



2012

**Maria Arminda**

**A batuta do revisor: ecos pessoais em *História***

**Júlio Lopes**

***do Cerco de Lisboa***



2012

**Maria Arminda**

**A batuta do revisor: ecos pessoanos em *História***

**Júlio Lopes**

***do Cerco de Lisboa***

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, na variante de Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica da Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues Salak, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho à Daniela e ao Agostinho, os outros “eus” de mim própria.

## **O júri**

Presidente

Prof. Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira, Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Vogais

Prof. Doutor Orlando Nunes de Amorim, Professor Assistente da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (arguente)

Prof. Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues Salak, Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientadora)

**Agradecimentos**      Agradeço à Professora Doutora Isabel Cristina Rodrigues o apoio científico e disponibilidade afetiva incondicionais com que sempre me brindou.

**Palavras-chave** Saramago, Pessoa, heteronímia, verdade, ficção, interseção, silêncio, criação literária.

**Resumo** Pretende-se, com esta dissertação, refletir sobre a herança pessoana de Saramago na textualização de *História do Cerco de Lisboa*, tanto ao nível da heteronimização das personagens como ao nível da conformação oblíqua do discurso.

Com efeito, ao colocar-nos perante a narração do Cerco de Lisboa (ocorrido no séc. XII) o narrador do romance imbrica na sua narrativa o espaço contemporâneo de Lisboa, bem como o tempo da reescrita da história do cerco (o séc. XX) apresentando uma outra versão dos acontecimentos pela voz de um protagonista-narrador que defende uma alternativa ao que é canonicamente aceite como verídico.

Constrói-se, assim, uma nova história do Cerco de Lisboa, a partir da contínua interseção de dois tempos históricos distintos (o século XII e o século XX), os quais povoam um espaço único (Lisboa e a cidade moura), espaço esse que, sendo de facto só um, é também os dois.

**Key words**

Saramago, Pessoa, heteronymy, truth, fiction, intersection, literary creation

**Summary**

This essay aims at reflecting upon Pessoa's legacy in Saramago's textualization of the History of Lisbon's Siege, both in the characters' heteronymisation and in the oblique conformation of speech.

In fact, by introducing us to the story of Lisbon's Siege (which occurred in the 12th century), the narrator imbricates in his narrative the contemporary space of Lisbon, as well as the rewriting time of the story of the siege (the 20th century) presenting another version of the events by the voice of a protagonist-narrator who defends an alternative to what is canonically accepted as truthful.

Thus a new story of Lisbon's Siege is created from the continuous intersection of two distinct historical periods (the 12th century and the 20th century), which occupy a unique space (Lisbon and the Moorish city), a space which is really one but it is also both of them.

## ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo 1 – O outro lado do eu	7
1.1. A busca da identidade em <i>Todos os Nomes</i> e <i>O Homem Duplicado</i>	7
1.2. A duplicidade em <i>O Ano da Morte de Ricardo Reis</i>	16
1.3. Interseccionismo e alteridade discursiva em <i>História do Cerco de Lisboa</i>	24
Capítulo 2 – A heteronimização das personagens	31
2.1. Raimundo Silva – Mogueime; Maria Sara – Ouroana	33
2.2. A face revelada ou o reconhecimento de si próprio	43
Capítulo 3 – Interseccionismo e silêncio	53
3.1. A obliquidade do discurso	56
3.2. <i>Só um que é os dois</i>	65
Conclusão	69
Bibliografia	75



## Introdução

“Dá-me os óculos”, foram as suas formais e finais palavras. Até hoje nunca ninguém se interessou por saber para que os quis ele, (...) mas parece plausível que a sua intenção fosse olhar-se num espelho para saber quem finalmente lá estava. Não lhe deu tempo a parca. Aliás, nem espelho havia no quarto. Este Fernando Pessoa nunca chegou a ter verdadeiramente a certeza de quem era, mas por causa dessa dúvida é que nós vamos conseguindo saber um pouco mais quem somos.

José Saramago  
*Cadernos de Lanzarote III*

A *História do Cerco de Lisboa* é óbvia, é de História mesmo que se trata, é a história do cerco de Lisboa contada como se espera que ela seja contada, mas contada também de outra maneira; contudo, de uma maneira ou de outra, é sempre uma história de cerco.

Carlos Reis  
*Diálogos com José Saramago*

Publicado em 1989, *História do Cerco de Lisboa* testemunha a ideologia e as preocupações humanitárias de José Saramago, já patentes, todavia, em obras como, por exemplo, *Levantado do Chão*, *Memorial do Convento* ou *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.<sup>1</sup>

Tendo no título o termo História, é, na realidade, da narrativa da História do Cerco de Lisboa que se trata, porém contada de uma outra maneira, uma vez que «o autor revisita outros tempos e outras personagens que lhe permitirão tecer severas críticas à maneira como a memória histórica tem vindo a ser perpetuada» (Arnaut, 2008: 27), em consonância com a consabida intenção do escritor de perspetivar os acontecimentos pelo olhar daqueles agentes que a História oficial sempre ignorou ou não teve em conta. Recorde-se que, em comunicado de 8 de Outubro de 1998, aquando da atribuição a Saramago do Prémio Nobel da Literatura, a Academia Sueca sublinhou: «A sua obra literária apresenta-se como uma série de projetos onde um, mais ou menos, desaprova o outro mas onde todos representam novas tentativas de se aproximarem da realidade fugidia» (Silva, 2009:403).

---

<sup>1</sup>Todos estes romances se escoram na adoção do ponto de vista dos mais fracos e desfavorecidos, sejam eles os operários do latifúndio alentejano representados pela família dos Mau-Tempo, Baltasar e Blimunda, gente humilde ao serviço da construção do Convento de Mafra, ou Lídia, a empregada do Hotel em que o Dr. Ricardo Reis se encontra hospedado.

É a vida quotidiana do seu país e da sua gente que servem de base e pretexto para uma reflexão profunda sobre o sentido da vida, interrogando o passado que, filtrado através da sua criatividade, poderá permitir a compreensão do presente e a construção de um futuro melhor, como refere Beatriz Berrini:

O amor indesmentível deste escritor contemporâneo pela sua terra e pela sua gente entronca-se nas genuínas tradições de Portugal, no que ele tem de melhor e mais autêntico. (...) Ao voltar-se para os tempos idos, o romancista interroga-os; graças à memória e imaginação, acrescenta-lhes as experiências pessoais e as colectivas (Berrini, 1998: 27).

Como acontece com outros autores, por exemplo, Vergílio Ferreira ou António Lobo Antunes, para citar apenas alguns, a ficção de José Saramago, em particular aquela que é considerada como pertencendo ao primeiro ciclo<sup>2</sup>, (que integra, nomeadamente, *Manual de Pintura e Caligrafia* (1984), *Memorial do Convento* (1982), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) e *História do Cerco de Lisboa* (1989)) tem sido já largamente analisada em inúmeros estudos críticos, dissertações de mestrado ou teses de doutoramento, tendo inspirado igualmente produções artísticas diversas, passando pelo cinema, pelo teatro ou pela música.<sup>3</sup>

A ficção saramaguiana percorre, assim, diversos géneros literários (desde a crónica<sup>4</sup> à poesia, à literatura de viagens, ao teatro, ao ensaio, ao diário e ao romance), géneros estes que sevolvem em testemunhas do «desassossego formal em relação ao romance canónico» (Arnaut, 2008: 20) e de uma fluidez genológica que instaura, na linha do post-modernismo, «um novo paradigma periodológico-literário» (*Ibidem*: 211).

---

<sup>2</sup>Esta designação de primeiro ciclo surge após as palavras de Ana Paula Arnaut que, referindo-se à obra saramaguiana, afirma: «fala e escreve José Saramago em outros romances que, no presente, começam a ser entendidos como pertencentes a um segundo grande ciclo da sua produção romanesca. Reportamo-nos, como acima já aludimos, ao leque de romances publicados a partir de 1995» (Arnaut, 2008:40). O primeiro ciclo incluirá, pois, as obras anteriores a *Ensaio Sobre a Cegueira*.

<sup>3</sup> Refira-se a este propósito a Ópera Blimunda, do compositor italiano Azio Corghi, a partir de *Memorial do Convento*, em 1990, ou, mais recentemente a teatralização de *Ensaio sobre a Cegueira*: «a 7 de Março de 2007, o *Ensaio sobre a Cegueira* foi também levado à cena (durante um mês) em Nova Iorque pelo director artístico do Godlight Theater Company, Joe Tantaló» (Silva, 2009:176).

<sup>4</sup>A crónica é determinante para o conhecimento do autor que, nas suas próprias palavras, afirma: «para entender aquele que eu sou, há que ir às crónicas. As crónicas dizem tudo aquilo que sou como pessoa, como sensibilidade, como percepção das coisas, como entendimento do mundo: tudo isso está nas crónicas», (Apud Reis, 1998: 42)

Nos romances escritos após 1995, assiste-se, como considera Ana Paula Arnaut, a «uma vertente crítica de maior abrangência histórico-social» (*Ibidem*:40) e a «“uma espécie de resimplificação”» (*Ibidem*, 40) no estilo narrativo do autor, como forma de resposta «“a uma necessidade de maior clareza”» (*Ibidem*: 40), abrindo assim espaço a um segundo ciclo na sua produção romanesca.

A atenção de José Saramago centra-se no conhecimento profundo do seu semelhante, transcendendo a sua condição de português para dar conta do ser humano universalmente entendido (independentemente do tempo e do espaço que o conformam), tal como ele próprio anuncia numa entrevista: «O que eu quero saber, no fundo, é o que é isto de ser-se um ser humano (...) é essa coisa tão simples e que não tem resposta: quem somos?» (Apud Arnaut, 2008: 41). Nesta linha de pensamento surgem as palavras de Beatriz Berrini, corroborando exatamente esta visão universalista da condição humana, na tentativa de conhecer o outro para melhor nos conhecermos a nós mesmos:

Ler Saramago, a meu ver, é empreender uma viagem através de Portugal do passado e do presente. Suas palavras, primeiramente, fazem-nos caminhar dentro desses limites espaciais e temporais, para entretanto logo nos oferecer horizontes mais amplos, uma leitura nova do mundo. Ler Saramago proporciona a cada um, assim, o melhor entendimento de si e dos outros: nos seus romances, uma mágica voz a dizer-nos quem somos e o que deveríamos ser (Berrini, 1998: 27).

Ora, esta incessante busca de auto e heteroconhecimento induz uma certa aproximação entre Saramago e Pessoa e possibilita o estabelecimento de um diálogo entre a obra dos dois autores. A viabilização deste diálogo recai, desde logo, nas inúmeras referências que o escritor faz a Fernando Pessoa, como podemos ver, por exemplo, no texto intitulado «Sobre Fernando Pessoa» (Saramago, 1999: 204-206) ou ainda no discurso que proferiu em Estocolmo, a 7 de Dezembro de 1998, por ocasião da entrega do Nobel e onde confessa: «Não tardou muito tempo, porém, a saber que o poeta propriamente dito tinha sido um tal Fernando Nogueira Pessoa que assinava poemas com nomes de poetas inexistentes nascidos na sua cabeça e a que chamava heterónimos, palavra que não constava dos dicionários da época, por isso custou tanto ao aprendiz de letras saber o que ela significava» (Apud Silva, 2009: 409-410). É, por outro lado, digna de nota a existência

de alguns romances saramaguianos de forte pendor pessoano que atestam a legitimidade desta leitura, como é o caso de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), *Todos os Nomes* (1997) e *O Homem Duplicado* (2002), todos eles de acentuada filiação heteronímica, ou ainda *História do Cerco de Lisboa*, romance que, em registo de polifonia discursiva, propõe uma visão alternativa dos acontecimentos. Neste último romance, o processo de heteronimização de Raimundo Silva e a oscilação de planos narrativos entre o séc. XII (o tempo do cerco de Lisboa) e o séc. XX (o tempo da escrita do romance), acompanhados frequentemente de diálogos oblíquos, testemunham a presença da sombra tutelar de Fernando Pessoa na escrita saramaguiana, a qual apresenta as suas personagens invadidas pelos ecos da História, com ela se cruzando e dela dependendo, mas recriando uma nova realidade em que se impõe a liberdade de escolha e de construção de um percurso individual.

Em *História do Cerco de Lisboa*, o tempo, o espaço e a voz enunciativa surgem sincopados e intersetados por outros tempos, outros espaços, outras vozes, tão significativas ou mais ainda do que os primeiros,<sup>5</sup> obrigando a uma atenta desconstrução do narrado para ser possível reencontrar a linha condutora dos significados que se querem veicular. O texto não surge como um produto acabado, exigindo a coautoria do recetor para a criação plena dos vários sentidos da escrita. Na linha do interseccionismo pessoano, os planos narrativos, os espaços e a voz enunciativa sobrepõem-se, contrariando a previsibilidade do discurso, pelo que não temos uma narrativa horizontal e cronológica, sendo os diferentes tempos usados ao serviço da emergência do significado do momento.

Pensamos, assim, que *História do Cerco de Lisboa* pode ser lido e considerado à luz da criação Pessoaana, tanto em função do “Drama em Gente”<sup>6</sup>, configurado nas questões da identidade, do fingimento, da duplicidade e da heteronimização, como do processo de criação narrativa, marcado este pelo interseccionismo e pela obliquidade e alteridade discursivas.

---

<sup>5</sup>Referimo-nos ao tempo, ao espaço e à voz veiculados pelo relato oficial da História do Cerco de Lisboa, no séc. XII.

<sup>6</sup>A este propósito, José Augusto Seabra refere que «a problematização da personalidade é, na verdade, implicada como pano de fundo da invenção de “personalidades fictícias”. Ela constitui, por assim dizer, o negativo da face positiva da heteronímia: “Hoje já não tenho personalidade; quanto em mim haja de humano, eu o dividi entre os autores vários de cuja obra tenho sido o executor”. Daqui decorre o fenómeno da dramatização do sujeito [...] E, em consequência, é daí que emerge o reverso da subjectividade – a plurissubjetividade: “Sou variamente outro de que um eu que não sei se existe (se é esses outros)”» (Seabra, 1988:48).

No seguimento das observações de Eduardo Lourenço, parece-nos que também Saramago terá sido contagiado por «esse terramoto espiritual em contínua expansão que se chamou Álvaro de Campos. Nele e nele só teve lugar a contestação radical, não de nomes ou “ideias”, que são máscara, mas dos comportamentos viscerais da alma portuguesa» (Lourenço, 1993:260). Na mesma linha de pensamento, Augusto Abelaira considera que «certos sentimentos do Pessoa, nós interiorizámo-los. Sem o Pessoa seríamos outros» (Abelaira, 1996: 244). Amplificando esta ideia, Manuel Alegre, no poema «Fernando Pessoa à la Minute», sublinha ainda que «há por aí Pessoa a rodos/ Pessoa somos todos» (Alegre, 1999: 817), sugerindo que todos os escritores posteriores a Fernando Pessoa ficaram indelevelmente marcados pela sua mundividência, não podendo, pois, escapar ao peso desse legado poético-doutrinário.<sup>7</sup>

Assim, propomo-nos, nesta dissertação, procurar convergências entre a obra de Saramago e a de Fernando Pessoa, refletindo, num primeiro momento, sobre a questão da busca da identidade (tão omnipresente no universo pessoano<sup>8</sup> a partir, por exemplo, dos romances *Todos os Nomes* e *O Homem Duplicado*, cujos títulos instauram, desde o início, essa mesma problemática), assim como sobre a duplicidade que invade o espaço, o tempo e as personagens de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.

De seguida, centrando-nos em *História do Cerco de Lisboa*, analisaremos a heteronimização das personagens Raimundo Silva e Maria Sara, procurando estabelecer pontes entre as vivências e o tempo da escrita do romance com o tempo e a realidade do Séc. XII, quando os mouros cercaram Lisboa. Em terceiro lugar, partindo do conceito de interseccionismo e da poética do silêncio será dada atenção à discursivização da História e à construção do próprio romance, cuja dimensão metaficcional «se aplica à (des)construção da história e da História» (Arnaut, 2008: 204).

De facto, o romance de que mais largamente nos ocuparemos (*História do Cerco de Lisboa*) contém traços literários que nos permitem falar da influência de Pessoa na

---

<sup>7</sup>Corroborando esta ideia, Isabel Cristina Rodrigues conclui, de forma absolutamente clara, que «de facto, talvez a grandeza última de Pessoa esteja no facto de ele ter sabido, como poucos antes dele, legar às gerações futuras a sua forma de pensar e o seu modo de entender o labor oficial da poesia, inaugurando assim uma nova escala de pensamento e escrita que nunca mais foi possível expurgar da memória colectiva da nação. [Lembra], a este propósito, sobretudo (...) a *História do Cerco de Lisboa* (1989), onde a estrutura paratática (...) acaba por surgir como que modelada por uma visão muito particular do narrador e da sua personagem, onde pontua a percepção oblíqua da paisagem de Lisboa e a sombra algo velada do interseccionismo» (Rodrigues, 2008:181)

<sup>8</sup> Refira-se, a este propósito, a sintonia de Fernando Pessoa com o seu amigo Mário de Sá-Carneiro, nomeadamente no poema «Eu não sou eu nem sou o outro» (Sá-Carneiro, 1946:94).

narrativa saramaguiana, através, por exemplo, da proposta de reescrita da História do Cerco de Lisboa, cujo criador será Raimundo Silva, o revisor de provas tipográficas e possuidor de um vocabulário e de uma argumentação filosófica que remontam ao património poético pessoano. Diz-nos o narrador: «Raimundo Silva pensou, pessoalmente, Se eu fumasse, acenderia agora um cigarro, a olhar o rio, pensando como tudo é vago e vário, assim, não fumando, apenas pensarei que tudo é vário e vago, realmente, mas sem cigarro, ainda que o cigarro, se o fumasse, por si mesmo exprimisse a variedade e a vaguidade das coisas, como o fumo, se fumasse» (Saramago, 2006: 52). Ora, estas linhas de *História do Cerco de Lisboa* parecem encontrar-se em perfeita sintonia com um excerto, de entre outros possíveis, do *Livro do Desassossego*, do semi-heterónimo pessoano Bernardo Soares e que lembra que «viver é ser outro. Nem sentir é possível se hoje se sente como ontem se sentiu: sentir hoje o mesmo que ontem não é sentir – é lembrar hoje o que se sentiu ontem, ser hoje o cadáver vivo do que ontem foi a vida perdida» (Pessoa, 2011: 217). É, pois, sobre os ecos pessoanos em Saramago que refletiremos nesta dissertação.

## Capítulo 1

### O Outro lado do eu

Ler a obra de Saramago obriga, quase sempre, ao confronto com o outro com quem nós partilhamos traços, na procura de um mesmo sentido para a existência que assim nos faz reencontrar facetas que desconhecíamos em nós, mas também dúvidas e indagações para as quais a resposta ainda não foi encontrada. A multiplicidade de realidades que povoam a criação deste autor constitui um constante desafio à descoberta desse outro que é parte integrante de nós mesmos, enquanto seres irmanados no mesmo destino de indivíduos em trânsito nesta etapa tangencial que é a circunstância da nossa vida.

#### 1.1. A Busca da identidade em *Todos os Nomes* e *O Homem Duplicado*

Na linha do universo pessoano da busca da identidade, surge, em Saramago, o romance *Todos Os Nomes* (2007), instaurador, desde o primeiro momento, da expectativa (colhida do lugar eletivo que sempre constitui um título) de uma total identificação dos seres que povoam o cosmos narrativo desta ficção. Neste ensaio sobre a existência, o nome, signo por excelência de identidade, é a palavra exatamente escolhida para ocultar a individualização do eu, pois, surgindo antecedida pelo vocábulo «Todos», faz com que estes se relacionem entre si, quase oximoricamente,<sup>9</sup> uma vez que o nome remete para a singularidade de cada um e o termo «Todos» para uma pluralidade, de âmbito coletivo, portanto. Vêm a este propósito as palavras de Eduardo Lourenço, referindo-se a Pessoa, mas que podem também aqui ser equacionadas: «Sempre tranquiliza um pouco essa aposição de nomes de gente viva nas sublimadas metamorfoses daquele que nunca pôde, em verdade, sentir-se existente, pela violência mesma com que desejou existir» (Lourenço, 1983: 167). O título do romance de Saramago coloca-nos então perante a questão da identidade, individual ou coletiva, mas a verdade é que, mesmo com um nome, pouco ficamos a saber: a personagem principal, o Sr. José, é-o apenas, sem apelido, nome este que pode ser aplicado a qualquer ser humano, sendo simultaneamente todos e ninguém.

---

<sup>9</sup> Note-se o provérbio: «Toda a gente é ninguém».

Assim, e tendo ainda Pessoa como referente, António Quadros indaga: «Eu, Fernando Pessoa. Mas quem sou eu, na verdade? Quem para além das máscaras, quem, onticamente?» (Quadros, 1981:135). Ora, neste romance, estamos perante a trajetória de um ser humano insatisfeito, que procura conhecer-se para além da ‘máscara’ de auxiliar de escrita da Conservatória Geral a que se encontra confinado e que, no presente da escrita, procura encontrar a sua essencialidade.

A angústia existencial do auto e do heteroconhecimento torna-se visível nesta obra à medida que nos entranhamos na história do Sr. José e a verdade é que “Josés” há muitos. Para além desta personagem, ninguém mais em toda a diegese tem um estatuto individualizado ou nominalizado. As referências às personagens são sempre vagas e passíveis de englobar um universo múltimodo - “a mulher desconhecida”, “a senhora do rés-do-chão”, “o chefe da Conservatória”, “o médico”, “o enfermeiro” - e sempre equacionados na relação que o Sr. José com eles estabelece, voluntária ou involuntariamente. Como refere Saramago em entrevista a Carlos Reis, «é esta indagação, que aliás vai aparecer agora no romance que eu estou a escrever, o tal *Todos os Nomes*, é ela que é em tudo (de forma metafórica, claro está) a procura do outro, ainda por cima a busca do outro que não se encontra lá nunca» (Apud Reis, 1998:46).

Assim, o outro (na pele da mulher desconhecida) torna-se no alvo da inquirição, mas é o Sr. José quem vai descobrindo quem verdadeiramente é, ao ver-se confrontado com os outros e com as situações e peripécias em que se encontra envolvido. Em consonância com as palavras de Eduardo Lourenço, que a propósito de Pessoa refere que «o “eu como ficção” é a realidade e o lugar de uma busca – uma das mais radicais do século XX – e, acima de tudo, o signo de um sofrimento» (Lourenço, 2004a: 28), o protagonista de *Todos os Nomes* parte em busca desse ‘eu’ desconhecido, numa ansiedade tumultuosa, acompanhada de sacrifícios e mesmo de sofrimento físico. É um viajante solitário que lega ao leitor o papel de testemunha da sua caminhada individual e da sua estupefação quando se descobre e compreende, pois é ele o primeiro a admirar-se com a sua própria realidade, como se, ao ver-se refletido num espelho, se não reconhecesse à primeira vista e precisasse de ‘intelectualizar as emoções’<sup>10</sup> para poder constatar a sua verdadeira essência, já que não se revê naquilo que faz, diz ou pensa:

---

<sup>10</sup>Passar do sensível, do sentimento, ao inteligível, ao intelecto, distanciando-se das emoções para mais claramente compreender o que está a acontecer. Esta expressão é usada, na senda do que é o ‘fingimento



Este não pareço eu, pensou, e, provavelmente nunca o havia sido tanto (Saramago, 2007:112), (...) Trinta e nove, se amanhã de manhã estiver como estou agora não poderei ir trabalhar. Fosse por efeito da febre ou da fadiga, ou de ambos, este pensamento não o inquietou, não lhe pareceu estranha a irregular ideia de faltar ao serviço, neste momento o Sr. José não parecia ser o Sr. José, ou eram dois os Srs. Josés que se encontravam deitados na cama (...) um Sr. José que perdera o sentido das responsabilidades, outro Sr. José para quem isso se tornara totalmente indiferente (*Ibidem*:119).<sup>11</sup>

Na verdade, este é um Sr. José muito diferente do autómato que nos é apresentado no início da narrativa, que trabalhava maquinalmente de manhã à noite, semana após semana, mês após mês, ano após ano, e sem uma dimensão humana dissociada da função de ‘auxiliar de escrita da Conservatória Geral’, sem existência ou referência fora da sua atividade laboral, sem passado, sem amigos, já que «em vinte e cinco anos de cumpridor e sempre pontual serviço era esta a primeira vez que o fazia, o Sr. José solicitou autorização para sair uma hora mais cedo» (Saramago, 2007: 51). Apesar disso, transforma-se no homem que parte em busca da mulher do verbete, que mais não é além do pretexto para a busca de uma vida fora dos muros ‘cerrados’ dessa Conservatória Geral do Registo Civil (onde se sente aprisionado e condenado à eterna passagem do tempo), uma vida em que se sinta homem, de que o afeto e a relação com as outras pessoas façam parte e que possa abrir-se a uma aventura capaz de redimir toda a vacuidade da sua existência.

Desafiando as normas e os padrões de comportamento que sempre conformaram os seus procedimentos, o protagonista inicia uma investigação em tudo semelhante a uma investigação policial, mas munido de documentos que são falsos, como é o caso da ‘credencial’, como falsa é a alegada incumbência de averiguar o paradeiro da mulher desconhecida, centrando-se a narrativa no processo e no ‘investigador’, procurando dissecar o que este sente, o modo como reage, sendo o Sr. José sistematicamente

---

poético’, enquanto teoria que diz que aquilo que se escreve não é o que se sente, mas o que se pensa que se sente e está na base da criação artística, nomeadamente na poesia de Fernando Pessoa.

