

*Mioara Caragea*

*A LEITURA DA HISTÓRIA  
NOS ROMANCES  
DE JOSÉ SARAMAGO*



*editura universității din bucurești*



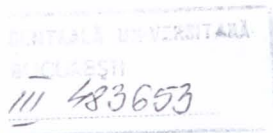
**MIOARA CARAGEA**

**A LEITURA DA HISTÓRIA  
NOS ROMANCES  
DE JOSÉ SARAMAGO**



*editura universității din bucurești*®

Referenți științifici: Prof. dr. **Sanda Rîpeanu**  
Prof. dr. **Doina Derer**



**B.C.U. Bucuresti**



C20070518

© Editura Universității din București  
Șos. Panduri, 90–92, București - 76235; Telefon/Fax: 410.23.84  
E-mail: editura@unibuc.ro  
Internet: www.editura.unibuc.ro

Tehnoredactare computerizată: Victoria Iacob

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale**

**CARAGEA, MIOARA**

**A leitura da história nos romances de José**

**Saramago / Mioara Caragea – București: Editura**

**Universității din București, 2003**

**260 p.**

**Bibliogr.**

**ISBN 973-575-758-3**

**821.134.3.09 Saramago, Jose**

# ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>A AUTODIDAXIA</b> .....	8
O «PERÍODO FORMATIVO» .....	10
A OBRA ROMANESCA .....	12
A INTERPRETAÇÃO PÓS-MODERNA .....	16
<b>I. O PROJECTO DA ESCRITA</b> .....	24
HISTÓRIA E MEMÓRIA .....	24
O ROMANCE-SUMA .....	26
BIOGRAFIA DA MEMÓRIA .....	28
IDENTIDADE NARRATIVA .....	32
HISTÓRIA DA EFICÁCIA .....	34
A IDENTIDADE PORTUGUESA .....	36
HERMENÊUTICA DA CONSCIÊNCIA HISTÓRICA .....	42
Os três reinos .....	45
O relacionamento «genealógico» .....	47
O horizonte .....	53
O reino dos contemporâneos .....	54
O MARXISMO .....	55
O ESPAÇO INTERSUBJECTIVO .....	56
A METAFÍSICA DO ROSTO .....	58
Olhar- ver- reparar .....	59
O AMOR .....	62
O KAIROS .....	64
O ESQUECIMENTO - «O FARDADO DO PASSADO» .....	70
ENSAIOS COM PERSONAGENS .....	74
LER A HISTÓRIA .....	78
FICÇÃO E HISTÓRIA .....	81
AS HISTÓRIAS ALTERNATIVAS .....	86
<b>II. A LEITURA DA HISTÓRIA</b> .....	91
<b>MEMORIAL DO CONVENTO</b> .....	91
O PROJECTO ÉTICO .....	91
RECONSTRUIR A HISTÓRIA A PARTIR DA FICÇÃO .....	93
ERA UMA VEZ .....	96
O rei .....	97
O convento .....	99
A gente que construiu esse convento .....	104
O padre que queria voar .....	105
E uma mulher que tinha poderes .....	109
A CONSTRUÇÃO DO MUNDO FICCIONAL .....	111
O DUPLO - A DUPLA ALEGORIA .....	114

A LÓGICA DO TALVEZ .....	120
UMA HISTÓRIA GENEALÓGICA .....	123
ARQUITECTURAS TEMPORAIS .....	126
OS «PEQUENOS CARTUCHOS» .....	128
O TOPOS DA VIAGEM .....	132
O NÃO-DITO DA HISTÓRIA .....	136
<b>O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS</b> .....	139
GÊNESE .....	139
UMA BIOGRAFIA APÓCRIFA .....	141
A VIDA PÓSTUMA DE RICARDO REIS .....	145
FICÇÃO E REALIDADE .....	146
Verdade - mentira .....	149
Os dispositivos de ficcionalização do mundo histórico .....	149
O MUNDO LABIRÍNTICO .....	152
A arte da memória .....	153
O PROGRAMA NARRATIVO .....	157
O TEMA IDEOLÓGICO .....	161
O MUNDO HISTÓRICO .....	163
Pessoa e Salazar .....	166
O Estado Novo .....	169
O fascismo alemão .....	172
A Itália de Mussolini .....	173
A França nacionalista .....	175
A Guerra Civil de Espanha .....	176
MODERNISMO E HISTÓRIA .....	177
RICARDO REIS, LEITOR DA HISTÓRIA .....	181
O massacre de Addis-Abeba .....	185
<b>HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA</b> .....	191
FICÇÃO E HISTÓRIA .....	191
UMA MEDITAÇÃO SOBRE O ERRO .....	194
LEITURA E INTERVENÇÃO .....	195
FICÇÃO VS. HISTÓRIA .....	197
LEITURA E IMAGINAÇÃO .....	199
AUTODIDAXIA .....	201
CORRIGIR A FICÇÃO .....	202
Os ídolos .....	203
As fontes dos erros .....	205
CORRIGIR A HISTÓRIA .....	206
PASSAGEM À ESCRITA .....	209
O JOGO HERMENÊUTICO .....	211
OS DISPOSITIVOS DE PLURALIZAÇÃO ONTOLÓGICA .....	215
A CONSTRUÇÃO DA NOVA VARIANTE .....	219
A causa falsa .....	219
A tópica histórica .....	221
A hipótese contrafactual .....	226
Mobilar um mundo .....	227
OS JOGOS INTERTEXTUAIS .....	232
<b>CONCLUSÃO</b> .....	242
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	249
I. AS OBRAS DE JOSÉ SARAMAGO .....	249
ROMANCES .....	249

POESIA .....	249
CRÔNICAS, CONTOS E NARRATIVAS .....	249
TEATRO .....	249
DIÁRIO .....	249
ENSAIOS e CONFERÊNCIAS .....	250
OUTROS .....	250
ENTREVISTAS .....	250
II. LITERATURA CRÍTICA SOBRE JOSÉ SARAMAGO .....	251
III. OBRAS DE REFERÊNCIA .....	253
IV. DOCUMENTOS HISTÓRICOS .....	253
V. OBRAS CONSULTADAS .....	254





# INTRODUÇÃO

Já um clássico da literatura portuguesa, José Saramago, prémio Nobel de literatura do ano de 1998, é, segundo a expressão de Horácio Costa, um «ficcionalista de lenta maturação», que lentamente tomou posse do território do romance, inaugurando a quase sessenta anos, com a publicação do *Levantado do Chão* (1980), mas sobretudo de *Memorial do Convento* (1982), o ciclo dos romances que lhe granjearam o mais alto galardão literário internacional, distinguindo pela primeira vez um escritor de língua portuguesa.

Até o que Carlos Reis descreveu como a «epifania de um talento literário tardio<sup>1</sup>», o trajecto literário do escritor registou decénios de «imersão no silêncio» (DIAL, p. 13) e largos períodos de tempo em que a prática da literatura foi secundária em relação às outras actividades do autor - o trabalho editorial, a tradução e o jornalismo político, cultural e literário. Na realidade, como salienta o crítico, o «fenómeno Saramago» foi longamente preparado por uma actividade que é «a de uma experiência ficcional até há pouco praticamente esquecida» (*Ibid.*)

Depois de uma estreia obscura em 1947 com um romance intitulado por razões publicitárias pelo editor, *Terra do pecado*, e que o autor tem relutância em aceitar como parte da sua biografia criativa, considerando-o «um livro sedimentário» (*Ibid.*, p. 40), Saramago praticou um pouco todos os géneros literários (poesia, poema em prosa, crónica, teatro, conto) – até voltar ao género romanesco, quando o autor passara já dos cinquenta anos, com *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), para atingir a celebridade mundial aos sessenta anos, a partir de *O Memorial do Convento*.

Saramago pertenceria assim, segundo Horácio Costa, a um dos «modelos mais frequentes de autores» contemporâneos, aquele do «escritor que amadurece devagar e

---

<sup>1</sup> Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Caminho, 1998, p. 18. José Saramago, “De como a personagem foi mestre e o autor aprendiz”, *Público*, 8.12.1998, p. 4. Para indicar, nas citações, os títulos das obras de Saramago citadas neste trabalho, utilizaremos as siglas: MAN - *Manual de Pintura e Caligrafia*; LEV - *Levantado do Chão*; MEM - *Memorial do Convento*; JAN - *A Jangada de Pedra*; AM - *O Ano da Morte de Ricardo Reis*; HCL - *História do Cerco de Lisboa*; EV - *O Evangelho segundo Jesus Cristo*; EN - *Ensaio sobre a Cegueira*; TN - *Todos os Nomes*; C - *Cadernos de Lançarote*; *Viagem a Portugal* – VP; *Deste mundo e do Outro* – DMO; *A Bagagem do Viajante* – BV; FP - *Folhas políticas*; EP - *A Estátua e a Pedra*; PER - “De como a personagem foi mestre e o autor aprendiz”. Alguns artigos do autor, também frequentemente citados, aparecerão com as siglas seguintes: FIC I - “La Historia como ficción, la ficción como historia”; FIC II - “História e ficção”; TH - “O tempo e a História”. O volume de diálogos de Carlos Reis com José Saramago será abreviado DIAL. (V. **Bibliografia**)

se decide pelo romance depois de se exercitar por um gama razoavelmente extensa de géneros. Sinal de tempos e também da crescente indiferenciação genérica que caracteriza boa parte das derivas literárias da modernidade, o ficcionista de lenta maturação é, hoje, um tipo reconhecido de autor, muitas vezes associado às obras mais instigantes do universo da literatura contemporânea<sup>2</sup>».

## A AUTODIDAXIA

O «percurso errante<sup>3</sup>» do escritor foi, sem dúvida, marcado pelo processo de autodidaxia que presidiu à sua formação cultural e literária.

Independente e inconformista, até na sua longa convivência com o partido comunista português, a que aderiu em 1969, Saramago é um homem que se autoconstruiu (que «se fundou a si mesmo»), com uma trajectória vivencial atípica, pelo menos do ponto de vista dos padrões culturais europeus, que o levou do meio de camponeses analfabetas em que passou a infância até ao reconhecimento mundial do valor estético e humano da sua obra. Como notava Clara Ferreira Alves numa análise da *História do Cerco de Lisboa*: «Atenção, este homem vem de muito longe e possui as características dos seres que se autoconstruíram. Criatura não de Deus, mas de si mesmo, educou as mãos de serralheiro mecânico nos livros pardos das bibliotecas, e assim aprendeu a literatura<sup>4</sup>».

Sem estudos secundários completos, devido às condições económicas da sua adolescência, Saramago adquiriu a maior parte da sua instrução juvenil de modo independente, fora das instituições académicas e dos seus curricula, frequentando as bibliotecas públicas, «lendo ao acaso de encontros e de catálogos, sem orientação, sem alguém que o aconselhasse com o mesmo assombro criador do navegante que vai inventando cada lugar que descobre» (PER, p. 4). À leitura acrescentar-se-á mais tarde a tradução - entre 1955 e 1981, José Saramago traduziu quase 50 obras de várias índoles, entre romance, biografia, filosofia e estética, história, ciências políticas, pedagogia, psicologia<sup>5</sup>. Enquanto «leitura em profundidade<sup>6</sup>», a tradução supõe uma actividade crítica, uma convivência íntima com as capacidades expressivas da linguagem e um verdadeiro treino na disciplina do trabalho. Por isso, como nota Horácio Costa no *Período formativo*, o conjunto das obras traduzidas «poderia significar uma equivalência, no plano da formação do romancista, a uma educação mais formal à qual ele nunca teve acesso. A actividade de tradutor, neste caso, ajudaria a suprir, aproximativamente, a de estudante: seria, assim, um capítulo importante na sua formação intelectual, marcada fundamentalmente pelo autodidacticismo<sup>7</sup>».

---

<sup>2</sup> Horácio Costa, *Jose Saramago. O período formativo*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, p. 12.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 359.

<sup>4</sup> Clara Ferreira Alves, "O cerco de José Saramago", *Expresso*, 22 de Abril de 1989, p. 60.

<sup>5</sup> Em *O Período Formativo*, Horácio Costa inventaria 48 títulos traduzidos por José Saramago

(Anexo I, pp. 363-368).

<sup>6</sup> Horácio Costa, *ob. cit.*, p. 188.

<sup>7</sup> *Ibid.*

A formação do autor, seja através da leitura solitária seja resultada do complexo confronto com os textos alheios, representado pela actividade de tradução, pode ser descrita como uma contínua aprendizagem programaticamente à margem das hierarquias pré-estabelecidas e dos dogmas académicos ou de grupúsculo literário. Aliás, Saramago descreve-se a si próprio como «literalmente um isolado». O escritor não se sente pertencer à nenhuma geração nem «do ponto de vista estético», nem «do ponto de vista da relação que se estabelece, às vezes, entre escritores e artistas.» «Quando comecei a trabalhar com mais afinco na literatura - declara o autor - «já a geração a que (...) eu podia ter pertencido tinha feito o seu trabalho. Achei-me, de certa maneira, como alguém de uma geração de trás, que é contemporâneo de uma geração de agora<sup>8</sup>.» Saramago tão pouco se sente próximo das gerações do presente, «dos escritores que têm entre 40 e 50 anos», «quer como grupo, quer como área literária optada, ou determinada pelas circunstâncias<sup>9</sup>». O autor prefere falar de uma tradição literária própria, em termos de filiação, de «árvore genealógica», formada pelos autores, portugueses ou estrangeiros, que representam as suas «amizades literárias<sup>10</sup>»:

«Luís de Camões, porque, como escrevi no *Ano da Morte de Ricardo Reis*, todos os caminhos portugueses a ele vão dar; padre António Vieira, porque a língua portuguesa nunca foi mais bela que quando ele a escreveu; Cervantes, porque sem ele a península Ibérica seria uma casa sem telhado; Montaigne, porque não precisou de Freud para saber quem era; Voltaire, porque perdeu as ilusões sobre a humanidade e sobreviveu a isso; Raul Brandão, porque demonstrou que não é preciso ser-se génio para escrever um livro genial, o *Húmus*; Fernando Pessoa, porque a porta por onde se chega a ele é a porta por onde se chega a Portugal; Kafka, porque provou que o homem é um coleóptero; Eça de Queiroz, porque ensinou a ironia aos portugueses; Jorge Luis Borges, porque inventou a literatura virtual; Gogol, porque contemplou a vida humana e achou-a triste».( C4, p. 179)

A autodidaxia constitui uma explicação para a variabilidade genérica do primeiro período, que pode ser descrita como uma aprendizagem da escrita: as incursões pelos vários géneros literários ou aparentados (como as crónicas políticas, a crítica literária ou as traduções, nitidamente mais numerosas do que a escrita propriamente literária) fizeram a vez de formação cultural, funcionando como «uma escola *sui generis*<sup>11</sup>». O autodidacticismo explicaria também a tardia (re)conquista do romance, lugar totalizador de sucessivas sedimentações estilísticas e culturais - como se o escritor tivesse esperado o momento oportuno, em que a inspiração criadora viesse a beneficiar da aquisição da máxima preparação técnica e da máxima liberdade de expressão.

---

<sup>8</sup> Baptista-Bastos, *José Saramago: Aproximação a um retrato*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores - Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1996, pp. 26-27.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>11</sup> Horácio Costa, *ob. cit.*, p. 359.

Apesar de os críticos circunscreverem de certa forma ao período formativo a aprendizagem literária do autor, Saramago descreve-se a si próprio como um perpétuo aprendiz, considerando o seu percurso criativo como um permanente processo de invenção pela abertura a novos ensinamentos, o modelo da aprendizagem constituindo um dos paradigmas fundamentais da constituição e interpretação da obra, exposto de forma metafórica no discurso pronunciado perante a Academia Sueca, em Dezembro de 1988, e significativamente intitulado “De Como a Personagem foi Mestre e o Autor seu Aprendiz”.

## O «PERÍODO FORMATIVO»

Ao «período formativo», que se estende, segundo Horácio Costa, até 1980, pertencem obras que apresentam fases «fases definidas de experimentação<sup>12</sup>». Apesar das tentativas críticas de recuperar *Terra do pecado*, como parte integrante da obra do autor, Saramago considera este primeiro romance «o livro de uma inexperiência vital» (DIAL, p. 13). «Aquele senhor escreveu aquele livro, declara com humor o romancista, mas não com a consciência de que se tinha preparado para ser escritor. Aquele livro resulta do seguimento de leituras mal arrumadas e mal organizadas» (*Ibid*, p. 35). O escritor situa a sua verdadeira estreia literária só nos anos 60 quando publica dois volumes de poesia - *Os Poemas Possíveis* (1966), e *Provavelmente Alegria* (1970), onde, segundo o próprio autor, ««teriam começado a definir-se nexos, temas e obsessões que viriam a ser a coluna vertebral, estruturalmente invariável, de um corpo literário em mudança<sup>13</sup>».

Aos livros de poemas seguem-se quatro volumes de crónicas, *Deste Mundo e do Outro* (1971), *A Bagagem do Viajante* (1973), que abrangem textos publicados em “A Capital” (1968-1969) e no “Jornal do Fundão” (1971-1972) e *As Opiniões que DL teve* (1974) e *Os Apontamentos* (1976) reunindo editoriais publicados no “Diário de Lisboa”, em 1972 e 1973 e no “Diário de Notícias” em 1975. Entre os volumes das crónicas são *Deste Mundo e do Outro* (1971) e *A Bagagem do Viajante* (1973), aqueles propriamente literários, por oposição aos outros, constituídos de textos políticos. Trata-se de textos de prosa curta, “microhistórias<sup>14</sup>”, muito próximas da forma lírico-narrativa do conto, que prefiguram, além de uma temática recorrente nos romances, a simbiose entre a narrativa e a digressão, tão característica do discurso romanescos do autor.

O próprio Saramago afirmou repetidas vezes a propósito das crónicas que «está lá tudo»:

«As crónicas (provavelmente mais do que a obra que veio depois) dizem tudo aquilo que eu sou como pessoa, como sensibilidade, como percepção das coisas, como entendimento do mundo: tudo isso **está** nas crónicas» (DIAL, p. 42).

---

<sup>12</sup> *Ibid*, p. 12.

<sup>13</sup> José Saramago, “Nota da 2ª Edição” de *Os Poemas possíveis* (1982), 5ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, 1990, p. 12.

<sup>14</sup> Giuseppe Tavani, “Viagem abusiva de um filólogo nos universos saramaguianos”, *Vértice*, 1993, n.º 52, p. 11.

Na década de 70, o autor publicará ainda dois livros de literatura «experimental», situada no limiar entre a poesia e a prosa - *O Ano de 1993* (1975), um conjunto de poemas em prosa, de sugestão surrealista, que aludem a um futuro mundo distópico, onde reina o caos e a barbárie, tal como a sugestão orwelliana do título já sugere, e *Poética dos cinco sentidos - O Ouvido*<sup>15</sup> (1979), “relato” para Horácio Costa e «conto» para Alzira Seixo, de pouca extensão, onde o autor descreve, recorrendo ao sentido da audição, a tapeçaria de Cluny, *La dame à la Licorne*.

No fim da década, o autor também volta à prosa de ficção com um romance: *Manual de Pintura e caligrafia* (1977) e *Objecto Quase* (1978), um conjunto de contos fantásticos e alegóricos, marcados pela influência do surrealismo e do *Nouveau Roman*, que abrange seis textos: “Cadeira”, “Embargo”, “Refluxo”, “Coisas”, “Centouro” e “Desforra”.

É aí, como sugere Saramago, que se prefigura o estilo que caracterizará mais tarde as obras romanescas: «se é certo que o estilo não é tão claramente aquilo que veio a ser depois, em todo o caso já se anuncia aí uma certa vibração, uma espécie de necessidade de não ocupar só o espaço em que está, de se abrir e de abranger o que está ao lado» (DIAL, p.100)

É nos mesmos anos que Saramago começa a manifestar também interesse pelo teatro com *A Noite* (1979), peça dedicada à recepção contraditória pelos redactores de um jornal da Revolução dos Cravos na própria noite de 25 de Abril, e *Que farei com este livro* (1980), uma homenagem a Camões.

Neste período, caracterizado por uma verdadeira errância poligráfica, Saramago «salta de um género literário para outro», tomando «posse do terreno do romance *paripassu*, através de incursões por terrenos dominados por outros géneros literários que não o da prosa de ficção<sup>16</sup>».

Ao passo que o período «formativo» se caracteriza, apesar da variedade de géneros experimentados pelo autor, por uma escrita descontínua, marcada por longos intervalos de silêncio, a segunda etapa do percurso do escritor, iniciada em 1980 com a publicação de *Levantado do Chão*, é incomparavelmente mais rica em produções textuais, sendo dominada pela publicação de romances a um intervalo de dois ou três anos. De 1980 a 2000, Saramago publicou nove romances: a *Levantado do Chão* seguiram-se *Memorial do Convento* (1982), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), *A Jangada de Pedra* (1986), *História do Cerco de Lisboa* (1989), *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), *Todos os Nomes* (1997) e *A Caverna* (2000).

Nessas duas décadas, o escritor publicou ainda um livro de viagens: *Viagem a Portugal* (1981), obra que, como sublinha Maria Alzira Seixo, «entretece muitos dos veios que da crónica levaram ao romance, na prática novelística do autor<sup>17</sup>, e que o

---

<sup>15</sup> *O Ouvido* representa um dos capítulos de uma obra colectiva, *Poética dos Cinco Sentidos* (1979), onde a célebre tapeçaria do Museu de Cluny, *La dame à la Licorne* é comentada por vários autores: Ana Hatherley, Augusto Abelaira, Isabel de Nóbrega, José Saramago, Maria Velho da Costa e Nuno Bragança, sob a perspectiva de um dos cinco sentidos.

<sup>16</sup> Horácio Costa, *ob. cit.*, p. 12.

<sup>17</sup> Maria Alzira Seixo, *Lugares de ficção em José Saramago*, Lisboa, IN - CM, 1999, p.10.

autor vê como fundamental para a escrita dos romances subsequentes, um conto, *O Conto da Ilha Desconhecida* (1998) e duas peças de teatro: *A Segunda Vida de Francisco de Assis* (1989), que retoma um *topos* recorrente dos romances, a presença no imaginário português de Santo António de Lisboa, e *In nomine Dei* (1993), dramatização de um episódio das guerras de religião do século XVI. Estas peças, tal como as escritas antes de 1980 «resultaram de convites e propostas» (DIAL, p. 113), o autor afirmando aliás que nunca teve «qualquer espécie de motivação para escrever teatro» (*Ibid.*, p. 115).

A partir de 1994, o autor publica todos os anos um volume de *Os Cadernos de Lançarote*, um diário anual que já chegou ao quinto volume, ao que veio acrescentar-se, em 1999, o volume *Folhas políticas*, que reúne textos predominantemente políticos, escritos entre 1976 e 1998, para vários periódicos, reveladores não só como testemunhos do empenhamento cívico do autor, mas também como reflexão estética.

À produção dos livros acrescenta-se uma rica actividade publicística e de intervenção: para além das entrevistas proporcionadas pela saída dos romances, Saramago participou em entrevistas que constituíram a substância de vários livros, escreveu ensaios e deu conferências relacionadas seja com a sua actividade de escritor, seja com problemas contemporâneos, estéticos, políticos ou sociais.

Apesar da clivagem da obra de Saramago em duas fases criativas distintas, na perspectiva da obra romanesca muitos escritos do período formativo foram recuperados numa perspectiva «genealógica», como emergências de um projecto latente. O próprio Saramago chamou a atenção sobre o carácter prefigurativo de algumas dessas obras, instituindo ao mesmo tempo no discurso de Estocolmo uma clara «fractura entre dois Saramagos<sup>18</sup>»; a «autobiografia» ficcionada nomeando e apresentando apenas os romances desde *Manual de Pintura e Caligrafia* e os textos teatrais desde *Que Farei com este Livro*. Ao encontro dos seus críticos que situam ainda *Manual de Pintura e Caligrafia* numa espécie de limiar que leva à escrita romanesca – segundo Horácio Costa este primeiro romance assume apesar da sua complexidade ainda «um valor transicional<sup>19</sup>», para Saramago não parece haver uma solução de continuidade entre este «ensaio de romance» e a série ficcional iniciada a partir de *Levantado do Chão*.

## A OBRA ROMANESCA

Voltando-nos agora para a obra romanesca é forçoso observar que, enquanto *Viagem a Portugal*, livro publicado um ano depois de *Levantado do Chão*, desenvolve a dimensão barroca do estilo ali inaugurado, há entre *Manual de Pintura e Caligrafia* e as obras posteriores uma nítida clivagem em termos estilísticos e narrativos. Apesar de ali se dar a «conquista do acto de narrar<sup>20</sup>», uma intriga romanesca ainda

<sup>18</sup> Roberto Vecchi, “Os dois Saramagos? A arte do testemunho”, *Colóquio-Letras*, nº.s 151-152, 1999, p. 230.

<sup>19</sup> Horácio Costa. *ob. cit.*, p. 277.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.275.

convencional é secundarizada em relação à dimensão reflexiva da escrita, que sendo marcada pela digressividade, continua a inscrever-se num padrão frásico tradicional. Este «ensaio de romance» - era o subtítulo que *Manual de Pintura e Caligrafia* levava na primeira edição, tem muito mais a ver com a forma genológica do ensaio, uma escrita fragmentária, focando centros fluctuantes de interesse, que recebe aqui unidade e direcção ao ser narrativizada num cenário de vida, cuja metáfora, já utilizada e glosada por Saramago em obras anteriores, é a viagem.

Escrito na primeira pessoa como uma confissão reflexiva, entremeadada de uma série de «exercícios de autobiografia» em forma de «narrativa de viagem» ou de «capítulo de livro», o romance transcreve os exercícios de «caligrafia» de um pintor de retratos académicos, que toma consciência da mediocridade fundamental da sua vida e da sua arte:

«A minha vida é uma impostura organizada discretamente: como não me deixo tentar por exagerações, fica-me sempre uma segura margem de recuo, uma zona de indeterminação onde facilmente posso parecer distraído, desatento, e, sobretudo, nada de calculista (...) Não há grandes e dramáticos lances na minha vida» (MAN, p. 76).

A «derrota» da pintura leva-o à tentação da escrita, «arte doutra maior subtileza, talvez mais reveladora de quem é o que escreve», cujo fracasso significaria uma definitiva incapacidade de expressão; se a escrita falhar, «as telas brancas e as folhas brancas» tornar-se-ão «um mundo orbitado a milhões de anos-luz onde não poderei traçar o menor sinal» (*Ibid.*, p.43). Como nota Luís de Sousa Rebelo, é fundamental em *Manual de Pintura e Caligrafia*, a problemática da *mimesis* da representação plástica ou linguística, «comandada por um critério de “verdade”<sup>21</sup>»:

«Porque tudo está, de facto, em saber se existe uma verdade só, ou se ela é um somatório de um número variável de verdades, porventura ilimitado, que coexistem no mesmo objecto e são a sua mesma essência<sup>22</sup>».

Representando «uma escrita de crise<sup>23</sup>», e alternando uma variedade de géneros e tipos discursivos (retrato, auto-retrato, biografia, crónica, diário, autobiografia, romance de formação), o *Manual de Pintura e Caligrafia* ilustra uma primeira *mise en forme* narrativa, ainda mais programática do que efectiva, da aspiração do autor de fundir numa «espécie de suma» (C2, pp. 180-181) uma pluralidade de repertórios - genéricos, discursivos, culturais, reunidos aqui numa estrutura ainda híbrida, que procura no sincretismo de memórias paralelas e divergentes a expressão da totalidade.

Os romances seguintes vão levar para frente essa aspiração, diversificando de modo impressionante a matéria narrativa e inventando uma nova escrita, marcada pela

---

<sup>21</sup> Luís de Sousa Rebelo, “Os rumos da ficção de José Saramago”, in: José Saramago, *Manual de Pintura e Caligrafia*, Lisboa, Editorial Caminho, 2ª ed., 1983, p. 27.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Horácio Costa, *ob. cit.*, p. 277.

libertação dos padrões tradicionais da organização gráfica do discurso escrito (divisão rigorosa em blocos discursivos e observância dos sinais de pontuação), que se destina a sustentar uma pluralidade de vozes narrativas, de tipos discursivos e de sugestões arquitetuais, concretizando o projecto do autor de tornar o romance indissociável da memória (DIAL, p. 129).

Não obstante a sua unidade e continuidade temática e estilística, o *corpus* dos romances de José Saramago, posteriores a 1980, pode ser dividido em dois grandes ciclos. Por um lado trata-se da escrita erudita, associativa e barroquizante, de exuberante referenciação histórica de romances como *Levantado do Chão* (a história portuguesa nos primeiros três quartéis do século XX, vista pelos olhos de uma comunidade rural do Alentejo), *Memorial do Convento* (o Portugal joanino das três primeiras décadas do século XVIII e as construções paralelas do Convento de Mafra e da máquina de voar do Padre Bartolomeu Lourenço), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (o dia-a-dia do Portugal salazarista do ano de 1936, vivido por um dos heterónimos pessoanos depois da morte do seu criador) *História do Cerco de Lisboa* (a conquista de Lisboa de 1147, que constitui o assunto de um romance dentro do romance, imaginado por um revisor dos nossos dias), e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (uma restituição da vida de Jesus que, mais do que uma «leitura da história», representa um novo itinerário narrativo pelas tradições textuais evangélicas, tanto canónicas como apócrifas).

Dentro deste ciclo, *Memorial do Convento* é um primeiro romance que poderíamos chamar «de leitura», em que está patente e se ostenta o trabalho ficcional sobre uma matéria textual prévia. Enquanto *Manual de Pintura e Caligrafia* baseava-se numa experiência interior, vivida pelo autor-narrador, e *Levantado do Chão* na experiência da infância numa comunidade rural semelhante à descrita no romance, como também em testemunhos directos, coligidos pelo autor durante uma estadia no Alentejo, *Memorial do Convento* «apoia-se na informação histórico-literária», é um livro edificado sobre sucessivas leituras por uma «plongée no imaginário literalizador<sup>24</sup>». Neste romance, afirma-se, como observa Horácio Costa, «um outro método autoral, um novo horizonte compositivo, que se liga evidentemente à temática da articulação da História com a Ficção<sup>25</sup>» e que se prolongará em todos os romances escritos nos anos 80, marcados pela integração discursiva de vozes e textos alheios. Romances de leitura (com a excepção do *Levantado do Chão*) e frutos de «hibridização<sup>26</sup>» interdiscursiva, os romances do primeiro ciclo ostentam a partir do *Memorial do Convento* uma dimensão heterológica e heterofónica<sup>27</sup>, que, ao supor em

---

<sup>24</sup> Horácio Costa, “A construção da personagem de ficção em Saramago. Da *Terra do Pecado* ao *Memorial do Convento*”, *Colóquio-Letras*, n.ºs 151-152, 1999, p. 215.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>26</sup> Luís de Sousa Rebelo, “A consciência da história na ficção de José Saramago”, *Vértice*, n.º 52, 1993, p. 32.

<sup>27</sup> Lembramos que a heterologia significa, na terminologia de Bakhtin, diversidade de discursos e de enunciados, a heterofonia, diversidade de vozes, e a heteroglossia, diversidade de línguas. Cf. Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique. Suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, pp. 88-89.



todos os romances uma abordagem criativa da tradição, significa também, no caso dos romances que revisitam a história de Portugal (*Memorial do Convento*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e *História do Cerco de Lisboa*), um diálogo activo com o discurso sobre o passado (*res gestae*) e a sua canibalização<sup>28</sup> pela reutilização dos documentos históricos de acordo com uma teoria da leitura/escrita que visa incorporar o factual no reino da ficção.

Por outro lado, trata-se de um ciclo ucrónico, formado de uma série de romances voluntariamente «a-históricos», «contos filosóficos», como lhes chama o autor, de forte cariz alegórico e moral, onde o romancista «revisa o futuro» (PER, p. 6).

*A Jangada de Pedra*, publicado em 1986, representa a primeira ocorrência de uma ficção ucrónica na obra de José Saramago, que conta uma catástrofe mágico-geológica, pela qual a península Ibérica se separa no seu todo do continente europeu e parte numa longa e imprevisível viagem pelo Atlântico fora, em direcção ao Sul, «como se tivesse decidido meter-se ao mar à procura de homens imaginários» (JAN, p. 65). Apesar da sua localização geográfica precisa e da riqueza de referências à história e ao imaginário dos dois países ibéricos, pelas quais ainda pertence ao primeiro ciclo, o romance já prefigura a tendência ucrónica pelo situar temporal do desprendimento da Península Ibérica num futuro/presente alternativo

A partir de 1995, Saramago passou a publicar unicamente ficções ucrónicas: *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), *Todos os Nomes* (1997) e *A Caverna* (2000), que não obstante a sua total disparidade de assuntos e temas, representam na visão do autor uma «trilogia involuntária». Uma «visão aterradora de um mundo trágico» (C3, p.58), como diz Saramago, *Ensaio sobre a cegueira* conta uma alegórica epidemia de cegueira, mais psíquica do que fisiológica, que ao atingir inexplicavelmente todo o mundo provoca uma catástrofe generalizada que ameaça destituir os seres humanos da sua humanidade. *Todos os Nomes* é uma parábola sobre a memória e as instituições que a perpetuam, destacando a importância da rememoração para a preservação da vida e para a constituição da identidade pessoal. *A Caverna* retoma em termos modernos o mito platónico, transposto numa sociedade de consumo em que os homens são cada vez mais receptáculos passivos das representações já feitas e impostas como produtos de consumo.

As ficções ucrónicas, de cariz francamente distópico (*Ensaio sobre a cegueira* e *A Caverna*) ou oscilando ambigualmente entre a utopia e o maravilhoso (*A Jangada de Pedra*) ou, apesar da atmosfera kafkiana, francamente imbuídos da esperança nas capacidades do homem de se manter humano e de enriquecer permanentemente essa humanidade pela saída de si próprio para o Outro (*Todos os Nomes*), caracterizam-se por um grau crescente de abstracção, manifestada pelo situar das intrigas em espaços destituídos de determinação local e histórica, tendendo para a criação de mundos anónimos, desprovidos de qualquer referência onomástica ou toponímica (como acontece em *Ensaio sobre a Cegueira* e *Todos os Nomes*). Como observa o autor, *Ensaio sobre a Cegueira* marca em «termos temáticos» «um corte radical, abrupto

---

<sup>28</sup> Linda Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, 1989, p. 20.

com tudo o que fiz antes<sup>29</sup>», abandonando a tendência digressiva e os jogos da imaginação a favor da «análise fria<sup>30</sup>», realizada ao longo de uma narrativa que, apesar da sua linearidade, resta até ao fim, pela complexa e ambígua alegoria da cegueira, equívoca em termos de interpretação.

É a partir de *Levantado do Chão* que se instaura definitivamente na obra de Saramago a dominância da dimensão narrativa sobre os outros aspectos do discurso ficcional, mas sobretudo se impõe o que constituíra a «originalíssima cifra estilística<sup>31</sup>» de José Saramago: a frase torrencial, só marcada pela vírgula e ponto, que integra os diálogos no discurso num fluxo contínuo, assumido por uma multiplicidade de vozes narrativas, formando uma instância polifónica, ou como diz o autor, um «discurso-fluxo» (C2, p. 11). «Compreendi - diz Saramago - que, afinal de contas, falar é fazer música, falar é exactamente como fazer música», motivo por que tentou não tanto introduzir no discurso escrito a expressão da oralidade, «tarefa impossível, mil vezes tentada e mil vezes fracassada», como transpor na escrita «os mecanismos da expressão oral», ou seja, «a capacidade de inventar sobre o que se vai dizendo, a capacidade de fazer digressões e voltar ao ponto de partida, a capacidade de modular (...) a escrita como se fosse uma composição musical», de maneira a que o leitor não se limite a compreender o texto, mas perceba a modulação, a melodia, a articulação do discurso «como movimento e como expressão flexível de uma harmonia» (FIC I, p. 10).

É significativo deste ponto de vista que o próprio autor considera *Levantado do Chão* como um romance «de passagem», «de iniciação», porque foi ali que subitamente, como declara, durante a escrita das primeiras páginas do livro, adquiriu a capacidade não só de entretecer uma variedade de intrigas num mesmo espaço ficcional, como também de convocar em simultâneo uma série de repertórios genéricos, mnemónicos, de inflexões do ponto de vista. Foi a partir deste romance que a escrita saramaguiana adquire toda a sua riqueza heterológica, que tem um ponto alto em *Memorial do Convento* (o romance mais «asianista» do autor) para conhecer nos romances subsequentes uma «ressimplificação» (DIAL, p. 43) progressiva (ou uma «desbarroquização da linguagem<sup>32</sup>», que, como observa o autor, se manifesta já na *História do Cerco de Lisboa*) em direcção ao que poderíamos chamar um estilo «aticista», classicizante, patente sobretudo no tríptico ucrónico dos últimos anos.

## A INTERPRETAÇÃO PÓS-MODERNA

Na última década, vários críticos apontaram para as afinidades dos romances publicados a partir de 1980 com a metaficção pós-moderna. Assim, Maria Alzira

---

<sup>29</sup> Maria Leonor Nunes, “José Saramago. O Escritor vidente”, *JL - Jornal de Letras*, 25 de Outubro de 1995, p. 17.

<sup>30</sup> Clara Ferreira Alves, “Todos os pecados do mundo”, *Expresso*, 28 de Outubro de 1995, p. 82.

<sup>31</sup> Luciana Stegagno Picchio, “A história e a parábola”, *JL*, 21 de Outubro de 1998, p. 5.

<sup>32</sup> José Carlos de Vasconcelos, “José Saramago: ‘Gosto do que este país fez de mim’”, *JL*, 18 de Abril de 1989, p. 9.

Seixo escrevia em 1997: «por mim, considero Saramago um exemplo bastante adequado da sensibilidade literária manifestada pela generalidade do romance pós-moderno, não só europeu mas também de linhagem americana (sobretudo norte-americana<sup>33</sup>). Ao referir Linda Hutcheon e Elisabeth Wesseling, que analisaram demoradamente a ficção pós-moderna na suas relações com a história e o discurso historiográfico, Maria Alzira Seixo observa:

«Quem leu Linda Hutcheon e o seu livro *Poética do Pós-modernismo* (1988), ou, mais recentemente, Elisabeth Wesseling e o seu *Escrever a História como se Fosse Um Profeta* (1991), só se espanta pelo facto de essas universitárias não terem lido Saramago, porque os seus livros parecem descrições rigorosas e adequadas da maioria dos processos utilizados nos seus romances<sup>34</sup>».

