

*Da universalidade à negação da censura histórica:  
História do Cerco de Lisboa, de José Saramago*

Paulo Nóbrega Serra

CENTRO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTES E COMUNICAÇÃO (CIAC)

---

ABSTRACT

---

In order to confirm how the presence of the past and the calling of History can be considered characteristics of contemporary novel, as well as the exploring of the “historical possibilities”, we will focus on some aspects of *The History of the Siege of Lisbon* related to temporal simultaneity or undefinition, efabulation as history’s rewriting, narrator as a decentred authority, etc.

**Keywords:** magical realism, metafiction, historiography, history’s rewriting, José Saramago, *The History of the Siege of Lisbon*.

De modo a comprovar como a presença do passado e a evocação da História são marcas do romance contemporâneo, bem como a exploração dos “possíveis da história”, centrar-nos-emos nalguns aspectos de *História do Cerco de Lisboa* que tocam a simultaneidade ou indefinição temporal, a efabulação como reescrita da história, o narrador como autoridade descentrada, etc.

**Palavras-chave:** realismo mágico, metaficção, historiografia, reescrita da história, José Saramago, *História do Cerco de Lisboa*.

---

## Do maravilhoso aos possíveis da História

Filipe Furtado, num estudo sistemático sobre o tema do fantástico, colocando a tónica na estrutura do texto, considera como o maravilhoso tem um efeito compensatório onde a realidade pode falhar. Segundo Furtado, o maravilhoso “procura ocupar um vácuo multiforme: cognitivo (explicando o mundo, as coisas e a História)” (Furtado 1980, 51). Não deixa de ser sintomático, na década de 80 do século XX, o ressurgimento do romance histórico enquanto género literário em voga, embora, em autores como José Saramago e Hélia Correia, surja aliado ao maravilhoso na narração de acontecimentos históricos do passado nacional. Ao contrário do que acontecia com o fantástico que, ao imiscuir-se no real desestrutura a moldura das conveniências e asserções sociais e ontológicas do ser humano, o maravilhoso auxilia assim a compreensão das lacunas existentes nas versões oficiais.

O realismo mágico teve ligeiras incursões, de facto, na ficção de José Saramago, ainda que seja mais adequado considerar como o recurso ao maravilhoso na obra deste autor se reveste de intenções de carácter alegórico, visando dissecar a sociedade contemporânea, uma análise dos seus principais problemas, da perda de valores humanistas, numa prosa estilisticamente inovadora e muito próprio, e simultaneamente vinculada a uma intervenção social ou moral. José Saramago aproxima-se do realismo mágico em obras como *Memorial do Convento* (1982) ou *A Jangada de Pedra* (1986), em que se denota uma aproximação ao realismo mágico sul-americano da contemporaneidade: “Nele encontramos a realidade física ou histórica ou social, aliada a um mundo mágico. A tonalidade mágica, na verdade, tudo envolve, matiza, transfigura, mas convive com o real, e de tal forma unido, que é impossível discernir e desembaraçar um e outra” (Berrini 1998, 127). É exclusivamente graças ao dom mágico de Blimunda (que ela reclama como algo de natural) que se conseguirá fazer com que a passarola levante voo, ainda que os fundamentos apresentados para justificar essa possibilidade sejam (pseudo) científicos. A construção da passarola (que será confundida com o Espírito Santo pelas pessoas que assistirão ao seu voo) simboliza o sonho e as realizações do inconsciente, em oposição ao convento de Maфра como símbolo do poder e da história oficial. Beatriz Berrini refere-se às intromissões do maravilhoso nos romances de Saramago como “enigmas gratuitos” (127).

Os autores pós-modernos fazem dos leitores peões num jogo de intertextualidade em que os elementos mágicos ou fantásticos se definem face a mitos, lendas ou histórias que povoam universalmente a imaginação humana. A crítica literária e cultural portuguesa usou o conceito de realismo mágico (como se pode encontrar em diversas recensões), embora quase sempre de forma ligeira e pouco aprofundada ou informada. À excepção do livro da autora brasileira

Irlemar Chiampi, *O Realismo Maravilhoso – Forma e ideologia no romance hispano-americano* (1980), pouco se escreveu sobre este assunto em território especificamente português. Pode-se destacar a dissertação de mestrado, *A Recepção do Realismo Mágico na Literatura Portuguesa Contemporânea*, apresentada por Isabel Rute Araújo Branco à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, orientada pela Professora Doutora Maria Fernanda de Abreu. Isabel Branco na sua dissertação, considera a existência de uma afinidade na obra *Levantado do Chão*, de José Saramago, com o modelo do realismo mágico sul-americano, seguindo na esteira de estudiosos como Maria Lúcia Lepecki, quando recenseou a obra. No entanto, se se proceder a uma leitura atenta de *Levantado do Chão* pode-se constatar como há muito pouco, afinal, que justifique essa aproximação ao realismo mágico ou mesmo ao fantástico. Todos os elementos encontrados e comparados a *Cem Anos de Solidão*, em nada incluem esta obra especificamente no realismo mágico, mesmo que haja pontos em comum como a recorrência dos olhos azuis e o facto de se retratar várias gerações de uma família. No entanto, neste romance de Saramago não ocorre efetivamente uma fenomenologia puramente maravilhosa, ainda que se aluda, por exemplo, a lobisomens, ou aos anjos que assistem de varandim ao que se passa cá em baixo na terra. José Saramago brinca com a linguagem e com os possíveis da história, conduzindo o leitor a certas dissertações, mas sem nunca entrar, nesta obra, no campo do mágico. Outro estudo em que se intentou uma aproximação ao tema do mágico na obra do escritor intitula-se *O modo fantástico e a Jangada de Pedra de José Saramago* (2006), de Cristiana Sofia Monteiro dos Santos Pires.

Wendy Faris deu um inestimável contributo para a fundamentação e estudo sério do realismo mágico na obra *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the remystification of narrative*. A autora vai além dos artigos que já tinha realizado no seu volume anterior, publicado em 1995, em colaboração com Lois Zamora (*Magical Realism – Theory, History, Community*), atentando no realismo mágico como uma das mais importantes correntes da ficção literária e depois referindo-se-lhe como género literário, onde desenvolve a análise dos seus aspectos formais e temáticos. Pela primeira vez considera-se – nesse mesmo estudo – o nome de José Saramago, levando a ficção portuguesa para o panorama internacional, através do seu romance alegórico *A Jangada de Pedra*.

Em 2005, foi publicado *A Companion to Magical Realism*, como comemoração da década volvida sobre a publicação de *Magical Realism: Theory, History, Community* (1995). Este volume organizado por Stephen Hart e Wen-Chin Ouyang inova ao apresentar uma análise essencialmente crítica, de diversas obras e de vários autores, onde se inclui igualmente um capítulo dedicado a José Saramago. Sendo o Nobel português o único autor português considerado na colectânea,

abordado num estudo de David Henn, incide-se em vários livros, relacionando o uso do fantástico com a ficção historiográfica.

José Saramago, a par de autores como Lídia Jorge, encontra na alegoria – e em estreita relação com a intervenção do maravilhoso –, uma estratégia retórica que coloca em causa o cânone e a tradição literária, questionando o real e procurando intervir sobre ele: “Nessa amálgama de realidade e magia, [...] é preciso considerar, [...] que nos seus romances [Saramago] esse maravilhoso está ao serviço duma visão e expressão do social” (Berrini 1998, 127). A alegoria, que perdura já desde a cultura greco-latina, revela-se, assim, na prosa destes autores como um modo de pensar e questionar o real, continuando a ganhar contornos novos e bem actuais.