<sup>11</sup>Esta ideia de mudança é reforçada por um passo do mesmo romance quando, ao referir-se à credencial que o Sr. José havia forjado com o intuito de conferir maior veracidade ao seu disfarce, o narrador refere: «como foi possível que um auxiliar de escrita como este Sr. José, tão pacífico de seu natural, tão cordato de costumes tenha sido capaz de conceber, de imaginar, de inventar na sua cabeça, sem dispor de modelo anterior por onde guiar-se (...) a expressão de um poder a tal ponto despótico, que é o mínimo que deste se pode dizer» (Saramago, 2007: 57).

confrontado com os seus medos, os seus anseios e a sua capacidade de encontrar a necessária e satisfatória resposta à resolução dos entraves que vão surgindo. Ao longo do romance opera-se, pois, a redefinição de um perfil que não é, de forma alguma, coincidente com o do Sr. José, auxiliar de escrita da Conservatória Geral que todos os seus colegas se habituaram a olhar, sem realmente ver. Homem solitário, o Sr. José encontra no teto o seu interlocutor preferencial, numa espécie de projeção da sua consciência que o vai obrigando a refletir, a justificar as suas atitudes e opções e que o ajuda a verbalizar o que lhe vai na alma, ajudando-o, deste modo, a confrontar-se consigo próprio, porém de modo mais vivo, com o auxílio do discurso direto.

O narrador, uma vez mais, cria um universo onde coloca o homem (o homem universalmente entendido) em trânsito, em jornada de confronto com a sua individualidade, mas também com a sua universalidade, no caminho do autoconhecimento. O paralelo com Fernando Pessoa é quase natural, já que no universo pessoano temos a mesma necessidade de evasão para que o reencontro com o verdadeiro 'eu', uno ou plurifacetado, possa ocorrer. É a temática universal da condição humana e da identidade aquela que aqui é suscitada: só perdendo-se, metaforicamente falando, poderá o sujeito reencontrar a outra face de si que procura emergir e afirmar-se. Neste sentido, e numa entrevista a Carlos Câmara Leme, Saramago considera o seguinte: «mas a verdade é que o livro descreve uma procura, uma busca, que há nele uma investigação. A grande e decisiva diferença está no facto de que a pessoa procurada não sabe que a procuram e a pessoa que procura não tem a certeza de querer encontrar o objecto da sua busca» (Leme, 1997: 1).

A Conservatória Geral do Registo Civil e o Cemitério Geral são os locais escolhidos para pano de fundo do romance, pertencentes a uma qualquer cidade não identificada, onde 'Todos os Nomes' constam, coexistem, identificando e individualizando toda a gente e simultaneamente ninguém, pois no conjunto de registos existentes perde-se essa singularidade que supostamente cada um possui, convivendo no mesmo espaço, o da Conservatória, os vivos e os mortos. Na realidade, ainda que em espaços inicialmente pré-determinados, eles fazem parte do mesmo universo, colocando-os assim como que no mesmo grau de realidade e existência, acabando, no fim do livro, por se dissolver o estar morto no estar vivo, numa clara similitude com o percurso do Sr. José que, no final da sua caminhada, resgata a mulher desconhecida para o lugar dos vivos, ao criar um verbete sem data da morte. Todos os nomes estão reduzidos a um verbete do qual constam as

informações que se foram colhendo e que adquirem uma espécie de estatuto real quando por alguma razão esse verbete é retirado da amálgama de que faz parte, à mercê, dir-se-ia, de um acaso ou coincidência fortuita que ninguém controla, domina ou prevê.

Mesmo depois de saber que a mulher desconhecida está morta, definitivamente reduzida a um nome («agora é mesmo só um nome, que é o que aliás sempre foi» (Seixo, 1999: 137)) o Sr. José continua a procurá-la, junto dos pais, em casa, no cemitério. O próprio Cemitério Geral, que o narrador define como «um catálogo perfeito, um mostruário, (...) um inventário de todos os modos de ver, estar e habitar existentes até hoje» (Saramago, 2007: 226), é o outro local que conglomera todos os nomes, agora não em verbete mas em tabuletas, à mercê do acaso dos que ali se deslocam, como acontece com o estranho pastor que troca as tabuletas dos que se suicidaram, aleatoriamente, refletindo o Sr. José ainda sobre a eventualidade de poder ser reposta a ordem inicial, uma vez que essas mesmas tabuletas já haviam sido trocadas: «um Cemitério assim é como uma espécie de biblioteca onde o lugar dos livros se encontrasse ocupado por pessoas enterradas, na verdade é indiferente, tanto se pode aprender com elas como com eles» (*Ibidem*: 230). A memória, por seu turno, dá continuidade e existência aos que partiram e enquanto a memória perdurar a vida prevalecerá sobre a morte, através das recordações. Na entrevista atrás citada, Saramago confirma-o:

O tema central do romance, como disse antes, é a procura do “outro”, independentemente de estar vivo ou morto. Por isso o Sr. José continuará a “procurar” a mulher desconhecida, mesmo depois de saber que já não a poderá encontrar. Juntar os papéis dos vivos e dos mortos significa juntar toda a humanidade. Nada mais. Ou tudo isso» (Leme, 1997: 2).

Globalmente entendido, *Todos os Nomes* traduz-se, pois, na busca do outro, mas do outro que há em nós mesmos, aquela face oculta que desconhecemos existir e que constantemente desejamos apreender para satisfazer a angústia de incompletude que nos assalta. Tal fio de Ariadne que impedia que os funcionários se perdessem na Conservatória, o Sr. José é guiado pelo fio invisível da curiosidade em conhecer a mulher do verbete, na inquietante busca de si mesmo. Como, muito sabiamente, clarifica Ana Paula Arnaut, «*Todos os Nomes* é uma reflexão sobre a solidão, medos e subserviências, procuras e fugas, homens e mulheres, acasos e amores, ilusões e desilusões. Isto é, sobre a vida, sobre a condição humana» (Arnaud, 2008:42).

Se *Todos os Nomes* se reveste de um certo cariz policial, *O Homem Duplicado* surge, por seu turno, em clima de *suspense*, *de fábula*, cujo nó narrativo se vai centrar também na questão da identidade individual, mas através de uma situação algo insólita, já que o romance trata da descoberta, por parte de Tertuliano Máximo Afonso, protagonista deste romance, de que tem um sócia, ou melhor, a personagem descobre num filme um ator secundário exatamente igual a si próprio, como uma cópia ou um duplicado. A estupefação é arrasadora, introduzindo uma alteração radical na existência do pacato professor de História, pois «jamais na história da humanidade (...) aconteceu existirem duas pessoas iguais, no mesmo lugar e no mesmo tempo» (Saramago, 2003: 35) e «nenhuma lei previra o inaudito caso de duplicação de pessoa» (*Ibidem*: 129). A partir desta constatação, por entre a surpresa e algum receio, começa uma busca alucinada e angustiada no sentido de conhecer esse alguém que é a sua cópia exata, partindo dessa «igualdade física, que desde logo impõe uma questionação de identidades: como quem diz, serão mesmo dois sujeitos diferentes ou um só, fisicamente replicado no outro?» (Reis, 2002:15).

O percurso de Tertuliano Máximo Afonso parece apresentar similitudes com o do Sr. José de *Todos os Nomes*, na medida em que ambos procuram alguém que não sabe que está a ser procurado - «andar à procura de um homem chamado Daniel Santa- Clara que não podia imaginar que estava a ser procurado, eis a absurda situação que Tertuliano Máximo Afonso tinha criado» (Saramago, 2003: 135). Ora, tanto Tertuliano como o Sr. José escondem as buscas que empreendem e recorrem à mentira e a falsos documentos, para procurarem atingir os seus objetivos - ‘a credencial’, no caso deste último, e ‘a carta’, no caso de Tertuliano. Enquanto em *Todos os Nomes* era ao ‘tecto’ que o Sr. José confessava os seus mais íntimos pensamentos e anseios, em *O Homem Duplicado* é o ‘senso comum’ o interlocutor deste professor mais ou menos solitário e a verdade é que, em ambas as narrativas, se valoriza sobretudo o caminho a percorrer e a capacidade de ir encontrando resposta para as dificuldades que vão surgindo, encaradas como um desafio pessoal em detrimento de uma solução fácil e rápida que levasse à solução do enigma. E é assim que, tal como aconteceu em *Todos os Nomes*<sup>12</sup>, perante a lembrança da lista telefónica que

---

<sup>12</sup> Também o Sr. José, instigado pelo ‘tecto’, após alguma relutância e um pouco contrariado, acaba por considerar a hipótese de consultar a lista telefónica, com o objetivo de encontrar a mulher desconhecida. Consultada a lista, o nome que procura não figura aí e é uma grande satisfação interior que transparece dessa constatação: «eu bem dizia, pensou o Sr. José, e não era verdade que o tivesse dito alguma vez, são modos de

rapidamente traria à luz a identidade de quem se busca, «Tertuliano Máximo Afonso respondeu que a ideia não tinha nenhuma graça, era demasiado simples, ao alcance de qualquer» (*Ibidem*:92). Mais tarde, apesar de posta em prática essa estratégia, a verdade é que ela nada acrescenta à situação de desconhecimento da personagem e somos, assim, confrontados com a reação do protagonista nestes termos: «a decepção não foi grande. Uma tão trabalhosa busca não podia terminar assim sem mais nem menos, seria ridiculamente simples» (*Ibidem*:115-116). Um outro aspeto que coloca as duas ficções no mesmo universo é a falta de coordenadas espaço-temporais e geográficas concretas e facilmente reconhecíveis. Em contraponto a uma Conservatória Geral do Registo Civil e a um Cemitério Geral, numa qualquer cidade, temos agora uma «gigantesca metrópole que se estende pelo que antigamente haviam sido montes, vales e planícies, e agora é uma sucessiva duplicação horizontal e vertical de um labirinto» (*Ibidem*:73) de que «Máximo Afonso é um dos cinco milhões e pico de seres humanos» (*Ibidem*:73), tornando universal e plurívoca esta busca em torno do conhecimento e da resposta à questão: quem sou eu afinal?

Em face do exposto, se, numa primeira instância, *O Homem Duplicado*, até por força do determinante definido, se foca aparentemente no protagonista, Tertuliano Máximo Afonso, e na sua interação com o seu antagonista, António Claro, a questão parece ganhar maior abrangência à medida que a reflexão sobre os fatos narrados se aprofunda, passando a ser uma «maldita história de sócias, gémeos e duplicados» (*Ibidem*:123), onde o ser humano, globalmente equacionado, é catapultado para o cerne da intriga.

O dilema de Máximo Afonso adensa-se quando confrontado com o outro, ao não conseguir o professor de História afirmar-se pela diferença; anulada a individualidade da personagem principal pela duplicação, cria-se a perplexidade, presente na resposta ao senso comum: «é difícil considerar estranha uma pessoa igual a mim» (*Ibidem*:34). Mais tarde, recorrendo a um disfarce para poder ir ver a rua onde mora Daniel Santa-Clara, surge de forma ainda mais incisiva esta questão da identidade: «quando pela primeira vez olhou a sua nova fisionomia sentiu um fortíssimo impacte interior (...) como se,

---

dar-se razão contra o mundo, de desafogar, neste caso, uma alegria, qualquer investigador da polícia teria manifestado a sua contrariedade dando um soco na mesa, o Sr. José não, o Sr. José arvora o sorriso irónico de quem, tendo sido mandado procurar algo que sabia não existir, regressa da busca com a frase nos lábios, Eu bem dizia, ou ela não tem telefone, ou não quer o nome na lista» (Saramago, 2007:73).

finalmente, tivesse acabado de encontrar-se com a sua própria e autêntica identidade. Era como se, por aparecer diferente, se tivesse tornado mais ele mesmo» (*Ibidem*:166).

Ao ver-se um outro, em que se reconhece, Tertuliano não sabe como lidar com essa nova realidade e então, estranhamente, insiste em perpetuar essa outra face do eu, procurando materializar e eternizar essa nova identidade, através de um retrato, «um retrato cuidado, que lhe desse gosto guardar e contemplar, uma imagem de que pudesse dizer a si mesmo, Este sou eu. (...) Quando saiu levava consigo meia dúzia de retratos de formato médio, que tinha decidido destruir para não ter de ver-se multiplicado» (*Ibidem*:167).

A consciência desta multiplicidade adquirida pela reflexão da imagem no espelho remete-nos para o estatuto dos heterónimos e para o papel da máscara e do eterno retorno às questões fundamentais da condição humana. Quem somos nós? Quem são os outros? Aparentemente é mais fácil ao sujeito definir-se por oposição ao que o rodeia e lhe é diferente, permitindo desse modo a sua individualidade, a sua impressão digital única e irrepetível. A perturbação da identidade surge, assim, em face de um outro que é também um eu e que força este último ao incómodo convívio com a igualdade.

Parece ser esse, aliás, o drama de Tertuliano, que vive obcecado com a sua desconcertante descoberta e quer conhecer pessoalmente Daniel Santa-Clara, ficando a saber que o verdadeiro nome do seu duplo é António Claro. O narrador, numa clara alusão à heteronímia pessoana, ironiza, através de um suposto diálogo entre Tertuliano e o senso comum: «É muito simples, foi do apelido Claro que se criou o pseudónimo Santa-Clara, Não é pseudónimo, é nome artístico, Já o outro também não quis a vulgaridade plebeia do pseudónimo, chamou-lhe heterónimo» (*Ibidem*:157). Agora, para além da resposta à questão da identidade, torna-se urgente averiguar, de forma ainda mais pungente e dramática, quem dos dois é o original e quem é o duplicado, como explana o narrador, num momento em que Tertuliano se vê enredado em várias reflexões: «Quanto ao segundo ramal pensante, esse serviu para que bruscamente tivesse ressuscitado no espírito de Tertuliano Máximo Afonso, agora com mais fortes motivos, a inquietante questão de se saber quem é o duplicado de quem» (*Ibidem*:176). Na sequência desta dúvida, a disputa identitária começa a ganhar contornos de uma certa violência latente e um ar de desafio, pois a igualdade, em vez de os aproximar, divide-os e encetam uma guerra de palavras surdas em que cada um procura levar a melhor: «A Tertuliano Máximo Afonso desassossega-o agora a possibilidade de ser ele o mais novo dos dois, que o original seja o

outro e ele não passe de uma simples e antecipadamente desvalorizada repetição» (*Ibidem*:176).

Dir-se-ia, assim, não haver lugar para o que é igual, coincidente e é preciso encontrar algo que os distinga ou, pelo menos, que os hierarquize, devolvendo desse modo ao protagonista a dignidade de que ele se viu subtraído pelo facto de não ser único, irrepetível, tal como refere o narrador: «diz-se que só odeia o outro quem a si mesmo se odia, mas o pior de todos os ódios deve ser aquele que leva a não suportar a igualdade do outro, e provavelmente será ainda pior se essa igualdade vier a ser alguma vez absoluta» (*Ibidem*:299). De facto, duas pessoas exatamente iguais é algo para o qual o homem não está preparado, é desonroso, banaliza e a unicidade é imprescindível como condição para se ser homem. Estamos, pois, perante «a necessidade, às vezes violenta, de afirmação identitária de marcas de singularidade, por muito que a elas se sobreponham máscaras e mistificações» (Reis, 2002: 16).

A reflexão concomitante aos dados lançados prende-se necessariamente com a incapacidade humana da vivência da duplicação e da consequente necessidade de aniquilar esse duplicado, como condição *sine qua non* para a reconquista da identidade inerente a um único indivíduo. Ainda nos limites desta ficção romanesca, o que acontece é a necessidade de que se produza a morte de um deles para que o outro possa viver. No final da narrativa, e fruto de peripécias várias, deparamo-nos com Tertuliano totalmente identificado com António Claro, assumindo e vivendo a vida deste, pois os jornais haviam noticiado a morte do professor Tertuliano Máximo Afonso. Face à suspeita da existência de um outro duplicado, o professor pondera a hipótese de matar o seu virtual novo duplo, como se não pudesse suportar ver-se de novo confrontado com o pesadelo da igualdade.

Deste modo, *O Homem Duplicado* coloca-nos categoricamente perante a complexidade de nos conhecermos a nós próprios, passando pelo conhecimento do outro, mas põe também de manifesto a extrema dificuldade em aceitarmos aquilo que o outro, em espelho, nos faz conhecer de nós mesmos e é por isso que nos remetemos à nossa individualidade, anulando ou ignorando ostensivamente os outros, na linha de raciocínio desenvolvida por Carlos Reis:

Dramaticamente, contudo, o que *O Homem Duplicado* de forma sombria parece sugerir é a dificuldade de uma vivência harmoniosa dessa autognose em diálogo de alteridades por aqueles que são mais do que semelhantes: a plena e radical igualdade vivida por Tertuliano

Máximo Afonso e António Claro – metáfora e hipérbole da anulação das diferenças entre os homens – acaba por se resolver em aniquilação um do outro (Reis, 2002: 16).

As várias máscaras com que vamos iludindo os outros e a nós mesmos vão-se-nos pegando à cara e ficamos, a páginas tantas, também nós sem saber quem verdadeiramente somos, pois deixamos de saber reconhecer-nos no outro lado do eu.

## **1.2. A duplicidade em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.**

Um misto de estupefação e incredulidade invade o leitor que se vê confrontado com o título *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, já que, de imediato, no seu imaginário a reminiscência da poética pessoana cria a expectativa de se tratar do heterónimo pessoano, sendo essa suspeita imediatamente confirmada ao virarmos o livro, visto que a primeira citação exibida pela contracapa coloca a personagem principal do romance no contexto autoral<sup>13</sup> de onde foi retirado (o universo pessoano), citação essa seguida de uma informação, do próprio Saramago, que dá conta de que «Ricardo Reis regressou a Portugal depois da morte de Fernando Pessoa». Deste modo, o discurso saramaguiano assume o resgate desse heterónimo para a sua narrativa, legitimando o que Susana Afonso de Sousa escreve a este propósito: «a reescrita da ficção pessoana determina assim a ficcionalização da própria ficção» (Sousa, 2004: 260).

Na verdade, Saramago vai dar continuidade à biografia de Ricardo Reis depois da morte do seu criador, Fernando Pessoa, clarificando, em entrevista a Francisco Vale, no *Jornal das Letras*, o seu objetivo: «a minha intenção – disse-nos Saramago – foi confrontar Ricardo Reis e a sua poesia com um tempo e uma realidade cultural que de facto não tem nada a ver com ele» (Apud Vale, 1984:2). Assim, este «médico de profissão, monárquico por convicção política, voluntariamente exilado no Brasil desde 1919, autor de odes clássicas, onde revela uma estóica ataraxia e um alheamento do mundo sobriamente expressos, [faltando-lhe] em princípio aquela apetência do querer que é a mola real de muito processo narrativo» (Rebelo, 1985:145) será o protagonista da narrativa que somos

---

<sup>13</sup> A referida citação diz o seguinte: «Ricardo Reis nasceu em 1887 (não me lembro do dia e do mês, mas tenho-os algures), no Porto, é médico e está presentemente no Brasil (Fernando Pessoa – Carta de 13 de Janeiro de 1935)».



convidados a decodificar. Na mesma entrevista a Francisco Vale, o autor introduz uma reflexão sobre a realidade e a ficção, a verdade e a mentira, pois se Ricardo Reis apenas tem existência dentro da obra poética que Fernando Pessoa lhe consigna, como desdobramento do 'eu' pessoano, seria verosímil que, morto o criador, também a criatura tivesse esgotado a sua existência. É exatamente aqui que a duplicidade começa, pois o autor considera que

neste livro nada é verdade e nada é mentira. Não é verdade que Ricardo Reis tenha existido. Mas é verdade que se ele tivesse existido tinha sentido atribuir-lhe essa vida a partir da obra que deixou e dos dados que Fernando Pessoa nos deu dele. Mas é também verdade que Fernando Pessoa já não estava vivo nessa altura. E no entanto é verosímil. Não está vivo mas entra na história. Nada é mentira e nada é verdade no livro (Apud Vale, 1984: 2-3).

Eis, pois, o grande desafio. Luís Sousa Rebelo expande a este propósito: «Situá-lo Ricardo Reis na quotidianidade, dar-lhe uma existência civil e inseri-lo no plano da história, bulir com ele e mexer-lhe com os nervos, é uma opção ironicamente perversa que põe à prova o mito e a integridade da legenda» (Rebelo, 1985: 145). Ora, a verdade é que se invertem os termos, pois Ricardo Reis é investido de um grau significativo de verosimilhança pelas vivências<sup>14</sup> que lhe são atribuídas, enquanto personagem desta narrativa, sendo assim resgatado para um nível de realidade mais explícito que o do próprio Fernando Pessoa. Com efeito, o fantasma do ortónimo, tornado também personagem deste romance, aparece ocasionalmente ao longo da narrativa, dotando-se assim aquele que deteve existência física no plano da realidade (Fernando Pessoa) de um estatuto ficcional e o médico e poeta clássico de uma existência real, não mais confinado a «uma das máscaras poéticas inventadas por Pessoa» (Roani, 2006: 64). Esta autonomia concedida a Ricardo Reis, no âmbito do romance em análise, é entendida por Teresa Cerdeira da Silva nos seguintes termos:

---

<sup>14</sup> Reis adquire um grau de humanidade que desafia a mais urdida das ficções, como constatamos nas considerações que transcrevemos: «E tudo isto diz decididamente respeito a Reis: se Marcenda não o aceita, invocando o braço morto e a diferença de idades (ele tem 48, ela 23), Lídia, por seu lado, está grávida e dele espera um filho que não irá “desmanchar”. Também a polícia política de Salazar anda em seu encalço e não o poupa, perseguindo-o, primeiro com uma contrafé e, depois e sempre, com um agente infectado por um denso hálito de cebola que provoca náuseas em Reis. A realidade é assim mesmo invasora: existe e recende, é um polvo que o envolve em suas malhas apertadas» (Dal Farra, 1985: 4), sendo difícil manter a ideia de que semelhante 'vida' não tem existência real.

[...] pela intervenção de um novo gesto criador, Ricardo Reis continua a garantir o seu estatuto de máscara viva. O debate Pessoa/persona ficava, deste modo, assegurado, pois se de um lado Ricardo Reis, personagem falsamente verdadeiro, que era só um nome, uma voz e uma biografia, adquire corpo, convive com os homens, realiza-se de uma certa forma, por outro o personagem real – Fernando Pessoa que perdera com a morte o seu contorno humano, adquire uma forma literária, transforma-se em fictício, sombra, imagem ora visível ora invisível, a quem o discurso dá vida. Os limites entre o real e o ficcional são transgredidos porque estamos diante de um criador que também acredita que “o poeta é um fingidor” e que a função primordial da literatura não é necessariamente a mimesis. (Silva, 1989:104)

Este excerto introduz a problemática da criação literária e os parâmetros que a balizam, pois realidade e ficção têm estatutos próprios e não se regem pela mesma norma, a primeira baseada nos factos, verificável e verdadeira, a segunda, por sua vez, criando o que lhe faz falta para se tornar significativa e significante, estabelecendo entre realidade e imaginação uma relação que não tem a ver com a verdade, mas apenas com o verosímil. O fantástico entra assim na criação literária de Saramago, entendendo-se aqui esta questão na aceção que Tzvetan Todorov utiliza ao referir-se a «uma hesitação entre o estranho e o maravilhoso» (apud Roani, 2006:64), já que o enredo vai assentar em Ricardo Reis, entidade fictícia criada por Pessoa pela necessidade de pluralidade, que não teve existência no plano histórico e vai alterar as coordenadas espaço-temporais pessoais de Fernando Pessoa, também personagem da obra, transfigurado em mero fantasma, relegado ao plano virtual da pura ficção. Também Susana Afonso de Sousa constata, ao refletir sobre a verdade da ficção que «de facto, Ricardo Reis, personagem real na ficção de Saramago, é, na origem, personagem de ficção heteronímica de Fernando Pessoa. Para além disso, a acção tem início após a morte de Fernando Pessoa, embora este surja, ainda que na condição de morto-vivo, como personagem da ficção saramaguiana» (Sousa, 2004:256).