Para Maria Alzira Seixo é «pela via da reescrita da História no romance», mais do que «pela via do tratamento ontológico da literatura<sup>35</sup>», que a ficção de Saramago se aparenta com o pós-modernismo europeu, e sobretudo americano. Na óptica desta analista:

«é indiscutível que alguns dos processos reconhecidamente pós-modernos da ficção contemporânea são centrais em Saramago, e nomeadamente os seguintes: o gosto de formas de rescrita (literária ou histórica), o gosto da correcção ou alteração do passado e a adopção, na narrativa, do ponto de vista do Outro (o esquecido pela História oficial, o perdedor ou “o mau da fita”: o ponto de vista dos soldados e dos operários, em *Memorial do Convento*; o ponto de vista dos árabes, em *História do Cerco de Lisboa*, o ponto de vista do cidadão anónimo, entendido aliás como o efectivo autor das alterações sociais, em *A Jangada de Pedra*<sup>36</sup>».

Do ponto de vista das classificações pós-modernas, os romances do primeiro ciclo inscrever-se-iam de forma mais nítida ou mais discreta no que Linda Hutcheon chamou «metaficção historiográfica»: «a critical revisiting, an ironic dialogue with the past of both art and society, a recalling of a critically shared vocabulary<sup>37</sup>», que se caracteriza por uma «theoretical self-awareness of history and fiction as human construction<sup>38</sup>».

Na metaficção historiográfica, o conceito central é, segundo Hutcheon, é a “presença do passado<sup>39</sup>”, muitas vezes realizada sob a forma de uma narrativa histórica paradoxal, ao mesmo tempo sui-referencial e histórica, porque «inscribes and only than subverts its mimetic engagement with the world<sup>40</sup>». Tais narrativas

---

<sup>33</sup> Maria Alzira Seixo, *ob. cit.*, p. 125.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>37</sup> Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988, p. 4.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 20.

paradoxais são as ficções contrafactuais, que falsificam abertamente o curso dos acontecimentos, tal como este foi estabelecido pela investigação histórica.

Um traço que os romances do primeiro ciclo compartilham com a ficção pós-moderna é o que Charles Jencks in *What is Post-Modernism?*, chama a dupla codificação (*double-coding*): as obras dirigem-se simultaneamente a um público de elite, minoritário, através de «high-art codes» e a um público de massas através de códigos populares (pp. 14-15 *passim*)<sup>41</sup>.

Com a excepção de *Levantado do Chão*, que apresenta uma narrativa ainda construída nos moldes realistas, os outros romances apresentam desvios, mais ou menos marcados, em relação à história canónica, construindo narrativas contrafactuais, que, ao «falsificar» a história, põem em causa simultaneamente a *historia rerum gestarum* e as *res gestae*, a primeira como genealogia discursiva, as segundas como genealogia dos “efeitos do real” produzidos pela sucessão dos discursos historiográficos.

Segundo Orlando Grossegeesse, apenas *História do Cerco de Lisboa* é uma metaficção historiográfica explícita, enquanto *Levantado do Chão*, *Memorial do Convento* e *o Ano da Morte de Ricardo Reis* são metaficções historiográficas implícitas «porque todavia ofrecen una lectura referencial de una cierta época, aunque irrumpida por el uso sistemático de anacronismos, la indeterminación entre lo documentado, hipotético e imaginado y ea tematización anti-mimética da la narratividad y discursividad de la Historia<sup>42</sup>».

Por sua vez, os romances ucrónicos do segundo ciclo da obra romanesca de José Saramago representam, na perspectiva pós-moderna, um sub-género da metaficção, que Elizabeth Wesseling designa como «fantasia utópica/distópica» («utopian/dystopian fantasy<sup>43</sup>») para sublinhar as afinidades deste tipo romanesco com a ficção científica: ao criar mundos projectados no futuro, de facto no espaço da pura eventualidade, compartilha com esta o mesmo «modo utópico<sup>44</sup>».

*A Jangada de Pedra* ainda remete para um espaço bem determinado, jogando com múltiplas referências históricas e locais, ao passo que *Ensaio sobre a Cegueira*, tal como *Todos os Nomes*, descreve um mundo que tende para a pura indeterminação: «Encontramo-nos em plena atopia e em total acronia, o que contribui para a constituição da alegoria que edifica o livro, de par aliás, com o facto de as personagens não terem nome próprio<sup>45</sup>».

*A Jangada de Pedra*, *Ensaio sobre a Cegueira* e *A Caverna* revelam a virulência política das ucronias («a politically sensitive genre<sup>46</sup>»), ao representarem

<sup>41</sup> Charles Jencks, *What is Post-Modernism?*, London, Art and Design, 1986, pp. 14-15.

<sup>42</sup> Orlando Grossegeesse, “La actualidad del «desnarrar». José Saramago ante la historia”, in: José María Pozuelo Yvancos, Francisco Vicente Gómez (Eds.), *Mundos de Ficción* (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Murcia, 21-24 noviembre, 1994), Murcia, Servicio de Publicaciones - Universidad, 1996, p. 809.

<sup>43</sup> Elisabeth Wesseling, *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam/ Philadelphia, Johns Benjamins Publishing Company, 1991, p. 94.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>45</sup> Isabel Pires de Lima, “Dos ‘Anjos da História’ em dois romances de Saramago: *Ensaio sobre a Cegueira* e *Todos os Nomes*”, *Colóquio-Letras*, n.ºs 151-152, 1999, p. 416.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 95.

projeções de «possibilidades» que o autor identifica no presente e que actualiza para pedagógica e terapeuticamente chamar a atenção sobre os perigos que podem emergir do desconhecimento e da falta de reflexão sobre o mundo contemporâneo.

Ao aceitarmos a perspectiva pós-moderna, a linha divisória que separa *Manual de Pintura e Caligrafia* dos romances seguintes passaria justamente pela divisão entre o projecto moderno e o projecto pós-moderno: do primeiro romance à *Caverna* delineia-se uma trajectória que pode ser descrita como a passagem de uma escrita modernista para a metaficção pós-moderna, que se entrecaminha para uma incorporação cada vez mais íntima da teoria nas estruturas narrativas: a narração tende para abolir a fronteira conceptual entre o discurso criativo e o discurso crítico, realizando, como diz Linda Hutcheon, «uma verdadeira osmose entre a literatura primária e secundária»<sup>47</sup>.

Promovendo uma poética de raiz epistemológica<sup>48</sup>, *Manual de Pintura e Caligrafia* incorpora a reflexividade como dimensão explícita do discurso<sup>49</sup> e apresenta uma série de características típicas do discurso modernista: o espaço da ficção é organizado à volta de um sujeito perceptivo<sup>50</sup>, donde a focalização sobre um único centro de consciência e o desenvolver de uma série de variantes do monólogo interior<sup>51</sup>, que visam tanto as modalidades de auto-representação como a problemática da representação: a transposição do «real» para vários discursos (a pintura e a escrita) e a ilusão constituída pela *mimese* (o retrato e a autobiografia): baseada num pacto de veracidade, é tão convencional como as formas artísticas abertamente vinculadas ao imaginário; o que conseqüentemente leva ao problematizar da “tradução” inter-artística e interdiscursiva (da pintura para a literatura).

Ao contrário de *Manual de Pintura e Caligrafia*, onde a narrativa é um mero pretexto para o desenvolvimento do metadiscorso, os romances seguintes passam a privilegiar a narração sobre o comentário, a componente metadiscursiva dissolvendo-se na trama de uma história sempre surpreendente, que se mantém dominante e que, incorporando a teoria, constitui um lugar de convergência interdiscursiva «where fiction and criticism have assimilated each other's insights, producing a self-conscious energy on both sides»<sup>52</sup>. Por um lado, o discurso ficcional é permanentemente explicitado,

<sup>47</sup> Linda Hutcheon, *ob. cit.*, p. 3.

<sup>48</sup> Efectivamente, o personagem-narrador de *Manual de Pintura e Caligrafia* parece tentar responder às famosas perguntas epistemológicas, típicas do modernismo, enunciadas por Dick Higgins: «How can I interpret this world of which I am a part? And what I am in it?» (cit. in Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London and New York, Routledge, 1989, pp. 9-10), às quais McHale acrescenta outras, derivadas das primeiras: «What is there to be known?; Who knows it?; How do they know it, and with what degree of certainty?; How is the knowledge transmitted from one knower to other, and with what degree of reliability?; How does the object of knowledge change as it passes from knower to knower?; What are the limits of the knowable?» (*Ibid.*).

<sup>49</sup> Como nota Elizabeth Wesseling, no modernismo, a metatextualidade discursiva tornou-se uma convenção literária firmemente estabelecida (*ob. cit.*, p. 119).

<sup>50</sup> «Typically, in realist and modernist writing, this spatial construct (the space of a fictional world is a construct) is organized around a perceiving subject, either a character or the viewing position adopted by a disembodied narrator» (Brian McHale, *ob. cit.*, p. 45).

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>52</sup> Mark Currie, “Introduction”, in: Mark Currie (Ed.), *Metafiction*, London and New York, Longman, 1995, p. 2.

acompanhado, avaliado, direccionado pelos comentários do autor, por outro lado, a própria configuração narrativa de alguns romances pode ser interpretada como uma encenação ficcional de um percurso teórico. A propósito deste aspecto da obra de Saramago, Eduardo Lourenço escreve:

«Não conheço em língua portuguesa autor algum - salvo Pessoa - que tão entranhadamente tenha entrelaçado à sua criação a consciência do mesmo acto de criação, a questão do seu ser e do seu sentido<sup>53</sup>».

Incorporando a teoria nas próprias estruturas narrativas, as obras remetem para o que Brian McHale chama a «mudança de dominante»: no pós-modernismo, as perguntas «ontológicas<sup>54</sup>» passaram a dominar o questionamento epistemológico do modernismo, a tal ponto que a teoria começou a ser apresentada em forma de «stories»<sup>55</sup>, um pouco à maneira das fábulas filosóficas da Antiguidade. E não é, sem dúvida, por acaso que o último romance de Saramago, *A Caverna*, remete para o mito da caverna de Platão, onde a teoria era justamente apresentada em forma de fábula, de «story», como diria McHale. Já não é a teoria a que explica a narração, mas a teoria é explicitada pelas histórias contadas; a ficção torna-se uma alternativa da teoria, e as narrativas apropriam-se as funções do comentário metatextual, ilustrando a conversão do teórico em ontológico (no sentido que a palavra assume na ontologia dos mundos de ficção); as histórias tornando-se fábulas que precisam do modo alegórico por excederem os quadros conceptuais.

Apesar destas analogias pós-modernistas, Saramago não se identifica com o pós-modernismo, que considera um simples «rótulo literário», «que já começou a passar de moda», sem contudo se opor de forma aberta à inclusão dos seus romances no cânone pós-moderno. Também é preciso dizer que a definição pós-moderna continua a constituir objecto de controvérsia entre os comentadores da obra (como aliás a própria definição do pós-modernismo, sem dúvida, uma das mais problemáticas categorias da contemporaneidade).

Decidir se estes romances são ou não pós-modernistas não constitui o objectivo do nosso trabalho. O pós-modernismo vai ser por isso entendido aqui como «uma conjuntura memorial e estética<sup>56</sup>», como uma *Kunstwollen*, «um modo de

---

<sup>53</sup> Eduardo Lourenço, *O Canto do Signo. Existência e literatura (1957-1993)*, Lisboa, Editorial Presença, 1994, p. 187.

<sup>54</sup> Segundo Dick Higgins, as perguntas “pós-cognitivas”, dominantes na pós-modernidade, são: «Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it?». McHale deriva destas outras questões «ontológicas» essenciais para a pós-modernidade: «What is a world?; What kinds of worlds are there, how are they constituted, and how do they differ?; What happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated?; What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects?; How is a projected world structured?» (cit. in Brian McHale, *ob. cit.*, pp. 9-10)

<sup>55</sup> Brian McHale lembra o que Christopher Norris chamou «the narrative turn of theory»: na pós-modernidade o próprio discurso teórico é tentado pela forma narrativa, ao passo que a ficção, obcecada com a teoria, representa-a em forma de fábula: «So story, in one form or another, whether as object of theory or as alternative to theory seems to be everywhere» (Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, London and New York, Routledge, 1992, p. 4.)

<sup>56</sup> Régine Robin, “Le roman mémoriel: de l’histoire à l’écriture du hors-lieu”, Thèse de doctorat, 3-e cycle, Paris, EHESS, 1989, p. 200.

operar» (Na *Apostila ao Nome da Rosa*, Umberto Eco escreve: «Actually, I believe that postmodernism is not a trend to be chronologically defined, but, rather, an ideal category - or better still, a *Kunstwollen*, a way of operating<sup>57</sup>»), e não como uma pertença explícita e programática a uma determinada escola ou corrente literária.

A possível definição pós-moderna dos romances de Saramago interessar-nos-á só na medida em que o instrumental analítico deduzido a partir da prática discursiva dos autores reconhecidamente pós-modernistas se revelar operativo e funciona para evitar a confusão que possa surgir entre uma ficção que reelabora uma temática histórica e o romance histórico propriamente dito, confusão que, segundo Saramago, domina o discurso crítico sobre a sua obra.

Com efeito, há muitos anos que Saramago se defende acerrimamente num grande número de textos publicados (desde o ensaio, publicado em espanhol, “La Historia como ficción, la ficción como historia<sup>58</sup>”, texto retomado, com pequenas variações, em “História e ficção<sup>59</sup>” até “O Tempo e a História<sup>60</sup>”, passando por *Cadernos de Lançarote. Diário -3*<sup>61</sup> e por inúmeras entrevistas) contra a tendência, manifestada por uma crítica «mais expedita do que atenta» (TH, p. 5) para incluir as suas metaficcões historiográficas no romance histórico clássico e mais geralmente para considerá-lo um romancista histórico. O autor não se cansa de sublinhar que não é um romancista histórico, sendo apenas um escritor «se preocupa com a história<sup>62</sup>».

O modelo do qual o autor pretende distanciar-se é o do romance histórico clássico inaugurado por Walter Scott, e instituído no espaço português como modelo genérico pelas obras de Alexandre Herculano. O romance histórico do século XIX, diz Saramago, era «a reconstituição tão exacta quanto possível (...) de um determinado acontecimento ou época» (FIC I, p. 10) representando «o exemplo mais acabado da fuga à realidade» (FIC II, p. 19), pois que resultava de uma «necessidade de evasão», expressando «uma incapacidade de compreender o presente», «a impossibilidade de se adaptar a ele» (*Ibid.*).

Como se pode delimitar um romance histórico de um romance do presente ou mais precisamente, quando acaba o passado e começa o presente? - pergunta ainda Saramago. *Memorial do Convento*, *História do Cerco de Lisboa* ou *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* são históricos de uma maneira diferente do *Ano da Morte de Ricardo Reis*? Eis outras tantas perguntas pertinentes que apontam, aliás, para problemas internos do próprio cânone do romance histórico tradicional, avesso, afinal, a definições genéricas muito rigorosas: «É histórico um romance porque nele se trata do século XVIII ou do século XII ou da época de Jesus? Muito bem. E um romance onde se escreveu sobre factos sucedidos em 1936, será igualmente histórico? E se forem históricos um e outro, sê-lo-ão da mesma maneira e pelas mesmas razões? Em que data começou então a actualidade? A que horas começou o presente? Quando, em

<sup>57</sup> Umberto Eco, “From *Reflections on The name of the Rose*”, in: M. Currie, *ob. cit.*, p. 173.

<sup>58</sup> *Debats*, nº 27, 1989.

<sup>59</sup> *JL*, 6 de Março de 1990.

<sup>60</sup> *JL*, 27 de Janeiro de 1999.

<sup>61</sup> Lisboa, Editorial Caminho, 1996.

<sup>62</sup> Leão Serva, “Entrevista com José Saramago”, *Folha de São Paulo*, 22 de Abril de 1989, p. 3.

que minuto do tempo futuro, o que é hoje tempo actual irá ser transformado em tempo passado?» (TH, p. 5).

Aliás, Saramago não acredita muito na própria existência de um género que possa ser denominado «romance histórico» porque, na realidade, toda e qualquer escrita, enquanto representação, não pode deixar de ter uma relação com a história: «Em minha modesta opinião de prático, trata-se de um rótulo que deveria ser retirado pura e simplesmente do instrumental analítico, em nome da evidência de que toda a ficção literária (e, em sentido mais lato, toda a obra de arte), não só é histórica, como não pode deixar de ser» (*Ibid.*). «Como nada existe fora da história», todo o romance é «histórico» pelo puro acto da sua produção. Da mesma forma, qualquer escrito produzido hoje, poderá constituir-se amanhã num testemunho sobre um tempo passado: «um romance sobre um mundo contemporâneo poderá ser lido amanhã como um romance histórico» (FIC I, p. 12).

Ao mostrar que *A Jangada de Pedra* não representou apenas um desvio temporário do filão da exploração ficcional da história, mas uma primeira ocorrência de um filão ficcional que passará a dominar a obra saramaguiana da última década, a publicação nos últimos anos do ciclo ucrónico devia ter resolvido esta velha «questão» que «marcou desde o princípio» o seu «percurso de escritor, sobretudo o (...) percurso como romancista» (EP, p. 33) e que parece ao autor continuar candente ao ponto de ser retomada num texto de 1999. Aí Saramago torna a dizer que a sua definição como romancista histórico é «reduzida» (*Ibid.*, p. 41), observando que esta definição se impôs a partir do *Memorial do Convento* («Portanto sai o *Memorial do Convento* e a partir daí começa o José Saramago romancista histórico» (*Ibid.*, p. 49), que, no entanto, nada tem a ver com o modelo clássico. Ao passo que este é como uma «fotografia» que o romancista histórico descreve sem que «nada das suas preocupações de hoje» interfira na reconstituição do passado (*Ibid.*, p. 51), *Memorial do Convento* é

«um romance sobre um dado tempo do passado, mas visto da perspectiva do tempo onde o autor se encontra, e com tudo aquilo que tem que ver com o autor, a sua própria formação, a sua própria interpretação do mundo, o modo como ele vê o processo de transformação das sociedades. Tudo é visto à luz do tempo em que ele está, e não com a preocupação de iluminar aquilo que descreve apenas com as luzes ou os focos do passado. Vê o tempo de ontem com os olhos de hoje» (*Ibid.*, pp. 52-53).

A percepção genológica do *Memorial* como romance histórico contaminou depois a recepção tanto das obras anteriores, nomeadamente do *Levantado do Chão* - «há aí uma parte que podemos dizer de passado, há uma reconstituição de factos antigos, portanto poderá dizer-se que tem alguma coisa de romance histórico, embora eu não o veja assim» (*Ibid.*, p. 47), como das obras posteriores (sobretudo *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *História do Cerco de Lisboa* e *O Evangelho segundo Jesus Cristo*) que, apresentando embora certas características que os poderiam aproximar do modelo clássico, estão tão longe como *Ensaio sobre a Cegueira* ou *Todos os Nomes* de serem romances históricos. Até em *História do Cerco de Lisboa* «aparentemente»



o livro «mais histórico de todos», o que o autor «pretendia dizer foi precisamente o contrário daquilo que faria um romancista histórico», querendo «significar que a verdade histórica não existe» (*Ibid.*, pp. 62-63).

É de notar contudo que a etiqueta de romance histórico não é tão universalmente aplicada quanto parece ao autor, a julgar pelo número de textos que dedica a esta questão. Ao protestar contra a preeminência excessiva concedida ao relacionamento da ficção com a história, Saramago pretende sugerir a possibilidade de uma perspectiva diversa sobre a obra que retire à história uma centralidade que o autor não lhe concede na sua teoria poética, mas que os textos críticos não deixam de apontar em determinados romances, extrapolando-a depois a toda a obra.

No nosso trabalho vamos também focar o trabalho sobre a história (no sentido de documento ou texto historiográfico) desenvolvido nos três romances «de leitura» do primeiro ciclo: *Memorial do Convento*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e *História do Cerco de Lisboa*, que problematizam não só as *res gestae* das várias épocas referenciadas, mas também o discurso historiográfico ou documental e o conjunto de representações simbólicas relacionadas com aquelas.

A nossa análise não se referirá aos romances que abrem e fecham o primeiro ciclo da obra saramaguiana, considerando que, tendo embora um *back - ground* histórico, *Levantado do Chão* não representa ainda uma problematização dos textos que transmitem a memória da época, ao passo que *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, sendo um romance «de leitura», utiliza as tradições e os textos canónicos e apócrifos como matéria puramente ficcional em demanda de um melhor agenciamento narrativo, feito de acordo com «as regras de bem contar contos» (EV, p. 222).

Antes de nos dedicarmos à análise dos três romances referidos e dos modos específicos de tratar o intertexto histórico, vamos situar a «preocupação com a história» no conjunto do projecto da escrita de Saramago, que tentámos delinear a partir por um lado dos seus numerosos e diversos escritos de carácter metatextual (entrevistas, ensaios, apontamentos disseminados pelos *Cadernos de Lançarote*) e por outro da própria obra. Saramago sugere «com toda a prudência» que nos seus romances «talvez haja uma metafísica», que requer sistemas de referência diferentes dos da crítica literária:

«Julgo que há aqui matéria para abordar aquilo que tenho feito, não apenas do ponto de vista dos estudos literários, mas também de um outro ponto de vista que eu não saberia como chamar, mas que tem que ver com uma investigação de outra espécie. Vale a pena meter aqui a filosofia ou uma busca desse tipo?». (DIAL, p. 46)

De acordo com a sugestão do autor, na primeira parte do nosso trabalho tentaremos situar a relação da ficção com a história no âmbito do pensamento filosófico próprio ao autor, fazendo referência a toda a sua obra, para, na segunda parte, focar a nossa investigação sobre o modo como o autor particulariza, diversifica e enriquece nos romances em análise vários aspectos do seu projecto de escrever.

# I. O PROJECTO DA ESCRITA

## HISTÓRIA E MEMÓRIA

Para José Saramago, a auto-interpretação vai de par com a criação da obra e é uma actividade sempre renovada, que anda ganhando com cada novo texto novos matizes e novas dimensões. Saramago é um escritor auto-reflexivo, particularmente interessado pelo processo de fabricação da própria obra assim como pela actividade de interpretação que aquela induz, actividade em que toma parte activa e sobre a qual intervém através de várias manifestações públicas, entrevistas, conferências ou os volumes de diários publicados nos últimos anos.

Dois quadros de referência podem ser destacados no conjunto dos metatextos do autor: a história e a memória. Em vários textos, Saramago relaciona sucessivamente a obra com a história (para negar o seu domínio e para diferenciar a sua escrita do discurso histórico, pelo qual entende muitas vezes o discurso factual) e com a memória (cuja preeminência sobre a história não se cansa de sublinhar).

Apesar de a extensão dos textos dedicados à relação do romance com a história ser visivelmente maior do que a dos textos que comentam o relacionamento mnemónico, a relação com a memória é, em Saramago, primordial, a leitura da história subordinando-se ao que poderíamos chamar uma «arte da memória», que supõe um cenário de intervenção sobre uma memória já constituída.

Saramago afirma explicitamente que para si o romance e a memória são «entidades indissociáveis» (DIAL, p. 129), situando a sua obra no contexto das ficções que exploram a memória, ou seja um conjunto complexo de textos, ritos, códigos simbólicos, de imagens e representações onde se mesclam, num tecido complexo, a análise das realidades sociais do passado, comentários, juízos estereotipados, lembranças reais ou contadas, fragmentos de mito, narrativas ideológicas, activação de imagens culturais ou de sintagmas lidos, ouvidos, que vêm aglutinar-se no mesmo discurso<sup>63</sup>.

O projecto de escrita do autor consiste dessa forma num diálogo com a memória sob todas as suas formas. Trata-se tanto da memória erudita, representada pelo discurso histórico, como da memória colectiva, de difícil (senão impossível) sistematização<sup>64</sup>, tanto das memórias parciais, representadas pelo repertórios tópicos,

---

<sup>63</sup> Cf. Régine Robin, *ob. cit.*, p.42.

<sup>64</sup> Apesar das múltiplas tentativas de definição e sistematização, a memória colectiva continua a ser, como diz Paul Ricoeur, «une notion difficile, dénuée de toute évidence propre». (Paul Ricoeur, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris, Éd. du Seuil, 1985, p. 216.)

genéricos, citacionais, paremiológicos, como dos resíduos mnemónicos erráticos - fragmentos de discurso desarticulados ou mutilados, que a memória activa, rearticulando-os numa sintaxe subjectiva.

É uma característica comum dos romances saramaguianos a manifestação da pluridiscursividade dialógica, sustentada por uma pluralidade de vozes narrativas, e da «transtextualidade<sup>65</sup>», materializada pelos jogos genéricos (os próprios títulos dos romances de Saramago podem ser lidos como um sistema de evocação hipertextual: *manual, memorial, história, ensaio*), ou pela presença efectiva no texto de um outro texto ou de uma série de textos: abundam assim as citações literárias e os empréstimos de textos historiográficos, os tópicos e os excertos bíblicos, os clichés e as estruturas argumentativas de vários tipos de discurso (político, mediático, turístico, etc).

Ao diálogo com a memória cultural e historiográfica (entendida tanto como discurso erudito e como *vulgata* do saber histórico, composta por tradições e preconceitos) acrescenta-se o interesse antropológico pela cultura popular com os seus complexos sistemas de transmissão da memória, manifestado pela assimilação da sua dimensão oral e pela integração na narrativa do seu tesouro de sabedoria (contos e tradições, mitos e poemas, anedotas e provérbios, repertórios de clichés e fórmulas rimadas etc). O diálogo mnemónico estende-se para outros sistemas semióticos - nomeadamente a pintura, que adquire, em *Manual de Pintura e Caligrafia*, e depois, no conto *O Ouvido*, o papel fundador do diálogo inter-artístico.

Escrito na primeira pessoa como uma confissão reflexiva, entremeada de uma série de «exercícios de autobiografia» em forma de «narrativa de viagem» ou de «capítulo de livro», o romance relata o percurso pelo território da escrita de um pintor de retratos académicos, que toma consciência da mediocridade fundamental da sua vida e da sua arte:

«A minha vida é uma impostura organizada discretamente: como não me deixo tentar por exagerações, fica-me sempre uma segura margem de recuo, uma zona de indeterminação onde facilmente posso parecer distraído, desatento, e, sobretudo, nada de calculista. (...) Não há grandes e dramáticos lances na minha vida». (MAN, p. 76)

A «derrota» (*Ibid.*, 43) da pintura leva-o à tentação da escrita, «arte doutra maior subtiliza, talvez mais reveladora de quem é o que escreve» (*Ibid.*, 167), cujo fracasso significaria uma definitiva incapacidade de expressão; se a escrita falhar, «as telas brancas e as folhas brancas» tornar-se-ão «um mundo orbitado a milhões de anos-luz onde não poderei traçar o menor sinal» (*Ibid.*, p. 43). É central neste romance a problemática do estatuto da representação nos dois sistemas semióticos - a pintura e a escrita e as modalidades recíprocas de «tradução». Isso significa revisitar «as motivações da criação<sup>66</sup>», analisar a atitude «que precede toda a forma de criação

---

<sup>65</sup> A transtextualidade ou «transcendence textuelle» do texto é definida por Gérard Genette como «tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes», assinalando portanto a presença no texto de um outro texto ou de uma série de textos (Gérard Genette, *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1982, p. 7).

<sup>66</sup> Luís de Sousa Rebelo, "Os rumos da ficção de José Saramago", p. 26.

artística e que tem como escopo a reprodução de um objecto do mundo real conseguida por meios de natureza plástica ou pelo poder evocatório e significativa da palavra<sup>67</sup>».

Apesar da pouca extensão do texto, (5 páginas apenas), *O Ouvido* (1979) - “relato” para Horácio Costa e «conto» para Alzira Seixo, é um marco na obra de Saramago: é pela «tradução da tapeçaria que alegoriza o sentido da audição<sup>68</sup>», que o autor procede pela primeira vez a uma «reciclagem de informações vindas do passado por uma sensibilidade moderna<sup>69</sup>», recorrendo também pela primeira vez ao «processo discursivo de desmontagem e remontagem<sup>70</sup>» de uma alegoria pictórica.

## O ROMANCE-SUMA

Nos *Cadernos de Lançarote*, José Saramago descreve a sua «utopia» de romance como a concretização de um «ideal renascentista de um texto englobante e totalizador, uma suma» (C2, 82), que fosse uma «expressão total», uma «reunião de todos os géneros, lugar de sabedoria». Nele estará

«a epopeia, o teatro, a reflexão filosófica ou filosofante...está é a minha ambição, está fora de questão discutir agora se o consigo ou não, mas é a isso que eu aspiro<sup>71</sup>».

Abrindo-se à «sua própria negação», ao deixar «transfundir, para dentro do seu imenso e fatigado corpo, como afluentes revitalizadores, revitalizados por sua vez pela miscigenação consequente» (C2, pp. 88-83) outros géneros discursivos, o romance já não seria «um género literário, mas um lugar capaz de acolher toda a experiência humana, um oceano que receberia, e onde de algum modo se unificariam, as águas afluentes da poesia, do drama, da filosofia, das artes, das ciências», tomando-se a «expressão de um conhecimento, de uma sabedoria, de uma mundivisão, como o foram, para o seu tempo, os grandes poemas da antiguidade clássica». (C4, p. 212)

Como expressão da totalidade, este romance tentará dar uma imagem completa do tempo. Será assim «analéptico» e «suprahistórico» (FIC I, 11), tendendo para uma «igualização e fusão do passado, presente e futuro em uma só unidade temporal, instável, simultaneamente deslizante em todos os sentidos» (C2, p. 188). O narrador-autor conhece o futuro da diegese e do tempo histórico (se se tratar de um romance situado no passado) e manifesta profeticamente este conhecimento, viajando «pelo tempo todo, enquanto as suas personagens podem situar-se apenas no próprio presente e no conhecimento que têm do passado».

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>68</sup> Horacio Costa, *Jose Saramago. O período formativo*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, p. 259.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>71</sup> Clara Ferreira Alves, “O cerco de José Saramago”, *Expresso*, 22 de Abril de 1989, p. 62.

À liberdade temporal de que frui o ficcionista acrescenta-se a capacidade de captar o simultâneo e o contraditório do real num mesmo fluxo discursivo.

Para concretizar esta ideia, Saramago compara as possibilidades discursivas do historiador, ou seja do narrador factual, e do ficcionista e escolhe o exemplo do público de uma sala. Há aí algumas dezenas de pessoas, cada uma com o seu próprio mundo paralelo ao do orador. A história «não pode dar, porque é incapaz, a totalidade desse instante». As múltiplas vozes da sala, estes múltiplos microcosmos não podem ser representadas submetendo-se «à disciplina do discurso normal», que é o da história. O historiador vai dever limitar-se a dizer que um senhor Fulano falou a umas dezenas de pessoas. Em contrapartida, o romancista querará captar «o fluxo de vida» que corre confusamente, paralelamente, e introduzi-lo nas páginas do romance. O discurso do romance terá que acompanhar, captando no seu fluir narrativo, «as sensações, as impressões, os pensamentos, as emoções, as resistências, as reservas e até as irritações, ou os pensamentos relacionados com a vida pessoal de cada um». Reencontrando a metáfora do discurso-rio tão cara a João Cabral de Melo Neto, Saramago diz que seria «essencial» que o discurso fosse como o fluxo de um rio e que «tudo que está sucedendo» se transportasse «para este este fluxo, este discurso» (C2, p. 11).

O discurso romanesco entretece ainda o real e o imaginário «num tecido ficcional que se manterá predominante», harmonizando «estes dois vastos mundos, o mundo das verdades históricas e o mundo das verdades ficcionais, à primeira vista inconciliáveis». A conciliação entre o elemento histórico e o ficcional dar-se-á na instância narradora que será uma entidade complexa, dialogal, colectiva. Aqui não haverá «uma voz única»: o narrador é «substituível», algumas vezes dando ao leitor a 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». Também será «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», tal como numa narrativa objectiva, ser «a voz do próprio autor», visto o autor, «capaz de fabricar todos os narradores que entender», não estar limitado «a saber apenas o que as suas personagens sabem porquanto ele sabe, e não o esquece nunca, tudo quanto tiver acontecido depois da vida delas». A plurivocidade narrativa materializa a vivência do tempo como uma projecção «em todas as direcções». Essa projecção garante «a dispersão da matéria histórica na matéria ficcional» que se oferece ao leitor como «um jogo contínuo», «uma sistemática provocação que consiste em ser-lhe negado, pela ironia, o que lhe fora dito antes», acabando não por significar uma desorganização duma ou doutra, mas uma reorganização de ambas» (FIC II, p. 11).

Integrando vários domínios discursivos e uma multiplicidade de vozes e posturas temporais, a ficção pretende «fracturar todos os discursos», o que teria «influências directas no próprio estilo, que deixaria de (...) obedecer a algumas regras até hoje indiscutíveis, ou mais ou menos aceites como tal, sobre como se deve relatar, como se faz a relação em termos sintácticos, gramaticais, de pontuação, de ordenação do próprio discurso, de uma ordenação lógica que deve respeitar, que não deve

violentar a inteligência do leitor, uma vez que tudo assenta numa espécie de código, que todos compartilhamos e que nos permite orientarmo-nos no texto». Este texto vertiginoso e integrador da narração, do diálogo e da descrição num mesmo fluxo discursivo leva o autor a «abolir toda a pontuação» para dar ao seu universo ficcional as modulações da oralidade, compreendida como um fluir musical. A frase admite apenas a coma e o ponto final «que não são sinais de pontuação mas sim simples sinais de pausa, como na música». O texto, quase não abalizado pelos marcos verbais que são os sinais de pontuação, afirma a sua pertença à linguagem falada, fluida, metamórfica, que prolifera por associação de ideias, articulando-se em cadências musicais. A linguagem falada, diz Saramago, consiste de «sons altos e baixos» e de «pausas breves ou compridas», de variações, repetições, e retornos, avançando segundo um trajecto em espiral, que combina a novidade com a anamnese. «Compreendi - diz o autor - que, afinal de contas, falar é fazer música, falar é exactamente como fazer música», motivo por que tentou não tanto introduzir no discurso escrito a expressão da oralidade, «tarefa impossível, mil vezes tentada e mil vezes fracassada», como transpor na escrita «os mecanismos da expressão oral», ou seja, «a capacidade de inventar sobre o que se vai dizendo, a capacidade de fazer digressões e voltar ao ponto de partida, a capacidade de modular (...) a escrita como se fosse uma composição musical», de maneira a que o leitor não se limite a compreender o texto, mas perceba a modulação, a melodia, a articulação do discurso «como movimento e como expressão flexível de uma harmonia» (*Ibid.*).

Este romance total, que abrange e fractura discursos alheios, que manifesta a obsessão «de inventariar o mundo, de não deixar nada sem nome» (C2, p. 187), que comprime o tempo e dilata o espaço, através da captação dos fluxos de consciência simultâneos num polifonia musical exprime finalmente o sonho de «homerizar» o romance e de realizar uma «memória perfeita»

## BIOGRAFIA DA MEMÓRIA

Nos *Cadernos de Lançarote*, José Saramago define de modo explícito a fabricação da ficção como uma actividade hermenêutica exercida sobre a memória que, pela confrontação com o espaço de experiência do sujeito, sofrerá uma nova transformação, que levará à invenção de um novo texto. O «trabalho da memória» reorganiza os vestígios do passado de forma a fazer novamente sentido dentro de uma estrutura coerente e adequada à subjectividade:

«Quem tenha lido com atenção os meus livros sabe que, para além das histórias que eles vão contando, o que ali há é um contínuo trabalho sobre os materiais da memória, ou, para dizê-lo com mais precisão, sobre a memória que vou tendo daquilo que, no passado, já foi memória sucessivamente acrescentada e reorganizada, à procura de uma coerência própria em cada momento seu e meu.» (C3, pp. 19-20)

Os romances obedecem a um projecto comum que é um processo de releitura e reinterpretação da memória do passado, de que a história é apenas a parte

sistemizada, um «primeiro livro», cujas lacunas, erros ou simples espaços de indeterminação exigem uma rescrita ficcional que visa implantar as suas raízes nos lugares elípticos da «malha» do tecido histórico, parasitando o factual.

Longe de pretender apresentar-se como total, esta memória é portanto subjectiva e parcial e integra aquilo que já foi «digerido» através da experiência, chegando a integrar um campo de consciência unificado, que se dá a conhecer pela escrita. As peripécias da construção da memória pessoal enformam a organização da matéria ficcional e os romances podem ser lidos como episódios de uma história da memória do autor.

«Certos autores, entre os quais me incluo - diz Saramago - privilegiam, nas histórias que contam, não a história que viveram ou vivem (fugindo assim às armadilhas do confessionalismo literário), mas a história da sua própria memória, com as suas exactidões, os seus desfalecimentos, as suas mentiras que também são verdades, as suas verdades que não podem impedir-se de ser também mentiras. Bem vistas as coisas, sou só a memória que tenho, e essa é a única história que quero e posso contar».(C4, p. 196)

O romancista rejeita as teorias contemporâneas que proclamam a «morte» do autor e pergunta-se se a «resignação» com que hoje os autores aceitam «a apropriação, por um Narrador academicamente abençoado, da matéria, da circunstância e da função narrativa» que outrora lhes eram «exclusiva e inapelavelmente imputadas», não será «uma expressão mais, assumida ou não, e mais ou menos inconsciente, de um certo grau de abdicação de responsabilidades mais gerais» (C4, p. 196), entre as quais se conta a responsabilidade pela manipulação e uso da própria memória na obra literária:

«Somos a memória que temos e a responsabilidade que assumimos. Sem memória não existimos, sem responsabilidade talvez não mereçamos existir». (C2, p. 63)

A proposta de Saramago para combater a posição de «perigosa secundariedade na compreensão complexiva da obra» (C4, p. 182), que é atribuída ao criador da obra é o regresso

«à concreta figura de homem ou de mulher que está por trás dos livros, não para que ela ou ele nos digam como foi que escreveram..., não para que nos eduquem e instruem com as suas lições..., mas simplesmente, para que nos digam quem são, na sociedade que somos, eles e nós, para que se mostrem como cidadãos deste presente, ainda que, como escritores, creiam estar trabalhando para o futuro». (C4, p. 118)

Uma ficção, diz Saramago, não está formada apenas «por personagens, conflitos, situações, lances, peripécias, surpresas, efeitos de estilo, jogos malabares, exibições ginásticas de técnica de narração», mas representa «a expressão ambiciosa de uma parcela identificada da humanidade, isto é, o seu autor». Por isso, acredita o romancista, o leitor é determinado a ler pela «esperança não consciente de descobrir no interior do livro - mais do que a história que lhe vai ser contada - a pessoa

invisível, mas omnipresente do autor». Através da «máscara» que o romance é - uma máscara que esconde e ao mesmo tempo revela «os traços do romancista» -, o leitor procura o escritor. «Provavelmente - diz Saramago - o leitor não lê o romance, lê o romancista» (C4, p. 194).

