

## AS MEMÓRIAS POSSÍVEIS NO TEXTO DE JOSÉ SARAMAGO

Alexander NASSAU<sup>1</sup>

Doutorado em Letras/UFES

Docente do IFES/Campus Linhares

*Para os navegantes com desejo de vento,  
a memória é um porto de partida.*

Eduardo Galeano<sup>2</sup>

*Disse a mim mesmo: Yambo, você tem  
uma memória de papel. Não de neurônios,  
de páginas.*

Umberto Eco<sup>3</sup>

### RESUMO

Breve análise das relações básicas entre ficção literária e memória escrita nos romances de José Saramago, com destaque para a espessura de linguagem que esta oferece àquela no processo criativo; consideração das possíveis “matrizes” que se encontram referidas principalmente em *As pequenas memórias* (2006).

**Palavras-chave:** Ficção literária. Memória. Escrita. José Saramago.

### Introdução

A obra ficcional de qualquer autor tem, por si só, autonomia como objeto estético. É comum, no entanto, que ela circule entre saberes e outros discursos, com os quais mantém complexas e singulares relações. Pode ser lida, assim, também em lances transdisciplinares. Pensando-se aqui na ficção de José Saramago – desde *Terra do pecado* (1947) até o inacabado romance póstumo *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas* (2014) – é de se perguntar: por que o leitor estudioso da ficção literária saramaguiana deve ler *As pequenas memórias* (2006), a assim nominada autobiografia de José Saramago? As possibilidades podem ser várias. Uma delas interessa a esta proposta: o recurso memorialístico é componente singular na escrita ficcional desse autor.

---

<sup>1</sup> Endereço eletrônico: alexnassau@gmail.com

<sup>2</sup> “Janela sobre a memória (II)” (GALEANO, 1994, p. 96).

<sup>3</sup> ECO, 2005, p. 92.

Durante algum tempo, a obra de José Saramago foi insistentemente lida pelo viés dialógico mais sedutor às primeiras leituras: relações discursivas entre ficção literária e escrita da história oficial. Isso porque o tema constitui hiato longe de ser minorado e matéria em muitos dos romances mais expressivos desse autor lusitano; e porque, principalmente, como em outras ocasiões, o debate crítico em torno dos possíveis nexos relacionais aí, embora sejam discutidos por autores de todas as origens teóricas, ainda se apresenta relativamente velado, numa espécie de apreciação romântica que leva à repetição equivocada de sentenças do tipo “Saramago reescreve a História”, ou a questões taxativas como “[...] para que procurar ainda conciliar literatura e história, se os próprios historiadores não creem mais nessa distinção?” (COMPAGNON, 2001, p. 222)<sup>4</sup>.

São poucas as convergências e conciliações descritas pelos trajetos discursivos de ficção literária e história oficial. As referidas formas de discurso, assentadas em terrenos de incertezas ou visitando-os, cada qual a seu modo, e tendo seus díspares propósitos, seus métodos, suas provas (por escorregadios que sejam tais termos), mostram-se, inicialmente, e sobretudo no caso de José Saramago, pelas bordas da memória, “[...] porque a memória do que aconteceu e a imaginação do que poderia ter acontecido correspondem a processos mentais equivalentes. Nessa direção é que interessa pensar, aqui, portanto, na memória como referente de leitura. Recordar é imaginar”, diz Helder Macedo (CARVALHAL; TUTIKIAN, 1999, p. 37).

No caso da escritura ficcional, a materialização dessa memória se potencializa e, em parte, se transforma, para além de diário retrospectivo, em discurso fictício literário por meio da linguagem com alguma espessura. Demanda na obra desse autor, que a valoriza declaradamente, um olhar mais detido; ainda mais que seus narradores, em muitas narrativas, destacam-na como motriz textual. Nesse lance, na escrita e na leitura, prestar atenção à memória é já ampliá-la, destacá-la no feixe textual discursivo da *psique*. Por isso, compreender o lugar dos aspectos memoriais<sup>5</sup> e linguísticos na escrita dos narradores de Saramago permite reforçar, inicialmente, por exemplo, a distinção de

---

<sup>4</sup> Em Dissertação de Mestrado, tentei relacionar, entre outros vários aspectos, as principais faces desse debate até a contemporaneidade, buscando pressupostos para os conceitos discutidos desde as obras de Tucídides e Heródoto a Hyden White e Eric Hobsbawm. A pesquisa é de 2006: *Movimento de procura - Discursos e subjetividade em O ano da morte de Ricardo Reis*.

<sup>5</sup> Ao concordar com uma afirmação de Eduardo Lourenço, para quem memória se avizinha da formação do sujeito (cf. SILVA, 1993, p. 209), procurei identificar também, no já referido trabalho, as possíveis marcas de uma identidade inscrita, de um sujeito artístico na palavra-arte de Saramago.

seu discurso daquele do historiador, e de entender, então, como o olhar para a realidade, sua ou do outro, num “presente” ou por lembranças, por meio de um registro discursivo, torna-se componente artístico literário invulgar pelas mãos do romancista em pauta.

Em *As pequenas memórias*, encontram-se as lembranças particulares do autor que cria um narrador, navegante da linguagem, com “desejo de vento”, e escreve uma espécie de *história de si* – discurso *auto-históriográfico* de suas experiências, ou dos registros e efeitos destas, também composto, em certa medida, por descrição/narração de eventos contextuais. Trata-se de uma fonte, além das inúmeras entrevistas e depoimentos, em que talvez se possam buscar vestígios testemunhais da memória como elemento participante – muitas vezes remixado, é verdade – da escritura geral de Saramago<sup>6</sup>.

