

ESTUDOS SARAMAGUIANOS

# O ESPAÇO DA MEMÓRIA EM JOSÉ SARAMAGO



ESTUDOS SARAMAGUIANOS

# O ESPAÇO DA MEMÓRIA EM JOSÉ SARAMAGO: LITERATURA E AUTOBIOGRAFIA

**Denise Noronha Lima**



# SUMÁRIO

13	INTRODUÇÃO
21	1 LITERATURA E ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA
22	1.1. Literatura, literariedade e escrita de si
42	1.2. Narcisismo e escrita autobiográfica: entre o público e o privado
60	1.3. Contexto, campo literário e autobiografia: o espaço da memória
91	2 A MEMÓRIA E O TEMPO: JOSÉ SARAMAGO POETA E CRONISTA
93	2.1. O poeta possível
120	2.2. A dupla visão do cronista: <i>Deste Mundo e do Outro</i>
160	2.3. O cronista viajante: o mundo de Saramago
195	3 AUTOBIOGRAFIA E ROMANCE: <i>MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA</i>
199	3.1. José Saramago “escrepintor”
227	3.2. Os “exercícios de autobiografia”
267	3.3. O 25 de Abril em <i>Manual de Pintura e Caligrafia</i>

299	4	VIDA E LITERATURA: AS MEMÓRIAS DE SARAMAGO
302	4.1.	<i>Cadernos de Lanzarote</i> : o homem e o autor
340	4.2.	<i>Cadernos de Lanzarote</i> : o diário íntimo
369	4.3.	As duas pontas da vida: <i>As Pequenas Memórias</i>
397		CONSIDERAÇÕES FINAIS
407		REFERÊNCIAS

Este trabalho corresponde à minha tese de Doutorado em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, com o apoio da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico – FUNCAP.

Agradeço à Profa. Dra. Odalice de Castro Silva pela orientação sábia e acolhedora.



A meus pilares:  
minha mãe, Eneídes, guardadora de memórias,  
meu pai, Davi (*in memoriam*),  
Francisco e Marina, companheiros de vida e amor.



“A memória é também uma estátua de argila. O vento passa e leva-lhe, pouco a pouco, partículas, grãos, cristais. A chuva amolece as feições, faz descair os membros, reduz o pescoço. Em cada minuto, o que era deixou de ser, e da estátua não restaria mais do que um vulto informe, uma pasta primária, se também em cada minuto não fôssemos restaurando, de memória, a memória. A estátua vai manter-se de pé, não é a mesma, mas não é outra, como o ser vivo é, em cada momento, outro e o mesmo.”

José Saramago, *Cadernos de Lanzarote* – Diário I



## INTRODUÇÃO

O viajante que visitar a Igreja da Golegã, em Portugal, encontrará à entrada, exibida por anjos, a divisa: “Memória sou de quem a mim me fabricou”. Assim conta o narrador de *Viagem a Portugal*, acrescentando que esse dístico “poderia estar em todas as obras do homem” (SARAMAGO, 1985, p.155). Transportada da pedra arquitetônica para a obra literária, e agora para este livro, aquela frase representa cada uma dessas situações em que se insere porque mantém inalterada a sua essência, sustentada em três ideias: o homem – a memória – a obra. Entre o primeiro e a última, a memória exerce a sua função mediadora, sendo o principal pilar de uma imaginada ponte que o homem atravessa para algo que, não sendo mais o seu próprio eu, não deixa, no entanto, de contê-lo: a sua obra.

Estamos pisando, bem o sabemos, em terreno perigoso, do ponto de vista da crítica literária, que há muito tem colocado sob suspeita a relação “vida e obra”, quando não a exclui sumariamente de seus estudos. Entendemos, no entanto, que a compreensão ampla da obra de um autor não deve desconsiderar o seu vínculo com a memória (pessoal, coletiva e histórica) que formou a sua personalidade. Por isso, o exame dos textos de cunho autobiográfico de um escritor, em confronto com a sua obra de ficção, feito com o rigor que a crítica exige, pode iluminar vários aspectos que uma leitura estritamente textual não alcançaria. Esses aspectos não se referem à mera identificação de fatos da vida pessoal que porventura tenham sido ficcionalizados pelo autor, exercício inócuo, que não condiz com o estudo propriamente literário.

Trata-se, na verdade, de justapor, em um mesmo espaço, os escritos autobiográficos e a obra ficcional, em diálogo permanente, para que uma parte da obra revele dialeticamente a outra, compondo, com os fios da vida e da arte, a figura do autor. Philippe Lejeune (1996, p. 165) chamou de “espaço autobiográfico” o lugar em que é possível integrar as obras de um autor, desde que exista, entre elas, um texto autobiográfico. Em nosso estudo, pretendemos ampliar esse espaço e as possibilidades de relacioná-lo com o contexto em que ele se formou, que vai além do campo literário (BOURDIEU, 1996). Referimo-nos ao “espaço da memória”, designação que sugerimos pelo fato de acreditarmos que o fundamento de todo texto, literário ou não, encontra-se na memória de quem escreve e do mundo que o rodeia. Nosso objetivo é mapear, discutir e abrir interpretações

sobre o espaço da memória na obra de um dos mais importantes escritores modernos de língua portuguesa: José Saramago (1922-2010).

Embora nem sempre mencionada, a primeira obra de Saramago foi *Terra do Pecado*, publicada em 1947, romance marcado por um naturalismo tardio. Típica experiência de juventude, posto que bem escrito, é um livro imaturo, em quase tudo diferente do que o autor viria a criar depois. Creemos que a autocrítica de Saramago o fez perceber a necessidade de amadurecimento, o que o levou a recolher-se, não em casulo, como veremos, mas como uma espécie de aprendiz no espaço literário, por quase duas décadas, até a próxima tentativa, desta vez com a poesia.

