

AS DUAS PONTAS DA VIDA: AS PEQUENAS MEMÓRIAS

DENISE NORONHA LIMA

Comparado com a singeleza do título definitivo que Saramago deu às suas memórias, o *Livro das Tentações*, antes anunciado, despertava a curiosidade do futuro leitor por talvez sugerir a existência de lembranças pecaminosas que o escritor teria, enfim, decidido revelar. Se era essa a expectativa, não se realizou: são “as memórias pequenas de quando fui pequeno, simplesmente” (SARAMAGO, 2006, p. 34). De fato, os sessenta e um fragmentos de variada extensão que compõem o livro, contêm as lembranças da infância e da adolescência do escritor, envolvendo a sua família, os lugares onde viveu — Azinhaga e Lisboa — e alguns fatos históricos do período¹. No sétimo fragmento, o autor explica a razão do título:

A ambiciosa ideia inicial — do tempo em que trabalhava no *Memorial do Convento*, há quantos anos isso vai — havia sido mostrar que a santidade, essa manifestação “teratológica” do espírito humano capaz de subverter a nossa permanente e pelos vistos indestrutível animalidade, perturba a natureza, confunde-a, desorienta-a. Pensava então que aquele alucinado Santo Antão que Hyeronimus Bosch pintou nas *Tentações*, pelo facto de ser santo, havia obrigado a que se levantassem das profundas todas as forças da natureza, as visíveis e as invisíveis, os monstros da mente e as sublimidades dela, a luxúria e os pesadelos, todos os desejos ocultos e todos os pecados manifestos.

Curiosamente, a tentativa de transportar tema tão esquivo (ai de mim, não tardaria a compreender que os meus dotes literários ficavam muito abaixo da grandiosidade do projecto) para um simples repositório de recordações a que, obviamente, conviria um título mais proporcionado, não impediu que me tivesse visto a mim mesmo em situação de alguma maneira semelhante à do santo. Isto é, sendo eu um sujeito do mundo, também teria de ser, ao menos por simples “inerência do cargo”, sede de todos os desejos e alvo de todas as tentações (SARAMAGO, 2006, p. 32).

O tríptico do pintor holandês Hyeronimus Bosch (c. 1450-1516), a que o escritor se refere — *As Tentações de Santo Antão* — representa alguns episódios hagiográficos em que Santo Antão (251-356) é assediado pelas mais variadas figuras demoníacas, seres híbridos que perseguem o anacoreta em sua peregrinação pelo deserto. Um dos caminhos apontados para a leitura dessa obra parte, com efeito, da ideia de que o Bem é uno, íntegro, sendo o Mal que assume diversas formas para tentar o homem justo em sua solidão: a lascívia das mulheres, a oferta de alimentos que despertam a gula, as alucinações.

A grandiosidade da obra de Bosch e dos temas de que ela trata, se porventura intimidaram o escritor em seu projeto, ao ponto de fazê-lo renunciar ao título divulgado, não o impediram, como afirmou, de estabelecer relações entre a pintura e o menino das memórias, “também este alvo de tentações”. A menção aos pavores noturnos, ao desejo de voar, às tentações mundanas, enfim, aproximam do quadro de Bosch alguns episódios das memórias do escritor. Fora do texto, não nos parece indiferente o fato de *As Tentações de Santo Antão* pertencerem ao acervo do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, onde já se encontrava quando Saramago nasceu. Assim, para uma volta ao começo da sua vida, o autor escolheu como cenário uma obra de arte que também participa da história da sua terra.

Além da vida, a obra de Saramago mantém com esse quadro uma relação de afinidade, especialmente com o romance *O evangelho segundo Jesus Cristo*, que é a realização mais aprofundada dos temas religiosos diretamente ligados à Paixão. Os painéis exteriores do tríptico de Bosch, visíveis quando ele está fechado, retratam, em tom cinzento e monocromático que pode ser interpretado como o domínio do Mal e da escuridão, dois episódios da via

crucis: do lado esquerdo, a prisão de Cristo; do outro, na sua caminhada para o calvário, a cena com Santa Verônica ajoelhada a seus pés. No centro do painel principal, Santo Antão, olhando em direção ao espectador, aponta para Cristo, que se encontra no interior de uma capela, ao lado da sua própria imagem na cruz. Provavelmente por reverência do pintor, Deus não recebeu tratamento figurativo. Como talvez apetecesse a Saramago declarar, no quadro de Bosch não há Deus. Ou, como o narrador no primeiro capítulo do *Evangelho*: “tudo isto são coisas da terra, que vão ficar na terra, e delas se faz a única história possível” (SARAMAGO, 1991, p. 20). Para o autor, se existe ascensão, é fruto da irracionalidade humana.

Publicadas em 2006, quatro anos antes da morte de Saramago, *As pequenas memórias* nasceram à época dos *Cadernos de Lanzarote*, em que ficaram registradas algumas anotações sobre o processo inicial do livro, e a motivação para a sua escrita:

Uma hipótese: talvez esta necessidade imperiosa de organizar uma lembrança coerente do meu passado, dessa sempre, feliz ou infeliz, única infância, quando a esperança ainda estava intacta, ou, ao menos, a possibilidade de vir a tê-la, se tenha constituído, sem que eu o pensasse, como uma resposta vital para contrapor ao mundo medonho que estou a caminho de imaginar e descrever no *Ensaio sobre a Cegueira* (SARAMAGO, 1994, p. 105).

A ideia de uma “resposta vital” existe, com efeito, logo nas páginas iniciais de *As pequenas memórias*. Contrapondo-se ao mundo degradante do *Ensaio sobre a cegueira*, surge da terra uma paisagem prenhe de vida onde nasceu o menino que procura voltar à sua origem. Provavelmente pela importância inigualável do seu lugar de nascimento, em todos os sentidos, é Azinhaga que abre as memórias. O primeiro fragmento do livro contém os principais elementos que, segundo o autor, o formaram: a terra, o rio, a casa:

À aldeia chamam-lhe Azinhaga, está naquele lugar por assim dizer desde os alvores da nacionalidade (já tinha foral no século décimo terceiro, mas dessa veterania nada ficou, salvo o rio que lhe passa mesmo ao lado (imagino que desde a criação do mundo), e que, até onde

alcançam as minhas poucas luzes, nunca mudou de rumo, embora das suas margens tenha saído um número infinito de vezes. [...] 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 eu onde 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 tivesse apercebido, a criança já havia estendido graminhas e raízes, a frágil semente que então eu era havia tido tempo de pisar o barro do chão com os seus minúsculos e mal seguros pés, para receber dele, indelevelmente, a marca original da terra, esse fundo movediço do imenso oceano do ar, esse lodo ora seco, ora húmido, composto de restos vegetais e animais, de detritos de tudo e de todos, de rochas moídas, pulverizadas, de múltiplas e caleidoscópicas substâncias que passaram pela vida e à vida retornaram, tal como vêm retornando os sóis e as luas, as cheias e as secas, os frios e os calores, os ventos e as calmas, as dores e as alegrias, os seres e o nada. Só eu sabia, sem consciência de que o sabia, que nos ilegíveis fólios do destino e nos cegos meandros do acaso havia sido escrito que ainda teria de voltar à Azinhaga para acabar de nascer. Durante toda a infância, e também os primeiros anos da adolescência, essa pobre e rústica aldeia, com a sua fronteira rumorosa de água e de verdes, com as suas casas baixas rodeadas pelo cinzento prateado dos olivais, umas vezes requeimada pelos ardores do Verão, outras vezes transida pelas geadas assassinas do Inverno ou afogada pelas enchentes que lhe entravam pela porta dentro, foi o berço onde se completou a minha gestação, a bolsa onde o pequeno marsupial se recolheu para fazer da sua pessoa, em bem e talvez em mal, o que só por ela própria, calada, secreta,

solitária, poderia ter sido feito (SARAMAGO, 2006, p. 9-11).

Como grande parte dos memorialistas, é com o seu nascimento que Saramago inicia a sua obra: “Foi nestes lugares que vim ao mundo”. Porém, o leitor logo perceberá que o verbo nascer, em seu relato, possui uma significação muito mais profunda do que o ato de vir à luz. Para começar, não há sequer uma referência explícita à mãe. Os pais apenas são mencionados por terem retirado o menino de sua origem, levando-o “para outros modos de sentir, pensar e viver”. Mas a criança já “havia tido tempo de pisar o barro do chão [...] para receber dele, indelevelmente, a marca original da terra”. Para o autor, esse será, ao que tudo indica, o seu verdadeiro nascimento, simbolizado pelo contato com o barro da casa dos avós. A terra (de Azinhaga) perpetua o ciclo da vida, pois dela vêm e para ela retornam todos os seres, “tal como vêm retornando os sóis e as luas, as cheias e as secas, os frios e os calores, os ventos e as calmas, as dores e as alegrias, os seres e o nada”.

É também do chão que homens e mulheres se levantarão, em sua luta por dignidade, como o menino de Azinhaga dirá, muitos anos depois, em um romance (*Levantado do Chão*, 1980) que será um libelo contra o latifúndio, o mesmo que, no relato do memorialista, em 2006, cortaria “hectares e hectares de terra plantados de oliveiras”, muitas centenárias, alterando a paisagem e a memória da aldeia”.²

Maria Alzira Seixo, em um dos primeiros estudos feitos sobre *As pequenas memórias*, apresenta, entre outras observações bastante pertinentes, um apanhado de tudo o que o livro contém, para levantar a hipótese de que a busca do autor é, afinal, pelos lagartos, os quais, dessa perspectiva, elevam-se simbolicamente na narrativa:

Mas o livro é também o lugar original formulado no começo, em estilo indirecto (como o nome que a contingência cola à pessoa), a colocar no coração da frase um caminho tosco de vida (a “azinhaga”), ligado à História e à imaginação, às águas do rio e às árvores que o bordejam, e ao extenso olival com troncos em cujas locas “se acoitavam os lagartos”, destruído pelas transformações agrícolas da União Europeia. “Contam-me agora que se está voltando a plantar oliveiras”, escreve o autor; “o que não sei é onde se irão meter os

lagartos". E de certa forma, nestes troços despegados da recordação (como as talhadas de melancia que come, já perto do final), "o pobre de mim", como ironicamente se autoapelida ao jeito de Fernão Mendes Pinto, parece não ter em vistas um fito muito estável, oscilando entre um projectado *Livro de Tentações* e estas memórias do "eu pequeno", do qual não anda visivelmente à procura já que é ele que aqui o comanda. E do que a mim me parece que anda à procura é de saber mesmo onde se meteram os lagartos. Como se a própria estrutura da narrativa, dada em continuidade de discurso mas entremeada de espaços em branco, figurasse frinhas por onde esses seres vivos alapardados ao sol da memória se escapam quando pretendemos alcançá-los com os gestos das nossas sombras escritas (SEIXO, 2006).

É bem verdade que o livro, como toda obra de memórias, é uma busca do tempo perdido, à maneira de Proust. Os lagartos, porém, representam algo mais, considerando-se a paisagem em que se inserem. Por outro lado, esses pequenos seres também simbolizam o próprio menino que, muito tempo depois de deixada a aldeia, não encontra mais o seu lugar de origem ("esta paisagem não é a minha, [...] não foi neste sítio que nasci, [...] não me criei aqui"). Para o autor, essas mudanças significam a destruição da sua terra, da sua paisagem, que apenas na memória sobreviverão. A permanência dessa lembrança decorre do fato de que "a criança, durante o tempo que o foi, estava simplesmente na paisagem, fazia parte dela" (SARAMAGO, 2006, p. 13). Pertencente a esse quadro, era o explorador de suas minúcias:

[...] a sua atenção sempre preferiu distinguir e fixar-se em coisas e seres que se encontrassem perto, naquilo que pudesse tocar com as mãos, naquilo também que se lhe oferecesse como algo que, sem disso ter consciência, urgia compreender e incorporar ao espírito (escusado será lembrar que a criança não sabia que levava dentro de si semelhante joia), fosse uma cobra rastejando, uma formiga levantando ao ar uma pragana de trigo, um porco a comer do cocho, um sapo bamboleando sobre as pernas tortas, ou então uma pedra, uma teia de aranha,

a leiva de terra levantada pelo ferro do arado, um ninho abandonado, a lágrima de resina escorrida no tronco do pessegueiro, a geada brilhando sobre as ervas rasteiras. Ou o rio (SARAMAGO, 2006, p. 13-14).

