.

No bardo do Marão é a união poética com a paisagem, a aldeia e o passado, numa linguagem que ao mesmo tempo legitima o poeta como

alguém destinado a sentir o que os outros não sentem e a vislumbrar os mistérios da natureza, tão ao jeito romântico da *vague des passions* e da *rêverie*:

Certas noites, fugia para a aldeia. Por lá andava até ao luzir da estrela de alva, sobre uma fraga do Marão. Essas madrugadas deixaram em mim, para sempre, não sei que fria sensação do mistério e do silêncio e o terror sagrado das paisagens (Pascoaes, 2001: 88).

Nesse destino votado às paisagens e à poesia, Teixeira de Pascoaes sente-se filho, irmão e igual da natureza, irmanando-se com ela, con-substanciando-se nas fragas, nos penedios, nas árvores e no rio:

Nunca me senti tão criatura destes montes como nessas manhãs de domingo! As árvores invocavam-me, lembravam-se de mim, e eu aparecia debaixo das suas ramagens por encanto. Aparecia de invocado e recordado, porque a Lembrança é a mãe de tudo... Embriagava-me de luz, devaneava numa alegria original, esquecia a morte recente da minha infância (Pascoaes, 2001: 98).

Já em Saramago, é a passagem do tempo, ou a ausência de consciência da sua passagem, que fazem da infância um espaço ao mesmo tempo mitológico e poético:

Não sei como perceberão as crianças de agora, mas, naquelas épocas remotas, para as infâncias que fomos, o tempo aparecia-nos como feito de uma espécie particular de horas, todas lentas, arrastadas, intermináveis. Tiveram de passar alguns anos para que começássemos a compreender, já sem remédio, que cada uma tinha apenas sessenta minutos, e, mais tarde ainda, teríamos a certeza de que todos estes, sem exceção, acabavam ao fim de sessenta segundos... (Saramago, 2019: 56-57).

De certa forma, Saramago invoca a nostalgia da infância perdida, ingenuidade e inconsciência do mundo e do tempo, porque a criança faz parte das coisas e quando começa a pensar, perde essa conta-ente que a ligava ao meio, à natureza e à paisagem. O exemplo do tempo é flagrante, pois através de uma gradação em que o tempo é esmiuçado até aos segundos, a cada análise feita a partir das horas, existe uma gradação progressiva da consciência, qual tic-tac da razão e da memória.

Pese embora tratar-se de livros diferentes, não é descabido afirmar

que ambos bebem ou comungam da mesma água que surge em Álvaro de Campos, no que diz respeito, pelo menos, à nostalgia da infância perdida. Diz o engenheiro naval na *Ode Marítima*:

Ó meu passado de infância, boneco que me partiram!
Não poder viajar pra o passado, para aquela casa e aquela afeição,
E ficar lá sempre, sempre criança e sempre contente! (Pessoa,
2013: 132-133).

Surge o tempo de recuperarmos algumas ideias a propósito do conceito de autoficção para melhor entendermos o modo como Pascoaes e Saramago vão escrevendo o seu texto em torno da memória, da verdade e do fingimento. O termo autoficção surgiu pela primeira vez em 1977, na obra *Fils*, de Serge Doubrovsky, como resposta ao *Le Pacte Autobiographique* (1975) de Lejeune. Doubrovsky responde ironicamente a Lejeune, afirmando que o seu livro não poder ser uma autobiografia, uma vez que esse é género destinado «aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style». Por isso, continua o autor francês, «Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, *autofiction*» (1977).

Em 1989, na sua tese de doutoramento intitulada *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, Vincent Colonna começa por afirmar que «La fictionalisation de soi, la démarche qui consiste à faire de soi un sujet imaginaire, à raconter une histoire en se mettant directement à contribution, en collaborant à la fable, en devenant un élément de son invention» (1989: 9).

Desta forma, o autor utiliza a sua autobiografia como matéria-prima romanesca, convertendo os episódios da sua vida, os diversos acontecimentos, datas e personagens em texto literário-ficcional, tornando-se difícil perceber onde começa e ficção e onde tem início a verdade.