Nas narrativas que se classificam como pertencentes ao realismo mágico, a par da alegoria, ou da intervenção de um maravilhoso de índole religiosa, de dons sobrenaturais conferidos, encontra-se dois aspetos centrais: a indeterminação do espaço e do tempo na narrativa. Estas duas características que são cruciais para a criação do ambiente próprio de um romance deste género podem até contribuir para um autor poder ser lido e apreciado noutros países. A indeterminação temporal ou espacial permite uma melhor identificação do leitor com a obra lida. O realismo mágico permite, por um lado, uma aproximação com uma certa literatura de expressão nacional, ao ponto de ser confundido com a literatura regionalista, configurada, por exemplo, no recurso a certos falares e especificidades locais, mas, por outro lado, consegue ser suficientemente universal, através da referência a mitos e de uma certa sincronia, em termos de emergência política de diversas nações literárias após a queda de regimes totalitários e opressores. Nesta linha de pensamento, pode-se considerar que autores como Lídia Jorge, em alguns dos seus romances, procurem retratar uma realidade geográfica específica, sua conhecida, mas simultaneamente conferem um carácter de universalidade à sua escrita, permitindo uma leitura aberta, pluralizante, em que se pode encarar *O Dia dos Prodígios* ou *O Cais das Merendas* como obras sobre o Sul de Portugal, mas também como referências alegorizantes do Sul ou do interior rural de qualquer outro país. Saramago também tende para a universalização da escrita em algumas das suas obras, quando, por exemplo, descreve um país ou nação nunca nomeados. O mesmo acontece com João de Melo que rejeitou sistematicamente a sua posição de escritor regionalista (várias vezes assim designado pela crítica), defendendo, em contrapartida, que a sua escrita tende mais para um universalismo literário. Diz o autor acerca do seu ofício:

O escritor é um criador de linguagem. Essa criação é uma exigência da universalidade. A mundialização do imaginário da literatura é a única esperança para os escritores que, como eu e muitos outros, procuram dar voz a quem no mundo de hoje não tem quem os ouça, e apenas possui a sua humanidade. Eu falo

ao mundo sobre um pequeno país, sobre as minorias em que nasci. Falo daquilo que amo e conheço, do que me parece mais profundamente localizado, para ser mais profundamente universal. (Melo *apud* Porto 1997, 96)

Tim Parks considera a literatura enquanto expressão do génio de um povo e apresenta como exemplo o caso do realismo mágico das novelas da América do Sul (Parks 2011, 73), listando algumas características genéricas que enuncia com uma intenção claramente crítica:

Figuras de estilo intelectuais e metáforas extravagantes em série, exhibições de literariedade, elementos oníricos de sonhos e de fábulas, deslocação da narrativa para um futuro ameaçador ou um passado misterioso: todas essas estratégias permitem a um nacional, mais mágico do que realista, aceder à escala internacional. E, acima de tudo, para ser compreendido, tudo o que exige um conhecimento real da cultura do país é removido, ou, pelo menos, transferido do centro do livro. (74)

Outros críticos partilham deste cinismo em relação ao realismo mágico, na medida em que para certos autores parece ter constituído um receituário para atingir algum sucesso e redimensionar certas literaturas nacionais à margem das potências literárias. Maria Takolander considera que apesar da liberdade e originalidade advogadas pelo pós-colonialismo a literatura pode, ainda assim, incorrer em certos riscos de mercado editorial, na medida em que os autores das ex-colónias parecem tentar de alguma forma chegar ao público-leitor das antigas potências, mantendo assim um mesmo princípio de colonização, mas desta vez literária. A autora considera: “The Western world, which possesses the largest publishing houses and the largest book-buying audiences, effectively dictates the cultural expressions of marginal writers” (Takolander 2007, 167).

Apesar da banalização do conceito de realismo mágico, ou daquilo que alguns críticos e/ou editores consideram ser realismo mágico, este não se pode definir, por conseguinte, simplesmente pela ocorrência do maravilhoso. Deve sim haver convergência desses dois mundos, do ordinário e do sobrenatural. Em muitas das narrativas que são, portanto, erroneamente classificadas, pode até haver aceitação, mas não se exclui, totalmente ou em parte, uma aura de estranhamento. No entanto, também surge em certas obras uma reticência autoral que se poderia definir melhor como um descentramento da autoridade narrativa, que salta entre a primeira e a terceira pessoa, deixando a voz do narrador confundir-se com a das personagens, sejam elas protagonistas ou figurantes. José Saramago, por exemplo, entretete os discursos das personagens no seu próprio fluir narratorial-autoral, à semelhança de Gabriel García Márquez, nomeadamente no romance *O Outono do Patriarca*, que chega a alternar a focalização dentro do

mesmo parágrafo. Wendy Faris considera que esta estratégia intenta reflectir uma falta de autonomia do indivíduo face a uma sociedade que lhe deixa pouco espaço de manobra, ao contrário da antiga classe da burguesia munida de um certo poder e estatuto que lhe conferia liberdade criativa:

The destabilization of narrative authority in magical realism may reflect that decrease in individual control and autonomy. (...) in addition to textual defocalization and polyvocality and to the decentering of narrative authority in texts with irreducible elements of magic and pronominal shifting, thematic destruction of personal authority often appears as well. (Faris 2004, 137)

Wendy Faris define esta junção do realismo com outras formas de perspectivar o real como uma estratégia de “defocalization” (43), termo cunhado pela autora para dar conta das estratégias textuais que assistem a este processo de desfamiliarização do real, que consiste basicamente na mudança de perspectiva dentro da narrativa: “This defocalization may include the perceptions of more than one perceiver and shift - sometimes without warning - from one perceiver to another” (44).

Logo, em seguida, porém, a autora alerta como este processo não é exclusivamente característico do realismo mágico, visto que já vem do modernismo e faz parte do pós-modernismo com um sujeito e um narrador cuja identidade é muitas vezes instável ou múltipla. A autora considera ainda a inclusão de um tu no texto, isto é, a figura do narratário, como uma marca do realismo mágico.

### **Metaficção historiográfica**

A metaficção historiográfica, conceito trabalhado por Linda Hutcheon, é uma das características da pós-modernidade na ficção. Assenta na negação de uma visão linear do tempo, no questionar da História e do seu discurso oficial enquanto visão imposta por uma ideologia política e por um regime político. A presença do passado e a evocação da História são marcas do romance contemporâneo, bem como a exploração dos “possíveis da história”, características presentes em romances de José Saramago ou Agustina Bessa-Luís. Reformula-se deste modo o padrão tradicional do romance histórico tradicional do século XIX. A problematização do conhecimento da História prende-se com a literatura pós-revolucionária, visando a subversão da verdade de uma História oficial pouco credível. Esta contestação do discurso oficial da História instaurado por regimes fascistas e totalitários, atacando as definições e verdades em que essas “instituições” assentam, permitem a diversos autores criarem novas versões da História, assim como a reescrita de biografias de personalidades célebres ou

mesmo autobiografias fictícias. São exemplos disso obras como a *Casa da Cabeça de Cavalo* de Teolinda Gersão, *Tiago Veiga* de Mário Cláudio, *História do Cerco de Lisboa* e *Memorial do Convento*, de José Saramago, *A Corte do Norte* de Agustina Bessa-Luís.

Maria de Fátima Marinho refere-se a este processo da historiografia contemporânea como um jogo da literatura, ressaltando que este papel do lúdico na ficção não é um aspecto novo do pós-modernismo, pois evoluiu desde a paralelística das cantigas de amigo até à poesia experimental (Marinho 2008, 197). Da mesma forma que, na descrição referencial, o verosímil é contraposto por uma outra ordem das coisas através da irrupção do maravilhoso, a referencialidade histórica, presente em várias ficções do realismo mágico, é feita mediante uma certa manipulação do referente histórico: “we witness an idiosyncratic recreation of historical events, but events grounded firmly in historical realities – often alternate versions of officially sanctioned accounts” (Faris 2000, 169-170).

Na literatura mais recente pode-se constatar que os romances históricos são, muitas vezes, perpassados por uma atmosfera mágica, como acontece, por exemplo, em *Memorial do Convento*, de José Saramago. O que seria um romance histórico convencional – como o próprio título indica –, acaba por apontar para uma reescrita da história através da intromissão da dimensão mágica, onde o outro (o povo oprimido) ganha voz. Entra-se assim noutra aspecto da literatura pós-modernista, que tem em vista destacar o que Linda Hutcheon designa como “the ex-centric” (1996, 57-73). José Saramago adota esse ponto de vista ex-cêntrico, contrário aos relatos e à História oficial, nos seus romances de metaficção histórica escritos durante a década de 80, como o já referido *Memorial do Convento*, dando voz aos esquecidos, aos humilhados, aos vencidos, com personagens como Baltasar, soldado maneta dispensado pelo exército ou Blimunda cuja mãe ardeu no fogo dos autos-de-fé inquisitoriais. A esse desmentir do registo histórico que surge como pretensão de verdade, em que o autor cria novas leis que contradizem as empíricas e vêm substituir o discurso oficial, Fokkema designa como “F-laws” (Fokkema 1991, 298). Essas “falhas” são como rasgões ou indeterminações textuais que permitem uma leitura mais aberta que incorre numa chamada de atenção para quaisquer visões lineares e redutoras do real. A História, na sua versão oficial e indesmentível dos factos, é tomada como ponto de partida por vários autores para criarem as suas próprias histórias e versões dos factos, como se toda a História enquanto registo oficial não fosse mais do que uma deturpação da verdade ou como se fosse impossível haver uma única verdade que a sintetize. Esta característica é um aspecto muito particular do pós-modernismo que, como apontou Isabel Pires de Lima, pode mesmo levar à criação de narrativas ucrónicas, isto é, que partem “das possibilidades não realizadas do passado” (Lima 1998, 939) e onde se inclui o maravilhoso ou fantástico num romance que se pretende histórico. Um dos romances exemplares do realismo mágico na novelística

portuguesa pós-revolucionário é *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge, obra por nós trabalhada<sup>1</sup>. A cobra voadora do romance de estreia da autora algarvia representa uma mudança geral do estado das coisas, pois é, na verdade, o símbolo da Revolução de Abril mas também um sinal de que a vida das personagens se prepara para mudar. As personagens acabam por tomar a aparição da cobra como um momento de cisão, referindo-se a um antes e depois. É também importante enquadrar esta obra no contexto da sua publicação. Podemos ter em conta uma passagem de *Levantado do Chão*, de José Saramago, que foi, curiosa coincidência, publicada no mesmo ano da obra de Lídia Jorge, onde se intenta, de igual forma, retratar a vivência da Revolução conforme sentida no Alentejo, cenário da acção aí narrada:

Neste lugar do latifúndio, tão longe do Carmo de Lisboa, não se ouviu por aqui um tiro nem anda gente a gritar pelos descampados, não era fácil entender o que é uma revolução e como se faz, e se nos puséssemos com explicações de palavra, o mais certo seria alguém dizer, perguntar, com todo o ar de quem não acredita, Ah, isso é que é uma revolução. (Saramago 1980, 350-351)

Fernando Campos Gouveia refere-se a este distanciamento sentido pelas comunidades rurais, não como algo ficcionado, mas, efectivamente experienciado na época, entre as gentes do campo que pouco sabiam acerca do regime que vigorava e que em nada influenciava as suas vidas feitas de uma labuta regida pelos ciclos do sol:

No Verão de 1975, o poder militar vigente decidiu mandar os seus oficiais pelo país rural em campanhas de dinamização cultural. Para além do foguetório duns vivas ao MFA, essas campanhas saldaram-se por alguns graves desentendimentos entre forças vivas locais conservadoras e militares de formação universitária e vivência urbana que falavam linguagens reciprocamente ininteligíveis. A revolução que se fizera em Lisboa havia de mudar o país e dar-lhe um novo rumo estratégico, mas as populações do interior ficaram à margem do processo. (Gouveia 2010, 51)

O narrador/autor deveria coibir-se, supostamente e em regra geral, de tecer comentários acerca das épocas passadas, mas numa perspectiva claramente pós-modernista vai comentar o passado à luz do presente, filtrado pela sua própria subjectividade mais ou menos lúcida: “a gente portuguesa, que um dia se atravessa aos oceanos e julgava merecer descanso eterno” (Correia 2002, 261). E

---

<sup>1</sup> Referimo-nos à nossa tese de doutoramento, *O Realismo Mágico na obra de Lídia Jorge, João de Melo e Hélia Correia*, sob orientação do Professor Doutor Petar Petrov, defendida na Universidade do Algarve (Faro) em julho de 2013.



mais do que tentar contar a história como foi, oferece assim ao leitor a sua leitura pessoal e interpretativa dos factos narrados, da mesma forma que recorre aos ses da História (tão presentes em José Saramago).

O realismo mágico constitui, por isso, uma técnica privilegiada para contestar regimes fascistas e totalitários, ao atacar as definições e verdades em que essas “instituições” assentam, visto que o próprio conceito de realismo mágico é um paradoxo, e ao fazer convergir linguagens distintas torna-se uma forma eficaz para explorar as margens do real e suas fronteiras, num plano ontológico, político, geográfico etc. A escrita de Saramago, por exemplo, prende-se muito com a subversão da verdade de “uma História oficial pouco credível” (Bulger 1997, 324), ao introduzir o maravilhoso naquilo que é supostamente um romance histórico ou ao explorar os “possíveis da história” (Rebelo 2002, 343) em obras como *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago.

Esta exploração dos “possíveis da história” característica de Saramago, a par da metaficção historiográfica representam características cruciais da pós-modernidade na ficção. Ficção que assenta igualmente na negação de uma visão linear do tempo e no questionar da História e do seu discurso oficial enquanto uma visão imposta pela ideologia política.

A presença do passado e a evocação da História são marcas do romance contemporâneo, que simultaneamente reformula o padrão tradicional do romance histórico tradicional, do século XIX.

### *História do Cerco de Lisboa*

*História do Cerco de Lisboa* é um romance que se demarca dos anteriores, na medida em que o autor se descola agora do maravilhoso e se centra na reescrita, de forma declarada, do discurso histórico. O próprio título da obra brinca com o leitor de forma irónica, ao jeito da pós-modernidade, ao anunciar-se como uma História, quando, na verdade, consiste num romance histórico. Contudo este é possivelmente o livro de Saramago que chega mais próximo da natureza de um romance histórico, onde o discurso da História ocupa maior lugar. O autor tem pleno conhecimento dos factos, fornece o contexto, mas depois oferece a sua própria versão, ficcionando a História.

A problematização do nosso conhecimento da História prende-se com a literatura pós-revolucionária, do 25 de Abril, numa subversão da verdade de “uma História oficial pouco credível” salazarista: “o pendão de D. Afonso Henriques, as quinas de Portugal, merda, e que não se cuide que a má palavra a dirige o revisor ao nacional emblema, é antes o legítimo desabafo de quem, tendo sido ironicamente repreendido por ingénuos erros da imaginação” (Saramago 1989, 22).

Mas mais do que isso, e como é habitual ao autor, este romance trata também de questões mais universais e humanistas, apelando ao leitor, de forma implícita, que alargue a sua estreiteza das vistas. Pede-se ao leitor que atinja *lucidez* a partir da sua *cegueira*, como nesta passagem em que se acusa o “hábito de julgarmos tudo segundo ideias adquiridas, da nossa insaciável curiosidade apesar dos limites impostos ao nosso espírito, da inclinação que nos leva a encontrar mais analogias entre as coisas do que as que realmente têm” (14).

A própria epígrafe da obra (epígrafes a que nos temos acostumado com Saramago, e que já tiveram direito a um livro próprio) é falsa, pois o título da fonte referida (*Livro dos Conselhos*) não existe, e representa claramente o lema do enunciado:

Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la.  
Porém, se a não corrigires, não a alcançarás.  
Entretanto, não te resignes.

*Do Livro dos Conselhos*

Note-se que a epígrafe do romance, inteiramente escrita na negativa, anuncia claramente o tom de contestação do discurso oficial da História que perpassa a narrativa. Esta rasura é o que Raimundo faz ao escrever o Não; o *deletur* de que se fala no primeiro capítulo surge como *metáfora* deste processo que cria uma obra aberta. Uma simples palavra ganha contornos de crítica e desconstrução do discurso oficial histórico, instaurado por regimes fascistas e totalitários, atacando as definições e verdades em que essas “instituições” assentam, criando novas versões da História.

O capítulo inicial do romance instaura o tema do romance, mediante o confronto entre a tarefa do revisor e do historiador. Nesta longa passagem que citamos, parece que aqui se fala do próprio Saramago enquanto escritor:

Quer-me parecer que você errou a vocação, devia era ser filósofo, ou historiador, tem o alarde e a pinta que tais artes requerem, Falta-me o preparo, senhor doutor, que pode um simples homem fazer em o preparo, muita sorte já foi ter vindo ao mundo com a genética arrumada, mas, por assim dizer, em estado bruto, e depois não mais polimento que primeiras letras que ficaram únicas, Podia apresentar-se como autodidacta, produto do seu próprio e digno esforço, não é vergonha nenhuma, antigamente a sociedade tinha orgulho nos seus autodidactas, Isso acabou, veio o desenvolvimento e acabou, os autodidactas são vistos com maus olhos, só os que escrevem versos e histórias para distrair é que estão autorizados a ser e a continuar a ser autodidactas, sorte deles, mas eu, confesso-lhe, para a criação literária nunca tive jeito, Meta-se a filósofo, homem, O senhor doutor é um humorista de finíssimo espírito, cultivava magistralmente a ironia, chego a

perguntar-me como se dedicou à história, sendo ela grave e profunda ciência. (Saramago 1989, 6)

A pedra, presente em vários romances do autor, e que define uma das suas fases de escrita, surge neste romance configurada nas construções e nas ruínas, na muralha, como que constituindo uma analogia com o peso da História (fabricada).