O hábito observador do menino teria contribuído para a formação do ficcionista? Acreditamos que sim, quando nos vêm à lembrança, por exemplo, episódios como o da tortura do trabalhador alentejano em *Levantado do chão*, a que assistiu um grupo de formigas, nas idas e vindas próprias da sua labuta. O narrador transfere o ponto de vista da cena para um dos insetos, que vê de perto o rosto do homem caído e quase morto:

Tomemos esta formiga, melhor, não a tomemos, que seria pegar-lhe, consideremo-la apenas por ser uma das maiores e levantar a cabeça como os cães, vai agora rente à parede em récua com as suas irmãs, terá tempo de fazer dez vezes a sua comprida viagem entre o formigueiro e o não sabemos que haja de interessante, curioso ou simplesmente alimentício neste quarto retirado, antes que se complete o episódio obrigado a morte. Agora mesmo caiu um dos homens, fica ao nível das formigas, não sabemos se as vê, mas veem-no elas, e tantas serão as vezes que ele cairá, que por fim lhe terão decorado o rosto, a cor do cabelo e dos olhos, o desenho da orelha, o arco escuro da sobrancelha, a sombra tão branda da comissura da boca, e de tudo isto mais tarde se farão longas conversas no formigueiro para ilustração das gerações futuras, que aos novos é útil saberem o que vai pelo mundo (SARAMAGO, 2000, p. 169).

Havendo-se fixado, quando criança, nas “coisas e seres que se encontravam perto”, o adulto seria capaz de conduzir o leitor, do ponto de vista da formiga, por um quadro terrível que “urgia compreender e incorporar ao espírito”, porque “aos novos é útil saberem o que vai pelo mundo”. A lição que o menino da aldeia aprendeu, talvez inconscientemente (“escusado será lembrar que a criança não sabia que levava dentro de si semelhante joia”), e

guardou para toda a vida, é que é preciso olhar de perto para compreender, seja um bicho, um homem, uma história.

“Ou o rio”, acrescenta o memorialista. O papel formador desse elemento, aliás, não se aplica apenas ao autor, a julgar pelo seu testemunho, pois toda a gente de Azinhaga seria influenciada por ele. E não apenas um rio, mas dois:

A menos de um quilômetro das últimas casas, para o sul, o Almonda, que esse é o nome do rio da minha aldeia, encontra-se com o Tejo, ao qual (ou a quem, se a licença me é permitida), ajudava, em tempos idos, na medida dos seus limitados caudais, a alagar a lezíria quando as nuvens despejavam cá para baixo as chuvas torrenciais do Inverno e as barragens a montante,pletóricas, congestionadas, eram obrigadas a descarregar o excesso de água acumulada. [...] Desde tão distantes épocas a gente nascida e vivida na minha aldeia aprendeu a negociar com os dois rios que acabaram por lhe configurar o carácter, o Almonda, que a seus pés desliza, o Tejo, lá mais adiante, meio oculto por trás da muralha de choupos, freixos e salgueiros que lhe vai acompanhando o curso, e um e outro, por boas ou más razões, omnipresentes na memória e nas falas das famílias (SARAMAGO, 2006, p. 9-10).

É compreensível que, estando “omnipresentes na memória e nas falas das famílias”, os rios acabassem por lhes “configurar o carácter”. Convulsos ou tranquilos, conforme as estações, integram a paisagem e a alma da aldeia, e definem os costumes de sua gente, protagonizam suas histórias ou lhes servem de cenário, fundem-se às vidas que os rodeiam, e são, por isso, tempo e memória. Para o autor, o mais importante é o Almonda, “que esse é o nome do rio da minha aldeia”, como afirma, semelhantemente ao Caeiro em sua simplicidade:

O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,
Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha
aldeia
Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia.

[...]

O Tejo desce de Espanha
E o Tejo entra no mar em Portugal.
Toda a gente sabe isso.
Mas poucos sabem qual é o rio da minha aldeia
E para onde ele vai
E donde ele vem.
E por isso, porque pertence a menos gente,
É mais livre e maior o rio da minha aldeia (PESSOA, 1972 p.
215-216).

Também numa experiência poética, Saramago transfigurou essa relação do homem com o rio. Publicado em 1970, “Protopoema” foi transcrito pelo autor em suas memórias (SARAMAGO, 2006, p. 14), como a sugerir que, quarenta anos depois, a importância simbólica do rio de sua aldeia permanece. Citamos no formato original, de *Provavelmente alegria*:

Do novelo emaranhado da memória, da escuridão dos nós cegos, puxo um fio que me aparece solto.
Devagar o liberto, de medo que se desfaça entre os dedos.
É um fio longo, verde e azul, com cheiro de limos, e tem a maciezinha quente do lodo vivo.
É um rio.
Corre-me nas mãos, agora molhadas.
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.
Sobre a minha pele navegam barcos, e sou também os barcos e o céu que os cobre e os altos choupos que vagarosamente deslizam sobre a película luminosa dos olhos.
Nadam-me peixes no sangue e oscilam entre duas águas como os apelos imprecisos da memória.
Sinto a força dos braços e a força que os prolonga.
Ao fundo do rio e de mim, desce como um lento e firme pulsar de coração.
Agora o céu está mais perto e mudou de cor.

É todo ele verde e sonoro porque de ramo em ramo acorda o canto das aves.

E quando num largo espaço o barco se detém, o meu corpo desrido brilha debaixo do sol, entre o esplendor maior que acende a superfície das águas.

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

Uma ave sem nome desce donde não sei e vai pousar calada sobre a proa rigorosa do barco.

Imóvel, espero que toda a água se banhe de azul e que as aves digam nos ramos por que são altos os choupos e rumorosas as suas folhas.

Então, corpo de barco e de rio na dimensão do homem, sigo adiante para o fulvo remanso que as espadas verticais circundam.

Aí, três palmos enterrarei a minha vara até à pedra viva.

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

Depois saberei tudo (SARAMAGO, 1985, p. 54-55).

No contexto do livro de 2006, o poema funciona como memória da memória: no presente, o autor recorda o poeta, que recorda o menino, implícito no eu que se funde ao rio. Unem-se os três na memória, da qual o rio é um “fio longo, verde e azul, com cheiro de limos, e tem a macieza quente do lodo vivo”. Como a terra, o rio também compõe a “resposta vital” do memorialista à decadência no *Ensaio sobre a cegueira*, porque ele é nascimento duplo: “Não sei se as águas nascem de mim, ou para mim fluem”. Além disso, nele também surge “o vulto subitamente anunciado do futuro”. Por isso, o gesto solene do poeta (“Aí, três palmos enterrarei a minha vara até a pedra viva”) provoca o “silêncio primordial”, como aquele que teria antecedido a criação do mundo. Pensava então que, depois, saberia tudo; mas o memorialista, que o sucedeu, porventura em razão de sua experiência, o contesta:

Não se sabe tudo, nunca se saberá tudo, mas há horas em que somos capazes de acreditar que sim, talvez porque nesse momento nada mais nos podia caber na alma, na consciência, na mente, naquilo que se queira

chamar ao que nos vai fazendo mais ou menos humanos. Olho de cima da ribanceira a corrente que mal se move, a água quase estagnada, e absurdamente imagino que tudo voltaria a ser o que foi se nela pudesse retomar nas mãos que tenho hoje a longa e húmida vara ou os sonoros remos de antanho, e impelir, sobre a lisa pele da água, o barco rústico que conduziu até às fronteiras do sonho um certo ser que fui e que deixei encalhado algures no tempo (SARAMAGO, 2006, p. 15).