### Um percurso que se contrai e se dilata

Inicialmente projetadas para ser *O livro das tentações*<sup>7</sup>, como aponta o texto da orelha editorial, essas memórias pequenas<sup>8</sup> resgatam textualmente fragmentos de uma infância melancólica de Saramago, de quando era o menino Zezinho, perseguido por tormentos imaginários e reais, entre as pobrezaas da vida aldeã em Azinhaga. Resgatam, além disso, as matrizes geradoras de marcas que aparecerão depois no adulto criador de narradores, principalmente nos romances desse escritor.

Sua descrição desse período, seu discurso sobre, começa por localizar um elemento que, por si só, constitui poderosa e complexa metáfora<sup>9</sup> do que talvez seja uma daquelas marcas subjetivas que acompanham – e formatam – os narradores

---

<sup>6</sup> Outras obras do autor apresentam claros vestígios biográficos e memoriais; entretanto, a obra citada é declaradamente a reunião de memórias de José Saramago. O artigo definido que aparece no título sugere serem estas apenas *AS* pequenas memórias; as outras podem estar espalhadas, diluídas em outras escrituras do criador de *Memorial do Convento*.

<sup>7</sup> À maneira das representações pictóricas de Hyeronimus Bosh e suas fantasmagorias.

<sup>8</sup> “Sim, as memórias pequenas de quando fui pequeno, simplesmente” (SARAMAGO, 2006, p. 34). Registre-se que a explicação do autor para o adjetivo não pode ser *pista segura* nesta análise.

<sup>9</sup> Trabalha-se aqui com as noções de metáfora sintetizadas por Paul Ricoeur em *A metáfora viva*, partindo das concepções aristotélicas e chegando a Max Black e Monroe Beardsley; grosso modo, e pensando nos jogos e ambiguidades propostos pelos narradores saramaguianos, entende-se que metáfora constitui o discurso e que “[...] o significado metafórico não consiste meramente em um choque semântico mas em um novo significado predicativo que surge a partir do colapso do significado literal, isto é, do colapso do significado que se obtém se confiarmos apenas nos valores lexicais usuais ou comuns de nossas palavras” (1992, p. 148). Tais colapsos obviamente se valem de imagens evocadas e convocadas pelo/no discurso. Remete-se também aqui às obras de Jakobson e de Saussure em que se discute tal conceito.

saramaguianos em suas fluentes incursões pela linguagem: o rio. Imagem recorrente em vários autores e signo do repertório simbólico de tantas civilizações, este elemento é apresentado pelo autor/*personae* como único vestígio do que fora sua aldeia nos “alvares da nacionalidade”: “[...] até onde alcançam as minhas poucas luzes, [o rio] nunca mudou de rumo, embora das suas margens tenha saído um número infinito de vezes” (SARAMAGO, 2006, p. 9)<sup>10</sup>. Evocando, por assim dizer, Fernando Pessoa hortônimo, o narrador informa: “[...] o Almonda, que é esse o nome do rio da minha aldeia, encontra-se com o Tejo, ao qual (ou a *quem*<sup>11</sup>, se a licença me é permitida), ajudava, em tempos idos, na medida dos seus limitados caudais” (*PM*, p. 9). Refere-se, aliás, ao Tejo, outro emblemático rio português, como ser humano (pelo uso do pronome *quem*).

Analisando a criança que foi, como parte integrante da paisagem, sem pensá-la ou interrogá-la (cf. *PM*, p. 13), o narrador confessa que

[...] sempre preferiu distinguir e fixar-se em coisas e seres que se encontrassem perto, [...] naquilo também que se lhe oferecesse como algo que, sem disso ter consciência, urgia compreender e incorporar ao espírito, [...] fosse uma cobra rastejando, uma formiga levantando ao ar uma pragana de trigo sobre as pernas tortas, [...] a geada brilhando sobre as ervas rasteiras. Ou *o rio*. Muitos anos depois, com palavras do adulto que já era, o adolescente iria escrever um poema sobre esse rio<sup>12</sup>. (*PM*, p. 13-14)

O rio aparece como importante componente nas memórias do autor/*personae*; organismo que viaja, que cumpre um percurso, que tem fluxo e variação, que é e recebe afluente – ele mesmo “afluente” de uma outra grandeza: o mar –, que é espaço em ação – portanto, move-se num tempo –, que tem caminhos subterrâneos e outros, e entorna tantas vezes, transgredindo as próprias margens. Trata-se de metáfora que gera camadas semânticas e ampliam o fluxo de sentidos na medida mesma em que a escrita é também um deslocamento, um ir inexato, num durante que se contrai e se dilata. Ou seja, por extensão, é metáfora de tempo e da própria escrita em seu movimento de procura.

Assim como a memória: tenta percorrer um percurso, mantendo-se irregularmente entre as margens do que foi o real vivido e seu registro biopsíquico, no

---

<sup>10</sup> As demais referências a esta obra serão compactadas na seguinte abreviatura: *PM*, p. X, em que *PM* equivale a *As pequenas memórias* e X ao número da página referenciada.

<sup>11</sup> Grifo nosso.

<sup>12</sup> Grifo nosso.

deslocar-se por entre nitidez também precária. Rememorar é também olhar para o turvo, como escrever. Do surpreendente texto poético produzido, anos depois, pelo adolescente “contemplativo”<sup>13</sup> (*PM*, p. 16) e suas “palavras do adulto que já era” (*PM*, p. 14), extraem-se aqui os seguintes excertos:

Do novelo emaranhado da memória, da escuridão dos nós cegos,  
[puxo um fio que me aparece solto.

[...]

Toda a água me passa entre as palmas abertas  
e de repente não sei se as águas nascem de mim, ou para mim fluem.  
Continuo a puxar, não já memória apenas, mas o próprio corpo do  
rio.

[...]