Nesse ínterim, a Literatura Portuguesa atravessava os anos de 1950 a 1970 oscilando entre o Neorealismo e o Surrealismo, passando pelo Existencialismo e pelo Experimentalismo estético, com o *Nouveau roman*, por exemplo. Nomes como Jorge de Sena (1919-1978), Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), Eugênio de Andrade (1923-2005), David Mourão-Ferreira (1927-1996) e Herberto Helder (1930-2015) destacam-se na poesia portuguesa do período, assim como, na prosa, Vergílio Ferreira (1916-1996), José Cardoso Pires (1925-1998) e Agustina Bessa-Luís (1922).

Pertencente a essa geração de escritores, tendo nascido em 1922, José Saramago não ganhou, no entanto, notoriedade com a sua produção da época. Seus dois livros de poesia, *Os Poemas Possíveis* (1966) e *Provavelmente Alegria* (1970)<sup>1</sup>, com que o autor retornaria à escrita literária, apenas passaram a constar nos manuais de História da Literatura Portuguesa após a publicação daquele que, para grande parte dos críticos, é o romance que inaugura a sua trajetória: *Levantado do Chão* (1980).

Elegendo um gênero (o romance) e uma fase (a maturidade do escritor) como principal objeto de análise, a crítica acaba por negligenciar, na obra de José Saramago, tanto a sua produção anterior à década de 1980 quanto o gênero autobiográfico cultivado pelo autor através de crônicas, diários e memórias da infância. Ao contrário do que se possa pensar, essa parte de sua obra é importante para um desvelamento mais amplo do próprio romance. Não se trata, no entanto, de sobrepor um gênero ao outro. Tal atitude, além de infrutífera, faria pressupor uma independência dos gêneros, quando na verdade defendemos que a compreensão profunda do

<sup>1</sup> Divergindo da indicação do próprio Saramago, que considerava como poesia o livro *O Ano de 1993*, publicado em 1975, concordamos com Maria Alzira Seixo (1999, p. 23), para quem "há um fio narrativo sensível ao longo do livro, com movimentos de progressão e de clímax que apontam para uma urdidura novelística", apesar da escrita versicular. Tratar-se-ia, a nosso ver, de prosa poética, razão por que não o incluiremos no capítulo em que abordaremos a poesia do autor.

romance de Saramago depende também do conhecimento de sua obra autobiográfica. Por outro lado, essa não é a única razão para a existência dessa escrita, digamos, pessoal (ser uma espécie de chave para se penetrar nos romances) nem é o mais importante modo de a ler.

O tratamento que pretendemos dar ao gênero autobiográfico em José Saramago assemelha-se à análise que Antonio Candido faz da obra de Graciliano Ramos. Para o crítico, as reminiscências presentes nos textos do romancista “não se justapõem à sua obra, nem constituem atividade complementar, como se dá na maior parte dos casos. Pertencem-lhe, fazem parte integrante dela, formando com os romances um só bloco” (CANDIDO, 1992, p. 66). Por isso, a leitura crítica de Antonio Candido busca integrar ficção e confissão, nivelando-as em importância na obra de Graciliano Ramos.

Essa relação estreita entre autobiografia e ficção concede à “escrita do eu” o estatuto de essencialidade, e não de complemento, na compreensão da obra de um escritor. Ainda mais importante é o fato de o princípio dessa relação ser o da reciprocidade entre a obra e o seu autor, no que se refere à formação de ambos. O que devemos considerar, de acordo com Maingueneau (2001, p. 46), “não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união”. Em outras palavras, entendemos a criação artística em seu dinamismo formador, processo pelo qual o escritor, ao mesmo tempo que cria a sua obra, constrói a si mesmo por ela.

Nosso método de análise filia-se, em grande parte, à crítica temática, diferindo desta na importância que atribuímos à figura do autor como sujeito histórico, o que não deve ser confundido com a visão estritamente biográfica do homem que escreve. Trata-se, antes, de relacioná-lo com o seu mundo, compreendendo este como o princípio formador da memória de um escritor, que congrega à sombra de seu pensamento a vida – pessoal e pública -, a História e a imaginação, elementos com que cria a sua obra. Se, como na crítica temática, atribuímos um valor decisivo à palavra *relação*, estendemos o seu alcance às diversas esferas responsáveis pela construção da visão de mundo do escritor, que se revela em sua obra: seu passado e seu presente, o espaço literário em que se situa, a cidade, a natureza, o outro, a tradição e o porvir. Em uma palavra: a memória.

Situados, assim, no tempo e no espaço, o autor e a obra fundam e, ao mesmo tempo, são frutos de uma memória histórica. Para percorrê-la, fazendo algumas das conexões inumeráveis que todo olhar sobre o tempo pressupõe, parece-nos um caminho seguro, pelo menos de início, o da

linha cronológica da vida e da obra de Saramago. Desta, um conjunto de mais de quarenta volumes, entre romances, poemas, crônicas, contos e peças teatrais, além de ensaios, conferências, discursos, diários e memórias, elegemos aqueles livros que, quando não são declaradamente autobiográficos, aproximam-se desse gênero pelo seu hibridismo.

A escrita autobiográfica assume, na obra de Saramago, principalmente as formas de diário (*Cadernos de Lanzarote* – I (1994), II (1995), III (1996), IV (1997) e V (1998)) e memórias da infância (*As Pequenas Memórias*, 2006). Considerando essa produção, pretendemos confrontá-la com a poesia do autor (*Os Poemas Possíveis*, 1966 e *Provavelmente Alegria*, 1970), com sua prosa de ficção, especialmente o romance *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), e com textos híbridos como as crônicas (*Deste Mundo e do Outro*, 1971 e *A Bagagem do Viajante*, 1973), obras da primeira fase do escritor, em que o caráter autobiográfico é mais evidente. Nosso intuito é investigar, através desse cotejo, como a obra de Saramago desenvolveu-se paralelamente a sua formação pessoal e estética, acabando por revelar, em qualquer dos gêneros, uma imagem do autor, deliberada e coerentemente construída.