Quaisquer que sejam as técnicas empregadas», diz Saramago, a voz narrativa veicula contudo «o pensamento do autor». Falando de pensamento, Saramago não quer dizer «um puro pensar inoperante», mas esta noção implica «as sensações e os sentimentos, os anseios e os sonhos, todas as vivências do mundo exterior e do mundo interior» (C4, p. 190), que caracterizam o sujeito da escrita, ao que se acrescentam, «misturando-se com ele, os pensamentos outros, históricos ou contemporâneos, cientemente ou inscientemente tomados de empréstimo, para alcance dos objectivos e satisfação das necessidades discursivas, descritivas ou reflexivas da narração» (C4, p. 192).

Com isso, Saramago não pretende ressuscitar a interpretação psicográfica da obra, sugerindo que o leitor se entregue a um trabalho de «detective» ou de «antropólogo», «procurando pistas ou removendo camadas geológicas, no fundo das quais como um culpado ou uma vítima, ou como um fóssil, se encontraria escondido o Autor...» (C4, p. 194). O autor não deve portanto ser procurado «atrás» ou «por baixo do texto», ele inscreve a sua presença na própria configuração literária, enquanto hipótese interpretativa, inferida pelo leitor das estratégias pelas quais as intenções virtuais do texto são actualizadas no âmbito da cooperação textual<sup>72</sup>. O «autor» será assim identificável como um conjunto de decisões «poéticas<sup>73</sup>», decifráveis no texto, sobre o qual se baseou a fabricação do mesmo, e que são assimiláveis a uma *techné* - técnica e arte ao mesmo tempo.

Saramago aliás insiste em chamar «trabalho» à escrita (DIAL, p. 124), sublinhando o «funcionamento muscular» (*Ibid.*, p. 99), corporal da produção do texto e o aspecto material que assume a escrita:

«Há muito de funcionamento muscular nesse estilo... O que eu quero dizer com esta coisa bastante insólita é que o discurso, tal qual se apresenta no meu estilo, tem que mover-se de uma forma que eu diria “descontraída”, em que tudo o que vai acontecendo resulta do que já foi dito, a palavra que vem liga-se à palavra que está, como se eu não quisesse que houvesse nem rupturas nem cortes e que o discurso pudesse ter uma fluidez tal que ocupasse todo o espaço narrativo». (DIAL, p. 99)

Deste ponto de vista, não é por acaso que a passagem à escrita do «mais autobiográfico» das personagens saramaguianas, o pintor H, protagonista de *Manual de Pintura e Caligrafia*, se constitui como uma passagem de pintura à caligrafia, sublinhando o aspecto de trabalho concreto e personalizado que a técnica da escrita à mão supõe, na participação do ser biológico, do corpo naquilo que se escreve.

---

<sup>72</sup> V. Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, 1985, pp. 77-83.

<sup>73</sup> «La recherche de la ou plutôt des significations intentionnelles, doit se faire dans le cadre d'une poétique. (...) avec des lectures, des expériences personnelles, des réminiscences de tout ordre, je fabrique un texte. (Jean Molino, "Interpréter", in: Claude Reichler (Ed.), *L'interprétation des textes*, Paris, Minuit, 1989, p. 46).



Ao insistir sobre a «intenção» autoral, Saramago não ambiciona, fazendo uso do poder próprio da autoridade simbólica de que usufrui, prescrever um determinado protocolo de leitura assente no que «quis dizer» o escritor, mas sim chamar a atenção sobre o autor enquanto lugar de elaboração das estratégias de configuração e de comunicabilidade da obra, pelas quais se responsabiliza:

«O escritor, esse, tudo quanto escrever, desde a primeira palavra, desde a primeira linha, será em obediência a uma intenção, às vezes clara, às vezes obscura – porém, de certo modo, sempre discernível e mais ou menos óbvia, no sentido de que está obrigado, em todos os casos, a facultar ao leitor, passo a passo, dados cognitivos comuns a ambos, para que ele possa, sem excessivas dificuldades, entender o que, pretendendo parecer novo, diferente, talvez mesmo original, já é afinal *conhecido* porque, sucessivamente, vai sendo *reconhecido*». (C4, p. 193)

Para esclarecer a relação do autor com o seu texto, Saramago lembra o célebre exemplo de Flaubert que dissera que Madame Bovary era ele próprio. Contudo, nota o escritor, Flaubert nada mais fizera do que dizer uma verdade óbvia, «arrombando uma porta desde sempre aberta». A afirmação não peca por excesso, mas por defeito, porque Flaubert esquecera-se de dizer

«que ele era também o marido e os amantes de Emma, que era a casa e a rua, que era a cidade e todos quantos, de todas as condições e idades, nela viviam, casa, rua e cidade reais ou inventadas, tanto faz. Porque a imagem e o espírito, e o sangue e a carne de tudo isso, tiveram de passar, inteiros, por uma só entidade: Gustave Flaubert, isto é, o homem, a pessoa, o Autor». (C4, p. 195)

Tudo que vem a ser escrito passa assim por uma única entidade, instância de elaboração e configuração do texto, que se identifica sucessivamente com «as figuras de si mesmo» que são as suas personagens: «sou a Blimunda e o Baltasar do *Memorial do Convento*, e em *O Evangelho* não sou apenas Jesus e Maria Madalena, ou José e Maria, porque sou também o Deus e o Diabo que lá estão». Vozes sucessivas do autor, as personagens por um lado são longe de esgotarem as suas capacidades projectivas: «o autor está no livro todo, (...) o Autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor», por outro lado excedem as suas intenções conscientes, povoando «um passado que não é apenas seu, e que por isso lhe escapará sempre que tentar isolá-lo ou isolar-se nele»(C4, pp. 194-195).

As obras exprimem o autor de forma parcial e provisória, mas também passam para além dos seus propósitos voluntários, tornando-se objectos da própria memória, abertos ao questionamento e a uma reelaboração posterior.

O autor de que fala Saramago não se sobrepõe nem ao narrador nem ao autor real, objecto de uma biografia, mas é o autor «implícito» (e «implicado»), aquele que, como diz Paul Ricoeur, «prend l'initiative de l'épreuve de force qui sous-tend le rapport de l'écriture à la lecture<sup>74</sup>», assumindo a responsabilidade pela sua própria criação.

---

<sup>74</sup> Paul Ricoeur, *ob. cit.*, p. 290.

É um autor onisciente que ao mesmo tempo se descreve como múltiplo, como nota Orlando Grossegeesse:

«Por um lado, Saramago reactiva o narrador único autorial-omnisciente, muito próximo do autor implícito que deixa marcas da sua presença e do seu conhecimento disseminadas por toda a obra, por outro lado destaca o carácter polifónico do narrador como lugar de encontro de vozes, uma espécie de coro<sup>75</sup>».

Esta dupla postura descreve uma relação ambivalente com o mundo da ficção: parecendo dominar demiurgicamente o narrado, o autor/narrador desdobra-se, num espaço dialógico, em vozes «en estatuto precário de narradores<sup>76</sup>», possuindo memórias diferentes e repertórios mnemónicos diversos.

O que este autor conta nos seus romances não é «a sua história pessoal aparente», mas é a história duma outra vida, «a vida labiríntica, a vida profunda, aquela que dificilmente ousaria ou saberia contar com a sua própria voz e em seu próprio nome» (C4, p. 195). Essa «vida profunda» não se confunde com as circunstâncias concretas e factuais da «história pessoal aparente» do autor, com «a sua biografia linearmente contada, quantas vezes anódina, quantas vezes desinteressante» (*Ibid.*), mas é a biografia da sua própria memória. Biografia que não deve ser entendida como construção cronológica rigorosa, como uma evolução - «A arte não avança, move-se, diz Saramago (C1, p. 12), mas como transcrição de sucessivas aventuras da memória a caminho do conhecimento de si própria e dos seus próprios poderes.

## IDENTIDADE NARRATIVA

Integrada numa biografia da memória, cada obra representa uma tentativa de capturar as configurações movediças da memória numa aventura no mundo mnemónico, numa configuração provisória, que se torna episódio *bio-gráfico* ao ser fixado pela escrita, deixando contudo em aberto a possibilidade de reconfigurações futuras, ou seja, de novos percursos memoriais, que supondo como percorrida e esgotada uma zona da memória, incluem-na como objecto já modelado, objecto de referência e (auto)-citação. Os romances representam por isso outras tantas vitórias, parciais e provisórias, porque sempre renováveis, sobre a vertigem memorial:

«O escritor de histórias, manifestas ou disfarçadas, é um exemplo de mistificador: conta histórias para que lhas aceitem como críveis e duradouras, apesar de saber que elas não são mais do que umas quantas palavras suspensas naquilo que eu chamaria o instável equilíbrio do fingimento, palavras frágeis, permanentemente assustadas pela atracção de um não-sentido que as empurra para o caos, para fora dos códigos convencionados, cuja chave a cada momento ameaça perder-se». (C4, p. 193)

Assim a «biografia da memória» constitui-se pelas formas sucessivas e diversas em que se organiza narrativamente uma memória, constituída e materializada

---

<sup>75</sup> Orlando Grossegeesse, *ob. cit.*, pp. 806-807.

<sup>76</sup> Cf. Maria Lúcia Lepecki, *Sobreimpressões. Estudos de Literatura portuguesa e africana*. Lisboa, Editorial Caminho, 1988, p. 89.

num texto particular através de um conjunto de estratégias de produção. Neste modelo «fragmentado»<sup>77</sup> do autor, que se define *bio-graficamente* como ocorrência de uma escrita, os romances representam aspectos da constituição do que Paul Ricoeur chama uma «identidade narrativa». A identidade narrativa representa, na definição de Ricoeur, «uma categoria da prática», e, como tal, é oposta à noção substancialista da identidade (um Mesmo, um *idem*), designando aquela «identidade dinâmica, resultada da própria composição do texto narrativo», que refigura o Si-mesmo( o *ipse*) através da configurações narrativas: «À la différence de l'identité abstraite du Mème, l'identité narrative, constitutive de l'*ipséité*, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'un vie»<sup>78</sup>, conferindo-lhe uma estrutura temporal «conforme au modèle d'identité dynamique issue de la composition poétique d'un texte narratif»<sup>79</sup>.

Ao construir-se uma identidade narrativa, o autor aparece, nas palavras de Ricoeur, como «leitor e scriptor da sua própria vida», assumindo em relação às suas obras uma dupla relação, sendo a origem e o leitor delas, descobrindo nelas um excedente de sentido que o torna «aprendiz» da sua própria obra. O autor «rejoue son identité dans la production incessante des récits (bien sûr en s'appuyant sur les récits qu'il reçoit»<sup>80</sup>), trabalhando as suas histórias potenciais com o auxílio das histórias que lhe são contadas. A identidade narrativa funda-se sobre um processo de leitura da memória, que o sujeito organiza e transforma numa configuração diferente com cada actualização discursiva, de que se torna novamente leitor, integrando os itinerários narrativos no mundo memorial e tornando-os objecto de futuras configurações. Os itinerários pela memória que são as obras objectivam-se como manifestações de um processo heurístico e cognitivo, formado em medida igual de invenção e descoberta, que se renova de forma diferente com cada actualização discursiva.

Os romances tornam-se assim as etapas de uma aprendizagem que Saramago metaforicamente descreve no discurso do Nobel como um processo em que «a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz», no sentido que o autor foi «criador dessas personagens, mas, ao mesmo tempo, criatura deles» (PER, p. 4). Lugares de afirmação, mas também de transformação da identidade pessoal, as obras enriqueceram a memória do autor com a experiência das suas personagens, modificando a memória viva do homem concreto que é o escritor através da experiência fictícia «desses homens e dessas mulheres feitos de papel e tinta» (*Ibid.*). As obras não representam portanto meros percursos memoriais, fixados pela escrita, sem consequência no plano da experiência pessoal de quem os escreveu, mas são «autênticos actos de passagem», que, «implicando obviamente as respectivas personagens, talvez envolvam, mais do que pareça, o próprio autor» (C2, pp. 196-197).

Como no mito de Sísifo, há sempre a consciência de que os percursos memoriais poderiam ter seguido itinerários diferentes; a identidade narrativa «ne cesse de se faire et de se défaire; elle est sans cesse à réitérer, à relancer, à remonter»

---

<sup>77</sup> Horácio Costa, *ob. cit.*, p. 3.

<sup>78</sup> Paul Ricoeur, *ob. cit.*, p. 443.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 443.

<sup>80</sup> Jacques Bres, *La Narrativité*, Louvain-la-Neuve, Éd. Duculot, 1994, p. 71.

(C4, p.195). Cada acto da escrita define e retém uma determinada configuração do mundo mnemónico, sem o esgotar, porque, como diz Saramago:

«o que haja de grande no ser humano é demasiado para caber nas palavras com que a si mesmo se define e nas sucessivas figuras de si mesmo que lhe povoam um passado que não é apenas seu, e que por isso lhe escapará sempre que tentar isolá-lo ou isolar-se nele» (C4, p. 195).

## HISTÓRIA DA EFICÁCIA

Na variedade dos itinerários narrativos, há contudo a consciência duma identidade da memória, com que interage de forma sempre diferente um sujeito *situado*, que se define portanto pela relação comum com um determinado espaço e tempo:

«Sendo óbvio que habitamos fisicamente um espaço, sentimentalmente somos habitados por uma memória. Memória que é a de um tempo e de um espaço, memória que constantemente se vai acrescentando, e também reduzindo, no interior da qual vivemos, como uma ilha flutuando entre dois mares: um a que chamamos passado, outro a que chamamos futuro. No mar do passado próximo, podemos navegar graças à memória pessoal que conservou lembrança das suas rotas, mas, para navegar no outro passado, no mar do passado remoto, temos de recorrer às memórias que o tempo acumulou, às memórias de um espaço sucessivamente transformado e afinal tão fúgido como o tempo». (FP, p. 179)

Esse espaço-tempo, (o *cronotopo*, para usar a noção de Bakhtin<sup>81</sup>), da memória saramaguiana coincide com o espaço geográfico e o tempo histórico de Portugal, e os itinerários narrativos visam definir um modo específico de inter-relacionamento e «pertença». Num texto recuperado de uma entrevista dada a um jornalista francês e publicado nos *Cadernos de Lançarote*, Saramago definia a noção de pertença por referência a Proust. O autor, dizia Saramago, é a pessoa que «assina o livro» e ao mesmo tempo «o lugar organizador de complexíssimas inter-relações linguísticas, históricas, culturais, ideológicas, quer das que são suas contemporâneas quer das que o precederam, umas e outras conjugando-se, harmónica ou conflitivamente, para nele definir o que chamarei uma pertença. Entendida a questão assim, e assumidas as consequências todas do que acabo de dizer, o primeiro “protagonista” de Proust, por muito singular que pareça, é a França» (C1, pp. 61-62).

O primeiro protagonista de Saramago seria assim Portugal e toda a sua obra se desenvolveria num mundo real e simbólico que descreve uma «pertença» ao mundo português. Saramago declara: «Não escrevo na Europa, eu escrevo em Portugal,

---

<sup>81</sup> A metáfora do cronotopo, introduzida por Bakhtin, designa «la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels», onde se realiza «la fusion des indices spatio-temporels en un tout intelligible et concret. Ici le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps» (Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Tel-Gallimard, 1978, p. 237.)

sobretudo por causa de Portugal», acrescentando: «Isto liga-se com a minha preocupação com o nosso passado, com a nossa história, com a cultura que está lá e vem de lá<sup>82</sup>», sem fazer dele um romancista histórico, mas apenas um escritor que «se preocupa com a história<sup>83</sup>».

Mais do que uma relação sentimental como um espaço de origem, esta «pertença a Portugal» deve ser entendida como o que Gadamer chamava o «sentido de pertencer» - a posse compartilhada com uma comunidade de um conjunto de tradições<sup>84</sup>, ou seja de uma história, com a qual o sujeito permanentemente dialoga e interage. Como diz Gadamer na *Verdade e Método*:

«Par là je veux dire d'abord que nous ne pouvons pas nous extraire du devenir historique, nous mettre à distance de lui, pour que le passé soit pour nous un objet... Nous sommes toujours situés dans l'histoire... Je veux dire que notre conscience est déterminée par un devenir historique réel en sorte qu'elle n'a pas la liberté de se situer en face du passé. Je veux dire d'autre part qu'il s'agit toujours à nouveau de prendre conscience de l'action qui s'exerce ainsi sur nous, en sorte que tout passé dont nous venons à faire l'expérience nous contraint de le prendre totalement en charge, d'assumer en quelque sorte sa vérité<sup>85</sup>».

Esta pertença a uma tradição ou a um conjunto de tradições passa, como explica Paul Ricoeur, por uma hermenêutica, ou seja pela «interpretação dos signos, das obras, dos textos nos quais as heranças culturais se inscreveram, oferecendo-se à nossa compreensão<sup>86</sup>», o que significa uma reelaboração específica dos múltiplos fluxos memoriais que se entrecruzam na consciência de quem escreve. A tradição é o próprio espaço de definição do sujeito, que aí encontra modelos, aprende a reconhecer-se e a pôr-se em questão:

«Notre disposition permanente à l'égard du passé dans lequel nous sommes constamment impliqués ne consiste pas à nous tenir à distance et à nous libérer de la tradition transmise. Au contraire, nous nous trouvons constamment au sein des traditions et cette immersion exclut toute attitude objectivante qui nous ferait considérer l'apport de la tradition comme quelque chose d'autre, d'étranger; cet apport est dès toujours ressenti comme nôtre; c'est un modèle à suivre ou à renier, une manière de nous reconnaître nous-mêmes, au regard de quoi le jugement historique ultérieur qui repassera sur ce passé ne sera pas une véritable connaissance, mais simplement l'accommodation la moins contrainte qui soit de tradition<sup>87</sup>».

A consciência de estar exposto aos efeitos da história, ou seja, nos termos da Gadamer, a *história da eficácia*, supõe que a tradição a que se pertence se propõe como «interpelação<sup>88</sup>»:

---

<sup>82</sup> Manuel Gusmão, “Entrevista com José Saramago”, *Vértice*, 1989, nº 14, p. 86.

<sup>83</sup> Leão Serva, *ob. cit.*, p. 3.

<sup>84</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris, Éd. du Seuil, 1976, p. 135.

<sup>85</sup> *Ibid.*, pp. 98-99.

<sup>86</sup> Paul Ricoeur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, II, Paris, Éd. du Seuil, 1986, p. 100.

<sup>87</sup> Hans-Georg Gadamer, *ob. cit.*, p. 121.

<sup>88</sup> *Ibid.*, pp. 120-121.

«La tradition, dont l'essence implique la restitution irréféchie du passé transmis, doit être devenue problématique pour que se forme une conscience explicite de la tâche herméneutique de s'appropriar la tradition<sup>89</sup>».

A apropriação e reavaliação hermeneutica da história da eficácia funda uma identidade autónoma, que se define dialogando com o passando, reconhecendo-o passado, sem se deixar contudo avassalar por ele:

«L'histoire achève de fournir à l'individu la connaissance sans laquelle il ne pourrait parvenir à l'autonomie, prisonnier qu'il resterait à jamais du passé. Pour que s'accomplisse le lent travail d'émancipation à l'égard des traditions, il faut que le passé devienne notre passé: c'est uniquement au prix de cette appropriation qu'il peut cesser d'apparaître comme une détermination par essence hostile à la revendication démocratique de la liberté<sup>90</sup>».

## A IDENTIDADE PORTUGUESA

O momento de ruptura que levou à problematização da tradição e à revisitação crítica da identidade portuguesa sem «saudosismos» ou «revivalismos<sup>91</sup>», foi, para Saramago, o 25 de Abril, evento que marcou no espaço português o início dum processo de modificação dos modelos de relacionamento com o passado histórico:

«É certo que do ponto de vista da necessidade de rever ou visitar a história, a cultura, as tradições, ou os costumes, maneiras de viver que são nossas, creio que têm uma relação directa com essa mudança súbita de uma situação apodrecida de 50 anos de ditadura fascista para a passagem para a situação nova<sup>92</sup>».

Nos *Cadernos de Lançarote*, o romancista conta que em Dezembro de 1994 tem feito uma conferência na Academia Universal das Culturas e reproduz certas coisas que «não tinha dito». Trata-se, de facto, de uma crítica ao Portugal contemporâneo:

«Acabados de sair duma longa e traumatizante guerra colonial, teria sido desejável que os Portugueses tivessem podido pensar sobre si mesmos, examinando o seu passado e o seu presente, para depois, pelos caminhos de uma consciência criticamente nova, acertarem o passo com a Modernidade, sendo, porém, primeira condição desse ajuste novo o apuramento e desenvolvimento de mais amplas capacidades de auto-regeneração, e não a simples adopção, voluntária ou forçada, de modelos alheios que, no final de contas, já demasiado o sabemos, muito melhor servem a alheios interesses» (C2, p. 256).

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>90</sup> Luc Ferry, *Homo aestheticus*, Paris, Éd. Grasset, 1990, p. 344.

<sup>91</sup> Manuel Gusmão, *ob. cit.*, p. 86.

<sup>92</sup> Baptista-Bastos, *ob. cit.*, pp. 27-28.

Fechados nos seus preconceitos históricos, à forte função compensatória para ressentimentos nacionais, os Portugueses viveriam, segundo Saramago, num estado de torpor, atravessado por ondas de inquietude, provocadas pela inadequação profunda da identidade tradicional ao mundo mental contemporâneo:

«Que é, ou quem é, Portugal? Uma Cultura? Uma História? Um Adormecido Inquieto?(...) Da história de Portugal sempre nos dá vontade de perguntar: porquê? Da cultura portuguesa: para quê? De Portugal, ele próprio: para quando? Ou: até quando? Se estas interrogações não são gratuitas, se, pelo contrário, exprimem, como creio, um sentimento de perplexidade nacional, então os nossos problemas são muito sérios. Como explicar esta "dormência", que é também "inquietude", sem cair em destrutivos negativismos? Como evitar que "a antiga e gloriosa história" continue a servir de derradeira e estéril compensação de todas as nossas frustrações?» (C3, p. 53)

É só através de um exame do seu «sentido histórico», num «trabalho sério de reflexão colectiva» (C2, p. 257) que os Portugueses poderiam resolver o que Saramago chamava num texto anterior uma «situação de desidentificação» (FP, p. 95), provocada por uma lado pela herança de imagens identitárias, ainda não passadas ao crivo de uma consciência crítica, e por outro lado, pela ideologia da Europa comunitária, que, ao impor o projecto de uma diluição das diferenças numa única entidade, inibe de modo igual o que Eduardo Lourenço<sup>93</sup> chamava a «autgnose» portuguesa.

«Grande invenção foi aquela que decidiu termos passado a viver em crise de identidade desde o 25 de Abril» (*Ibid.*, 93), escrevia Saramago em 1978. Se há uma «certa crise de identidade em Portugal», esta não é necessariamente do povo. O povo português foi «obrigado, nem sempre de modo pacífico, a interiorizar uma situação de desidentificação promovida e sustentada pelas diversas forças económicas dominantes ...ao longo de gerações». Esta falsa crise de identidade, mantida sob várias formas e em função de vários parâmetros de divisão, é «um brasido que continua a ser cuidadosamente soprado pelos políticos(...) cujo projecto (...) assenta «na manutenção actualizada duma desidentificação histórica» (*Ibid.*, p. 95).

Neste contexto, a «construção de uma Europa unificada», a assim chamada «solução europeia» significa para Saramago a substituição da linguagem política do Estado Novo por outra *doxa* política, tão demagógica como aquela. O antagonismo latente entre a tendência da afirmação da própria identidade e a globalização, que actua não só como modelo económico, mas também ideológico e imaginário, podia ter a longo prazo consequências graves, se viesse a «ser, directa ou indirectamente absorvido, reelaborado e, mais tarde ou mais cedo, reivindicado, sob distintas formas, pela consciência colectiva» (C3, p. 30).

Por isso, o autor declarava-se um «eurocéptico», que aprendera «tudo do seu cepticismo com uma professora chamada Europa» (C3, p. 49), que lhe ensinara estar atento aos perigos que a globalização podia apresentar para a identidade portuguesa,

---

<sup>93</sup> V. Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Publ. Dom Quixote, 1988.

se a Nova Europa fosse construída com base em hegemonias culturais: «Nenhum país tem o direito de apresentar-se como guia cultural dos restantes. As culturas não devem ser consideradas melhores ou piores. Todas elas são culturas<sup>94</sup>».

Mais urgente do que uma definição por referência à Europa, que correria o risco da fusão da identidade portuguesa numa identidade global que apagaria as especificidades, seria, segundo Saramago, uma reavaliação da identidade portuguesa, considerada dentro das suas próprias coordenadas históricas e culturais. Esta reavaliação não é uma redefinição, que uma vez feita, passaria a ser considerada definitiva e imutável, mas é um processo sem fim, que o autor imagina como uma multiplicidade de sucessivas viagens de aprendizagem, realizadas no cronotopo português:

«Entretanto viajemos muito pelo interior do quadrilátero que passou a ser Portugal de vez. Aprendamos a conhecer quem somos, a identificar-nos. Estudemos e rescuremos a história do que fomos. Desenterremos e analisemos as pedras velhas, as instituições caducas, os usos, as linguagens. Façamos arqueologia. Reconheçamos as culturas para que possamos encontrar-nos na cultura e dela partir para novo e sucessivo reconhecimento. Assim, viremos a desenhar o rosto português no esboço do nosso próprio rosto individual, e teremos um novo bilhete de identidade, não falsificado, com a vera impressão digital, a marca do nosso polegar na história sóbria, e por isso exemplar, dos povos». (FP, p. 95)

Comentando *Viagem a Portugal*, livro onde o viajante «registou o murmúrio infundável de um povo» (VP, p. 7), Saramago descreve os próprios romances como outros tantos itinerários pelo espaço-tempo português. O autor propõe uma experiência: «Imaginemos agora que o autor vai fazer outra viagem para (...) escrever outro livro, mas que, nessa segunda viagem, leva como preocupação absoluta não visitar nenhum dos lugares por onde tivesse passado antes». Apesar disso é legítimo dar a esse novo livro o título de *Viagem a Portugal* «pois que de Portugal continua a tratar-se» (FIC II, p. 19).

*Viagem a Portugal* torna-se uma metáfora integradora dos romances saramaguianos, desde os de óbvia referenciação histórica até às ucronias:

«Imaginemos que o autor faz uma terceira, uma quarta, uma quinta, uma sexta, uma centésima viagem, obedecendo ao mesmo princípio de não passar por onde passou antes, e que escreverá outros tantos livros, em que finalmente e inevitavelmente, deixará de haver qualquer referência a lugares habitados, nada a não ser uma pura imagem, sem pontos de identificação aparentes com essa entidade a que damos o nome de Portugal. A pergunta derradeira será esta: Pode o centésimo livro chamar-se ainda *Viagem a Portugal*? Respondo que sim: podemos e devemos chamá-lo a *Viagem a Portugal*, mesmo que o leitor seja incapaz de reconhecer, por mais atento que esteja à leitura, o País que no título lhe prometeram.» (*Ibid.*)

Assim, os romances serão no seu conjunto «viagens a Portugal», viagens através de um espaço real e ao mesmo tempo viagens «à roda de um quarto», uma

---

<sup>94</sup> José Saramago, “El Descubrimiento fue violencia, depredación y conquista”, *El País*, 23 de Setembro de 1998 ([www.instituto-camoes.pt](http://www.instituto-camoes.pt)).



revisitação de uma biblioteca e de uma memória histórica. Isto significa - diz Saramago- que o viajante «viajou por dentro de si mesmo, pela cultura que o formou e está formando» (VP, p. 7). Deste modo, até um romance como *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* ou as ucronias que são *O Ensaio sobre a Cegueira* e *Todos os Nomes*, situados em espaços destituídos de referências onomásticas ou toponímicas, têm a ver com o mundo da identidade portuguesa, sendo leituras de feixes temáticos, significativos e actuantes no espaço lusitano.

Todos podem ser descritos como tentativas de despertar um «Portugal adormecido», pela «viagem» a períodos fulcrais da história pátria ou a sistemas de referência que dominam o mundo mental português.

Os romances jogam com o que Peter L. Berger e Thomas Luckman designam como «construção social da realidade»<sup>95</sup>, noção equivalente, segundo Brian McHale, à «paisagem ontológica» de Thomas Pavel: toda a realidade é uma construção ficcional, uma espécie de ficção colectiva, que pode ser dividida em várias paisagens ontológicas, apesar de a comunidade acreditar «viver num mundo ontologicamente coerente»<sup>96</sup>. De facto, trata-se de realidades múltiplas, embora haja a tendência de privilegiar um modelo: «le modèle privilégié sert de vérité ultime et de principe régulateur pour les autres modèles, lesquels, en cas de conflit, doivent céder»<sup>97</sup>. Este modelo dominante ou seja «the conceptual machinery of universe-maintenance»<sup>98</sup> é o que Saramago interroga nos seus romances, levando-o a problematizar as meta-narrativas subjacentes a certas épocas históricas ou às «paisagens» mentais do mundo contemporâneo.

De *Levantado do Chão* até *Ensaio sobre a Cegueira* nota-se uma dezideologização progressiva, ou seja uma tendência cada vez maior de diluir as preferências politicamente marcadas do autor em narrativas de sentido plural, que remetendo em certos romances - sobretudo em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *Ensaio sobre a Cegueira* - para sistemas de dominação totalitária, tanto podem ser interpretadas como uma crítica ao capitalismo como ao sistema comunista, em função do sistema de referências do leitor.

Ao descrever a história de uma família rural ao longo de três gerações em termos de emancipação de uma classe social, *Levantado do Chão* constrói-se sob a forma aparente do *méta-récit* marxista (a História é o processo télico cujo fim é a emancipação do proletariado), através de «montagens de cenários ou simulações»<sup>99</sup>, que se inscrevem numa linha de progresso histórico que dá lugar a uma metanarrativa, no sentido de Lyotard.

Apesar disso, a isotopia religiosa que acompanha quase ponto por ponto a trama romanesca, convidando a uma interpretação nos termos de uma simbólica crítica de redenção e esperança constitui um discurso que, como observa Orlando Grossegeese:

---

<sup>95</sup> Cf. Peter L. Berger e Thomas Luckman, *The Social Construction of reality. A treatise in the Sociology of Knowledge*, Garden City, New York, Doubleday, 1966.

<sup>96</sup> Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Éd. du Seuil, 1988, p. 177.

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> Brian McHale, *Postmodernist fiction*, p. 37.

<sup>99</sup> Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Éditions Galilée, 1988, p. 70.

«atualiza o milenarismo e sebastianismo, constante da identidade nacional: o despertar de uma consciência social e política mediante um processo de aprendizagem colectivo<sup>100</sup>».

A principal inovação que marca uma clivagem ideológica entre *Levantado do Chão* e os romances posteriores que pertencem à série das metaficções historiográficas é o abandono das grandes narrativas a favor das «pequenas histórias<sup>101</sup>», que, sem pretender dar uma visão de conjunto do fluir histórico e oferecer soluções universalmente válidas aos problemas do homem, contrastados com uma meta-narrativa, levantam contudo questões acerca da sua legitimidade. Assim Saramago vem a questionar e problematizar «a partir da ficção», de uma «pequena história», algumas das metanarrativas constitutivas da identidade portuguesa: *História do Cerco de Lisboa* chama a atenção sobre a época da Fundação do Estado português e sobre o mitos «fundacionistas» que, sob formas diversas, continuam a moldar o imaginário nacional, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* foca justamente a época e a ideologia do Estado Novo, com tanta incidência ainda sobre a história e a mentalidade contemporânea, enquanto *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* interroga a perenidade do modelo cristão, predominante em Portugal, revelando as contradições éticas e as incongruências textuais dos fundamentos da fé católica.

*Viagem a Portugal e Memorial do Convento* representam de certa forma livros de aprendizagem e descoberta do barroco (o «éon», como diria Eugenio D'Ors, em que o autor se inscreve, pelo menos numa parte da sua obra). Ao iniciar o seu percurso no interior do seu país, o «viajante» de Saramago revela-se bastante insensível a «exuberâncias barrocas», dando «mais atenção ao grão do granito» para mais tarde «dar o dito por não dito», reconhecendo «a dignidade particular do barroco, mas, antes disso, ainda muito terá que andar» (VP, p.19-20). *Memorial do Convento* faz uma leitura «genealógica» do barroco português, recuperando não só as suas múltiplas manifestações textuais, mas também a produtividade imaginária da época barroca, em grande parte ocultada por uma leitura da história que privilegia as conquistas da razão do século XVIII europeu.

*Jungada de Pedra* também afirma o barroquismo não só da identidade portuguesa, como de todos os povos ibéricos, o que os distingue nitidamente da procura da racionalidade, típica para a Europa:

«Claro que todos já fomos levados a ler os Descartes e os Luteros. Geralmente entendemos mal tudo isso, porque não somos em nada espíritos cartesianos. Somos é barrocos, e já o éramos antes que o barroco existisse. A expressão cultural do barroco, no plano da língua, da arte, tenho a impressão que se faz exactamente no terceiro mundo, não em culturas fatigadíssimas, quase esterilizadas, como são as que nos vem neste momento dessa que se chama a Europa Ocidental». (*Ibid.*)

---

<sup>100</sup> Orlando Grossegeesse, «Messianismo telúrico em *Levantado do Chão* de José Saramago», in: A.M.Brito, I.Pires de Lima *et al.* (Eds.), *'Sentido que a vida faz' - Estudos para Óscar Lopes*, Porto, Campo das Letras, 1997, p. 212.

<sup>101</sup> Cf. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

A identidade ibérica tem mais a ver, segundo Saramago, com os antigos espaços de exploração e colonização do que com a Europa:

«Não somos, e a península Ibérica em geral não é um país europeu. Não é por estarem ali os Pirineus, não é pela nossa aventura atlântica que deveríamos ver-nos europeus. Parece-me que não temos nada a ver com a Europa. Fomos, e penso que ainda somos, um país do terceiro mundo. Num sentido não geopolítico, mas geocultural. Quase me apetece dizer que, quando houve a deriva dos continentes, esta parte dos Pirineus ficou agarrada à Europa por engano. Deveríamos ter-nos agarrado não à América do Norte, mas às Antilhas. E penso que culturalmente a nossa afirmação futura vai se fazer mais pela via da autonomia em relação à Europa<sup>102</sup>».

Ao contradizer a tradicional indiferença ou animosidade recíproca das nações ibéricas, que, pelo contrário, o autor considera compartilharem uma mesma identidade, *A Jangada de Pedra* pretende «deslocar as atenções dos povos da Península Ibérica» para a sua «vocação histórica»: a de ser «o lugar de encontro e de relação entre os dois grandes mundos ibero-americanos e ibero-africanos<sup>103</sup>». O romance constitui também uma réplica irónica à moda cultural e política do «encontro de culturas», ou seja à paixão colectiva pelos Descobrimentos portugueses, que dominou o último quarto de século português.

*Ensaio sobre a Cegueira e Todos os Nomes*, embora de pontos de vista diferentes, exploram as consequências da perda da identidade, que, segundo Saramago, é uma característica do mundo actual – seja devido à desumanização do homem, seja à excessiva burocratização da sociedade, a que se junta no primeiro romance, tal como em *A Jangada de Pedra*, uma profunda desconfiança na capacidade dos sistemas políticos e sociais de lidar com os problemas dos homens, enquanto o segundo pode ser interpretado como a evocação de um problema contemporâneo que é a enorme quantidade de informação, retida em vários tipos de bancos de dados, e que se substitui ao conhecimento efectivo da pessoa, criando uma memória anónima, destituída de sentido porque lhe falta o investimento imaginário.

A eficácia pragmática do jogo ficcional com as paisagens ontológicas dominantes, ou seja com as metanarrativas, torna-se especialmente evidente no caso d'*O Evangelho Segundo Jesus Cristo*: as vivas reacções que o romance despertou explicam-se justamente pelo domínio que continua a exercitar o modelo cristão, enquanto «conceptual machinery of universe-maintenance», sobre outras paisagens ontológicas, moduladas pela ciência ou pela ideologia. O modelo cristão com a sua pretensão de unificar ou eliminar paisagens ontológicas divergentes é também interrogado nos outros romances: sob a forma de isotopia simbólica que sobredetermina o sentido do destino humano, reinterpretado como Paixão de Cristo, em *Levantado do Chão*, sob a forma da luta entre religiões rivais, em *História do Cerco de Lisboa*, sob a forma da eliminação da heresia e da diferença inquietante, em *Memorial do Convento*. Dispositivo de dominação, a religião é em Saramago uma

---

<sup>102</sup> Araújo Neto, “Entrevista com José Saramago”, *Jornal do Brasil*, 21 de Maio de 1983, p. 8.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 4.

manifestação paradigmática dos mecanismos do poder político que visam «estabilizar<sup>104</sup>» as ontologias centrífugas, reprimindo a manifestação das diferenças.

Segundo Ricoeur, a noção de identidade narrativa aplica-se tanto ao indivíduo como à comunidade - pode-se falar da *ipseidade* de uma comunidade assim como se fala da de um sujeito individual. Tal como a história de uma vida se constitui por uma sequência de rectificações aplicadas às narrações prévias<sup>105</sup>, a identidade de uma comunidade é «issue de la rectification sans fin d'un récit antérieur, et de la chaîne de refigurations qui en résulte<sup>106</sup>».