Sou também os barcos e o céu que os cobre,

[...]

Nadam-me peixes no sangue e oscilam entre duas águas  
como os apelos imprecisos da memória.

[...]

Ao fundo do rio de mim, desce como um lento e firme pulsar de  
coração.

[...]

Aí se fundem numa só verdade as lembranças confusas da memória  
e o vulto subitamente anunciado do futuro.

[...]

Então, corpo de barco e de rio na dimensão do homem,  
sigo adiante para o fulvo remanso

[...]

Haverá o grande silêncio primordial quando as mãos se juntarem às  
mãos.

Depois saberei tudo. (*PM*, p. 14-15)

Percebe-se a recorrência a grande número de imagens metafóricas, como de resto em toda a obra de Saramago. Elas desaguardam em vários procedimentos que constituem os eixos de suas narrativas. Na memória de si, aquele que olha se vê em nova escala: “não sei se as águas nascem de mim/ [...] Sou também os barcos e o céu...”. Escrever e suas interrogações implícitas, porque “ao fundo do rio de mim”. Na passagem de um estado a outro, de um objeto a outro – na instabilidade. Fala-se aqui de tais metáforas porque a memória também opera por imagens, no trânsito imagístico, e também está, em parte, “[...] no reino das imagens, e não das imagens sólidas e estáveis,

---

<sup>13</sup> O que remete esta leitura, em parte, obviamente, àquele “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio” do heterônimo Ricardo Reis e suas odes epicuristas (PESSOA, 1960, p. 218).

mas em uma ordem em que toda figura é passagem, inquietação, transição, alusão, ato de uma trajetória infinita” (BLANCHOT, 2011, p. 72).`

Fala-se ainda em imagens porque se focaliza a memória escrita; com isso, não se propõe nenhuma exatidão em seu acompanhamento, como não há nas concepções que o narrador cria por meio delas, já que o termo “imagem”, além disso, “[...] é um tanto enganoso, porque sugere o visual, e nem todas as imagens são deste tipo” (EAGLETON, 2007, 173)<sup>14</sup>. Algumas são de difícil visualização e, claro, incompreensíveis em sua íntegra: a “escuridão dos nós cegos”, o “puxar o corpo do rio”, “peixes no sangue [...] oscilam entre duas águas” – imagens de imagens como “apelos imprecisos da memória”. Os cambiantes painéis imagéticos da memória tornam-se desenhos caligráficos e acionam também um deslocamento do leitor. Essa relação de atrito entre escrita e leitura é uma das grandes seduções do texto saramaguiano.

Guardadas as necessárias proporções e as diferenças relativas ao tratamento estético-conteudístico, o poema<sup>15</sup> remonta à temática da *terceira margem* roseana<sup>16</sup> como busca: “A narrativa nos é oferecida como uma metáfora da vida [...]. Narrada em primeira pessoa, por um narrador que [não consegue] [...], assim como o leitor, desvendar o enigma da canoa” (RAGGI, 1996, p. 83). No caso de Saramago, a procura se dá em retrospecto, pelos fios emaranhados da memória que presentificam, num discurso e nesse processo, pelo menos psicologicamente, as forças simbólicas do rio e suas metáforas náuticas (tão caras a Saramago) como representação do existencialismo.

Mas como retornar em retrospecto contra a correnteza do rio, para uma nascente, uma origem? Talvez unicamente pelo poder reconstrutor da memória, essa ilha de edição. Quem atravessa, pela memória, talvez não busque um impossível início, mas um mover-se. O pai em “A terceira margem do rio” buscava, na canoa estrategicamente mantida no meio do rio, uma margem “rio a dentro” que lhe possibilitasse a travessia<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> El término “imagen” en cierto modo es engañoso, pues sugiere lo visual, y no toda la imaginaria es de este tipo. (Tradução nossa).

<sup>15</sup> O coerente título de “Protopoema” – cujo elemento grego de “composição *prôtos*, é, on 'primeiro; o que está à frente; o excelente, o mais distinto, o principal!; ocorre a partir do sXIX” (HOUAISS, 2006) – antecipa a *anterioridade*, a *origem*, a *fonte insondável*, o estado de algo *em vias de formação*.

<sup>16</sup> No conto “A terceira margem do rio” (ROSA, 1962, p. 32-37).

<sup>17</sup> Tema recorrente em Guimarães Rosa, tem sua tônica em *Grande sertão: veredas* (1986). Em Saramago, sua dimensão se potencializa com as viagens marítimas representando as buscas portuguesas, cujo ápice rendeu a escrita de *A jangada de pedra* (1996), que narra a travessia infinita de uma nação rumo à identidade perseguida desde Camões. Nas memórias em questão, o narrador diz ter passado por uma incomparável travessia quando um velho barqueiro o passou “[...] para o outro lado do rio [...]” para viver um momento marcante, de epifania (*PM*, p. 19-20).

ou, pelo menos, forças para “[...] remar contra a *corrente*, aqui metaforizando a própria vida” (RAGGI, 1996, p. 86)<sup>18</sup>. Ficar parado no meio do rio não levaria a um início irrecuperável, mas a um outro lugar, singular e transgressor, a ponto de requerer um mover-se pela quietude, por uma terceira via imprevista. Nas memórias saramaguianas, o rio memorial só permite mesmo uma travessia discursiva, que pode levar o sujeito inscrito a que fonte for concebível por meio da criação. Nos sistemas semânticos dessa narrativa, voltar por tal rio é considerar possibilidades, não o fato outra vez o mesmo. A memória, ela mesma fluxo, adensa-se com a fecunda metáfora *rio*, e se junta à colagem geral do painel metafórico para dar espessura ao discurso ficcional.