“Datas são pontas de *icebergs*”, afirmou Alfredo Bosi (1992, p. 19), em uma de suas frases mais felizes. Referia-se, com essa metáfora, ao enorme e denso volume de eventos que a memória das sociedades guarda sob números, as datas, que iluminam e ordenam o caos. Do mesmo modo, naturalmente na proporção da medida de uma vida e de uma obra, as datas nos ajudam a compor num mosaico a totalidade dessa obra e da vida que a gerou, compreendendo-a, tanto em uma visão panorâmica quanto nos detalhes fornecidos pelas relações entre as várias datas e os eventos de que elas são sinais. Assim, os números que registramos no parágrafo anterior – e outros tantos que ainda surgirão –, referentes às obras de José Saramago, não indicam apenas os anos de suas publicações, mas também o percurso de uma vida em constante processo de criação, que acreditamos duplicado: o da obra e o do seu autor.

A nossa pretensão (em todos os sentidos) de compreender a obra de Saramago em sua totalidade não desconhece os limites que lhe são impostos. Primeiro, por ser “para tão longo amor tão curta a vida!” Depois, pela exigência, própria de um trabalho acadêmico (circunscrito, por sua vez, nos limites do gênero), de eleger um *corpus* que torne viável a pesquisa. Submetendo-nos a essa necessidade, e também por buscar aproximarmo-nos o mais possível de uma visão, ao mesmo tempo, ampla

e profunda da obra e do autor; e, ainda, mas não menos importante, por considerarmos fundamental uma investigação que tenha como base a memória do escritor, propomos, para especificar a análise do espaço da memória em José Saramago, o estudo da relação entre Literatura e autobiografia.

Podemos assinalar o nosso ponto de partida com uma afirmação de Georges Gusdorf (1991, p. 22), segundo a qual “toda escrita, a partir da primeira, é escrita de si”.<sup>2</sup> Para o crítico, o ato de escrever é uma forma de o homem enunciar-se e, também, anunciar a sua presença entre os outros. Toda escrita tem, desse modo, uma assinatura, pois manifesta uma consciência íntima de estar no mundo.

Para investigar de que modo a consciência ou o pensamento de Saramago se revelam em sua obra, como manifestação da sua memória, que não é apenas pessoal, optamos por identificar e analisar os traços recorrentes que, a partir de seus poemas e crônicas (produção das décadas de 60 e 70), modularão toda a sua obra, incluindo a escrita autobiográfica. Adotando uma noção cara à crítica temática, consideramos esses aspectos recorrentes como *temas*.

Nascidos no âmbito das ideias, que Aristóteles (1997, p. 26) define como “a capacidade de exprimir o que, contido na ação, com ela se harmoniza”, os temas são generalizações de conceitos, ideias e assuntos desenvolvidos temporalmente pela ação. De acordo com Cesare Segre (1989, p. 106), são “abstrações da realidade, de conceptualizações do agir e do sentir; de ideias que são importantes porque deduzidas do vivido”. Em outras palavras desse autor, os temas são “unidades de significado estereotipado que permitem caracterizar áreas semânticas determinantes” (SEGRE, 1989, p. 107). Esclareçamos, no entanto, que a palavra “estereotipado” não deve ser tomada, aqui, em sentido pejorativo; refere-se, simplesmente, às repetições de ideias que tornam possível o seu agrupamento em um tema.

Muitas vezes confundido com motivo, o tema, na verdade, abriga a recorrência de motivos, que são unidades de significado ainda menores, e se revelam mais no plano do discurso linguístico, à maneira de um refrão. Utilizando a analogia sugerida por Cesare Segre (1989, p. 101), podemos

<sup>2</sup> “Toute écriture, à partir de la première, est écriture de soi”. Em outra passagem, sobre a escrita literária, o autor afirma: “De là l’indécision des lignes de démarcation entre l’autobiographie, le roman autobiographique et le roman proprement dit. Les efforts des critiques littéraires pour jalonné avec précision ces confins sont voués à l’échec. L’écrivain a pour matière première le vécu de sa vie; toute écriture littéraire, dans son premier mouvement, est une écriture du moi” (GUSDORF, 1991, p. 15).

admitir que “os motivos estariam para os temas como as palavras estão para a frase”. Por isso, os temas têm uma complexidade que os motivos não possuem, visto que possibilitam uma articulação mais ampla, tanto dentro de um texto, como relacionando uma obra com outra, ou mesmo com todos os textos de um autor. O tema permite também a articulação da obra com o seu contexto, seja ele histórico, político, social, fictício, bem como autobiográfico – tudo, enfim, que compõe o mundo do seu autor.

Diante da obra de José Saramago, como diante de um mundo, a escolha pela análise temática, como um princípio de organização, favorece o nosso intuito de atingir uma visão panorâmica dessa rede de associações que tem a memória como eixo principal. É bem verdade que, a rigor, essa não se mostra uma tarefa difícil, embora complexa, pois o próprio autor se esforçou por manter uma coerência de pensamento a cada obra criada, assim como em sua vida. Outra vantagem desse método, especialmente nos capítulos iniciais de nosso estudo, que abordam os primeiros livros de Saramago, é que ele aponta as forças motrizes da obra do autor, que já se anunciavam nesses livros e se manterão, cada vez mais profundas, nas obras seguintes.

Essas forças motrizes, que os temas revelam, são a memória, o tempo, o espaço, o Homem e a História. Como não poderíamos nos manter na vastidão desses campos sem submergir no volume de reflexões, informações, referências, associações e todo o *pensamento complexo*<sup>3</sup> que o trabalho intelectual – do autor e do seu leitor – desencadeia, precisamos de algumas “pontas de *icebergs*” que nos orientem. Neste caso, elas serão, além das datas, alguns textos em que a proximidade entre vida e obra se mostra mais intensa: os poemas, as crônicas, o romance de aprendizagem, os diários e as memórias. Com eles, ao mesmo tempo que percorreremos toda a trajetória de Saramago, analisaremos os principais temas que

**3** Adotamos em nosso estudo a categoria de *pensamento complexo* de Edgar Morin (2006), por considerarmos pertinente, em primeiro lugar, a sua proposta de análise do objeto sem a eliminação do sujeito; em segundo, por concordarmos com a sua visão do conhecimento como uma rede de relações que exige a observação do todo, e não a sua segmentação, esta que tende à simplificação e não ao aprofundamento, como comumente se pensa. Importa mencionar também a coincidência entre o pensamento de Edgar Morin e o de Saramago. Na entrada de 18 de junho de 1993, em seu primeiro diário, o escritor português registrou: “Um livro aparece a público com o nome da pessoa que o escreveu, mas essa pessoa, o autor que assina o livro, é, e não poderia nunca deixar de ser, a par duma personalidade e duma originalidade que o distinguem dos mais, o *lugar organizador* de complexíssimas inter-relações linguísticas, históricas, culturais, ideológicas, quer das que são suas contemporâneas quer das que o precederam, umas e outras conjugando-se, harmônica ou conflitivamente, para nele definir o que chamarei *uma pertença*” (SARAMAGO, 1994, p. 61).

o autor desenvolveu, e que manifestam o seu olhar sobre o mundo e sobre si mesmo.