Na mesma entrevista a Francisco Vale (cf. p. 17), diz ainda Saramago: «É como se eu tivesse a preocupação fundamental de tornar o real imaginário e o imaginário real. Foi como se quisesse fazer desaparecer a fronteira entre o real e o imaginário de modo a que o leitor circule de um lado para o outro sem se pôr a questão: isto é real? Isto é imaginário?» (Apud Vale, 1984:3). Se o objetivo é tornar impossível delimitar o que é real e o que é

fantasia, ficamos elucidados sobre a convergência entre o que é a vida e o que é a arte e, se a literatura fantástica se afasta do preceito clássico da verosimilhança, fica o narrador liberto de restrições, ganhando poder para recriar uma outra realidade pela arte da ficção, como se deduz quando o narrador coloca o protagonista de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* no teatro, aonde tinha ido para estar perto de Marcenda, e afirma:

Ricardo Reis reflecte sobre o que viu e ouviu, acha que o objecto da arte não é a imitação, que foi fraqueza censurável do autor escrever a peça no linguajar nazareno, ou no que supôs ser esse linguajar, esquecido de que a realidade não suporta o seu reflexo, rejeita-o, só uma outra realidade, qual seja, pode ser colocada no lugar daquela que se quis expressar, e, sendo diferentes entre si, mutuamente se mostram, explicam e enumeram, a realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que será. (Saramago, 2010:145-146)

Ainda a este propósito, parece-nos absolutamente significativo, mesmo incontornável, um diálogo estabelecido entre Fernando Pessoa e Ricardo Reis e que introduz, de forma magistral, «uma meditação sobre a existência, ou não existência, do autor das odes, para [também] abordar o problema do estatuto do acto poético, a questão da identidade do poeta» (Ramalho: 381, acedido *online* em 12 de junho de 2012), alargando-se aqui o ato poético à criação literária em geral, onde incluímos a narrativa e, de novo, a realidade e a ficção. O referido diálogo surge a propósito de uma conversa onde assoma o estatuto ambíguo de Lídia, criada do hotel e amante de Ricardo Reis<sup>15</sup> (plenamente restituído este ao mundo real e rendido aos prazeres da existência humana), mas guardando ainda a sombra da musa das Odes reisianas, essa «soma de passividade, silêncio sábio e puro espírito» (Saramago, 2010: 158), tão etérea no contexto deste romance que suscita em Fernando Pessoa, num registo de fina ironia, a hipótese da sua inexistência:

Tão duvidoso como existir, de facto, o poeta que escreveu as suas odes, Esse sou eu, Permita-me que exprima as minhas dúvidas, caríssimo Reis, vejo-o aí a ler um romance policial, com uma botija aos pés, à espera duma criada que lhe venha aquecer o resto, rogo-lhe que não se melindre com a crueza da linguagem, e quer que eu acredite que esse homem é aquele mesmo

---

<sup>15</sup> Regista-se também a opinião de Fernando J.B. Martinho, a propósito desta Lídia que povoa *O Ano da Morte de Ricardo Reis*: «O Ricardo Reis de Saramago, no essencial, mantém-se fiel ao retrato que Pessoa traçou do seu heterónimo. Já a sua Lídia, na pujante humanidade que a define, nada tem a ver, para além do nome, com a imaterial destinatária de algumas das odes de Reis». (Martinho, 1989:23)

que escreveu Sereno e vendo a vida à distância a que está, é caso para perguntar-lhe onde é que estava quando viu a vida a essa distância, Você disse que o poeta é um fingidor, Eu confesso, são adivinhações que nos saem pela boca sem que saibamos que caminho andámos para lá chegar, o pior é que morri antes de ter percebido se é o poeta que se finge de homem ou o homem que se finge de poeta, Fingir e fingir-se não é o mesmo, Isso é uma afirmação ou uma pergunta, É uma pergunta, Claro que não é o mesmo, eu apenas fingi, você finge-se, se quiser ver as diferenças, leia-me e volte a ler-se (...) Diga-me só uma coisa, é como poeta que eu finjo, ou como homem, O seu caso, Reis amigo, não tem remédio, você, simplesmente, finge-se, é fingimento de si mesmo, e isso já nada tem que ver com o homem e com o poeta, Não tenho remédio, É outra pergunta, É, Não tem porque, primeiro que tudo, você nem sabe quem seja, E você, alguma vez o soube, Eu já não conto, morri, mas descanse que não vai faltar quem dê de mim todas as explicações. (*Ibidem*:158-159)

Este excerto de *O Ano da Morte e Ricardo Reis* pretende ilustrar exatamente a questão da criação poética, na linha pessoana, partilhada por Saramago. O fingidor é aquele que finge, no sentido de imaginar, fantasiar, fabular, inventar, através da linguagem, partindo ou não do real objetivo, mas «por essa espécie de ponte que é a minha própria memória: é por ela que constantemente transito entre o que estou a escrever» (Apud Reis, 1998:130), como confessa Saramago em entrevista a Carlos Reis, estatuindo uma criação e uma criatura outras. A questionação sobre o estatuto de Ricardo Reis, a ambivalência entre fingir e fingir-se, a questionação da simbiose do fingimento enquanto homem ou enquanto poeta, obtendo uma resposta que os aglomera, não os separando, surge na mesma linha de entendimento, já anteriormente referida, de que não é possível distinguir, na literatura, onde acaba a vida e começa a arte, como também não é possível separar o homem do poeta, pois se Reis é um fingimento de si mesmo, estamos irmanados com a conceção romanesca de Eça de Queirós, conforme inscrição na base da estátua (situada em Lisboa, à Rua do Alecrim) à sua musa inspiradora, onde consta: «Sobre a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia» (Saramago, 2010:80), citada pelo narrador. A sentença queirosiana é aqui parafraseada e invertida por Saramago («Sobre a nudez forte da fantasia o manto diáfano da verdade» (*Ibidem*:80)), numa espécie de «[sentença virada do avesso que passa a ser lei]» (*Ibidem*:80), prolongando o jogo entre o real e o imaginário, não na perspetiva do binómio verdade/mentira, mas antes numa polarização verosímil/inverosímil, pois afinal «neste livro nada é verdade e nada é mentira» (Apud Vale, 1984:2),

configurando uma primeira linha de duplicidade na obra.

Uma outra linha de reflexão, partindo ainda do título, baseia-se no facto de o autor colocar em destaque, referindo-o primeiro, o ano da morte de Ricardo Reis, assumindo que o alvo da sua atenção é o ano de 1936, pois sabemos que «Ricardo Reis, personagem de José Saramago, regressa a Lisboa nos últimos dias de Dezembro de 1935. Entre esta chegada e a notícia da morte de Fernando Pessoa, há apenas o tempo de uma travessia do Atlântico» (Vale; 1984:2), perspectiva esta que é também partilhada por Horácio Costa que discorre assim: «ainda como indica o título, a dimensão histórica-temporal enquadra e, mesmo, transforma, através da inserção de uma referencialidade factual contínua, a acção» (Costa, 1989: 41). É claro, portanto, que o universo temporal deste romance «situa o Ricardo Reis da obra pessoana dentro de um período cronologicamente bem definido, compreendido entre a data da morte de Fernando Pessoa, ocorrida a 30 de Novembro de 1935, e 8 de Setembro de 1936» (Rebelo, 1985:146), findos os nove meses que Fernando Pessoa evocou como sendo o prazo durante o qual podia regressar ao mundo dos vivos, em conversa com Reis aquando do seu primeiro encontro:

por enquanto saio, ainda tenho uns oito meses para circular à vontade, explicou Fernando Pessoa, Oito meses porquê, perguntou Ricardo Reis, e Fernando Pessoa esclareceu a informação, Contas certas, no geral e em média, são nove meses (...) depois de morrermos deixam de poder ver-nos e todos os dias nos vão esquecendo um pouco, salvo casos excepcionais, nove meses é quanto basta para o total olvido (Saramago; 2010:107).

Saramago constrói a sua visão da história através dos comentários do narrador, da seleção dos factos que presentifica, das personagens que seleciona, dos ecos que do exterior invadem a vida de Ricardo Reis, supostamente passivo pois «Ricardo Reis é um espectador do espectáculo do mundo, sábio se isso for sabedoria, alheio e indiferente por educação e atitude» (Saramago, 2010: 119). Os diálogos com Lídia, a criada e amante, fazem com que as preocupações comezinhas do dia-a-dia perpassem pelo universo do romance, ainda que aparentemente de forma anódina e inocente, mesmo que, num primeiro momento, nos pareçam inconsequentes, mas «muita da informação revelada, ou os incidentes referidos, dizem-nos, às vezes, muito mais do que o seu conteúdo denotativo nos permite deduzir» (Rebelo; 1985:146), facultando o confronto de Ricardo Reis com a vivência prática diária, com um tempo e uma realidade que ele quer ver de longe, numa

atitude estóico-epicurista<sup>16</sup> e confinado à sua torre de marfim.<sup>17</sup> No entanto, a notícia da revolta do Afonso de Albuquerque, navio onde o marinheiro irmão de Lúcia ia e que foi abafada pelos canhões do forte de Almada, provoca em Ricardo Reis alguma apreensão, transparecendo por momentos alguma solidariedade para com o que Lúcia possa estar sentindo. As conversas sarcásticas com Fernando Pessoa ou até alguns comentários do narrador denotam a visão crítica do que era noticiado na imprensa portuguesa ou estrangeira, retrato do que se passava no mundo, como, por exemplo, a notícia da inauguração por Carmona de uma exposição de homenagem a Mouzinho de Albuquerque, ou das tropas de Mussolini que avançavam na Etiópia. Também de Espanha chegam os ecos da crise governamental que conduzirá à guerra civil e à fuga de espanhóis que vêm alojar-se no Hotel Bragança, tornando constante a referência à agitação social no país vizinho ou a ascensão de Hitler ao poder e a recrudescência do nazismo, o que permite fazer a referência à criação, entre nós, da Mocidade Portuguesa, sempre em termos irónicos, denunciadores da posição crítica do narrador, marcadamente partilhada pelo autor.

A título ilustrativo dessa posição atente-se no excerto seguinte: «o capitão Jorge Botelho Moniz, que é o do Rádio Clube Português, (...) lê uma moção em que se pede ao governo a criação duma legião cívica que se dedique inteiramente ao serviço da nação, tal como Salazar se dedicou» (Saramago, 2010: 558); ainda relativamente a este assunto refere o narrador que «seria uma excelente ocasião para citar a parábola dos sete vimes, que separados facilmente são partidos e juntos formam feixe ou **fásquio**,<sup>18</sup> duas palavras que só nos dicionários significam o mesmo, e este comentário não se sabe quem o fez, embora não haja dúvidas acerca de quem o repete» (*Ibidem*: 558), numa indubitável alusão à

---

<sup>16</sup> O epicurismo e o estoicismo têm como característica comum garantir ao homem o bem supremo, a serenidade, a paz, a apatia. O epicurismo, filosofia moral de Epicuro (341-270 a.C.), defendia o prazer como caminho da felicidade e para que a satisfação dos desejos seja estável é necessário um estado de ataraxia, isto é, de tranquilidade e sem qualquer perturbação. Referente ao estoicismo, considera-se possível encontrar a felicidade desde que se viva em conformidade com as leis do destino que regem o mundo, permanecendo indiferente aos males e paixões, que são perturbações da razão.

<sup>17</sup> Isabel Almeida refere que Torre de Marfim é uma “expressão metafórica para designar a atitude de indiferença e de distanciamento em que se colocam alguns escritores/artistas, numa recusa ostensiva do mundo exterior. O conceito surge ligado à figura do poeta isolado que contempla comodamente o mundo no refúgio da sua torre de marfim, numa postura aristocrática, egocêntrica e mesmo sonhadora. Alheio às controvérsias que agitam o seu tempo e repudiando o compromisso social, o poeta considera a sua arte o destino supremo que a vida lhe reserva” (Apud Ceia, [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=47&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=47&Itemid=2) acedido online a 16 de junho de 2012).

<sup>18</sup> Sublinhado nosso.

necessidade da união de todos para fazer frente à ditadura que grassa no país, pois, à semelhança da parábola dos sete vimes<sup>19</sup>, com cada um para seu lado, vai Salazar levando a melhor.

No deambular de Ricardo Reis pelo labirinto das ruas onde ele se entrecruza com o mundo exterior, «sucedem-se vertiginosamente os acontecimentos que conformam a história moderna» (Costa,1989:44), «filtrada na consciência de Ricardo Reis pelo noticiário dos jornais e das conversas dos hóspedes do Bragança, num semialheamento de espectador distante, apanhado nas malhas da sua existência física e civil» (Rebelo, 1985:146), tornando inevitável «a coabitação da obra pessoana [aqui reificada em Reis] e do estado político que apenas na dimensão temporal lhe é correspondente» (Costa, 1989: 44).

Numa indagação mais profunda, que a obra saramaguiana legitima e sempre reclama, a curiosidade e a atitude do protagonista podem ser equiparadas às do leitor, que procurará entender os sinais facultados e entrever nesta personagem a metáfora escolhida ou a corporização predestinada a representar aqueles que, por impossibilidade ou impassibilidade, viram as costas à realidade incómoda e sufocante da contemporaneidade da obra, preferindo alhear-se ou ignorar a situação sociopolítica vigente.

Neste contexto, poderíamos uma vez mais, no universo deste trabalho, convocar a temática do duplo, plasmada no projeto de construção de Reis no universo heteronímico pessoano, procurando indagar, nas palavras do romance, «de quantos inúmeros que em mim vivem, eu sou qual, quem» (Saramago, 2010: 28). Todavia, este questionamento não prevê sequer uma resposta, pois a multiplicidade de que Ricardo Reis é uma das faces acaba por prevalecer, não havendo margem para a individuação de um sujeito que se desvanece como parte integrante do seu criador: por isso o heterónimo acompanha Pessoa rumo à sua morada definitiva, lá «onde o mar se acabou e a terra espera» (*Ibidem*:582).

Ricardo Reis considera que «Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo»<sup>20</sup> e, em perfeita consonância com a máxima defendida, nada do que experienciou durante

---

<sup>19</sup>Excerto de um conto de Trindade Coelho: «Meus filhos, o mais pequenino de vós partiu sem lhe custar nada os vimes, enquanto os partiu um por um; e o mais velho de vós não pôde parti-los todos juntos: nem vós, todos juntos, fostes capazes de partir o feixe. Pois bem, lembrai-vos disto e do que vos vou dizer: enquanto vós todos estiverdes unidos, como irmãos que sois, ninguém zombará de vós, nem vos fará mal, ou vencerá. Mas logo que vos separeis, ou reine entre vós a desunião, facilmente sereis vencidos» (Coelho, <http://contosencantar.blogspot.pt/2009/02/parabola-dos-sete-vimes.html>, acessado online a 14 de junho de 2012).

<sup>20</sup> Primeira epígrafe de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (Saramago, 2010:7).

esse ano de vida, para a qual o narrador saramaguiano o aliciou, altera a sua conceção de arte de viver<sup>21</sup>: o alheamento e o marasmo vencem, optando por acompanhar Pessoa ao Cemitério dos Prazeres, resignando-se a desaparecer, em vez de esperar por Lídia e continuar a sua existência terrena, como refere o narrador no final da obra, quando Fernando Pessoa se vem despedir: «o meu tempo chegou ao fim, lembra-se de eu lhe ter dito que só tinha para uns meses, (...) Vou consigo; Devia ficar aqui, à espera da Lídia, Eu sei que devia, Para a consolar do desgosto de ter ficado sem o irmão, Não lhe posso valer» (Saramago; 2010:582).

Reiteramos, deste modo, as palavras de Saramago: «mas o facto de ele vir confrontar-se com a realidade de então não quer dizer que ele tenha deixado de ser quem era. Conserva-se contemplador até à última página e não é modificado por essa confrontação» (Vale, 1984:2). Será essa, portanto, a mensagem vaticinadora de Saramago: o homem não age, socialmente falando, conforma-se com a sua situação e abdica da sua realização plena, sem perseguir a evolução e o progresso coletivo da humanidade.

Assim, como ficou demonstrado, nesta obra, «através da ironia e da paródia, são recriados dois níveis de leitura: o universo fragmentário pessoano e a realidade histórico-social do ano de 1936» (Sousa, 2004: 253), servindo a prerrogativa defendida por Saramago de que a ficção pode viabilizar a reposição daquilo que a História, voluntaria ou involuntariamente, silenciou.

### **1.3. Interseccionismo e alteridade discursiva em *História do Cerco de Lisboa*.**

Na senda do romance histórico,<sup>22</sup> procurando revisitado um episódio resgatado ao

---

<sup>21</sup> Na poesia de Ricardo Reis, há um sentimento da fugacidade da vida, mas ao mesmo tempo uma grande serenidade na aceitação da relatividade das coisas e da miséria da vida. A vida é efémera e o futuro imprevisível. Estas certezas levam-no a estabelecer uma filosofia de vida, de inspiração horaciana e epicurista, capaz de conduzir o homem numa existência sem inquietações nem angústias.

<sup>22</sup> Carlos Reis e Ana Cristina Lopes consideram que «uma definição de índole narratológica do conceito de romance histórico deve partir da ponderação entre o romance como género e a História como fenómeno capaz de ser textualmente representado. (Reis e Lopes, 2000:370), (...) Por outro lado, (...) o romance histórico deve alguma coisa da sua especificidade a um outro facto: à propensão muitas vezes narrativa dos textos historiográficos, susceptíveis de serem conexonados com o romance e, naturalmente, sobretudo com o romance histórico, em função da matriz temporal que rege a narratividade própria de uns e outros.» (*Ibidem*:371). Também Rogério Puga, em *O Essencial sobre o Romance Histórico* (2006), concorda que «tentar definir o romance histórico [nos] leva obrigatoriamente para o campo da História e da ficção, uma vez que o subgénero supõe a existência de referentes extratextuais verificáveis que sustentam parte da rede de significações do texto ficcional. (Puga, 2006:3), (...) advogando que a carga negativa que rodeou o subgénero se prende com uma visão pejorativa do hibridismo que o singulariza e afirma que o romance



passado e sobre ele projetando a atenção do narrador (e, concomitantemente, a do leitor), *História do Cerco de Lisboa* promete apresentar-se, à primeira vista, como o relato do facto ocorrido em Portugal em 1147 quando, estando Lisboa ocupada pelos mouros, o rei católico, D. Afonso Henriques, após a reconquista de Santarém, se aproxima daquela primeira cidade e organiza o ataque para a desejada tomada da capital. Cedo, no entanto, contactamos com o revisor Raimundo Silva, personagem principal do romance de Saramago em apreço e que, em conversa com o autor do livro que está a rever, a “História do Cerco de Lisboa”, tece considerações sobre História e literatura, irmanando-as e instabilizando os conceitos apriorísticos que o senso comum tece sobre História e literatura:

Recordo-lhe que os revisores são gente sóbria, já viram muito de literatura e vida, O meu livro, recordo-lho eu, é de história, Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos géneros, porém, não sendo propósito meu apontar outras contradições, em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender, (...) O que você quer dizer, por outras palavras, é que a literatura já existia antes de ter nascido, Sim senhor, como o homem, por outras palavras, antes de o ser já o era (Saramago, 2006: 15).

Ora, se é pela intermediação da linguagem que a História se dá a conhecer, então ela inscreve-se no mesmo campo da literatura, da ficção e da imaginação e o seu discurso não pode senão ser conduzido pelo olhar de quem escreve, pela contingência do que foi escolhido para ser contado, pelo significado que as palavras são capazes de veicular. É neste sentido que surgem as palavras de Maria de Fátima Marinho, a propósito do romance histórico, ao afirmar que se trata «de um género híbrido, na medida em que é próprio da sua essência a conjugação da ficcionalidade inerente ao romance, e de uma certa verdade, apanágio do discurso da História» (Marinho, 1999:12). De acordo com esta mesma linha de raciocínio, José Saramago, no *Jornal das Letras*, pondera o seguinte:

Duas são as atitudes possíveis do romancista que escolheu, para a sua ficção, os caminhos da História: uma, discreta e respeitosa, consistirá em reproduzir ponto por ponto os factos

---

histórico se caracteriza pela consciencialização da diferença temporal entre o processo presente da representação e a realidade pretérita representada, que é actualizada pela poética da ficção, abarcando esta definição também os binómios facto/ficção e passado/presente» (*Ibidem*:4).

conhecidos, sendo a ficção mera servidora duma fidelidade que se quer inatacável; a outra, ousada, levá-lo-á a entretecer dados históricos não mais que suficientes num tecido ficcional que se manterá predominante. Porém, estes dois mundos, o mundo das verdades históricas e o mundo das verdades ficcionais, à primeira vista inconciliáveis, podem vir a ser harmonizados na instância narradora. (Saramago, 1990: 19)

É em sintonia com esta conceção ousada da História que *História do Cerco de Lisboa* vai surgir: a voz do narrador extradiegético<sup>23</sup> relata a ação de um revisor de profissão que lê, revê as provas de um livro chamado “História do Cerco de Lisboa” e que corresponde apenas a «mais uma repetição das mil vezes contadas e exaustas histórias do cerco» (Saramago, 2006: 39), em que os cruzados ajudam os portugueses na reconquista da cidade de Lisboa. Posteriormente, Raimundo Silva resolve acrescentar um não à verdade histórica e «com a mão firme segura a esferográfica e acrescenta uma palavra à página, uma palavra que o historiador não escreveu, que em nome da verdade histórica não poderia ter escrito nunca, a palavra Não, agora o que o livro passou a dizer é que os cruzados Não auxiliaram os portugueses a conquistar Lisboa» (*Ibidem*: 50), alterando deste modo radicalmente a versão canónica desse episódio fundacional da nacionalidade portuguesa. É esta decisão do narrador que leva Fátima Marinho a afirmar que «poucas são as obras onde a história alternativa surge com tamanha clareza e onde o problema da escrita da História e das suas relações com a verdade e a verosimilhança se põem ao nível da própria enunciação» (Marinho, 1999: 272). Ainda no que respeita às implicações da inserção desse «não», contravertendo a canónica versão da História do Cerco a Lisboa pelos mouros, Teresa Cerdeira da Silva salienta: «o “não” de Raimundo Silva é também gerador de um texto, mas, sobretudo, é gerador de uma proposta de reflexão sobre o sentido da representação da História num texto de ficção: nenhuma incompatibilidade, nenhum estranhamento quando a ficção faz a história.» (Silva, 1991:176).

Assim, a primeira história, de Raimundo Silva e Maria Sara, vê-se então intersetada por uma «narrativa segunda, veiculada por meio de um discurso narrativizado e, por isso, demonstrando o claro controlo que o narrador exerce sobre o universo diegético» (Arnaut,

---

<sup>23</sup> Seguimos a proposta de Aguiar e Silva: «por definição, o narrador de uma narrativa primária é um narrador de primeiro grau, cujo acto narrativo é externo em relação aos eventos narrados naquela narrativa. Temos, neste caso, um narrador extradiegético» (Silva, 1984: 762).

1999: 325), mas atribuída à voz da personagem-narrador intradieético<sup>24</sup>, autor de uma versão outra do Cerco, em que os cruzados não auxiliam os portugueses. Vamos, pois, ter uma história dentro de uma outra história, onde várias vozes vão ser convocadas para que Raimundo Silva, agora autor, encontre as palavras capazes de enformar essa outra versão da história, o que dá origem a «outro romance, este sim, histórico, porque o tema é efetivamente o Cerco de Lisboa» (Kuntz, 2002:1). Raimundo Silva desdobra-se, ora é personagem de romance, ora é narrador ele próprio de uma nova ficção, ainda que com ‘tintas’ de História. Multifacetado e talentoso, cedendo à proposta do historiador da História que está revendo, Raimundo Silva apresenta-se como «autodidacta» (Saramago, 2006:16), confirmando a apreciação que dele faz o narrador extradieético quando diz:

O revisor tem este notável talento de desdobrar-se, desenha um deletur ou introduz uma vírgula indiscutível, e ao mesmo tempo, aceite-se o neologismo, heteronimiza-se, é capaz de seguir o caminho sugerido por uma imagem, uma comparação, uma metáfora, não raro o simples som duma palavra repetida em voz baixa o leva, por associação, a organizar polifónicos edifícios verbais que tornam o seu pequeno escritório num espaço multiplicado (*Ibidem*:22).

O escritório do revisor surge, pois, como um lugar mágico de criação, já que tendo o que chamamos falso prevalecido «sobre o que chamamos verdadeiro, (...) alguém teria de vir contar a história nova» (*Ibidem*: 50). O reconto da história do Cerco surge através de um processo de polifonia discursiva, coadjuvado pelas várias fontes que Raimundo Silva vai invocar no ato de reescrita, assemelhando-se a personagem ao maestro do poema VI de *Chuva Oblíqua*, de Fernando Pessoa, o qual, com a sua batuta, comanda a viagem de interseção entre dois tempos e dois espaços: o presente da sala de concertos em que o sujeito poético se encontra e o da sua infância no muro do quintal, obliquamente presentificado pela memória comandada pela batuta do maestro. Ora, tal como o ortónimo, também Raimundo Silva vai escrevendo a sua versão do cerco de Lisboa entrecruzando os feitos e factos do passado com as suas vivências na Lisboa do Séc. XX, onde a sua vida pessoal e o seu relacionamento com Maria Sara se vão desenvolvendo, marcando com a

---

<sup>24</sup> Continuamos com a proposta de Aguiar e Silva: «no decurso da narrativa primária, porém, podem ser produzidas narrativas secundárias, mais ou menos extensas, por narradores de segundo grau que existem no universo diegético e cujo acto narrativo é, por isso mesmo, intradieético» (Silva, 1984: 762-763).

sua batuta de revisor o momento de primazia do presente da escrita ou o momento em que decide ceder o protagonismo discursivo ao plano desse passado por ele revisitado (replicando assim o procedimento do narrador extradiegético que, ora cede a palavra a Raimundo Silva, ora o silencia para garantir a prevalência dos seus próprios juízos valorativos). Surge, como exemplo dessa interseção do passado da história no presente da escrita e do relacionamento entre Raimundo e Maria Sara, uma conversa entre os dois amantes, quando, olhando a cidade a partir da janela da casa do revisor, dizem:

Esse prédio em frente ocupa o lugar de uma das torres que defendiam a porta que estava nesse local, ainda se nota na forma da base, E a outra torre, onde era, devia haver duas, Aqui mesmo, onde estamos, Tem a certeza, Certeza absoluta não, mas tudo indica que sim, considerando o que se sabe sobre o traçado do que seria esta parte da muralha, Então, aqui, na torre, que somos nós, mouros ou cristãos, Por enquanto, mouros, estamos cá justamente para impedir que os cristãos entrem. (*Ibidem*:266-267)

A casa habitada por Raimundo Silva surge, assim, estrategicamente colocada no ponto de divisão entre mouros e cristãos (no passado) ou, na perspectiva inversa, no local de união da Lisboa reunificada no presente da escrita, facultando, metaforicamente, o abrir e o fechar da porta para o século XII ou para o século XX, conforme a necessidade do momento.