*História do Cerco de Lisboa* entrecruza dois enredos. Por um lado, uma versão romanesca que Raimundo Silva cria da História de Lisboa no século XII, que começa com um Não antes do verbo baseada numa suposição errada, negando uma verdade histórica, no entanto precedendo uma reconstrução histórica cuidada, realisticamente minuciosa, inclusive na linguagem da época, com exactidão histórica, detalhada: “o que passou a estar escrito, o mundo, então reemendado, terá vivido diferentemente só um curto instante” (29). Por outro lado, um enredo situado no presente, no momento da narração, que se centra no próprio processo de escrita e de reescrita da História, instaurando o carácter profundamente metatextual da narrativa. Metatextualidade esta onde se joga com três planos: i) a História do Cerco de Lisboa criada pelo autor historiador apresentada na parte inicial, em que se conta a história do cerco de 1147, em que os cruzados ingleses chegaram a Lisboa, cidade ocupada então pelos mouros e que cinco meses depois se rendeu aos cristãos; ii) a Nova História criada pela personagem Raimundo Silva onde se descobrem filões ou novas possibilidades, versões alternativas ou escondidas da verdade, na possibilidade de os cruzados terem ajudado o rei D. Afonso Henriques em troca do saque e do senhorio de terras conquistadas. O revisor pondera então a reacção dos portugueses, do dito povinho (dos fracos e oprimidos) de que não reza a História. A nova versão instaura-se no próprio processo de escrita da mesma, devido ao peso da palavra; iii) a história de que o próprio narrador se apropria e recria, num *palimpsesto* e *mise-en-âbime*, que sintetiza as outras duas e que é aquela que o leitor tem nas mãos (objecto de efabulação inventiva). Considerem-se as seguintes passagens exemplificativas deste terceiro aspeto:

A cidade murmura as orações, o sol apontou e ilumina as açoteias, não tarda que nos pátios apareçam os moradores. A almádena está em plena luz. O almuadem é cego.

Não o tem descrito assim o historiador no seu livro. Apenas que o muezim subiu ao minarete e dali convocou os fiéis à oração na mesquita, sem rigores de ocasião, se era manhã ou meio-dia, ou se estava a pôr-se o sol, porque certamente em sua opinião, o miúdo pormenor não interessaria à história, somente que ficasse o leitor sabendo que o autor conhecia das coisas daquele tempo o suficiente para fazer delas responsável menção. (8)

Ou ainda:

Importaria saber, isso sim, é quem escreveu o relato daquele formoso acordar de almuadem na madrugada de Lisboa, com tal abundância de pormenores realistas que chega a parecer obra de testemunha aqui presente, ou, pelo menos, hábil aproveitamento de qualquer documento coetâneo, não forçosamente relativo a Lisboa, pois, para o efeito, não se precisaria mais que uma cidade, um rio e uma clara manhã, composição sobre todas banal, como sabemos. A resposta, surpreendente, é que ninguém escreveu, que, embora pareça que sim, não está escrito, tudo aquilo não foi mais que pensamentos vagos da cabeça do revisor enquanto ia lendo e emendando o que escondidamente passara em falso nas primeiras e segundas provas. (10)

Ressalve-se ainda que o enredo do romance não parte de um episódio de uma batalha ou de um cerco qualquer. Afinal a escolha do tema do cerco de Lisboa “encontra-se documentado e surge simbolicamente como certidão de batismo de Portugal enquanto nação” (Real & Oliveira 2022, 476). Seguindo ainda a linha de pensamento de Miguel Real & Filomena Oliveira, Saramago não só toma como matéria-prima um episódio central na formação da nacionalidade, como intenta minar o nosso conhecimento (a versão oficial dos acontecimentos) sobre esse mesmo instante histórico: “o que corresponde a uma certa tendência do autor para explorar ficcionalmente as origens e as raízes dos grandes invariantes histórico-culturais que desenham a nossa civilização” (476).

### O ofício de revisor

As personagens de Saramago podem considerar-se, ou tornam-se muitas vezes, ex-cêntricas (tomamos aqui emprestado o conceito apresentado por Linda Hutcheon), o que facilita ou privilegia uma visão do real mais objectiva e imparcial (1996, 53-76). A perspectiva fornecida da realidade é objectiva e crítica, posta no pensamento de alguém é quase estrangeiro, que se encontra fora do centro, com uma forma de estar diferente que quase o marginaliza, o que afinal lhe permite uma visão mais distanciada, que pode estar aliada a uma certa atitude de comentário ou crónica de um narrador mais informado. As personagens ex-cêntricas são figuras geralmente marginalizadas, invulgares, originais (como, por exemplo, Blimunda, personagem que quase ganhou vida própria e chegou a irromper noutros romances, como *Lillias Fraser*, de Hélia Correia).

O revisor Raimundo que curiosamente transporta um nome histórico, parece assumir-se como o autor, também conhecido por escolher personagens marginais como protagonistas dos seus romances. É o caso de Mogueime, personagem popular do meio comum, que se revela, afinal, pouco comum; um

herói com qualidades que se destacou no cerco de Santarém, apesar da defesa em contrário do narrador: “Por ser herói desta história, não se cuide que Mogueime é mais competente e artista que qualquer dos companheiros” (Saramago 1989, 186)

O próprio revisor é incomum, reitera-se que à semelhança de outras personagens de Saramago (como José de *Todos os Nomes*), pelo gesto de contestação, quase proibido, que comete, de rasura do passado, cometendo um erro, ainda que seja recompensado pelo mesmo, com o amor e uma promoção no trabalho, depois de uma leve reprimenda. O revisor transforma-se, por conseguinte, em escritor.

O nome ou a pouca importância do mesmo aponta para o anonimato e identidade alegórica da personagem que pode ser outro qualquer, quem sabe, o próprio autor:

O revisor tem nome, chama-se Raimundo. Era já tempo de sabermos quem seja a pessoa de quem vimos falando indiscretamente, se é que nome e apelidos alguma vez puderam acrescentar proveito que se visse às costumadas referências sinaléticas e outros desenhos, idade, altura, peso, tipo morfológico, tom da pele, cor dos olhos, e dos cabelos, se lisos, crespos ou ondulados, ou simplesmente perdidos, metal da voz, límpida ou rouca, gesticulação característica, maneira de andar, porquanto a experiência das relações humanas tem demonstrado que, sabendo nós isto e às vezes muito mais, nem o que sabemos nos serve, nem somos capazes de imaginar o que nos falta. (Saramago 1989, 16)

Raimundo apresenta-se como um homem na meia-idade, que vive à margem da sociedade, de forma simples, regrada, autómata, baça. Podemos mesmo ler a certa altura como “Nenhum ser humano é natural” (214).

A realidade quotidiana passa-lhe ao lado, o que acentua a sua natureza marginal ou alheada da realidade:

A televisão não tem som, isto é, tirou-lho Raimundo Silva, há só as imagens luminosas que se movem, não apenas no ecrã mas também sobre os móveis, as paredes, e sobre o rosto de Raimundo Silva que olha sem ver e sem pensar. Há quase uma hora que passam diante de si videoclips do Tottaly Live, os cantores, se a palavra tem lugar aqui, e os bailarinos remexem-se, aqueles exprimem todos os sentimentos e todas as sensações humanas, algumas duvidosas, têm tudo na cara, não se ouve o que dizem mas não importa, é incrível como um rosto pode ter tanta mobilidade, são crispações, esgares, distensões, caretas ameaçadoras, um serzinho andrógono, postiço e obsceno, mulheres maduras e de juba, frescas raparigas de coxas, nádegas e tetas generosas, outras delgadas como vimes e diabolicamente eróticas, senhores maduros que mostram algumas rugas interessantes e seleccionadas, tudo isto fabricado de luz relampejante, tudo sufocado de silêncio, como se Raimundo Silva tivesse posto as mãos sobre estas

gargantas, asfixiando-as para além duma cortina de água, ela também silenciosa, é o triunfo universal da surdez. Agora um homem aparece sozinho, deve estar a cantar apesar de mal se lhe moverem os lábios, o dístico dizia Leonard Cohen, e a imagem olha para Raimundo Silva insistentemente, os movimentos da boca articulam uma pergunta, Por que não queres ouvir-me, homem sozinho, e certamente acrescenta, Ouve-me agora porque depois será demasiado tarde, após um videoclip vem outro, não se repetem, isto não é um disco que possas fazer voltar atrás mil e uma vezes, é possível que eu volte, mas não sei quando e tu talvez já aqui não estejas nesse momento, aproveita, aproveita, aproveita. (57)

Mas o revisor é acima de tudo um leitor informado e que já trabalhou como crítico na editora, aliás como o próprio autor: “é um homem ordenado, um revisor no absoluto sentido da palavra, se é que alguma palavra pode existir e continuar a existir levando consigo um sentido absoluto” (21).

Esta des-centração que Saramago confere às suas personagens principais anda a par da valorização do povo, da massa anónima e fazedora de acontecimentos, usualmente invisível na História ou tomada simples como uma mole anódina, silenciada, anónima: “soldado na frente de batalha não precisa de nome Ó sua besta, se recuas levas um tiro nos cornos, e ele não recuou, e a pedra caiu, e ele morreu” (184). Ou ainda: “o soldadinho português haveria de contentar-se com o magro soldo, assistindo, de algibeiras a tinir, ao bródio, ripanço e festival dos estrangeiros” (220).