Nesta perspectiva, as «viagens a Portugal» que são as obras ficcionais são manifestações dum processo de filtragem individual das narrativas «recebidas», das leituras sucessivas do mundo passado e presente, integradas e reelaboradas no âmbito de uma «work in progress», em que a comunidade pode reconhecer as suas histórias nas suas refigurações imaginárias; pois a ficção narrativa participa, como diz Ricoeur, do «carácter mutável da identidade de um povo<sup>107</sup>». Por isso, as rescritas da história ou da realidade contemporânea inscrevem-se num movimento dialéctico entre a preservação da tradição (o *idem*) e a inovação (o *ipse*), constitutivo da identidade «narrativa» de Portugal.

## HERMENÊUTICA DA CONSCIÊNCIA HISTÓRICA

As variações ficcionais sobre a identidade portuguesa descrevem uma «arqueologia» da própria pessoa, que estabelece uma «ponte» entre a o espaço subjectivo do presente e a memória recebida, o que faz com que para Saramago, o romance seja uma «memória de si mesmo»:

«Há sempre uma participação da minha própria memória pessoal, que não aparece como tal mas que muitas vezes ajuda a dar sentido àquilo que estou a narrar, porque é o próprio sentido da minha vida e da minha existência, que de uma certa maneira ajuda ao sentido da própria narração.» (DIAL, p. 130)

Há duas vias de relacionamento com o passado que podem ser identificadas nos escritos teóricos e nas obras de José Saramago: a primeira, hermenêutica, passa pelo relacionamento inter-subjectivo com as vidas do passado, através de uma perspectiva fenomenológica da temporalidade. Esta via representa exactamente o que Ricoeur dizia a propósito de Maurice Halbwachs, uma passagem «de l'inquiétante étrangeté de l'histoire apprise (morte) à la réappropriation à la fois intime et publique de l'histoire construite par les phénomènes transgénérationnels au sein de la collectivité familiale<sup>108</sup>».

---

<sup>104</sup> Thomas Pavel, *Ob. cit.*, p. 178.

<sup>105</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit*, p. 444.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 446.

<sup>107</sup> Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éd. du Seuil, 1990, p. 176.

<sup>108</sup> Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'Historie, l'Oubli*, Paris, Éd. du Seuil, 2000, p. 512.

A segunda, epistemológica e retórica, passa por uma análise em termos de ficção do discurso histórico, ou seja do discurso «da verdade», o qual ao ser deconstruído enquanto artefacto narrativo, se oferece como objecto retórico, aberto aos desvios da imaginação. Esta segunda via pode ser resumida pela injunção de Ricoeur: «Ose faire récit par toi-même<sup>109</sup>». Ambas as vias são modalidades pelas quais a memória acede à história, igualando-se a ela e obrigando-a a fundir-se nela; a memória subalternizando desta forma a história e tornando-se «matrice de l'histoire<sup>110</sup>».

Apesar de subjectivo, o «ponto de vista viajante<sup>111</sup>» que se assume o autor não é aleatório e arbitrário, mas passa por uma «hermenêutica de consciência histórica<sup>112</sup>», que, ao definir relações específicas de um «sujeito situado» com o tempo fenomenológico, modeliza o «trabalho sobre a memória» que funda os mundos da escrita.

Os romances constituem itinerários recortados num *continuum* memorial, realizados de acordo com uma específica concepção da temporalidade e da sua reconfiguração pela acção humana. Como nota Maria Alzira Seixo:

«o encontro da específica forma romanesca praticada por José Saramago é-lhe em grande parte proporcionada pela concepção do tempo. Este é o tempo da gesta (atitude activa do herói-sujeito, que o narrador quase mais não faz que contemplar, descrevendo) e o da sucessão inexorável (que destrói, mas também transformando cria)<sup>113</sup>».

A concepção temporal de Saramago assenta em algumas aporias que podem ser resumidas da seguinte forma: só existe o passado, mas o passado é uma função do presente; o presente não existe, mas é parte integrante e indistinta de um fluxo temporal que leva o homem em direcção ao futuro, sendo ao mesmo tempo o espaço de uma crise do sujeito que o faz relacionar-se de uma certa maneira com o passado e com o futuro.

À organização do mundo heterogéneo da memória preside uma forte consciência do carácter pretérito e concluído de todas as formas sob as quais se apresenta a memória, ou para utilizar um termo de Ricoeur, da «passéité<sup>114</sup>», que leva Saramago a descrever o próprio presente, lugar por definição do processo da compreensão e interpretação, como uma «linha ténue<sup>115</sup>», um simples momento sem dimensão temporal, instância de pura passagem: «Existe apenas o passado e tudo que se chama presente é um mero transito para o passado» (FIC II, p. 8). O que se diz, o que se pensa, o que se vive pertence já ao passado (portanto à memória) só pelo facto de ter sofrido a mediação da língua, o que supõe uma certa actividade de modelização e interpretação.

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 581.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>111</sup> Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985, p. 377.

<sup>112</sup> V. Paul Ricoeur, *Temps et récit*, 3, cap.7: “Vers une herméneutique de la conscience historique”, pp. 374-433.

<sup>113</sup> Maria Alzira Seixo, *O essencial sobre José Saramago*, Lisboa, IN-CM, 1987, pp. 40-41.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>115</sup> Carlos Câmara Leme, “O presente é uma linha ténue”, *Público*, 25 de Outubro de 1997, p. 1.

Entre o instante e o momento do dizer decorre o tempo do discurso que introduz uma distância temporal. Quando se diz: «isso é o presente», este presente já se tornou passado, já foi colocado em discurso, já foi pensado em termos do já concluído, do dizível. A linguagem, a enunciação, o facto de pôr alguma coisa em palavras torna-a passada. Logo que alguma coisa entra na frase, é já reificada, é já presa no interior de um discurso organizado segundo eixos temporais e decifrável como duração, como história. O passado é uma maneira de ler o tempo, de reconhecê-lo através de formas já elaboradas, e equivale a uma específica apreensão do fluir temporal:

«Para mim, filosoficamente (se posso ter a pretensão de usar tal palavra), o presente não existe. Só o tempo passado é que é tempo reconhecível - o tempo que vem, porque vai, não se detém, não fica presente. Portanto, para o escritor que eu sou, não se trata de «recuperar» o passado, e muito menos de querer fazer dele a lição do presente. O tempo vivido (e apenas ele, do ponto de vista humano, é tempo de facto) apresenta-se unificado ao nosso entendimento, simultaneamente completo e em crescimento contínuo. Desse tempo que assim se vai acumulando é que somos o produto infalível, não de um inapreensível presente». (C3, pp. 52-53)

O homem está imerso na história, entendida aqui no seu sentido ontológico, de sucessão de estados do mundo, e é obrigado a tomar consciência do seus vários condicionamentos: «a História não é superável, (...) o homem não pode existir fora da História que faz e da História que é» (C2, p. 25). É o produto do seu passado, não só a nível individual como memória acumulada da sua própria vida, mas também ao nível colectivo. A memória colectiva, a memória da comunidade, molda e condiciona um indivíduo tanto quanto a sua experiência pessoal. Longe de representar uma sequência descontínua de acontecimentos e factos que só de longe atingiriam o indivíduo, o passado colectivo é um fluxo contínuo que leva o homem em direcção ao futuro:

«Confesso que tenho tido alguma dificuldade em perceber a resistência de muitas pessoas a compreender que são essencialmente, o passado que tiveram. Embora com certa relutância, ainda são capazes de aceitá-lo no plano individual, porque mais ou menos se reconhecem inseparadas e inseparáveis do seu passado próprio, mas, no plano colectivo, procedem como se, em cada momento, só estivessem a viver o presente que cada momento precariamente é, e o passado se constituísse de uma sequência de momentos descontínuos, cada um deles apenas seu próprio presente, com princípio e fim em si mesmo. Ora, nós avançamos no tempo como uma inundação avança: a água tem atrás de si a água, por isso é que se move, e é isso que a move». (C3, pp. 172-173)

O fluxo temporal contínuo em que se inscreve a consciência define-se como uma *cronosofia*: na definição de Krzysztof Pomian<sup>116</sup>, um modo de integrar o passado e o presente num todo unitário dotado de capacidade projectiva. Nos vários tipos de discursos que elabora, científicos ou ficcionais, o homem não pode prescindir de uma filosofia mesmo inconsciente da temporalidade histórica ou seja de um pensamento

---

<sup>116</sup> Cf. Krzysztof Pomian, *L'ordre du temps*, Paris, Gallimard, 1984.

cronosófico, que supõe que a curto ou médio prazo, o futuro já está inscrito no presente, e é legível a partir deste. Como discursos cronosóficos, a história e a ficção têm uma motivação genética comum, como expressões da inquietação temporal dos homens; esses, no dizer de Saramago, «como múltiplos Janos bifrontes» olham a partir do presente simultaneamente para o passado e para o futuro; ao mesmo tempo que «teimam em procurar, na impalpável névoa do tempo, um passado que constantemente se lhes escapa e que hoje, talvez mais do que nunca, queriam integrar no presente que ainda são», tentando «desvendar o oculto rosto do futuro» (FIC II, p. 20).

Saramago faz sua célebre sentença de Croce: «Toda a História é história contemporânea» e torna mais explícito o seu pensamento citando uma frase de Braudel do *Mediterrâneo*: «A História não é outra coisa que uma constante interrogação dos tempos passados, em nome dos problemas, das curiosidades, e também das inquietações e angústias com que nos rodeia e cerca o tempo presente» Esta frase poderia «ser transposta, palavra por palavra, para o romance», pois é a consciência do presente aquilo que leva o escritor a contemplar e investigar o passado; não em busca de uma evasão, mas «à procura do conhecimento do eu e dos outros».

O romancista não pretende transpor-se no passado num gesto de evasão, ele guarda a sua posição no presente e apenas olha «na direcção do passado, não como um refúgio, mas como algo radicalmente necessário aos homens de hoje para que eles possam conhecer-se melhor» (*Ibid.*). É uma «consciência intensíssima, quase dolorosa, do presente» (FIC I, p. 11) e uma viva necessidade de articulação intersubjectiva com o tempo fenomenológico e histórico aquilo que preside à empresa hermenêutica que pratica o escritor.

## Os três reinos

Em *Temps et récit*, Paul Ricoeur observa que, na concepção do tempo como duração vivida e como pura passagem em que o instante não existe, o tempo já não é formado pelas três categorias, bem delimitadas entre si, do passado, presente e futuro, mas por uma única categoria – tripla – organizada a partir do sujeito, a que Ricoeur chama «os três presentes». O passado é integrado ao presente pela memória, que afirma a relação imediata e positiva «de la récence à l'intention présente<sup>117</sup>», o futuro pela espera, marcada pelo sentimento de iminência. O presente adquire assim limites imprecisos: inclui de certa maneira o futuro e o passado.

Este presente triplo, estendendo-se tanto para o passado como para o futuro, de limites fluctuantes, significa o campo histórico de experiência do sujeito, ligado ao passado pela memória e ao futuro pela imaginação antecipadora, constituindo o tempo «em fluxo contínuo»<sup>118</sup>, em que o sujeito tem não só contemporâneos, mas predecessores e sucessores<sup>119</sup>, aos quais se relaciona pela procura humana da

---

<sup>117</sup> Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, p. 263.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 226.

alteridade, definida por Ricoeur numa frase lapidar: «O outro é como eu e tem o direito de dizer eu<sup>120</sup>».

Definindo-se «no seu todo» no horizonte da memória, diz Saramago, o homem é «um recipiente, um mediador e um doador de memória». «Herdeiros de palavras», os seres humanos vão deixando, «ao longo do tempo e dos tempos, um testamento de palavras, o que têm e o que são» (C2, p. 61). O homem inscreve-se numa cadeia «genealógica» de transmissão da memória, escandida pelo ritmo da sucessão de vidas, e onde ele se situa no ponto de mediação entre o passado e o futuro, onde a memória histórica é «presentificada», ou seja «traduzida» e remodelada de acordo com as regras de transformação específicas do presente para ser doada aos vindouros.

É do interior do «reino dos contemporâneos», segundo a expressão de Alfred Schutz<sup>121</sup> que uma subjectividade contempla o «reino dos predecessores», fazendo conjecturas sobre o «reino dos sucessores», e inscrevendo-se assim numa cadeia geracional que imprime à continuidade anónima da temporalidade a prosódia das tónicas e focalizações impostas pelas interrogações específicas do mundo actual e que são motivadas por um lado pela necessidade de se alicerçar num passado e, por outro lado, pela urgência de delinear um projecto de futuro.

Segundo Alfred Schutz<sup>122</sup> que elabora a teoria da intersubjectividade de Husserl («Há um campo histórico de experiência porque o meu campo temporal está religado a outro campo temporal por uma relação de junção, *Paarung*»), um fluxo temporal pode acompanhar e reunir-se a um outro fluxo temporal: «Bien plus, ce “couplage” apparait n’être qu’une coupe dans un flux englobant au sein duquel chacun de nous a non seulement des contemporains, mais des prédécesseurs et des successeurs<sup>123</sup>». A conexão interna deste fluxo englobante é subordinado ao princípio de analogia implicado no acto inicial de *couplage* entre os vários campos temporais, dos predecessores, contemporâneos, e sucessores<sup>124</sup>.

Visto do «reino dos contemporâneos», o passado aparece como um imenso tempo perdido, lugar de fascínio, «enigmático», «apesar de toda a história escrita» (FIC II, p. 20). Este «tempo angustiosamente perdido», que «não retemos» ou «não aprendemos a reter» é também «uma parte de nós próprios» (*Ibid.*), um tesouro inesgotável de imagens e narrativas em que o homem se pode reconhecer ou através das quais pode descobrir e construir a sua identidade. O romance é, por isso, uma luta sempre renovada contra o esquecimento dum passado, que por mais afastado que fosse, continua a ser o do próprio sujeito da escrita:

«todo o romance é isso, desespero, intento frustrado de que o passado não seja coisa definitivamente perdida. Só não se acabou ainda de averiguar se é o romance que impede o homem de esquecer-se, ou se é a impossibilidade do esquecimento que o leva a escrever romances» (HCL, p. 56).

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>121</sup> Cf. Alfred Schutz, *The Phenomenology of the Social World*, Evanston, Northwestern University Press, 1967. Cap. IV, pp. 139-214.

<sup>122</sup> A. Schutz, *Collected papers*, citado em Paul Ricoeur, *Du texte à l’action*, p. 226.

<sup>123</sup> Paul Ricoeur, *ob. cit.*, p. 226.

<sup>124</sup> *Ibid.*



## O relacionamento «genealógico»

Em Saramago, a integração do tempo histórico no campo da consciência do sujeito faz-se propriamente através da inserção intersubjectiva dentro de uma cadeia geracional. O autor refere constantemente os pais e os avós como primeira fonte da sua prática da escrita. Por um lado, a sua evocação «com tintas de literatura» transformou-os «em personagens novamente e de outro modo construtoras da minha vida» (PER, p. 8), dando ao escritor uma existência literária, por outro lado, imprimiu-lhe um sentimento de responsabilidade em relação à memória dos antepassados: «para contar a história desta gente é que eu também vivo» (DIAL, p. 86).

Como nota Ricoeur, a fronteira entre a memória individual e «o passado de antes da memória que é o passado histórico não é tão nítida como poderia parecer<sup>125</sup>». Pela transmissão de pai para filho da memória da família e da comunidade «la mémoire de l'ancêtre est en intersection partielle avec la mémoire de ses descendants, et cette intersection se produit dans un présent commun qui peut lui-même présenter tous les degrés, depuis l'intimité du *nous* jusqu'à l'anonymat du reportage<sup>126</sup>». A fronteira entre a memória individual e o passado histórico torna-se permeável; pelas histórias que ouvimos dos avós sobre pessoas que nunca poderíamos ter encontrado, a memória e a história sobrepõem-se parcialmente, o que contribui para a constituição de um tempo «anónimo», «à mi-chemin du temps privé et du temps publique<sup>127</sup>», que garante a apropriação inter-subjectiva da memória histórica:

«Un pont est ainsi jeté entre passé historique et mémoire, par le récit ancestral, qui opère comme un *relais* de la mémoire en direction du passé historique, conçu comme temps des morts et temps d'avant ma naissance. Si l'on remonte cette chaîne de mémoires, l'histoire tend vers une relation en termes de *nous*, s'étendant de façon continue depuis les premiers jours de l'humanité jusqu'au présent<sup>128</sup>».

A memória da infância com as histórias de vida que lhe foram relatadas, os contos e as lendas que constituíram o legado transmitido pelos antepassados, gente rural e anónima, forma a ponte para a identificação intersubjectiva com os mudos e os esquecidos da história, com a «gente que povoa o passado, que não deixou nem romances, nem Capelas Sistinas e de quem não se fala» (DIAL, p. 83). Mas é sobretudo a memória dos avós que constitui a instância de passagem da memória geracional ao passado histórico; em *Levantado do Chão*, a relação avô-neto, que supõe três gerações em presença, é constitutiva do tempo histórico representado no romance: abrangendo o mais longo período de tempo entre as ficções saramaguianas - cerca de 70 anos -, o tempo ficcional sobrepõe-se exactamente a uma memória transmissível de viva voz de avô para neto.

---

<sup>125</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit* - 3, p. 207.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> *Ibid.*

Neste romance, está também patente a dupla dimensão da memória da infância – o interesse antropológico pela cultura popular, em Saramago um legado de família, e o mecanismo de identificação inter-subjectiva através daquilo que Ricoeur considera «a estrutura mais primitiva do ser-afectado-pelo-passado», ou seja «l'expérience de subir et de souffrir»<sup>129</sup>, correlativo do horizonte histórico da cadeia geracional de que o escritor constitui o último elo, e que funciona como *analogon* que permite a conexão (*Paarung*) com outros fluxos temporais. É assim a «história das vítimas<sup>130</sup>» e da sua memória colectiva o que conduz Saramago à história, vista como imenso repositório de «vidas desperdiçadas», de «hipóteses humanas falhadas» (DIAL, p. 83).

A recuperação da memória do passado assenta portanto na consciência do sujeito de pertencer a uma cadeia geracional que abrange sobretudo história dos vencidos, mas que em *História do Cerco de Lisboa* se estende também de certa forma aos vencedores. A propósito da conquista de Lisboa aos mouros, Saramago escreve:

«Sofreram e morreram muito aqueles primeiros portugueses para conquistar Lisboa. Sofreram e morreram muito os mouros que nela bem queriam continuar a viver, como havia já quatrocentos anos. As guerras, demasiado o sabemos, têm sempre duas versões, a dos vencedores e a dos vencidos. Cultivamos a nossa versão, a de vencedores, ignoramos a versão dos outros, aqueles que, neste caso, perdendo a batalha, perderam a cidade». (FP, p. 180)

Contudo, os mouros, os vencidos foram em igual medida os antepassados dos Portugueses de hoje:

«Pensemos antes que do mesmo sangue derramado por um e outro lados está feito o sangue que levamos no corpo, nós, os herdeiros, sempre precários e transitórios, desta cidade, filhos de cristãos e de mouros, de pretos e de judeus, de índios e de amarelos, enfim, de todas as raças e credos que se dizem bons, de todos os credos e raças a que chamam maus». (DIAL, p. 181)

A noção da sucessão de gerações lembra que a história é «a história dos mortais», e é, como nota Ricoeur, uma maneira de dizer que «les vivants prennent la place des morts, faisant de nous tous, les vivants, des survivants<sup>131</sup>».

Já nas *Crónicas*, aparece expresso o sentimento de que o passado se propõe como uma contínua interpelação para os «sobreviventes»:

«O passado está cheio de vozes que não se calam e ao lado da minha sombra há uma multidão infinita de quantos a justificaram. Por isso os portões velhos me inquietam (...) Quando vou atravessar o espaço que eles guardam, não sei que força

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 391.

<sup>130</sup> Ricoeur prefere o termo «história das vítimas» ao de «história dos vencidos», corrente na teoria historiográfica contemporânea, porque «les vaincus sont, pour une part, de candidats à la domination qui ont échoué» (*Ibid.*, p. 340).

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 209.

rápida me retém. (...) e um grande sentimento de humildade sobe dentro de mim. E, nem sei bem porquê, uma responsabilidade que me esmaga». (BV, p. 84)

Chegado quase ao fim dos seus «exercícios da escrita», o protagonista do *Manual de Pintura e Caligrafia* escreve:

«Tive o crânio de meu pai na mão e não senti nem medo nem repugnância nem desgosto; somente uma estranha impressão de força, como a sente o nadador transportado na crista duma onda que, ao mover-se, o move. Sujo de terra, despido de carne, tão diferente do que com ela fora, tão igual a todos os crânios, tão pedra de construção». (MAN, p. 236)

O contacto com os vestígios materiais de quem constituía a sua origem biológica, dá-lhe a sensação concreta da continuidade humana, como cadeia de mortos que emprestaram a sua matéria corporal à construção do mundo da vida:

«Eis a longa história (não a pré-história) da continuidade material dos homens. Durante milhões de anos, milhões de milhões de homens nasceram da terra e para ela voltaram. O húmus terrestre já é muito mais poeira humana do que crosta original, e as casas em que vivemos, feitas do que da terra saiu, são construções humanas, no sentido rigorosos de humano, feitas de homens» (*Ibid.*, p. 237).

Neste contexto, uma pequena parábola que prenuncia o final de *Levantado do Chão*, afirma o ser vivo como sobrevivente: um homem sobe ao monte e, de repente, vive «aquela plenitude que é a fraqueza humana de imaginar que de repente sabemos tudo e não precisamos de explicações» (*Ibid.*, p. 238), sem saber «que por baixo de si, acompanhando exactamente o contorno do seu corpo, corpo sobre corpo, como um se tanto metro de terra a separar, o morto de há quatrocentos anos vê agora pelos olhos do vivo, crânio sob crânio, um céu que parece igual e umas nuvens feitas da mesma água. Levanta-se o vivo sem saber de nada, e o morto começa a esperar outros quatrocentos anos» (*Ibid.*, p. 238).

A vida - diz o pintor H. - recebe «a ininterrupta herança dos mortos enquanto ininterruptamente lança novos vivos no mundo, todos transformantes e transformadores, agentes de minúsculas mutações e sujeitos delas» (*Ibid.*, p. 239). O combate contra a morte que é a finalidade do trabalho da escrita equivale a levar para diante a memória dos que nos precederam: «A melhor arma contra a morte não é a nossa simples vida (...) é tudo quanto foi vida antes e perdurou, de ser em ser, até hoje» (*Ibid.*, p. 236).

A escrita obedecerá por isso a um impulso ético que consiste na descoberta de que a subjectividade tem uma dívida para com o passado, para com os mortos, e que só ao saldá-la, garantirá a própria sobrevivência. Nesse sentido, o pintor H. conclui:

«Despeço-me dos mortos, mas não para os esquecer. Esquecê-los, creio, seria o primeiro sinal de morte minha. Além disso, após esta viagem de escrever tantas páginas, fez-se-me convicção que devemos levantar do chão os nossos mortos, afastar dos seus rostos, agora só ossos e cavidades vazias, a terra solta, e recomeçar a aprender a fraternidade por aí» (*Ibid.*, p. 238).

O projecto de «levantar do chão» a memória das vítimas e de recuperar as «inúmeras e ínfimas histórias pessoais» (FIC II, p. 20), congruente com o que Marrou chama uma «ética da amizade», exprime um sentimento de gratidão e significa uma redenção do esquecimento: «se os mortos não estiverem no meio dos vivos acabarão mais tarde ou mais cedo por ser esquecidos» (TN, p. 208) Saldar a dívida para com os mortos equivale a narrar-lhe as vidas, porque, como diz Ricoeur, «il y a des crimes qu'il ne faut pas oublier, des victimes dont la souffrance crie moins vengeance que récit<sup>132</sup>».

Este projecto, enunciado no *Manual de Pintura e Caligrafia*, romance que representa, no dizer de Saramago<sup>133</sup>, «uma espécie de programa inconsciente» da obra posterior, permeia a escrita dos romances, desde *Levantado do Chão* até *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, onde o protagonista é «o símbolo de toda a humanidade sofredora<sup>134</sup>». Como observa Luís de Sousa Rebelo:

«Cristo assume na sua totalidade emblemática a expiação de todos os abusos e humilhações da história, todo o sofrimento do mundo e todo o padecimento que habita o universo de ficção de José Saramago. Nele se projecta agora a sombra e a mão de Deus no tempo e no templo. A junção destes elementos completa uma visão da realidade em que o mecanismo vitimário, como lhe chama René Girard, tem no Cristo deste *Evangelho* a figura arquetípica, criada numa apropriação mimética do sofrimento que é de todas as eras<sup>135</sup>».

O *misterium horrendum* da história, personificado na vítima quintessencial da civilização cristã, é estendido à toda a humanidade no romance seguinte, *Ensaio sobre a Cegueira*, representativo na obra de Saramago do que Ricoeur chama «la mémoire de l'horrible<sup>136</sup>», equivalente alegórico da *Shoah*. Como diz Ricoeur:

«L'horreur s'attache à des événements qu'il est nécessaire de *ne jamais oublier*. Elle constitue la motivation éthique ultime de l'histoire des victimes.(...) Les victimes d'Auschwitz sont, par excellence, les délégués auprès de notre mémoire de toutes les victimes de l'histoire. La victimisation est cet envers de l'histoire que nulle ruse de la Raison ne parvient à légitimer et qui plutôt manifeste le scandale de toute théodicée de l'histoire<sup>137</sup>.»

É de notar que esta história das vítimas confunde-se para Saramago, sobretudo nos seus últimos romances, com a história dos anónimos, resumida na oferta de memória que, através de *Todos os Nomes*, o autor faz ao seu irmão morto sem ter vivido: «Tu não tiveste uma vida, eu vou dar-te uma<sup>138</sup>». Os anónimos «não

---

<sup>132</sup> Paul Ricoeur, *ob. cit.*, p. 342.

<sup>133</sup> Citado por Horácio Costa, *ob. cit.*, p. 274.

<sup>134</sup> Luís de Sousa Rebelo, “A consciência da história na ficção de José Saramago”, *Vértice*, nº 52, 1993, p. 37.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>136</sup> Paul Ricoeur, *ob. cit.*, p. 340.

<sup>137</sup> *Ibid.*

<sup>138</sup> Jorge Halperin, “Entrevista con José Saramago: ‘Cada vez somos más un número y menos un nombre’”, *Clarín*, 6 de Setembro de 1998 ([www.instituto-camoes.pt](http://www.instituto-camoes.pt)).

entram na História» e esta, entendida como história das personalidades, «passa por alto aquilo que nós, gente comum, somos» (EP, p. 63).

Os anónimos, diz-se em *Todos os Nomes*, «são como a nuvem que passou sem deixar sinal de ter passado, se choveu não chegou para molhar a terra» (p. 38). Como diz «a senhora do rês-do-chão direito»:

«da gente vulgar ninguém quer saber, ninguém se interessa verdadeiramente por ela, ninguém se preocupa com saber o que faz, nem o que pensa, nem o que sente, mesmo nos casos em que se quer fazer crer o contrário, é fingido». (TN, p. 55)

O «sentimento trágico do desperdício humano» (DIAL, p. 82), a compaixão pelas milhões de pessoas que «não deixaram sinais» (*Ibid.*, p. 83) invade todo o espaço romanesco do *Ensaio sobre a Cegueira* e de *Todos os Nomes*, onde a falta de nomes próprios designa o apagamento da identidade numa contemporaneidade anónima: «O ser humano cada vez tem menos importância. Influenciamos cada vez menos e perdemos o nosso nome<sup>139</sup>».

*Levantado do Chão*, colocado num espaço semelhante ao da infância do escritor, é expressamente apresentado pelo autor como uma dívida de gratidão para os seus antepassados. Em contraste com os outros romances, descritos como *problem-solving models*, *Levantado do Chão* foi a resposta a uma questão que tinha que ver com a própria vida do autor, com o lugar onde nasceu:

«eu não nasci no Alentejo, mas, enfim, *mutatis mutandis* a história é a mesma. Assim como se eu tivesse que agarrar naquela gente que foram os meus avós, os meus pais e os meus tios, essa gente toda, analfabetos e ignorantes, e tivesse que escrever um livro». (DIAL, p. 45)

Neste romance, o «levantar-se do chão» designa principalmente uma tomada de consciência dos trabalhadores e a sua revolta, que ocorre quando «a alma se move» (LEV, p. 99) até à final conquista das terras num «dia levantado e principal», em que os mortos acompanham os vivos na sua tomada de posse. O verbo tem aqui, como diz o narrador, o «singular sentido que é acordar em pleno meio dia e descobrir que um minuto antes ainda era noite, que o tempo verdadeiro dos homens e o que neles é mudança não se rege por vir o sol ou ir a lua» (LEV, p. 99)

Em *Memorial do Convento*, a rede metafórica da expressão, enquanto metáfora da condição humana («o homem primeiro tropeça, depois anda, depois corre, um dia voará» (MEM, p. 63), complexifica-se, remetendo para a ascensão e o voo como objectivo último do homem:

«na vida tem cada um sua fábrica, estes ficam aqui a levantar paredes, nós vamos a tecer vimes, arames e ferros, para que com tudo junto nos levantemos, que os homens são anjos nascidos sem asas, é o que há de mais bonito, nascer sem asas e fazê-las crescer, isso mesmo fizemos com o cérebro» (*Ibid.*, p. 137).

---

<sup>139</sup> Cf. “Entrevista com José Saramago”, *Diário de Notícias*, 7 de Setembro de 1998.

A redenção pela memória da «irmandade dos condenados da terra» (PER, p. 4), expressa de forma muito nítida no *Levantado do Chão*, todo ele construído em função da cena final, onde os mortos simbolicamente assistem à sua sempre adiada libertação, tem uma finalidade ética e até didáctica («Tenho uma costela um pouco didáctica<sup>140</sup>», diz Saramago), e dirige-se não só ao «reino dos contemporâneos», que o autor pretende «despertar» do seu estado de «dormência», mas também ao «reino dos sucessores», que, enquanto espaço da esperança, precisa das virtudes correctivas da ficção para se tornar atento às suas potencialidades distópicas<sup>141</sup>.

Deste ponto de vista, a ficção representa sem dúvida uma empresa ética que tem um núcleo legal, isto é, supõe uma comparação sistemática, apesar de implícita, com um sistema de valores morais e visa induzir no leitor uma reavaliação do mundo e de si próprio. Enquanto actividade ética, o trabalho memorial situa-se numa genealogia da moral e supõe uma confrontação com a história, vista como o espaço épico da constituição da memória identitária. A ficção tem uma dimensão avaliativa e normativa e, como diz Ricoeur,

«vise à imposer au lecteur une vision du monde qui n'est jamais éthiquement neutre, mais qui plutôt induit implicitement ou explicitement une nouvelle évaluation du monde et du lecteur lui-même: en ce sens, le récit appartient déjà au champ éthique en vertu de la prétention, inséparable de la narration, à la justesse éthique<sup>142</sup>».

Enquanto a história como discurso marcado pela distância objectiva, comete uma «neutralização ética» dos acontecimentos<sup>143</sup>, muitas vezes uma impostura ideológica do historiador, a ficção é o lugar das escolhas assumidas e francamente ostentadas. A escolha é determinada pelas «preferências e simpatias» do viajante pela história de que é autor, tal como programaticamente se afirma no *Sermão aos Peixes* que abre *Viagem a Portugal*:

«Dais-me vós, peixes, uma clara lição, oxalá não a vá eu esquecer ao segundo passo desta minha viagem a Portugal, convém a saber: que de terra em terra deverei dar muita atenção ao que for igual e ao que for diferente, embora ressaltando, como humano é, e entre vós igualmente se pratica, as preferências e as simpatias deste viajante, que não está ligado a obrigações de amor universal, nem isso se lhe pediu.» (VP, p. 9)

Isso significa que, longe de pretender reconstruir uma imagem realista e objectiva da história, o autor se assume como consciência subjectiva que reduz de modo selectivo a distância entre si e o passado, ou seja tem uma concepção identitária sobre o modo de «repensar o passado no presente», no sentido de *reenactment* (reefectuação) de

---

<sup>140</sup> José Carlos de Vasconcelos, *ob. cit.*, p. 9.

<sup>141</sup> Como diz Ricoeur: «la valeur cognitive d'une oeuvre consiste dans son pouvoir de préfigurer une expérience à venir», *Temps et récit* - 3, p. 314.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 447.

<sup>143</sup> Krzysztof Pomian, «Ciclo», *Enciclopédia Einaudi*, vol. 29, Lisboa, IN-CM, 1993, p. 155.

Collingwood - a recriação, a *re-presentação* do passado numa consciência actual<sup>144</sup>, pela qual o acontecimento «sobrevive no presente<sup>145</sup>». Com explica Ricoeur:

«Mais que veut dire survivre? Rien, en dehors de l'acte de réeffectuation. N'a de sens finalement, que la possession actuelle de l'activité du passé. Dira-t-on qu'il a fallu que le passé *survive* en laissant une trace, et que nous en devenions les *héritiers* pour que nous puissions réeffectuer les pensées passées? Survivance, héritage, sont des processus naturels. La connaissance historique commence avec la manière dont nous entrons en leur possession. On pourrait dire, en forme de paradoxe, qu'une trace ne devient trace du passé qu'au moment où son caractère de passé est aboli par l'acte intemporel de repenser l'événement dans son intérieur pensé<sup>146</sup>.»

Atravessando e reduzindo a distância temporal que o separa de certos personagens e eventos do passado pela conexão intersubjectiva que os constitui enquanto «vestígios do passado», ao mesmo tempo, o autor mantém esta distância de modo voluntário em relação a outros personagens e eventos.

Uma figura que significa esta distância variável assumida pelo autor em relação ao passado é, nos romances, a paródia, um dispositivo de distanciamento: os personagens ou as categorias sociais (as classes dominantes, «os vencedores da história») com as quais o autor não se identifica conhecem em medida diversa um tratamento paródico, até satírico, que, revelando embora a postura ideológica do autor, indica de modo igual a adopção de uma atitude de voluntário estranhamento, pela escolha de um ponto de vista judicativo.

## O horizonte

A travessia da distância temporal depende, diz Gadamer, da capacidade da subjectividade de se manter aberta aos «efeitos da história», de continuar a «ser afectada» pelo passado, pelo seu «unique et vaste horizon intimement mobile qui, au-delà des frontières du présent, embrasse la profondeur historique de la conscience que nous prenons de nous-mêmes». O horizonte, diz Gadamer,

«c'est bien plutôt quelque chose où nous pénétrons progressivement et qui se déplace avec nous. Pour qui se meut, l'horizon se dérobe. De même, l'horizon du passé, dont vit toute vie humaine et qui est présent sous la forme de tradition transmise, est lui aussi toujours en mouvement<sup>147</sup>.»

Falar de um horizonte em movimento, explica Ricoeur, significa «concevoir un unique horizon constitué, pour chaque conscience historique, par les mondes étrangers sans rapport avec le nôtre dans lesquels nous nous replaçons tour à tour<sup>148</sup>».

---

<sup>144</sup> R.G. Collingwood, *The Idea of History*, Oxford, Clarendon Press, 1956, p. 286.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>146</sup> Paul Ricoeur, *ob. cit.*, p. 262.

<sup>147</sup> Hans-Georg Gadamer, *ob. cit.*, p. 145.

<sup>148</sup> Paul Ricoeur, *ob. cit.*, p. 398.

Curiosamente, uma crônica de *Deste Mundo e do Outro*<sup>149</sup>, é uma meditação metafórica em termos que lembram os de Gadamer sobre a palavra “horizonte”, para Saramago «uma palavra resistente».

Ao refletir sobre a linguagem, o escritor descobre que, de tão repetidas, as palavras perdem o sentido e precisam de ser novamente amassadas num «complexo de emoções que lhe(s) restituirão a antiga e familiar fisionomia»: «É uma experiência simples que serve para mostrar a que extremos precisamos das palavras para continuarmos a ser» (DMO, p. 133). Entre estas, uma «resistiu» às «tentativas de pulverização» (*Ibid.*) e dominou o sujeito da escrita. Depois de repetir várias vezes a palavra “horizonte”, este acabou por descobrir-se «dentro de uma esfera ressoante, no centro de um círculo vertiginoso e inacessível» (*Ibid.*).

O horizonte significa um espaço móvel de compreensão, que coincide com um espaço de intervenção, pelo qual o sujeito se reconhece idêntico, mas em contínuo movimento e mudança:

«foi como se por artes mágicas me tivesse desdobrado e me estivesse vendo a caminhar, seguro e obstinado, pela paisagem interior da minha humanidade, com os olhos num horizonte a que nego a inacessibilidade - porque é para ele que vou. Com quem sobe a pulso uma longa e áspera corda, que tem a realidade da sua aspereza e da sua extensão, mas a que imponho a realidade do querer e desta indefinível certeza que não perco mesmo quando pareço afogado em dúvidas: não há outro caminho senão aquele em que podemos reconhecer-nos em cada gesto e em cada palavra, o da resistente fidelidade a nós próprios» (*Ibid.*, p. 135)

## ***O reino dos contemporâneos***

A necessidade da recuperação da memória do passado liga-se ao que Saramago chama uma «sensação de fim do tempo», típica do que os teorizadores do pós-modernismo chamam «uma sensibilidade apocalíptica emergente<sup>150</sup>», provocada pela consciência dos homens, «seres de crise por excelência e humanos talvez por isso mesmo» (C4, p. 112), de se situarem precisamente no «lugar de passagem dum tempo para outro». O presente é, pois, o espaço de uma crise que, segundo Saramago, se estende à representação», e à própria linguagem «como representação da realidade» (FIC II, p. 19).

Enquanto espaço da inquietação, o presente significa «un rétrécissement de l'espace de l'expérience»:

«Ne voyons-nous pas reculer dans un avenir de plus en plus lointain et incertain la réalisation de notre rêve d'une humanité réconciliée? La tâche qui, pour nos devanciers, prescrivait la marche en dessinant le chemin se mue en utopie, ou mieux en uchronie, l'horizon d'attente reculant plus vite que nous n'avançons<sup>151</sup>».

<sup>149</sup> “A palavra resistente”, pp. 133-135.

<sup>150</sup> Cf. Andreas Huyssen, “Mapping the Postmodern”, in: Joseph Natoli e Linda Hutcheon (Eds.), *A Postmodern Reader*, Albany, State University of NY Press, 1993, p. 145.