Em Fernando Pessoa o interseccionismo surge na mesma linha da explosão heteronímica<sup>25</sup>, em sintonia com a voz de Álvaro de Campos que, na *Ode Triunfal*, busca a

---

<sup>25</sup> A explosão heteronímica surge associada a Fernando Pessoa que, falando dos graus da poesia lírica, refere: «o primeiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, concentrado no seu sentimento, exprime esse sentimento. Se ele, porém, for uma criatura de sentimentos variáveis e vários, exprimirá como que uma multiplicidade de personagens, unificadas somente pelo temperamento e o estilo. Um passo mais, na escala poética, e temos o poeta que é uma criatura de sentimentos vários e fictícios, mais imaginativo do que sentimental, e vivendo cada estado de alma antes pela inteligência do que pela emoção. Este poeta exprimir-se-á como uma multiplicidade de personagens, unificadas, não já pelo temperamento e o estilo, pois que o temperamento está substituído pela imaginação, e o sentimento pela inteligência, mas tão-somente pelo simples estilo. Outro passo, na mesma escala de despersonalização, ou seja da imaginação, e temos o poeta que em cada um dos seus estados mentais vários se integra de tal modo nele que de todo se despersonaliza, de sorte que, vivendo analiticamente esse estado de alma, faz dele como que a expressão de um outro personagem, e, sendo assim, o mesmo estilo tende a variar. Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica.» (Pessoa, 2012b:269). Este é o poeta dramático, escrevendo personagens dramáticos atuando em sucessivos monólogos, sem ação, só com expressão. Fernando Pessoa pretende que os seus heterónimos sejam entendidos como seres de um drama sem ação, autónomos, ainda que tenham sido criados por si. Ao longo dos anos, entre 1914 e 1935, Pessoa

concretização de «um excesso» (Campos, 2002:81) e a «expressão de todas as (...) sensações» (*Ibidem*:81), numa tentativa de «exprimir a complexidade e a intersecção das sensações percecionadas, aproximando-se do Cubismo, que exprime a interpenetração e sobreposição dos planos dos objetos» (Thimóteo, 2010:3). Se os poemas *Autopsicografia*<sup>26</sup> e *Isto* colocam desde logo a tónica sobre o ato da criação poética e a problemática do fingimento, é com os heterónimos que a necessidade de alteridade discursiva se consubstancia, como nota Maria Natália Gomes Thimóteo, ao afirmar que Fernando Pessoa se «inventou múltiplo talvez para forjar, entre os “diferentes eus”, um diálogo que já não existia, tragado pela solidão e pela necessidade de uma perda ternura» (*Ibidem*:2). O poema *Chuva Oblíqua*, que, na voz do próprio Pessoa na carta a Casais Monteiro, surge enquanto «regresso de Fernando Pessoa Alberto Caetano a Fernando Pessoa ele só» (Pessoa, 2012b:278), constitui o auge da consciencialização desta dispersão, erigindo-se como um «poema-labirinto que abrange dois universos psíquicos, de espaços/realidades interiores e exteriores» (Thimóteo, 2010: 5) e nos coloca perante «uma intersecção de realidades físicas e psíquicas, de realidades interiores e exteriores; uma intersecção dos sonhos e das paisagens reais, do espiritual e do material; uma intersecção de tempos e de espaços; uma

---

foi escrevendo em seu nome e em nome dos seus principais heterónimos, dando-lhes verosimilhança (traços físicos, data de nascimento, formação cultural, profissão...) e pondo-os em confronto e em debate de ideias. Assim se tornou no poeta dramático a que se referira, sem precedentes e sem sucessores na poesia que se fizera mundialmente. Fernando Pessoa outra-se e os heterónimos nascem com os textos. Eles próprios são textos, resultam de um grau superior de fingimento poético. Ainda dentro desta linha de pensamento, Pessoa escreve: «por qualquer motivo temperamental que não me proponho analisar, nem importa que analise, construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e ideias. Assim têm estes poemas de Caetano, os de Ricardo Reis e os de Álvaro de Campos, que ser considerados. Não há que buscar em quaisquer deles ideias ou sentimentos meus, pois muitos deles exprimem ideias que não aceito, sentimentos que nunca tive. Há simplesmente que os ler como estão, que é aliás como se devem ler» (*Ibidem*:270).

<sup>26</sup>«Autopsicografia» é o texto poético que consabidamente melhor define o processo de criação poética pessoana. O sujeito poético parte da afirmação de que «o poeta é um fingidor» (Pessoa, 2012a:92) e transfere o ato de criar poesia da esfera das emoções reais para a esfera das emoções fingidas; o ‘eu’ lírico «finge» (*Ibidem*:92) emoções que realmente «sente» (*Ibidem*:92) e a poesia resulta, assim, do fingimento da dor e não da sua vivência; o processo da criação poética não é exclusivo do “eu” lírico (que apenas finge emoções), mas alarga-se ao leitor - «os que lêem o que escreve» (*Ibidem*:92). Assim, o leitor, também ele interveniente no processo de criação, sente na «dor lida» (*Ibidem*:92) uma outra dor: uma dor que não é nem a vivida nem a fingida pelo sujeito poético, («Não as duas que ele teve» (*Ibidem*:92)), mas uma outra construída por ele próprio, também ela fingida - «mas só a que eles [leitores] não têm» (*Ibidem*:92); finalmente, o sujeito poético conclui, recorrendo à imagem das «calhas de roda» (*Ibidem*:92) e do «comboio de corda» (*Ibidem*:92), que a criação poética resulta da permanente interação entre o coração e a razão; esta é uma realidade à parte, mas simultaneamente estimulada, «entretida» (*Ibidem*:92) pelo coração; é evidente, por isso, a supremacia da razão sobre as emoções no ato de criar, configurando o processo de intelectualização das emoções assumido por Fernando Pessoa.

intersecção de horizontalidade com a verticalidade» (*Ibidem*:6). Num cenário evocado a partir da música, o sujeito poético vivencia o passado do seu tempo de infância no presente, criando uma outra realidade, num movimento contínuo que interliga os dois tempos e os dois espaços: «Prossegue a música, e eis na minha infância/ De repente entre mim e o maestro, muro branco,/ Vai e vem a bola, ora um cão verde,/ Ora um cavalo azul com um jockey amarelo...// Todo o teatro é o meu quintal, a minha infância/ Está em todos os lugares, e a bola vem a tocar música» (Pessoa, 2012a:15). Assim, o poema VI de *Chuva Oblíqua*<sup>27</sup> ilustra magistralmente o interseccionismo que encontramos no processo narrativo de *História do Cerco de Lisboa*, uma vez que o narrador-autor, tal Maestro de batuta na mão, ora convoca o tempo e o espaço do passado ora os do presente, cedendo a voz narrativa a Raimundo Silva, seu alter-ego, ou impondo-lhe o silêncio, (entendido este enquanto elemento estrutural do discurso, configurando aquilo que Isabel Cristina Rodrigues chama de «artifício voluntário que dificilmente podemos deixar de associar à pessoa do narrador e à mais importante das suas tarefas - a de dar voz ao texto e às personagens que o habitam» (Rodrigues, 2006:76)) conforme o objetivo de cada uma das linhas narrativas da sua criação literária.

---

<sup>27</sup> Este poema coloca-nos perante um maestro com batuta e uma bola branca que «dum lado» (Pessoa, 2012a):15) apresenta as imagens de um cão verde e «do outro lado/ um cavalo azul a correr com um jockey amarelo» (*Ibidem*:15), enquadrados por um fundo de música que desperta o passado e a infância e provoca o retorno a essa idade antiga. O maestro, com a sua ‘varinha mágica’, interrompe ou faz surgir o sonho, transportando-nos, pela rememoração do sujeito poético, ao tempo mítico que povoa ‘a nostalgia da infância’ perdida.

## Capítulo 2

### A heteronimização das personagens

Entendendo heterónimo na aceção que dele apresenta Fernando Pessoa, ao referir-se o poeta a uma «individualidade completa fabricada [pelo autor]»<sup>28</sup>, poderíamos dizer que, de certo modo, Raimundo Silva está para Saramago como Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, ou Ricardo Reis, de entre outros, estão para Fernando Pessoa (o ortónimo, instância criadora de todos eles como resposta à necessidade de outrar-se para poder exprimir todas as facetas que em si coexistem), na medida em que o narrador extradiegético de *História do Cerco de Lisboa* outorga à entidade fictícia, Raimundo Silva, protagonista do romance, o estatuto de escritor, autor de uma outra história do cerco de Lisboa. É uma entidade, digamos, para-heteronímica, que é construída exatamente para dar conta de uma outra possível maneira de entender e contar as peripécias que envolveram a tomada de Lisboa aos mouros em 1147, em sintonia com o sentir de Saramago, uma vez que este assume que em relação à História, às vezes, o invade um sentimento de insatisfação, como constatamos na entrevista conduzida por Manuel Gusmão onde pode ler-se o seguinte:

E, repara, a verdade é que o meu sentimento habitual em relação à História é sobretudo o de insatisfação. Digamos que não me satisfaz aquilo que me dizem; informa-me, esclarece-me, evidentemente, porque é justamente para isso que a História se faz, que a História se escreve, mas a verdade é que me deixa sempre com esta sensação de falta, de ausência – falta aqui qualquer coisa – e digamos que com este romance e com o meu trabalho de ficção, é certamente por vezes como se eu quisesse emendar, mas também às vezes e, talvez mais do que isso, é como se eu quisesse acrescentar, como se quisesse dizer: “atenção! o que disseram está bem, mas falta qualquer coisa, que eu venho dizer”. (Apud Gusmão, 1989:86)

---

<sup>28</sup>Na definição proposta por Carlos Ceia, heterónimo surge como o «nome fictício adoptado por um autor na assinatura de uma obra (...). Não deve ser confundido com pseudónimo ou nome falso, distinção que o mais célebre criador de heterónimos, Fernando Pessoa, fez questão de estabelecer com rigor: A obra pseudónima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterónima é do autor fora da sua pessoa; é duma individualidade completa fabricada por ele, como seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu» (Ceia, [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=239&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=239&Itemid=2), acedido online em 24 de julho de 2012).

Como estratégia detonadora da efabulação, somos confrontados com um mundo complexo criado por este desdobramento da personalidade do narrador-personagem, que nos conduz a par e passo pelos caminhos, pelo tempo e sobretudo pelos espaços do referido Cerco, como se nós pudéssemos testemunhar, em simultâneo com a produção do texto, os acontecimentos que o compõem, não podendo questionar assim a veracidade ou a verosimilhança do narrado, pois também nós testemunhamos o que ali ‘realmente’ acontece.

Dito de outro modo, Raimundo Silva, narrador de uma nova História do Cerco de Lisboa que vai ser concebida, delineada e concretizada na nossa presença, surge como duplo<sup>29</sup> do narrador extradiegético, tendo como função instaurar uma visão transgressora do passado histórico português, possibilitando-se com essa reescrita a descoberta de um outro eu dentro do revisor, até aí confinado a uma pacata e anódina vida, mais ou menos marcada pelo cumprimento dos prazos da revisão de provas para entrega na tipografia, vida esta que em muito se assemelha à do Sr. José de *Todos os Nomes* ou à de Tertuliano Máximo Afonso, de *O Homem Duplicado*.

Assim, em primeira instância, torna-se claro que a personagem principal do romance ganha complexidade suficiente para assumir o papel de criador de uma história e constituir-se desde logo como o primeiro exemplo de heteronimização que encontramos nesta ficção de Saramago. Para além disso, o narrador extradiegético seleciona para nó central da trama que nos apresenta um par amoroso, Maria Sara e Raimundo Silva, à volta do qual se vai desenrolando a intriga principal daquela que podemos designar como primeira história. Ora, do mesmo modo que sucede com o narrador primeiro, também Raimundo Silva faz entrar na sua versão do Cerco um par amoroso, Ouroana e Mogueime, cujos comportamento, sentimentos e atuação são desenvolvidos em paralelo e como reflexo do par inicial, confundindo-se por vezes o leitor, que já não sabe se se fala do presente e de Raimundo Silva e Maria Sara ou do passado e de Ouroana e Mogueime. Como salienta Maria de Fátima Marinho, «a fusão dos dois pares é de tal modo fundamental que

---

<sup>29</sup> Referindo-se à questão do duplo, Carla Cunha diz que «o conceito mais comum relativamente ao duplo é que este é algo que, tendo sido originário a partir de um indivíduo, adquire qualidade de projecção e posteriormente se vem a consubstanciar numa entidade autónoma que sobrevive ao sujeito no qual fundamentou a sua génese, partilhando com ele uma certa identificação. Nesta perspectiva, o duplo é uma entidade que duplica o “eu”, destacando-se dele e autonomizando-se a partir desse desdobramento. Gera-se a partir do “eu” para de imediato dele se individualizar e adquirir existência própria» (Apud Ceia, [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=778&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=778&Itemid=2), acessado online a 26 de julho de 2012).



condiciona a própria construção da História fictícia, ao ponto de Raimundo Silva não poder desistir de reescrever o Cerco, por causa de Maria Sara, e de ser esta a principal instigadora de uma história criativa» (Marinho, 1999:273). Deste modo, estabelece-se entre o casal medievo da Lisboa moura e o casal do tempo da escrita do romance um outro vetor de heteronimização que vai permitir belíssimas e profundas reflexões sobre o amor entre o homem e a mulher em todos os tempos, entendendo-se a manifestação e a necessidade desse amor como intemporal, para além daquilo que de convencional e cultural o possa determinar. Como exemplo desta interseção de personagens, transcrevemos um pequeno trecho da obra: «Como te chamas, perguntou Raimundo Silva a Ouroana, e ela respondeu, Maria Sara» (Saramago, 2006:290). Numa conversa em que Raimundo e Maria Sara discutem os motivos que a levaram a desafiar-lo a ele a escrever «esta história» (*Ibidem*:330) (ao que ele responde que nem ele próprio sabia muito bem os motivos), deixam-se ambos propositadamente envolver por uma espécie de auréola mágica e, contaminados por essa ficção em vias de ser construída, assumem os nomes que evocam outros tempos e outras histórias de amor,<sup>30</sup> cujas entidades surgem, por outro lado, como prolongamento deles próprios, expressando uma comunhão de sentimentos que parecem ultrapassar a própria realidade. Assim, Raimundo Silva e Maria Sara recorrem à cumplicidade do jogo como forma de manifestarem o que sentem, criando, uma vez mais, a ilusão de que a literatura supera a vida, numa dupla ficção ou numa ficção que presentifica outra ficção: «bem dito, Ouroana querida, Obrigado, querido Mogueime, mas eu não sou mais do que uma simples mulher, ainda que licenciada, E eu um simples homem, apesar de revisor. Riram ambos» (*Ibidem*:330).

## **2.1.Raimundo Silva – Mogueime; Maria Sara – Ouroana**

A personagem Raimundo Silva é, antes de mais, identificada com a profissão que exerce, a de revisor («um revisor é uma pessoa séria no seu trabalho» (*Ibidem*:49)), não

---

<sup>30</sup>Refira-se, a título de ilustração, um dos mais conhecidos romances de cavalaria que tem como protagonistas Amadis e a sua amada Oriana, cujo nome certamente não será totalmente alheio à escolha do nome Ouroana. Não segue Saramago a tradição dessa literatura medieval, pois Ouroana é de origem humilde e concubina do cavaleiro Henrique que a raptou e estuprou, mas ecoa no seu nome a carga cultural, emotiva e simbólica dos grandes amores, das paixões incondicionais, mesmo que, por vezes, estas paixões surjam acompanhadas de grande sofrimento e violência, o que não acontecerá no âmbito desta diegese.

havendo grandes preocupações por parte do narrador em nos fazer a sua apresentação física ou psicológica. O leitor vai apenas pontualmente obtendo algumas referências acerca da personagem, dizendo o próprio Raimundo a um determinado momento o seguinte: «tenho mais de cinquenta anos, (...) quem é que me iria querer agora, ou a quem iria eu querer» (*Ibidem*:34). Na sequência da informação de que vive sozinho, esclarece o narrador que «[naquela] casa não vive mulher. (...) Não há pois mulher nesta casa, nem nunca houve. O revisor Raimundo Benvindo Silva é solteiro e não pensa em casar-se» (*Ibidem*: 34). De facto, apenas após o conhecimento de Maria Sara ganha alguma relevância a aparência física do revisor, sobressaindo a preocupação de que se note que pinta o cabelo, gesto que este acaba por abandonar, dando «por si a desejar absurdamente que o tempo passasse depressa para conhecer a sua verdadeira cara» (*Ibidem*:132), em busca «da sua verdade capilar nua de artifícios» (*Ibidem*:209). Parecendo tomar finalmente consciência da sua realidade enquanto pessoa, para além da função laboral que, até ao momento, se tinha sobreposto a tudo o resto, Raimundo Silva ganha uma autoconfiança e uma determinação que testemunham o surgimento de um homem novo, um Raimundo preparado para tomar nas suas mãos o seu próprio destino, em sintonia com o estado de espírito que o invade após a conversa ao telefone com Maria Sara: «é um homem novo que sai do escritório e se dirige ao quarto» (*Ibidem*:241), «parecia muito mais novo, feliz» (*Ibidem*:268).

Quanto a Mogueime, este surge no cerco a Lisboa como soldado, um «moço alto, barbado curto, de pêlo negro» (*Ibidem*:185), a contar a história da reconquista de Santarém, reivindicando alguma notoriedade pela sua participação determinante no sucesso da tomada da cidade, criando a estupefação de que «um simples militar sem graduação já pudesse construir discurso tão claro (...) usando da sua autoridade de combatente da primeira linha» (*Ibidem*:188), para criticar os procedimentos cruéis e violentos infligidos aos vencidos, particularmente aos velhos, mulheres e crianças, «humanitário impulso» (*Ibidem*:190) este que levará Raimundo Silva a escolhê-lo para sua personagem. Referido sempre por se destacar fisicamente dos seus semelhantes (mais alto, mais encorpado), também o seu carácter se distingue dos demais, porque não ficou desumanizado pela guerra, na convivência diária com a morte e na luta pela sobrevivência, onde, muitas vezes, ou se mata ou se morre. «Combinando a esperteza com a excepcional perceptibilidade e individualismo» (Kaufman, 1991:132), será a sua uma dedicação incondicional à mulher

amada, em silêncio e à distância, mas sempre por perto, e aos mais frágeis ou desfavorecidos, procurando a igualdade entre os homens, o que o fará destacar-se por sobre o anonimato geral do exército.

Já Maria Sara anuncia-se no enredo com a pergunta sobre o assunto da conversa entre Raimundo Silva e o autor da “História do Cerco de Lisboa”, mesmo antes de ser apresentada como «senhora (...) com a responsabilidade de dirigir todos os revisores que trabalham para a editora» (Saramago, 2006:85), descrita seguidamente pelo olhar ‘desconcertado’ de Raimundo, do seguinte modo: «é uma mulher ainda nova, menos de quarenta anos, percebe-se que é alta, tem a pele mate, os cabelos castanhos (...) e a boca é cheia, carnuda, mas os lábios não são grossos» (*Ibidem*:87). Maria Sara causa grande perturbação no revisor, corroborada esta pelo diálogo entre ambos, cuja tensão, a que subjaz um laivo de agressividade, vai gradualmente aumentando, como se estivessem numa disputa, procurando um levar a melhor sobre o outro, onde visivelmente «se insinua o início de uma atracção mútua e de um certo jogo de sedução» (Vasconcelos, 1989:9). Se Raimundo não deixa Maria Sara indiferente, o inverso também acontece e, já em casa, o revisor não a esquece e pensa «quem será ela» (Saramago, 2006:95), revendo-a mentalmente e deixando-se seduzir pela «boca pequena e cheia, a boca pequena, a boca, cheia, cheia» (*Ibidem*:95), que provoca nele um calor súbito e o faz despertar para «um inesperado bem-estar, um vigor quase cómico, uma tranquilidade de deus sem remorsos» (*Ibidem*:96). Pela boca dela saberemos, em conversa ao telefone com Raimundo, depois de este lhe ter dito que gosta dela, o seguinte: «mas antes fique a saber que sou divorciada há três anos, que acabei há três meses com uma ligação, que não comecei outra, que não tenho filhos, que quero tê-los, que vivo em casa de um irmão» (*Ibidem*:238). As palavras de Maria Sara revelam a iniciativa de mostrar disponibilidade emocional para aceitar o amor que o revisor confessa sentir por ela, numa atitude de uma mulher emancipada, instruída e com suficiente autoconfiança para tomar a dianteira neste e noutros assuntos.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup>Veja-se, por exemplo o facto de ter sido ela a primeira a telefonar («eu tinha tomado a iniciativa» (Saramago, 2006:237)), ou o facto de se ter aprontado a pagar o jantar («foi Maria Sara quem, num gesto rápido, tirou da carteira e colocou no pires o cartão de crédito, Sou a tua directora, não posso permitir que pagues o jantar» (*Ibidem*:300)), demonstrando a assunção da igualdade de género entre homem e mulher, não consentânea com um certo pendor machista que ainda vigorava na sociedade do seu tempo, nomeadamente no que ao campo dos afetos diz respeito. Mesmo Raimundo constatará «que em todas as circunstâncias, desde o princípio, [ela] tomou as rédeas e a iniciativa, sem contemplanções» (*Ibidem*:255).

Por último, de Ouroana sabemos que tem cabelos louros («Ouroana despenteara os cabelos, que eram louros de um louro galego» (*Ibidem*:317)) e que é de origem campestre, de onde foi roubada, segundo Raimundo, quando este, questionado por Maria Sara sobre a origem de Ouroana, lhe responde que «ela foi apanhada na Galiza para servir de barregã a um cruzado» (*Ibidem*:264), «roubou-a um criado dele» (*Ibidem*:225). É nesta condição que Mogueime a vai encontrar, sentindo de imediato uma atração que não consegue disfarçar («o mover cadenciado da ancas da mulher perturbava Mogueime» (*Ibidem*:226)) e, por isso, «trazia-a de olho desde que o cavaleiro morrera, e mesmo muito antes, mas um soldado raso, de mais a mais medieval, não se atreveria a andar de pé-de-alferes com a mulher do próximo, ainda que barregã» (*Ibidem*:226). Mogueime vai apertando o cerco, aproximando-se, um passo de cada vez, de longe olhando, sabendo que ela desde há muito deu pela sua presença constante e não mostra sinais de desagrado, como relata o texto com um misto de prazer e ironia por parte do narrador, ainda o cavaleiro Henrique era vivo:

foi caso que tinha vindo Ouroana ver o andamento da obra e naturalmente a olhar para quem só olhos deveria ter, o seu senhor e amo, mas isto não evitou que ela notasse a fixidez com que a fitava o soldado alto que atrás estava, dera por ele desde o primeiro dia, sempre a olhá-la onde quer que a encontrasse, logo no arraial do Monte de S. Francisco, depois no acampamento do rei, agora nesta estreita ponta de terra, tão estrita que parecia obra de milagre caberem todos ali sem tropeçarem uns nos outros, por exemplo, este homem e esta mulher, que não têm feito mais do que olhar-se. (*Ibidem*:313)

A propósito das personagens supracitadas, em busca da realização pessoal de que faz parte necessariamente o amor como corolário da completude da felicidade terrena, numa entrevista, em diálogo com Saramago, Manuel de Gusmão pondera:

Neste romance, essa aspiração [à felicidade] é intensificada e, digamos ratificada, pela duplicação do par amoroso, que é uma das mais nítidas figurações do “tema do duplo”, cuja importância na tua obra a Maria Alzira Seixo destacou já. Ambos os pares, o “contemporâneo” e o “medieval”, dançam a pequena dança, embora em ritmos diferentes, ora antecipando ou prometendo, ora confirmando ou celebrando a jubilação. Entretanto, e isso parece-me enriquecedor, os duplos não são perfeitos, ou seja, há uma diferença naquilo que se duplica (Gusmão, 1989:92).

À semelhança do que ocorre em Pessoa, onde as várias máscaras, os heterónimos, duplos do ortónimo, se mostram diferentes deste último, consideramos que é exatamente aí, na diferença dos duplos, irmanados todavia pelo mesmo amor, motor da vida em todos os tempos e denominador comum das duas histórias, que podemos encontrar a verdadeira razão para a escrita da outra história do cerco, metaforizando a busca da plenitude enquanto ser humano por parte de Raimundo. A escrita desta história empreendida por Raimundo Silva é o pretexto para a criação de Mogueime, apresentando-se ainda como forma de exteriorizar os sentimentos e as emoções que ele próprio, Raimundo, nunca experienciou na sua vida. Assim, é enquanto escritor que o revisor plenamente se realiza no encontro com Maria Sara, a outra parte de si que ele desconhecia e que sem saber procurava. E será neste pressuposto que Saramago, na referida entrevista a Manuel Gusmão, valida o aparecimento deste Mogueime como alter-ego de Raimundo ao admitir que:

embora haja uma diferença maior entre Ouroana e a Maria Sara, que pouco ou nada têm de comum, do que entre o Mogueime e o Raimundo Silva, digamos que o revisor ao inventar Mogueime como sua personagem (e é interessante ver como ele a escolhe) vai ter que ir à procura de alguém cuja vida, no fundo, também tem algo de falsidade, tal como a sua. (Apud Gusmão, 1989:92)

A correlação entre as duas histórias de amor não mostra, no entanto, apenas traços coincidentes, já que, no primeiro caso, o de Ouroana e Mogueime, o narrador desconhece a linguagem da idade média, deste modo revelando o seguinte: «não sei como se amava naquele tempo, isto é, sou capaz de imaginar o sentimento, mas não faço ideia nem tenho informação de como o exprimiam então um homem e uma mulher do povo» (Saramago, 2006:264). Este desconhecimento dificulta assim a definição desses próprios sentimentos, «enquanto no caso do Raimundo e da Maria Sara eles dominam uma linguagem, têm talvez um conhecimento suficientemente vasto dos sentimentos, e usam-no recorrendo à insinuação, à malícia ligeira, à frase de duplo sentido»<sup>32</sup> (Vasconcelos, 1989:9). Para além

---

<sup>32</sup>Com intuito ilustrativo transcrevem-se alguns extratos de diálogo entre Raimundo e Maria Sara: «a verdade é que estamos os dois assustados, Se eu me levantar daqui e lhe for dar um beijo, talvez, Não o faça, mas se o fizer não o anuncie primeiro, Cada vez pior, outro no meu lugar saberia como proceder, Outro no seu lugar teria aqui outra mulher» (Saramago, 2006:261); «Davas uma péssima directora literária, subornável pelos sentimentos, Parto do princípio de que o livro terá qualidade suficiente» (*Ibidem*:301).

deste aspeto, verificamos que a importância da mulher no universo romanesco saramaguiano continua a ser uma realidade e que o papel da mulher é também aqui decisivo:<sup>33</sup> no caso de Ouroana, que «é uma força de distância, não se sabe bem onde ela está e é o soldado Mogueime que a busca, no caso de Maria Sara e Raimundo, pelo contrário, ele é o ser imóvel e ela é que se move» (*Ibidem*:9-10). Seja como for, em quaisquer das situações recriadas, a figura feminina é a mais forte, a mais intensa, aquela que desencadeia a ação, ou pela luta que suscita ou pela conquista que empreende.