Em Saramago, a memória leva à construção de um texto poético em que avultam questionamentos também existenciais para que o sujeito inscrito entenda seu presente/futuro; ele se torna, pela memória, “os barcos e o céu que os cobre” e segue, sobre o espectro súbito do futuro, para o remanso (da morte? da incerteza?) do grande silêncio ou para as “[...] fronteiras do sonho” (*PM*, p. 15). O enigma prossegue, pois só após o “grande silêncio” a ele tudo será revelado. Trata-se de uma *escrita para revelação*, que *se move* para o entendimento da “dimensão do homem” Saramago – espécie de *leit motiv* que pode ter sido recuperado/projetado (inconscientemente ou não) na escritura dos narradores de Saramago em suas muitas obras. Se utopia for, seja essa uma escrita das tentativas. Assim como na morte, em que a revelação é adiada para quem está vivo, na obra a revelação absoluta é esse horizonte utópico.

Embora o poema aqui citado permita ampla análise de suas metáforas existenciais e de outros aspectos, importa por ora apenas o registro memorialista como constructo de subsídios para os narradores do artista José Saramago de tantos anos depois; certas reflexões e imagens aí fermentam, por assim dizer, processos metalinguísticos de composição narrativa frequentes em sua obra. Prossiga-se à observação de *As pequenas memórias*.

Aos dois anos, o menino Zezinho é levado “[...] para Lisboa, para outros modos de sentir, pesar e viver” (*PM*, p. 10). Mas nos “[...] ilegíveis fólios do destino e nos

---

<sup>18</sup> A autora tratou amplamente, para além do referido, da temática da negação do pátrio poder em Rosa e ainda em José Lins do Rego de *Menino de Engenho*, em sua dissertação de mestrado. Com base nesta, poder-se-ia analisar a figura do pai a partir do discurso das memórias de Saramago. Cite-se deste, a título de fomento, o trecho em que se conta o episódio dos nomes: o narrador diz que talvez seja o seu “[...] o único caso, na história da humanidade, em que foi o filho a dar o nome ao pai” (*PM*, p. 44). Transgressões, para dizer o mínimo.

cegos meandros do acaso havia sido escrito que ainda teria de voltar a Azinhaga para acabar de nascer” (PM, p. 11). Nascer, no sentido de desenvolver-se pela compreensão de si e do mundo, não acaba nunca; por isso, o narrador diz que ainda irá fechar esse ciclo. Tentativas, possibilidades: a escrita das memórias, ou o pensar sobre isso, recordando, possibilita ao adulto *retornar*, “[...] pelo poder reconstrutor da memória” (PM, p.16) a essa “[...] bolsa onde o pequeno marsupial se recolheu para fazer da sua pessoa, em bem e talvez em mal, o que só por ela própria [...] secreta, solitária, poderia ter sido feito” (PM, p. 11) e conhecer-se mais, ou perder-se mais na multiplicidade de incertezas de que se compõe a vida – multiplicidade, aliás, de que se servem os narradores saramaguianos para questionar tudo que lhes ocorre com sua arte de escrever. Essas recordações de Saramago, à semelhança daquelas empreendidas pelo protagonista Yambo de *A misteriosa chama da rainha Loana*, de Umberto Eco, proporcionam, assim, muito mais o “[...] prazer da descoberta, não da recordação” (ECO, 2005, p. 91). Dir-se-ia, o melancólico prazer da tentativa, da *procura*. Na escrita do lusitano, este é um dos motivos: descobrir-se no ato mesmo do escrever<sup>19</sup>.

Num trecho acima, a memória posta em linguagem escrita foi qualificada como não-confiável, como ambígua, pois pode oscilar *entre a exatidão e a suspeita*. Em várias passagens, o narrador de *As pequenas memórias* dá claros sinais de haver essa possibilidade:

[...] senti dentro de mim, se bem recorde, *se não o estou a inventar agora*, que tinha, finalmente, acabado de nascer. (PM, p. 20) [Grifo nosso.]

Lembro-me (lembro-me mesmo, não é adorno literário de última hora) de um poente belíssimo [...]. (PM, p. 31)

Meu pai, [...] lembro-me dele com nitidez absoluta, como se, agora mesmo, estivesse a ver os algarismos de latão na gola dura do dólman [...]. (PM, p. 35)

[...] creio que andaria pelos onze anos ou talvez um pouco menos (na verdade, é-me impossível precisar...). (PM, p. 38)

Observado a esta distância parecia, e talvez o tivesse sido por alguns momentos, a idade de ouro. (PM, p. 40-41)<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Como o narrador de *Manual de pintura e caligrafia* (1992) explorará mais explicitamente.

<sup>20</sup> Passagem que remete àquele *azul da distância temporal*, de que Bentinho tenta recontar sua tendenciosa história em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. No *Ano da morte de Ricardo Reis*, o protagonista, de volta a Lisboa “[...] depois de dezasseis anos de ausência, teve de atar as pontas umas às

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 actor inconsciente [...]. (PM, p. 58)<sup>21</sup>

Tempos depois deste incidente (creio que terá sido no Verão seguinte) fomos os três a Vale dos Cavalos [...] e até estivemos, se a memória não me engana demasiado, em sua casa. (Não tenho certeza absoluta de as coisas se terem passado exactamente desta maneira...). (PM, p. 74)

[...] era a mãe do Félix, cujo nome, por mais que puxe pela memória, não consigo recordar. (PM, p. 87)

Mais de setenta anos depois, por entre as brumas<sup>22</sup> da memória, consigo ver-me de tampa de tacho na mão esquerda [...]. (PM, p. 97)

Suponho (não posso dar a certeza) que terá sido graças às “lições” do manual de conversação português-francês [...]. (PM, p. 98)