Como escreveu Vincent Colonna, existem diferentes tipos de autoficção: a fantástica, a biográfica, a intrusiva e a especulativa. Para o que nos interessa, incidiremos somente na autoficção biográfica.

Para o discípulo de Genette, na autoficção biográfica o autor é sempre o herói da sua história, o pivot à volta de quem a narrativa se organiza. «Ainda que ele efabule a sua existência a partir de acontecimentos reais, tudo permanece dentro de verosimilhança, o que dá ao seu texto uma verdade no mínimo subjetiva» (Colonna, 1989: 93, tradução nossa)

Num mundo do toque da imagem e do digital, a ficção reinventou-se, a autobiografia ficcional metamorfoseou-se, não só fruto deste contexto,

mas consequência também da própria fragmentação da identidade do sujeito e da sua unidade, longo fenómeno que teve os seus alvares com o Romantismo, tendo sofrido alterações e acrescentos durante o século XIX, tendo atingido a sua plenitude com o advento dos Modernismos e com as guerras mundiais.

Segundo Bauman, afirmar que a modernidade levou à desincorporação da identidade, é em si, um pleonasma, uma vez que, «nunca houve um tempo em que a identidade se tornasse um problema, só podia existir como *problema*, foi um “problema” desde a nascença» (2007: 88).

A autobiografia, segundo Misch, e com o qual concordamos, revela um dos mais fascinantes e um dos maiores «mythes de la civilisation occidentale, le mythe du MOI» (1971: 105). É o eu, a subjetividade a ele inerente que leva, paradoxalmente, à autoficção e ao império da imagem que não deixa de ser um mundo da expulsão do outro.

A autoficção busca, pois, uma verdade subjetiva e o grande embaraço da crítica ao julgar este género literário encontra-se precisamente na tensão que existe entre a passagem ou a substituição da sinceridade pela subjetividade. O postulado da verdade não parece existir mais, pois no nosso tempo existem diversas verdades e a verdade do escritor é, na sua obra, aquela que aparentemente interessa. É aqui que entram os dois pactos: o autobiográfico e o da leitura, fazendo com que autoficção e verdade, ou realidade e ficção criem uma narrativa própria, com fronteiras ténues e melífluas.

Na autoficção biográfica, o autor continua a ser o herói da história, a personagem principal, «pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas efabula a sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui ao seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso.» (Colonna, 2014: 44) Este tipo de autoficção marca uma evolução e aprofundamento daquilo que é a escrita do eu, uma vez que «a verdade e a precisão não são mais “virtudes teológicas”» (Colonna, 2014: 46). Uma das grandes inovações da autoficção parece estar na assunção e revelação do nome próprio e na sobrevalorização que a nossa época atribui a esse facto e ao total desvelamento da intimidade, que, ao mesmo tempo, se encontra presente e refletido na televisão, no mundo político, nos costumes, na vida privada e profissional.

O desnudamento da autoficção não deixa de ser a manifestação da singularidade do escritor num mundo que parece cada vez mais excluir o outro a partir de uma suposta democratização da sociedade, em que todos vestimos as mesmas roupas, ouvimos as mesmas músicas, comemos a

mesma comida e pensamos com as mesmas ideias.

Ainda que em Pascoaes as características da autoficção não sejam tão evidentes, estando muito mais presente a noção de autobiografia, mas com uma componente onírica, em Saramago, por sua vez, é possível encontrar essa aproximação, mais não seja a partir da própria reflexão em torno da veracidade dos episódios e da memória o autor deles tem. Escreve o nosso Nobel:

Em rigor, em rigor, penso que as chamadas falsas memórias não existem, que a diferença entre elas e as que consideramos certas e seguras se limita a uma simples questão de confiança, a confiança que em cada situação tivermos sobre essa incorrigível vaguidade a que chamamos certeza. É falsa a única memória que guardo do Francisco? Talvez o seja, mas a verdade é que já levo oitenta e três anos tendo-a por autêntica (Saramago, 2019: 106).