O paralelo entre Raimundo Silva e Mogueime pode efetuar-se a diferentes níveis, começando desde logo pelo papel principal que a cada um cabe dentro do universo ficcional onde são inseridos. De acordo com Helena Kaufman, «em *História do Cerco de Lisboa* destacam-se dois personagens: Raimundo Silva, o protagonista do romance de Saramago, e Mogueime, um personagem escolhido pelo Raimundo como protagonista do seu romance – a nova versão da história do cerco» (Kaufman, 1991:132), mas é a história de amor de cada um deles que mais os aproxima, sublimando-os. Ambos empreendem um cerco amoroso, Raimundo a Maria Sara, Mogueime a Ouroana, colocando o narrador extradiegético na boca do casal de enamorados de *História do Cerco de Lisboa*, num momento crucial da relação entre os dois, um diálogo pleno de sedução e de sentidos implícitos: «parece que estamos em guerra, claro que estamos em guerra, e é guerra de sítio, cada um de nós cerca o outro e é cercado por ele, queremos deitar abaixo os muros do outro e continuar com os nossos, o amor será não haver mais barreiras, o amor é o fim do cerco» (Saramago, 2006:330). Ficamos, pois, com a nítida sensação de que o campo semântico escolhido é voluntariamente extensivo à história de amor que se quer concretizar, apontando também para o contexto histórico, temporal e espacial que baliza a escrita da nova história onde ganharão vida Ouroana e Mogueime.

Já em conversa sobre o papel das mulheres na obra de Saramago, José Carlos de Vasconcelos, referindo-se a *História do Cerco de Lisboa*, numa entrevista ao Jornal de

---

<sup>33</sup> Em jeito de singela homenagem a todas as mulheres que povoam a ficção saramaguiana, Pilar del Rio faz desfilar à nossa frente a galeria de personagens femininas criadas por Saramago, determinantes em cada um dos enredos onde foram inseridas, simulando um encontro entre o autor e Blimunda, que se lhe dirige nestes termos: «Agora conheço-te, mas quero saber mais de ti, quero saber por que me escreveste, por que me fizeste sábia, por que dizes que o mundo se sustém na sua órbita graças à conversa das mulheres, [cf. *Memorial do Convento*] por que sou eu irmã de Lúcia, de Maria Guavaira e de Joana Carda, de Maria Sara e de Maria de Magdala, da Mulher do médico e da Mulher desconhecida, das mulheres do Alentejo, da mãe de Baltasar e da minha própria mãe» (Apud Arnaut, 2008:167).

Letras, nota que «este livro tem ainda uma história de amor, ao tempo do Cerco, entre Mogueime e Ouroana, que pode parecer de certo modo paralela, embora separada por séculos, à de Raimundo, o revisor, e Maria Sara» (Vasconcelos, 1989:9), obtendo a anuência do escritor: «sim, a tentação seria definir uma aproximação entre duas histórias de amor separadas exactamente por oito séculos» (Apud Vasconcelos, 1989:9). Ora, estas palavras de Saramago são magnificamente corroboradas na tessitura deste romance quando assistimos ao desenrolar e aprofundar da história de amor entre o revisor e a diretora em simultaneidade com a criação da nova versão do Cerco, que evolui paralelamente. Num momento em que Maria Sara chega a casa de Raimundo, ela questiona-o: «não podes escrever mais, perguntou ela ao regressar, a minha chegada distraiu-te, Não é o mesmo estares ou não estares, não somos o velho casal que já perdeu as emoções e até a memória de as ter tido, pelo contrário, somos Ouroana e Mogueime **começando**»<sup>34</sup> (*Ibidem*:329).

Há, portanto, a intenção clara de que a «história encaixada»<sup>35</sup> (Kuntz, 2002:2), a da outra história do Cerco de Lisboa, seja facilmente identificada como reduplicação da “história encaixante”<sup>36</sup> (*Ibidem*:2), a *História do Cerco de Lisboa*, resultando daí, na nossa opinião, a elevação e intensificação do amor que liga Raimundo a Maria Sara, nela introduzindo uma aura de misticismo e mistério associados à Idade Média, o nome de cada um sendo apenas uma forma de abrir caminho para a conquista e o conhecimento do outro. É, regra geral, pela questionação do nome que começa a aproximação, afirmando-se como um pretexto para encetar uma simples conversa ou então para dar início a um relacionamento mais profundo e íntimo e é assim desde tempos longínquos, como já o foi no caso de Mogueime quando este quis aproximar-se de Ouroana, como nos refere o narrador entre o comentário e a constatação:

e porque provavelmente não se encontraria outra maneira melhor de começar o que tem de ser

---

<sup>34</sup> Sublinhado nosso.

<sup>35</sup> Diz-se que uma história ou sequência narrativa é encaixada quando surge o relato de acontecimentos do passado, em retrospectiva, ou a narração de uma ação secundária dentro da principal. Aqui, por extensão, a nova história do cerco de Lisboa surge dentro do romance *História do Cerco de Lisboa*, podendo, por isso, considerar-se “história encaixada”. Referindo-se a “Encaixe”, Carlos Ceia nota que «no romance modernista e pós-modernista, essa função elementar do encaixe ganha maior dinâmica quando os autores procuram propositadamente um caminho não-linear para as suas narrativas» (Ceia, [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=968&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=968&Itemid=2) , acedido online a 11 de agosto de 2012).

<sup>36</sup> A história encaixante é a constituída pela intriga principal da narrativa, a história primeira, que serve de moldura e de referente à que vai ser encaixada.

feito, Mogueime pergunta à mulher, como te chamas, quantas vezes teremos perguntado uns aos outros desde o princípio do mundo, Como te chamas, algumas vezes acrescentando logo o nosso próprio nome, Eu sou Mogueime, para abrir um caminho, para dar antes de receber, e depois ficamos à espera, até ouvirmos a resposta, quando vem, quando não é com silêncio que nos respondem, mas não foi esse o caso de agora, O meu nome é Ouroana, disse ela, já o sabia ele, mas dito por esta boca foi a primeira vez. (Saramago, 2006:327)

A intermutabilidade destes quatro nomes alarga aqui o conceito de heteronimização, tornando-o extensivo ao universo interno da própria criação ficcional e não apenas ao autor dessa ficção. Há todo um ambiente de harmonia, sinceridade e retidão a rodear estas quatro personagens, pertencentes embora a universos ficticiamente distintos que assim as singularizam - Raimundo Silva e Maria Sara movem-se num espaço urbano, predominantemente interior<sup>37</sup>, com comportamentos e hábitos mais consentâneos com a emancipação da mulher e a liberalização dos costumes, e Mogueime e Ouroana agem num espaço exterior, em plena comunhão com a natureza que os contagia e acolhe, revelando comportamentos ditados pelo que as emoções ou o instinto reivindicam, sem grande complexidade de linguagem ou de procedimentos, uma vez mais em sintonia com a verosimilhança dos tempos a que se reportam.

Não passa assim despercebida a semelhança entre os muitos momentos vivenciados pelo par medieval (na fase que poderíamos chamar de conquista ou de aproximação) e o ambiente característico da lírica medieval, textualizado nomeadamente nas cantigas de amigo, mesmo que o narrador extradiegético aluda por duas vezes a esse tipo de composições poéticas para reforçar o facto de que estamos num tempo anterior a elas: «quanto não vier o poeta D. Dinis a ser rei, contentemo-nos com o que há» (*Ibidem*:288). Após a morte do cavaleiro Henrique, dono e senhor de Ouroana, recrudescer em Mogueime a esperança de poder vir a ser aceite pela amada e é-lhe atribuído um arroubo de lirismo consentâneo com o amor platónico, vivendo apenas da contemplação da beleza da amada; todavia, no plano do puro jogo verbal, tomando consciência quer da condição social da personagem, quer da grande atração física que avassala Mogueime, condescende o narrador, dizendo que «o soldado Mogueime não pensa nada disso, o soldado Mogueime quer aquela mulher, a poesia portuguesa não nasceu ainda» (*Ibidem*:325). No entanto,

---

<sup>37</sup> É primeiramente nos escritórios da editora e mais tarde em casa de Raimundo Silva que o relacionamento entre os dois se vai desenrolando e ganhando consistência.



ainda que salvaguardadas as respetivas diferenças de género literário, de ambiente social, de convenções sociais ou outras, são visíveis algumas similitudes entre a lírica medieval e o relato que aqui nos serve de base, quando nos deparamos com trechos como este:

estava Ouroana lavando a roupa num arroio que desaguava no esteiro, (...) quando viu pelo canto do olho acercar-se aquele soldado que a segue para onde quer que vá. (...) Sentou-se ele numa pedra, perto, e ali ficou calado, a observar, agora ela ergueu o corpo, levanta e baixa o braço para bater a roupa, o ruído de estalo corre sobre a água, é um som que não se confunde, e outro, e outro, e depois há um silêncio, a mulher descansa as duas mãos sobre a pedra branca (...) Mogueime olha e não se mexe, é então que o vento traz o grito do almuadem. (*Ibidem*:326-327)

A cena descrita surge na linha de «quadros de um lirismo extremo, com cenário simbólico em que a fonte, o cervo, os cabelos ou o vestuário da rapariga, a vegetação, sugerem uma elaborada composição nas *cantigas de amigo*» (Júdice, 1998: 8), em paralelismo, a título de ilustração, com a cantiga de amigo paralelística do rei D. Dinis «Levantou s'a velida, / *levantou-s'alva*, / e vai lavar camisas / *eno alto*. / *Vai-las lavar alva*. (...) E vai lavar camisas, / *levantou-s'alva*; / o vento lhas desvia / *eno alto*. / *Vai-las lavar alva*» (Apud Júdice, 1998:62-63). O estado de espírito da *amiga* da cantiga de amigo de D. Dinis («inserida num contexto de que são destacados os elementos nucleares [que traduzem] a perturbação, de que o mais forte é sem dúvida o vento que se levanta com a alva, e que leva as camisas que ela vai lavar» (Júdice, 1998:12)), não revela nenhum conflito interior ou sofrimento, tal como sucede com Ouroana, que, na proximidade com a água, o rio e a natureza, que se volvem em testemunhas dos seus sentimentos, sabe muito bem quem é Mogueime, quais as intenções que o assolam e calam forte no seu coração.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> O modo de proceder de Mogueime também contém alguns dos «postulados da *fin'amors*, e guarda estreito parentesco com o que fora expresso pelos trovadores nas canções de amor, na *langue d'oc* ou em galego-português» (Maleval, 2011:158), mostrando a personagem uma dedicação à mulher amada, comprazendo-se inicialmente apenas em olhá-la e reconhecendo a sua inacessibilidade, pois Ouroana era concubina de um nobre e não poderia, em princípio, corresponder aos seus sentimentos. No entanto, atravessada a fase de galanteria através do olhar, Mogueime «evolui do papel divulgado pela lírica occitana de suspirante (*fenhedor*) e suplicante (*precador*) para o de namorado ou amigo (*entendedor*) e amante (*drudo*)» (*Ibidem*:158): «queres, a partir de agora, ficar comigo, e ela responde, Sim, quero, então abriram-se os ouvidos de Mogueime, todas as trombetas do rei tocaram glórias, com tal estertor que é impossível que a elas não se tenham juntado outras tantas do céu. (...) Ouroana (...) ia partir para outra vida, com este homem ao lado, quem me quiser encontrar que me procure onde a guerra é mais acesa, diante da Porta de Ferro, porém

Como foi já sublinhado, a história de amor de Raimundo e a de Mogueime concatenam-se uma na outra e a conquista gradual da mulher amada surge como que em espelho, refletindo uma a imagem da outra, interligando-se e transfigurando-se reiteradamente Maria Sara em Ouroana e Raimundo em Mogueime. O amor aproxima o século XII do século XX, «o obscuro casal medieval do “esclarecido” par do nosso século» (Maleval, 2002:153) e o próprio Raimundo Silva se compara a Mogueime ao dizer que, «tal como ele nunca virá a ser capitão, eu nunca serei um escritor» (Saramago, 2006:329), continuando a identificação entre os quatro elementos dos dois casais com a interpelação de Maria Sara ao revisor:

E tens medo de que Ouroana vire as costas a Mogueime quando descobrir que nunca será mulher de um capitão, Tem-se visto, Contudo, essa Ouroana viveu vida melhor quando estava com o cavaleiro, e agora quis Mogueime, suponho que ele não a forçou, Não estou a falar de Ouroana, Estás a falar de mim, bem o sei, mas o que dizes não me agrada. (*Ibidem*:329-330)

Neste diálogo emerge a questão da desigualdade social e o estatuto profissional de cada um deles, desvalorizando Maria Sara esses aspetos, reiterando o seu apreço e apego ao caráter de Raimundo e não à sua condição social ou financeira, colocando o amor acima de todas as outras condicionantes, irmanando nessa primazia o que acontece com Ouroana e Mogueime.

Já noutra passo do enredo, após a declaração de amor ao telefone entre Raimundo e Maria Sara, este é agora um homem decidido, extrovertido, espontâneo como Mogueime, sempre à espreita de Ouroana e parece ter aprendido, com o protagonista escolhido para a sua história, a ter confiança em si próprio e na sua capacidade de traçar o seu destino: «Mogueime ronda ao redor da tenda como uma mariposa fascinada pelo clarão dos brandões que sai pela abertura dos panos. Raimundo Silva olha o relógio, se dentro de

---

esta noite não, por ser a primeira em que estaremos juntos, homem e mulher, apartados quanto se possa do arraial para que seja sem testemunhas a nossa entrega, debaixo do céu estrelado, ouvindo o marulhar da onda, e quando a lua nascer ainda os nossos olhos estarão abertos» (Saramago, 2006:329). Uma vez mais, a condição social dos enamorados, assim como o contexto do seu encontro amoroso são muito diferentes dos preconizados nas cantigas de amor, apenas há uma latente ressonância desses tempos medievos que perpassa o amor destas personagens e as eleva ao patamar socialmente favorecido que subjaz a esse género de lírica, mas a submissão à mulher amada, aqui real e não fingida, configura o imaginário dessa lírica cortês.

meia hora Maria Sara não telefona, telefonará ele» (*Ibidem*:319).

O próprio narrador coloca Raimundo Silva a refletir sobre a semelhança entre a sua relação com Maria Sara e a do par amoroso que criou para intriga central da sua própria ficção, (nivelando o sentimento os homens, independentemente do tempo e do espaço em que se situam) quando, num momento da escrita, nos confidencia, com um misto de humor e simplicidade perante o que há de imutável no ser humano:

Pergunta-se agora Raimundo Silva que semelhanças há entre este imaginado quadro e a sua relação com Maria Sara, que não é barregã de ninguém, com perdão da imprópria palavra, sem cabimento hoje no vocabulário dos costumes, (...) supomos que de comum haja apenas o desejo, que tanto o sentia Mogueime daquele tempo como o está sentindo o Raimundo de agora. (*Ibidem*:255)

## **2.2.A face revelada ou o reconhecimento de si próprio**

A duplicidade inerente a este romance de José Saramago não se restringe ao plano ficcional que parece estabelecer o paralelo entre Mogueime e Raimundo Silva, com o objetivo de revelar o outro eu do revisor, neste processo de reconfiguração da personagem principal que desencadeia sentidos cooperativamente construídos com o leitor. No fundo, é aquilo que está ausente do texto que deixa margem para a nossa identificação com ele, possibilitando a transfiguração e o reconhecimento de cada um de nós em certas personagens, cenas, momentos, emoções ou sentimentos. A legitimar esta forma de entender a obra estão as palavras de Saramago, quando o escritor sublinha que «nos meus livros fala-se de gente concreta que somos nós» (Apud Vasconcelos; 1989:10), ideia esta que, por seu lado, vem lembrar que vida e literatura se alimentam mutuamente, na senda do exposto por Manuel Gusmão: «a escrita literária, a poesia, fazem parte da constituição dos humanos que somos nós» (Gusmão, 1989:92). Ora, este aspeto vem a ser plenamente ratificado pelo escritor ao confirmar que «nós somos seres feitos de papel no sentido de que, enfim, a literatura fez-nos, faz-nos» (Apud Gusmão, 1989:92). Às vezes é preciso a intermediação do fictício, do abstrato, o qual, pela força e perenidade das palavras escritas (já que, seguindo Le Breton, «as palavras desenham o significado do mundo, formam uma grelha que permite a sua compreensão, a sua apreensão» (Le Breton, 1999:17), e «as

palavras, senhor, estão por aí, no ar, qualquer um as pode apreender» (Saramago, 2006:324), como responderá Mogueime a D. Afonso Henriques quando este se espanta com o poder de argumentação e propriedade lexical com que o soldado se exprime), se mostra capaz de realçar a realidade e a vida concreta do dia-a-dia.<sup>39</sup>

Na verdade, em *História do Cerco de Lisboa* Raimundo Silva é a face intratextual do narrador extratextual em que José Saramago se revê, na senda do que o escritor afirma a Francisco José Viegas, em entrevista publicada na revista *Ler*: «Gosto de que as pessoas não separem em mim o homem do escritor» (Viegas, 1989:20), pois «de facto, se Raimundo Silva algum modelo tem, é capaz de ser o próprio autor, que selecionou de si três ou quatro coisas que reconhece hoje ter sido no passado» (Vasconcelos, 1989:10), condescende Saramago em entrevista ao *Jornal das Letras*, concedida a José Carlos Vasconcelos. Já no seu texto intitulado «O autor como narrador», depois de discorrer sobre a cota parte de fingimento e de verdade que existe na construção das histórias, o autor concluirá que «um livro é, acima de tudo, a expressão de uma parcela identificada da humanidade: o seu autor» (Saramago; 1997:40), assumindo, assim, na primeira pessoa, a sua opinião pessoal sobre o controlo que o autor exerce na sua ficção: «Tal como o entendo, o romance é uma máscara que esconde e, ao mesmo tempo, revela os traços do romancista» (*Ibidem*:40). Uma vez mais surpreendemos, na obra de Saramago, a evocação do recurso à máscara<sup>40</sup>, tão intrinsecamente ligada, como sabemos, à poética pessoana, a qual subjaz à escrita de todo este romance (*História do Cerco de Lisboa*), consubstanciando deste modo a irmanação dos dois autores.

Raimundo Silva, enquanto máscara de Saramago dentro da narrativa, vai permitir que o

---

<sup>39</sup>Já Camões em *Os Lusíadas* mostrou que Alexandre apreciava mais os belos versos de Homero, que relatavam os feitos de Aquiles, do que os feitos de Aquiles propriamente ditos: «Não tinha em tanto os feitos gloriosos / De Aquiles, Alexandro, na peleja, / Quanto de quem os canta numerosos / Versos: isso só louva, isso deseja» (Camões, 1984: 214).

<sup>40</sup>Relativamente à questão da máscara, Marco Neves esclarece: «Na literatura em geral, a máscara, para além de tema de variados contos, romances e peças, é usada como símbolo da assumpção duma identidade diferente da original ou como símbolo do esconder dessa mesma identidade (lembremo-nos apenas das máscaras dos super-heróis da banda desenhada, que não só assumem uma identidade diferente usando máscaras, como escondem a anterior, mantendo-as separadas). Aliás, as palavras pessoa e personagem têm como base a palavra *persona*, máscara em grego. O termo *persona* designa hoje, tecnicamente, a personagem criada pelo autor para a criação poética e para as narrativas na primeira pessoa, lembrando que o autor no texto é sempre uma máscara, uma criação, mesmo quando o autor pretende identificar o narrador consigo próprio. Qualquer personagem numa obra é sempre descendente da máscara grega, é sempre uma construção duma identidade outra» (Apud Ceia, [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=460&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=460&Itemid=2), acedido online a 14 de agosto de 2012).

autor veicule a sua opinião sobre um episódio importante da vida de Portugal, recontando-o de modo a desmitificar, não só algumas figuras históricas, como até certos atos tidos como heroicos, endeusados pela historiografia oficial do país, a qual o discurso saramaguiano subverte e relega para o plano de uma certa comicidade e vulgarização - é o caso do presumido discurso de D. Afonso Henriques aos cruzados, solicitando a respetiva ajuda para a conquista de Lisboa aos mouros, procedendo o autor a uma clara carnavalização<sup>41</sup> da situação, de que faz parte a adoção de um registo de língua popular (desfasado, pois, da boca que o profere), bem como da própria atitude do rei, que não se coaduna com a postura régia que se esperaria dele:

Alçou então o rei a poderosa voz, Nós cá, embora vivamos neste cu do mundo, temos ouvido grandes louvores a vosso respeito (...) Nós cá, apesar das dificuldades, que tanto nos vêm do ingrato solo como das várias imprevidências de que padece o espírito português em formação, vamos fazendo o possível, nem sempre sardinha nem sempre galinha, (...) A bem dizer, a nós o que nos convinha era uma ajuda assim para o gratuito, isto é, vocês ficavam aqui um tempo, a ajudar, quando isto acabasse contentavam-se com uma remuneração simbólica e seguiam para os Santos Lugares. (Saramago, 2006:139)<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> De acordo com João Ferreira Duarte, «no livro *A Obra de François Rabelais e a Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (escrito em 1940 e publicado em 1965), Mikhail Bakhtine desenvolve uma inovadora teoria da cultura popular e da sua apropriação pela literatura, baseada nos conceitos de carnaval e carnavalização. (...) Para Bakhtine, o Carnaval constituía simultaneamente um conjunto de manifestações da cultura popular e um princípio de compreensão holística dessa cultura em termos de visão do mundo coerente e organizada. O elemento que unifica a diversidade de manifestações carnavalescas e lhes confere a dimensão cósmica é o *riso*, um riso colectivo que se opõe ao tom sério e à solenidade repressiva da cultura oficial e do poder real e eclesiástico, mas que não se limita a ser negativo e destrutivo, antes projecta o povo que ri em liberdade fecunda e regeneradora como a própria natureza. (...) No livro acima referido, Bakhtine lê Rabelais como o autor que, na história da literatura ocidental, mais exemplarmente carnavaliza a sua obra, isto é, que se apropria de modo mais perfeito e radical das formas, imagens e linguagem do Carnaval. Ao longo de uma extensa e meticulosa análise dos cinco livros de Rabelais (em especial *Gargantua e Pantagruel*), outros autores são, contudo, frequentemente apontados como modelos de carnavalização da literatura, particularmente Shakespeare e Cervantes. É neste contexto que os conceitos bakhtinianos se têm mostrado extremamente fecundos para a investigação recente em estudos literários e têm sido extensivamente utilizados para uma reinterpretação de certos textos à luz da sua afinidade com os rituais e os géneros carnavalescos» (Apud Ceia, [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=602&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=602&Itemid=2), acedido *online* a 17 de agosto de 2012).

<sup>42</sup> Salientamos a repetição de «nós cá», num claro indício de registo coloquial, parodicamente atribuído ao fundador da nação portuguesa, assim como o uso de «alçou a poderosa voz», sendo o termo «alçou» geralmente usado para referir o gesto do cão em situação de satisfação de determinadas necessidades fisiológicas, assim ridicularizando o rei português.

No entanto, como salienta Maria de Fátima Marinho, «na realidade, parodiar não significa destruir o passado, mas endeusá-lo e questioná-lo, perpetuando-o, mesmo se através do ridículo» (Marinho, 1999:40), valorizando-se, deste modo, uma perspectiva diferente da oficial.

Em sentido inverso, o narrador singulariza certas personagens do universo dos excluídos, que assim ganham nobreza e notoriedade ao serviço do seu semelhante, como é o caso de Mogueime que, colocado frente a frente com o rei, consegue ‘levar a melhor’ na defesa de tratamento igual ao dos cruzados estrangeiros para os soldados portugueses, isto após a ameaça lançada pelo rei de lhes mandar cortar a cabeça ou os pés pelo atrevimento de o enfrentarem: «Ora, foi bonita coisa de se ver, provavelmente só possível naqueles inocentes tempos, como se lhe alteou ainda mais a figura a Mogueime e como lhe veio clara a voz para dizer, se vossa alteza nos mandar cortar a cabeça e os pés, será todo o vosso exército que ficará sem pés nem cabeça» (*Ibidem*:341).

Deste modo, observamos «que a memória da nação portuguesa é necessariamente múltipla, pelo facto de que a sua configuração varia de acordo com a ótica segundo a qual ela é construída, enquanto sistema produtor de sentido(s) do passado» (Matias e Roani, 2008:8), ou, dito de outro modo, nas palavras de Manuel Gusmão, «é agora mais nítido que a ficção simula de forma irónica, através de processos de “rebaixamento” e de carnavalização, *um mundo histórico*, entretanto *dedicado contra* a tradição dominante e as personagens dos dominantes; ou, de novo aqui, *dedicado aos* dominados» (Gusmão, 1998:9). Na senda do atrás exposto, aduzimos ainda as palavras de Ana Paula Arnaut que, ao refletir sobre História e (meta)ficção históri(ográfi)ca, muito bem realça:

O romancista, por seu turno, liberto das grilhetas éticas e estéticas, e se assim o entender (...) permite-se baralhar e voltar a dar as cartas de um jogo que pode subverter semântica e formalmente. Neste jogo é-lhe permitido manter ou não as traves-mestras de referentes históricos, ou mantê-las em maior ou menor grau, optando por uma linguagem mais auto-conscientemente poético-literária (jogos metaficcioneis incluídos) e/ou por um discurso mais abertamente paródico (Arnaud, 2002:308).