Recordo muito bem, com nitidez absoluta, quase fotográfica, os amplos e extensos corredores, o pavimento escuro [...]. (PM, p. 101)

Ao contrário do que atrás ficou dito, as famílias Barata não entraram na minha vida quando nos mudámos da Rua dos Cavaleiros [...]. Graças a uns papéis, [...] a minha desorientada memória pôde reunir e encaixar umas quantas peças que estavam dispersas [...] onde até aí haviam reinado o duvidoso e o indeciso. (PM, p. 108)

[...] já foi o engano gravíssimo quando, sem me deter a reflectir em algumas questões básicas [...], acrescentei que estava na idade de onze anos [...]. Nada disso. (PM, p. 109)

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<sup>23</sup> [...] ser 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... (PM, p. 110)

---

outras por cima do tempo, [...] ficaram-lhe pontas sem nós e nós sem pontas” (SARAMAGO, 1998, p. 280). Distâncias e impossibilidades, ou aproximações.

<sup>21</sup> A memória coletiva como participante de formação do sujeito foi discutida em minha dissertação. O narrador de *As pequenas memórias* também pondera, para citar apenas um caso: “Às vezes pergunto-me se certas recordações [...] não serão mais do que *lembranças alheias* de episódios de que eu tivesse sido actor inconsciente [...]” (PM, p. 58). [Grifo nosso.]

<sup>22</sup> A bruma (o nevoeiro) é uma das grandes metáforas do difícil acesso à memória no romance de Umberto Eco, *A misteriosa chama da rainha Loana* (2005), de que se extraiu a segunda epígrafe deste texto.

<sup>23</sup> A leitura aqui, como nos textos ficcionais, precisa da confiança do leitor, de seu pacto com o texto; nos termos barthesianos, “da complacência do leitor” (BARTHES, 2003, p. 122). A esse propósito, veja-se ISER (1979, p. 83-132). O grifo no final da citação de *As pequenas memórias* é nosso.

Estes os trechos em que o narrador textualmente apresenta o produto de sua memória como sendo, também, passível de falhas, de sendas, de *vaguidades* próprias dos discursos. Ou seja, mesmo o que poderia constituir a prova mais testemunhal a respeito do conjunto de circunstâncias e experiências que teriam participado da formação do homem que seria, mais tarde, o celebrado autor José Saramago, criador de narradores singulares, acaba, como linguagem escrita, e fruto do seletivo fluxo da memória, contraindo as implicações próprias dos textos, principalmente nos registros ficcionais; o narrador é, obviamente, o angustiado filho dessa natureza agravada: também uma ficção. Saramago acaba por celebrar, desse modo, a dimensão imaginativa, o objeto de criação ficcional. “Memória é imaginação”, como resumiu James Joyce.

### **Incontinentes respirações do imaginário**

O “estatuto da memória” e, por amplificação, o da “memória cultural de um povo” são aspectos com os quais Teresa Cristina Cerdeira da Silva procura traçar um esboço do que seria a identidade cultural portuguesa que teria, como matriz, o texto de *Os Lusíadas*. Citando Eduardo Lourenço, a autora sublinha a memória “[...] enquanto construção e invenção de si” (SILVA, 1993, p. 209). E acrescenta:

Em Portugal, não há revisão da cultura, não há invenção da História, não há, enfim, memória que não passe necessariamente pela travessia do texto magistral d’*Os Lusíadas*, assim concebido como livro fundador do imaginário português. *Os Lusíadas* serão, deste modo, o elo gerador de uma cadeia em contínua construção que é o discurso da memória cultural portuguesa. O binômio [...] Memória/História será lido, assim, como uma aventura da linguagem. (SILVA, 1993, p. 209-210)

A contribuição camoniana repercute, bem mais tarde, num texto dramático de José Saramago: *Que farei com este livro?* (1980). Não há, assinala Teresa Cristina, apenas um evento intertextual aí, à proporção que Saramago propõe, pela criação da personagem “Luís de Camões”,

[...] uma questão só aparentemente similar à que estava apontada no título da obra, mas, na verdade, outra, esta sim inegavelmente sedutora e que coloca em cena o texto de *Os Lusíadas* como livro fundador de uma cultura. A questão não é outra senão: “Que fareis

com este livro?” e relança, evidentemente, a proposta da posteridade do texto de Camões. [...] é já do destino de um livro que se trata, da memória que dele construirão [...], a sua recepção e a apropriação da sua voz pela voz do outro [...]. (SILVA, 1993, p. 210)

A autora, na esteira de Eduardo Lourenço<sup>24</sup>, aponta a fundação de uma memória lusitana pelas vias do discurso camoniano (por sua vez com alguma gênese na *Odisseia*). De qualquer modo, é de se destacar uma certa obsessão de autores contemporâneos pela releitura de textos preexistentes, além de uma “[...] proposta de revisitar a tradição para traduzi-la como criação, o fascínio da memória cultural [...] apreendida, incorporada e, por vezes, invertida” (SILVA, 1993, p. 211). Relendo a referência que Michelet faz a Camões<sup>25</sup>, Teresa Cristina, em outro trabalho, vê para historiador e poeta “[...] a gloriosa tarefa de prover os defuntos e fazê-los ressuscitar, acordá-los do passado do sono e, pelo sonho do *discurso*<sup>26</sup>, fazê-los reviver” (SILVA, 1989, p. 26). A memória, esse sonho discursivo do inconsciente e da *bios*, é também vestígio da cultura no tecido da escrita, fio tantas vezes destacado, puxado e tensionado pelos narradores saramaguianos.