Dentre esses temas, destacamos:

- a) a reflexão sobre a escrita, que envolve as perplexidades do autor durante o seu processo de criação, especialmente, no caso dos primeiros livros, a sua busca por uma voz própria;
- b) o compromisso do escritor: baseado no conceito de *engajamento* proposto por Jean-Paul Sartre (1999) – para quem o escritor deve assumir a responsabilidade sobre o que escreve, principalmente considerando-se o fato de que escreve sempre para alguém -, esse tema envolve as relações políticas que a obra de Saramago estabelece com o mundo, questionando as formas de poder que subjagam a humanidade;
- c) Deus: uma das principais preocupações do escritor, que, embora ateu convicto, soube reconhecer a influência decisiva do que ele chamava de “a ideia de Deus” na construção da civilização ocidental, esse tema é recorrente em sua obra, em que Deus é encarado como um pretexto para o exercício de poder das religiões sobre os povos, quase sempre com a conivência do Estado;
- d) a tradição literária: elegendo um cânone de escritores e obras que considera importantes para a humanidade, o autor manifesta também o respeito pela tradição, do ponto de vista do seu aspecto formativo em relação à arte do presente;
- e) a viagem, que pode acontecer no espaço ou no tempo, ou em ambos simultaneamente, ramificando-se em vários tipos: a viagem ao redor do Homem, da Arte, de si mesmo.

Entendemos que é no espaço da memória que esses temas têm origem. Por isso, é pela memória que acreditamos ser possível a compreensão da obra de Saramago como uma unidade (que abriga, naturalmente, a diversidade que a enriquece), bem como a visão do processo em que autor e obra se formaram. Nosso estudo almeja permitir ao leitor transitar por esse espaço que, em última instância, não contém apenas a memória do autor, mas também a de quem, lendo-o, participa do seu mundo e se deixa penetrar por ele.



## LITERATURA E ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA

“Se perguntam pela minha pintura,  
tenho de falar da minha vida toda.”  
Vieira da Silva, *Au Fil du Temps*.

Que significa, para a obra de um escritor, a memória da sua vida? Que espaço ela ocupa nessa obra?

Subestimada pela maioria das correntes críticas do século XX, a relação “vida e obra” recebeu uma espécie de estigma que a impede, ainda hoje, de entrar nos espaços nobres da academia, sem que lhe caiam olhares de suspeita. Não é para menos. Os equívocos do biografismo vigente no século XIX, buscando justificar ou explicar uma obra pelos fatos da vida do seu autor, sem com isso obter resultados criticamente válidos, legaram a essa relação um caráter secundário, sendo ela, por vezes, sumariamente descartada dos métodos de investigação literária. Os estudos formalistas, de um modo geral, encarregaram-se de consolidar a supremacia da obra sobre a vida do seu autor, ou, em casos extremos, sobre o próprio autor como sujeito da sua escrita, relegando-o ao silêncio em nome do enunciado linguístico.

A partir da segunda metade do século XX, a explosão de obras memorialistas – biográficas e autobiográficas – e os consequentes estudos a seu respeito (notadamente na França, com Jean Starobinsky, Georges Gusdorf, Philippe Lejeune, entre outros) configuraram um novo quadro em que é possível situar a relação entre o autor e sua obra. Ao lado da ficção, muitos escritores passaram a cultivar várias formas da chamada *escrita de si*: autobiografia, memórias, diário, autorretrato. O investimento editorial na publicação de correspondências íntimas de escritores, de entrevistas e, principalmente, de biografias contribuiu para essa nova configuração. Esse conjunto de textos tem aberto, como pretendemos demonstrar ao longo deste trabalho com a obra de José Saramago, novas perspectivas críticas sobre a obra ficcional dos seus autores.

A escrita de si não é uma atividade recente. Devemos retroceder pelo menos duzentos anos se quisermos apontar suas fontes mais próximas: as *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau, de 1782, e os *Ensaio*s de Michel de Montaigne, de 1580. Entre os textos antigos, as *Confissões* de Santo

Agostinho, escritas nos anos de 397/398, são a referência mais citada pelos estudiosos do gênero.<sup>4</sup> Descontadas as diferenças entre os perfis desses escritores e entre os momentos históricos em que as obras foram criadas, elas têm em comum a concentração do olhar do autor sobre si mesmo, sem que isto signifique a ausência do mundo exterior a envolver seu intimismo.

O espaço que a escrita de si ocupa na obra de um autor é um tema candente, longe de estar resolvido pela suposta secundariedade do gênero, geralmente considerado menor em relação aos ficcionais. Esse é apenas um dos problemas que a discussão levanta, e do qual decorrem inúmeros outros: se a diferença entre o texto literário e o não literário foi relativamente estabelecida pela Teoria da Literatura, demarcar o limite entre o texto autobiográfico e o ficcional apresenta uma outra série de dificuldades. Tudo depende de como são consideradas as relações entre o autor e a sua obra, e entre o autor e a sua memória, que não é apenas pessoal, mas coletiva, na medida em que envolve o mundo que o gerou. Diante dessa rede que emaranha vida e sistema literário, é no mínimo precipitado separar categoricamente as obras “puramente” ficcionais daquelas em que se narra a vida do autor, considerando que isso seja, até certo ponto, possível.

Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, romance que José Saramago publicou em 1977, o narrador afirma, mais de uma vez, que “tudo é autobiografia”. Este capítulo (e, a rigor, todo o nosso trabalho) examinará essa proposição a partir do revolvimento de temas como o autor e sua obra, a memória e a História, a escrita autobiográfica e a Literatura.

## 1.1. LITERATURA, LITERARIEDADE E ESCRITA DE SI

É relativamente recente a concepção de literatura como fenômeno estético. Derivada do latim *litteratura*, essa palavra não aparece, por exemplo, na *Poética* de Aristóteles, surgindo nas línguas europeias na segunda metade do século XV, para designar todo o “saber relativo à arte de escrever e ler, gramática, instrução, erudição” (SILVA, 1990, p. 2). Para os escritos de cunho estético, usavam-se então palavras como poesia, prosa e verso.

<sup>4</sup> Georges Gusdorf (1991, p. 19 e 53) manifesta, com razão, reiterado incômodo em relação aos pesquisadores que, a exemplo de Philippe Lejeune em *L'Autobiographie en France* (1971), datam da metade do século XVIII a origem da autobiografia, com as *Confissões* de Rousseau, desconsiderando, por ignorância ou negligência, todo um acervo produzido não apenas na Renascença e na Idade Média, mas até na Antiguidade.

A generalização do termo *literatura*, utilizado tanto para o conjunto de produções artísticas como de ciências, perdura até a atualidade, apesar de ele ter sido associado, desde o século XVII, ao sintagma *belas-letras*.

Como informa Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1990, p. 9), foi em meados do século XVIII que “o lexema *literatura* adquiriu os significados fundamentais que ainda hoje apresenta: uma arte particular, uma específica categoria da criação artística e um conjunto de textos resultantes desta atividade criadora”. O teórico aponta como causa dessa transformação a distinção que se fez necessária entre as belas-letras e os escritos de caráter científico, em virtude da crescente evolução técnica das ciências nesse período: unir produções tão díspares sob uma mesma denominação deixou de fazer sentido.

Mesmo assim, no século XIX, o positivismo insistia na generalização do conceito de literatura, abrigando sob esse termo “todas as obras, manuscritas ou impressas, que representassem a civilização de qualquer época e qualquer povo, independentemente de possuírem, ou não, elementos de ordem estética” (SILVA, 1990, p.14). Vestígios dessa acepção são vistos ainda hoje, quando se usam termos como “literatura médica”, “literatura jurídica” etc., ou, em outro contexto, nas chamadas Academias de Letras, cujos membros são jornalistas, médicos, juristas, políticos, magos e, também, escritores.

No início do século XX, especialmente com o grupo dos formalistas russos, cujas ideias influenciaram importantes movimentos como o New Criticism americano e o Estruturalismo francês, começou a ganhar força a convicção de que o termo *literatura* deveria se referir a obras especificamente estéticas, e seu estudo deveria privilegiar o texto literário como fenômeno de linguagem, desvinculando-o de suas referências extratextuais, como o contexto histórico. Confrontada com a noção anterior, essa nova proposta apresentou-se como revolucionária, principalmente por questionar a postura impressionista da crítica do século XIX. Como veremos adiante, a evolução dessas ideias atingiu por vezes o radicalismo, como a tese da morte do autor, por exemplo.

Uma das principais contribuições dos formalistas para os estudos literários foi dada por Roman Jakobson, para quem “o objeto da ciência da literatura não é a literatura, mas a literariedade, isto é, o que faz de uma determinada obra uma obra literária” (JAKOBSON *apud* SILVA, 1990, p.

15). Aparentemente clara, quase tautológica<sup>5</sup>, essa definição apresenta pelo menos uma dificuldade: identificar o elemento distintivo do texto literário não se mostrou uma tarefa simples nem definitiva nos estudos feitos desde então.

Em seu tratado fundamental de Teoria da Literatura, René Wellek e Austin Warren (1962, p. 28), após limitarem o termo *literatura* à arte literária (designação, segundo eles, mais apropriada do que “literatura imaginativa”), consideram que “a maneira mais simples de resolver o problema é a de pôr em evidência o modo particular de utilização da linguagem literária”. Ocorre que não é tão simples assim, como os próprios autores reconhecem. Mesmo estabelecendo, como eles fizeram, a distinção entre o uso literário, o uso diário e o uso científico da linguagem, uma análise superficial já detecta as dificuldades em relação aos dois primeiros, considerando-se exceção a linguagem científica, por seu alto grau de denotação. Entre o uso literário e o uso diário, ao contrário, os limites nem sempre são claros, pois a função expressiva, a emoção, os irracionalismos estão presentes nos dois tipos. Segundo os autores, a diferença seria, nesse caso, de quantidade, pois tais recursos são usados na literatura com muito mais frequência e sistematização.

Para Wellek e Warren (1962, p. 31), “é no aspecto da ‘referência’, que a natureza da literatura transparece mais claramente”. A referência, na Literatura, é o mundo de ficção, que se liga, por sua vez, em maior ou menor grau de semelhança, ao mundo “real”; o primeiro é construído por uma linguagem diferente, embora o código linguístico seja o mesmo utilizado na linguagem diária ou na científica: é a linguagem literária. Por isso, os autores elegem a ficcionalidade como qualidade central da literatura.

Da noção de ficcionalidade provém a certeza de que os elementos que compõem um romance ou um poema – personagens, tempo, espaço -, bem como as afirmações neles contidas, não devem ser tomadas literalmente, não representam uma verdade “real”. Há, no entanto, o que Wellek e Warren (1962, p. 32) chamam de casos “fronteiriços” ou formas intermediárias, como alguns escritos filosóficos (a *República* de Platão, por exemplo), o ensaio, a biografia, a retórica. Nesses casos, embora se trate de obras primordialmente filosóficas, ensaísticas etc., não deixa de existir nelas passagens de ficcionalidade, como em qualquer texto literário.

<sup>5</sup> Para Jorge Wanderley (1992, p. 260), “a tautologia aí é tão clara quanto a que praticou nosso José Veríssimo, ao dizer que ‘literatura é arte literária’”.