Leia-se também a passagem em que a narrativa incorre numa quase listagem de nomes, listagens estas que por vezes aparecem nos romances de Saramago:

Por muito pouco que valha um nome, estas mulheres têm-no também, além do geral de putas com que as conhecem, e são Tarejas, como a mãe do rei, ou Mafaldas; como a rainha que veio de Sabóia o ano passado, ou Sanchas, ou Maiores, ou Elviras, ou Dórdias, ou Enderquinas, ou Urracas, ou Doroteias, ou Leonores, e duas delas têm nomes preciosos, uma que é Chamoá, outra que é Moninha, dá vontade de tirá-las da vida e levá-las para casa. (185)

O próprio mouro, visto como inimigo, é valorizado e critica-se a versão oficial da História em que o português é o herói:

Foi pena, repetimos, porquanto a controversa questão dos limites e, mais do que ela, a de afinal sermos ou não descendentes e herdeiros históricos dos famosos lusitanos, teria recebido, talvez, da argumentação de gente tão ilustrada como eram, ao tempo, os letrados mouros, alguma claridade, ainda que a viessem a rejeitar, por desfavorável, o orgulho e a patriótica presunção de quem não pode reconhecer-se vivo sem ter no sangue, pelo menos, duas ou três gotas do de

Viriato. E é mesmo provável que, tendo-se concluído que de Lusitânia teremos ainda menos do que isso, e portanto menos propenso devendo achar-se André de Resende a extrair de Luso lusíada, é quase certo, diremos, que Camões não encontrasse melhor solução que chamar ao seu livro, banalmente, Os Portugueses. Que somos nós, pelo pouco que nos aproveita. E agora, sim, antes que o resto do discurso se perca também, dêmos ouvidos e atenção ao governador dos mouros, notando desde já como Lhe sai tranquila a voz, no tom de quem sossegadamente discorre sobre alguns dados da evidência e dela não pensa afastar-se, Como quereis vós, perguntava ele, que acreditemos nisso que dissestes de que somente desejais que vos entreguemos a fortaleza do nosso castelo, ficando nós com a liberdade, e que não quereis expulsar-nos das nossas casas, se vos desmente o exemplo do que haveis feito em Santarém, onde por morte atrocíssima até aos velhos roubastes a pouca vida que Lhes restava, e às indefesas mulheres degolastes como a cordeiros inocentes, e aos meninos esquartejastes sem que se vos derretesse o coração o débil clamor, ora não me digais que se vos apagaram da memória os tristes sucessos, que se é verdade que não podemos trazer-vos aqui os mortos de Santarém, podemos, isso sim, chamar todos quantos, feridos, chagados e mutilados, ainda tiveram forças para se recolherem à nossa cidade, esses mesmos que agora iríeis exterminar de vez, e a nós com eles, pois não vos bastou o primeiro crime. (130-131)

### Narração e metatextualidade

Podemos evidenciar diversas marcas textuais presentes na narrativa, com forte destaque para, entre outras:

- Visualismo nos deícticos espaciais e temporais, que relevam proximidade;
- Formas verbais que indiciam o sentido da visão ou o acto de ver;
- A convocação do leitor na primeira pessoa do plural.

A propósito da importância que aqui se confere ao sentido da visão ou ao acto de ver, há por diversas ocasiões passagens que nos remontam para um romance posterior de Saramago. A passagem seguinte é bastante explícita e poderia facilmente ser tomada como um esboço do tema de *Ensaio sobre a cegueira*:

Olhar, ver e reparar são maneiras distintas de usar o órgão da vista, cada qual com a sua intensidade própria, até nas degenerações, por exemplo, olhar sem ver, quando uma pessoa se encontra ensimesmada, situação comum nos antigos romances, ou ver e não dar por isso, se os olhos por cansaço ou fastio se defendem de sobrecargas incómodas. Só o reparar pode chegar a ser visão plena, quando num ponto determinado ou sucessivamente a atenção se concentra, o que tanto sucederá por efeito duma deliberação da vontade quanto por uma espécie de estado sinestésico involuntário em que o visto solicita ser visto novamente, assim se passando de uma sensação a outra, retendo, arrastando o olhar, como se a imagem tivesse de produzir-se em dois lugares distintos do cérebro com diferença

temporal de um centésimo de segundo, primeiro o sinal simplificado, depois o desenho rigoroso, a definição nítida, imperiosa de um grosso puxador de latão amarelo, brilhante, numa porta escura, envernizada, que subitamente se torna presença absoluta. (Saramago 1989, 105)

Neste romance de Saramago, o narrador surge como onisciente, ora distanciando-se criticamente em relação ao relato da personagem ora dialogando com o próprio relato.

Momentos há em que ironiza acerca das suas próprias “limitações” enquanto narrador:

Divagando por estas possivelmente arriscadas considerações, viemos a perder o começo da resposta do governador mouro, e pena temos, porque ele, segundo o que o alviçareiro ainda foi capaz de perceber e resumir, teria principiado por lançar algumas dúvidas sobre o direito ou mesmo a simples pertinência geográfica da alusão ao reino da Lusitânia. (130)

Existem ainda momentos em que os próprios comentários que se pretendem explicativos por parte do narrador – talvez demasiado intromissivo para um romance que se quer histórico – denotam ironia: “este rebrilhante sol, observação poetizante que ela não fez, mas que, por irresistível, aqui se recolhe. O tempo, como a fortuna, é inconstante, disse o revisor, consciente da estupidez da frase” (37).

Ainda a confirmar a falta de isenção por parte do narrador podemos ler a seguinte passagem, um pouco mais longa:

Em geral, imagina-se que as autoridades civis, militares e religiosas dos antigos tempos eram, todas elas, dotadas de órgãos vocais estentóreos, capazes de se fazerem ouvir a grandes distâncias, tanto assim que nos relatos históricos quando algum chefe tem de arengar às tropas ou outras multidões, ninguém estranha que ele tenha sido ouvido sem dificuldade por centenas e milhares de ouvintes rumorosos quantas vezes desassossegados, quando bem sabemos o trabalho que hoje dá a instalar e afinar as electrónicas para que cheguem ao público das últimas filas sem desfalecimentos acústicos, sem distorções e borrões de som que, evidentemente, afectariam os sentidos e alterariam os significados. Portanto, indo contra o costume e convenção, e com uma infinita pena de ter de desmentir aplaudidíssimas tradições de espectáculo e de históricas cenografias, somos obrigados, por amor à simples verdade, a declarar que os emissários de um lado e do outro se encontraram a poucos passos de distância, e a esse fácil alcance é que falaram, como única maneira de se fazerem ouvir, ficando os circunstantes, tanto os mouros do castelo como os portugueses da companhia, à espera do desenlace do colóquio diplomático, ou do que, durante ele, viessem os alviçareiros comunicar à pressa, uns fragmentos de frases, uns arrebatamentos retóricos, umas



súbitas angústias, umas duvidosas esperanças. Assim definitivamente ficará a saber-se que não ressoaram sobre os vales os ecos do debate nem de monte em monte saltaram, os céus não se comoveram, não tremeu a terra, o rio não tornou atrás, é que realmente a tanto não puderam alcançar até hoje as palavras dos homens, mesmo sendo de ameaça e guerras como estas, ao contrário do que imaginávamos por ingénua confiança nas exagerações dos épicos. (127-128)

A ironia é, naturalmente, uma forma de humor, mas sobretudo de criticar a realidade política e social: “Cristo não quis aparecer aos mouros, e foi pena, que em vez da crudelíssima batalha poderíamos, hoje, registar nestes anais a conversão maravilhosa dos cento e cinquenta mil bárbaros que afinal ali perderam a vida, um desperdício de almas de bradar aos céus” (9).

Leia-se também as seguintes passagens: “punir uma vez ao dia já está de sobejo para um simples ser humano, e o próprio Deus não sabemos se vai aguentar tamanha responsabilidade eternamente” (113). Ou ainda:

Ora, uma gente que foi capaz de reconhecer-se culpada publicamente, ainda que de modo implícito, não estaria de todo perdida, conservava intacto em si um princípio de bondade, autorizando-nos portanto a concluir, com mínimo risco de erro, que terá havido alguma precipitação na vinda do Salvador. Hoje, sim, que teria valido a pena, pois não só os corruptos perseveraram no caminho da sua corrupção, como se vai tornando cada dia mais difícil encontrar razões para interromper um apedrejamento começado. (123)

A janela de Raimundo Silva surge como metáfora da literatura enquanto visão do mundo, configurando-se como uma moldura da escrita. Tem por hábito realizar o seu trabalho no escritório numa mesa ao lado da janela.