Entre a verdade e a ficção, Saramago introduz a literatura e a sua narrativa como forma de credibilizar o passado e a memória. A autoficção, de resto, torna-se muito mais propensa a este jogo literário do que a autobiografia, uma vez que é um género mais escorregadio e oblíquo, que permite invadir e trespassar as fronteiras de um mundo e do outro, ao mesmo tempo que causa estranheza, desconforto, espanto, admiração e espaço para o devaneio e para o comentário metaliterário.

Ainda que haja um registo fortemente autobiográfico na escrita autoficcional de Saramago, não duvidamos que a natureza do seu texto está mais próxima da autoficção do que da autobiografia.

Em Pascoaes, é a saudade em confronto com a memória. E as suas memórias inserem-se num registo autobiográfico com uma componente do fantástico que é propositada: «A saudade diviniza tudo. O próprio Demónio, se o tivesse visto em criança, seria hoje, na minha memória, um anjo de asas brancas» (Pascoaes, 2001: 126).

Numa outra passagem, talvez significativa da identidade portuguesa, mas ao mesmo tempo auspiciosa da reflexão em torno da memória e do passado, Teixeira de Pascoaes escreve que «adoramos a ausência e desprezamos a presença. Preferimos a Índia remota, incerta, além dos mares, ao bocado de terra em que nascemos. Vamos colonizar África e o Brasil e deixamos crescer a erva, à nossa porta» (Pascoaes, 2001: 143).

O que é uma obra autobiográfica e até autoficcional senão essa adoração do passado, da memória e da imaginação em torno de um tempo e de espaços que, de certa forma, estão e são já ausentes?

O espaço que medeia a escrita das obras e a vivência que nelas é rela-

tada não é proporcional ao tempo cronológico, uma vez que as memórias emocionais e o tempo psicológico têm mais impacto e profundidade na memória e na imaginação do ser humano.

Assim, para além da aldeia, é a casa, ou as casas, quem ocupam um espaço e um lugar e um tempo que é o da paixão da ausência. No caso de Pascoaes, a referência à casa de São João de Gatão está sempre relacionada com a natureza e com a paisagem envolvente. Em Saramago, porém, o imaginário da construção da narrativa do menino que viria a ser escritor tem na casa, e em especial na casa dos avós, um dos seus pontos nevrálgicos. Vejamos a casa, para depois vermos aqueles que nela habitam:

A lareira era pequena, só podíamos lá caber dois, geralmente o meu avô e eu. Como sempre, no inverno, quando o frio fazia gelar a água durante a noite dentro dos cântaros e de manhã tínhamos de partir com um pau a camada de gelo que se havia formado lá dentro, estorricávamos por diante e tiritávamos por trás. Quando o frio apertava a sério, estar em casa ou estar fora não fazia uma diferença por aí além. A porta da cozinha, que dava para o quintal, era velhíssima e mais cancela que porta, com fendas onde podia caber a minha mão, e o mais extraordinário foi que durante anos e anos assim tivesse permanecido. Parecia que já era velha quando a colocaram nos gonzos (Saramago, 2019: 82).

A casa da velha infância é o casulo das viagens e tropelias, da extrema pobreza e nudez do espaço contrastante com a riqueza sensorial da descrição. A criança que tiritava de frio ao mesmo tempo que ardia de calor é agora o homem que olha para trás e cria um quadro de uma realidade desaparecida, mas tão necessária para a formação do homem e do escritor que Saramago é. Dentro dessa casa, surgem os avós, farol do mundo, biblioteca sem livros:

Foi a este lar, humilde como os que mais o eram, que vieram acolher-se os meus avós depois de casados, ela, segundo havia sido voz corrente no tempo, a rapariga mais bonita da Azinhaga, ele, o exposto na roda da Misericórdia de Santarém e a quem chamavam «pau preto» por causa da tez morena. Ali viveriam sempre. Contou-me a avó que a primeira noite a passou o avô Jerónimo sentado à porta da casa, ao relento, com um pau atravessado nos joelhos, à espera dos ciumentos rivais que haviam jurado ir apedrejar-lhe o telhado. Ninguém apareceu, afinal, a Lua viajou (permita-se-me que o imagine) toda a noite

pelo céu, enquanto minha avó, deitada na cama, de olhos abertos, esperava o seu marido. E foi já de madrugada clara que ambos se abraçaram um no outro (Saramago, 2019: 82-83).