<sup>151</sup> Paul Ricoeur, *ob. cit.*, p. 384.



Esse «estreitar do espaço de experiência» explica o facto, notado por Maria Alzira Seixo, de que «os romances de Saramago não se ocupam afinal do presente<sup>152</sup>», ou seja da realidade imediatamente perceptível, e quando se ocupam, como nas ucronias, é para deconstruí-la afim de pôr à mostra as suas virtualidades - ou seja os germes de um futuro possível.

Deste ponto de vista, é interessante observar o cuidado manifestado pelo autor nas ucronias de impossibilitar qualquer datação cronológica dos acontecimentos narrados. No “Caderno de apontamentos”, escrito durante a elaboração de *A Jangada de Pedra*, aparece uma nota sobre uma vaga datação do princípio da catástrofe: «Princípio do capítulo II. Às tantas horas do dia tantos de tal de mil novecentos e muitos ou de dois mil e poucos, a terra fendeu-se<sup>153</sup>». Esta nota desaparece na forma final do livro, como se Saramago tivesse desejado transportar a acção do romance de um futuro finalmente localizável para o espaço da pura eventualidade. Desta forma, as ucronias ilustram o que Pomian chamava «a crise do futuro<sup>154</sup>», patente na mentalidade contemporânea, uma «crise do valor do novo», que proíbe a propensão do homem (ser naturalmente projectivo) de se contar uma história optimista sobre o futuro da humanidade – o que a mitologia do progresso amplamente permitia, transformando o tempo ainda por vir numa viagem de ansiedades motivadas e modeladas pelo curso dos acontecimentos verificados no passado.

## O MARXISMO

Continuador, pela sua vinculação ideológica, de uma das formas da ideologia do progresso, Saramago rejeita contudo o «optimismo finalista» da *vulgata* marxista, que, na sua opinião, «não é muito diferente daquilo a que chamamos religiões de salvação». A esperança encarnada numa utopia ideológica, projectada no futuro, que caracteriza a visão marxista da história, e de modo geral as ideologias do progresso, vê-se infirmada a todo o momento pela experiência histórica. Ao passo que os escritores marxistas, representantes do neo-realismo, ainda cultivavam a utopia de uma mudança radical na história que eles procuravam no intervencionismo marxista, na obra saramaguiana, a esperança

«foi verificada, e, de certa maneira, não direi reduzida, mas posta na sua dimensão justa, por uma atitude céptica, que resulta da observação directa da História». Este exame já não é feito «do ponto de vista de um projecto colocado no futuro, mas sim do ponto de vista do passado. É o passado que me está a dizer que todos os projectos do homem, a esperança ou a utopia, não devem ser encarados (e eu penso já ter-me curado disso) com um optimismo finalista que, no fundo, não se distingue muito das religiões de salvação<sup>155</sup>».

---

<sup>152</sup> Maria Alzira Seixo, *Lugares de ficção em José Saramago*, p. 124.

<sup>153</sup> José Saramago, “Caderno de apontamentos para *A Jangada de Pedra*”, *Colóquio- Letras*, nº. 151-152, 1999, extratexto, p. 10.

<sup>154</sup> K. Pomian, “La crisi dell’avvenire”, in: R. Romano (Ed.), *Le frontiere del tempo*, Milano, Il Saggiatore, 1981.

<sup>155</sup> Baptista-Bastos, *ob. cit.*, p. 42.

Animado por um «pessimismo, às vezes aberto, às vezes subtil, e mais dissimulado em relação ao projecto do homem<sup>156</sup>» o escritor «verifica» o neo-realismo pela história:

«No fundo, é como se eu estivesse a examinar o neo-realismo, ou os objectivos do neo-realismo à luz, não do que se passava então e do que se passou depois, mas à luz do que foi antes. Não é o olhar do presente em que vivo sobre o neo-realismo, é como se o neo-realismo estivesse a ser observado, não de diante mas detrás<sup>157</sup>».

A história serve de teste à ideologia marxista e o neo-realismo é corrigido por uma operação popperiana; aplica-se o modelo neo-realista à história e este confronto demonstra a inadequação do modelo à realidade de que pretende ter sido inferido:

«É do ponto de vista de toda a História que o neo-realismo é observado e, deste ponto de vista, necessariamente que tinha de ser condicionado, reduzido, ou melhor, objectivado de acordo com uma observação que se quer desapaixonada<sup>158</sup>».

Ao contrário do neo-realismo e da concepção estética marxista, actualmente Saramago já não partilha a confiança no poder da literatura de transformar a sociedade. Pelo contrário, chegou a «uma conclusão pessimista e aparentemente intransponível: a de uma especial irresponsabilidade da literatura». Mesmo quando teve «uma forte e às vezes dramática influência em comportamentos individuais e de geração», a literatura «não originou «nenhuma efectiva transformação social» e «não contribuiu, como tal para uma modificação positiva e duradoura da sociedade». No plano da ética, dos valores humanos e do respeito humano, diz Saramago, «apetece dizer, sem cinismo, que a humanidade (estou a referir-me, em particular, ao que costumamos designar por mundo ocidental) seria exactamente o que é hoje se Goethe não tivesse vindo ao mundo. E que, em reforço desta ideia, não me consta que a leitura dos *Fioretti* de S. Francisco de Assis tivesse salvado a vida de uma só vítima da Inquisição» (C4, pp. 113–114).

Assim, é a própria escrita que se constitui nas obras de Saramago como *locus utopicus*: lugar onde seres sem destino aprendem a construir-se mundos habitáveis dentro de mundos inhabitáveis, a partir da laboriosa construção de uma ou várias relações com o Outro.

## O ESPAÇO INTERSUBJECTIVO

A relação entre subjectividades e fluxos temporais simultâneos, diz Paul Ricoeur, abre na contemporaneidade anónima «espaços comuns de experiência<sup>159</sup>», que conferem desde logo ao presente histórico a dimensão de «um estar-em-comum» (*un*

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>158</sup> *Ibid.*

<sup>159</sup> Paul Ricoeur, *ob. cit.*, p. 422.

*être-en-commun*), em virtude do qual vários fluxos de consciência se coordenam num «envelhecer-juntos» (un “vieillir-ensemble”), segundo a expressão de Alfred Schütz<sup>160</sup>.

Exemplos particularmente evidentes de construção de mundos habitáveis dentro de mundos inabitáveis são os microcosmos constituídos pelaos personagens da *Jangada de Pedra* e *Ensaio sobre a Cegueira*. Nos dois romances, o entretecer sucessivo de relações entre vários personagens acaba por formar um «domínio narrativo» (grupos de pessoas que executam em conjunto os mesmos movimentos e estão sujeitas à mesma rede de consequências<sup>161</sup>), onde continuam a funcionar ou são reaprendidas as leis morais, que já não funcionam no mundo-quadro, arrasado pela catástrofe.

Curiosamente, a complexa alegoria da *Jangada de Pedra* pode ser lida a um certo nível como figura simbólica do espaço intersubjectivo. No seu movimento pela península à procura uns dos outros, os personagens constituem um pequeno mundo insular, que se desloca e se completa de forma voluntária e racional, por oposição ao movimento caótico e desencadeado por automatismos defensivos das várias massas humanas peninsulares. Ao mesmo tempo, a sua deslocação pela Península une de modo simbólico numa mesma experiência compartilhada os vários lugares percorridos, reconfigurando a Ibéria enquanto ilha, ao passo que o resto do mundo ibérico vive a separação da Europa como o sofrimento de um membro amputado, como o corte traumático do cordão umbilical. É a ruptura que isola um mundo dentro do mundo o que mais aproxima a ficção de Saramago da *Utopia* de Morus: nas duas obras, o istmo que une uma península ao continente é cortado- quando a península Abraxa se torna ilha, ela passa a ser também um *locus utopicus*, e é rebaptizada Utopia.

Saramago descreve a intuição das «correntes» paralelas de vidas, compartilhando uma mesma experiência do mundo, como uma comunidade não só temporal (a simples contemporaneidade), mas também espacial. Como observa Ricoeur: «L'expérience du monde mise en partage repose (...) sur une communauté de temps autant que d'espace<sup>162</sup>.» Há assim a ilha dentro de uma outra ilha, constituída pelas personagens da *Jangada de Pedra*, ou o «mar interior do latifúndio» em *Levantado do Chão*. Sendo imagens simbólicas de um país, os romances confinam-se geralmente a espaços limitados.

É a cidade, com o seu simbolismo complexo – desde a interioridade do sujeito até ao microcosmo que abriga a memória tópica – que se torna em vários romances o espaço predilecto da comunhão intersubjectiva.

O pintor H. descreve Lisboa como: «um organismo activo, agindo ao mesmo tempo por inteligências, instintos e tropismos», e mais do que isso «como um projecto que se desenha a si próprio, tentando coordenar as linhas que de todos os lados se encurvam ou lançam rectas, e também como o interior de um músculo ou de um neurónio gigante, como uma retina deslumbrada, uma pupila dilatando-se e contraindo-se sob a luz ainda clara deste dia» (MAN, p. 249).

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 421.

<sup>161</sup> Thomas Pavel, *ob. cit.*, p. 130.

<sup>162</sup> Paul Ricoeur, *ob. cit.*, p. 201.

Esta intuição orgânica do aglomerado humano que compõe a cidade, já presente nas *Crônicas* («Lisboa dorme.(...). Por sobre os telhados faz-se uma grande permuta de figuras. Lisboa é uma rede de transmigrações. Ninguém está seguro dentro do seu corpo. Em um lugar da cidade, alguém que dorme chama alguém que dorme, e esta atmosfera que se move no vento frio é toda ela atravessada de apelos urgentes», DMO, p. 78), será continuada em *Memorial do Convento*, *Ano da Morte de Ricardo Reis* ou *História do Cerco de Lisboa*, cada romance descrevendo uma «pequena Lisboa», «como num jogo de caixas chinesas<sup>163</sup>» «que são os bairros, que são as ruas, que são as casas, que são as pessoas, microcosmos na cidade-universo que não precisam conhecê-la toda para serem, eles próprios, virtualmente infinitos» (C2, p. 55-56). Esses microcosmos, espaços de comunicação intersubjectiva que do reino dos contemporâneos prolonga as suas raízes pela memória comunitária, pelo tempo entendido «como a terceira dimensão da realidade em duas dimensões em que vivemos» (*Ibid.*), constituem-se propriamente em teatros mnemônicos a ser permanentemente percorridos, porque, como sublinha Saramago: «Habitamos fisicamente um espaço, mas, sentimentalmente, habitamos uma memória» (*Ibid.*, p. 33).

## A METAFÍSICA DO ROSTO

Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, Saramago define as correntes intersubjectivas transversais, como uma metafísica do rosto, muito à maneira de Levinas. O pintor H., que, lembramo-nos, é pintor de retratos, de *rostos*, verifica que, depois de ter desistido do seu ofício de pintar retratos por encomenda, o que lhe ficou é:

«a fascinação obstinada do rosto humano, da pele e da sua fragilidade, da leve ou profunda ruga, do brilho do suor sobre a têmpora, ou, na mesma têmpora, o subterrâneo rio azul duma veia» (MAN, p. 257).

O rosto tem, como para Levinas, uma existência ética, a beleza do rosto é um reflexo da beleza moral e consiste num contínuo moldar de dentro das feições humanas, modelação que nunca se acaba e, na maioria dos casos, nem chega a ser visível:

«Quero acreditar que se a espécie humana vivesse o dobro ou o triplo destes miseros setenta anos que a biologia aguenta (...), os homens e as mulheres atingiriam o fim da vida em estado de pura beleza, diversa pela multiplicação das feições, das cores, das raças, mas una e inultrapassável» (*Ibid.*).

Deambulando por Lisboa, H. continua a desenhar rostos, e presente, ao olhá-los, que existindo cada um por si próprio, participam ao mesmo tempo do mesmo todo; a mônada que é cada um comunica e se deixa impregnar pela presença viva dos outros:

«Cada um deles está consigo próprio e em si próprio, e ao mesmo tempo com todos os outros e em todos os outros. São um todo e parte do outro todo. Circula por

---

<sup>163</sup> Manuel Gusmão, *ob. cit.*, p. 89.

eles uma invisível corrente (insensível, não) que os liga e que, alongando-se, se mantém (adivinho eu) quando se separam por horas ou por dias. Mais do que os rostos, gostaria de apreender, através deles, essa corrente invisível». (*Ibid.*, p. 258)

Ao esboçar os rostos que vê, o protagonista do *Manual de Pintura e Caligrafia* sublinha a capacidade interventiva da vista, desenvolvida nos romances seguintes.

### ***Olhar- ver- reparar***

A metafísica do rosto relaciona-se com a esfera semântica da vista, na sua dupla dimensão, física e ética.

A vista é, para Saramago, uma operação gradual, caracterizada pela intensificação da acuidade visual. Animado por aquilo que Roland Barthes denominava «pulsão escópica», o mecanismo da vista institui um jogo selectivo que representa uma estratégia de estranhamento. «Olho as coisas - diz Saramago - como se os meus olhos não estivessem habituados<sup>164</sup>».

A pulsão escópica tem, na óptica do escritor, três fases distintas (ver- olhar - reparar), descritas na *História do Cerco de Lisboa*. A máxima focalização do olhar, aquilo que o romancista chama «o reparar», é o resultado do encontro entre uma iniciativa própria e a solicitação do objecto, o olhar tornando-se um dispositivo retórico de criação da presença.

«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 à 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». (HCL, p. 166)

No *Memorial do Convento*, o olhar, no seu sentido de «reparar», de máxima acuidade visual, aparece como uma operação dominada por uma escolha ética: há, por um lado, o olhar voluntariamente «superficial» que se contenta com ler as superfícies dos objectos e dos seres e há, por outro lado, o olhar «por dentro», que penetra para além das aparências, tornando-se simultaneamente um instrumento da morte e um instrumento de conhecimento. Esse duplo olhar, sem ser expressamente mencionado, serve aliás ao autor para metaforicamente descrever a diferença entre o ciclo das ficções meta-históricas e as ucronias: enquanto as primeiras descrevem a epiderme de uma «estátua», que é o «exterior da pedra», as segundas são tentativas «de penetrar ... na pedra obscura do ser» (EP, p. 73).

---

<sup>164</sup> Francisco José Viegas, *ob. cit.*, loc. cit.

O olhar que se limita a ver «o que pode ou lhe consentem» (MEM, p. 84), recusando-se de ir mais além, permite o encontro do outro, na sua plena alteridade.

Em contrapartida, o «olhar por dentro» ignora as diferenças individuais, despe o ser dos seus atributos individuais, reduzindo-o a um simples mecanismo biológico, sujeito a uma investigação cirúrgica.

Em *Memorial do Convento*, o «olhar por dentro» tem uma função psicopompa - Blimunda rapta as vontades das vítimas da peste, retém o que resta de vida no corpo queimado de Baltasar.

Tal olhar infringe a proibição de matar, que é, segundo Levinas, «a primeira palavra do rosto<sup>165</sup>»:

«O rosto é o que não se pode matar ou, pelo menos, aquilo cujo sentido consiste em dizer: “tu não matarás”<sup>166</sup>».

Este olhar é incompatível com o amor, por isso Blimunda recusa-se a olhar em jejum para Baltasar: «e eu não te quero ver por dentro, só quero olhar para ti, cara escura e barbada, olhos cansados, boca que é tão triste, mesmo quando estás ao meu lado deitado e me queres» (MAN, p. 81) e só aceita vê-lo desta forma no momento da morte na fogueira quando usa do seu poder para guardar para si a vontade de Baltasar como um último recurso contra a morte.

Em *Levantado do Chão*, é memorável a cena da tortura de Germano Santos Vidigal em que o horror do crime é ampliado como por uma lupa pela percepção do rosto da vítima através dos olhos das formigas. O «olhar por dentro» é aqui um olhar exorbitado, repetitivo:

«Agora mesmo caiu um dos homens, fica ao nível das formigas, não sabemos se as vê, mas vêem-no elas, e tantas serão as vezes que ele cairá, que por fim lhe terão decorado os rosto, a cor do cabelo e dos olhos». (LEV, p. 169)

A tríade ver-olhar- reparar tem uma dimensão ética, que o romancista destaca na epígrafe do *Ensaio sobre a Cegueira*: «Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara».

Neste livro «totalmente ético», como diz Saramago<sup>167</sup>, a súbita perda da capacidade de discriminação moral que a vista supõe – entendendo-se por aí o reconhecimento do Outro como sujeito - leva neste inferno dos «cegos» à destruição da sintaxe social e política que sustenta o mundo dos homens. A cegueira configura o mundo dos homens como o espaço de um equilíbrio frágil, determinado pela pressão dos olhares recíprocos.

Este é sem dúvida o romance que dá o maior desenvolvimento à dimensão ética do olhar, o homem ético tornando-se aqui equivalente a um simbólico *homo*

---

<sup>165</sup> Emmanuel Levinas, *Ética e infinito*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 80.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>167</sup> Clara Ferreira Alves, “Todos os pecados do mundo”, *Expresso*, 28 de Outubro de 1995, p. 81.

*videns*<sup>168</sup>. É a possibilidade de ver que a mulher do médico conserva aquilo que lhe permite, para além da sua própria relação com o marido, «reconhecer» uma série de «rostos», de pessoas anónimas e assumir a responsabilidade pelos seus destinos.

O rosto, diz Levinas, institui com o Outro uma relação primeiramente ética «é o pobre por quem posso tudo e a quem tudo devo<sup>169</sup>», que faz sair o eu da «solidão do ser<sup>170</sup>», constituindo-o ao mesmo tempo como sujeito:

«A relação intersubjectiva é uma relação não-simétrica. Neste sentido sou responsável por outrem sem esperar a recíproca, ainda que isso me viesse a custar a vida. A recíproca é assunto dele. Precisamente na medida em que entre outrem e eu a relação não é recíproca é que eu sou sujeição a outrem; e sou “sujeito” essencialmente neste sentido. Sou eu que suporto tudo<sup>171</sup>».

No manicómio, a mulher do médico sente a vulnerabilidade dos rostos cegos, indefesos perante um olhar indagador:

«sentiu-se como se estivesse por trás de um microscópio a observar o comportamento de uns seres que não podiam nem sequer suspeitar da sua presença, e isto pareceu-lhe de súbito indigno, obsceno, Não tenho o direito de olhar se os outros não me podem olhar a mim, pensou». (EN, p. 71)

A dor sentida pela mulher do médico é um eco do que experimenta Blimunda, acabada a sua longa caça às vontades dos muribundos: sofrimento pessoal - «a amargura é o olhar dos videntes» (MEM, p. 166) e pena pela intimidade violada dos outros porque «o olhador não deve saber daquele a quem olha mais do que o olhado» (EN, p. 186).

A vista - a capacidade de identificar e individualizar o outro - funciona em duplo sentido, vendo o outro, este é constituído como pessoa, mas o eu também se constitui pela vista dos outros. Ao não ser vista pelos outros, a protagonista sente-se também ferida e mutilada, não por uma cegueira própria, mas pela cegueira dos outros, que significa um apagamento gradual do próprio ser:

«cada vez irei vendo menos, mesmo que não perca a vista tornar-me-ei mais e mais cega cada dia porque não terei quem me veja» (EN, p. 302).

A constituição do sujeito como «sujeição a outrem», como partilha incondicional do sofrimento do Outro é um tema que domina *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, que, ao glosar a temática da vítima arquetípica que é a figura de Cristo, levanta a problemática da instituição da identidade humana como responsabilidade absoluta e incondicional pelo outro.

---

<sup>168</sup> Massimo Rizzante, “L’Aveuglement ou les voix”, *Atelier du roman*, 1998-1999, nº 13 ([www.instituto-camoes.pt](http://www.instituto-camoes.pt)).

<sup>169</sup> Emmanuel Levinas, *ob. cit.*, p. 80.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 90.

## O AMOR

Entre as relações inter-subjectivas, o amor é, nos romances saramaguianos, a relação privilegiada, centro de coagulação dos mundos romanescos. Já foi frequentemente notado o lugar peculiar que ocupa a mulher na ficção romanesca, ser de grande beleza interior, resgate e salvação do homem.

O próprio autor reconhece o papel peculiar que cabe nos romances aos personagens femininos: «a mulher é sempre para o seu companheiro uma contínua fonte de expansão da consciência, uma interlocutora que vê mais longe do que ele<sup>172</sup>».

Sendo por excelência o Outro necessário à constituição da identidade própria, a mulher é também um guia no mundo da acção:

«O homem faz, planifica, delibera (como aliás a mulher; só que o homem não faz senão isso). Mas se o homem não dispusesse do auxílio constante da inteligência da mulher, particularmente capaz de captar o que é realmente essencial, e não lhe desse ouvidos, então nunca mais poderia alcançar a sabedoria<sup>173</sup>».

Como para Levinas, o feminino é a imagem quintessencial do Outro, «origem do próprio conceito da alteridade<sup>174</sup>. «O feminino - diz Levinas - é outro para um ser masculino, não só porque é de natureza diferente, mas também enquanto a alteridade é, de alguma maneira, a sua natureza<sup>175</sup>».

O amor não significa para Saramago uma fusão de dois seres, mas é a construção de um espaço de tensão e de troca entre o eu e o Outro. Como diz Levinas:

«Não é nem uma luta, nem uma fusão, nem um conhecimento. Há que reconhecer o seu lugar excepcional entre as relações. É a relação com a alteridade, com o mistério, isto é, com o futuro, com aquilo que, num mundo onde tudo está dado, nunca lá está<sup>176</sup>».

Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, o amor é o prémio da transformação interior e ao mesmo tempo a promessa de um diálogo futuro. No final do romance, o pintor H. promete mostrar a M. os seus exercícios de pintura e caligrafia, portanto o próprio romance que assim se constitui como uma dádiva amorosa, um dom da palavra. Já neste romance, observa o autor, «a figura de mulher aparece como elemento de transformação» (EP, p. 43). A reelaboração interior, efectuada através do processo da escrita, não teria tido nenhuma finalidade se não tivesse passado por uma saída do ser em direcção ao Outro: «Era indispensável que no percurso para chegar a si mesmo tivesse de passar pelo “outro”, o “outro” que era essa mulher. Só assim o

---

<sup>172</sup> Cf. Valeria Tocco e Arlindo José Castanho, “I Vangelli riscritti da un ateo. Incontro con José Saramago”, *Linea d'ombre*, 1993, n° 79, p. 65.

<sup>173</sup> *Ibid.*

<sup>174</sup> Emmanuel Levinas, *ob. cit.*, p. 58.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>176</sup> Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'Autre*, Montpellier, Fata Morgana, 1979. p. 81.



caminho terá um sentido<sup>177</sup>. » O carácter essencial da relação com o Outro é sugerido pelas iniciais que identificam os personagens: H. de homem e M. de mulher.

O amor é um espaço em que dois rostos se olham, respeitando a sua alteridade e criando um mundo próprio: para Blimunda e Baltasar «olharem-se era a casa de ambos» (MEM, p. 109).

No amor, cria-se um novo ser, que, ao abranger o homem e a mulher, não lhes retira a individualidade. Como se diz em *Todos os Nomes*, a convivência amorosa do casamento constitui uma «terceira pessoa»:

«no casamento existem três pessoas, há a mulher, há o homem, e há o que chamo a terceira pessoa, a mais importante, a pessoa que é constituída pelo homem e pela mulher juntos». (TN, p. 63)

Esta «terceira pessoa» significa um espaço de diálogo e significa, como para Levinas, que na relação amorosa «a alteridade e a dualidade não desaparecem<sup>178</sup>» porque o Outro, ao ser no *eros* «absolutamente outro<sup>179</sup>», não é «neutralizado no amor, mas conservado<sup>180</sup>».

O amor torna-se desta forma a essência da «conversa a dois» que é, para o autor, a relação dialógica fundamental:

«tudo se passa sempre entre duas pessoas, e a regra é que são diálogos de facto entre um e outro; em todas as circunstâncias<sup>181</sup>».

Em *História do Cerco de Lisboa* e *Todos os Nomes*, o amor dá aos protagonistas o ímpeto de saírem de si próprios e de se transformarem em seres dialogantes que ao mesmo tempo que procuram conquistar ou simplesmente encontrar o Outro feminino, se constituem uma identidade narrativa: contando por escrito as peripécias da sua busca, objectivam a sua história da vida como «donation du récit de quelqu'un à quelqu'un<sup>182</sup>».

Em *Todos os Nomes*, o caderno em que o Sr. José conta a sua história chega às mãos do conservador, que aplica a experiência mnemónica parcial aí relatada a toda a instituição da memória: comunicada, uma história de vida torna-se parte da experiência geral, lugar de transmissão e de transformação criadora da tradição.

Em *História do Cerco de Lisboa*, a nova variante da conquista de Lisboa inscreve-se num jogo de sedução amorosa e pode ser interpretada simultaneamente como uma confissão de amor e como um modo de estabelecer as regras retóricas de um diálogo amoroso altamente sofisticado, consciente dos seus determinismos culturais.

O par amoroso Mogueime - Ouroana da história *mise en abyme* é uma alternativa fantasmática do par amoroso Raimundo Silva - Maria Sara que se está a

---

<sup>177</sup> *Ibid.*

<sup>178</sup> Emmanuel Levinas, *Ética e infinito*, p. 58.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>180</sup> Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'Autre*, pp. 78-79.

<sup>181</sup> Manuel Gusmão, *ob. cit.*, pp. 88-89.

<sup>182</sup> Paul Ricoeur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, II, Paris, Éd. du Seuil, 1986, p. 167.

criar no mundo «real» através da escrita da falsa história. Ouroana aparece muito antes do lugar temporal que lhe cabe na história contada como projecção do desejo de Raimundo Silva por Maria Sara num momento orgásmico. A cena do encontro de Mogueime com a sua amada é repetida com variações três vezes até encontrar o seu lugar temporal próprio e na segunda ocorrência a identificação das duas mulheres faz-se de modo aberto: «Como te chamas, perguntou Raimundo Silva a Ouroana, e ela respondeu, Maria Sara» (HCL, p. 290).

Sendo uma falsificação ficcional da «verdadeira» história da conquista e cerco de Lisboa, o romance «mis en abyme» revela-se ser, ao nível das motivações do protagonista, um modo «oblíquo» de fazer uma declaração de amor pelo acto irónico de contar algumas batalhas perdidas na «noite dos tempos», cliché que atravessa como *leit motiv* a escrita da ficção. É o que Umberto Eco chama a «atitude pós-moderna» perante o amor, na realidade, uma atitude marcada pela consciência de que a relação erótica está impregnada por toda uma experiência cultural, que proíbe qualquer ilusão da expressão espontânea:

«I think of the postmodernist attitude as that of a man who loves a very cultivated woman and knows he cannot say to her, “I love you madly”, because he knows that she knows (and that she knows that he knows) that these words have already been written by Barbara Cartland. Still, there is a solution. He can say, “as Barbara Cartland would put it, I love you madly”. At this point, having avoided false innocence, having said clearly that it is no longer possible to speak innocently, he will nevertheless have said what he wanted to say to the woman: that he loves her, but he loves her in an age of lost innocence. If the woman goes along with this, she will have received a declaration of love all the same. Neither of two speakers will feel innocent, both will have accepted the challenge of the past, of the already said, which cannot be eliminated; both will consciously and with pleasure play the game of irony...But both will have succeeded, once again, in speaking of love<sup>183</sup>.»

No plano imediato, a falsa história do cerco é a consequência de uma negação, mas na profundidade, o núcleo da intriga secundária aparece ser um cenário erótico - que simboliza o próprio *eros* da escrita - o amor não é só a relação privilegiada entre as relações humanas, mas é *energeia*, impulso em direcção à outra coisa, o próprio movimento da vida. É, como observa Maria Alzira Seixo citando Vladimir Jankélévitch, a promessa da «ilha feliz da aventura, do risco, do projecto, da consciência do tempo a vir, evento (...) e advento (...)»<sup>184</sup>

## O KAIROS

Nos seus metatextos, Saramago define o presente de modo aparentemente contraditório, por um lado, a revisitação da memória é feita a partir das ansiedades e das

---

<sup>183</sup> Umberto Eco, “From *Reflections on The name of the Rose*”, pp. 173-174.

<sup>184</sup> Maria Alzira Seixo, *ob. cit.*, p. 77.

preocupações do presente, por outro lado, o romancista afirma que o presente «não existe»: «é qualquer coisa que se joga continuamente, que não pode ser captado, apreendido, que não pode ser detido no seu curso» (DIAL, p. 80). Trata-se, na realidade, de dois sentidos diferentes da noção, enquanto fluir histórico e enquanto instante. Como nota Ricoeur, o pensamento fenomenológico abre um abismo entre um instante «sans épaisseur, réduit à la simple coupure entre deux extensions temporelles» e o presente «gros de l'immanence de l'avenir prochain et de la récence d'un passé tout juste écoulé<sup>185</sup>».

A via de integração do instante no triplo presente ricoeuriano passa pela constituição do sujeito no acto da enunciação.

Como observa Louis Marin, comentando a concepção sobre o tempo de Benveniste, no discurso há por um lado um presente permanente «qui est celui du discours lui-même dans son effectuation comme parole<sup>186</sup>», que «se déplace avec le progrès du discours» e constitui «la ligne de partage entre deux autres moments qu'il engendre et qui sont également inhérents à l'exercice de la parole: le moment où l'événement n'est plus contemporain du discours, est sorti du présent et doit être évoqué par rapport mémoriel, et le moment où l'événement n'est pas encore présent, va le devenir et surgit en prospection<sup>187</sup>».

Neste sentido, a categoria filosófica do presente torna-se como para Benveniste linguística e toma como eixo o acto da fala a partir do qual se determinam o passado e o futuro: «La langue doit par nécessité ordonner le temps à partir d'un axe, et celui-ci est toujours et seulement l'instance du discours<sup>188</sup>». O presente coincide com o acto de dizer e inscreve-se na permanência de um discurso, que continuamente transforma a enunciação em enunciado, mantendo-se aberto à contingência do «por dizer», lutando ao mesmo tempo para fixar a passagem do já dito e a fulguração do momento.

Na *História do Cerco de Lisboa* define-se o romance como um permanente esforço de captar os momentos numa duração que se quer manter viva<sup>189</sup>:

«Afinal, é apenas um romance entre os romances, não tem que preocupar-se mais com introduzir nele o que nele já se encontra, porque livros destes, 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, ao menos por um tempo, até não se poder resistir à evidência inapagável da mudança, então vai-se ao tempo que passou, que só ele é verdadeiramente tempo, e tenta-se reconstituir o momento que não soubemos reconhecer, que passava enquanto reconstituíamos outro, e assim por diante, momento após momento, todo o romance é isso, desespero, intento frustrado de que o passado não seja coisa definitivamente

<sup>185</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit*, p. 420.

<sup>186</sup> Louis Marin, *De la Représentation*, Paris, Gallimard - Le Seuil, 1994, p. 139.

<sup>187</sup> Émile Benveniste, "Le langage et l'expérience humaine", *Problèmes de linguistique générale*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1974, p. 74.

<sup>188</sup> *Ibid.*

<sup>189</sup> Cf. Manuel Gusmão, *ob. cit.*, p. 92.

perdida. Só não se acabou ainda de averiguar se é o romance que impede o homem de esquecer-se, ou se é a impossibilidade do esquecimento que o leva a escrever romances». (HCL, p. 56)

Mas, no discurso, há ao mesmo tempo um «presente agora» («un présent maintenant<sup>190</sup>») que é reinventado todas as vezes que o homem fala; trata-se de um momento novo - «un instant originaire<sup>191</sup>», em que se dá a coincidência pontual entre o acontecimento e o acto da fala, assim aparecendo o que Louis Marin chama «l'événement de l'acte de discours<sup>192</sup>». Essa relação entre o *permanente* e o *agora* é constitutiva do *eu* discursivo, da sua diferença ou seja, nos termos de Ricoeur, do jogo entre o *idem* e o *ipse*, e ela desenvolve-se no discurso, representando este presente vivo «l'immanence de la vie elle-même<sup>193</sup>, a que Aristóteles chamava a «apóstase do agora», afastamento do presente de si próprio, e Platão o «repentino» do presente, que rompe a continuidade do tempo: «Il est rupture, discontinuité, fissure du temps à partir de laquelle le présent se déploie, lieu d'un saut, lieu de la différence<sup>194</sup>».

O «repentino» abre o ser à contingência do acontecimento e exprime-se pelo verbo começar: «commencer, c'est donner aux choses un cours nouveau, à partir d'une initiative qui annonce une suite et ainsi ouvre une durée. Commencer, c'est commencer de continuer: une oeuvre doit suivre<sup>195</sup>». A iniciativa inaugura um novo curso das coisas e faz com que o presente não seja apenas uma incidência, mas «o começo de uma continuação<sup>196</sup>».

Só pela acção (acto de fala ou gesto interventivo), o instante passa a ser presente vivo, «solidaire de l'imminence du futur prochain et de la récence du passé tout juste écoulé<sup>197</sup>». Pela intervenção sobre o mundo das palavras ou sobre o mundo das coisas, o acto torna-se duração, o presente e o instante coincidem<sup>198</sup>.

Este instante que é aproveitamento da ocasião para iniciar um movimento duradouro do tempo é assimilável ao conceito de *kairos* dos retóricos e filósofos gregos: «*Kairos* is an ancient Greek word that means “the right moment” or “the opportune”. The two meanings of the word apparently come from two different sources. In archery, it refers to an opening or “opportunity” or, more precisely, along tunnel-like aperture through which the archer's arrow has to pass. Successful passage of a *kairos* requires, therefore, that the archer's arrow be fired not only accurately but with enough power for it to penetrate. The second meaning of *kairos* traces to the art of weaving. There it is the “critical time” when the weaver must draw the yarn through a gap that momentarily opens in the warp of the cloth being woven. Putting the two meanings together, one

---

<sup>190</sup> Louis Marin, *ob. cit.*, p. 139.

<sup>191</sup> *Ibid.*

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>194</sup> *Ibid.*

<sup>195</sup> Paul Ricoeur, *ob. cit.*, p. 415.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 419.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 420.

<sup>198</sup> Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, p. 272.

might understand *kairos* to refer to a passing instant when an opening appears which must be driven through with force if success is to be achieved<sup>199</sup>».

O *kairos*, que determina o começo de uma acção (exercendo-se simultaneamente no mundo contingente como no mundo da memória), é a instância de passagem de um curso previsível dos acontecimentos a um outro determinado por circunstâncias que provocam uma mudança do destino pela iluminação interior. Assimilável ao conceito de *distentio animi* de Santo Agostinho<sup>200</sup>, o *kairos* reconfigura a temporalidade, lança uma acção interventiva sobre a memória e funda um novo tempo: «o instante funda o tempo e o seu presente que é o presente da memória, o narrativo equivale ao tempo<sup>201</sup>».

Menos comentada, senão ignorada por Saramago nos seus textos teóricos, uma poética do instante já se delinea nas *Crónicas*, relacionando a ocasião do pensamento com o mundo da acção (do fazer e da descoberta).

Numa crónica de *Deste mundo e do outro*, intitulada “Cair no céu”<sup>202</sup>, o autor fala-nos dum momento de «emoção fulgurante», que provoca uma *distensão*, uma espécie de desdobramento temporal, o desencadear da duração:

«nesta disponibilidade [aos estímulos do mundo] em que vivemos, pode acontecer (e acontece) que uma certa hora, um certo lugar, uma certa luz, nos façam viajar no tempo, viajar para trás, até outra hora, outra luz e outro lugar que generosamente nos tenham cumulado de promessas». (DMO, p. 44)

Em tal momento, no sujeito da escrita aparece «a rápida consciência de uma dimensão poética que o mundo não aguenta, ou não aguento eu vivendo nele?» (*Ibid.*, p. 45). A que se segue a recomposição do sujeito e o seu resituar num presente da acção:

«O tempo reconstituiu o que desfizera: achei-me quem sou no mundo em que vivo. Vagamente inquieto, vagamente perplexo, primeiro, mas logo, enquanto enxugava uma gota de suor que me escorregava ao longo do pescoço, recobrei a lembrança da frase que me esquecera: “Não sei o que cá faço, e é importante que o saiba. Mas mais importante é fazer”. E para o meu lado direito me voltei, como quem se reconhece e entrega». (*Ibid.*)

Numa outra crónica, “A Vida é uma longa violência” do mesmo volume<sup>203</sup>, o *kairos* apresenta-se como descoberta «num segundo fulgurante» (DMO, p. 125)

---

<sup>199</sup> Eric Charles White, *Kaironomia. On the Will-to-Invent*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1987, p. 13.

<sup>200</sup> Luís de Sousa Rebelo nota a afinidade da iluminação produzida num momento decisivo, «uma verdadeira figura do discurso» na obra de Saramago, com a *distentio animi* de Santo Agostinho, acrescentando que esta estrutura não se deve necessariamente ao conhecimento pelo autor da obra agostinhana, surgindo «como resultado da compulsão interna da lógica do discurso, que se impõe na escrita» (Luís de Sousa Rebelo, *Os rumos da ficção de José Saramago*, p. 37).

<sup>201</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit. I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 118.

<sup>202</sup> pp. 43-45.

<sup>203</sup> pp. 125-127.

de uma verdade, a de que «a vida é uma longa violência». A frase, apesar de banal, passada pela experiência ou formulada a partir da experiência própria, adquire virtudes explicativas, é um modelo de compreensão, capaz de sintetizar o sentido de uma vida:

«Quando, como se costuma dizer, se vai para a idade, descobre-se que só violentamente se enchem os dias de vida. E então todo o passado aparece sob uma nova iluminação: quando nos julgávamos adormecidos e pacientes, estávamos afinal a acumular energias para o esforço dos últimos metros. A meta está num ponto qualquer, não sabemos onde, mas já que temos de atravessá-la, que seja (como direi) em glória. Não se trata de aplausos, note-se. É, sim, o canto, o cântico, o hino, a simples ária última que dá a cadência do nosso passo acelerado. E para isso é precisa muita violência. A que sujeita os desânimos e as renúncias, a que transforma em corda esticada e vibrante o ser (...) em que habita». (*Ibid.*, pp. 126-127)

A imagem recorrente da corda, nas passagens citadas, insiste sobre a tensão do momento kairótico que provoca a *distentio* e lembra a relação imagética entre o *kairos* e o arco da metáfora grega.