A auto-referencialidade ou metatextualidade da narrativa só reforça a questão problematizada da validação do real, numa mistura diegética do verosímil (realista) e do fictício (subjectivo e pessoal). A história não é pura invenção ficcional, mas também não é representação mimética da realidade: “deveríamos, aqui mesmo, dar por não escritas as palavras que descreveram a última madrugada pacífica de Lisboa se não soubéssemos já que aquele discurso falso, embora coerente, e esse é o perigo maior, não saiu nunca da cabeça do revisor, antes não passou de seu devaneio fabulante e irrisório” (12).

Proliferam ao longo da narrativa a multiplicidade de versões e de verdades históricas:

No silêncio ouviu-se a voz do arcebispo de Braga, uma ordem dada ao escrivão, Frei Rogeiro, não fareis constância do que disse esse mouro, foram palavras lançadas ao vento e nós já não estávamos aqui, íamos descendo a encosta de Santo André, a caminho do real onde el-rei nos espera, ele verá, sacando nós as espadas

e fazendo-as brilhar ao sol que é começada a batalha, isto sim, podeis escrever. (133)

Ou a acusação do processo de selecção das fontes:

Há que dizer que o revisor não crê em uma só palavra do que os seus olhos estão vendo, sobeja-lhe o cepticismo, ele próprio já o declarou, e para cortar a direito, como também para distrair-se dos enfados desta leitura obrigada, foi à fonte limpa das Historiografias modernas, buscou e encontrou, bem me queria a mim parecer, Machado, crédulo, copiou sem conferir o que haviam escrito Frei Bernardo de Brito e Frei António Brandão, é assim que se arranjam os equívocos históricos, Fulano diz que Beltrano disse que de Cicrano ouviu, e com três autoridades dessas se faz uma história, sendo afinal certo que a da Conquista de Santarém a escreveu um cónego regrante de Santa Cruz de Coimbra, de quem nem o simples nome ficou para tomar na biblioteca o lugar a que tem justo direito e dela retirar o rei usurpador. (25)

Nesse processo de selecção há, ocasionalmente, momentos em que se acusa uma necessidade de proceder igualmente à revisão das fontes:

Mas o que Mogueime disse, e, vá lá, o confirma Frei António Brandão, desmente-o o texto mais antigo da Crónica dos Cinco Reis, onde se escreve, sem tirar nem pôr, que Dom Mendo ouue gram dor em seu coração se por uentura se espantassé as vellas pello som e amergeosse e esteue quedo hú pouco & depois fez lançar curuo hú mancebo Mogueime e sobio açima com asina delrey e por cima delle fez lançar a escada ao muro, ora isto é muito límpido e claro, apesar das peculiaridades lexicais e ortográficas, o que se lê é que Mogueime se curvou para que às costas lhe subisse Mem Ramires. (122)

A acusar o processo de utilização de fontes históricas (sejam ou não reais) na escrita do relato, confluem na narrativa citações de outros discursos, a confundir o leitor relativamente ao presente histórico que vivencia através da sua leitura: “die vero quo omnium sanctorum celebratur ad laudem et honorem nominis Christi et sanctissimae ejus genitricis purificatum est templum, dizem que escreveu Osberno” (21). Essa intertextualidade estabelece-se ainda com títulos de obras históricas:

Agora ouça com atenção, que vale a pena, começo pelo título, aí vai, Sol Nascido ao Ocidente e Posto ao Nascer do Sol, Santo António Português Luminar Maior no Céu da Igreja Entre os Astros Menores na Esfera de Francisco, Epítome Histórico e Panegírico da Sua Admirável Vida e Prodigiosas Acções, Que Escreve e Oferece à Sereníssima, Augusta, Excelsa, Soberana Família da Casa Real de Portugal, Cujos Ínclitos Nomes e Cognomes se Felicitam e Esmaltam Com as Sagradas

Denominações de Franciscos e Antónios, Por Mão do Reverendíssimo António Teixeira Álveres, do Conselho de Sua Majestade, Que Deus Guarde [...]. (173)

Ou quando se alude a obras cujos títulos dão logo a entender ao leitor que não deve levar este processo de referência de fontes históricas demasiado a sério:

sem esquecer o Dicionário de Raridades, Inverosimilhanças e Curiosidades, onde, admirável coincidência que vem a matar neste aventuroso relato, se dá como exemplo de erro a afirmação do sábio Aristóteles de que a mosca doméstica comum tem quatro patas, redução aritmética que os autores seguintes vieram repetindo por séculos e séculos, quando já as crianças sabiam, por crueldade e experimentação, que são seis as patas da mosca, pois desde Aristóteles as vinham arrancando, voluptuosamente contando, uma, duas, três, quatro, cinco, seis, mas essas mesmas crianças, quando cresciam e iam ler o sábio grego, diziam umas para as outras, A mosca tem quatro patas, tanto pode a autoridade magistral, tanto sofre a verdade com a lição dela que sempre nos vão dando. Esta inesperada incursão pelas fronteiras da entomologia mostra-nos, de concludente maneira, que os erros assacados ao revisor não são afinal seus, mas destes livros que não fizeram mais do que repetir, sem contra prova, obras mais antigas, e, sendo assim, lamentemos quem veio a ser vítima inocente da boa-fé própria e do alheio erro. (14)

Nesta passagem está implícita uma apreciação crítica de uma outra obra, um piscar de olhos ao leitor informado quando se fala de Aristóteles, autor da *Poética* que consagra a questão da *mimesis* e da verosimilhança como cópia da realidade e o poder da palavra escrita que mesmo sendo incorrecta consagra verdades históricas e científicas.

Ainda a propósito da intertextualidade, devemos ter em conta o uso do *provérbio*. Este cristaliza o saber popular e confere ao texto marcas de polifonia. Simultaneamente, o uso do provérbio ou de expressões populares é também uma estratégia de recuperação do discurso do povo, de um falar e um dizer colectivos que não figuram nos documentos históricos. O narrador-autor recorre assim aos lugares comuns da linguagem como forma de trazer à tona a fala do povo, revalorizando-a ao mesmo tempo que a problematiza. A este propósito, atente-se na seguinte passagem como exemplo da desmontagem da linguagem enquanto discurso:

Há mouro na costa, expressão histórica e popular duma substancial desconfiança originada nos tempos em que os mouros, já então varridos da terra portuguesa, vinham assolar as nossas costas e vilas marinheiras, e hoje reduzida a mera reminiscência retórica, porém de alguma utilidade, como acaba de ver-se. (139)

## Indeterminação temporal

Podemos começar por esclarecer como a indeterminação temporal que perpassa no romance pode ser alegorizada no uso do anacronismo. O anacronismo, que é algo a ser evitado a todo o custo num romance histórico, de modo a que o leitor se sinta plenamente transportado a um passado (mesmo que este talvez nunca tenha existido) prolifera nesta obra de Saramago.

Leia-se, para começar, a própria explicação do narrador face ao problema de usar anacronismos num relato que se quer histórico:

É necessário ter grande cuidado no uso das palavras, não as empregando nunca antes da época em que entraram na circulação geral das ideias, sob pena de nos atirarem para cima com imediatas acusações de anacronismo, o que, entre os actos repreensíveis na terra da escrita, vem logo a seguir ao plágio. (180)

A intromissão recorrente do anacronismo neste relato historiográfico não é accidental. É, aliás, necessário, enquanto recurso retórico que revela a re-visitação do passado, inscrito no contexto do presente, relembrando que se evoca o passado a partir da contemporaneidade.

Vejam-se alguns exemplos em que o próprio narrador parece recuar face ao uso desses mesmos anacronismos: “mas balas não é palavra daquele tempo, as palavras não podem ser levemente transportadas de cá para lá e de lá para cá, cuidado, aparece logo alguém que diz, Não percebo” (17); “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” (27);

é difícil levar mais longe o exame da situação porque há que ter em conta o primitivismo dos tempos e dos sentimentos, corre-se sempre o risco do anacronismo por exemplo, pôr diamantes em coroas de ferro ou inventar subtilezas de erotismo requintado em corpos que se contentam com ir direitos ao fim começando rapidamente pelo princípio. (146)

Numa estratégia menos óbvia que o anacronismo, mais implícita à narrativa, o narrador estabelece com o leitor uma cumplicidade pós-modernista, quando faz comentários acerca do presente ou do porvir que provocam uma constante indefinição dos planos temporais de uma narrativa que se deveria virar para o passado, mas é constantemente evidenciada como um olhar para trás a partir da janela do presente – janela essa que não é apenas metáfora. Veremos isto mais adiante acerca da indefinição temporal que perpassa o romance.

A desconstrução temporal da narrativa passa igualmente por quebrar ou enrolar o fio condutor temporal, mesmo que isso implique prolepses (*spoilers*) da

narrativa. A certa altura o narrador refere-se, a estas entrevisões do futuro, como “penetrações clarividentes adentro do futuro inexplicáveis pela razão” (325).