Talvez caiba pelo menos uma ressalva a essas conclusões, já que se mencionou historiografia no início deste texto: ressuscitar os mortos, ou mesmo o passado, embora pelo sonho do discurso (como Saramago fará com Ricardo Reis, que vem de um passado também ele imaginário) pode não ser sequer uma possibilidade para o historiador – ele que luta, pelo menos tenta lutar, contra uma ideia de discurso como reconstrução, operação do imaginário, senão que do intelecto.

Saramago é daqueles autores que se servem explicitamente da memória possível, não só da textual<sup>27</sup>, para compor seus textos, para compor sua inquietação textual – melhor dizendo. Sua escritura seria um misto de intertextualidades e memórias diversas (pessoal, coletiva, histórica *etc.*). O intertexto, diria Barthes, “[...] não é forçosamente

---

<sup>24</sup> LOURENÇO, 1982. Ver sobretudo o capítulo “Camões no presente”, p. 163-174.

<sup>25</sup> “Camões exilado em Macau, teve o pequeno posto de provedor-mor dos defuntos [...]. Pequeno posto? Mas é o verdadeiro encargo do historiador e do cantor épico” (SILVA, 1989, p. 26).

<sup>26</sup> Grifo nosso.

<sup>27</sup> Harold Bloom (2002) chama de *angústia da influência* a consequente apropriação de textos alheios por autores que vieram depois de Shakespeare – para ele, o grande criador que “sempre esteve lá à nossa frente” (p. 26). Em poesia, por exemplo, “Todo poema é uma interpretação distorcida de um poema pai. Um poema não é uma superação de angústia, mas é essa angústia” (p. 142). Nesse sentido, apenas em parte, seria válido (mesmo que num arriscado e violento lance metodológico) aplicar à narrativa de José Saramago aquilo que Bloom direciona à poesia: “A boa poesia é uma dialética de movimento revisionário (contração) e renovadora abertura para fora” (p. 143). Qualquer *revisão* em ficção literária só atua nos termos e na dimensão de sua escrita, claro.

um campo de influências; é antes uma música de figuras, de metáforas, de pensamento-palavras; é o significante como *sereia*” (BARTHES, 2003, p. 162), texto como híbrido. “Herdeiro literário”, em certa medida, de Camões e de Fernando Pessoa, Saramago procura deixar que em sua narrativa apareça, como vestígios da memória caligráfica, não o “[...] modelo edificante e intocável”, mas “[...] o objeto estético assim violado em sua inteireza, [...] corpo revisitado”, mergulhado “[...] na *incerteza*<sup>28</sup> produtiva porque geradora do novo” (SILVA, 1993, p.211). Desta memória cultural/literária, é possível falar como constituinte de uma identidade do eu-narrador.

Memória, por si só, como espécie de fluxo discursivo psíquico – portanto, discurso mental – pode também ser uma releitura das experiências anteriormente vividas; como releitura, passível de incertezas, aceita que dela se desconfie. Em se tratando de memórias registradas na linguagem escrita, então, como é o caso da obra citada, a desconfiança aumenta; o próprio autor declara percorrer o trajeto entre a nitidez e a dúvida. Falar de si, em memória ou autobiografia, deixa escapar também as incontinentes respirações do imaginário; ao ensaiar uma fala de si, por si, no *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003, p. 136), o pensador francês assevera que “o imaginário, matéria fatal do romance e labirinto de redentes nos quais se extravia aquele que fala de si mesmo, o imaginário é assumido por várias máscaras (*personae*), escalonadas segundo a profundidade do palco (e no entanto *ninguém* por detrás)”.

*Escrever sobre um passado, a partir de uma idade adulta, implica uma reconstrução.* Em *Manual de pintura e caligrafia*, no qual o autor propõe um narrador que reúne em seu texto muitas reflexões metalinguísticas, lê-se: “[...] escrevo isto horas depois, é do ponto de vista do acontecido que relato o que aconteceu: não descrevo, recorro e *reconstruo*. [...] E não se saberá nunca o que realmente conteve o tempo aqui comprimido” (p. 242)<sup>29</sup>. A memória é componente, mas não exatidão. Ela dá subsídios, mas na arritmia e na vacuidade que lhe constituem. Se o narrador não diz tudo em sua escritura, ou se diz parcial e comprimidamente, configura-se, aí, quando se lê, o que Wolfgang Iser chama de *assimetria entre texto e leitor*, pela qual se dão os “vazios” a serem preenchidos com a(s) leitura(s):

---

<sup>28</sup> Grifo nosso.

<sup>29</sup> Grifo nosso. Na mesma obra, páginas adiante, o narrador pondera que a seleção (e, portanto, o rearranjo) de quem escreve resulta de um cuidado aprendido com a madureza, com um reinscrever-se no tempo: “Com a idade, aprendemos a cuidar das palavras” (p. 252); e ainda: “Mas escrever é uma escolha [...]; escolhem-se palavras, frases, partes de diálogos [...]” (p. 263).

[...] são os vazios a assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação no processo da leitura. [...] esta carência nos joga para fora, ou seja, a indeterminabilidade, ancorada na assimetria do texto com o leitor, partilha com a contingência – o *nonada* (*nothing*) da inter-relação humana – da função de ser constituinte da comunicação. [...] A assimetria [...] não é determinada de antemão e esta própria indeterminação introduz as múltiplas possibilidades de comunicação. (ISER citado por JAUSS, 1979, p. 88-89)