É, no nosso entender, o que acontece em *História do Cerco de Lisboa*, nomeadamente através da pena do revisor, da qual Saramago se serve para apresentar a sua visão crítica e irónica sobre a História oficial do país, como ele próprio refere no seu texto “História e

ficção”, assumindo a responsabilidade final por todas as posições defendidas:

Mas há um outro tipo de narrador, mais complexo, que não tem uma voz única: é um narrador substituível, um narrador que o leitor vai reconhecendo como constante ao longo da narrativa, mas que algumas vezes lhe causará a estranha impressão de ser outro. Digo **outro** porque ele se colocou num diferente ponto de vista, a partir do qual pode mesmo criticar o ponto de vista do primeiro narrador. O narrador será também, inesperadamente, um narrador que se assume como pessoa colectiva. Será igualmente uma voz que não se sabe donde vem e que se recusa a dizer quem é, ou usa duma arte maquiavélica que leve o leitor a sentir-se identificado com ele, a ser, de algum modo, ele. E pode, finalmente, mas de um modo não explícito, ser a voz do próprio autor, dado que o autor, capaz de fabricar todos os narradores que entender, não está imitado a saber apenas o que as suas personagens sabem. (Saramago, 1990:19)

Refletindo um pouco sobre a vida e obra de José Saramago, em traços muito gerais e apenas em relação ao que neste capítulo nos ocupa, reconhecemos similitudes entre Raimundo Silva e o seu criador, tanto na vertente profissional do primeiro, enquanto revisor tipográfico que vive uma bela história de amor com Maria Sara, como na faceta de escritor de uma outra história do cerco, plasmando a técnica de construção na sua própria ficção centrada também ela num par amoroso, desta feita medieval, em sintonia com o tempo que relata, elegendo o amor e a fraternidade como o remédio para o fim de todos os cercos e de todas as guerras.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Saramago, profissionalmente, antes de viver da sua produção literária, trabalhou ligado aos livros de outros, visto que «dirigia literariamente os Estúdios Cor» (Vasconcelos, 1989:8). Note-se que também Raimundo Silva exerce essa função, ainda que por pouco tempo, tal como podemos perceber na conversa do revisor com a diretora literária, naquela que podemos considerar a primeira reunião de âmbito profissional entre ambos: «estão aqui reunidos pareceres seus sobre livros que a editora, em anos passados, publicou ou não, (...) Bem, a editora estava então no princípio, todas as ajudas eram bem-vindas, e alguém nessa época pensou que eu poderia fazer mais que revisões, dar opinião sobre livros, por exemplo» (Saramago, 2006: 109). O autor, segundo afirma, «[fez] muita revisão, até de textos já revistos por revisores» (*Ibidem*:8), «foi uma espécie de Maria Sara...» (Vasconcelos, 1989:8), daí talvez a facilidade com que compreende Raimundo Silva, entendendo claramente a insatisfação da personagem que se transforma em narrador, criador das suas próprias histórias e não apenas confinada a ter «de ler uma vez, duas, três, ou quatro, ou cinco vezes» (Saramago; 2006:13-149) livros, emendando, corrigindo «letras soltas como palavras completas» (*Ibidem*:11), cedendo à tentação como o sapateiro e ansiando ‘subir acima da chinela’, ao dizer: «eu penso que todos os revisores gostariam de ser autores» (Vasconcelos, 1989:8).

Mesmo na vertente afetiva, Saramago vive algo que permite o paralelismo com a relação amorosa criada ficcionalmente entre Raimundo e Maria Sara. É já numa fase tardia da sua vida que Pilar del Rio vai surgir no seu caminho e influenciar profundamente o sentido da existência do homem e do escritor. Repetidamente ouvimos da boca de José Saramago que se tivesse morrido antes de conhecer esta mulher teria morrido muito

José Saramago, em *História do Cerco de Lisboa*, cede o lugar ao narrador-personagem Raimundo Silva, outorgando-lhe o estatuto de uma das faces da moeda identitária («as duas faces duma moeda são diferentes, mas a moeda é uma só» (Saramago, 2006:237)), deste modo se reconhecendo o autor como entidade unificadora de todos os discursos que constituem este livro povoado por «várias histórias, paralelas ou concêntricas» (Vasconcelos, 1998:8), umas dentro das outras: a *História do Cerco de Lisboa* que Saramago publicou, a história do Cerco de Lisboa que Raimundo enquanto revisor vai rever, corrigir e até alterar e aquela que o revisor vai inventar e verdadeiramente nunca chega a ser escrita, pois se confunde com a sua própria vida, uma vez que, vivendo cercado pela própria timidez, é através da criação literária que a personagem se liberta, que vence os seus medos e limitações e que «dá um sentido a tudo o resto» (*Ibidem*:9), realizando-se como ser humano.

Ainda a este propósito, no já referido ensaio de José Saramago «O autor como narrador», o escritor assume justamente que «o que o autor vai narrando nos seus livros é, tão-somente, a sua história pessoal, (...) não a biografia, quantas vezes anódina, quantas vezes desinteressante, mas uma outra, a secreta, a profunda, a labiríntica, aquela que com o seu próprio nome dificilmente ousaria ou saberia contar» (Saramago, 1997:41). Ora essa biografia é então o ponto de partida para a instauração de uma outra dimensão onde a liberdade criadora legitima outras coordenadas espaciais, temporais e de significação, filtradas, de novo de acordo com o autor, pela «história da sua própria memória, com as suas exactidões, os seus desfalecimentos, as suas mentiras que também são verdades, as suas verdades que também são mentiras. Bem vistas as coisas, sou só a memória que tenho, e essa é a história que conto» (*Ibidem*:41).

Desvenda-se, deste modo, a magia da literatura, com a sua capacidade de partir do real objetivo e, por intermediação da memória, poder transformá-lo em algo mágico, plurissignificativo, potenciador de leituras e interpretações tão díspares quanto o número de pessoas que a ela acederem, pois não está confinada ao sentido unicista e limitador da escrita de imediata descodificação utilitária. Assim pode mesmo perguntar-se «que poderá

---

mais velho do que quando esse dia chegasse, ainda que com uma idade muito mais avançada. O elemento feminino é a força motriz da mensagem saramaguiana, na literatura como na vida real; tal como Maria Sara resgata Raimundo da 'mediocridade' da sua existência, também o amor de Pilar del Rio acompanha Saramago em novas e profícuas aventuras literárias que o preencherão até aos últimos dias da sua fecunda vida.



[o narrador] ser senão uma personagem mais de uma história que não é a sua» (*Ibidem*:41), visto que o autor é, em última análise, o responsável por toda a trama ficcional a que deu existência.

A face autoral pode ainda ser equacionada a partir do nome escolhido para as duas personagens principais deste universo diegético, ao constatarmos que tanto Raimundo Silva como Maria Sara contêm no nome que lhes foi destinado a inicial do nome do autor empírico,<sup>44</sup> o S como uma espécie de assinatura dentro do próprio texto, aspeto a que Manuel Gusmão aludiu, destacando: «significativo é, por exemplo, o caso de Raimundo Silva e Maria Sara, em HCL, onde a inicial se distribui pela personagem masculina e pela feminina» (Gusmão, 1998:21). Saramago, já em 1989, admitia também ser essa uma das formas de atribuição de nomes às personagens das suas narrativas, referindo que, apesar da dificuldade de encontrar o nome de Maria Sara, este, de repente, lhe surge, não enfeitando a respetiva matriz no seu sobrenome: «eu julgo que tem que ver directamente com as duas primeiras sílabas do meu próprio nome, do meu apelido, que entra por exemplo também no *Manual*, pois a partir de uma certa altura começo a falar de apelidos que aparecem com S, aparecem os Simões e aparece também um Saramago» (Apud Gusmão, 1989:93), demonstrando ser esse um processo corrente já em outras obras<sup>45</sup>, não separando o que é real do que é ficção, antes interligando-os e criando redes de circulação. Assim, pode concluir-se que

é como se fizesse uma espécie de interpenetração constante entre a realidade e a ficção negando as fronteiras que existiriam entre uma e outra, e demonstrando isso, utilizando neste caso o meu próprio nome não como alguém que por megalomania quer introduzir-se na sua própria ficção, mas como uma demonstração de que não há que distinguir entre isto e aquilo, tudo é. (*Ibidem*:93)

O recurso a processos semelhantes na organização da escrita, e que se repete em

---

<sup>44</sup>Seguindo a conceção proposta por Vítor Aguiar e Silva, «o autor, enquanto indivíduo empírico e historicamente existente, é sem dúvida, sob os pontos de vista ontológico e semiótico, o primeiro agente e o primordial responsável da enunciação literária» (Silva, 1984:220).

<sup>45</sup>A título de exemplo, destacamos as alcunhas de Sete-Sóis e Sete-Luas em *Memorial do Convento*, começadas ambas por S ou, levando à identificação total com o autor, o nome Saramago, ainda que como alcunha integra a história deste mesmo romance: «este mulataz da Caparica que se chama Manuel Mateus, mas não é parente de Sete-sóis, e tem por alcunha Saramago, sabe-se lá que descendência a sua será» (Saramago, 2005:99).

obras distintas, configura um eixo estruturante do que poderia chamar-se o estilo do autor, que o torna reconhecível e identificável por quem o lê, independentemente da ‘máscara’ que use enquanto narrador.

Uma outra forma utilizada por Saramago para manifestar a sua presença como autor passa pela evocação de um romance noutra, como sucede com *Memorial do Convento*, que é recordado em *História do Cerco de Lisboa* no momento da simulação de uma visita guiada («neste lugar se abriam, *ladies and gentleman*, as antigas portas do sol» (Saramago, 2006:74)), o que abre um certo paralelo com o episódio de *Memorial do Convento* em que quem conduz os visitantes dirá: «o peso da pedra da varanda da casa a que se chamará de *Benedictione* é de trinta e uma toneladas em números redondos, senhoras e senhores visitantes, e agora passemos à sala seguinte» (Saramago, 2005: 254).<sup>46</sup> Do mesmo modo, é invocado em *História do Cerco de Lisboa O Ano da Morte de Ricardo Reis*, invertendo a ordem das palavras do respetivo título: «introduzindo aqui como um eco de outro, feito em diferente tempo e lugar e que portanto não merece desenvolvimento, vide Retrato do Poeta no Ano da Sua Morte» (Saramago, 2006:107). Constatamos ainda a alusão, por exemplo, a *Todos os Nomes*, uma vez que nos deparamos com a evocação da Conservatória Geral do Registo Civil, local de trabalho do Sr. José, ao referir-se o narrador «ao desejo de ocupação inerente à condição humana, para o efeito tanto servindo os vivos como os mortos» (*Ibidem*:282).

A migração de personagens de uns romances para outros e a persistência de determinadas alusões parecem remeter para «a criação de um universo ficcional assinado que se imagina como simulacro do mundo real, enquanto mundo dos mundos» (Gusmão, 1998:21), universo esse que corresponde ao «de uma obra assinada por um mesmo autor»

---

<sup>46</sup>A mesma similitude está presente na replicação do momento da união entre Baltasar e Blimunda, colocando na boca de um padre, o padre Bartolomeu de Gusmão, a glosa parodiada da fórmula de um casamento, nos termos que se seguem: «aceitas para a tua boca a colher de que se serviu a boca deste homem, fazendo seu o que era teu, agora tornando a ser teu o que foi dele, e tantas vezes que se perca o sentido do teu e do meu, e como Blimunda já tinha dito que sim antes de perguntada, Então declaro-vos casados» (Saramago, 2005:56). O narrador recria um universo aparentemente ucrónico e atópico no modo como o compromisso informal entre Baltasar e Blimunda se sente profundo, genuíno e sincero, apresentado através dos sentidos e das emoções, eivado de ternura, que marcam o leitor no mais profundo da sua sensibilidade, assim aderindo incondicionalmente à vivência do amor entre o par para além de quaisquer convenções sociais ou estereótipos morais. A mesma singeleza e igual dimensão afetiva acompanham as palavras simples de Mogueime: «queres, a partir de agora, ficar comigo, e ela responde, Sim, quero, então abriram-se os ouvidos de Mogueime, todas as trompetas do rei tocaram glórias» (Saramago, 2006:328). É à mulher que é concedido o poder de selar ou não o compromisso, é dela a última palavra.

*(Ibidem:20).*

Assim, Raimundo Silva configura-se plenamente como um outro 'eu' em relação ao narrador e ao autor não só pela ubiquidade de papéis que lhe cabe representar, mas também pela pluralidade de sinais que vai deixando e que permite revelar a face do eu, identificada agora com o homem que lhe concede existência para além das páginas dos romances.



## Capítulo 3

### Interseccionismo e silêncio

O interseccionismo<sup>47</sup> enquanto movimento literário surge com Fernando Pessoa, inserido na Geração do Orpheu<sup>48</sup> e pode definir-se como uma sobreposição ou um entrelaçamento de planos do real e do onírico, do presente e do passado, do eu e do outro, facultando leituras múltiplas e caucionando perspectivas conducentes a uma prolixidade de significados em que a poética do silêncio,<sup>49</sup> como instrumento de análise do texto literário, surge como estratégia retórica. De acordo com Smedt e num sentido mais denotativo,

o silêncio é uma noção abstrata. É um termo que indica essencialmente a ausência de palavras, portanto designa um ambiente onde reina um vazio relativo de ruídos perceptíveis pela consciência. Também o podemos definir como uma atitude interior própria da consciência: o acto de fazer silêncio, ou em silêncio, está relacionado com o comportamento e a psique de diversas maneiras. (Smedt, 2006: 26)

Marc Smedt entende o silêncio na sua materialidade e diretamente ligado ao signo linguístico enquanto significante, associando-o também à comunicação, onde pode surgir como «o interior da fachada, o reverso da máscara, a face oculta da pessoa. O Trampolim

---

<sup>47</sup>Fernando Guimarães define interseccionismo como um «movimento literário de vanguarda criado por Fernando Pessoa e que se caracteriza pela intersecção no poema de vários níveis simultâneos de realidade: a interior e a exterior, a objectiva e a subjectiva, o sonho e a realidade, o presente e o passado, o eu e o outro, etc. Poema paradigmático desta estética, Chuva Oblíqua exemplifica esta técnica de intercalamento que permite "o desdobramento possível de imagens vindas do exterior ou da nossa consciência, de proveniência visual ou auditiva, de experiências reais ou de sonho, etc., criando-se no poema [...] registos ou séries imagísticas objectivamente diferentes mas devidamente ordenados» (Guimarães, 1999:71-72).

<sup>48</sup>O nome Orpheu foi atribuído a uma revista literária, editada em Lisboa, e apenas teve dois números publicados nos primeiros dois trimestres de 1915. No entanto, exerceu uma notável e duradoura influência na literatura portuguesa, introduzido em Portugal o movimento modernista, associando nesse projeto importantes nomes das letras e das artes, de entre os quais Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros, que integraram aquela que ficou conhecida como geração do Orfeu.

<sup>49</sup>A palavra silêncio não surge aqui no sentido objetivo que o dicionário lhe consagra, «estado de pessoa que se abstém de falar; privação ou recusa de falar; mutismo; taciturnidade; omissão de uma explicação; cessação de um ruído...» (Fernandes, 1984: 1649). Como refere Ione Marisa Menegolla, «o lugar do silêncio não representa a ausência de palavras (...). O silêncio instala-se lá onde a palavra subtrai o questionamento, o que não significa que a palavra não é clara, uma vez que a ambiguidade pode ser uma forma de provocação. Muitas vezes, as pretensas clarezas e objectividade nada mais são do que encobrimentos de verdades» (Menegolla, 2003:72).

da palavra» (*Ibidem*:40). Porém, «o sentido do silêncio concretiza-se numa dupla modalidade, o *silere* e o *tacere*, o que leva alguns autores, nomeadamente David Le Breton, a refletir «sobre a contenção verbal e a produção de discurso, referindo-se, também, à distinção entre as duas formas de silêncio acima mencionadas» (Novo, 2010:15), considerando a origem dos vocábulos como esclarecedora da respetiva significação:

A língua latina distingue duas formas de silêncio: *tacere* é um verbo activo cujo sujeito é uma pessoa, assinala uma paragem ou uma ausência de palavra relacionada com alguém. *Silere* é um verbo intransitivo, não se aplica apenas às pessoas, mas também à natureza, aos objectos, aos animais, designa de preferência a tranquilidade, uma tonalidade agradável da presença que não é perturbada por nenhum ruído. A língua grega, com *siôpan* (calar-se) e *sigân* (estar calado) também distingue o facto de mergulhar no silêncio ou de estar calado. (Le Breton, 1999:23)

O termo silêncio contém, portanto, uma significação polissémica, apresentando Isabel Cristina Rodrigues clarificações sobre o seu sentido, equacionando as duas modalidades de silêncio existentes e demonstrando, em termos literários, a implicação destes conceitos, como podemos confirmar pelas suas palavras:

É claro que esta distinção (entre *silere* e *tacere*, ou entre o *silêncio* e o *calar*) cobra uma importância acrescida quando se trata de perspectivar a questão do silêncio dentro das fronteiras do literário, onde somos inevitavelmente levados a distinguir uma eventual abordagem temática do silêncio (decorrente de um estado de *silere*) de uma incidência retórica (como função de *tacere*). No primeiro caso estamos em presença daquilo que poderíamos denominar uma semântica do silêncio e que se manifesta, de um ponto de vista temático, ao nível do enunciado literário; no segundo caso temos uma dimensão mais sintáctica do silêncio, a qual se manifesta na própria estrutura do texto, acabando por funcionar também como uma importante estratégia retórica. (Rodrigues, 2006: 75)

É enquanto emanção do verbo latino *tacere*, entendido, por isso, numa dimensão sintáctica e não semântica, que o silêncio cobra sobretudo sentido ao serviço do texto literário, porque influi na estruturação do texto, criando indeterminações intencionais e

porque prevê a incorporação da técnica do contraponto<sup>50</sup>, utilizando várias linhas de sentido que ora se cruzam ora seguem paralelas. A literatura do silêncio vive de uma imprevisibilidade de ritmos que, se por um lado obscurece o discurso inviabilizando a sua legibilidade imediata, por outro permite que esse silêncio seja preenchido de forma pessoal e significativa por cada leitor a quem cabe a tarefa de encontrar as palavras subentendidas e a linha de sentido entretanto interstetada. A dimensão sintática do silêncio é, pois, correlata do interseccionismo, interseccionismo este que se erige como estratégia discursiva do romance *História do Cerco de Lisboa*, onde tantas vezes encontramos o tempo da História e o tempo da escrita homogeneizados, rasurando completamente o princípio de verossimilhança<sup>51</sup> cronológica.

Este cruzamento de planos, do tempo da narração e do diálogo, e a existência de histórias deslocadas para um tempo e espaço que não são os seus surgem como tributários do interseccionismo de Fernando Pessoa, que se faz sentir em autores que parecem ter-se alimentado da sua poética e cujos textos não preveem uma leitura mas antes uma reescrita,

---

<sup>50</sup>A palavra contraponto remete-nos imediatamente para o campo da composição musical, enquanto «técnica de composição em que à melodia principal, denominada “*cantus firmus*”, se sobrepõem linhas melódicas em progressão simultânea. Este género musical (designado também *estilo figurado*, *polifónico*, *puro ou rigoroso*) cultiva primordialmente a independência linear, a participação temática e o fluxo horizontal de todas as vozes, em oposição ao género compositivo, caracterizado pela escritura harmónica, que cuida principalmente das coordenadas acórdico-verticais dos sons, com uma voz que leva a melodia enquanto as outras vozes participantes actuam como mero acompanhamento ou recheio» (Marta e Paula, <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/seminario/musica/dicionario.htm>, acedido online a 21 de agosto de 2012). Tornando-o extensiva à criação literária, o contraponto é entendido como uma técnica que se baseia no «paralelismo de acontecimentos protagonizados por diferentes personagens, na simultaneidade de cenas próximas ou distanciadas e nos saltos do passado e do presente. Geralmente, o contraponto é usado para narrar distintas histórias que se entrecruzam sucessivamente, por meio das quais se oferece uma forma fragmentada e complementar de vários núcleos narrativos» (Rivadeira, 2008:132, [books.google.pt/books?isbn=8500014164](http://books.google.pt/books?isbn=8500014164), acedido online a 21 de agosto de 2012).

<sup>51</sup>Segundo Aristides Ledesma Alonso, «em sentido genérico e comum, verossimilhança é a qualidade ou o carácter do que é verossímil ou verossimilhante; e verossímil, o que é semelhante à verdade, que tem a aparência de verdadeiro, que não repugna à verdade provável. Como se sabe, o entendimento do que seja verossimilhança é fundamental para o estudo da literatura e das artes em geral desde a Poética de Aristóteles, que entendia que "pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade" (Apud Aristóteles, 1986:115). Diferentemente da noção de verdade e de verdadeiro, entende-se desde então por verossímil na ordem narrativa tudo o que está ligado ao campo das possibilidades simbólicas relativas ao homem e à história. Desde então, todo questionamento quanto aos possíveis sentidos da verossimilhança está relacionado ao entendimento das referências que norteiam a sua constituição» (Apud Ceia, [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=14&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=14&Itemid=2), acedido online a 22 de agosto de 2012).

ou uma construção partilhada do sentido do texto. Esta partilha da reorganização discursiva do texto entre autor e leitor adquire, no universo saramaguiano, uma ressonância particular, ao recordar a importância conferida pelo escritor ao sentido último da palavra comunicação – pôr em comum:

Graças a este modo de conceber o tempo histórico - projectando-o em todas as direcções -, autorizo-me a pensar que o meu trabalho literário, no campo do romance, produzirá uma espécie de jogo contínuo em que o leitor participa directamente, por meio de uma sistemática provocação que consiste em ser-lhe negado, pela ironia, o que fora dito antes, levando-o a perceber que se vai criando no seu espírito uma sensação de dispersão da matéria histórica na matéria ficcionada, o que, não significando desorganização de uma e de outra, pretende ser uma reorganização de ambas. (Saramago, 1990: 18-19)

### **3.1.A obliquidade do discurso**

Enquanto espaço físico, Lisboa surge como lugar da representação e palco da teatralização das múltiplas linhas de ação (do cerco a Lisboa ou à mulher amada, seja ela Ouroana ou Maria Sara) e confere coerência e unicidade à incisão oblíqua do tempo fragmentado e às personagens que por ela circulam. E mesmo que em modo anacrónico, a organização do discurso em *História do Cerco de Lisboa* oscila, do princípio ao fim da obra, entre dois tempos cronologicamente diferentes, o séc. XII, tempo do cerco de Lisboa, e o séc. XX, tempo da escrita do romance, mas assimilados ambos pelo mesmo espaço geográfico (Lisboa), ainda que este se manifeste de forma dupla, em função dos vários olhares que sobre ele se projetam. Assim, o romance *História do Cerco de Lisboa* valida «uma leitura possível da História dos homens, fazendo intervir não mais o passado como modelo do presente, mas o presente como reavaliador do passado, que lhe chega incompleto, dilacerado» (Silva, 1991: 176), pelo que a sua textualização recorrentemente convoca esse tempo remoto através de um espaço que se afirma como denominador comum dos vários tempos e que assim possibilita a articulação com o tempo presente. A personagem de Raimundo Silva congrega, no fundo, os dois tempos no mesmo espaço que escolheu para viver, «esta parte de Lisboa (...) que é precisamente o que naquele tempo era a cidade toda» (Saramago, 2006:46) e que lhe permite entrar «pelo Arco Escuro, a



conhecer a escada que o historiador protesta ser uma que naquele tempo dava acesso ao adarve da cerca, ou melhor, está esta no sítio onde se acharia a outra de origem» (*Ibidem*:71). Esta permanência de Lisboa como pólo aglutinador dos dois tempos leva Manuel Gusmão, no decorrer de uma entrevista a Saramago, a refletir, considerando que neste romance

[se manifesta] o que se poderia chamar uma temporalização do espaço, (...) é isso que se lê quando vemos os cristãos a avançarem por Lisboa, a atravessarem, como tu dizes, a Praça dos Restauradores e a começarem a invadir ruas com os nomes atuais; ou quando a personagem do século XX olha para a Lisboa sua contemporânea, que inclusivamente tem as Amoreiras, e vê, numa espécie de alucinação, as personagens do cerco de Lisboa. (Gusmão, 1989:87)

Ora, a obliquidade do discurso configura-se justamente a partir desta interseção de planos, o do Cerco medieval e o da história de Raimundo Silva e Maria Sara, em sincronia com a escrita do romance, através do espaço físico convocado, de que faz parte, por exemplo, a Mouraria, bairro onde no passado decorreu o Cerco do séc.XII e onde agora Raimundo Silva habita, contemplando da sua janela o local que serviu de acampamento aos sitiados, como se daí assistisse ao desenrolar dos acontecimentos ocorridos oito séculos antes:

Pela janela do quarto viam-se passar nuvens, devagar, pardas e pesadas, no céu violeta a entardecer. Apesar de adiantada a primavera ainda não se resolvera a abrir as portas ao calor, ao Austro morno que leva a desafogar os colos e subir as mangas, de certo modo Raimundo Silva anda a viver em dois tempos e duas estações, o julho ardentíssimo que refulge e inflama as armas que cercam Lisboa e este abril húmido, gris, com um sol às vezes dardejante que torna a luz dura, como um diamante liso e fechado (Saramago, 2006:242). (...) Abriu a janela e olhou a cidade. Os mouros festejavam a destruição da torre. As Amoreiras, sorriu Raimundo Silva. Naquele lado de além está a tenda do cavaleiro Henrique... (*Ibidem*: 319).

Estamos, pois, perante uma Lisboa dividida por dois tempos, que o olhar de Raimundo vai resgatando para o presente ou relegando para o passado, num movimento semelhante ao da «bola que tinha dum lado / O deslizar dum cão verde, e do outro lado / Um cavalo azul a correr com um jockey amarelo...» (Pessoa, 2012a: 15), no poema VI da série lírica

«Chuva Oblíqua», de Fernando Pessoa. No poema pessoano, a interceção é acionada pelo movimento da batuta que faz eclodir a música e, enquanto o movimento dura, inscreve no presente o passado, alterado progressivamente pela imagem que a bola devolve, numa osmose tão completa que se fundem um no outro, deixando de haver passado e presente, “teatro” e “muro de quintal”, mas antes um espaço e um tempo unos, resultado dos dois anteriores, que durará apenas o tempo que dura a música, indutora desse momento mágico:

Todo o teatro é o meu quintal, a minha infância/ está em todos os lugares, e a bola vem a tocar música (*Ibidem*:15); /Uma música triste e vaga que passeia no meu quintal/ Vestida de cão verde tornando-se jockey amarelo.../ (Tão rápida gira a bola entre mim e os músicos...)// Atiro-a de encontro à minha infância e ela/ Atravessa o teatro todo que está aos meus pés/ A brincar com um jockey amarelo e um cão verde/ E um cavalo azul que aparece por cima do muro/ Do meu quintal... E a música atira com bolas/ À minha infância... E o muro do quintal é feito de gestos/ De batuta e rotações confusas de cães verdes/ E cavalos azuis e jockeys amarelos...// Todo o teatro é um muro branco de música/ Por onde um cão verde corre atrás da minha saudade/ Da minha infância, cavalo azul com um jockey amarelo.../ (...)/ E a música cessa como um muro que desaba,/ A bola rola pelo despenhadeiro dos meus sonhos interrompidos,/ E do alto dum cavalo azul, o maestro, jockey amarelo tornando-se preto,/ Agradece, pousando a batuta em cima da fuga de um muro,/ E curva-se, sorrindo, com uma bola branca em cima da cabeça,/ Bola branca que lhe desaparece pelas costas abaixo...(*Ibidem*:16).