Essa possibilidade de mediação ou permeabilidade entre o texto considerado literário e o não literário reforça o argumento de alguns teóricos, para quem a natureza do texto literário não existe *em si*, mas é resultado de fatores como a intencionalidade do autor e o contexto da obra. Terry Eagleton, por exemplo, afirma:

Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta. [...] O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que o seu autor tenha pensado (EAGLETON, 2001, p.12).

Mesmo considerando os riscos que essa relativização pode correr, se levada ao extremo, como quando se desconsidera “a existência de regras que transcendem a mutabilidade das situações contingentes, a diversidade dos indivíduos nelas atuantes como locutores” (SILVA, 1990, p. 25), a afirmação de Eagleton nos leva a reconhecer a possibilidade de um texto vir a se tornar literário, não tendo nascido como tal. Mas, ressalve-se, se não nasceu literário, também nunca foi científico, pelo caráter radicalmente denotativo deste último tipo. Os textos capazes de sofrer essa mudança de perspectiva devem conter elementos que permitam esse fenômeno: uma linguagem minimamente conotativa, a criação de um mundo ficcional, enfim, algo que abra uma passagem para o poético.

Existe um gênero que, talvez mais do que qualquer outro, abriga textos dessa natureza híbrida ou fronteiriça descrita acima: é o gênero autobiográfico, ou a chamada “escrita de si”. Por isso, não surpreende que uma pesquisadora como Clara Rocha adote a designação ousada de “literatura autobiográfica” para essa escrita:

Decidi utilizar a expressão “literatura autobiográfica” para designar as várias faces que pode assumir a escrita de um sujeito sobre si mesmo (confissões, diários, autorretratos, autobiografias, etc.). Esta designação genérica cobre assim várias modalidades que é usual ver referidas distintamente (“diarística”, “memorialismo”, etc.). Será legítimo reunir sob uma nomeação comum – que reconheço problemática, mas que preferi a outras possíveis – configurações tão diversas da palavra de Narciso como as memórias e o diário, em que é obviamente desigual a dosagem de intimismo? Aos olhos do estudioso de literatura, que procura nelas (e nisso se distingue do historiador) essencialmente o modo de constituição duma imagem do sujeito, a visão de conjunto parece lógica e legítima (ROCHA, 1992, p. 5-6).

O objetivo da pesquisa de Clara Rocha – “Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal” é o subtítulo de seu livro – defronta-se, como

a autora reconhece, com uma série de dificuldades, a começar pela adoção de uma terminologia capaz de abranger formas variadas da “escrita de um sujeito sobre si mesmo”. Mas o ponto em que, a nosso ver, reside a maior complexidade do tema é exatamente a delimitação desse sujeito. De que sujeito se trata, afinal? Ou melhor: de que perspectiva ele será analisado – da Linguística, da Psicologia, da Filosofia, da História?

No nosso entendimento, o sujeito histórico comporta todos os demais, pois é na História que se situam as relações do homem com a sua linguagem e com o seu mundo. Mesmo o aspecto psicológico não pode ser dissociado da História, considerando-se que a relação entre o mundo interior e o exterior do homem é, no mínimo, dialética, quando não há franca influência do segundo sobre o primeiro. Veremos adiante como Christopher Lasch considera um erro a separação rigorosa entre a Sociologia e a Psicanálise, tendo em vista a possibilidade de cruzamento de fenômenos que não ocorrem isoladamente, e cuja explicação demanda uma análise complexa dos aspectos psíquicos em relação aos sociais.

Ser um sujeito histórico implica a qualidade de ser social. O escritor de autobiografia, por mais intimismo que pretenda imprimir em seu texto, não poderá fugir da sua condição de “animal social ou político” (ARENDDT, 2014, p. 26). A *vita activa*, termo com que Hannah Arendt designa as três atividades que fundamentam a condição humana – o trabalho, a obra e a ação -, não pode prescindir da convivência entre os homens:

*A vita activa*, a vida humana na medida em que está ativamente empenhada em fazer algo, está sempre enraizada em um mundo de homens ou de coisas feitas pelos homens, um mundo que ela jamais abandona ou chega a transcender completamente. As coisas e os homens constituem o ambiente de cada uma das atividades humanas, que não teriam sentido sem tal localização [...]. Nenhuma vida humana, nem mesmo a vida do eremita em meio à natureza selvagem, é possível sem um mundo que, direta ou indiretamente, testemunhe a presença de outros seres humanos (ARENDDT, 2014, p. 26).<sup>6</sup>

O testemunho autobiográfico, portanto, remonta a um passado que não é apenas o do memorialista, mas também o de todos que conviveram

<sup>6</sup> Embora se baseie na categoria aristotélica de *bios politikos*, formada pela união entre a ação (*praxis*) e o discurso (*lexis*), Hannah Arendt (2014, p. 27) esclarece que, no pensamento grego, não há relação entre o político e o social, sendo esta última palavra de origem romana, bem como a tradução do *zoon politikon* de Aristóteles por *animal socialis*, como se vê em Sêneca. Significa dizer que o estar entre os homens é condição principal para o *bios politikos*, mas isso não inclui agrupamentos sociais baseados em parentesco: a *pólis* os exclui em nome do que é comum (*koinon*). Foi, portanto, dos romanos que herdamos a relação quase equivalente entre as palavras “político” e “social”.

com ele, direta ou indiretamente. E a *vita activa*, de que a obra é produto, gera a historicidade a que homem e obra estão sujeitos.

Queremos com isso relativizar a visão que se possa ter do autobiógrafo como um sujeito fechado em si mesmo, justificando a qualidade narcisista que parte da crítica insiste em atribuir à escrita de si. O próprio termo “escrita de si” deve ser matizado pela constatação de que o homem não se vê a si sem ver simultaneamente o outro: apenas uma análise muito redutora desconsideraria o carácter histórico e social de uma narrativa íntima.