O vazio existe porque não se pode substituir toda ideia, todo pensamento em palavras (ISER citado por JAUSS, 1979, p. 91). A criação artística também pressupõe o prazer de estar-se diante de um objeto, além do mais, imponderável. O narrador saramaguiano, ao lançar mão dos artefatos da memória, sabe disso, explicita-o; estimula, assim, o leitor a agir. E não parece forçado dizer: ao “ler” suas memórias (no estágio biopsíquico: lembrar para escrever), o autor-leitor-ali também preenche lacunas. O vazio, constituinte do grande silêncio da obra, provoca o leitor a situar-se perante o texto; é o espaço da participação, não num proceder arbitrariamente – daí considerar-se o histórico de leitor; quem escreve espera (projeta, vale lembrar), nos dizeres de Umberto Eco, um “[...] Leitor Modelo capaz de cooperar com a atualização textual como ele, o autor, pensava, e capaz também de agir interpretativamente assim como ele se moveu gerativamente” (ECO, 1976, p. 55). Quem escreve espera um agir do sujeito diante da estrutura (ISER citado JAUSS, 1979, p.131). Mas disso, cabe ponderar, entenda-se que, “Do ponto de vista desta estrutura, participação não significa que o leitor seja levado a internalizar as posições manifestadas pelo texto, mas sim que ele é induzido a fazê-la agir” (ISER citado JAUSS, 1979, p.131).

Além do mais, a leitura que se faz de qualquer narrativa, acrescenta o autor de *Obra aberta*, adquire uma velocidade, torna-se elíptica, e pode ser “[...] mais ou menos rápida [...], porém o que determina até que ponto ela pode ser elíptica é o tipo de leitor a que se destina” (ECO, 1994, p. 12). As memórias lidas aqui, também narrativas e contendo aquelas imprecisões e incontornáveis metáforas de que se falou, requerem leituras talvez cada vez mais lentas, detidas. Contra o que poderia ser, com isso, chamado de subjetivismo à revelia (para aqueles que veem como preponderante uma forma padrão dada anteriormente a qualquer significação), Wolfgang Iser faz importantes considerações:

[...] uma crítica central à teoria do efeito estético diz que ele sacrifica o texto à arbitrariedade subjetiva da compreensão, pois o analisa à luz da sua atualização e ignora, desse modo, sua identidade. [...] Mesmo que concordássemos a respeito da idealidade do padrão, representada de forma objetiva na obra, ainda não estaríamos dizendo nada sobre a compreensão adequada do leitor. [...] Afinal, quem decide sobre a idealidade do padrão, a objetividade da representação e a adequação da compreensão? Mesmo que a resposta fosse o crítico, é ele a princípio um leitor, cujos juízos, apesar das orientações previamente constituídas, se baseiam na leitura. Se os juízos [...] derivam, no entanto, de uma base tão discutida quanto à da leitura, então a censura do subjetivismo [...] não pode ser equiparada à privatização dos textos. (ISER, 1996, p. 56-57)

O autor admite que existam atos de apreensão orientados pelas estruturas dadas no texto, mas que eles não seriam completamente dominadas por elas (ISER, 1996, p. 57). Tanto é que muitos textos tradicionalmente analisados durante séculos permitem um sem-número de leituras críticas diversas, não havendo provas de que todas derivam de combinações previstas por seus autores; “os textos contêm elementos de indefinição” (ISER, 1996, p. 57). Ou como diria Adorno (1982, p. 100)<sup>30</sup>, possibilidades para que se instaure o assombro. Tudo se potencializa, no caso das narrativas saramaguianas, pela presença textual do expediente memorialístico.

### Alguma conclusão

Os trechos de *As pequenas memórias* citados anteriormente apresentam, como se apontou, um narrador flagrado em seu texto-reflexão entre a dúvida e a certeza quanto ao conteúdo de suas lembranças. Mesmo assim, os relatos memoriais são de notória importância para o estudo da origem dos romances saramaguianos. Vejam-se, finalmente, os casos em que o autor/narrador localiza a gênese de determinados elementos<sup>31</sup> de muitas das suas principais obras:

De casa de banho não se falava simplesmente porque tais luxos não existiam, uma pia a um canto da cozinha, por assim dizer a céu aberto, servia para todo tipo de despejos, tanto dos sólidos como dos líquidos. No *Manual de Pintura e Caligrafia* escrevo, em certo

---

<sup>30</sup> O filósofo fala a respeito de obra de arte; aqui, o texto de ficção literária é sempre tomado como tal.

<sup>31</sup> Se isso for invenção, na impossibilidade da prova factual da chamada realidade, ainda vale sob a rubrica da verdade textual, da verdade inscrita – a verdade da obra.

momento, sobre as mulheres que levavam para despejar na dita pia [...]. (PM, p. 51)

Um dia [...], fui de excursionista a Mafra. [...] Dessa breve viagem [...] não guardo mais viva lembrança que a de uma estátua de S. Bartolomeu. No *Memorial do Convento* não se fala de S. Bartolomeu, mas é bem possível que a recordação daquele angustioso instante estivesse à espreita na minha cabeça quando, aí pelo ano de 1980 ou 1981 [...] disse às pessoas que me acompanhavam: “Um dia gostaria de meter isto dentro de um romance”. Não juro, digo só que é possível. (PM, p. 71-72)

[...] um sobrinho ou primo seria, de nome Júlio, cego [...], o que nele mais me desagradava era o cheiro que desprenhia, um odor a ranço, a comida fria e triste, a roupa mal lavada, sensações que na minha memória iriam ficar para sempre associadas à cegueira e que provavelmente se reproduziram no *Ensaio [sobre a cegueira]*. (PM, p. 104)

Uma outra lembrança (que já evoquei no *Manual de Pintura e Caligrafia*) é a do desassossegador caso da tia Emília [...]. No tempo delas vendia castanhas assadas [...], mas também havia outras gulodices [...], barras de amendoins com mel [...]<sup>32</sup>. (PM, p. 106)

Voltando a meu irmão. [...] O Francisco morreu no dia 22 de dezembro. [...] A história do Francisco, porém, não acaba aqui. Sinceramente, penso que o romance *Todos os Nomes* talvez não tivesse chegado a existir [...] se eu não tivesse andado tão enfronzado [em busca de informações sobre seu irmão] no que se passa dentro das conservatórias de registro civil... (PM, p. 114-115)