Observe-se como a voz do memorialista (“Olho de cima da ribanceira”, “pudesse retomar nas mãos que tenho hoje a longa e húmida vara ou os sonoros remos de antanho”), seguindo-se imediatamente à do poeta, funde-se a esta (inclusive mantendo a poesia na escrita), que contém, por sua vez, o imaginário infantil e adolescente alimentado pelo rio. São três “pessoas” separadas pelo tempo, e que o autor procura unificar pela memória, recompondo, ao menos em sonho, “um certo ser” que ficou no passado.

É também da memória que se erguerá a casa da aldeia, que constitui o terceiro elemento formador desse ser que reúne várias pessoas sob um mesmo nome:

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 (SARAMAGO, 2006, p. 15-16).

Ampliando a simbologia da gestação do ser, a metáfora do casulo foi a escolha do escritor para representar a casa como o lugar onde “se geraram as metamorfoses decisivas da criança e do adolescente”. Considerando as várias formas de expressão de Saramago ao longo de sua trajetória, seja em ficção, entrevistas, artigos, conferências ou escritos autobiográficos, é possível identificar, em sua visão de mundo, alguns sinais que provavelmente resultaram dessas “metamorfoses decisivas”: a valorização das pessoas simples, como os seus avós, e do seu modo de vida, especialmente aqueles que são subjugados por várias formas de poder, via de regra o financeiro; a importância dada às narrativas e às experiências dos idosos, respeitando o imaginário popular e a tradição; a tendência à introspecção, decorrente talvez dos longos períodos em contato com a natureza e o seu silêncio.

Esse último aspecto é exemplificado, nas memórias do autor, quando este se refere aos itinerários que costumava seguir durante as caminhadas que fazia, sozinho como de hábito, pelos campos da aldeia:

Não tenho muito por onde escolher: ou o rio, e a quase inextricável vegetação que lhe cobre e protege as margens, ou os olivais e os duros restolhos do trigo já ceifado, ou a densa mata de tramagueiras, faias, freixos e choupos que ladeia o Tejo para jusante, depois do ponto de confluência com o Almonda, ou enfim, na direcção do norte, a uns cinco ou seis quilómetros da aldeia, o Paul de Boquilobo, um lago, um pântano, uma alverca que o criador das paisagens se tinha esquecido de levar ao paraíso. Não havia muito por onde escolher, é certo, mas, para a criança melancólica, para o adolescente contemplativo e não raro triste, estas eram as quatro partes em que o universo se dividia, se não foi cada uma delas o universo inteiro (SARAMAGO, 2006, p. 16).

A casa dos avós maternos é o centro do mundo do menino de Azinhaga, de onde se parte aos quatro pontos cardeais que constituem, cada um por si,

também um universo. Tal qual ocorria com aquele guardador de rebanhos, que sabia explicar a razão dessas grandezas:

Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver no Universo...
Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer
Porque eu sou do tamanho do que vejo
E não do tamanho da minha altura...

Nas cidades a vida é mais pequena
Que aqui na minha casa no cimo deste outeiro.
Na cidade as grandes casas fecham a vista à chave,
Escondem o horizonte, empurram o nosso olhar para longe de todo o céu,
Tornam-nos pequenos porque nos tiram o que os nossos olhos nos podem dar,
E tornam-nos pobres porque a nossa única riqueza é ver (PESSOA, 1972, p. 208).

Se, como diz o poeta em outro momento, “o essencial é saber ver” (PESSOA, 1972, p. 217), é imprescindível, antes de tudo, *poder ver*: essa é “a nossa única riqueza”. Ao contrário das casas-universos do campo, “nas cidades as grandes casas fecham a vista à chave”, e com isso tornam pequenas as pessoas. O rapazinho a quem chamavam Zezito parecia ter consciência disso, pois aproveitava as férias da escola (e da cidade) em longas excursões pelo campo, sentindo a terra sob os pés, geralmente descalços. Começava então a sua “aprendizagem de desaprender” (PESSOA, 1972, p. 217):

Atravessar sozinho as ardentes extensões dos oliveiras, abrir um árduo caminho por entre os arbustos, os troncos, as silvas, as plantas trepadeiras que erguiam muralhas quase compactas nas margens dos dois rios, escutar sentado numa clareira sombria o silêncio da mata somente quebrado pelo pipilar dos pássaros e pelo ranger das ramagens sob o impulso do vento, deslocar-se por cima do paul, passando de ramo em ramo na extensão povoada pelos salgueiros chorões que cresciam dentro de água [...] (SARAMAGO, 2006, p. 17).

Ou escalar um freixo de vinte metros e dividir-se entre o medo da queda e a contemplação da paisagem (p. 17), episódio narrado na crônica “A minha subida ao Evereste” (SARAMAGO, 1996, p. 13); ou, ainda, mais modestamente, subir na “figueira do quintal, de manhã cedo, para colher os frutos ainda húmidos da orvalhada nocturna e sorver, como um pássaro guloso, a gota de mel que surdia do interior deles” (p. 17). Esses e outros fatos relatados em *As pequenas memórias* nos fazem pensar que, embora se distribuam com certo equilíbrio as recordações do campo e da cidade (estas em número pouco maior), aquelas que parecem ter deixado marcas mais profundas no memorialista, seja pelo prazer do vivido, seja pelos ensinamentos que moldaram seu ser, vêm dos campos de Azinhaga e de sua gente.

Foi olhando para o campo, por exemplo, que o autor vivenciou aqueles dois momentos registrados nas crônicas “A aparição”, de *Deste mundo e do outro* (1986) e “E também aqueles dias”, de *A bagagem do viajante* (1996). Esta última relembra a noite em que “foi tocado na fronte, na cara, em todo o corpo, e algo para além do corpo, pela alvura da mais resplandecente das luas que alguma vez olhos humanos terão visto”, como resume em *As pequenas memórias* (p. 18). “A aparição” também é fruto de uma noite de luar, mas desta vez é a grande árvore iluminada em meio à escuridão que permanecerá na memória do escritor, a julgar pelo fato de que o que ele dissera na crônica [“a aparição da faia miraculosa mostrou-se num vertiginoso segundo — que vai durar enquanto durar a vida” (SARAMAGO, 1986, p. 21)], repetiu-o trinta e cinco anos depois, nas memórias: “Foi um instante, nada mais que um instante, mas a lembrança dele durará o que a minha vida tiver que durar” (SARAMAGO, 2006, p. 20). O que o cronista não disse, mas o memorialista sim, é que essa visão foi também uma forma de nascimento, como pisar o barro da casa dos avós ou mergulhar as mãos no rio da sua aldeia: “senti dentro de mim, se bem recordo, se não o estou a inventar agora, que tinha, finalmente, acabado de nascer. Já era hora” (SARAMAGO, 2006, p. 20).