É, pois, a casa dos avós, de Josefa Caixinha e de Jerónimo Melrinho, o caldo cósmico, a fonte e origem da pequena criança espantada com o mundo, o mundo que começava naquela pobre casa de uma avó que amava a vida e de um avô que, «ao pressentir que a morte o vinha buscar, foi despedir-se das árvores do seu quintal, uma por uma, abraçando-se a elas e chorando porque sabia que não as tornaria a ver» (Discurso de Estocolmo):

Já não existe a casa em que nasci, mas esse facto é-me indiferente porque não guardo qualquer lembrança de ter vivido nela. Também desapareceu num montão de escombros a outra, aquela que durante dez ou doze anos foi o lar supremo, o mais íntimo e profundo, a pobríssima morada dos meus avós maternos, Josefa e Jerónimo se chamavam, esse mágico casulo onde sei que se geraram as metamorfoses decisivas da criança e do adolescente. Essa perda, porém, há muito tempo que deixou de me causar sofrimento porque, pelo poder reconstrutor da memória, posso levantar em cada instante as suas paredes brancas, plantar a oliveira que dava sombra à entrada, abrir e fechar o postigo da porta e a cancela do quintal onde um dia vi uma pequena cobra enroscada, entrar nas pocilgas para ver mamar os bácoros, ir à cozinha e deitar do cântaro para o púcaro de esmalte esborcelado a água que pela milésima vez me matará a sede daquele verão. Então digo à minha avó: «Avó, vou dar por aí uma volta.» Ela diz, «Vai, vai», mas não me recomenda que tenha cuidado, nesse tempo os adultos tinham mais confiança nos pequenos a quem educavam. Meto um bocado de pão de milho e um punhado de azeitonas e figos secos no alforge, pego num pau para o caso de ter de me defender de um mau encontro canino, e saio para o campo (Saramago, 2019: 15-16).

É através da memória que Saramago reconstrói o passado, dando-lhe uma outra vida, agora através das palavras. Mas nessa reconstrução, estamos também perante uma desconstrução, pois a aparente nitidez absoluta com que vê o passado, misto de saudade, amor e nostalgia de um tempo perdido, não é um tema novo na literatura portuguesa. A «sua identidade enquanto literato» é, pois, criada «e formada pelo acervo de recordações que possui» (Steffen, 2021: 194).

É curioso pensar que, apesar de Pascoaes não dar grande relevo

à casa, Saramago visitará a casa do bardo do Marão, e em *Viagem a Portugal* dá-nos conta do impacto que a visita teria no imaginário e na imagem que tinha do poeta de Amarante:

O viajante está no limiar da parte da casa onde Teixeira de Pascoaes passou os últimos anos de sua vida. Olha e mal se atreve a entrar. Casas, lugares onde vive ou viveu gente, tem visto muitas. Mas não a casa de um lobo manso. São três salas dispostas em fiada, o sítio de dormir e trabalhar, a biblioteca, a chaminé ao fundo, dizer isto é o mesmo que nada dizer, porque as palavras não podem exprimir a indefinível cor de barro que tudo cobre ou de que tudo é feito, a não ser que a origem da cor ambiente seja a luz da manhã, assim como não dirão que súbita comoção é esta que enche de lágrimas os olhos do viajante. Nestas salas andou um lobo, isto não é casa de gente avulsa e paisana. E o viajante tem de enxugar os olhos sentimentais, assim lhes chamaria quem cá não veio, mas entenderá melhor se se lembrar de que Marão é Casa Grande, e entrar aqui é o mesmo que estar no mais alto monte da serra, recebendo o vento e olhando de cima os vales profundos e negros. Teixeira de Pascoaes não é dos mais preferidos poetas do viajante, mas o que comove é esta casa de homem, este leito pequeno como o de São Francisco de Assis, esta rusticidade de ermitério, a lata das bolachas para a fome das horas mortas, a tosca mesa dos versos. Todos deixamos no mundo o que no mundo criámos. Teixeira de Pascoaes teria merecido levar consigo esta outra criação sua: a casa em que viveu (Saramago, 2022: 91-92).