Como lembra Eric C. White, o *kairos* é um princípio de «espontaneidade e risco»<sup>204</sup> e aparenta-se por aí com o sentido da *apocalipse*, juntamente catástrofe e revelação.

Entendido como catástrofe perceptiva, em que um acontecimento inesperado vem desestruturar o mundo com vista a uma nova reorganização, o *kairos* é tematizado em *A Jangada de Pedra*: vários gestos casuais e coincidentes provocam a ruptura da península Ibérica do resto da Europa, fundando um novo tempo: «Não é da vara, não é da pessoa - diz, a uma dada altura, uma das personagens - foi do momento, o momento é que conta» (JAN, p. 149).

O momento contém toda a riqueza do possível. Num diálogo imaginário de *Todos os Nomes*, aliás um romance de que um largo espaço é dedicado às conjecturas, tal como na *História do Cerco de Lisboa*, embora neste em menor medida, o Sr. José pergunta ao seu duplo:

«Significa isso que algo pode acontecer ainda, Algo, não, tudo, Não compreendo, Só porque vivemos absortos é que não reparamos que o que nos vai acontecendo deixa intacto, em cada momento, o que nos pode acontecer, Quer isso dizer que o que pode acontecer se vai regenerando constantemente, Não só se regenera como se multiplica, basta que comparemos dois dias seguidos». (TN, p. 48)

O *kairos* é o momento em que «aparece» a decisão que, como Saramago se diverte a explicar longamente, «toma» ao Sr. José, «não é ele que a toma» (*Ibid.*, p. 42). Numa irónica encenação dialógica, o auxiliar de escrita fala consigo mesmo:

«Se tomou a decisão, sabe porque a tomou, Acho que não a tomei eu, que foi ela a tomar-me, As pessoas normais tomam decisões, não são tomadas por elas, Até à noite de quarta-feira também eu pensava assim, Que foi que sucedeu na noite de

---

<sup>204</sup> *Ob. cit.*, p. 20.

quarta-feira, Isto mesmo que lhe estou a contar, tinha o verbete da mulher desconhecida em cima da mesa-de-cabeceira, pus-me a olhar para ele como se fosse a primeira vez, Mas já tinha olhado antes, Desde segunda-feira, em casa, quase não fazia outra coisa, Estava portanto a amadurecer a decisão, Ou ela esteve a amadurecer-me a mim...» (*Ibid.*, pp. 42-43)

Como «princípio de invenção», o *kairos* significa a gestão da ocasião, do momento oportuno, estabelecendo o presente vivo como ponto de partida para a revisitação e intervenção sobre o sistema memorial:

«Such an activity of invention would renew itself and be transformed from moment to moment as it evolves and adapts itself to newly emergent contexts. The fluid and relative moments of the immediate situation would be constitutively involved in the inventing process, which would become an improvisational one, a more or less successful attempt to “make do” with whatever is conveniently at hand. *Kairos* thus establishes the living present as point of departure or inspiration for a purely circumstantial activity of invention<sup>205</sup>».

O *kairos* é um lugar topológico, em que se dá um desvio em relação às normas, aos textos consagrados, ao mundo da *doxa*. Aristóteles dizia a propósito do instante: «Lá où est le maintenant, là aussi est l'écart, l'éloignement du maintenant<sup>206</sup>», portanto a instância do discurso é o próprio lugar do tropo, ou, nas palavras de Louis Marin: «L'écart est là où est le maintenant<sup>207</sup>».

Supondo um distanciamento libertador da imaginação em relação ao fardo do passado, o *kairos* liga-se assim ao jogo e à ironia, instrumento do «reparar», que «dá a volta às coisas» e desconstrói a *doxa*:

«Hay dos modos de mirar la realidad: lo superficial y lo profundo. Para conocer las cosas hay que darles la vuelta completamente, porque quizá del otro lado las cosas no sean lo que parecen y eso es la mirada irónica, la que va más allá de las apariencias, la que le dice al rey que va desnudo. Si lo hiciéramos siempre, muchos de los prejuicios que nos impiden pensar se desatarían un poco<sup>208</sup>».

É significativo aliás que Saramago se reconhece como «o mais irónico dos autores», que utiliza a ironia, «que está a negar constantemente o que foi dito, ou a própria negação» de uma forma que «não é sistemática, porque é vital e visceral» (FIC I, p. 10). Como observa Erich Charles White: «An ironic “self” would be a partial or occasional one - as Leo Bersani has observed, “Irony is the style of a mind in constant metamorphosis<sup>209</sup>»». Um espírito em «continua metamorfose» está sempre alerta às múltiplas possibilidades oferecidas pelo seu «teatro mental<sup>210</sup>» e tem, tal como

<sup>205</sup> Eric Charles White, *ob. cit.*, p. 13.

<sup>206</sup> Citado por Louis Marin, *ob. cit.*, p. 142.

<sup>207</sup> *Ibid.*

<sup>208</sup> Mónica Mateos, “Saramago: ‘Ninguna madre pone en el mundo militares. Todas dan a luz civiles’”, *La Jornada*, Nov. 1999 ([www.instituto-camoes.pt](http://www.instituto-camoes.pt)).

<sup>209</sup> Eric Charles White, *ob. cit.*, p. 57.

<sup>210</sup> Teorizando o fluxo de consciência (*The Principles of Psychology*, 1890), William James escrevia: «The mind is at every stage a theatre of simultaneous possibilities. Consciousness consists in the comparison of these with each other, the selection of some, and the suppression of the rest by the reinforcing and inhibiting agency of attention» (citado por E. Ch. White, *ob. cit.*, p. 19).

Raimundo Silva, a capacidade de «desdobramento» ou de «heteronimização» (TN, p. 22), ou seja a consciência da heteroglossia do pensamento em que coexistem vários fluxos mnemónicos, que o narrador actualiza num espaço dialógico. Como observa o Sr. José de *Todos os Nomes*:

«deve haver na minha cabeça, e seguramente na cabeça de toda a gente, um pensamento autónomo que pensa por sua própria conta, que decide sem a participação do outro pensamento, aquele que conhecemos desde que nos conhecemos e que tratamos por tu, aquele que se deixa guiar por nós para nos levar aonde cremos que conscientemente queremos ir, mas que, afinal de contas, poderá ser que esteja a ser conduzido por outro caminho, noutra direcção, e não para a esquina mais próxima, onde um bando de perdizes nos espera sem que o saibam, mas sabendo nós, enfim, que o que dá o verdadeiro sentido ao encontro é a busca e que é preciso andar muito para alcançar o que está perto». (*Ibid.*, pp. 68-69)

O próprio sentido das palavras é um princípio de heteroglossia, ramifica-se «em ramos e ramilhos», é uma «estrela» irradiante:

«ao contrário do que em geral se crê, sentido e significado nunca foram a mesma coisa, o significado fica-se logo por aí, é directo, literal, explícito, fechado em si mesmo, unívoco, por assim dizer, ao passo que o sentido não é capaz de permanecer quieto, fervilha de sentidos segundos, terceiros e quartos, de direcções irradiantes que se vão dividindo e subdividindo em ramos e ramilhos, até se perderem de vista, o sentido de cada palavra parece-se com uma estrela quando se põe a projectar marés vivas pelo espaço fora, ventos cósmicos, perturbações magnéticas, aflições». (TN, p. 135)

Deixado a si próprio, o pensamento «devaneia», bifurca-se, toma caminhos insuspeitos:

«É sabido como os nossos pensamentos, tanto os da inquietação como os do contentamento, e outros que nem são disto nem daquilo, acabam, mais tarde ou mais cedo, por cansar-se e aborrecer-se de si mesmos, é só questão de dar tempo ao tempo, é só deixá-los entregues ao preguiçoso devanear que lhes veio da natureza, não lançar na fogueira nenhuma reflexão nova, irritante ou polémica, ter, sobretudo, o supremo cuidado de não intervir de cada vez que diante de um pensamento já por si disposto a distrair-se se apresente uma bifurcação atractiva, um ramal, uma linha de desvio...» (*Ibid.*, p. 186)

## O ESQUECIMENTO - «O FARDO DO PASSADO»

O esforço de identificação com o passado na sua totalidade, o excesso da história, dizia Nietzsche, pode abafar a criatividade, sendo «prejudicial aos vivos<sup>211</sup>». Na *Segunda Consideração Intempestiva*, Nietzsche advertia:

«Mais attention à l'excès d'histoire, attention à une piété trop grande. Si l'homme se livre à cette curiosité nostalgique et quasiment religieuse et sombre ainsi dans le culte des morts, alors il étouffe, le passé l'alourdit. Cette pesanteur du passé

---

<sup>211</sup> Friedrich Nietzsche, *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie* (1874). Flammarion, Paris, 1988, p. 87.



l'empêche justement de créer. Il a besoin d'une sorte de légèreté, d'une innocence, d'une sorte d'insouciance pour créer<sup>212</sup>».

Num mundo invadido pela memória, o *kairos* pode ser entendido como «a leveza, a inocência» de que o ser precisa para continuar a criar sem se deixar abafar por uma memória excessiva.

Como sublinha Nietzsche, o a-histórico e o histórico são igualmente necessários à saúde de um indivíduo, de uma comunidade ou de um sistema cultural<sup>213</sup>. O homem deve portanto saber quando é preciso lembrar e quando esquecer<sup>214</sup>.

O esquecimento é imprescindível à vida: «il est absolument impossible de vivre sans oublier<sup>215</sup>» e é parte integrante da «força plástica» de um ser vivo, que lhe permite desenvolver-se, cicatrizar as suas feridas, incorporar as coisas do passado, substituir o que foi perdido, reunir os estilhaços heterogêneos:

«je veux dire cette force qui permet de se développer hors de soi-même, d'une façon qui vous est propre, de transformer et d'incorporer les choses du passé, de guérir et de cicatriser des blessures, de remplacer ce qui est perdu, de refaire par soi-même des formes brisées<sup>216</sup>».

Para Nietzsche, lembrar, observa Hayden White, é como *ver*, é a lembrança de alguma coisa, e não uma actividade generalizada:

«Moreover, man choses to remember *in a particular way*, and the way he chooses to remember a thing is evidence of whether his attitude with respect to himself is destructive or constructive. A look back at his past is a way of defining his present and his future; how he sculpts the past, the kind of image he imposes upon it, is preparatory to launching himself into the future<sup>217</sup>».

Como Nietzsche, Saramago está consciente de que, apesar da dívida de gratidão para com o passado, o excesso de história pode abafar a criatividade, sendo «prejudicial aos vivos<sup>218</sup>» e de que a memória, para inscrever-se no reino da vida, tem de aceitar o esquecimento, também um princípio de criatividade.

A propósito da virtude criadora do esquecimento, Saramago lembra-se como alguns anos antes pretendia citar uma frase lida algures: «Somos contos de contos contando contos nada» (C2, p. 60). Por mais que tentasse, não conseguiu no entanto lembrar-se do nome do autor, nem do teor exacto da citação. Depois de muito procurar, descobre que a citação provinha da obra de Ricardo Reis, mas dá-se conta de que, no texto original, a frase rezava: «Somos contos contando contos, nada»:

---

<sup>212</sup> *Ibid.*, pp. 49-50.

<sup>213</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>217</sup> Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1990, pp. 348-349.

<sup>218</sup> Friedrich Nietzsche, *ob. cit.*, p. 87.

«Tanto eu procurara lá fora por fora, e afinal tinha em casa o que buscava. Tempo perdido? Memória fraca? Talvez não. Apesar de todo o respeito que devo a Ricardo Reis, ousou afirmar que o verso que a memória me tinha oferecido - “Somos contos de contos contando contos, nada” - diz mais e diz melhor o que Reis quis dizer». (C2, p. 62)

Herdada de um heterónimo pessoano, a citação tinha integrado a memória anónima, «sem autor», portanto sem autoridade que lhe garantisse a preservação exacta, metamorfoseara-se e enriquecera-se, abrindo-se a uma futura transformação, através de um processo idêntico de retenção e metamorfose:

«Agora só tenho de esperar que a memória de alguém, sucessivamente esquecendo e recordando, por sua vez acrescente ao que eu acrescentei a palavra que ainda falta. O testamento das palavras é infinito». (*Ibid.*)

A memória é móvel, perde tanto quanto recupera, esquece tanto quanto emenda e acrescenta. A imprecisão da memória, a sua labilidade e imperfeição constituem lugares de indeterminação produtiva, modalidades de «enriquecimento pelo esquecimento», que transformam o esquecimento num instrumento de transformação metamórfica da memória, que a subtraem à reificação. A memória, diz-se em *Todos os Nomes*, tende

«a preencher os esquecimentos com criações de realidade próprias, obviamente espúrias, mas mais ou menos contíguas aos factos de cujo acontecer só lhe havia ficado uma lembrança vaga, como o que resta da passagem duma sombra» (TN, p. 201).

Nos romances de Saramago, uma grande importância cabe ao que Nietzsche chamava «a força do presente», equivalente, segundo Ricoeur, à iniciativa<sup>219</sup>, e que expressa o estilhaçar do fascínio pela história por uma intervenção intempestiva sobre um espaço mnemónico. O presente de quem escreve é um espaço agonístico onde uma subjectividade luta com o «fardo do passado» e onde deve decidir entre a sobrecarga paralisante da história e a necessidade de amnesia que a acção requer. Saramago parece perguntar-se, tal como Nietzsche, qual é a quantidade de história que a nossa existência tolera e faz sua a célebre injunção da *Segunda Consideração Intempestiva*: «Pourvu que nous aprenions toujours mieux à faire de l’histoire en vue de la vie<sup>220</sup>». A reflexão é intempestiva, explica Ricoeur:

«parce qu’elle privilégie la vie aux dépens du savoir livresque; ensuite, parce qu’elle secoue la tutelle d’une culture purement historique. Il faut savoir être anhistorique, c’est-à-dire oublier, quand le passé historique devient un fardeau insupportable<sup>221</sup>».

---

<sup>219</sup> Paul Ricoeur, *Du texte à l’action*, p. 276.

<sup>220</sup> F. Nietzsche, *ob. cit.*, p. 85.

<sup>221</sup> Paul Ricoeur, *ob. cit.*, p. 277.

*O Ano da Morte de Ricardo Reis* problematiza a rejeição da história por uma parte dos modernistas de que o protagonista é representante: ignorar o passado pode ser tão prejudicial como viver subjugado por ele.

*História do Cerco de Lisboa* e *Todos os Nomes* descrevem de modo explícito a apropriação e a reconfiguração da história pelo presente vivo através de um processo hermenêutico, que o autor vê, como Gadamer, como um jogo sério e um risco assumido. No primeiro, o protagonista, exposto ao que Gadamer chamava, em *Verdade e método*, a história da eficácia (a longa série de interpretações/distorções do mesmo facto histórico, que se interpõem entre nós e o passado), faz uma intervenção «intempestiva» sobre um conjunto memorial, «traduzindo» a tradição numa nova história, falsificadora do acontecimento original. A nova variante, que na realidade, nunca é dada como texto no espaço da ficção, tem como finalidade a apropriação da história morta (tornada *crónica*, no sentido de Croce, pela distância temporal e documental) por uma consciência viva, que a pode internalizar apenas sob a forma da paródia, que é uma das modalidades legítimas de assimilação e superação do passado. Mais do que uma crítica dos modos ritualizados de transformar a história numa metanarrativa nacionalista, o romance afirma o direito do indivíduo a uma livre utilização dos fragmentos do passado de forma a que eles sirvam o *seu* presente: no caso da *História do Cerco de Lisboa*, a criação de um espaço de comunicação amorosa.

Em *Todos os Nomes*, o tema central é a dívida de «gratidão para com o passado», que, sendo imprescindível à empresa ética que é a história, pode contudo, como diz Nietzsche, fazer o homem «soçobrar no culto dos mortos». A Conservatória e o Cemitério Geral, que contêm «todos os nomes que existem e existiram», são expressões do excesso de uma história antiquária, que à força de inventariar, esvaziou de sentido tropológico as sinédoques que os nomes são. O mundo do livro ressent-se de uma sobrecarga mnemónica, em que a memória sofre de exaustão, inventaria tudo, perdendo de vista o essencial: a vida que houve ou há atrás dos nomes. A epígrafe do livro, tirado dum fictício *Livro das Evidências*, evoca esta concepção «nominalista» que submerge a memória: «Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens». A Conservatória, tal como o Cemitério, são motivados por uma dívida para com todo o existente, onde contudo o passado, desligado do presente, se vê remetido para uma «passeité», como diria Ricoeur, sem ponto de contacto possível com o presente, com a vida. O passado está completamente separado do presente, irrecuperável, e entre ele e a vida há, apesar de uma «confusão fronteiriça entre os vivos e os mortos» (TN, p. 167), uma distância intransponível.

Escriturário de «todos os nomes», rótulos de mundos possíveis, exauridos pela catalogação, o protagonista do romance tentará, a partir de um determinado momento, «mobilier» um desses mundos vazios, designado por um nome, partindo à caça da vida escondida para além da simples designação.

A procura iniciada pelo Sr. José, outro episódio da «história do deleatur» (*Ibid.*, p. 25), significa a apropriação memorial de uma alteridade, afim de que a «vontade da lembrança» possa «perpetuar-nos a vida» (p. 209), remetendo, numa dimensão analógica, para «ética da amizade» que, segundo Marrou, define a *magnanimitas* com a qual, sem orgulho, o historiador pratica a sua profissão, sendo a história uma aventura do espírito, uma empresa arriscada e trágica

«d’où nous sortons haletants, humiliés, toujours plus qu’à demi vaincus, quelque chose comme la lutte de Jacob avec l’Ange de Yahvé au gué du Yabboq: nous n’y sommes pas seuls, nous nous rencontrons dans les ténèbres avec un Autre mystérieux, réalité à la fois ressentie comme terriblement présente et comme rebelle à notre effort. Nous essayons de l’êtreindre, de la forcer à se soumettre, et toujours finalmente, en partie au moins, elle se dérobe...<sup>222</sup>».

No espaço romanesco, a intervenção mnemónica constitui-se numa acção coerente que por um lado oferece ao auxiliar de escrita «uma razão de viver, de existir pela acção<sup>223</sup>» e pelo outro tem como resultado uma reorganização da memória a favor da vida - «só de vida tenho estado a falar aqui, e não de morte» (TN, p. 209), diz o Conservador, anunciando a unificação dos arquivos dos mortos e dos vivos, que ele explica como uma réplica necessária ao fardo do passado: «Compreendo que isto vos perturbe (...), porque eu próprio me senti como responsável de uma heresia quando o pensei, (...) mas a força irresistível da evidência obrigou-me a enfrentar o peso da tradição, de uma tradição que, durante toda a minha vida, eu havia considerado inamovível». (*Ibid.*, p.206) Os vivos como os mortos serão todos integrados “num único arquivo, a que passaremos a chamar simplesmente histórico, os mortos e os vivos, tornando-os inseparáveis neste lugar, já que lá fora a lei, o costume e o medo não o consentem» (*Ibid.*, p. 209)

Os mortos regressarão ao mesmo lugar do arquivo «que tinham ocupado em vida», ao lado dos que «ainda produzem mudanças no mundo» (*Ibid.*). Assim “se procederá à reintegração dos mortos do passado no arquivo que passará a ser o presente de todos», assim «a vontade de lembrança poderá perpetuar-nos a vida» (*Ibid.*).

## ENSAIOS COM PERSONAGENS

*História do Cerco de Lisboa* e *Todos os Nomes* são simétricos até pelo cenário nuclear que os origina e que os liga ao *Manual de Pintura e Caligrafia*, que, pelo quadro cego que H. pinta, poderia ser considerado um primeiro episódio da «história do *deletatur*». Nos três romances, um ser imerso na memória, simples leitor ou personagem ligado a uma instituição cujo destino é conservar e perpetuar a memória (uma editora na *História do Cerco de Lisboa* ou a Conservatória Geral em *Todos os Nomes*), comete num momento kairótico uma infracção às leis que regulam a memória que serve.

A intervenção «intempestiva» traduz-se por uma manipulação livre dos vestígios sacrossantos da memória, que parecendo falsificá-la, representa de facto uma nova vida que se incute ao passado reificado e supõe uma poética da acção que

---

<sup>222</sup> Henri-Irenée Marrou, *De la connaissance historique*, Paris, Seuil, 1954, p. 52.

<sup>223</sup> Óscar González, “Mi obra es un camino hacia el interior del ser humano”. *Diário* 16, 2 de Junho 1998 ([www.instituto-camoes.pt](http://www.instituto-camoes.pt)).

«ensaia na imaginação antecipadora do agir vários cursos eventuais da acção, jogando com os possíveis práticos<sup>224</sup>».

A manipulação da memória possibilita, no espaço romanesco, uma reorganização da memória «a favor da vida», oferecendo ao mesmo tempo «possibilidades de ser» (DIAL, p. 46) aos protagonistas, que, tal como o pintor H, são «por nascer» (MAN, p. 44), podendo-se dizer da escrita de cada romance que «durou o tempo que era necessário para acabar um homem e começar outro» (*Ibid.*, p. 312).

*O Ano da Morte de Ricardo Reis* actualiza também este cenário, mas de forma invertida. Ao contrário de *História do Cerco de Lisboa* e de *Todos os Nomes*, o romance descreve um fracasso da leitura da memória que leva à dissolução do mundo e dos seus textos numa memória anómica, em que todo o mapeamento cognitivo, para usar a expressão de Frederic Jameson<sup>225</sup>, se torna impossível.

Quatro dos romances saramaguianos têm como protagonistas personagens leitores e/ou autores, através dos quais se dramatiza um processo simultaneamente de aprendizagem (autodidaxia) e de (r)escrita: *Manual de Pintura e Caligrafia*, *História do Cerco de Lisboa*, mesmo *Todos os Nomes*, onde o Sr. José descreve a sua busca num caderno (esboço de romance). N' *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, o heterónimo manifesta-se principalmente como leitor, e apesar de o seu modo de escrever não constituir objecto de interesse da narração, a problemática da linguagem e da literatura representa um tópico central das suas conversas com o fantasma de Pessoa.

A insistência, tanto nos romances como nos metatextos, sobre a figura do autor e o interesse pelas suas estratégias de produção, manifestado ao nível da obra por Raimundo Silva, fascinado pelas emendas e revisões autorais, onde se torna visível a intenção em acto do escritor, pondo a descoberto o processo da criação, chama a atenção sobre um *avant-texte*<sup>226</sup> da obra, sobre um nível prefigurativo, «poético» onde se podem identificar as estratégias genéticas que fundam a criação dos textos. O cenário de intervenção sobre a memória, descrito nos romances de leitura/escrita, pode ser por isso interpretado como um cenário genético que dramatiza o processo de criação literária como processo kairótico de emancipação mnemónica em romances «inesperados» (EP, p. 83).

Indícios sobre a existência latente deste cenário existem também nos outros romances. *Memorial do Convento* apresenta uma releitura subtilmente distorcida da memória histórica do século XVIII, que dá a palavra ao que era ilegítimo na época: tudo que transgredia as normas comumente aceites. *O Evangelho segundo Jesus Cristo* representa uma intervenção no universo memorial do cristianismo, feita de acordo com a lógica dos possíveis narrativos, *Jangada de Pedra* e *Ensaio sobre a Cegueira* constituem hipóteses lançadas no mundo da memória comum e que se desenvolvem segundo critérios de plausibilidade e inevitabilidade dramática com base nos truismos psicológicos, inferidos da enciclopédia comportamental corrente. Como

---

<sup>224</sup> Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, p. 224.

<sup>225</sup> V. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, N. C., Duke University Press, 1991.

<sup>226</sup> V. J. Bellemin-Noel, *Le texte et l'avant-texte*, Paris, 1972.

*O Ano da Morte, Ensaio sobre a Cegueira* tematiza, a um outro nível de abstracção, um fracasso de leitura - do mundo e dos outros. Todos estes romances apresentam na diegese só a segunda parte do cenário - a modificação resultada da releitura, mas o autor apresenta nos seus escritos teóricos vários indícios de que o cenário genético da escrita foi semelhante.

Esse cenário se impõe, desde *Manual de Pintura e Caligrafia*, como um projecto “epistemológico”, que se propõe responder à pergunta «se somos nós que possuímos o sabível deste mundo ou se somos, pelo contrário, coisa intérprete deste sabível/sabido que paira sobre a terra como outra camada atmosférica» (MAN, p. 146), e que desemboca numa *heurística*, invenção e heresia - nas palavras de Gregory Ulmer<sup>227</sup>, uma *heurética* (*heuretics: heuristics + heretics*), originada por uma oposição, e materializada como processo de verificação.

A oposição que o pintor H. vivencia em relação aos «senhores da Lapa», os comanditários de uma obra que obriga o artista a continuar a praticar uma arte académica e morta, virá a superar a revolta puramente negativa em direcção a uma réplica criadora:

«Opus-me (se este latim fosse possível, opus-me poderia ser *opus me*, obra minha) aos senhores da Lapa? Não creio. O mais exacto (enfim) seria dizer: estava oposto. Opor-se pode ser apenas um movimento que passa, coisa que vem e passa, e reflecte, creio eu, as mais das vezes, uma relação da dependência, de subalternidade. É por aí que se começa, pela descoberta da relação de inferior para superior. O passo seguinte é sair dessa situação em revolta, mas, se isto pôde ser feito, então que o opor-se se transforme urgentemente em estar oposto, para que o primeiro impulso se mantenha e seja permanência, tensão contínua, um pé firmado no chão que nos pertence, o outro pé avançando.» (MAN, p. 263)

A réplica continua a ser a «cópia» de alguma coisa, i. e., uma representação, mas apesar disso, constituirá, no entanto, um desvio em relação à *mimese*, já não será uma imitação, mas um desvio, um texto duplo (portanto um tropo), que, ao tornar explícita a cópia, passará a ser uma «verificação» do representado, um processo de descoberta, um «levantar de tampas»:

«Prolongamento deste manuscrito, escrito ele próprio à mão, o retrato há-de copiar alguma coisa. Como o manuscrito, e ao contrário do que é costume fazer-se, não disfarçará as costuras, as soldagens, os remendos, a obra doutra mão. Pelo contrário: acentuará tudo. Desejará, no entanto, dizer mais, como cópia, do que esteja dito naquilo que copiar. (...) Este meu quadro, em suma (tal como o fez, com boas razões, o manuscrito), não recusará a cópia, torná-la-á explícita. Por isso, é uma verificação. Toda a obra de arte, mesmo tão pouco merecedora como esta minha, deve ser uma verificação. Se quisermos procurar uma coisa, teremos de levantar as tampas (ou pedras, ou nuvens, mas vá por hipótese que são tampas) que a escondem. Ora, eu creio que não valeremos muito como artistas (e, obviamente, como homem, como

---

<sup>227</sup> Cf. Gregory L. Ulmer, *Heuretics: The Logic of Invention*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1994.

gente, como pessoa) se, encontrada por sorte ou trabalho a coisa procurada, não continuarmos a levantar o resto das tampas, a arredar as pedras, a afastar as nuvens, todas, até ao fim. Lembremos que a primeira coisa pode ter sido ali posta apenas para nos distrair da segunda. Verificar, simples opinião minha, é a verdadeira regra de ouro.» (MAN, p. 314)

Este programa heurístico (ou heurético, no sentido de Ulmer) constitui-se como uma propedêutica geral da obra romanesca, que o próprio autor define em termos epistemológicos, como percursos teóricos, materializados em ficção, em vez de ser em ensaios. Com efeito, Saramago descreve os seus romances como «ensaios com personagens»:

«Provavelmente eu não sou um romancista; provavelmente sou um ensaísta que precisa de escrever romances porque não sabe escrever ensaios» (DIAL, pp. 45-46).

O termo *ensaio* deve-se compreendido em dois sentidos – como designação genológica, nas palavras de Vítor Aguiar e Silva, «a escrita de uma aventura, de uma busca, de uma reflexão *in fieri*, sob o signo da razão argumentativa e do pensamento problemático<sup>228</sup>, e também como experiência de vida, um modo de intervenção, significação que se reencontra na definição original da palavra.

Como nota Miguel Tamen<sup>229</sup>, quando Montaigne definia a sua obra como «un registre des essais de ma vie», «o uso de um registo de ensaios pressupõe um propósito para a experiência (não nos esqueçamos que a palavra *essai* quer dizer isso). É o que Ricoeur chama o «esquema do pragma»: «o conteúdo noemático do projecto, “la chose à faire par moi”, supõe uma certa esquematização da rede de objectivos e meios»:

«C'est en effet dans cette imagination anticipatrice de l'agir que “j'essaie” divers cours éventuels d'action et que je “joue”, au sens précis du mot, avec les possibles pratiques<sup>230</sup>...»

Os romances são *problem-solving models*, que, fabricando «versões do mundo» (*Ways of Worldmaking*, segundo a expressão de Nelson Goodman<sup>231</sup>), tentam responder às interrogações que preocupam o autor:

«De qualquer um dos meus romances creio que se pode demonstrar que foram escritos porque o autor deles tem umas quantas questões a resolver que só pode resolver (ou tentar aproximar-se da resolução delas) escrevendo um livro. (...) Não creio que haja nem venha a haver nenhum livro meu (embora isso também não fosse nenhuma vergonha, evidentemente) do qual as pessoas digam: “Mas porque é que ele

---

<sup>228</sup> Vítor Aguiar e Silva, “Metáforas da miséria e da esperança humana no *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago”, in: *José Saramago*, Braga, Feira do Livro de Braga, 1999, pp. 95-96.

<sup>229</sup> Miguel Tamen, *Maneiras da interpretação. Os fins do argumento nos estudos literários*, Lisboa, IN-CM, 1994, p. 94.

<sup>230</sup> Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, p. 224.

<sup>231</sup> V. Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett, 1978.

escreveu isto?” Não é que eu ache que os livros que escrevi são livros que não existiam (todo o livro que se escreve é porque não existia antes, já sabemos). Não: o que há ali são livros em que eu, como cidadão, como pessoa que sou, diante do tempo, diante da morte, diante do amor, diante da ideia de um Deus existente ou não, diante de coisas que são fundamentais (e continuarão a ser fundamentais), procuro colocar o conjunto de dúvidas, de inquietações e de interrogações que me acompanham». (DIAL, pp. 44–45)

Neste «ensaísta *doublé* de ficcionista» (DIAL, p. 46), segundo a expressão de Carlos Reis, se poderá assim «ênfatizar uma vocação gnoseológica, tecida de conhecimento adquirido e busca permanente<sup>232</sup>», que o autor define como uma «meditação sobre o erro»:

«Quem tiver acompanhado com alguma atenção o que venho escrevendo desde *Manual de Pintura e Caligrafia* saberá que os meus objectivos, como ficcionista (...), apontam para uma definição final que pode ser resumida, creio, em apenas quatro palavras: meditação sobre o erro. A fórmula corrente - meditação sobre a verdade - é, sem dúvida, filosoficamente mais nobre, mas sendo o erro constante companheiro dos homens, penso que sobre ele, muito mais do que sobre a verdade, nos convirá reflectir». (C2, p. 45).

A recusa do erro, o *não* oposto a um obediente *sim* torna-se «motor da ficção»: toda a obra de Saramago «passa pelo não» (*Ibid.*).

## LER A HISTÓRIA

Como já apontámos, apesar de ser a memória o principal quadro de referenciação da obra romanesca, é à relação da sua ficção com o discurso historiográfico que o autor dedica mais espaço nos seus metatextos.

Com efeito, numa série de textos, publicados entre 1989 e 1999, Saramago define o seu projecto da escrita por oposição a um «primeiro livro», elaborado pelo historiador, como distorção agonística de um certa forma de escrever (e de fazer) a história.

Para Saramago, a história representa aquilo que Ricoeur designa como «l'expérience témoin de toute relation au passé<sup>233</sup>», paradigma dos seus relacionamentos com os vários discursos que a sua ficção pretende «fracturar». É o discurso histórico, que sistematiza e confere sentido ao passado, que serve ao autor como uma «carta de navegação», um mapa que reduz a profusão caótica da dimensão temporal, orientando-nos em direcção ao futuro e organizando o passado de forma a permitir-nos «ter com o passado uma relação pacífica» (FIC I, p. 8).

---

<sup>232</sup> José Manuel Mendes, “José Saramago - Livros do nosso desassossego”, *Diário de Notícias*, 22 de Fevereiro de 1996, p. 4.

<sup>233</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit*. 3, p. 401.



Em relação à história, Saramago apresenta uma atitude ambivalente - aceitação e recusa, ambiguidade que remete, na realidade, para duas concepções da história, formas opostas de conceber «a relação do historiador, e do seu discurso, com o seu objecto<sup>234</sup>». Há, de um lado, como diz Duby, os realistas, «para quem o passado é de facto um real, que é necessário restaurar<sup>235</sup>», e há do outro, os nominalistas, «para quem a história se reduz, em suma, a uma série de discursos produzidos sobre o passado - primeiro, o de um presente sobre si próprio, depois, uma vez que esse presente se desvanece, todos os discursos que a ele se ligam, que vão, de agora em diante, sonhá-lo como passado, e que, afinal, se limitam a apresentar o seu próprio presente através desse passado que se atribuem<sup>236</sup>». Do ponto de vista dos historiadores «nominalistas», não existe nenhum lugar fixo «a partir do qual se possa alguma vez exumar um real, apenas discursos, em abismo, até ao infinito.<sup>237</sup>».

Nas suas opções historiográficas, o romancista toma o partido da historiografia nominalista, que, reconhecendo-se um discurso entre outros, se abre ao imaginário e consciencializa o seu carácter de construção retórica e narrativa. Daí a utilização indiferenciada do termo história - Saramago não faz a distinção tradicional entre a história como estado ontológico do mundo (*res gestae*) e a história como discurso sobre o real (*historia rerum gestarum*). A palavra história é sempre entendida como interpretação das *res gestae* - a história é o mesmo que o discurso que a toma como objecto e não pode existir fora dele. «Aprendiz de História» (FIC I, p. 8), como afirma ser, Saramago declarava em 1989 serem as obras historiográficas da *École des Annales* aquelas que mais impacto têm sobre a mecânica íntima da criação da sua obra. Ao referir Georges Duby, o romancista dizia, numa entrevista, que o historiador francês o «influencia muito mais hoje, do que a obra de qualquer romancista», a tal ponto que a Nova História pode ser considerada «uma imagem invertida da sua ficção<sup>238</sup>».

Na Nova História, Saramago encontra a mesma convicção de que ao historiador é impossível atingir a verdade objectiva, limitando-se a fabricar «planos do passado<sup>239</sup>», como diria Michel de Certeau, uma leitura e reorganização documental, e a mesma consciência de que atrás do texto histórico existe uma realidade inapreensível, representada pelos produtores da história, com os seus condicionamentos próprios: «Os novos historiadores não se esquecem nunca que os documentos históricos foram escritos por alguém. O facto histórico não é o documento histórico, o monumento, o tratado, mas quem os produziu<sup>240</sup>».

---

<sup>234</sup> Georges Duby e Guy Lardreau, *Diálogos sobre a Nova História*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1989, p. 35.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>237</sup> *Ibid.*

<sup>238</sup> José Castello, “José Saramago, leitor de Georges Duby”, *Jornal do Brasil*, 24 de Abril de 1989, p. 7.

<sup>239</sup> Jacques Le Goff *et al.*, *A Nova História*, Lisboa, Edições 70, 1978, p. 37.

<sup>240</sup> José Castello, *ob. cit.*, p. 7.

A tradução de *O Tempo das Catedrais* de Duby revelou ao futuro autor do *Memorial do Convento* a construção ficcional do passado:

«aí eu pude ver como é tão fácil não distinguir aquilo que chamamos ficção e aquilo que chamamos história. A conclusão, certa ou errada, a que eu cheguei é que, em rigor, a história é uma ficção. Porque, sendo uma selecção de factos organizados de uma certa maneira para tornar o passado coerente, é também a construção de uma ficção<sup>241</sup>».

«Literatura de viagem», «ficção científica», nas palavras dos próprios representantes da Escola dos *Annales*, a Nova História abre-se ao imaginário, criando «um espaço de possíveis a imaginar ou a pensar acerca de si mesmo», e sugere «outras formas de existência», que oferecem «saídas e uma linguagem objectiva a desejos prestes a partir para outros modos de relação, de trabalho, de festas<sup>242</sup>».

Sendo uma «história dos possíveis<sup>243</sup>» é também uma «arte da encenação sedutora<sup>244</sup>», uma montagem ficcional, que, tal como a ficção narrativa, não tem «uma articulação natural<sup>245</sup>». Um conto - histórico ou não - «é uma construção e, sob a sua aparência honesta e objectiva, procedeu a toda uma série de escolhas não explícitas<sup>246</sup>». Como diz Paul Veyne, a história é «feita de intrigas», selecciona e articula os factos numa montagem narrativa em função de uma pergunta que o historiador dirige ao passado<sup>247</sup>. Essa intriga é apenas uma das trajectórias possíveis no espaço do passado, deixando em aberto a possibilidade de delinear outras intrigas, de procurar outros itinerários, simultaneamente históricos e ficcionais.

Saramago gosta de citar uma frase com que Duby abre um dos seus livros: «Imaginemos que...». Trata-se «precisamente» daquele «imaginar que antes fora considerado o pecado mortal pelos historiadores positivistas e seus continuadores de diferentes tendências» (FIC II, p. 19). Historiadores como Duby ou Braudel introduziram na história «não apenas alguns processos expressivos da ficção, mas da própria poesia». Lendo-os, tem-se a impressão «de estar perante um romancista da História», que se abriu à imaginação: «Essa imaginação mantém como suporte os factos da História, mas abandona a sua antiga relação com eles, de sujeição resignada ao império em que se tinham constituído, praticamente incontornável» (*Ibid.*, p. 20), libertando-se deles «por processos de transposição, de transpolação e por uma liberdade que consiste precisamente em tentar navegar no que se conhece para, de certo modo, renovar o que é normalmente a visão histórica» (FIC I, p. 10).

A diferença entre a sua «démarche» e a dos novos historiadores, diz Saramago, consiste apenas no ponto de partida: «Enquanto os historiadores das

---

<sup>241</sup> José Carlos de Vasconcelos, *ob. cit.*, p. 10.

<sup>242</sup> Michel de Certeau em: Jacques Le Goff *et al.*, *ob. cit.*, p. 20.

<sup>243</sup> Jacques Le Goff em *Ibid.*, p. 17.