Já num outro momento da narrativa de Saramago a consciência da existência de um espaço habitado por tempos diferentes se forma no pensamento de Raimundo Silva quando, ao regressar a casa depois de uma investigação atenta dos espaços onde teria ocorrido o cerco, conclui que, «a menos de cinquenta metros, embora invisível daqui, está a sua casa, e, ao pensá-lo, apercebe-se, pela primeira vez com evidência luminosa, de que mora no preciso lugar onde antigamente se abria a Porta de Alfofa» (Saramago, 2006:75), estando a personagem, por isso, como que predestinada por forças imponderáveis a participar neste assunto do Cerco, apesar de o narrador afirmar desconhecer «se Raimundo Silva é um sitiado ou um sitiante, vencedor futuro ou perdedor sem remédio» (*Ibidem*:75). Numa total identificação oblíqua entre o passado e o presente, Manuel Gusmão sublinha, acentuando este aspeto, que «no fundo é muito nítida em certos momentos uma espécie de

indistinção entre quem sitia e quem é sitiado» (Gusmão, 1989:90), obtendo a total concordância de Saramago:

E nota que vai ao ponto de introduzir, digamos, os célebres versos cantados pelas moças de Lisboa, neste caso, com a adaptação necessária, ditos por uma moura que está numa casa qualquer sobre as muralhas e que fala para o revisor que está do lado de fora, porquanto continua a haver esta minha confusão digamos no tempo, nunca sei muito bem em que época estou; digamos que esta tentação de levar o presente para o passado e a outra tentação também constante de trazer o passado até nós. E depois isto: vamos lá a ver, quando eu pego nisso, quando eu pego nesses versos, estou a falar de qualquer coisa que era futuro no século XII, mas que para nós é passado. (Apud Gusmão, 1989:90)

Podemos concluir, portanto, que, mesmo fora da implicação ficcional do narrador, o autor reconhece o fascínio dessa estratégia discursiva, validando-a no campo da realidade como parte integrante da indistinção que julga existir no tempo, «porque o tempo é todo um, e não partido em presente, passado e futuro, isso é o que, julgo eu, é a grande linha central dos meus livros» (*Ibidem*:90).

Uma outra vertente da perceção do espaço povoado por dois tempos, o passado da História e o presente da escrita, é introduzida a partir desse momento em que Raimundo, nas suas deambulações pela cidade, encontrando-se do lado de fora dos muros (o que revela a sua condição de sitiante) é supostamente atraído pela voz de uma rapariga moura a cantar e se deixa encantar - «não faltaria mais que abrir-se agora um daqueles janelões e aparecer uma rapariga moura a cantar, Esta é Lisboa prezada, Resguardada, Aqui terá perdição, O cristão» (Saramago, 2006:69). Este canto, associando a rapariga à cidade, transforma o cerco a Lisboa no cerco à mulher amada, (volvendo-se ela própria no ser sitiante, levando o cristão à perdição amorosa). De facto, «é a partir daí que [Raimundo Silva] intensifica o seu cerco a Maria Sara bem como a sua atividade literária. A conquista da cidade pelos portugueses confunde-se com a conquista à mulher amada» (Kuntz, 2002:6), aspeto este que é possível confirmar pela caracterização da cidade: «bem poderia ser que Lisboa, ao contrário do que parecia, não fosse cidade mas mulher,<sup>52</sup> e a perdição

---

<sup>52</sup> Refira-se a este propósito que a música portuguesa consagra esta visão de Lisboa como “Menina e Moça”, totalmente identificada com um corpo feminino, sedutor, que atrai o olhar do enamorado, num poema de Ary dos Santos e música de Paulo de Carvalho, de que transcrevemos aqui o respetivo refrão: “Lisboa menina e

somente amorosa, se o restritivo advérbio aqui tem cabimento, se não é essa a única e feliz perdição» (Saramago, 2006: 69).<sup>53</sup>

A conquista de Maria Sara e a consequente superação do estatuto de sitiante e sitiado vivido pelos dois amantes implica também, de certo modo, uma dimensão política e social, uma vez que o fim do cerco viabiliza o encontro das partes e não já o seu entendimento como vencidos e vencedores, devendo falar-se a partir daqui em partilha e não em saque, pois «o amor será não haver mais barreiras, o amor é o fim do cerco» (*Ibidem*:330).

Também a leitaria A Graciosa, onde habitualmente Raimundo Silva toma café, vai acolher imprevistamente o séc. XII, evidenciando essa componente de incisão, puramente interseccionista, ao sobrepor o passado e o presente, como nos conta o narrador:

Evidentemente, a Leitaria A Graciosa, onde o revisor agora vai entrando, não se encontrava aqui no ano de mil cento e quarenta e sete em que estamos, sob este céu de junho, magnífico e cálido apesar da brisa fresca que vem do lado do mar, pela boca da barra. Uma leitaria é, desde sempre, bom lugar para saber as novidades, em geral as pessoas não trazem muita pressa, e sendo este um bairro popular onde todos se conhecem e onde a familiaridade do quotidiano já reduziu ao mínimo as cerimónias prévias à comunicação, tirando, claro está, algumas fórmulas simples, Bons dias, Como tem passado, Lá em casa, tudo bem, que se dizem sem dar grande atenção ao significado real das perguntas e respostas, é natural que em pouco se passe às preocupações do dia, que são várias e todas graves. A cidade está que é um coro de lamentações, com toda essa gente que vem entrando fugida, enxotada pelas tropas de Ibn Arrinque, o Galego, que Alá o fulmine e condene ao inferno profundo, e vêm em lastimoso estado os infelizes (...) E parece, diz o dono da leitaria, que vêm cruzados pelo mar, malditos sejam eles, corre que serão uns duzentos navios, (...) Ai, coitadinhos, diz uma mulher gorda, limpando (*Ibidem*:61) uma lágrima, que mesmo agora venho da Porta de Ferro, é um estendal

---

moça, menina/da luz que os meus olhos vêem, tão pura/teus seios são as colinas, varina/pregão que me traz à porta, ternura/Cidade a ponto luz bordada/toalha à beira mar, estendida/Lisboa menina e moça, amada/Cidade mulher da minha vida.» (Santos, 1989:54)

<sup>53</sup>Surge, assim, outro percurso de descodificação do texto, marcado pela introdução de um vetor que captará ainda mais a atenção do leitor, concentrado agora na «averiguação oblíqua dos [motivos do revisor]» (Saramago, 2006:227). A identificação cidade-mulher continua, atribuindo-se à cidade a sensualidade da mulher: «Lisboa aparecia como uma jóia por assim dizer reclinada na encosta, oferecida às volúpias do sol» (*Ibidem*:289). Paralelamente ao fascínio do homem que a observa, vamos assistindo, numa duplicidade de sentidos, ao apertar do cerco («está Lisboa enfim cercada» (*Ibidem*:248)) até que assumidamente se passa para o campo do amor: «o muro invisível desmoronava-se, para além dele ficava a cidade do corpo, ruas e praças, sombras, claridades, um cantar que vem não se sabe de onde (...) depois a calma, dois corpos lado a lado vogando, de mãos dadas» (*Ibidem*: 293-295).

de misérias e desgraças (...) que a espada do Profeta caia sobre os assassinos, Cairá, disse um homem novo que, encostado ao balcão, bebia um copo de leite, se for a nossa mão a empunhá-la, Não nos renderemos disse o dono da leitaria (...) Raimundo Silva entrou, deu os bons-dias sem reparar em quem estava... (*Ibidem*:62).

Este episódio da entrada de Raimundo Silva na leitaria Graciosa, num espaço da Lisboa contemporânea, ora se centra nos clientes da leitaria, descrevendo as suas atitudes, o que comem e o que bebem, ora cede a palavra às personagens para colocá-las durante o Cerco à cidade, no séc. XII, lamentando estas a guerra que assola a cidade e a carnificina infligida aos também lisboetas, o que exige uma leitura muito atenta para identificar o contexto de cada segmento textual e para aferir onde acaba o tempo em que Raimundo se insere e onde começa o tempo da história que ele procura redigir.

A propósito desta oscilação entre o passado da História e o presente da narração, Maria de Fátima Marinho considera que,

ao reviver o tempo de D. Afonso Henriques, Raimundo usa frequentemente o processo da parataxe, além de tentar apresentar a dupla focalização (a dos cristãos e a dos mouros): “Lisboa estava ganha, perdera-se Lisboa”<sup>54</sup>. A simultaneidade de pontos de vista facilita o recurso à história paratática e à narração paralela – sem mudança de registo, passa-se do século XX ao século XII, da personagem Raimundo, revisor, ao narrador Raimundo, historiador perverso (Marinho, 1999:274).

Todavia, é através da interseção dos acontecimentos pertencentes a cada um dos tempos (o do Cerco a Lisboa no século XII e o da vivência de Raimundo Silva em Lisboa, no século XX) que *História do Cerco de Lisboa* se vai edificando como romance, num percurso arquitetónico mais tributário da hipotaxe do que da estrutura paratática característica do romance histórico. Assim, este momento da narrativa de *História do Cerco de Lisboa* encontra um paralelo perfeito no poema VI de *Chuva Oblíqua*, pois, à semelhança da bola que interseta o tempo da infância e o tempo presente da criação poética (por momentos fundidos num só), também aqui Raimundo Silva, pela imaginação, presentifica o tempo do Cerco de Lisboa, ao evocar acontecimentos e personagens coevos que de repente surgem interligados com gestos, comentários e personagens provenientes do

---

<sup>54</sup> (Saramago, 2006: 347).

tempo da escrita empreendida por Raimundo Silva, rasurando-se assim completamente a distância temporal que lhes é inerente. Há muitos outros exemplos desta interseção de planos e de tempos ao longo do romance, de que destacamos um outro, no final de uma conversa ao telefone entre o revisor e a diretora literária, em que a interseção leva à indistinção voluntária entre a escrita da outra história do cerco de Lisboa e a relação amorosa de Raimundo Silva e Maria Sara, constituindo também esta atitude uma intenção clara de obliquidade, criadora de novas leituras:

Antes de vir para esta guerra, eu era apenas um revisor sem outros maiores cuidados que traçar correctamente um deleatur para explicá-lo ao autor, Parece que há interferências na linha, O que se ouve são os gritos dos mouros, ameaçando lá das ameias, Tenha cuidado consigo, Não vim de tão longe para morrer diante dos muros de Lisboa. (*Ibidem*:246)

A interligação entre a escrita do novo cerco e o desenrolar da história de amor que sustenta a intriga principal (continuando como pano de fundo a cidade de Lisboa onde também viveu o outro par de enamorados, Ouroana e Mogueime, os quais, surgindo em paralelo com o par amoroso contemporâneo, corroboram esta leitura incisiva do universo diegético apresentado) cria uma interdependência entre os dois eixos do romance, que assim vão surgindo ora em paralelo ora cruzando-se, criando frequentemente a ilusão de que a evolução do amor depende do desenrolar da história, atingindo uma simbiose em que se torna difícil descobrir se o romance surgiu para concretizar o amor ou se foi em nome do amor que se criou a nova versão do Cerco de Lisboa. De facto, questionada por Raimundo Silva sobre as razões que levaram Maria Sara a desafiá-lo a escrever a nova história do Cerco de Lisboa, ela responde que «naquela altura não o via com muita clareza, por muitas explicações que pudesse ter dado a mim própria, ou a ti, quando as pediste, agora já é evidente que era a ti que buscava» (*Ibidem*:299). Esta linha de leitura ganha ainda mais verosimilhança se pensarmos que Raimundo Silva, num momento de total harmonia amorosa com Maria Sara, pondera não terminar «a história do Cerco» (*Ibidem*:298), considerando que «uma alternativa seria deixá-la ficar tal qual está, agora que já nos encontramos» (*Ibidem*:299).

Intimamente ligado à escrita da outra história do cerco está, indubitavelmente, o par

amoroso escolhido para dar corpo à intriga romanesca aí recriada, Ouroana e Mogueime,<sup>55</sup> cujo entendimento está, também ele, sujeito aos processos de interseção utilizados para definir as entidades individuais de Raimundo Silva e de Maria Sara. As duas histórias de amor surgem como um puzzle e é preciso ir selecionando as peças que se encaixam ora num romance ora no outro, reconhecendo as diferenças e descodificando as semelhanças, instaurando-se, por vezes, a ilusão de uma identificação entre os dois pares, para o que contribui a recorrente permutabilidade do nome: «como te chamas, perguntou Raimundo a Ouroana, e ela respondeu, Maria Sara» (*Ibidem*:290).<sup>56</sup> Aliás, a narrativa termina exatamente com a ideia de que Raimundo e Maria Sara são o correlato real das personagens do romance recriado pelo revisor - quando, após a conclusão da história do novo cerco, Maria Sara questiona Raimundo Silva sobre o destino dado ao par amoroso, a resposta é deveras elucidativa da recíproca implicação das quatro personagens: «e Mogueime, e Ouroana, que foi que lhes aconteceu, Na minha ideia, Ouroana vai voltar para a Galiza, e Mogueime irá com ela (...), Por que pensas que eles se devem ir embora, Não sei, pela lógica deveriam ficar, Deixa lá, ficamos nós» (*Ibidem*:348).

Estas últimas palavras sublinham a ideia de que, ficando Maria Sara e Raimundo, é como se também Ouroana e Mogueime estivessem presentes, através deles e dentro deles, irmanados pelo mesmo sentimento de paz, em comunhão, uma vez que «juntos, celebram a epifania da existência no amor» (Maleval, 2002:161).

Por último, também alguns anacronismos insertos em *História do Cerco de Lisboa* revelam a marca do «desdobramento transtemporal» (Gusmão; 1998:18) que estrutura o romance, inserindo significados obliquamente inter-relacionados e diretamente implicados na questionação ou não do relato da História oficial. Atente-se, pois, nas palavras do narrador: «o que de todo não se deveria permitir é esta insensatez de falar de quinas em tempo de D. Afonso o Primeiro, quando só no reinado do seu filho Sancho foi que elas tomaram lugar na bandeira» (Saramago, 2006: 41). É ainda este o sentido de um outro passo, desta vez perpassado de ironia contra a intolerância religiosa que, desde há muito, se havia instalado no mundo e, aparentemente, haveria de perpetuar-se no futuro, já aqui vaticinado: «no próximo centenário da tomada de Lisboa aos mouros, no ano de dois mil e

---

<sup>55</sup> Este aspeto foi já referido no segundo capítulo deste trabalho (p.39), servindo aí outras intenções analíticas.

<sup>56</sup> A ilusão desta identificação é ainda corroborada em «bem dito, Ouroana querida, Obrigado, querido Mogueime, mas eu não sou mais do que uma simples mulher, ainda que licenciada, E eu um simples homem, apesar de revisor» (Saramago, 2006:330).

quarenta e sete, se Lisboa houver ainda e portugueses nela, não faltará um presidente para evocar aquela suprema hora em que as quinas, ovantes no seu orgulho da vitória, tomaram o lugar do ímpio crescente no céu azul da nossa formosa cidade» (*Ibidem*:43). Um outro anacronismo serve de pretexto ao narrador para denunciar, em tom sarcástico, a ganância dos cruzados, movidos alegadamente pelo lucro e proveito e não por razões de fé. É essa a razão apontada para a recusa da ajuda aos portugueses, já que estes não possuíam riqueza bastante que justificasse os perigos e riscos a que os cruzados se expunham se decidissem permanecer em Lisboa:

os que defendiam a ideia de continuar viagem para os Santos Lugares afirmavam que muito maiores lucros e proveitos tirariam da extorsão de dinheiro e mercadorias das naus que no mar encontrassem, tanto de Espanha como de África, anacronismo de que só ao historiador se devem pedir contas, falar de naus no século doze, com menos perigo de vidas, que as muralhas são altas e os mouros muitos. (*Ibidem*:47)

Estes três exemplos ilustram o modo como a escrita saramaguiana intima figuras e acontecimentos de todos os tempos, conglomerando quer o passado quer o futuro no presente da escrita, sem ser refém da linearidade temporal, ao serviço de uma conceção poliédrica do mundo, não una, mas múltipla, pois a realidade surge como legado de todos os tempos.

Convocando o autor outra realidade, bem próxima da sua vivência pessoal, surge a inclusão na história do séc. XII de uma alusão ao tempo da luta pelas liberdades individuais e coletivas do pós-25 de abril, equiparando os soldados (que reivindicam soldo igual ao dos cruzados) aos representantes das forças armadas, porta-voz do povo no período revolucionário, uma vez mais igualando os tempos e os homens:

Fez Mem Ramires o seu relatório ao rei, o qual, no essencial, coincidia com os dos outros capitães, sugerindo, com todo o respeito, que mandasse sua alteza comparecerem à sua presença os delegados do movimento das forças armadas, que talvez, diante da majestade real, se lhes reduzissem os atrevimentos e encolhessem os ânimos. (*Ibidem*:340)

Neste sentido, Manuel Gusmão, refletindo sobre a presença dos anacronismos em Saramago, declara: «arriscar-me-ei a dizer que a produção de anacronismos se gera



matricialmente na instância da narração, constituindo um apecto do carácter plurivocal e polifónico do narrador» (Gusmão, 1998:189).

Assim, do exposto, podemos concluir que o autor José Saramago, seja qual for o registo em que se situe, cronológico ou anacrónico, através da sua própria voz ou da que cede às suas personagens, procura veicular as suas ideias de tolerância religiosa e política, de igualdade social e fraternidade, através de um discurso oblíquo que compromete o leitor na busca, partilhada com o narrador, de sentidos mais profundos e sobretudo mais significativos porque mais pessoais, como que descobertos por mérito e esforço próprios, implicando-os a ambos na defesa desses mesmos princípios.

### 3.2. “Só um que é os dois”<sup>57</sup>

Tal como temos vindo a defender ao longo da nossa dissertação, *História do Cerco de Lisboa* apresenta-se como um romance uno, porém aberto à construção da duplicidade de significados potenciados por leituras plurifacetadas em articulação com a focalização que na instância narrativa se privilegia, num universo projetivo das vivências e emoções das personagens situadas em tempos distintos, os quais surgem unificados pelo espaço físico escolhido, a cidade de Lisboa. No entanto, o carácter metonímico<sup>58</sup> do Cerco potencia a construção rememorativa de universos simbólicos despidos de coordenadas espaço-temporais restritivas, potenciando uma descodificação atemporal (atópica e acrónica) da mensagem aí contida, consignando deste modo o sentido contido em «só um que é os dois» (Pessoa, 2012a:14).

O poema V de *Chuva Oblíqua*, de Fernando Pessoa, assenta no entrelaçar da noite e do dia, criando a «hora dupla» (*Ibidem*:15) que se apresenta como resultado da mistura das duas realidades transfiguradas pela perceção do sujeito poético:

---

<sup>57</sup> Excerto do verso 10 do Poema V de *Chuva Oblíqua*, de Fernando Pessoa: «Até formarem só um que é os dois» (Pessoa, 2012a:14).

<sup>58</sup> Seguindo a definição proposta por Sílvia Regina Pinto, metonímia «em sentido lato, é a figura de linguagem por meio da qual se coloca uma palavra em lugar de outra cujo significado dá a entender. Ou a figura de estilo que consiste na substituição de um nome por outro em virtude de uma relação semântica extrínseca existente entre ambos. Ou, ainda, uma translação de sentido pela proximidade de ideias. Consiste, assim, na ampliação do âmbito de significação de uma palavra ou expressão, partindo de uma relação objetiva entre a significação própria e a figurada» (Apud Ceia, [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=882&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=882&Itemid=2), acedido online a 27 de agosto de 2012).

Lá fora vai um redemoinho de sol os cavalos do carroussel.../ Árvores, pedras, montes, bailam parados dentro de mim.../ Noite absoluta na feira iluminada, luar no dia de sol lá fora,/ E as luzes todas da feira fazem ruídos dos muros do quintal.../ Ranchos de raparigas de bilha à cabeça/ Que passam lá fora, cheias de estar sob o sol,/ Cruzam-se com grandes grupos peganhentos de gente que anda na feira,/ Gente toda misturada com as luzes das barracas, com a noite e com o luar.// E os dois grupos encontram-se e penetram-se/ Até formarem só um que é os dois.../ (*Ibidem*:14); (...) // De repente alguém sacode esta hora dupla como numa peneira/ E, misturado, o pó das duas realidades cai/ Sobre as minhas mãos cheias de desenhos de portos/ Com grandes naus que se vão e não pensam em voltar.../ Pó de oiro branco e negro sobre os meus dedos.../ As minhas mãos são os passos daquela rapariga que abandona a feira,/ Sozinha e contente como o dia de hoje... (*Ibidem*: 15).

A noite espelha a visão da feira povoada por «grupos peganhentos de gente (...) luzes das barracas (...) cavalos do carroussel» (*Ibidem*:14), enquanto o dia mostra «ranchos de raparigas de bilha à cabeça (...) árvores, pedras, montes» (*Ibidem*: 14). Contaminado pelo movimento frenético e estonteante do carroussel, o eu poético, numa sucessiva e vertiginosa interpenetração de planos, compõe um só plano: «e os dois grupos encontram-se e penetram-se/ Até formarem só um que é os dois» (*Ibidem*:14). A recomposição da diversidade num só rosto leva, no final do poema, à identificação das «minhas mãos» (*Ibidem*:15), as do sujeito lírico, com «os passos daquela rapariga» (*Ibidem*:15) que sai da feira, imagem-símbolo da dispersão do sujeito poético que, através da interseção, procura reencontrar-se com o outro. As duas realidades, noite e dia, que se interseccionam na mente do poeta, fundem-se numa só, criando a ilusão momentânea de uma nova realidade, entendida a escrita «como acto ontológico em que a aparência do mundo se transformasse em espelho, no qual o “eu” imaginário retivesse a ilusão de existir ao escrever-se» (Lourenço, 2004b:105). Todavia, essa realidade logo se esvai e desaparece, pois «o pó das duas realidades cai» (Pessoa, 2012a:15), o dia vai com a rapariga, a noite fica com ele, voltando o sujeito à situação inicial antes da metamorfose, restabelecendo-se assim a dualidade.

Do mesmo modo, a ficção saramaguiana ativa uma historicidade dupla, a do passado que prefigura a do futuro, por momentos cristalizada no presente da escrita como

contraponto entre os dois tempos, tal como um deus Jano.<sup>59</sup> Como considera Isabel Pires de Lima, «esta reescrita da História por Saramago não é nostálgica. Ela é pretexto para uma leitura crítica do passado, uma leitura possível do mundo, subversora da relação entre verdade e ficção, entre facto e ficção e sendo por isso, enfim, um factor determinante na evolução do sentido da vida» (Apud Arnaut, 2008:155).

Neste sentido, e em entrevista a Manuel Gusmão, Saramago reconhece que «este título *História do Cerco de Lisboa* [se aplica] a três ou quatro ou cinco textos completamente diferentes, que existem, que coexistem dentro do texto final» (Gusmão,1989:88), abrindo caminho à duplicidade de sentidos que se tem vindo a enunciar, pois através da introdução do «não» na narração da história do cerco, a história

é já uma ficção, uma história de amor, porque se faz por amor e de amor – personagens vão emergir desse cerco, Mogueime e Ouroana, que representarão, nesses tempo da fundação da história nacional, e noutro plano da narrativa, a própria história de amor entre Raimundo e Maria Sara, em perfeitas etapas paralelas, e numa representação autonímica que as próprias personagens – as de agora – reconhecem. (Seixo, 1989:35)

A nova perspetiva delegada no revisor cria uma ligação estreita entre a *História do Cerco de Lisboa* e a história que vai surgir no livro da sua lavra, suscitando também uma reflexão sobre o próprio processo da escrita, sibilamente anunciado no fim do primeiro capítulo pelo desabafo do revisor ao exclamar: «que seria de nós se não existisse o deletur, suspirou o revisor» (Saramago, 2006:16), vaticinando desde logo a possibilidade da rasura do estatuído, da correção dos dados, da alteração do enunciado, para no seu lugar colocar outra realidade, em conformidade com a definição dada do sinal usado pelos revisores, «o deletur é o “terrível círculo” que não se fecha, não se completa, por isso mesmo torna-se, neste romance, o símbolo da escrita infindável quanto à sua recriação e possibilidades de realizações e interpretações» (Kuntz, 2002:4).

Também Finazzi-Agrò perfilha esta ideia, ao lembrar que

---

<sup>59</sup> O Dicionário dos Símbolos apresenta Jano como um «deus ambivalente de dois rostos contrapostos, de origem indo-europeia, um dos deuses mais antigos de Roma. (...) O seu duplo rosto significa que ele vigia tanto as entradas como as saídas, que ele tanto olha para o interior como para o exterior, para a direita como para a esquerda, para a frente e para trás, para cima e para baixo, a favor e contra» (Chevalier e Gheerbrant, 1984:382).