Essa declaração encerra o primeiro fragmento de *As pequenas memórias*, que funciona também como o nascimento dessa escrita. Ele é basilar, a pedra fundante do edifício de recordações que se irá levantar a partir daí. A composição em fragmentos (entre os quais Maria Alzira Seixo viu poeticamente esconderem-se os lagartos) alimenta essa metáfora que fomos buscar na construção civil, como se cada um desses blocos fossem tijolos com os quais uma vida se ergue. Ou apenas parte dela, até a adolescência.

Mas, pensando (ou lendo) bem, observamos que uma vida inteira está contida nesse livro de “quando fui pequeno”. De um lado, porque o narrador

adulto se manifesta com frequência, interferindo nas lembranças, como na citação de há pouco: “se bem recordo, se não estou a inventar agora”, fundindo os tempos numa operação que une as duas pontas da vida, para lembrar o casmurro de Machado de Assis, como costuma ocorrer na escrita memorialista. De outro lado, porque alguns sentimentos infantis ou adolescentes repercutem ainda no homem de oitenta e quatro anos, que era a idade de Saramago quando publicou *As pequenas memórias*.

As reflexões atualizadas sobre o passado são também uma forma de juntá-lo ao presente, unificando, de certo modo, no escritor de memórias, os vários “eus” que ele foi ao longo da vida. Um episódio ilustrativo desse aspecto, no livro de Saramago, é o de um outro desejo do menino — ter nas mãos um balão —, desta vez realizado, mas nem por isso sem que a humilhação viesse, como no caso do cavalo, enodiar-lhe a lembrança:

Não me lembro se era verde ou vermelho, amarelo ou azul, ou branco simplesmente. O que depois se passou iria apagar para sempre da minha memória a cor que deveria ter-me ficado pegada aos olhos para sempre, uma vez que aquele era nada mais nada menos que o meu primeiro balão em todos os seis ou sete anos que levava da vida. Íamos nós no Rossio, já de regresso a casa, eu impante como se conduzisse pelos ares, atado a um cordel, o mundo inteiro, quando, de repente, ouvi que alguém se ria nas minhas costas. Olhei e vi. O balão esvaziara-se, tinha vindo a arrastá-lo pelo chão sem me dar conta, era uma coisa suja, enrugada, informe, e dois homens que vinham atrás riam-se e apontavam-me com o dedo, a mim, naquela ocasião o mais ridículo dos espécimes humanos. Nem sequer chorei. Deixei cair o cordel, agarrei-me ao braço da minha mãe como se fosse uma tábua de salvação e continuei a andar. Aquela coisa suja, enrugada e informe era realmente o mundo (SARAMAGO, 2006, p. 70-71).

A criança, naquele momento, conhecia o motivo da sua dor, mas não seria capaz de elaborar a analogia que o adulto faz entre o balão e o mundo. Sofrimento precoce, sem dúvida, para uma criança, mas que talvez lhe tenha feito subir mais um degrau no aprendizado do mundo e de si mesmo. Assim,

se havia nascido de várias formas na Azinhaga, agora começava a crescer. Além disso, a experiência com a injustiça, desde cedo, e a observação de outros casos, muito mais graves, devem ter servido de material para a criação literária de Saramago, que fez desse um dos temas centrais da sua obra.

Outra forma de crescimento, mas sem traumas, foi a proporcionada pela leitura. *As pequenas memórias* narram os anos de estudo da criança e do adolescente, das primeiras letras ao curso de serralheiro mecânico, que substituiu o liceu em virtude da falta de dinheiro dos pais. O contato com a literatura, entretanto, veio antes mesmo de o menino aprender a ler:

É tempo de falar do celebrado romance *Maria, a Fada dos Bosques* que tantas lágrimas fez derramar às famílias dos bairros populares lisboetas dos anos 20. [...] Sentávamo-nos os três nos inevitáveis banquinhos baixos, a leitora e os ouvintes, e deixávamo-nos levar nas asas da palavra para aquele mundo tão diferente do nosso (SARAMAGO, 2006, p. 86-87).

Depois veio a leitura propriamente dita, iniciada na escola e aperfeiçoada com esforço próprio. Saramago continuaria, pela vida afora, um autodidata, se considerarmos a sua erudição (que seus livros e entrevistas atestam) comparada com a instrução oficial que recebeu. A propósito, na escola, sua habilidade com a leitura não demorou a ser notada:

E foi aqui, agora que o penso, que a história da minha vida começou. [...] O melhor aluno da classe ocupava uma carteira logo à entrada da sala e ali desempenhava a honrosíssima função de porteiro da aula, pois era a ele que competia abrir a porta quando alguém batia de fora. Ora, a professora, surpreendida pelo talento ortográfico de um garoto que tinha acabado de chegar de outra escola, portanto suspeito de cácula por definição, mandou que eu me fosse sentar no lugar de primeiro da classe, donde, claro está, não teve outro remédio senão levantar-se o monarca destronado que lá se encontrava. Vejo-me, como se agora mesmo estivesse a suceder, arrebanhadas à pressa as minhas coisas, atravessando a aula no sentido longitudinal perante o olhar perplexo

dos colegas (admirativo? invejoso?), e, com o coração em desordem, sentar-me no meu novo lugar. Quando o PEN Clube me atribuiu o prémio pelo romance *Levantado do Chão*, contei esta história para assegurar às pessoas presentes que nenhum momento de glória presente ou futura poderia, nem por sombras, comparar-se àquele. Hoje, porém, não consigo impedir-me de pensar no pobre rapaz, friamente desalojado por uma professora que devia saber tanto de pedagogia infantil como eu de partículas subatômicas, se já então se falava delas (SARAMAGO, 2006, p. 93-94).