<sup>244</sup> Michel de Certeau em *Ibid.*, p. 38.

<sup>245</sup> Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éd. du Seuil, 1978, p. 39.

<sup>246</sup> Jacques Le Goff, "História", *Enciclopédia Einaudi*, Lisboa, IN - CM, 1997, vol. I, p. 170.

<sup>247</sup> V. Paul Veyne, *ob. cit.*

mentalidades vêm da história em direcção à ficção, eu faço o movimento contrário, caminho da ficção em direcção à história<sup>248</sup>».

Por isso incorrem no mesmo risco - o de serem suspeitados de transgredir as fronteiras dos seus campos discursivos, deixando-os contaminar por formas de expressão alheia:

«Historiadores como Duby são acusados de avançar em demasia no campo da ficção, enquanto eu faço justamente o contrário: sou enquadrado no modelo do ficcionista historiador. Esta confusão ocorre porque hoje se sabe que a literatura não é uma ciência, mas a história também não é uma ciência<sup>249</sup>».

## FICÇÃO E HISTÓRIA

Para descrever as modalidades de fractura do discurso histórico em que alicerça a fabricação dos romances a partir de um outro discurso, Saramago empreende uma análise da escrita da história, que apresenta muitos pontos comuns com as teorias historiográficas contemporâneas, que salientam a construção narrativa do discurso histórico, entendido como um género literário entre outros.

A história é tomada como uma «referência» porque, tal como a ficção, é narrativa, e, como tal, comporta um alto grau de coesão do mundo memorial. O acto mnemónico fundamental é o comportamento narrativo, «la conduite du récit» - como observava Pierre Janet<sup>250</sup> em 1928 - que é subjacente tanto à configuração do texto histórico, como a do texto ficcional. Em *The Content of the Form*, Hayden White salienta o facto de que a narrativa não é um código entre outros, mas um «meta-código», um «universal humano» «on the basis of which transcultural messages about the nature of a shared reality can be transmitted<sup>251</sup>».

A memória apresenta-se como uma «possibilidade de narração organizada<sup>252</sup>», e como tal produz em permanência «estruturas narrativas que ordenam em sequências textuais a heterogeneidade mnemónica<sup>253</sup>».

Saramago destaca a importância da narrativa como modalidade universal de estruturação e transferência dos conteúdos mentais. «Contar histórias» é a forma para que tende qualquer tipo de discurso:

«Que fazemos os que escrevemos? Nada mais que contar histórias. Contamos histórias os romancistas, contamos histórias os dramaturgos, contamos também histórias os poetas, contam-nas igualmente aqueles que não são, e não virão a ser nunca, poetas, dramaturgos ou romancistas. Mesmo o simples pensar e o simples falar

---

<sup>248</sup> José Castello, *ob. cit.*, p. 7.

<sup>249</sup> *Ibid.*

<sup>250</sup> V. *L'évolution de la mémoire et la notion du temps*, Paris, 1928.

<sup>251</sup> Hayden White, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1987, p. 1.

<sup>252</sup> Gérard Namer, *Mémoire et société*, Paris, Klincksieck, 1987, p. 130.

<sup>253</sup> Jean-Michel Adam, *Le Texte narratif*, Paris, Nathan, 1985, p. 100.

quotidianos são já uma história. As palavras proferidas, e as apenas pensadas, desde que nos levantamos da cama, pela manhã, até que a ela regressamos, chegada a noite, sem esquecer as do sonho e as que o sonho vierem a tentar descrever, constituem uma história com uma coerência interna própria, contínua ou fragmentada, e poderiam, como tal, em qualquer momento, ser organizadas e articuladas numa história escrita e tornada literatura». (C4, pp. 192-193)

A leitura da história e a sua integração no espaço da ficção dá lugar a um diálogo agonístico, que oscila entre um movimento de assimilação e outro de oposição e desvio, ou em termos hermenêuticos de apropriação e distanciamento. Por um lado, a história é o discurso que permite o acesso ao passado, por outro lado, ela dá-se como discurso do real, ostentando uma «vontade da verdade», que a institui, como observa Michel Foucault, em dispositivo de exclusão, tendendo «à exercer sur les autres discours (...) une sorte de pression et comme un pouvoir de contrainte<sup>254</sup>».

Mas «a história só existe através do discurso<sup>255</sup>», e como tal mantém com as *res gestae* apenas uma relação metonímica:

«A História, digo-o sem ofensa do infinito respeito que lhe devo, autoriza-se o ilogismo de tomar uma parte pelo todo, cometendo depois a proeza admirável de se aceitar, nos seus traços mais gerais, por algo que dificilmente se deixará discutir e abalar». (TH, p. 5)

Ela constitui apenas uma parcela do território mais vasto da memória do passado, apenas a parte sistematizada, «um primeiro livro», que, segundo Saramago, a constitui em «género literário», investido pelo imaginário e estruturado por uma retórica imanente.

Uma obra literária pode vir a ser um dia utilizada como documento histórico, por outro lado, a história pode ser lida como uma obra de ficção, se o protocolo de leitura se modificar.

O estatuto oficial do texto pode modificar-se sem que o texto se modifique, pela simples mudança do contexto ou do protocolo de leitura. Podemos ler um texto histórico como um texto de ficção, optando pelo que Gérard Genette chama «o regime condicional da literariedade», que «depende de uma apreciação estética subjectiva e sempre revogável» do texto. Uma série de textos pertencendo à literatura não-ficcional em prosa podem ser recuperados, em função das circunstâncias, como objectos de prazer estético, chegando até a constituir séries integráveis em domínios diferentes do original<sup>256</sup>.

Encontrando a interrogação contemporânea sobre a legitimidade da clivagem tipológica entre o discurso histórico e o discurso literário<sup>257</sup>, o romancista desconfia

---

<sup>254</sup> Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 20.

<sup>255</sup> Georges Duby e Guy Lardreau, *ob. cit.*, p. 45.

<sup>256</sup> V. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Éd. du Seuil, 1991.

<sup>257</sup> Convenções culturais e ideológicas, as tipologias discursivas são, segundo Dominique Maingueneau, modalidades de organização «tão inevitáveis como derisórias», que, destinadas a ordenar o universo discursivo, não conseguem em última instância outra coisa senão torná-lo ainda mais confuso:

do velho tópico da cultura europeia relativamente à irredutível antinomia dos dois domínios discursivos, que traçaria uma «fronteira» que «separa e sempre há-de separar a História e a Literatura» (C2, p. 11), chamando a atenção, nos seus metatextos, para as as contaminações recíprocas da literatura e da história. Haveria, segundo Saramago, duas vias possíveis de investigação dos dois domínios discursivos: averiguar, por um lado, «que parte de ficção entra, visível ou subterrânea, na substância já de si compósita do que chamamos História», e, por outro, «questão não menos sedutora», investigar «os sinais profundos» que a História «vai deixando, a cada passo, na Literatura em geral e na ficção em particular» (C2, pp. 11-12). Por um lado, a História é composta em grande medida de imaginário e, enquanto discurso, é moldada e configurada por formas mentais, por outro lado, a literatura é um produto da História, e nela se podem ler os rastros da sua historicidade. A realidade textual e retórica da História é tão próxima da literatura que, diz Saramago, seria perfeitamente natural incluí-la «nos estudos de Literatura Comparada, para que depois pudesse escrever-se uma História literária da História... A ver o que dali sairia... » (C2, p. 12). Os dois discursos têm «a mesma materialidade: o texto» (*Ibid.*) e podem ser descritos e desmontados com instrumentos análogos.

Tanto o discurso histórico como o ficcional representam viagens cognitivas e heurísticas pelo vasto domínio do passado:

«A História, e também o Romance que procura para seu tema fundamental a História, são, de alguma forma, viagens através daquele tempo, tentativas de itinerários, todas com um só objectivo, sempre igual: o conhecimento do que em cada momento vamos sendo» (FIC II, p. 20).

Como qualquer «viagem», a história representa só um corte pelo passado, organizado num todo coerente, seleccionando, ao longo de um itinerário discursivo, um número de factos, escolhidos de acordo com um conjunto de critérios e encadeados numa intriga coerente que visa suscitar e impor uma determinada interpretação. Tal como a ficção, o discurso histórico é o resultado de uma série de escolhas, que depois sofrem uma operação de *mise en intrigue*<sup>258</sup>.

---

«On est condamné à penser un mélange inextricable de même et d'autre, un réseau de rapports constamment ouvert. Rien d'étonnant si les typologies, dès qu'on les scrute d'un peu près et qu'on veut les appliquer, volent en éclats, laissant apparaître un immense entrelacs de textes dans lesquels seules les grilles idéologiques d'une époque, d'un lieu donnés, ou les hypothèses qui fondent une recherche peuvent introduire un ordre.» (*Genèses du discours*, Bruxelles, Mardaga, 1984, p. 16). Também Michel Foucault pergunta na *Arqueologia do saber* «se é legítimo admitirmos como natural a distinção das grandes formações discursivas que opõem umas às outras a ciência, a literatura, a filosofia, a história, a ficção, como se de grandes individualidades históricas se tratasse». Longe de apresentar «articulações naturais do campo discursivo», os cortes genéricos são «categorias reflexivas, princípios de classificação, regras normativas, tipos institucionalizados», marcados pela historicidade, e que devem ser eles próprios submetidos à análise. Não possuem «caracteres intrínsecos, autóctones e universalmente reconhecíveis». A História e a literatura são categorias recentes e a sua articulação não pode ser aplicada às culturas pertencentes ao passado a não ser através de «uma hipótese retrospectiva e um jogo de analogias formais ou de semelhanças semânticas». (*L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 33)

<sup>258</sup> V. Paul Veyne, *ob. cit.*

Essa escolha é dirigida por um olhar que procura não um sentido em si, mas um sentido «para»<sup>259</sup>, focando no passado aquelas séries de factos que apresentam uma relevância do ponto de vista de uma lista de perguntas, de uma *check-list*, ou *tópica*, como diz Paul Veyne<sup>260</sup>, feita a partir do presente:

«Chamamos História àquela parte do passado ou àquele encadeamento mais ou menos lógico dos factos do passado que se nos apresenta com uma coerência e com uma relação mais ou menos directa com o tempo presente». (FIC I, p. 8)

A «primeira tarefa» do historiador consiste, por isso, na selecção dos factos, «trabalhando sobre aquilo que denominarei tempo informe, quer dizer, esse passado a que apeteceria chamar puro e simples, se não fosse, isso uma contradição em termos» (FIC II, p. 19). «Escolhedor dos factos», o historiador selecciona «unos cuantos datos, unos cuantos elementos, unos cuantos hechos», «sobre los cuales se reúne un consenso general que considera que son elementos determinantes o que son elementos referenciales coherentes de eso que despues pasamos a llamar Historia» (FIC I, p. 8), mas ao mesmo tempo deixa de lado, elimina, apaga outros factos que não apresentam interesse para a sua narração histórica. O historiador

«abandona deliberadamente um número indeterminado de dados, em nome de razões de classe ou de Estado, ou de natureza política conjuntural, ou ainda em função e por causa das conveniências duma estratégia ideológica que necessite, para justificar-se, não da História, mas duma História» (FIC II, p. 19).

A «segunda tarefa» do historiador será a de organizar os factos «de uma maneira coerente e de acordo com uma intenção prévia, transmitindo-nos, assim, uma ideia de necessidade inelutável, como a expressão de um destino» (*Ibid.*, pp. 18-19). Sendo uma *mise en intrigue*, que confere «coerência, e fatalidade» aos factos seleccionados, a história induz a ideia de uma linearidade do fluir temporal que é um efeito da narrativização de cadeias de acontecimentos:

«Temos uma ideia linear do devir histórico que vai sucedendo por uma espécie de fatalidade, um encadeando o outro. Mesmo com a rede de novas e inconformistas interpretações da História, para o vulgo que todos nós somos, a ideia da História é sempre linear»<sup>261</sup>.

---

<sup>259</sup> «Os factos históricos são constituídos, isto é são seleccionados pelo historiador que lhes dá estatuto de *data*. Numa segunda etapa as *data* são constituídos uma segunda vez como elementos duma estrutura verbal que é sempre produzida com um designio (manifesto ou latente) específico. A História nunca é simples história, mas *História-para*, história escrita com um objectivo infracientífico». (Hayden White, *Tropics of Discourse. Essays in cultural criticism*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1987, p. 56)».

<sup>260</sup> «On peut se représenter ce questionnaire idéal à l'exemple des listes des "lieux communs" ou *topoi* et de "vraisemblances" que dressait la rhétorique antique à l'usage des orateurs (...); grâce à ces listes, l'orateur savait, dans un cas donné, à quels aspects de la question il devait "penser à songer"» (Paul Veyne, *ob. cit.*, pp. 145-146.)

<sup>261</sup> Clara Ferreira Alves, "O Cerco a José Saramago", *Expresso - Revista*, 21 de Abril de 1989, p. 61.

A escolha e a *mise en intrigue* supõem assim um jogo entre reter e abandonar, entre destacar e omitir, constituindo-se numa actividade não inocente motivada por padrões ideológicos ou políticos. A hierarquia factual que opera o processo de narrativização tende a ocultar o carácter selectivo e parcial da operação histórica, que, apesar das suas pretensões objectivas, assenta em pressupostos axiológicos, muitas vezes não declarados, escolhendo aquilo que vale a pena ser lembrado, o resto merecendo passar para o território da sombra dos factos sem significação. Na realidade, diz Saramago, o historiador comporta-se como um «Deus *ex machina*», que cria «um mundo outro», não se limitando portanto a escrever a História, mas fazendo-a (FIC II, p. 19). O seu discurso impor-se-á como um magistério, como uma lição exemplar e prescriptiva, que prescreve uma determinada leitura, atribuindo um sentido único do passado.

Trata-se de uma «lição magistral» porque, por um lado, ensinando aos homens o sentido e o uso do passado, a narrativa histórica constrói um sistema de normas para o presente, e porque, por outro lado o texto histórico é um exemplo de como a palavra pode utilizar subtilmente o acontecimento para os seus próprios fins, para finalmente o apagar.

Pela carácter aparentemente determinado e teleológico do seu encadeamento narrativo e pela ocultação do «movimento browniano» do acontecimento, «esta margem de indeterminação que existe entre nós e uma realidade de interpretação e apropriação provavelmente impossível», a história é levada «a mostrar-se como o menos surpreendente, ou o menos surpreendedor, dos ramos do conhecimento» (FIC II, pp. 18-19), entrando no domínio das evidências que parecem inquestionáveis e inabaláveis e adquirindo o estatuto de «textos sagrados<sup>262</sup>».

Apresentando-se como acto de criação de um «artefacto literário», como «historio-grafia», para utilizar os termos de Hayden White, a história surge porém como *a literary artifact*<sup>263</sup>, «parente próximo da ficção», senão como «uma pura ficção» (FIC II, p. 18), dado que, «procede a omissões, portanto a modificações», pelas quais estabelece com os acontecimentos relações que são novas na medida em que incompletas se estabeleceram» (*Ibid.*, p. 18).

A história é ficção não apenas porque «sendo *mimesis* é distorção<sup>264</sup>», como diria Hayden White, e como tal é uma construção retórica submetida às leis da organização do discurso, mas também porque, como a literatura, tem uma mesma relação problemática com a realidade: é apenas uma leitura entre outras, que, apesar das suas ilusões referenciais, não pode captar a «cintilação<sup>265</sup>» do real.

Por isso, o que faz o historiador é o primeiro livro, apenas o primeiro livro de uma longa série de livros diferentes que podem ser escritos com a mesma razão sobre o mesmo fragmento temporal: «A História, tal como a escreve, ou - repetindo a

---

<sup>262</sup> José Castello, *ob. cit.*, p. 7.

<sup>263</sup> A história é de modo intrínseco *historio-grafia* ou um artifício literário - *a literary artifact* (Cf. Hayden White, "The Historical Text as Literary Artifact", *Clio*, III/3, 1974, pp. 277-303.

<sup>264</sup> Hayden White, *Tropics of Discourse*, p. 3.

<sup>265</sup> Clara Ferreira Alves, *ob. cit.*, p. 62.

provocação – tal como a fez o historiador, é o primeiro livro, não mais que o primeiro livro» (FIC II, p. 19). Por muito que se esforce, a história não pode esgotar a totalidade de um determinado momento histórico. Se o fizesse, a sua escrita seria a História completa, um impossível «geométral», como diria Paul Veyne<sup>266</sup>.

Importante para organizar o tempo que deixará de ser «informe» graças às «intervensões» do historiador que fará com que a imagem histórica se torne «mais densa» (FIC II, p. 19), o livro de história será contudo apenas uma ocorrência de uma série, porque que o próprio historiador pode voltar ao seu objecto e empreender novas incursões no passado.

Sendo, como diz Georges Duby, «um tecido amarrutado, coçado, rasgado (...) com enormes buracos<sup>267</sup>», a história deixa inexploradas, omite ou deixa na sombra vastas «zonas de obscuridade», espaços de indeterminação e de dúvida, «por donde puede y debe entrar el novelista» (FIC I, p. 9).

Pelas omissões e cortes que a leitura historiográfica operou no passado, o historiador realizou «uma rarefacção do referencial, criando uma espécie de malha larga, perfeitamente tecida, mas que envolve espaços de obscurecimento ou de redução dos factos» (FIC II, p. 20). É nesta «grande zona de obscuridade», formada pelas múltiplas lacunas da história, pelas categorias humanas ou os acontecimentos esquecidos, omitidos ou marginalizados pela história, «que o romancista tem o seu campo de trabalho» (*Ibid.*, p. 19).

## AS HISTÓRIAS ALTERNATIVAS

Sendo lacunar, a história é «o território da dúvida» e da mentira, que é «o campo da mais arriscada batalha do homem consigo mesmo» (C2, p. 45), o que transforma a ficção que a explora numa procura da verdade.

Como já apontámos, essa procura é descrita por Saramago como um processo contínuo e nunca acabado de eliminação dos erros. O afastamento sucessivo das falsidades e das mentiras, vista como um permanente afastar de camadas de sentidos e interpretações, como uma operação arqueológica, «um levantar de tampas», lembra o sentido processual que a palavra grega *alèthèia* continha. Como nota Northrop Frye em *Le grand code*, o facto de que *alèthèia* começa por uma partícula negativa faz pensar que «la vérité était elle-aussi imaginée à l'origine comme une espèce de déroulement, un lever des rideaux de l'oubli dans l'esprit<sup>268</sup>». Este «afastamento dos véus do esquecimento» estabelece um modelo dialógico da verdade em que a recusa das verdades estabelecidas e contaminadas pelo erro representa o primeiro momento de um novo percurso heurístico: toda a obra é gerada pelo «ponto agudo» da negação<sup>269</sup>. O *não*, oposto à «sensação de falta, de ausência<sup>270</sup>», provocada pela

---

<sup>266</sup> *Ob. cit.*, p. 38.

<sup>267</sup> Georges Duby, Guy Lardreau, *ob. cit.*, p. 37.

<sup>268</sup> Northrop Frye, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, Paris, Éd. du Seuil, 1984, p. 197.

<sup>269</sup> Manuel Gusmão, *ob. cit.*, p. 86.



leitura da história, gera a necessidade de um discurso alternativo, que se define como superação do erro por uma actividade de correcção, de aperfeiçoamento e de acrescentamento da memória já existente:

«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 eu quisesse dizer: «atenção!, o que disseram está bem, mas falta aqui qualquer coisa que eu venho dizer<sup>271</sup>».

Mesmo que comece como uma subversão, longe de ser um gesto destrutivo, a ficção constitui um complemento de sentido acrescentado ao mundo, por uma rescrita da história que aproveita as lacunas ou os simples espaços de indeterminação da «malha» do tecido histórico, propondo cursos de acontecimentos «possíveis», mas nunca realizados, que são escolhidos num leque de potencialidades que ficaram em estado virtual. A história alternativa, contada pela ficção, «corrige» a história, introduzindo nela «pequenos cartuchos que façam explodir o que até então parecia indiscutível», e que introduzem «uma instabilidade, uma vibração» na história canónica, cujo discurso autoritário é perturbado pela revelação «do que poderia ter sido» (FIC II, p. 19).

A ficção, que aparentemente modifica a história, «corrigindo-a», é na realidade, um modo de se manter aberto ao significado do passado, através dos jogos de imaginação. Nas palavras de Ricoeur:

«nous demeurons affectés par les effets de l'histoire dans la mesure seulement où nous sommes capables d'élargir notre capacité à être ainsi affectés. L'imagination en est le secret de cette compétence<sup>272</sup>».

As virtualidades irrealizadas do passado, os possíveis da história, que o curso real dos acontecimentos eliminou são, diz Saramago, tão úteis «a um entendimento do nosso presente como a demonstração efectiva, provada e comprovada do que realmente aconteceu» (FIC II, p. 19).

Longe de significar uma simples distorção dos factos consagrados pela história, a narrativa alternativa construída pela ficção representa uma forma de lutar contra a tendência de considerar o passado apenas «sous l'angle de l'achévé, de l'inchangeable, du révolu», que significa um «rétrécissement de l'espace d'expérience». Este esforço de «ouvrir le passé, raviver en lui des potentialités inaccomplies, empêchées, voire massacrées<sup>273</sup>», materializa-se na criação de uma história «potencial», no sentido de Alexander Demandt<sup>274</sup>, i.e., como a formulação de hipóteses retrospectivas, que tentam responder à pergunta: «o que teria acontecido se».

---

<sup>270</sup> *Ibid.*

<sup>271</sup> *Ibid.*

<sup>272</sup> Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, p. 228.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p.276.

<sup>274</sup> Alexander Demandt, *Ungeschehene Geschichte*, Gottingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1984.

Substituindo o actual, o que realmente aconteceu, pelo inactual, o que nunca chegou a cumprir-se, a ficção contará o que Álvaro de Campos, em *Pecado original*, citado em *A Jangada de Pedra*, chamava «a verdadeira história da humanidade»:

«Ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido?  
Será essa, se alguém a escrever,  
A verdadeira história da humanidade.»

O passado ignorado será portanto «redimido» não apenas pela sua recuperação das «zonas obscuras» da história - o que poderia representar um projecto de escrita realista e objectiva, mas pelo desenvolver ficcional das suas possibilidades abortadas - o que representa tipicamente um projecto pós-moderno de construção de ficções contrafactuais. No pós-modernismo, como sublinha Douwe Fokkema<sup>275</sup>, o «procedimento poético da hipótese», que constituía a principal característica da prosa modernista, passa a ser aplicado já não à possibilidade, mas à impossibilidade: as virtualidades do passado, irrealizadas porque pertenciam ao domínio das *impossibilia*, são actualizadas e contadas como realmente tendo havido lugar.

Ao protomundo<sup>276</sup> do passado aplica-se um raciocínio contrafactual (*what if*) e reconstrói-se o mundo a partir desta hipótese («a partir da ficção», como diz Saramago), que por um lado corrige e nega a ontologia primária<sup>277</sup>, o que, como diz Matei Calinescu<sup>278</sup>, situa desde logo as ficções contrafactuais no âmbito de uma retórica da palinódia, e que, por outro lado a completa, a «acrescenta», ao criar um efeito de referência graças à sua capacidade de redescrever a realidade<sup>279</sup>, o que coloca entre parêntesis as representações prévias da mesma realidade. Como diz Dolezel:

«Fictional worlds gain a semiotic existence independent of the constructing texture; they thereby become objects of the active, evolving, and recycling cultural memory<sup>280</sup>».

Segundo Ricoeur, o paradoxo da ficção, que contradiz a tradição platónica (a imagem como sombra da realidade) consiste no que François Dagognet<sup>281</sup> chamou o efeito de aumento icónico: todo o ícone representa um grafismo que recria a realidade a um nível superior. O aumento icónico procede por «abreviações e articulações<sup>282</sup>» que constituem modelos de alto valor heurístico, semelhantes aos produzidos pela

---

<sup>275</sup> V. Douwe Fokkema, *History, Modernism and Postmodernism*, Amsterdam, John Benjamins, 1984.

<sup>276</sup> Cf. Lubomir Dolezel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1998.

<sup>277</sup> Thomas Pavel, *ob. cit.*, p. 76.

<sup>278</sup> Matei Calinescu, *Five faces of modernity*, Durham, N. C, Duke University Press, 1987 (Trad. romena, *Cinci fete ale modernitatii*, Bucuresti, Ed. Univers, 1995, p. 257).

<sup>279</sup> Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, p. 221.

<sup>280</sup> Lubomir Dolezel, *ob. cit.*, p. 202.

<sup>281</sup> Citado em Ricoeur, *ob. cit.*, p. 222.

<sup>282</sup> *Ibid.*

ciência: «Le trait commun au modèle et à la fiction est leur force heuristique, c'est-à-dire leur capacité d'ouvrir et de déployer de nouvelles dimensions de la réalité, à la faveur de la suspension de notre créance dans une description antérieure<sup>283</sup>».

Esses modelos hipotéticos representam sistemas em que se intervêm (são postos em movimento) afim de serem verificados (validados ou refutados) pela falsificação. Aplicado aos mundos alternativos que a ficção contrapõe à história, o critério da falsificabilidade (*trial and error*) elaborado por Karl Popper<sup>284</sup> para a ciência funciona de forma igual.

Ao opor-se às versões canónicas dos factos históricos, a ficção «experimenta o possível<sup>285</sup>» e apresenta-se sob a forma de mundos possíveis, construídos a partir de cenários apócrifos que desenvolvem as virtualidades adormecidas na história, desdobrando-a em versões alternativas, que teriam sido possíveis se determinadas condições tivessem sido preenchidas - e que em Saramago são representadas por um número limitado<sup>286</sup> de novas «leis», introduzidas no mundo histórico - o fantástico dentro de determinados limites no *Memorial do Convento* ou no *Ano da Morte de Ricardo Reis*, a passagem de um tipo discursivo a outro (da história à escrita romanesca) na *História do Cerco de Lisboa*, as regras de construção de uma boa intriga, no *Evangelho Segundo Jesus Cristo*.

Estas rescritas de um eventual, mas nunca realizado, «futuro do passado» a partir de uma possibilidade histórica que permaneceu em estado de latência comportam uma dimensão profética e, apesar do seu discurso irónico, manifestam um «projecto de emancipação», que se manifesta sob formas diversas em todos os romances. Como num palimpsesto, à história real sobrepõe-se uma história fictícia que funciona assim como um «teste da própria História<sup>287</sup>», revelando o carácter construído da factualidade histórica e da sua interpretação.

Modalidade de «programar a diferença<sup>288</sup>», segundo a expressão de Giulia Lanciani, este programa de fabricação da ficção como desvio em relação a um texto ou narrativa histórica, que Saramago apresenta como *poética* válida para o conjunto da obra romanesca, arrisca-se, lido literalmente, a deixar de fora os romances ucrónicos, que obviamente não podem ser lidos e interpretados como reelaborações de narrativas históricas preexistentes.

Como, no entanto, não pode ser negada a relação temática e discursiva entre os dois ciclos ficcionais do romance saramaguiano, assim como a persistência de estratégias genéticas comuns, identificáveis no modelo da rescrita ficcional da história, o «primeiro livro» do historiador deveria ser entendido, na nossa opinião,

---

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>284</sup> Karl Popper, *La Logique de la découverte scientifique*, Paris, Payot, 1978.

<sup>285</sup> Cf. Nancy Murzilli, "La fiction ou l'expérimentation des possibles", *www.fabula.org*, 2000.

<sup>286</sup> É o que Marie-Laure Ryan chama «princípio do desvio mínimo» (*principle of minimal departure*) em "Fiction, Non-Factuals and the Principle of Minimal Departure", *Poetics*, VIII, pp. 403-422. Cf. Thomas Pavel, *ob. cit.*, p. 112.

<sup>287</sup> Hayden White, "The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory", in: Mark Currie (Ed.), *ob. cit.*, p. 122.

<sup>288</sup> Giulia Lanciani, "Os universais irredutíveis de José Saramago", *Vértice*, nº 52, 1993, p. 13.

mais do que como um texto ou conjunto de textos de referência pertencendo a um preciso campo discursivo extraliterário, como um objecto imaginário que significa uma visão e leitura do mundo preexistentes ao labor imaginário e subjectivante da criação literária, uma ficção colectiva que compartilhariam os «seres de ficção» (FIC I, p. 8) que são no seu conjunto os membros de uma sociedade, cujo acesso à realidade não é imediato, mas mediado por dispositivos simbólicos:

«Le “comme si” de l’effet de fiction s’apparente plutôt à la notion wittgensteinienne d’un “voir comme”, dans le sens d’une mise en perspective d’autres alternatives possibles, qui aurait pour bénéfice le bouleversement de nos habitudes mentales. A travers l’acte de lecture, la fiction “possibilise” le monde<sup>289</sup>».

O modelo de rescrita da história com base numa hipótese contrafactual, reelaborada a partir dos dados e dos textos legados pelo passado, actualiza-se tal como o apresenta o autor em apenas três romances: *Memorial do Convento*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e *História do Cerco de Lisboa*, onde a «presença do passado» se efectiva pela recuperação intertextual de um maciço *corpus* de documentos históricos, que supõem um labor de integração e «canibalização», diferente para cada um. É o que a seguir nos propomos analisar. Para além da análise da construção do mundo ficcional nos três romances mencionados, preocupar-nos-á a relação que se estabelece entre a ficção e o protomundo histórico, assim como as modalidades de integração do documento no discurso romanesco.

---

<sup>289</sup> Nancy Murzilli, “La fiction ou l’expérimentation das possibles”, *www.fabula.org.*, 2000.

## II. A LEITURA DA HISTÓRIA

### MEMORIAL DO CONVENTO

#### O PROJECTO ÉTICO

Ao falar da génese do *Memorial do Convento*, publicado em 1982, José Saramago dizia, parafraseando um célebre poema do modernista brasileiro Drummond de Andrade, que tal como o poeta tinha encontrado no meio do caminho da vida uma pedra, também ele encontrara um «fantasma de pedra», o convento de Maфра, percebido na infância como uma experiência traumática, sublimada na idade adulta pela escrita:

«Maфра começou por ser, para mim, um homem esfolado. Tinha sete ou oito anos quando meus pais me trouxeram aqui, de excursão com alguns vizinhos. O esfolado era, e continua a ser, aquele S. Bartolomeu que aí está dentro, segurando com a mão direita, enquanto o mármore durar, a pele arrancada. (...) Muitos anos depois, lá pelos finais de 80 ou princípios de 81, estando de passagem por Maфра e contemplando uma vez mais estas arquitecturas, achei-me, sem saber porquê, a dizer: “Um dia, gostava de poder meter isto num romance.” Foi assim que o *Memorial* nasceu» (C3, p. 164).

Esta passagem dos *Cadernos* dá-nos um indício sobre o projecto ético que impulsionou a escrita do *Memorial*: o de buscar atrás da presença maciça e coisificada de um monumento histórico a multiplicidade das vidas efémeras e apagadas pela história daqueles que contribuíram para a sua edificação: «O caminho do *Memorial do Convento* de José Saramago é exactamente esse: o de duvidar dos monumentos tradicionalmente aceites e de ir buscar outras marcas deixadas pelo homem na sua caminhada<sup>290</sup>.» «É preciso - diz Saramago - deixar de fazer a história de Portugal para se começar a fazer a história dos Portugueses<sup>291</sup>», entendendo por aí uma dupla operação, à primeira vista contraditória: por um lado, o autor buscará como em *Levantado do Chão* criar a imagem de uma colectividade numerosa (os Portugueses = o povo português) - típica, quase anónima, com elementos fracamente discriminados; por

---

<sup>290</sup> T. C. Cerdeira da Silva, *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*, p. 32.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 21.

outro lado, praticará uma verdadeira operação arqueológica à procura daquelas personagens únicas e irrepetíveis (os Portugueses = individualidades caracterizadas por múltiplas e variadíssimas diferenças secretas apesar da sua uniformidade aparente) que criassem mundos alternativos os quais, contrapostos ao mundo da doxa histórica, revelariam a história como aquilo que é: uma construção retórica entre outras, de tónicas e valorizações determinadas não pela espessura do acontecimento, mas pelo modo de processar o *datum* do passado, característico de cada historiador ou escola historiográfica.

A intenção de fazer «a história dos Portugueses» terá portanto duas componentes.

Primeiro, trata-se de uma leitura da história «na óptica do dominado» e já não «do dominador<sup>292</sup>», de acordo com uma ética da lembrança que pratica uma espécie de justiça poética em relação em relação aos «mudos» e «esquecidos» da história, às «pessoas que se foram embora e não deixaram rasto nem sinal» (DIAL, p. 81), e que impõem ao autor o dever da memória. Esta leitura «genealógica» é contígua do projecto ficcional manifestado em *Levantado do Chão*, a que se alude pela menção fugidia de um Saramago integrado entre os condenados do auto-de-fé e pela presença de um personagem de nome Mau-Tempo, oriundo do Alentejo, que poderia ser um antepassado da família protagonizada no romance anterior. Aliás, as alusões ao encadeamento geracional são frequentes em *Memorial do Convento*: a construção do convento é motivada pelo desejo do rei de ter descendentes, a continuidade geracional sendo um tema do discurso do poder, que Saramago introduz num contexto irónico:

«O que vale, ainda assim, é prolongar-se o homem nos filhos que tem (...) igualmente sucede deleitar-se o homem quando persuade os filhos a repetirem alguns gestos seus, alguns passos da vida, palavras até, assim em aparência recuperando novo fundamento o que ele próprio foi e fez» (pp. 277-278).

O projecto de dar voz àqueles que «estão sem voz<sup>293</sup>» é anunciado desde a primeira epígrafe do romance, uma citação do P. Manuel Velho:

«Para a força hia um homem: e outro que o encontrou lhe dice: Que he isto senhor fulano, assim vai v. m.? E o enforcado respondeo: Yo no voy, estes me lleban».

A anedota resume a condição dos sofredores da história, que não «fazem» a história, mas são obrigados a suportá-la.

Em segundo lugar, trata-se do esmiuçamento de uma história nacional, vista em termos de macroleitura sincrónica e diacrónica do passado português que o constituísse em metanarração totalizante, deslocando o centro de interesse para o que permanecia nas margens da história: as «pequenas histórias» atípicas e anómalas que o discurso histórico rejeita ou apaga em virtude da sua opção pelo geral, específico ou

---

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>293</sup> Pierre Rivas, “A Fraternidade dos Excluídos”, *www.instituto-camoes.pt*, 1998.

historicamente produtivo, e pela representação daquilo que se chama, em função das escolhas ideológicas do historiador, «pátria», «nação» ou, como acontecia em *Levantado do Chão*, «classe».

É neste romance que se dá a passagem para aquilo que Lyotard chama as «pequenas narrativas» que, constituindo embora uma identidade, recusam formulá-la em termos gerais, como modelo explicativo universalmente válido. Apesar de abranger um período histórico determinado, minuciosamente descrito, a narrativa do *Memorial* «makes no claim to universal truth<sup>294</sup>» e rejeita uma visão da história em termos de *méta-récit* ideologicamente marcado, preferindo à utopia de uma história global a montagem ficcional de um conjunto de temas, outrora marginalizados pela historiografia, que colmatam o que Jacques Le Goff chama «os silêncios da história, os hiatos, os espaços brancos da história, os arquivos do silêncio<sup>295</sup>», e que, na esteira dos historiadores da escola dos Annales, pretende recuperar «o murmúrio de um corpo social, o imenso rumor das práticas antigas, tudo aquilo que se calou e que a História substitui pelas suas ficções<sup>296</sup>».

Esta intenção tem por efeito o estabelecer de uma relação especular entre um discurso ficcional que reutiliza os documentos históricos e o discurso histórico que usa aqueles mesmos documentos para chamar a atenção para o carácter construído do último, evidenciando «a visão mítica da realidade» que está subentendida na narração historiográfica, conferindo, como diz Hayden White, «uma coerência ilusória aos acontecimentos reais<sup>297</sup>». O projecto ético de rescrever a história abrangerá assim tanto as *res gestae* (a «verdade» histórica) como a *historia rerum gestarum* (o discurso que revela e institui esta mesma «verdade»).

## RECONSTRUIR A HISTÓRIA A PARTIR DA FICÇÃO

A opção por uma representação alternativa do passado, eticamente orientada, é sugerida desde o título do romance.

Curiosamente, segundo as declarações de Saramago, a escolha do título foi accidental. Inicialmente, o romancista intitulara o seu livro *O Convento*, mas como em 1980 Agustina Bessa-Luís tinha publicado um romance de nome semelhante, *O Mosteiro*, o autor teve de «desenvolver» o seu título, antepondo-lhe a palavra «memorial». O novo nome, cujo hiperónimo poderia ser «género discursivo», insinua uma ambiguidade quanto ao estatuto do texto, remetendo simultaneamente para os dois sentidos genéricos da palavra «memorial». Em primeiro lugar, o título remete para a memorialística, na altura um género proteico, de contornos e confins mal definidos, que regia escritos e estilos díspares. No segundo sentido, o «memorial»

---

<sup>294</sup> Douwe Fokkema, “How to decide whether *Memorial do Convento* by José Saramago is or is not a postmodernist novel?”, *Dedalus*, nº 1, 1991, p. 301.

<sup>295</sup> Jacques Le Goff, “História”, *Enciclopédia Einaudi*, vol. 1, IN - CM, 1997, p. 220.

<sup>296</sup> Michel de Certeau in: Jacques Le Goff, *Le Roy Ladurie et al.*, *ob. cit.*, p. 38.

<sup>297</sup> Hayden White, *The Content of the Form*, p. 1.

designava um género «legal»: denotava um pedido, uma queixa, uma reclamação por escrito, dirigida a uma autoridade e as mais das vezes ao próprio rei. O viajante francês Charles Frédéric de Merveilleux citava, nas suas *Memórias Instrutivas sobre Portugal* (1723-1726) o abade de Montgon, que, no tomo 7º das suas *Mémoires* (1752), referia os memoriais da época de D. João V: «No paço havia uma caixa, fechada à chave, semelhante às que se usam nas portas e onde cada qual tinha liberdade para deitar os seus memoriais que iam dali directamente para as mãos do rei». Há notícia de «memoriais» dirigidos ao rei, que registavam protestos contra os gastos excessivos e os sacrifícios exigidos pela construção do convento de Mafra. Um «memorial», em qualquer dos sentidos, denotava um escrito dirigido a alguém e animado pela esperança de uma resposta: imediata - no caso do género legal, adiada - na memorialística; supunha portanto uma forte presença do receptor, de um parceiro do diálogo, cuja réplica estava ansiosamente aguardada. Ambos os sentidos da palavra «memorial» remetem para tipos de escritos a forte dimensão pragmática e persuasiva, pertencendo a géneros muito produtivos na época tratada no romance.