A *História do Cerco de Lisboa* seria, neste sentido, tão só a história de uma história cercada e vice-versa: uma história que encontra a sua realidade irrompendo na invenção por ela longamente sitiada. O que mais uma vez, dá tempo e lugar a uma dimensão híbrida – aquilo a que já [chamou] algures “verdade bastarda”, em que é impossível discriminar o facto da hipótese, em que não se consegue distinguir entre aparência e realidade, entre a máscara e o vulto da História. (Finazzi-Agrò, 1999:345)

Analogamente, o narrador assume a ficcionalidade do romance, sem pretensões de verdade objetiva: as ficções que contam fazem-se, todos e todas, com uma continuada dúvida, com um afirmar reticente, sobretudo a inquietação de saber que nada é verdade e ser preciso fingir que o é» (Saramago, 2006:56). «Tudo isto, já se sabe, são suposições de um narrador preocupado com a verosimilhança, mais que com a verdade que tem por inalcançável» (*Ibidem*: 198)<sup>60</sup>.

Assim, mais do que a duplicação de tempos, de espaço ou de personagens, há a fusão de todos eles e a sua interseção cria um novo espaço de descodificação plural, legatária do conteúdo do excerto do verso pessoano «só um que é os dois» (Pessoa, 2012a:14). Na verdade, como refere Clara Ferreira Alves, «Lisboa é só uma, e é sempre a mesma. Uma cidade cercada, de cujo cerco [Saramago] escreveu a história. Uma cidade amada como uma mulher, e é disso que trata *História do Cerco de Lisboa*» (Alves, 1998:62).

---

<sup>60</sup> Há aqui uma alusão à epígrafe do romance: «Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se a corrigires, não a alcançarás. Entretanto não te resignes. Do Livro dos Conselhos».

## Conclusão

Procurámos, ao longo desta dissertação, salientar o modo como o universo narrativo de *História do Cerco de Lisboa* pode ser considerado legatário da poética e do processo criativo pessoanos, tanto no plano ideotemático, no que respeita à busca da identidade empreendida pelas personagens, como no plano técnico-compositivo, adotando estratégias discursivas que comungam dos pressupostos que o interseccionismo veicula, oferecendo ao leitor uma verdadeira sinfonia<sup>61</sup> de vozes.

Com efeito, acreditamos que Saramago faz eco da sua ascendência pessoana ao incorporar na sua obra a temática da busca da identidade, dando corpo a figuras como o Sr. José de *Todos os Nomes*, Tertuliano Máximo Afonso de *O Homem Duplicado* ou Ricardo Reis de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, bem como o Raimundo Silva de *História do Cerco de Lisboa*, todos eles, a seu modo, testemunhas da angústia pessoana do auto e heteroconhecimento.

Do mesmo modo que Fernando Pessoa trouxe à luz do dia os heterónimos como desdobramentos do ‘eu’, consignando a cada um deles uma existência autónoma da do criador e reificada numa obra literária plurívoca, distinta da do ortónimo, cada um deles buscando a sua individuação ficcional, Saramago alteriza-se em Raimundo Silva, corporizando na sua relação com a personagem a mesma duplicidade ontológica característica do universo pessoano, a qual atinge também o domínio da criação literária, já que Raimundo Silva se distingue de José Saramago (e a ele simultaneamente se associa) pelo seu ofício de escrita (na redação da nova história do Cerco), tal como sucede com os heterónimos pessoanos em relação ao seu criador.

Também Raimundo Silva se heteronimiza em Mogueime, concedendo-lhe o estatuto de personagem principal na narração da nova história do Cerco de Lisboa, à semelhança do papel desempenhado por ele próprio no âmbito de *História do Cerco de Lisboa*, e coloca-o no centro de uma relação amorosa em tudo semelhante à que, enquanto protagonista da chamada primeira história, vive com Maria Sara, replicando a estratégia

---

<sup>61</sup> Note-se que Saramago soube exemplarmente alternar no seu discurso diversas vozes narrativas, com o intuito de colocar perante o leitor a perspetiva daqueles que, esquecidos, não tiveram lugar na História. Refira-se, a este propósito, a heroicidade concedida a Mogueime ou até mesmo a relevância atribuída a Ouroana.

discursiva do narrador na construção do seu romance. Deste modo (cf. p. 32) o par amoroso, Ouroana e Mogueime, patenteia um comportamento, sentimentos e atuação em tudo semelhantes aos do par inicial, Raimundo Silva e Maria Sara, que a determinado momento se dirigem um ao outro, assumindo completamente essa intermutabilidade do nome, indiciadora da identificação que se quer avocar: «bem dito, Ouroana querida, Obrigado, querido Mogueime, mas eu não sou mais do que uma simples mulher, ainda que licenciada, E eu um simples homem, apesar de revisor. Riram ambos» (Saramago, 2006:330). É mesmo com a aproximação entre Mogueime e Ouroana que Raimundo, ao longo do romance, vai aprendendo a lidar com os seus sentimentos e, observando o comportamento de Mogueime no campo amoroso, ganha coragem para empreender o cerco a Maria Sara, descobrindo como atuar para conseguir os seus intentos: «Cá fora, escondido, Mogueime ronda ao redor da tenda como uma mariposa fascinada pelo clarão dos brandões que sai pela abertura dos panos. Raimundo Silva olha o relógio, se dentro de meia hora Maria Sara não telefonar, telefonará ele» (*Ibidem*:319).

Questionando a validade das fontes históricas, o autor desvenda os bastidores do processo da construção da História e, assim, parodiando esta última, reorganiza no seu discurso ficcional a matéria histórica, não com o objetivo de contar os fatos oficiais que todos conhecemos, mas com o de reconstruir a História a partir da ficção literária<sup>62</sup>. É neste sentido que Ana Paula Arnaut referiu que em alguns romances de José Saramago e, também, neste que nos ocupa, se desenham

verbalmente personagens e situações cuja veracidade ou verosimilhança oscila entre a obediência, sempre relativa, a um passado cristalizado pela História oficial, e a recriação, nunca isenta de contaminações da ideologia perfilhada pelo autor, de um espaço-tempo que poderia muito bem ter sido como é imaginado. (Arnaud, 1999: 325)

Assim, através da duplicidade inerente à instância da narrativa, que ora situa o leitor no tempo da história do cerco ora se desloca para o tempo da escrita dessa mesma história, configura-se o entrecruzar de vozes instauradoras de «polifónicos edifícios verbais» (Saramago, 2006:22), em consonância com os pressupostos definidores da

---

<sup>62</sup> Maria Cristina Kuntz refere que «o ato transgressor do protagonista estabelece uma situação mais que fantástica, absurda. Portanto o nó da intriga do romance - O Não - é um ato inverosímil, estranho, que, sobretudo vindo de um revisor, parece piada» (Kuntz, 2002:12).

heteronímia. Raimundo Silva é uma espécie de heterónimo que José Saramago arquiteta para introduzir uma visão disruptiva da História do Cerco de Lisboa, projetivamente reescrita para introduzir nela «personagens anteriormente esquecidos pela historiografia oficial» (Ferreira, 2008:79).

A organização do discurso está, deste modo, intimamente relacionada com esta dualidade de vozes, as quais, interseccionando-se, fundem a narração da *História do Cerco de Lisboa*, imediatamente associada ao título do romance, com a outra história do cerco, nascida esta de um erro voluntário posteriormente assumido pelo revisor: não se confinando ao que dele era suposto esperar (reler, rever e corrigir), Raimundo Silva altera radicalmente o que a História há muito ratificara, defendendo a tese de que os cruzados não ajudaram os portugueses na reconquista da cidade de Lisboa aos mouros, em linha com o denominado romance histórico pós-moderno.<sup>63</sup> É à volta desta «heterodoxa tese de se terem recusado os cruzados a ajudar à conquista de Lisboa» (Saramago, 2006:189) que se tecem as coordenadas referenciais do universo diegético desta ficção, intimamente ligadas à vida pessoal do revisor e da sua relação amorosa com Maria Sara, a sua diretora literária. Ainda a este propósito, num artigo sobre *Saramago e o post-Modernismo*, Isabel Pires de Lima esclarece:

*História do Cerco de Lisboa* é paradigmática quanto a esta atitude pós-moderna da reescrita da História, na medida em que o protagonista vive uma história que é uma espécie de *myse en abyme* da situação de Saramago, revisor heterodoxo e não selectivo da História. Um revisor de imprensa, deliberadamente, altera um facto histórico ao introduzir um *não* na afirmação de que os cruzados ajudaram os portugueses na conquista de Lisboa aos Mouros. A partir daí temos uma contrafacção histórica que põe em diálogo Mouros e Cristãos, passado e presente, sem atender a anacronismos, emendando ou rectificando o mundo provisoriamente. (Apud Arnaut, 2008:154-155)

Neste sentido, o interseccionismo, movimento literário indelévelmente associado a Fernando Pessoa, assume primordial relevância na estruturação do discurso do romance,

---

<sup>63</sup> Referindo-se a Linda Hutcheon e à obra *Poetics of Postmodernism*, Helena Kaufman clarifica: «De facto, a definição de pós-moderno proposta pela autora, assim como a análise das suas contradições e das questões, começa e termina com a tentativa de explicar a natureza da relação presente/passado na arte, na cultura e na história. Como resultado, o romance pós-moderno, em vez de fugir da História, de a negar ou destruir, como fazia o Modernismo, revisita-a de uma maneira consciente e, às vezes, irónica» (Kaufman, 1991:124).

pois, à semelhança do poema *Chuva Oblíqua* do ortónimo pessoano, surgem duas linhas de ação, duas realidades situadas em tempos diferentes e num único espaço físico, o qual se desdobra por ação do olhar que o contempla, acedendo o leitor, como sugere o sujeito poético no poema *Autopsicografia* («E os que lêem o que escreve, / Na dor lida sentem bem, / Não as duas que ele teve, / Mas só a que eles não têm» (Pessoa, 2012a:92)), não à realidade histórica do passado, não à realidade ficcionada do presente, mas antes a uma outra realidade que se constrói a partir da mistura de ambas: só uma que é as duas, parafraseando o já referido verso do poema V de *Chuva Oblíqua*.

É, pois, através da pena ou da batuta do revisor que emerge a face alternativa da História mas, na verdade, o maestro é Saramago, o qual, à semelhança do maestro do poema VI de *Chuva Oblíqua*, ora faz surgir à nossa frente o tempo passado que a História consagrou (correlato do tempo da infância evocado no poema pessoano), ora o tempo da escrita desse mesmo passado (correlato do tempo presente em que irrompe a música em *Chuva Oblíqua*).

É como se em *História do Cerco de Lisboa* a instância narradora solicitasse o som de um determinado instrumento enquanto remete um outro ao silêncio, alternada e reiteradamente, conseguindo assim que toda a orquestra se organize para poder eclodir a sinfonia perfeita. Como considera o narrador a propósito de Raimundo Silva, ao fazer o ponto da situação da nova versão da história, a personagem

é homem de escrita lenta, sempre cuidando das concordâncias, avaro na adjectivação, molesto na etimologia, pontual no ponto e outros sinais, o que desde logo vem delatar que quanto aqui em seu nome se tem lido não passa, afinal de contas, de versão livre e livre adaptação de um texto que provavelmente poucas semelhanças terá com este e que, tanto quanto podemos prever, se manterá reservado até à última linha, fora do alcance dos amadores da história naïve. Aliás, basta reparar que a versão de que dispomos já leva doze páginas densíssimas, e claro está que Raimundo Silva, que de escritor nada tem, nem os vícios nem as virtudes, não poderia, em dia e meio, ter escrito tanto e tão variado. (Saramago, 2006:157)

Em suma, pensamos ter demonstrado que a dimensão semântico-formal de *História do Cerco de Lisboa* justifica, em termos estéticos, a sua filiação ao universo pessoano,



partilhando este romance de muitos dos processos mentais e estilísticos que estruturam a obra poética de Fernando Pessoa a quem cabem as seguintes palavras:

Negada a verdade, não temos com que entreter-nos senão a mentira. Com ela nos entretenhamos, dando-a porém como tal, que não como verdade; se uma hipótese metafísica nos ocorre, façamos com ela, não a mentira de um sistema (onde possa ser verdade) mas a verdade de um poema ou de uma novela – verdade em saber que é mentira, e assim não mentir (Apud Martins, 2012: 261).

No fundo, *História do Cerco de Lisboa* ilustra eximamente as palavras que Saramago escreveu, num dos seus diários, sobre o criador da heteronímia quando, depois de brilhantíssimas considerações sobre o legado pessoano e o fingimento artístico termina: «Este Fernando Pessoas nunca chegou a ter verdadeiramente a certeza de quem era, mas por causa dessa dúvida é que nós vamos conseguindo saber um pouco mais quem somos» (Saramago, 1999:206).



## **Bibliografia:**

### **1. Ativa**

SARAMAGO, José (2005 [1982]). *Memorial do Convento*. Lisboa: Caminho.

SARAMAGO, José (2010 [1984]). *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Caminho.

SARAMAGO, José (2006 [1989]). *História do Cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho.

SARAMAGO, José (1990, 6 de março). «História e ficção». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 17- 20.

SARAMAGO, José (1999 [1996]). *Cadernos de Lanzarote - Diário III*. Lisboa: Caminho.

SARAMAGO, José (2007 [1997]). *Todos os Nomes*. Lisboa: Caminho.

SARAMAGO, José (1997, primavera-verão). «O autor como narrador». *Revista Ler*, nº 38, 36-41.

SARAMAGO, José (2003 [2002]). *O Homem Duplicado*. Lisboa: Caminho.

### **2. Passiva**

#### **2.1. Obras de Referência e outros textos literários**

ABELAIRA, Augusto (1996). *Outrora agora*. Lisboa: Presença.

ALEGRE, Manuel (1999). «Fernando Pessoa à la Minute». In *Obra Poética*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

ALMEIDA, Isabel. «Torre de Marfim». In CEIA, Carlos, *E – Dicionário de Termos Literários*, [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=47&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=47&Itemid=2) (acedido online a 16 de junho de 2012).

ALONSO, Aristides Ledesma. «Verosimilhança». In CEIA, Carlos, *E – Dicionário de Termos Literários*, [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=47&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=47&Itemid=2) (acedido online a 22 de agosto de 2012).

BARREIROS, António José (1983). *História da Literatura Portuguesa*, Vol. 2 – Séc. XIX-XX. Braga: Editora Pax.

CAMÕES, Luís de (1984). *Os Lusíadas*. Círculo de Leitores.

CAMPOS, Álvaro de (2002). *Poesia*. Lisboa: Assírio e Alvim (Edição de Teresa Rita Lopes).

CEIA, Carlos, «Encaixe». In CEIA, Carlos, *E – Dicionário de Termos Literários*. <http://www.edtl.com.pt/> (acedido online a 11 de agosto de 2012).

CEIA, Carlos, «Heterónimo». In CEIA, Carlos, *E – Dicionário de Termos Literários*. <http://www.edtl.com.pt/> (acedido online a 16 de junho de 2012).

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1994). *Dicionário dos Símbolos*. Trad. de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Editorial Teorema.

COELHO, Trindade. «Parábola dos Sete Vimes». In *Contos de Encantar*, <http://contosencantar.blogspot.pt/2009/02/parabola-dos-sete-vimes.html> (acedido online a 14 de junho de 2012)

CUNHA, Carla. «Duplo». In CEIA, Carlos, *E – Dicionário de Termos Literários*, [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=47&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=47&Itemid=2) (acedido online a 18 de junho de 2012).

DUARTE, João Ferreira. «Carnavalização». In CEIA, Carlos, *E – Dicionário de Termos Literários*, [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=47&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=47&Itemid=2) (acedido online a 17 de agosto de 2012).

- FERNANDES, Francisco (1984). *Dicionário Ilustrado da Língua Portuguesa*, Lisboa: Editorial Verbo, Vol.1-4.
- JÚDICE, Nuno (1998) *D. Dinis Cancioneiro*. Lisboa: Editorial Teorema.
- MACHADO, José Pedro (1977). *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Vol. 1, Lisboa, Livros Horizonte.
- MARTA e PAULA. “Contraponto”. *Dicionário*, <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/seminario/musica/dicionario.htm>, (acedido online a 21 de agosto de 2012).
- NEVES, Marco. «Máscara». In CEIA, Carlos, E – *Dicionário de Termos Literários*, [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=460&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=460&Itemid=2) (acedido online a 14 de agosto de 2012).
- PESSOA, Fernando (2011 [1998]). *Livro do Desassossego*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (2012a). *Ficções do Interlúdio 1914-1935*. Lisboa: Assírio & Alvim. (Edição de Fernando Cabral Martins).
- PESSOA, Fernando (2012b). «Ideias, 1932?». In Pessoa, Fernando. *Teoria da Heteronímia*. Porto: Porto Editora, 268-270. (Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith).
- PESSOA, Fernando (2012b). «Carta a Adolfo Casais Monteiro». In Pessoa, Fernando. *Teoria da Heteronímia*. Porto: Porto Editora, 273-282. (Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith).
- PINTO, Sílvia Regina. «Metonímia». In CEIA, Carlos, E – *Dicionário de Termos Literários*, [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=47&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=47&Itemid=2) (acedido online a 27 de agosto de 2012).
- REIS, Carlos e Ana Cristina M. Lopes (2000). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina.

RIVADEIRA, Ariel (2008). Como escrever um livro: 100 perguntas e respostas, São Paulo: Ediouro. [http://books.google.pt/books/about/COMO\\_ESCREVER\\_UM\\_LIVRO.html?id=bprU\\_Vqnf4kC&redir\\_esc=y](http://books.google.pt/books/about/COMO_ESCREVER_UM_LIVRO.html?id=bprU_Vqnf4kC&redir_esc=y) (acedido online a 21 de agosto de 2012).

SÁ-CARNEIRO, Mário (1946). *Poesias*. Lisboa: Editorial Ática. (Colecção dirigida por Luiz de Montalvor).

SANTOS, José Carlos Ary dos (1989). *As Palavras das Cantigas*. Lisboa: Editorial Avante.

SARAIVA, António J. e LOPES, Óscar (1985). *História da Literatura Portuguesa*, 13ª ed., Porto: Porto Editora.

## **2.2. Teórica**

ARISTÓTELES (1986) *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda.

JÚDICE, Nuno (1997). «Interseccionismo». In *Biblos - Enciclopédia Verbo das Literaturas Portuguesas*, Vol. 2 . Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1206-1207.

COELHO, Jacinto do Prado (1978). «Modernismo». In *Dicionário de Literatura.*, 2º volume, Porto: Figueirinhas, 654-658.

GUIMARÃES, Fernando (1999). *O Modernismo Português e a sua Poética*. Porto: Lello, 71-72.

LE BRETON, David (1999). *Do Silêncio*. Lisboa: Instituto Piaget

MARINHO, Maria de Fátima (1999). *O romance Histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, Editores.

MARTINS, Fernando Cabral (coord.) (2008). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho.

MARTINS, Fernando Cabral (2012a) “O Mundo Verdadeiro”. In PESSOA, Fernando. *Ficções do Interlúdio 1914-1935*. Lisboa: Assírio & Alvim., 261-266. (Edição de Fernando Cabral Martins).

MARTINS, Fernando Cabral, «Fernando Pessoa». <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/bases-tematicas/figuras-da-cultura-portuguesa/1408-fernando-pessoa.html>. (acedido online a 16 de junho de 2012).

MENEGOLLA, Ione Marisa (2003). *A Linguagem e o Silêncio*, São Paulo: Editora Hucitec.

NOVO, Dulce Maria Pereira (2010). *As Palavras Poupadas: O Silêncio em Maria Judite de Carvalho*. Dissertação de Mestrado. Aveiro: Universidade de Aveiro.

PUGA, Rogério Miguel (2006). *O essencial sobre o romance histórico*, Lisboa: INCM.

RODRIGUES, Isabel Cristina (2006). *A Palavra Submersa: Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira*. Dissertação de Doutoramento. Aveiro: Universidade de Aveiro (Texto policopiado).

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1984). *Teoria da Literatura*, 6ª ed. Vol. 1 Coimbra: Almedina.

SMEDT, Marc de (2006). *Elogio do Silêncio* (tradução de Sérgio Lavos), Lisboa: Sinais de Fogo.

### **2.3. Crítica**

ALVES, Clara Ferreira (1998, 17 de Outubro). «A Ode Triunfal». *Revista Expresso*, 54-67.

ARNAUT, Ana Paula (1999, janeiro-junho). «Viagem ao centro da escrita: da subversão à irreverência da(s) história(s)». *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 151/152, 325-334.

- ARNAUT, Ana Paula (2002). *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo, Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*. Dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa. Coimbra: Livraria Almedina.
- ARNAUT, Ana Paula (2008). *José Saramago*. (Coord. e nota prévia de Carlos Reis). Lisboa: Edições 70.
- BERRINI, Beatriz (1998). *Ler Saramago: O Romance*. Lisboa: Editorial Caminho.
- COSTA, Horácio (1989, maio-junho). «Sobre a pós-modernidade em Portugal: Saramago revisita Pessoa». *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 109, 41-48.
- Dal FARRA, Maria Lúcia (1985, 29 de outubro a 4 de novembro). «Para uma “biografia” de um monárquico sem rei: Ricardo Reis». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 3-4.
- FERREIRA, Marina Couto (2008) «Para Além do Cerco: uma (Re)leitura da História por José Saramago». *Revista A Margem – Estudos*, Uberlândia – MG, ano 1, 77-85.
- FINAZZI- Agrò, Ettore (1999). «“Da capo”. O texto como palimpsesto na “História do Cerco de Lisboa”». *Revista Colóquio/Letras*, 151/152, 341-351.
- GUSMÃO, Manuel (1989, maio) «Entrevista com Saramago». *Vértice*, nº 14, 85-99.
- GUSMÃO, Manuel (1998, novembro-dezembro). «O sentido histórico na ficção de José Saramago». *Revista Vértice*, nº 87, 7-23.
- KAUFMAN, Helena (1991, abril-junho). «A metaficção historiográfica de José Saramago». *Revista Colóquio/Letras*, nº 120, 124-136.
- KUNTZ, Maria Cristina (2002) .«A metaficção historiográfica em *História do Cerco de Lisboa*». (<http://www.lettas.ufmg.br/cesp/textos/07-A%20metaficcao.pdf>, 1-15).
- LEME, Carlos Câmara (1997, 25 de outubro). «O presente é uma linha ténue». *Público*, 1-3.



- LOURENÇO, Eduardo (1983). *Poesia e Metafísica, Camões Antero e Pessoa*. Lisboa: Sá da Costa Editora.
- LOURENÇO, Eduardo (1993). «Uma literatura desenvolva ou os filhos de Álvaro de Campos». In *O Canto do Signo. Existência e Literatura*. Lisboa: Editorial Presença, 255-260.
- LOURENÇO, Eduardo (2004a). «Fernando Pessoa ou o Eu como ficção». In *O Lugar do Anjo. Ensaios Pessoaanos*. Lisboa: Gradiva, 25-35.
- LOURENÇO, Eduardo (2004b). «Uma poética do silêncio (A Propósito do L.d.D.)». In *O Lugar do Anjo, ensaios Pessoaanos*. Lisboa: Gradiva, 103-109.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (2002). «História(s) do cerco de Lisboa: Saramago e os cronistas». *Boletim Galego de Literatura*, 28 / 2º Semestre, 153-163.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (2011). «A Idade Média revis(it)ada: História(s) do cerco de Lisboa». *IPOTESI, Juiz de Fora*, 15, 153-161.
- MARTINHO, Fernando J. B. (1989, primavera). «Saramago e Pessoa». *Ler*, nº 6, 22-24.
- MATIAS, Felipe dos Santos, ROANI, Gerson Luiz (2008). *História do cerco de lisboa: As fontes medievais de José Saramago e a transfiguração literária da história*. Viçosa: Universidade Federal de Viçosa, 1-11.
- QUADROS, António (1981). *Fernando Pessoa, Vida Personalidade e Génio, a obra e o homem*, I Volume. Lisboa: Editora Arcádia.
- RAMALHO, Maria Irene. «Todos os Nomes: José Saramago e a poesia lírica». Coimbra: Universidade de Coimbra, <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4251.pdf> (acedido online em 12 de junho de 2012)
- REBELO, Luís de Sousa, (1985, novembro). «José Saramago: “O Ano da Morte de Ricardo Reis”». *Revista Colóquio/Letras*, n.º 88, 144-148.

- REIS, Carlos (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho.
- REIS, Carlos (2002, 13 de novembro). «José Saramago – O homem diante do espelho». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 15-16.
- ROANI, Gerson Luiz (2006). *Saramago e a escrita do tempo de Ricardo Reis*, São Paulo: Scortecci Editora.
- RODRIGUES, Isabel Cristina (2008). «O que não: obliquidade e possibilidade ficcional em *Outrora Agora* de Augusto Abelaira». *Voltar a Ler. Revista da Universidade de Aveiro*, 2, 175-187.
- SEABRA, José Augusto (1988). «O “Drama em Gente”». In *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 45-56.
- SEIXO, Maria Alzira (1989, maio). «“História do Cerco de Lisboa” ou a respiração da sombra». *Revista Colóquio-Letras*, 109, 33-40.
- SEIXO, Maria Alzira (1999). *Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- SILVA, João Céu e (2009). *Uma longa Viagem com José Saramago*. Lisboa: Porto editora.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da (1989). *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da (1991, abril-junho). «José Saramago: a ficção reinventa a história». *Revista Colóquio/Letras*, n.º 120, 174-178.
- SOUSA, Susana Afonso de (2004). «A reescrita da História em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*, vol.II, 251-265.
- THIMÓTEO, Maria Natália Gomes (2010). «Pessoa em Pessoa “Chuva Oblíqua”, poema fundador da heteronímia». 4º Colóquio de Estudos linguísticos e Literários, Universidade

Estadual de Maringá, 1-13, <http://www.cielli.com.br/downloads/237.pdf> (acedido online a 12 de junho de 2012)

VALE, Francisco (1984, 30 de outubro a 5 de novembro). «José Saramago sobre “O Ano da Morte de Ricardo Reis”». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2-3

VASCONCELOS, José Carlos de (1989, 18 de abril) «Gosto do que este país fez de mim». Entrevista com José Saramago, in *Jornal de Letras, Artes & Ideias*, 8-12.

VIEGAS, Francisco José (1989, primavera). «Saramago». Entrevista, in *Revista Ler*, nº 6, 15-21.