Esse trecho das memórias de Saramago é muito significativo, a nosso ver, porque explicita a relação da escrita autobiográfica com a ficção, e, em última instância, da vida com a obra. Ao ser laureado com um dos maiores prêmios literários europeus, o autor preparou um discurso em que sobressaía o vivido, como o faria novamente ao receber o Nobel, parecendo sugerir que, por melhor que seja considerada a sua obra, ela é inseparável da infância do escritor, pois é aí, nesse tempo e no espaço que a ele pertence, que se encontra a origem de tudo, da vida e da obra.

Há, por isso, diversas passagens nas memórias que se referem, diretamente ou não, aos livros que o menino e o adolescente sequer imaginariam escrever, mas que vieram à luz “carregando-os dentro”, como gostava de afirmar Saramago. Podemos dividir essas ocorrências em dois grupos: no primeiro, estão as lembranças de pessoas cuja semelhança (de comportamento, profissão ou condição social) com algumas personagens criadas por Saramago, sugere uma ligação entre elas. No segundo grupo reunimos situações que, vividas pelo autor, foram depois transfiguradas em sua ficção.

Assim, o pintor recordado por Saramago, na altura dos seus dezoito anos (p. 47), admitiria parentesco, de um lado, pela semelhança da profissão, com o pintor H., de *Manual de pintura e caligrafia* (1992), embora a coincidência seja parcial, pois este era pintor de retratos, enquanto o vizinho do escritor pintava cerâmicas, o que o aproxima, de outro lado, do oleiro Cipriano Algor, de *A caverna* (2000). A este pintor das memórias o escritor, na época enamorado por aquela que viria a ser a sua primeira esposa, mostrou uma quadra de sua autoria (“Se a memória não me falha, terá sido esta a minha primeira ‘composição poética’”, p. 48). Mesclando pintura e caligrafia, o artista

“pintou num pratinho em forma de coração” (p. 48), para ser dado à namorada, os versos do jovem amigo, e felicitou-o pelo talento.

Tinha esse pintor uma esposa, espanhola, e um filho pequeno, formação familiar semelhante a um dos grupos de inquilinos do romance *Claraboia* (2011), escrito no início dos anos de 1950 e publicado postumamente. O escritor deu à personagem o mesmo nome de Carmen, e também lhe emprestou o temperamento da outra, incluindo a aversão a Portugal: “respondia na sua língua de trapos, alternando palavras espanholas com frases portuguesas e deixando estas a escorrer sangue na pronúncia” (SARAMAGO, 2011, p. 34). Nas memórias, o autor relembrava que a sua vizinha tinha “uma língua de trapos que destroçava sem piedade a língua de Camões” (SARAMAGO, 2006, p. 49). O marido, no romance, se era caixeiro viajante em vez de pintor, assemelha-se a este na situação matrimonial e no temperamento: “aprendera a ficar tranquilo em oito anos de casamento falhado. A boca era firme, com vincos de amargura (SARAMAGO, 2011, p. 57-58). O pintor das memórias, por sua vez, “era pacientíssimo, fino, de discretas e medidas falas” (SARAMAGO, 2006, p. 49). Observando o contraste do casal, o jovem amigo percebia: “Embora eu fosse novo e a minha experiência da vida a que se pode imaginar, intuía que aquele homem sensível e delicado se sentia só. Hoje tenho a certeza disso” (SARAMAGO, 2006, p. 48).

No romance seguinte, *Manual de pintura e caligrafia*, publicado em 1977, o autor parece ter-se baseado em seu mundo infantil para construir algumas figuras e hábitos que aparecem na narrativa pela memória de H.: os próprios pais e sua condição financeira; a velha bêbada que dividia com a sua família a casa alugada; a tarefa feminina de transportar em bacias, pudicamente cobertas com um pano limpo, os dejetos expelidos durante a noite; o trágico episódio do pardal abatido. Também parece ter vindo da memória o modelo para os Senhores da Lapa, o casal aristocrático que encomendara ao pintor o retrato para presentear a filha. Nas memórias, o autor menciona os Senhores Formigais, na casa de quem servia como criada uma tia materna, que um dia o levou para ver o quarto dos patrões, na ausência destes, naturalmente: “Era pomposo, solene, quase eclesiástico, todo adornado de planejamentos vermelhos, o dossel do leito, a colcha, os almofadões, os cortinados, as tapeçarias das cadeiras: ‘É tudo damasco do melhor, do mais rico’, informou a tia” (SARAMAGO, 2006, p. 67). Não é difícil imaginar um quarto assim na “opulenta, grave e silenciosa casa na Lapa” (SARAMAGO, 1992, p. 159), onde a relação entre patrões e empregados obedecia às mesmas regras de cerimônia e distanciamento descritas em *As pequenas memórias*.

Mais numerosas do que essas coincidências entre pessoas e personagens, são as ocorrências em que determinadas situações pessoais relatadas pelo memorialista remetem, às vezes com indicação do próprio autor, aos livros que escreveu, principalmente os romances. As conversas entre o adolescente e o homem mais velho, por exemplo (como o pintor casado com a espanhola, ou aquele sapateiro de Azinhaga que lhe rendera uma crônica), e a forma como elas ocorriam — o jovem a frequentar a casa do mais velho enquanto este fazia o seu trabalho ao mesmo tempo que trocava ideias com o visitante -, são situações que aparecem ficcionalizadas no romance *Claraboia*, vivenciadas pelo sapateiro Silvestre e o jovem Abel. O contato do autor com a sabedoria desses homens, entre os quais inclui-se evidentemente o avô Jerônimo, parece ter-lhe indicado um modelo de aprendizado muito significante, tanto que ele decidiu recriá-lo na ficção, para talvez perpetuar a sua própria experiência.

Da excursão a Mafra, por volta dos oito anos, ficou a impressão de uma estátua de São Bartolomeu agonizante, que o memorialista acredita ter relação com o romance que escreveria cinquenta anos depois:

Um horror. 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, contemplando uma vez mais a pesada mole do palácio e as torres da basílica, disse às pessoas que me acompanhavam: “Um dia gostaria de meter isto dentro de um romance.” Não juro, digo só que é possível (SARAMAGO, 2006, p. 71-72).

Para o romance *Ensaio sobre a cegueira* o autor levou, segundo informa nas memórias, a impressão do contato com um menino cego que visitava uma das famílias com que a sua dividia a casa em que moravam:

Vestia um uniforme de cotim cinzento deslavado. Glabro de cara, com pouco cabelo na cabeça, e esse mesmo cortado à escovinha, tinha os olhos quase brancos e o ar de quem se masturbava todos os dias (é agora que o estou a pensar, não nessa altura), mas o que nele mais me desagradava era o cheiro que desprendia, 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* (SARAMAGO, 2006, p. 104).