No referido trabalho de Clara Rocha sobre a literatura autobiográfica em Portugal, *Máscaras de Narciso* (1992), percebemos que a sua preocupação segue outro caminho, que se concentra na ambiguidade do sujeito da escrita entre ser real ou não. Se anteciparmos a conclusão da autora, que adota uma postura conciliadora entre “a atração pelo enigma da vida e pelo da escrita” (ROCHA, 1992, p. 23), veremos que afinal as suas perspectivas resumem-se nessa dicotomia:

Causa ou efeito da linguagem, ser absoluto ou construção textual, o eu permanece o desafio mais perturbante e tentador que a literatura autobiográfica propõe. A natureza especular desta literatura, por um lado, faz-nos acreditar no eu que está por detrás da máscara; a opacidade da linguagem, por outro, faz-nos descrever dessa realidade. Na ambivalência da sua natureza, o eu é ainda e sempre razão de ser de uma busca afinal impossível (ROCHA, 1992, p. 47).

Essa ambivalência pode ser traduzida na seguinte pergunta: o eu autobiográfico remete a uma pessoa real ou é apenas um ser de linguagem? Mesmo que há muito a crítica, sustentada pela Teoria da Literatura, tenha superado a crença no biografismo como método explicativo do texto literário, quando se trata de escritos autobiográficos, a natureza híbrida desses textos provoca novamente a incerteza sobre a constituição do eu que fala. E se tomarmos a clássica definição de autobiografia proposta por Jean Starobinski (1970, p. 257) – “la biographie d’une personne faite par elle-même” –, parece não haver dúvida de que é de uma pessoa “real” que se trata.

A Linguística, no entanto, considerando como discurso qualquer texto que envolva um “eu” e, conseqüentemente, um “tu” (BENVENISTE, 2005, p. 277 e ss.), defende a existência puramente discursiva dessas “pessoas”:

Quando o indivíduo se apropria dela, a linguagem se torna em instâncias de discurso, caracterizadas por esse sistema de referências internas cuja chave é *eu*, e que define o indivíduo pela construção linguística particular de que ele se serve quando se enuncia como locutor. Assim, os indicadores

*eu e tu* não podem existir como signos virtuais, não existem a não ser na medida em que são atualizados na instância de discurso, em que marcam para cada uma das suas próprias instâncias o processo de apropriação pelo locutor (BENVENISTE, 2005, p. 281).

Cético em relação à existência de tudo que não provenha da linguagem e nela se encerre, Benveniste inclui aí a própria ideia de subjetividade. No estudo intitulado “Da subjetividade na linguagem” (2005, p. 284-293), o linguista reforça as noções já desenvolvidas sobre as pessoas *eu* e *tu* no discurso, enfatizando a sua natureza puramente linguística, e define nestes termos a subjetividade:

É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de “ego”.

A “subjetividade” de que tratamos aqui é a capacidade do locutor para se propor como “sujeito”. Define-se não pelo sentimento que cada um experimenta de ser ele mesmo (esse sentimento, na medida em que podemos considerá-lo, não é mais que um reflexo) mas como a unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas que reúne, e que assegura a permanência da consciência. Ora, essa “subjetividade”, quer a apresentemos em fenomenologia ou em psicologia, como quisermos, não é mais que a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. É “ego” que *diz ego*. Encontramos aí o fundamento da “subjetividade” que se determina pelo *status* linguístico da “pessoa” (BENVENISTE, 2005, p.286).

Para compreender os conceitos de Benveniste, como dos linguistas em geral, o leitor de seus textos deve estar atento ao fato de que certas palavras ou expressões comumente utilizadas pela Psicologia, como “sujeito”, “ego”, “consciência de si mesmo”, “indivíduo” etc., são tomadas em uma acepção exclusivamente linguística, porque a subjetividade se fundamenta no exercício da língua. Como pessoas linguísticas, o *eu* e o *tu* são “formas ‘vazias’, das quais cada locutor em exercício de discurso se apropria e as quais refere à sua ‘pessoa’, definindo ao mesmo tempo a si mesmo como *eu* e a um parceiro como *tu*” (BENVENISTE, 2005, p. 289). Assim, a subjetividade do discurso autobiográfico não teria origem naquele que escreve a sua própria vida, o autor, mas na instância discursiva que diz “eu”. Segundo Benveniste, não se pode dizer que esse *eu* se refere a um indivíduo particular, pois isso significaria uma “contradição permanente admitida na linguagem, e anarquia na prática: como é que o mesmo termo poderia referir-se indiferentemente a qualquer indivíduo e ao mesmo tempo identificá-lo na sua particularidade?” (BENVENISTE, 2005, p. 288).

Um outro olhar sobre o problema, no entanto, é possível, desde que nos seja permitido transcender os limites do texto escrito e relacioná-lo com elementos exteriores, como o seu autor. Assim, aquela contradição prevista por Benveniste deixará de existir se admitirmos a noção de *identificação* entre aquele que escreve e aquele que, no texto, diz “eu”. Esse é o fundamento das pesquisas de Philippe Lejeune (1998), cujas análises fecundas ajudam a compreender diversos aspectos da escrita de si, tendo como pilar a noção de identidade.

O principal problema investigado por Lejeune na fase inicial de sua pesquisa é referente ao contrato de leitura e à identidade do autor, implícita na sua proposta de definição de autobiografia: “narração retrospectiva, em prosa, que uma pessoa real faz de sua própria existência, pondo o acento sobre sua vida individual, em particular sobre a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 1998, p.14). Logo se vê que a definição não leva em conta as questões a que nos referimos anteriormente, sobre o caráter social implícito em toda a autobiografia.

Dessa definição, o autor destaca alguns aspectos cuja caracterização serve para distinguir a autobiografia de gêneros vizinhos. Primeiro, a forma de linguagem, que deverá ser uma narrativa em prosa; segundo, o assunto tratado, que será a vida individual, a história da personalidade do memorialista. A definição ainda sugere a identidade tanto entre o autor e o narrador, como entre o narrador e a personagem principal. Finalmente, a perspectiva da narrativa, que deverá ser a retrospectção.