Leiam-se as seguintes passagens exemplificativas desses impossíveis rasgos do futuro:

no próximo centenário da tomada de Lisboa aos mouros, no ano de dois mil e 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 orgulho da vitória, tomaram o lugar do ímpio crescente no céu azul da nossa formosa cidade (24);

A grande esplanada está deserta, o chão alagado de poças de água que o vento empurra em minúsculas ondas, e as árvores rangem aos sacões da ventania, isto é, quase um ciclone, autorize-se o exagero da expressão em cidade que no ano de mil novecentos e quarenta e um sofreu os ainda assim modestos efeitos de um rabo de tufão e ainda hoje fala disso para queixar-se dos prejuízos como daqui por cem anos ainda se queixará de lhe ter ardido o Chiado (84);

Mogueime está aqui, calhou mandarem-no no destacamento, e adiante, perto do arcebispo, vemos também Mem Ramires, é uma coincidência interessante terem-se juntado neste histórico momento dois dos principais protagonistas do episódio escalabitano, ambos com igual influência no seu desenlace, pelo menos enquanto não for definitivamente averiguado qual deles foi arreburinho do outro. (126);

o cruzado Henrique, assim se chama, vai morrer não tarda, Ah, esse seu cruzado é o mesmo da História do Cerco de Lisboa, a outra, Precisamente, Então também vai contar o caso dos milagres que ele obrou depois de morto (170).

As marcas de contemporaneidade da narrativa, que se evidenciam num narrador que claramente narra este relato a partir do momento presente, como vimos, ajuda, muito ocasionalmente, a conhecer, como num postal ilustrado, a Lisboa moderna. O devir quotidiano escasseia no romance à excepção de algumas raras passagens: “almoçará por aí, numa casa de pasto da Rua de S. João da Praça, para os lados da torre de S. Pedro, uma refeição popular portuguesa de carapaus fritos e arroz de tomate, com salada, e muita sorte, que lhe calharam no prato as tenríssimas folhas do coração da alface” (44).

Ou ainda: “viera instalar-se aqui para beber um café e ler o periódico que o proprietário da leitaria, ainda conforme com uma antiga tradição lisboeta, punha ao serviço dos fregueses” (82).

Gradualmente, a indeterminação temporal ganha proporções mais sérias, quando a própria realidade parece ser minada, e há uma sobreposição dos dois universos, isto é, quando o passado começa a sobrepor-se ao presente. Das diversas marcas de fusão ou confusão dos dois planos podemos destacar estas:

“Raimundo Silva levantou-se, enfim, procurou com os pés as babuchas, Chinelos, chinelos, que é a palavra cristã, vinda de Génova e aqui” (18);

aí deixemos ficar o episódio das bandeiras, a decaída e a exaltada, mas cientes de que tudo não passa de mentira, útil até certo ponto, ó máxima vergonha, pois que não tivemos a coragem de emendá-la nem saberíamos pôr no seu lugar a verdade substancial, aspiração sobre todas excessiva, porém inextinguível, que Alá se amerceie de nós. (24)

E parece, diz o dono da leitaria, que vêm cruzados por mar, malditos sejam eles, corre que serão uns duzentos navios, as coisas desta vez estão feias, não há dúvida, Ai, coitadinhos, diz uma mulher gorda, limpando uma lágrima, que mesmo agora venho da Porta de Ferro, é um estendal de misérias e desgraças, não sabem os médicos a que lado acudir, vi pessoas com a cara numa pasta de sangue, um pobre com os olhos vazados, horror, horror, 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. (37)

A confusão entre as personagens afecta as próprias personagens, como aqui acontece: “Como te chamas, perguntou Raimundo Silva a Ouroana, e ela respondeu, Maria Sara” (188).

Note-se, contudo, que a confusão é transmitida a partir da voz narrativa, como se quisesse baralhar os dados lançados, e levar-nos a ler as duas histórias de amor, a do passado e a do presente, como se ambas fossem uma só história.

Das diversas marcas textuais presentes na narrativa já evidenciadas, destaque-se ainda, neste passo, a recorrente alternância entre os tempos verbais do *Pretérito Perfeito* e do *Pretérito Imperfeito* face ao *Presente*:

Deram pois os nossos a volta por onde foi dito que a volta tinha de ser dada, seguindo Rua das Taipas abaixo até ao Salitre, depois, com o susto natural em quem entra no campo inimigo, patinhando na lama em direcção à Rua das Pretas, logo subindo e descendo, primeiro ao Monte de Santa Ana, depois pela Rua de S. Lázaro, passando a vau o arroio que vem de Almirante Reis, e outra vez fatigosamente trepando, que ideia esta vir conquistar uma cidade toda aos altos e baixos, pela Rua dos Cavaleiros e pela Calçada de Santo André até às imediações da porta a que hoje chamamos de Martim Moniz sem razão nenhuma. A caminhada foi longa, pior com este calor, apesar da hora matinal a que saíram, as mulas têm o pêlo empapado em espuma, e os cavalos, poucos, vão no mesmo estado, se não pior, porquanto lhes falta a resistência dos híbridos, são bestas mais delicadas. Quanto à infantaria, embora já o suor lhe escorra em bica, não se queixa, mas se, enquanto todos esperam que a porta se abra, algum pensamento os de a pé entretêm, é que depois duma tal estafa, a corta-mato, não venha a ser preciso

pelejar nem um pouquinho. Mogueime está aqui, calhou mandarem-no no destacamento, e adiante, perto do arcebispo, vemos também Mem Ramires. (126)

### Um cerco de Amor

Numa narrativa que cruza duas histórias amorosas, uma no presente, a de Raimundo e Maria Sara, outra no século XII, entre Mogueime e Ouroama, o título e tema do romance também remetem para uma metáfora do amor por uma mulher, e da conquista amorosa, cercando-a através da escrita:

Aturdido pelo contacto, Raimundo Silva levantou a cabeça, queria olhar, ver, saber, ter a certeza de que era a sua própria mão que ali estava, agora sim, 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 donde, as infinitas janelas, a peregrinação interminável. (190)

O livro é escrito na cama, e não no escritório onde habitualmente revia as provas, e é também na brancura dos lençóis por estrear que se dá a consumação do acto amoroso de Raimundo e Maria Sara (dois nomes bíblicos).

Contraria o próprio processo de envelhecimento ao pintar os cabelos pois isso implica uma mudança de rotina. O acto de pintar o cabelo surge também como alegoria do processo de embelezar o discurso oficial enquanto artifício: “saboreando morbidamente a expectativa do choque que certamente iria causar-lhe o surgimento da sua verdade capilar nua de artifícios” (137).

Também a relação amorosa entre Ouroama e Mogueime se reveste de particular importância, pois pode simbolizar afinal o cerne do romance, na junção ou conciliação de pólos opostos: Ouroama, moura, amante de um cruzado, e o soldado cristão Mogueime.

A seguinte passagem é fortemente ilustrativa, na forma como contrapõe o amor e a guerra:

Nenhum ser humano é natural, Não é preciso ser-se revisor para saber isso, uma simples licenciada não o ignora, 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. (214)

### Considerações finais

António Pedro-Vasconcelos perguntava-se, na obra *O Futuro da Ficção* (2012, 9), onde estavam, no limiar do novo milénio, as obras de ficção que possam

um dia ser consideradas cânone da literatura universal, ou melhor dizendo, mundial. Isto faz pensar que esta sociedade globalizadora, multicultural, pós-tecnológica, pós-modernista, vivendo agora numa cultura digital onde a imagem pesa mais que a palavra, onde o conhecimento científico está em permanente revisão, impera também a desestruturação e uma crise de valores. Porque o Nobel português era um escritor, mas também um polemista, acérrimo defensor dos direitos humanos, e encarou a escrita como ativismo, sem com isso lhe retirar qualquer lirismo e capacidade efabulativa.

Em poucas décadas José Saramago é um caso singular na forma como passou de quase desconhecido, por exemplo em países como o México (a propósito de *Saramagia* (Miranda 2022), edição comemorativa do centenário do autor), a um escritor internacionalmente conhecido – ainda antes da atribuição do Nobel.

Procurámos neste texto demonstrar como José Saramago pode ser lido enquanto um escritor universal, à semelhança de outros autores portugueses. O maravilhoso em Saramago, por vezes confundido com realismo mágico, contribuiu para esse processo de globalização literária. As suas obras, mesmo quando nos falamos especificamente de Portugal, como acontece em *Levantado do Chão*, falam simultaneamente da condição dos levantados de outros países ainda sob regimes latifundiários. Ou quando em *Ensaio sobre a Cegueira* parecemos estar a ler sobre um fenómeno de cegueira branca que acontece, afinal, num país que é o mundo inteiro. O mesmo acontece por exemplo com a ficção breve, como *O Conto da Ilha Desconhecida*, podendo a ilha ser lida como alegoria de um pequeno país à beira-mar, mas também de tantas outras nações.