Da memória da mãe, Saramago escreveu entre as suas recordações o episódio do cântaro, em que, nervosa por ter sido pedida em namoro pelo futuro marido, ela esqueceu de abaixar-se para transpor a porta de casa com o vaso de água à cabeça: “Cacos, água derramada, ralhos da minha avó, talvez risos ao conhecer-se a causa do acidente. Pode-se dizer que a minha vida também começou ali, com um cântaro partido” (SARAMAGO, 2006, p. 110). A cena lembra uma outra, que o autor criaria no romance *A caverna*: o encontro que com que se inicia a relação amorosa entre o oleiro Cipriano Algor e Isaura Madruga:

Amanhã lá vou comprar um cântaro, mas oxalá seja melhor do que este, que se me ficou a asa dele na mão quando o levantei, desfez-se em cacos e alagou-me a cozinha toda, pode imaginar o que foi aquilo, também é certo, manda a verdade que se diga, que o coitado já tinha uma idade, e Cipriano Algor respondeu, Escusa de ir à olaria, eu levo-lhe um cântaro novo para substituir esse que se partiu, não tem de pagar, é oferta da fábrica (SARAMAGO, 2000, p. 46).

A simplicidade do diálogo é aparente, pois ele guarda nas entrelinhas uma verdadeira “simbologia do cântaro”, se considerarmos o local em que ocorre e o contexto da vida de cada um dos interlocutores. Ambos viúvos, cruzam-se no cemitério, onde foram visitar os cônjuges ali sepultados. Um será para o outro um cântaro novo, uma vida nova em lugar da “que se partiu”. Dias depois, quando se reencontram, o diálogo retoma esse caminho:

Venho cumprir o prometido, trazer-lhe o seu cântaro,
Muito obrigada, mas realmente não devia estar a
incomodar-se, depois do que conversámos lá no
cemitério pensei que não há grande diferença entre as
coisas e as pessoas, têm a sua vida, duram um tempo, e
em pouco acabam, como tudo no mundo, Ainda assim,

se um cântaro pode substituir outro cântaro, sem termos de pensar no caso mais do que para deitar fora os cacos do velho e encher de água o novo, o mesmo não acontece com as pessoas, é como se no nascimento de cada uma se partisse o molde de que saiu, por isso é que as pessoas não se repetem, As pessoas não saem de dentro de moldes, mas acho que percebo o que quer dizer, Foi conversa de oleiro, não ligue importância, aqui o tem, e oxalá não caia a asa a este tão cedo. A mulher estendeu as duas mãos para recolher o cântaro pelo bojo, segurou-o contra o peito e agradeceu outra vez, Muito obrigada, senhor Cipriano (SARAMAGO, 2000, p. 62).

O gesto de Isaura, que recebe o cântaro com as duas mãos e o segura contra o peito, como se o abraçasse, pode ser considerado simbolicamente o acolhimento do novo amor, que não substituirá o antigo, porque “as pessoas não se repetem”, mas será uma forma de nascimento, como a do memorialista, cuja “vida também começou [...] com um cântaro partido”.

Uma relação muito conhecida entre a memória de Saramago e a sua ficção, porque divulgada nos *Cadernos de Lanzarote* e em entrevistas do autor, é a que deu origem ao romance *Todos os nomes*. A busca de documentos que atestassem a data do falecimento do seu único irmão, detalhada em várias entradas do diário, também é referida nas memórias: “Sinceramente, penso que o romance *Todos os Nomes* talvez não tivesse chegado a existir tal como o podemos ler, se eu, em 1996, não tivesse andado tão enfrontado no que se passa dentro das conservatórias de registo civil...” (SARAMAGO, 2006, p. 115). O romance, recordemos, relata também uma perseguição (a procura da mulher desconhecida), protagonizada pelo senhor José (homônimo do autor, note-se); e a ambientação, para a qual contribui decisivamente o espaço burocrático da Conservatória, é outro elemento semelhante ao descrito pelo autor em sua busca pessoal pelo irmão desaparecido.

De uma recordação infantil também nasceu outro livro, póstumo, *O silêncio da água* (2011), no qual foi transcrito o episódio, relatado em seu livro de memórias, da pescaria frustrada em que o autor, menino, deixara escapar o peixe que fisgara, com anzol e tudo:

Foi então que me ocorreu a ideia mais absurda de toda a minha vida: correr a casa, armar outra vez a cana de pesca e regressar para ajustar contas definitivas com o monstro. Ora, a casa dos meus avós ficava a mais de um quilómetro do lugar onde me encontrava, e era preciso ser pateta de todo (ou ingénuo, simplesmente) para ter a disparatada esperança de que o barbo iria ficar ali à espera, entretendo-se a digerir não só o isco mas também o anzol e o chumbo, e já agora a boia, enquanto a nova pitança não chegava. Pois apesar disso, contra razão e bom senso, disparei a correr pela margem do rio fora, atravessei olivais e restolhos para atalhar caminho, irrompi esbaforido pela casa dentro, contei à minha avó o sucedido enquanto ia preparando a cana, e ela perguntou-me se eu achava que o peixe ainda lá estaria, mas eu não a ouvi, não a queria ouvir, não a podia ouvir. Voltei ao sítio, já o Sol se pusera, lancei o anzol e esperei. Não creio que exista no mundo um silêncio mais profundo que o silêncio da água. Senti-o naquela hora e nunca mais o esqueci. Ali estive até quase não distinguir a boia que só a corrente fazia oscilar um pouco, e, por fim, com a tristeza na alma, enrolei a linha e regressei a casa (SARAMAGO, 2006, p. 78-79).

Do mesmo modo que *A maior flor do mundo* (2005), livro que contém a transcrição da crônica “História para crianças”, publicada anteriormente em *A bagagem do viajante* (1996), a mensagem de *O silêncio da água* tem um alcance superior ao que resulta do tratamento simples dado a alguns conteúdos sugeridos para a infância³. Talvez a origem dos dois textos, em livros destinados a adultos, seja a razão disso, mas o fato é que, em ambos os casos, a sua compreensão, que varia conforme a maturidade de cada leitor, parte de um saber filosófico e não circunstancial. No episódio a que nos referimos, a perseguição irracional de um desejo, a frustração profunda traduzida pelo silêncio da água, são vivências que tocam, por sua humanidade, a sensibilidade de quem acompanhar o menino em sua dolorosa aventura.