A definição de Lejeune ajuda-nos a entender a diferença entre as várias formas de escrita memorialística. Se o texto não preencher todas as condições indicadas nas categorias, não será autobiografia, mas algum de seus gêneros vizinhos. Assim, livros como *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos (1986, 1.ª ed. 1953), *Bau de Ossos*, de Pedro Nava (1973, 1.ª ed. 1972) ou *Por Onde Andou Meu Coração*, de Maria Helena Cardoso (1968, 1.ª ed. 1963) devem ser considerados memórias, e não autobiografias, porque tratam não apenas da vida individual dos autores, mas também da história de suas famílias (como os dois últimos) ou de outros grupos sociais (como os presidiários na obra de Graciliano).

No caso da biografia, é a condição de identidade entre o narrador e a personagem principal que não é preenchida, como acontece em *Clarice* – uma vida que se conta, em que a narradora Nádia Battela Gotlib (1995) conta a história da vida da escritora Clarice Lispector. Observe-se, a propósito desse livro, que a ambiguidade do título permite atribuir-se

à expressão “uma vida que se conta” uma dupla leitura: alguém propõe contar a história de uma vida (Nádia conta Clarice) ou deixar que essa própria vida fale por si mesma (Clarice se conta). O livro, na verdade, busca o equilíbrio entre as duas formas.

Em outro gênero vizinho, o poema autobiográfico, todas as condições da autobiografia aparecem, com exceção da forma de linguagem, que é em verso e não em prosa. É o caso de obras como *Boitempo*, de Carlos Drummond de Andrade (1983, 1.<sup>a</sup> ed. 1968), e *O Lado Fatal*, de Lya Luft (1991, 1.<sup>a</sup> ed. 1988). Em artigos posteriores – “Autobiografia e Poesia” e “O pacto autobiográfico (bis)” -, Lejeune explica que o critério que o levou a priorizar a prosa foi meramente quantitativo, considerando o número ínfimo de autobiografias em versos.

Quanto à perspectiva de retrospectão, não costuma aparecer, por exemplo, no diário íntimo. Aqui o narrador-personagem relata os fatos de sua vida à medida em que eles acontecem, sendo mínimo o espaço temporal entre o relato e o vivido, o que faz supor que o diário seja mais fiel à realidade do que as outras formas de escrita memorialística. No Brasil, o diário de Helena Morley, *Minha Vida de Menina* (1998, 1.<sup>a</sup> ed. 1942), é uma obra-prima do gênero.

As condições subentendidas na definição de autobiografia proposta por Lejeune são relativizadas por ele. Em outras palavras, elas podem não ser totalmente preenchidas: o texto autobiográfico deve ser principalmente uma narrativa, mas pode ser contaminado pelo discurso reflexivo do autor; a perspectiva deve ser sobretudo retrospectiva, o que não exclui outras construções temporais; o tema, embora seja acentuadamente a vida individual do autor, pode incluir a história social ou política que o envolveu. Esse é, aliás, um dos raros momentos em que Lejeune menciona a relação entre autobiografia e história, mesmo que mantenha a última em um plano secundário, não tocando no ponto, crucial a nosso ver, da integração decisiva entre o sujeito e a sua historicidade, inclusive para compreender a relação entre o autor e a sua obra.

Há, segundo Lejeune, duas condições de caráter absoluto: são as que se referem à identidade do autor e do narrador e à identidade do narrador e da personagem principal: “uma identidade existe ou não existe, não há gradação possível” (LEJEUNE, 1998, p.15). Essas condições estão na base do que ele chama de “pacto autobiográfico”: a identidade de nome entre autor, narrador e personagem, que é geralmente manifestada pelo emprego da primeira pessoa gramatical. Quando assim não ocorre, é

estabelecida indiretamente pela dupla equação: autor = narrador e narrador = personagem, com algo em comum – o nome.

É a identidade de nome (autor-narrador-personagem) que distingue, em última instância, autobiografia de romance autobiográfico. Na primeira, essa identidade pode se manifestar de forma explícita, quando o nome do narrador/personagem é o mesmo que aparece na capa do livro, ou existir implicitamente, como no emprego de títulos evidentes (*Memórias do Cárcere*, *Minha Vida de Menina*); do subtítulo “memórias”, ou ainda em prefácios, posfácios ou notas do próprio autor.

Lejeune relaciona o pacto autobiográfico ao pacto romanesco (1998, p. 29), que se caracteriza pela não identidade entre autor, narrador e personagem e pelo atestado de ficcionalidade (denunciado, às vezes, pelo subtítulo “romance” na capa do livro). A palavra “romance” remete ao pacto romanesco enquanto “narrativa”, por ter sentido amplo, ao pacto autobiográfico. Na leitura do romance autobiográfico, o leitor tende a comparar as informações sobre a vida do autor com as que este apresenta em seu romance, como se buscasse identificar os momentos em que o pacto autobiográfico substitui o romanesco.

Além de distinguir autobiografia de romance autobiográfico, a identidade de nome opõe a autobiografia à biografia, em que narrador e personagem não são a mesma pessoa. Para reforçar suas distinções, Lejeune acrescenta à equação autor = narrador = personagem um quarto elemento, o modelo, que é a vida do biografado à qual o relato deve se assemelhar. Essa semelhança pode vir da exatidão, de caráter meramente informativo (no caso da biografia) ou da fidelidade, de caráter significativo (no caso da autobiografia). No romance autobiográfico, não é necessária a identidade entre o modelo e a história narrada, o que não se pode dizer da autobiografia e da biografia. Entre estas há em comum o “pacto referencial” (LEJEUNE, 1998, p. 36), ou seja, o compromisso de retratar o real, embora na autobiografia a correspondência entre o narrado e o real não seja o mais importante.

Todo esse conjunto de conceitos, como se vê, tem como centro a figura do autor. Dentre as categorias de teoria e crítica literárias, a de autor é a que mais tem gerado discussões, por vezes polêmicas, dependendo da disparidade dos argumentos favoráveis ou não a sua relevância como criador da obra. Partiu de Roland Barthes (1915-1980) o ataque mais veemente, com o famoso ensaio “A morte do autor”, escrito em 1968. Associando o autor ao homem burguês, detentor da ideologia capitalista,