Chamava-se Francisco carreiro e era sapateiro. [...] Ele tinha lido Fontenelle, eu não [...]. Muitos anos depois escreveria sobre ele duas páginas a que daria o título, obviamente inspirado em Lorca, de “O Sapateiro Prodigioso”. (PM, p. 115-116)

Propulsões acionadas por substratos da memória, ou de uma sua leitura. As passagens citadas ilustram o que, talvez, teriam sido as pequenas *origens*, pequenos *motes*, – palavras que o autor utiliza com frequência nas memórias – de alguns aspectos de sua escritura posterior, mesmo do “Saramago” *personae*. O narrador ficcional, que geralmente não deixa de sê-lo mesmo quando escreve suas memórias<sup>33</sup>, pode se dar o

---

<sup>32</sup> No já referido *A misteriosa chama da rainha Loana* (ECO, 2005), o narrador, tentando reconstruir sua memória, várias vezes recorre às sensações gustativas e olfativas, como quando passa vários dias nas montanhas de Piemonte (p. 85 a 212). E tanto mais: neste romance, o narrador-personagem havia perdido a memória e tenta reconstruí-la pelas experiências do passado.

<sup>33</sup> Memórias que são chamadas, por muitos que a escrevem, de texto mais compromissado com o real e, por isso, mais factual e menos fictício. Ainda discurso, trata-se de uma tentativa, óbvio, fadada a algum fracasso – especulemos: se este autor tiver sido também um ficcionista a provas largas, por exemplo.

prazer da dúvida, a si e ao leitor, com uma constância e por um modo nem sempre permitidos a outros sujeitos de escrita.

Se as memórias forem, como estas de Saramago, uma espécie de *história de si*, discurso afinal, pode-se dizer que ela repercute de vários modos nos sujeitos inscritos e, em consequência, nos atos dos outros narradores de seus romances e se constituem dínamo para acionar o motor do texto saramaguiano. Ler essas memórias não significa buscar a biografia do autor para explicar a ficção – mesmo que um narrador vá dizer “Tudo é biografia, tudo é autobiografia [...]”, em *Manual de pintura e caligrafia* (1992, p. 169), mas lá estarão as aspas como auréola da *personae*, não como adereços do autor externo.

As memórias de Saramago pretendem ser, como todas as outras memórias biográficas publicadas em escrita, uma representação mais próxima possível de um discurso do real, de seu cunho de verdade; apesar do pretendido, todas se processam e se registram, no final, pela linguagem, num processo de reconstrução, de apresentação; seus “fatos” e “atos”, logo, “[...] podem ser, eles próprios, reduzidos a signos” (BARTHES, 1974, p. 134). E a persistentes silêncios. Também a obra “fala mesmo quando silencia” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 252).

A reconstrução, própria das narrativas, também é um recurso das memórias, quer assumidamente literárias quer pretensamente não-ficcionais. Pode, portanto, estar à disposição do repertório do narrador de um José Saramago para a escritura de suas memórias pequenas e de seus romances – quem escreve aciona discursos; talvez todos os discursos.

### Referências bibliográficas

*Obras de José Saramago*

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

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 7ª reimpress. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SARAMAGO, José. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

*Demais obras citadas*

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética – arte e comunicação*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos. O grau zero da escritura*. 2ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BLANCHOT, Maurice. “O paradoxo de Aytré”. In BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Trad. Marcos Santarrita. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

CARVALHAL, Tânia F; TUTIKIAN, Jane (Org.). *Literatura e história – três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria – Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes B. Mourão; Consuelo Fontes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

EAGLETON, Terry. *Cómo leer un poema*. Trad. Mario Jurado. Madrid: Akal, 2010.

ECO, Umberto. “A mensagem persuasiva. Retórica e ideologia”. In ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 117-146.

ECO, Umberto. “Lector in fabula. A cooperação interpretativa no texto narrativo”. 1986. In LOPES, Ana C. M.; REIS, Carlos. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. p. 109-111.

ECO, Umberto. *A misteriosa chama da rainha Loana – Romance ilustrado*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2005.

GALEANO, Eduardo. *As palavras andantes*. Trad. Eric Nepomuceno. 4ª. ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 1994.

ISER, Wolfgang. “A interação do texto com o leitor”. In JAUSS, Hans Robert *et al.* *A literatura e o leitor – Textos de Estética da Recepção*. Coord. e Trad. Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. 2 v.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade – psicanálise mítica do destino português*. 2ª. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. José A. Gianotti e Armado M. d’Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

RAGGI, Maria das Dores T. R. “A terceira margem do rio – uma negação do poder patriarcal”. *GLÁUKS* – revista de Letras e Artes. UFV-DLA, jul/dez de 1996. Ano I, nº 1. Viçosa: Editora da UFV, 1996.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. 2ª. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

ROSA, Guimarães. “A terceira margem do rio”. In ROSA, Guimarães. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 98-103.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. “História e memória cultural: José Saramago e a sedução camoniana”. *Boletim do SEPESP*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993. nov. v. 5. p. 209-214.

### ***THE POSSIBLE MEMORIES IN THE JOSÉ SARAMAGO'S WRITTEN***

#### **ABSTRACT**

*Brief analysis of the basic relations between literary fiction and written memories in José Saramago's novels, highlighting the language thickness offered to that one in the creative process; consideration of the possible “matrices” that are mainly referred in The Small memories (2006).*

**Keywords:** *Literary fiction. Memory. Written. José Saramago.*

**Envio: junho/2017**  
**Aceito para publicação: julho/2017**