Na esfera das relações sociais, *As pequenas memórias* sugerem que algumas lembranças pessoais também teriam colaborado para a transfiguração da memória de Saramago em seus romances, de forma a

construir uma imagem do autor segundo a sua posição diante de determinadas situações. É o caso, por exemplo, do tratamento dado à mulher. Em seu livro, o autor menciona os maus tratos que sua mãe teria sofrido “de um marido desnorteado pelas alegrias eróticas da metrópole lisboeta”. E acrescenta: “Talvez por eu ter sido atónita e assustada testemunha de algumas dessas deploráveis cenas domésticas é que nunca levantei a mão para uma mulher. Serviu-me de vacina” (SARAMAGO, 2006, p. 73). Em sua obra, há muito a crítica percebeu e analisou a importância das personagens femininas, figuras geralmente sábias que não raro conduzem os sentidos das narrativas. Dir-se-ia que Saramago teve por elas, como criador, o respeito que reconhecia ser devido às mulheres fora da ficção. A incógnita em que envolveu a mulher que aparece no último fragmento das memórias também pode ser considerada uma forma de respeito, supondo que o autor lembrasse de quem se tratava:

A pouca distância do quintal dos meus avós havia umas ruínas. Era o que restava de umas antigas malhadas de porcos. Chamávamos-lhes as malhadas do Veiga e eu costumava atravessá-las quando queria abreviar o caminho para passar de um olival a outro. Um dia, devia andar pelos meus dezesseis anos, dou com uma mulher lá dentro de pé, entre a vegetação, compondo as saias, e um homem a abotoar as calças. Virei a cara, segui adiante e fui sentar-me num valado da estrada, a distância, perto de uma oliveira ao pé da qual, dias antes, tinha visto um grande lagarto verde (SARAMAGO, 2006, p. 137).

Esse trecho pertence ao último fragmento das memórias, que funciona, pela menção ao lagarto, como o fechamento de um ciclo, aberto com os répteis desabrigados pelo corte das oliveiras, a que o autor se referiu no primeiro fragmento. A obra reproduz, assim, o movimento da memória, circular, sem início nem fim, pois cada um dos blocos em que se divide o livro poderia ser o inaugural, embora se reconheça o esforço do memorialista para dar um sentido cronológico às suas recordações.

Talvez por isso seja também no final do livro, em seu penúltimo capítulo, que o autor deixa registrado, à guisa de conclusão, o que consideramos ser a principal razão da existência de sua obra estritamente memorialista, ou seja, o diário e estas memórias, algumas crônicas e outros

textos de cunho pessoal. A motivação pode ser resumida na frase: “Sou eu o único que pode recordar”. A propósito da morte do primo que foi seu companheiro de infância e adolescência, o autor reflete:

Quero crer que hoje ninguém se lembraria do José Dinis se estas páginas não tivessem sido escritas. Sou eu o único que pode recordar quando subíamos para a grade da ceifeira e, mal equilibrados, percorríamos a seara de ponta a ponta [...]. Sou eu o único que pode recordar aquela soberba melancia de casca verde-escura que comemos na borda do Tejo [...]. E também sou eu o único que pode recordar aquela vez em que fui desleal com o José Dinis (p. 136).

Por isso, além da construção de uma imagem de si, com a qual a ficção colabora, a escrita autobiográfica exerce a função de, à sua maneira, prorrogar uma existência, salvando do esquecimento absoluto aqueles que, pela mão do escritor, tornam-se personagens de sua obra, como ele próprio. Nesse sentido, escrever memórias é também um ato de amor, seja pelas pessoas que já não estão, pelos lugares que não existem mais como eram, pelo passado que jamais retornará, mas é para onde se deve ir, caso se queira compreender a si mesmo.

Notas

¹ Na terminologia do gênero memorialístico, é justamente esse alcance externo dos temas abordados — que ultrapassam o sujeito e atingem o clã e a história social — que diferencia *memórias* de *autobiografia*.

² Na entrada de 03 de setembro de 1996 (*Cadernos de Lanzarote*, Diário IV), Saramago havia registrado sentimento semelhante: “Entre Albacete e Baeza há duzentos quilômetros de olivais que se alargam a perder de vista de um lado e de outro da estrada. Recordei (era inevitável) os campos da minha velha Azinhaga, de onde arrancaram todas as oliveiras (a primeira vez que vi as extensas planícies rapadas, entre a linha do caminho-de-ferro e o Almonda, senti uma dor na alma, no coração, tanto faz, só sei que me doe...), recordei os mágicos nomes que balizaram os itinerários da infância — Olival Basto, Espargal, Oliveiras Grossas, Divisões, Cerrada Grande, Canelas, Salvador, Olival de Palha, Olival d’El-Rei -, e perguntei-me como se orientarão agora os pequenos azinhaguenses no meio daqueles regimentos de girassóis de uniforme, alinhados, intermináveis, monotonamente copiados uns dos

outros. No tempo dos olivais, cada árvore era como uma pessoa diferente que era necessário conhecer, com a sua fisionomia própria, modelados de locas, bossas e vestígios de podagens os troncos cinzentos, o vulto compacto ou esgarçado de cada uma, os musgos, os líquens, um ninho esquecido nos braços mais altos... Tive tempo de entristecer entre Albacete e Baeza. Mas foi suavemente que entristeci, valeu-me ao menos isso”.

³ A publicação póstuma mais recente de uma obra de Saramago segue o padrão de reescrita que caracteriza *A maior flor do mundo* e *O silêncio da água*. Trata-se do livro *O lagarto* (2016), que contém a crônica homônima, publicada anteriormente em *A bagagem do viajante* (1996). Relida após *As pequenas memórias*, a crônica se enriquece com a simbologia que a esse animal pode ser atribuída na escrita autobiográfica. O lagarto descoberto e hostilizado numa praça de Lisboa não difere muito daquele que não encontra mais abrigo no olival destruído: ambos são como o homem que, sentindo-se desenraizado na cidade, retorna pela memória até sua origem na aldeia, já que, no presente, esse espaço também não lhe pertence mais.

Referências

- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. 4. ed. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1972.
- SARAMAGO, José. *A bagagem do viajante*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1986.
- _____. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *A maior flor do mundo*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005.
- _____. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Cadernos de Lanzarote – Diário I*. Lisboa: Caminho, 1994.
- _____. *Cadernos de Lanzarote – Diário IV*. Lisboa: Caminho, 1997.
- _____. *Claraboia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *Deste mundo e do outro*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1986.
- _____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Levantado do chão*. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- _____. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. 20. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *O silêncio da água*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2011.
- _____. *Provavelmente alegria*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1985.
- _____. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SEIXO, Maria Alzira. História do lagarto verde. JL 846, de 08/11/2006. Disponível em: <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/bloguesjl/josesaramago/historia-do-lagarto-verde=f562777>. Acesso em 26/10/2016.