Essa universalização da escrita, que pode mais facilmente encontrar afinidades com os leitores portugueses, de língua portuguesa, e um pouco por todo o mundo, permitem compreender como a obra saramaguiana encontra facilmente ecos, configurando-se como um caso particular de afirmação de um escritor de um país marginal em relação aos centros de poder mediáticos, muitas vezes desconhecido, outras vezes confundido com a Espanha.

Centrámo-nos assim num livro de Saramago que representa um caso singular em que, ainda que o autor se foque num episódio que definiu a formação da identidade nacional portuguesa, permite, simultaneamente, contestar a versão oficial de uma História nacional que se promove como única.



## Bibliografia

### Bibliografia citada

- Berrini, Beatriz. 1998. "Do maravilhoso ao fabuloso alegórico". In *Ler Saramago: O Romance*. Estudos de Literatura Portuguesa. Lisboa: Caminho, 113-153.
- Branco, Isabel Rute Araújo. 2008. *A Recepção do Realismo Mágico na Literatura Portuguesa Contemporânea*. Dissertação de mestrado. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Bulger, Laura Fernanda. 1997. "A Jangada de Pedra, de José Saramago. Viagem em busca de um Futuro, de um Tempo, de um Destino". In *Literatura de Viagem – Narrativa, História, Mito*, org. de Ana Margarida Falcão, Maria Teresa Nascimento e Maria Luísa Leal. Lisboa: Ed. Cosmos, 321-335.
- Chiampi, Irlemar. 1980. *O Realismo Maravilhoso – Forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva.
- Correia, Hélia. 2002. *Lillias Fraser*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Faris, Wendy. 2000. "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction". In Lois Parkinson Zamora e Wendy Faris (ed.), *Magical Realism – Theory, History, Community*, 3.<sup>a</sup> ed. Duke University Press, 163-190.
- . 2004. *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the remystification of narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Fokkema, Douwe. 1991. "How to decide whether Memorial do Convento, by José Saramago, is or is not a postmodernist novel?". *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, 1, Dezembro de 1991: 293-302.
- Furtado, Filipe. 1980. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Gouveia, Fernando Campos. 2010. *O Algarve Arcaico de Lídia Jorge (Ventos de mudança)*. Loulé: Gráfica Comercial Arnaldo Matos Pereira Lda.
- Hart, Stephen e Wen-chin Ouyang, eds. 2005. *A Companion to Magical Realism*. NED-New edition: Boydell & Brewer.
- Hutcheon, Linda. 1996. "Decentering the Postmodern: the ex-centric". In *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 57-73.
- Lima, Isabel Pires de. 1998. "Saramago pós-moderno ou talvez não". In *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Tomo II, Universidade de Oxford, 1 a 8 de Setembro de 1996, Oxford-Coimbra, 937-941.
- Lepecki, Maria Lúcia. 1988. *Sobreimpressões*. Lisboa: Caminho, 83.
- Marinho, Maria de Fátima. 2008. "O jogo da encenação do passado em Lillias Fraser, de Hélia Correia". In *O jogo no jogo*, Ana Alexandra Seabra de Carvalho (coord.). Lisboa: Roma Editora, 197-207.

- Miranda, Alma Delia (coord). 2022. *Saramagia. Testimonios y recuerdos sobre José Saramago en su paso por México*. México: Libros Grano de Sal.
- Parks, Tim. 2011. "A Literatura mundial e os seus paradoxos". *Courier Internacional*, 186, 1 de Junho de 2011: 73-74.
- Pedro-Vasconcelos, António. 2012. *O Futuro da Ficção*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Pires, Cristiana Sofia Monteiro dos Santos. 2006. *O modo fantástico e a Jangada de Pedra de José Saramago*. Porto: Edições Ecopy.
- Porto, Paulo Cunha. 1997. "Uma Entrevista com João de Melo". In *João de Melo*. Frankfurt: Col. Letras Portuguesas (ed. Bilingue), 68-116.
- Real, Miguel & Oliveira, Filomena. 2022. *As 7 Vidas de José Saramago*. Lisboa: Companhia das Letras.
- Rebelo, Luís de Sousa. 2002. "A Jangada de Pedra ou os possíveis da história". In *A Jangada de Pedra*. Lisboa: Caminho, 343.
- Saramago, José. 1980. *Levantado do Chão*. Lisboa: Caminho.
- — —. 1982. *Memorial do Convento*. Lisboa: Caminho.
- — —. 1989. *História do Cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho.
- — —. 2002. *A Jangada de Pedra*, 13.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Caminho.
- Serra, Paulo Nóbrega. 2013. *O Realismo Mágico na obra de Lídia Jorge, João de Melo e Hélia Correia*, sob orientação do Professor Doutor Petar Petrov, defendida na Universidade do Algarve (Faro) em julho de 2013.
- Takolander, Maria. 2007. *Catching Butterflies – Bringing magical realism to ground*, Series XVIII, Comparative Literature, Vol. 116, European University Studies. Bern; New York: Peter Lang.

### **Bibliografia consultada sobre a obra de José Saramago**

- Bueno, Fátima. 1998. "O Herético e o Sagrado em Memorial do Convento". In *Actas do Quinto Congresso Internacional de Lusitanistas*, Universidade de Oxford, 1 a 8 de Setembro de 1996, Tomo I, organizado por T. F. Earle, Oxford/Coimbra, 451-457.
- Coelho, Jacinto do Prado (dir.). 2003. "Memorial do Convento". In *Dicionário de Literatura*, vol. II. Porto: Figueirinhas, 524-525.
- Lopes, Óscar. 1986. "José Saramago – As fronteiras do maravilhoso real". In *Os sinais e os sentidos*. Lisboa: Editorial Caminho, Col. Universitária. n.º 11, 195-208.
- Lourenço, António Apolinário. 1991. "História, ficção e ideologia – Representação ideológica e pluridiscursividade em Memorial do Convento". *Vértice*, II série: 42, Setembro 1991: 69-78.

- Martins, Manuel Frias. 2003. "Globalisation, Literature and an Iberian Stone Raft". In *Em Teoria (A Literatura) – In Theory (Literature)*, 1.<sup>a</sup> edição, Âmbar, Setembro de 2003, 272-285.
- Nunes, Maria Leonor. 1995. "José Saramago – O escritor vidente". *Jornal de Letras*, XV: 653. 25 de Outubro a 7 de Novembro 1995: 15-17.
- Pina, Álvaro, 1983. "Memorial do Convento". *Colóquio Letras*, 76, Novembro 1983: 83-84.
- Real, Miguel. 1996. *Narração, Maravilhoso, Trágico e Sagrado em Memorial do Convento de José Saramago*. Col. Cadernos - O Professor. Lisboa: Caminho.
- Rebelo, Luís de Sousa. 1993. "A consciência da história na ficção de José Saramago". *Vértice*: 52, Janeiro-Fevereiro 1993: 29-38.
- Reis, Carlos. 2001. "Saramago (José)". In *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, José Augusto Cardoso Bernardes e outros (dir.), Vol. IV. Lisboa, S. Paulo: Verbo, 1147-1151.
- — —. 1984. "Memorial do Convento ou A Emergência da História". *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 18/19/20, Fevereiro de 1986. *Colóquio Portugal 1974-1984, Dez Anos de Transformação Social*, Coimbra, 7 a 9 de Dezembro de 1984: 91-104.
- Seixo, Maria Alzira. 1999. *Lugares da Ficção em José Saramago - O Essencial e outros ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Silva, Teresa Cristina Cerdeira da. 1991. "José Saramago: A ficção reinventa a História". *Colóquio Letras*, n.º 120, Abril-Junho: 174-178.
- Suisse, Abdelilah. 1999. *Alejo Carpentier y José Saramago. Historia y Ficción en Los Pasos Perdidos y Memorial do Convento*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Viçoso, Vítor. 1996. "Ensaio sobre a Cegueira". Recensão in *Românica – Citação*, n.º 5, dir. Fernando Cristóvão, *Revista de Literatura do Departamento de Literaturas Românicas*, Faculdade de Letras de Lisboa, Cosmos: 203-206.

**Paulo Nóbrega Serra** é professor convidado e Agente de Cooperação do Centro de Língua Portuguesa - Projeto FOCO (Camões). Leciona na UNTL disciplinas como Leitura Orientada, Literatura Portuguesa e Africana, Didática da Literatura, Português Jurídico, e ministra cursos externos de língua portuguesa. Doutorado em Literatura com a tese *O realismo mágico na obra de Lídia Jorge, João de Melo e Hélia Correia*, defendida em Junho de 2013.

**Contacto:** paulorobertos@hotmail.com

**Recebido:** 23/04/2023

**Aceito:** 31/05/2023