A ideia de que deixamos no mundo o que no mundo criamos tem um alcance poderoso, pois fora dos códigos divinos ou religiosos, ou talvez mais dentro do que muito livro santo, Saramago coloca o ser humano, a sua conduta e a sua criação no centro daquilo que é a nossa condição.

A improvável irmandade da memória faz-se, portanto, a partir da escrita e da imaginação. Acima de tudo, da importância do passado na construção do presente e do futuro, como se a escrita e a literatura fizessem, afinal, tão parte da vida como respirar.

Quando Pascoaes e Saramago escrevem, ambos estão a impedir que as pessoas com quem cresceram e que os ajudaram a construir-se enquanto pessoas não morram. Se a memória de quem está vivo permite anular um pouco mais a morte dos que já cá não estão, a literatura, por seu turno, avança mais alto e mais fundo, na vida e na pedra, porque mais do que habitar a substância do tempo, a literatura tem o condão de superá-lo.

Referências bibliográficas

- Bauman, B. (2007). *A Vida Fragmentada. Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*. Lisboa: Relógio D'Água;
- Colonna, V. (2014). Tipologia da Autoficção. In Noronha, J. (org.). *Ensaios sobre Autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014;
- Doubrovsky, S. (1977). *Fils*. Paris: Éditions Galilée;
- Doubrovsky, S. (1980). Autobiographie/Vérité/Psychanalyse. *L'Esprit créateur*, XX, n° 3, automne, 87-97;
- Gusdorf, G. (1991). *Les Écritures du Moi*. Éditions Paris: Odile Jacob;
- Izquierdo, I. (2010). *A Arte de Esquecer. Cérebro e Memória*. 2ª Edição revista e aumentada. Rio de Janeiro: Veira & Lent;
- Laitano, P. (2020). O momento mágico da infância em *As Pequenas Memórias*, de José Saramago. *Letrônica*, V. 3, n. 1, 365-381;
- Lejeune, P. (1975). *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Seuil;
- Lejeune, P. (1984). *Moi Aussi*. Paris: Seuil;
- Licarião, B. (2011). A formação afetiva e literária de José Saramago em *As pequenas memórias*. In Morão, P. (org.). *O secreto e o real: ensaios sobre literatura portuguesa*. Lisboa: Campo da Comunicação, 47-61;
- Misch, G. (1971). *L'autobiographie en France*. Paris: Éditions A. Collin;
- Morão, P. (2011). O *Livro de Memórias* de Teixeira de Pascoaes. In Morão, P. (org.). *O secreto e o real: ensaios sobre literatura portuguesa*. Lisboa: Campo da Comunicação, 97-108;
- Pascoaes, T. de. (2001). *Livro de Memórias*. Lisboa: Assírio & Alvim;
- Pessoa, F. (2013). *Poesia de Álvaro de Campos*. Lisboa: Assírio e Alvim;
- Ressurreição, J. F. (2017). O sujeito órfico no *Livro de Memórias*, de Teixeira de Pascoaes: lembrança, desejo e saudade. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*. N° 28, julho-dezembro, 62-72;
- Saramago, J. (2012). *A estátua e a pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago;
- Saramago, J. (2019). *As Pequenas Memórias*. Porto: Porto Editora;
- Saramago, J. (2022). *Viagem a Portugal*. Porto: Porto Editora;
- Steffen, A. C. (2021). A teorização da memória em *Coração andarilho*, de Nelida Piñon, e em *As Pequenas Memórias*, de José Saramago. *Convergência Lusíada*, V. 32, n. 45, jan-jun, 181-197.