Por aí, o título do romance continua a série de títulos que assinalam um jogo arquitextual, inaugurada pelo *Manual de Pintura e Caligrafia*, e que se prosseguirá com *História (do Cerco de Lisboa)*, *O Evangelho (Segundo Jesus Cristo)*, *Ensaio (sobre a Cegueira)*.

A multiplicidade representacional e arquitextual é também sugerida pelo «resumo» da capa do romance que, desta vez, coloca o texto já não na esfera dos géneros moldados pelo real, mas na da ficção:

«Era uma vez um rei que fez promessa de levantar um convento em Mafra. Era uma vez a gente que construiu esse convento. Era uma vez um soldado maneta e uma mulher que tinha poderes. Era uma vez um padre que queria voar e morreu doido. Era uma vez».

Este texto insere os percursos narrativos principais dentro do formulário específico dos contos de fadas como que asseverando o seu tratamento genérico em termos de ficção e a exclusão de uma leitura que assentasse na procura do referente histórico. O protocolo de leitura como puramente ficcional é reforçado ainda mais pela última oração: «Era uma vez», fórmula genérica em estado puro a que se poderia agregar uma infinidade de proposições fictícias como um convite a uma total abertura ao imaginário.

Insistindo no género «conto», i.e., puramente ficcional, mítico, imaginário, o paratexto institui uma relação dubitativa com o título do romance cujas referências arquitextuais remetem para géneros voltados para o real. Por outro lado, e de modo aparentemente contraditório, o paratexto indicia uma hierarquização do grau de «historicidade», ou melhor da capacidade de verificação pelo saber histórico, de cada patamar narrativo: desde o nível propriamente «historiográfico» da narração que tem no seu foco o rei e o seu convento até ao nível marcadamente «fictício» das personagens «inverosímeis» em termos históricos que são o padre «que queria voar e morreu doido» ou a mulher «que tinha poderes». Contudo, como vamos ver, a



aproximação ou o afastamento em relação à factualidade histórica de cada patamar narrativo é muito mais ambígua e problemática do que à primeira vista possa parecer.

Justaposta à citação do Padre Manuel Velho que fala de um condenado que nada tem a ver com um personagem de um conto de fadas, agente do seu destino, a segunda epígrafe do romance - de Marguerite Yourcenar - problematiza novamente a relação entre o real e o imaginário:

«Je sais que je tombe dans l'inexplicable, quand j'affirme que la réalité - cette notion si flottante -, la connaissance la plus exacte possible des êtres est notre point de contact, et notre voie d'accès aux choses qui dépassent la réalité».

É, portanto, a realidade aquilo que constitui o terreno em que o imaginário deita as suas raízes: o «conhecimento exacto» dos seres e das coisas representa a via de acesso a uma dimensão supramundana, absorvida contudo no tecido da história. As duas epígrafes do romance acrescentam à pluralidade das referências genéricas do título e do resumo uma sugestão de heteroglossia, juntando na mesma página um português arcaizante, mesclado de espanhol, e o francês.

Como se pode verificar, os paratextos contém uma multiplicidade de referências - ao real e ao imaginário, aos géneros historiográficos e legais e à ficção, cuja colagem evoca a literatura «carnavalesca», no sentido de Bakhtin - coexistência dialógica de uma pluralidade de géneros e estilos heterogêneos, remetendo ao mesmo tempo para os múltiplos projectos que animam a escrita do livro: recuperação da história como genealogia da moral que lembra a empresa historiográfica de Droysen, criação de histórias alternativas que supõe um núcleo legal (i.e., uma comparação implícita com um sistema de valores éticos actuais), jogo documental e jogo arquitextual, destinado a apagar as fronteiras entre o real e o imaginário, entre o histórico e o fictício. Os paratextos fazem portanto referência tanto à relação da ficção com a história (a realidade histórica) como às representações discursivas da história que são significadas como plurais e múltiplas.

*O Memorial* será dessa forma, como diz o próprio Saramago, «uma reconstrução histórica a partir da ficção literária», que tentará «juntar» a matéria histórica e a matéria ficta, «dar-lhes um nó, de forma a que não se separe uma coisa da outra<sup>298</sup>».

A narração será «fundamentada no passado para compreender o presente», ou seja, explorará a história em função de uma tópica histórica - uma lista de perguntas feitas por um narrador «situado» e que reconhece francamente o seu *parti pris*: o de procurar na história aqueles valores que se constituíssem *a posteriori* em alicerces da sua mundividência motivada pela actualidade. «Tudo no mundo está dando respostas, o que demora é o tempo das perguntas», diz o narrador (p. 329), instituindo o seu livro como um jogo de perguntas e respostas que tematiza a história em função de um questionário implícito, pelo qual o que Pomian chama a «esfera da visibilidade», representada pelo presente, lança as suas raízes no passado, no «invisível», «do qual emerge, no qual se afunda, no qual está compreendida<sup>299</sup>».

<sup>298</sup> Manuel Gusmão, *ob. cit.*, p. 86.

<sup>299</sup> Krzysztof Pomian, "Evento", *Enciclopédia Einaudi*, vol. 29, Lisboa, IN - CM, 1993, p. 221.

Como nota Paul Veyne, a tópica, «cette sorte de répertoire destiné à faciliter l'invention», não pretende estabelecer classificações, não se destina a uma sistematização de tipo «científico», mas permite a reorganização do saber e a sua «reinvenção» dentro dos limites da reutilização da matéria já conhecida:

«Le but de la topique est de permettre d'inventer, c'est-à-dire de (re)trouver toutes les considérations qui sont nécessaires dans un cas particulier; elle ne permet pas de découvrir du neuf, mais bien de mobiliser un savoir cumulatif, de ne pas passer à côté de la bonne solution, ou de la bonne question, de ne rien omettre. Elle est affaire d'entendement, de prudence<sup>300</sup>.»

Por isso, a tópica está na origem de empresas historiográficas que concebem a história como actividade hermenêutica, consubstanciada por um sentido moral e um cepticismo fundamental, e é por aí que a visão histórica de Saramago encontra as leituras historiográficas fundadas num projecto ético, cujo paradigma é representado pela obra de Droysen.

A arqueologia histórica praticada no *Memorial* apresenta assim um duplo aspecto: é a reconstituição da imagem de uma época, determinada por uma *check-list*, fixada pelo «presente», i.e., pelas preocupações do autor no que respeita o mundo histórico em que vive, e uma mimese documental que visa recuperar e fundir na forma romanesca a multiplicidade dos géneros discursivos históricos que tanto quanto as *realia* definem uma época.

## ERA UMA VEZ

No *Memorial do Convento*, Saramago faz uma incursão no século barroco português, resgatando dos limbos da história a construção entre real e lendária de uma máquina de voar pelo Pe. Bartolomeu de Gusmão (1685-1724), narrativa que se projecta sobre um vasto fresco do Portugal joanino, estruturado à volta da construção do convento-palácio de Mafra, decidida por D. João V em 1711, em acção de graças pelo nascimento da sua filha primogénita, a infanta D. Maria Bárbara.

Romance de grande complexidade narrativa, o *Memorial* apresenta em planos paralelos e sobrepostos a vida da corte portuguesa, a vida urbana de Lisboa setecentista, ritmada pelas cerimónias profanas e religiosas, a laboriosa edificação do convento e os sacrifícios que pede à gente humilde que aí labora para satisfazer o sonho megalómano do rei, a construção secreta da Passarola e as vicissitudes dos seus construtores – ao lado de Bartolomeu de Gusmão empenham-se na realização do sonho de voar Baltasar Sete-Sóis, o soldado maneta, que, à imagem de Deus, não tem a mão esquerda, e Blimunda, a mulher vidente, cujo olhar perfura em jejum as superfícies das coisas e dos seres fazendo possível a conjugação metafórica e concreta das vontades humanas num mesmo desejo de voar, «quer dizer, a escapar ao tempo e à morte<sup>301</sup>», ao som da música do cravo de Domenico Scarlatti.

<sup>300</sup> Cf. Paul Veyne, *ob. cit.*, nota 4, p. 146.

<sup>301</sup> Eduardo Lourenço, *O Canto do Signo. Existência e literatura (1957-1993)*, Lisboa, Editorial

Presença, 1994, p. 188.

De acordo com as linhas narrativas, sugeridas no paratexto, trata-se primeiro da história de um rei «que fez promessa de levantar um convento em Mafra».

Figura polémica da história portuguesa, D. João V, rei de Portugal entre 1707-1750, foi desde a época das Luzes considerado como símbolo da decadência portuguesa e do desperdício de oportunidades únicas na história nacional. A historiografia romântica também o tratou com um *parti pris* evidente, longe da imparcialidade desapassionada que o discurso histórico costuma reivindicar. Oliveira Martins falava por exemplo, na sua *História de Portugal*, do «reinado beato e devasso de D. João V» que legitimava um «sistema de costumes ridículos e nojentos<sup>302</sup>», ou da «comédia burlesca da devoção<sup>303</sup>» em que o rei freirático combinava de modo trágico o fanatismo religioso com a libertinagem.

Reconstruindo minuciosamente certas zonas do mundo histórico joanino, Saramago não se afasta da interpretação polémica já tradicional na historiografia portuguesa, privilegiando para construir a sua versão sobretudo os aspectos espectaculares da vida áulica, as formas pelas quais o poder real a teatralizava em substituição de um espaço público inexistente enquanto vivência democrática e participativa, e que, na época, estava a ser criado noutros países da Europa.

Com base nos documentos genuínos da época e respeitando o projecto de escrita em que estes assentam, Saramago descreve o mundo político barroco como jogo das aparências, como espectáculo permanente e concertado que visa a perpetuar um determinado domínio simbólico, através da manipulação do imaginário social pelas várias formas do poder. A descrição do mundo joanino recolherá assim sobretudo os elementos ilustrativos do «estado de pompa<sup>304</sup>» em que vivia a época, tudo o que era «excessivo» no século XVIII: os comportamentos, a religião, a música, a arquitectura, outros tantos elementos que serviam ao poder para legitimar-se, através de uma sábia orquestração das representações colectivas..

Segundo Bronislaw Baczko<sup>305</sup>, a teoria política do barroco podia ser resumida pela famosa frase de Maquiavel que dizia no *Il Principe* (1513): *Governar é fazer crer*, resumindo «toda uma teoria das aparências de que o poder se rodeia e que correspondem a outros tantos instrumentos de dominação simbólica<sup>306</sup>».

A «atitude técnico-instrumental<sup>307</sup>» perante o simbolismo religioso subordinava a fé à presença do príncipe, que assistia a todas as grandes cerimónias eclesiais, até aos próprios autos-de-fé, como figura simbólica que participava duplamente do mundo laico e do sagrado, intercessor entre os dois e árbitro da comunicação entre o sagrado e o profano. Manipulando sagazmente uma série de

---

<sup>302</sup> Oliveira Martins, *História de Portugal*, Lisboa, Guimarães Editores, 1972, p. 435.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 446.

<sup>304</sup> Francisco Vale, "Neste livro nada é verdade e nada é mentira", *JL*, 30 de Outubro de 1984, p. 3.

<sup>305</sup> Bronislaw Baczko, "Imaginação social", *Enciclopédia Einaudi*, vol. 5, Lisboa, IN - CM, 1989, p.3 01.

<sup>306</sup> *Ibid.*

<sup>307</sup> *Ibid*

ilusões e artefactos, o príncipe utilizava em seu proveito as crenças religiosas, impondo aos seus súbditos o dispositivo simbólico que afirmava a figura do soberano como lugar de totalização e fonte da ordem para a heterogeneidade das séries imaginárias de que era composto o espaço mental da época.

As «aparências», fortemente sublinhadas enquanto presença sensível aos sentidos através dos elementos espectaculares e festivos, estavam ritmadas segundo ordens rituais que sugeriam a repetitividade e a eternidade do *status quo*, captando e mobilizando a atenção do povo em proveito do poder centralizador, «solar». A repetição das festas e dos espectáculos, garantindo a eficácia social do ritual, acabava - como mostra Rui Bebiano em *Dom João V, poder e espectáculo* - por «potenciar a virtualidade simbólica do repetido», «integrando-o solidamente no imaginário dos homens<sup>308</sup> que o viviam «numa espécie de transe que aparenta desde logo a festa a um rito de submissão colectiva.<sup>309</sup>»

Beneficiário do ouro brasileiro que, dos finais do século XVII afluía à tesouraria portuguesa, chegando em 1720 a 25 toneladas anuais, o rei D. João V utilizou-o para satisfazer a sua ambição de rivalizar com as capitais mais faustosas da Europa. Fascinado pelas opulentas cortes de Versalhes, de Escorial e de Roma, «o rei Pavão», segundo a expressão de Clara Rocha<sup>310</sup>, propunha-se a rivalizar com elas em magnificência, perfeição da etiqueta ou religiosidade, gastando para comprazer aos seus sonhos miméticos todos os imensos recursos que Portugal recebia do Ultramar.

Soberano tipicamente barroco, D. João V não se limitava a ser o protagonista dos acontecimentos ritualizados da vida da corte, mas ambicionava tornar-se o foco de toda a vida social. Tal como o seu principal modelo, Luís XIV, o rei português queria chamar a si todos os olhares, pretendendo, como aquele, determinar um «fototropismo positivo<sup>311</sup>» dos seus súbditos em relação ao «sol monárquico», foco irradiante de todos os momentos da vida colectiva e pública. Assistia, espectador privilegiado e mestre de cerimónias, aos acontecimentos rituais e festivos, organizados pelos poderes paralelos existentes na época, situando-se dessa forma no centro de um espectáculo disciplinado, rigidamente formalizado pela etiqueta. Como assinala Rui Bebiano, a atitude que prevalecia na época de «teatralizar toda a existência» era superlativizada pelo poder que a utilizava «colocando-a ao serviço da estabilização social, do controlo das mentalidades, e da expansão da autoridade monárquica<sup>312</sup>». A auto-representação politicamente dirigida manifestava-se como uma inscrição permanente da pessoa régia em todos os acontecimentos públicos e pela criação do próprio acontecimento com o único fim de impor à consciência popular a omnipresença do rei, como símbolo avassalador da dominação política: «Todo o povo é, assim, convidado a partilhar das alegrias, dos lutos, das emoções de uma família na qual se incarna o próprio reino. Esta função política da festa, esta forma de

---

<sup>308</sup> Rui Bebiano, *D. João V - Poder e Espectáculo*, Aveiro, Livraria Estante, 1987, p. 45.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>310</sup> Clara Rocha, "O palácio do Rei Pavão", *Diário de Notícias*, 9 de Novembro de 1983, p.V.

<sup>311</sup> Jean-Marie Apostolides, *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Éd. du Minuit, 1981, p. 152.

<sup>312</sup> Rui Bebiano, *ob. cit.*, p. 47.

propaganda, parece eficaz: o povo reúne-se com uma rapidez que simula perfeitamente a espontaneidade e que acaba por converter-se numa expressão sincera de surpresa adesão frente a um cerimonial imponente e visualmente sugestivo<sup>313</sup>».

O rei não era apenas «o primeiro actor» do reino, mas também ambicionava tornar-se «o supremo arquitecto<sup>314</sup> de Portugal. Fascinado pela monumentalidade da sede pontifícia, que era na altura «uma cidade do espectáculo religioso<sup>315</sup>», D. João V projectava transformar a corte portuguesa numa «cidade ideal», destinada a reunir na mesma retórica da grandeza o duplo poder político e religioso que assumia.

## O convento

O monumento exemplar para o programa de auto-representação do cesarismo joanino, que constituirá o eixo da narração saramaguiana, foi o convento-palácio construído a norte de Lisboa, em Mafra, entre 1717-1750.

Segundo as lendas promovidas pelos cronistas eclesiásticos<sup>316</sup>, o convento tinha sido prometido aos arrábidos em troca das orações assíduas que a ordem fazia para que o rei recebesse um descendente da esposa até aí estéril, a rainha D. Mariana de Áustria. Já no século anterior, a ordem manifestara o desejo de ter «uma casa» em Mafra, escolhida porque, como diziam os contemporâneos, era uma «aldeia pequena e miserável», que oferecia a possibilidade de construir uma fundação religiosa voltada para «o mar-oceano». Inicialmente, o convento fora projectado como uma construção modesta, abrigando apenas uma dúzia de monges, segundo o modelo de outras fundações da ordem situadas ao longo do litoral atlântico, desde Arrábida até Leiria.

Decidida em 1711, quando do nascimento da infanta D. Maria Bárbara, a construção começa seis anos mais tarde quando, durante uma grande cerimónia faz-se a inauguração em presença do rei, do patriarca de Lisboa e da corte. No dia 17 de Novembro de 1717 tem lugar a inauguração do convento e a cerimónia do lançamento da primeira pedra, na presença do rei, do patriarca de Lisboa e da corte. Presidida pelo rei e marcada por sucessivas pregações alegóricas, a cerimónia prolonga-se por seis dias e constitui «teatral encenação e acontecimento cortesão e festivo por excelência<sup>317</sup>», realizado numa igreja de madeira e panos, uma reprodução da futura basílica que ocupa o terreno do edifício definitivo<sup>318</sup>. Entretanto, o projecto ampliara-se: no convento iriam viver 300 frades, e a basílica devia passar a ter dimensões comparáveis com os maiores monumentos da cristandade. É conhecida a correspondência trocada entre a corte portuguesa e o embaixador de Portugal em

---

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>315</sup> Cf. Victor Lucien Tapié, *Barroco e Classicismo*, Lisboa, Presença, 1974, vol. 1, p. 96.

<sup>316</sup> Cf. Frei Claudio da Conceição, *Gabinete histórico que à Sua Magestade Fidelíssima o Senhor Rei D. João VI, em o dia de seus felicíssimos annos, 13 de Maio de 1818, offerece Fr. Claudio da Conceição*, tomo VI, Lisboa, Impressão Régia, 1820.

<sup>317</sup> Rui Bebiano, *ob. cit.*, p. 130.

<sup>318</sup> Cf. Frei Claudio da Conceição, *ob. cit.*, t. VIII, 1827, p. 102.

Roma, que mandava ao rei plantas e maquetas dos mais imponentes monumentos romanos. Para levar o projecto a cabo é escolhido um arquitecto formado ao gosto do barroco romano, o alemão Johann Friederich Ludwig, «aportuguesado» como João Frederico Ludovice. Ao convento acrescenta-se um paço real, onde o rei tencionava residir grande parte do seu tempo. A junção das duas construções de função diferente era uma epítome do pensamento político absolutista: circulando livremente entre o espaço laico e o religioso, o soberano «magnânimo» e «fidelíssimo» propunha-se como figura concreta da mediação simbólica entre o poder temporal e o sagrado.

Expressão da «religião da monarquia<sup>319</sup>», promovida pelo «alferes da fé» como se considerava D. João V, ao convento de Mafra cabia a função de reforçar a legitimidade da dinastia de Bragança, na altura ainda de data recente, instaurada menos de cem anos antes (em 1640), demonstrando a sua capacidade de edificar uma grande obra arquitectónica, do mesmo modo como os soberanos das dinastias anteriores tinham construído Alcobaça, Batalha ou Jerónimos.

Em 1727 o rei decidiu que a sagração tivesse lugar no dia 22 de Outubro de 1730. Os contemporâneos explicam:

«Foi a rasão: manda o ritual que as sagrações solemnes dos templos sejam ao domingo, e el-rei fazia quarenta e um annos em 22 de outubro, que n'esse anno caia em um domingo; esta coincidência não quiz D. João V desprezar<sup>320</sup>».

Para satisfazer a ambição do rei, os trabalhos tiveram de ser acelerados e milhares de operários foram recrutados à força em todo o território nacional. Uma impressão inesquecível deixou nos contemporâneos o carácter ciclópico do projecto:

«Treze annos decorreram na edificação d'esta fabrica, em que se empregavam (termo médio) 20.000 homens de todas as artes; centenaes de carros, de bois e cavalgaduras de carga eram occupados em remover entulhos e acarretar materiais. Para cortar e destruir a montanha que fica ao sul do edificio, a fim de nivelar o terreno, davam-se diariamente mil tiros, em que se consumiam 400 kilogrammas de polvora. Toda a madeira de construcção veiu do Brazil, e do norte vieram todas as cordas precisas para os trabalhos<sup>321</sup>».

Em 1728, o número dos trabalhadores atingia quase 50000, a que se acrescentavam mais 7000 militares que formavam as tropas que deviam manter a ordem:

«Expediram-se ordens às auctoridades de todo o paiz, para mandarem gente para Mafra, em consequencia do que chegaram ahi a juntarem-se 50000 homens; mas como muita d'essa gente era inútil, immediatamente se despediu. Por esta alternativa não se sabe precisamente o numero dos que trabalhavam; parece todavia que não excedeu a 35000: para conter esta multidão e manter a ordem, havia uma força militar de 7000 homens de cavallaria e infantaria<sup>322</sup>».

---

<sup>319</sup> Rui Bebiano, *ob. cit.*, p. 47.

<sup>320</sup> Joaquim da Conceição Gomes, *Descrição minuciosa do Monumento de Mafra*, Segunda Edição, Lisboa, Imprensa Nacional, 1871, p. 14.

<sup>321</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

<sup>322</sup> *Ibid.*

Para abrigar todo este formigueiro humano construiu-se uma verdadeira cidade de barracas:

«se fizeram tantas casas de madeira com seus sobrados (...) que se lhe deu o nome da Ilha da madeira, ao menos se podia dizer com verdade, não seria pequena a Ilha, que houvesse de produzir toda a madeira, que em Mafra se gastou, e consumiu<sup>323</sup>».

Da carreira de Pêro Pinheiro, das proximidades de Mafra, foi trazida a maior parte da pedra de construção; e sobretudo a famosa «mãe das pedras» que forma a varanda da sala Benedictione, donde o rei devia benzer as multidões:

«e em breve tempo (...) se fez muito difficil a condução de huma grande pedra, que serve de cimalha às primeiras duas columnas do portico da Igreja, que tinha trinta e tres palmos de comprimento, quatorze de largo, e tres de grossura, a quem a curiosidade dos mestres pezou, depois de lavrada por palmos cubicos, e acharam pezava duas mil, cento e doze arrobas. Gastou-se oito dias a conduzir da pedreira de Peropinheiro, que dista legoa e meia de Mafra, puxando por ella duzentas juntas de bois, em dois cordões, e trazia vinte carros de petrechos pertencentes a esta condução, e mantimento para a gente que a acompanhava<sup>324</sup>».

Outros materiais destinadas à construção, madeiras preciosas, alfaias de culto, estátuas, órgãos, sinos e carrilhões foram trazidos do estrangeiro:

«No mesmo tempo em que se deo principio à Igreja, começou logo ElRei a fazer se trabalhasse em muitas cidades da Europa, como foi Roma, Veneza, Milão, Hollanda, França, Liege, e Genova nas cousas necessarias para o culto Divino, e adorno para aquelle tão grande, como magestoso templo, para que tudo se achasse prompto quando se julgasse necessario, em humas se fizerão muitos e grandes sinos, e admiraveis relogios de carrilhoes de tanta fabrica, e grandeza, que são unicos no Mundo, segundo o publica a fama: em outra hum sem número de candieiros, lampadas, castições, e tocheiras de bronze... e ahi mesmo calices, e custodias de prata sobre dourada de curiosos labores, para metter as Reliquias, com que se adornão os Altares... em outras finalmente se fizerão, e bordarão os paramentos dos altares frontaes, planetas, pluviaes, dóceis, alvas de peregrinas, e custosas rendas, e tudo em tanto número, e com tanta perfeição obrado, que dispendendo nisso milhões de ouro, deixou aos artifices ricos, e a nós vendo-os, admirados<sup>325</sup>».

Apesar de todos os esforços e sacrifícios, em 1730, o convento não estava ainda concluído. Contudo, a igreja foi sagrada no dia prometido, ocasião para faustosas cerimónias, desenroladas em simulacros arquitectonicos que reproduziam a construção final:

---

<sup>323</sup> Frei Claudio da Conceição, *ob. cit.*, t. VIII, p. 150.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>325</sup> *Ibid.*, pp. 127-128.

«Assistiram a este acto o rei, a rainha, toda a família real, grandes do reino, e uma força militar; 2 cardeaes, o patriarcha, 4 bispos e 320 frades fizeram o ceremonial religioso com o maior esplendor e magestade possiveis. Oito dias duraram as festas<sup>326</sup>».

Os gastos ocasionados pela construção do convento como o desperdício de trabalho e vidas humanas provocaram a censura de alguns escritores contemporâneos. Em 1720, Frei Lucas de Santa Catarina falava da «arrogante fabrica do Templo que tem principiado na villa de Mafra<sup>327</sup>». Um outro religioso, P. José Correia Leitão, afirmava num escrito que, na época, circulou em manuscrito, temer não somente «que a obra fosse mal avaliada no concerto do mundo, como ainda mal recebida aos olhos de Deus, por os meios nela utilizados se não conformarem com o justo fim<sup>328</sup>», enquanto o abade de Tibães utilizava numa carta, a célebre fórmula das «cinco letras» de Mafra, citada no *Memorial*: «o M de mortos, o A de assados, o F de fundidos, o R de roubados, o A de arrastados». «Para ver Mafra não é necessário ir a Mafra, porque essa, por pecados meus, se acha em toda a parte», podia ler-se noutro documento<sup>329</sup>, em que o rei era abertamente censurado pelos seus dispendiosos gostos: «O desgraçado Príncipe que cego do seu apetite não tens olhos para ver estes estragos, num entendimento para remediá-los!».

«Sensaboria de mármore<sup>330</sup>», como dizia Herculano, «maior que o reino<sup>331</sup>», na expressão de Oliveira Martins, o convento estava no final do século XVIII quase abandonado e parcialmente transformado num quartel militar. Inadequado à paisagem em que está situado, severamente moldado numa pedra escura, este “palco áulico do absolutismo joanino, romanizada, retórica, barroca e colossal<sup>332</sup>” foi durante muito tempo considerado como símbolo do cesarismo joanino, “cópia mimética ou megalomânica de sonhos alheios<sup>333</sup>», ou simples pretexto beato para devorar «em dinheiro e gente, mais de que Portugal valia<sup>334</sup>».

No *Memorial*, Saramago segue com uma minuciosa atenção a informação historiográfica relativa à vida áulica e à construção do convento que constituem deste ponto de vista a «frame» histórica em que se inserem os desenvolvimentos fictícios do espaço romanesco. Na hierarquia dos graus de historicidade dos vários níveis da narrativa,

---

<sup>326</sup> Joaquim da Conceição Gomes, *ob. cit.*, p. 15.

<sup>327</sup> “Carta em que se dá notícia das festas que a Nossa Senhora da Piedade fizeram os Duques na sua quinta de Cintra, a 10, 11 e 12 de Setembro do anno de 1720” (BNL, Manuscritos, Cód. 9636).

<sup>328</sup> “Cópia do Memorial que se offereceo ao Serenissimo Rey d. Joao Vo na occasião que se vexava o povo para a obra do Templo de Mafra” (BPE, Manuscritos, CIX/1-13).

<sup>329</sup> “Carta que escreveo hu am.o a outro escuzandosse de o acompanhar de ir ver Mafra” (BACL, Manuscritos, Cód. 158, fls. 22-26).

<sup>330</sup> Alexandre Herculano, “Duas epochas e dois monumentos, ou a Granja Real de Mafra”, *O Panorama. Jornal litterario e instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, vol. II, 2ª série, Lisboa, 1843, p. 189.

<sup>331</sup> Oliveira Martins, *ob. cit.*, p. 441.

<sup>332</sup> José Fernandes Pereira, *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 277.

<sup>333</sup> Eduardo Lourenço, *ob. cit.*, p. 182.

<sup>334</sup> Oliveira Martins, *ob. cit.*, p. 441.



indicados no resumo da capa do livro, seria de esperar que esse patamar narrativo fosse, enquanto «mais histórico» que os outros, também mais verídico, mais verosímil. Contudo não é o que acontece. Há dentro deste nível uma gradação de verosimilhança, desde o relato indirecto - «realista» - dos gestos e decisões dos personagens históricos até à «reprodução» reconhecidamente apócrifa dos seus sonhos ou das suas palavras que se situam nas «dark areas»<sup>335</sup> da história documental. Assim, o narrador diz a respeito de uma impossível conversa entre D. João V e o seu guarda-livros:

«este diálogo é falso, apócrifo, calunioso, e também profundamente imoral, não respeita o trono nem o altar, põe um rei e um tesoureiro a falar como arrieiros em taberna, só faltava que os rodeassem inflamâncias de maritornes, seria um desbocamento completo, porém, isto que aqui se leu é somente a tradução moderna do português de sempre.» (pp. 283-284)

Conversas impossíveis são também as da rainha com o seu cunhado, onde intervêm elementos proféticos ou referências a sonhos que o interlocutor não pode conhecer. Ao encontrar sozinha a rainha, durante uma doença do rei, o infante D. Francisco «começa a urdir a trama e a teia, deitando contas à morte do irmão e à sua própria vida»:

«Se desta melancolia, que tão gravemente atormenta sua majestade, não houver remédio, e quiser Deus que tão cedo lhe acabe a vida terrenal para mais cedo principiar a eterna, eu poderia, como irmão que vem a seguir, portanto de família chegada, cunhado de vossa majestade e mui dedicado servidor de vossa beleza e virtude, eu poderia, ousado dizer, subir ao trono e, de caminho, ao vosso leito, casando nós em boa e canónica forma, que por méritos de homem posso garantir que não sou menos que meu irmão, ora essa, Ora essa, que conversa tão imprópria de cunhados, el-rei ainda está vivo e, pelo poder das minhas preces, se Deus mas ouve, não morrerá, para maior glória do reino, tanto mais que para a conta dos seis filhos que está escrito terei dele, ainda faltam três, Porém, vossa majestade sonha comigo quase todas as noites, que eu bem no sei» (p. 113)

Ao contrário da regra implícita no romance histórico tradicional que estipulava que as palavras dos personagens históricos reais não colidissem com a veracidade, determinada pelo conhecimento da época e do seu espaço mental, os diálogos régios são marcados pelo inverosimilhança e anacronismo de linguagem e modos de pensar, como a dizer que a escrita pode simular a mimese dentro de certos limites, que aqui são determinadas pela vontade de identificação do narrador. O nível áulico e «político» da história é, tal como no *Levantado do Chão*, aquele com o qual o narrador menos se identifica e onde, por isso mesmo, o distanciamento paródico é o mais marcado: os gestos e a vida íntima dos personagens aí situados são programaticamente representados sob a forma de encenações ideologicamente codificadas<sup>336</sup> cujo produtor é, no

---

<sup>335</sup> Brian McHale, *Postmodernist fiction*, p. 90.

<sup>336</sup> As encenações ideologicamente codificadas (também *frames* ou *scripts*) são esquemas de acção ou de comportamento preestabelecido, e apresentam-se sempre como «um texto virtual ou uma história condensada». Tais dramatizações estereotipadas integram-se nos repertórios comportamentais previstos pela enciclopédia semiótica pressuposta pelo romance. Na definição de Eco: «Un *frame* est une

*Memorial*, duplo: um narrador irónico, que os imagina desde o patamar temporal do presente da escrita, sem levar em conta o *Weltanschauung* da época, a situação de classe ou os limites naturais do saber, e um narrador popular que reconstrói o que não pode alcançar de acordo com da «competência enciclopédica» comum, como acontece na cena do duplo casamento onde o povo, que só assiste de longe, deve imaginar segundo os padrões da própria experiência:

«Aglomerado nas margens do rio, o povo não via nada, mas servia-se das suas próprias experiências e recordações de boda, e assim imaginava os abraços dos compadres, as efusões das comadres, as malícias sonsas dos noivos, os rubores calculados das noivas, ora, ora, tanto faz rei como carvoeiro, não há melhor que o parrameiro, isto, a bem dizer, é um povo de grosseiros.» (p. 318)

## ***A gente que construiu esse convento***

Adoptando uma posição já clássica em relação ao que Ribeiro Sanches chamava «o reino cadaveroso» e podendo dizer com Herculano que «D. João V teve, como Luís XIV, o seu Louvre em harmonia com o carácter, não tanto religioso como beato e hipócrita, do seu país naquela época<sup>337</sup>», Saramago faz contudo «uma leitura pelo avesso<sup>338</sup>» da época joanina, conferindo ao rei e ao seu gigantesco convento uma função secundária no contexto do livro - a de criar o cenário sobre o qual se recortam as figuras dos que são, na óptica de Saramago, os verdadeiros heróis da história.

Escolhendo factos abundantemente atestados pela documentação histórica, Saramago lhes confere um relevo diferente, num «jogo de relatividades», destinado a articular de modo diferente e a deslocar as tónicas da perspectiva histórica:

«O meu ponto de vista, quando escrevo os meus livros, talvez se pudesse resumir desta maneira: eu tento tornar menos importantes as coisas que consideramos importantes e tornar mais importantes as coisas que consideramos menos importantes. De uma certa maneira, é tentar igualar o que é importante com aquilo que consideramos não importante. E isso permite-nos, de uma certa maneira, dessacralizar certos acontecimentos e certas figuras, não retirando-lhes a importância que têm, mas mostrando a própria relatividade dessa importância, e tendo em conta que essas coisas a que chamamos muitas vezes grandes são muitas vezes feitas por homens pequenos, que é o que todos somos, homens pequenos, que colocados em certas circunstâncias, podem fazer coisas a que depois chamamos grandes. E essa consciência, ou a ideia que faço da pequenez de nós todos e do contraste entre essa pequenez e aquilo que nos excede e conseguimos fazer maior que nós, é esse jogo, essa espécie de jogo de

---

structure de données qui sert à représenter une situation stéréotype, comme être dans un certain type de salon ou aller à une fête d'anniversaire pour enfants». (Cf. Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, 1985, p. 100.

<sup>337</sup> Alexandre Herculano, *ob. cit.*, p. 189.

<sup>338</sup> T. C. Cerdeira da Silva, *ob. cit.*, p. 32.

relatividades que eu tento transportar para os meus livros, fazendo que a construção do convento de Mafra se apresente como aquilo que é, efectivamente, o resultado de um esforço de muito, muito trabalho. Em vez de dar a grandeza de um edifício, em vez de esmagar com essa mesma grandeza os homens que andaram por ali<sup>339</sup>.»

«A gente que construiu esse convento» alude por metonímia a todo o povo português, em cujo destino mandam os poderosos, e abrange, no espaço do livro, não só os trabalhadores do convento mas toda a humanidade sofredora que Saramago de certa forma tenta inventariar: na multidão de homens que carrega a grande pedra de Pêro Pinheiro vai «tudo quanto é nome de homem», «tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, principalmente se miserável» (p. 242). Os representantes do povo, dos quais poucos são onomasticamente individualizadas, ilustram uma interminável série de sofrimentos humanos: desde as vidas e destinos «típicos» dos pais e dos parentes de Baltasar Sete-Sóis, marcados pelo trabalho e pela perda dos seres queridos, aos padecimentos dos empestados de Lisboa, à morte de Francisco Marques, esmagado pela «mãe-das-pedras», à solidão do soldado vagabundo João Elvas ou ao calvário dos penitenciados da Inquisição.

Apesar de pouco discriminados, esses personagens, que contam mais pelo número do que pelas características individuais, afastam-se contudo do modo tradicional de representação. O autor foge à tentação de tipificar e idealizar as «vítimas da história». Como nota Helena Kaufman, esses heróis populares são «atípicos no seu realismo: defeituosos, feios, ásperos, às vezes violentos<sup>340</sup>». Manipulados e esmagados pela história, são eles contudo que Saramago identifica «como a verdadeira força construtora e criadora do mundo e das verdades que o sustentam<sup>341</sup>».

É no jogo entre o verosímil dos dominados e o inverosímil dos dominadores que se pode ler em palimpsesto a opção ideológica do autor: compreender até nos seus defeitos uma determinada categoria social; vendo só de fora, como fantoches, como marionetas, aqueles cuja legitimidade na ordem do humano a escrita recusa. Deve-se contudo fazer uma menção especial ao estatuto da mulher: mesmo que pertença à classe dos dominadores, a mulher resgata-se pela sua condição de ser sofredor, «naturalmente suplicante» (p. 11), criatura de sonho e sabedoria.

## ***O padre que queria voar***

Os protagonistas do romance, outros «Portugueses» cuja história é preciso fazer, são Bartolomeu Lourenço de Gusmão, o padre herético e inventor muito adiantado em relação à sua época, Blimunda, a vidente que não se limita a ter poderes

<sup>339</sup> Leonor Xavier, “Entrevista com José Saramago”, *Diário de Notícias*, 30 de Abril de 1989, p. 6.

<sup>340</sup> Helena Kaufman, “A metaficção historiográfica de José Saramago”, *Colóquio - Letras*, nº 120, 1991, p. 130.

<sup>341</sup> *Ibid.*

sobrenaturais de visão, mas que também os pode usar para fins práticos e concretos, e Baltasar, o soldado maneta que representando embora um homem sem qualquer qualidade ou preocupação fora do comum da época, não se submete aos preconceitos vigentes e não tem medo do que a época proibia: a heresia ou a feitiçaria. A eles vem juntar-se Domenico Scarlatti, o músico italiano, de nome e sentir aportuguesados, que compreende a arte como elevação da alma humana, como voo que pode revestir indefinidas formas de efectivação.

Ao chamar para o primeiro plano da narração um número de personagens «marginais», «ex-cêntricos» como diria Linda Hutcheon, situados no limiar entre a história e a ficção, a narrativa do *Memorial* impõe uma leitura do mundo narrativo, feita numa óptica divergente em relação à exigida pela doxa vigente, como representação alternativa e subvertedora da verdade aceite.

A trama principal do romance é constituída pelo entretecer das histórias contemporâneas do Padre Voador e da mulher vidente, ambas documentadas na época, em que também interfere, a partir de uma determinada altura, a presença episódica, mas significativa, de Domenico Scarlatti, também presente na corte de D. João V. Nos documentos legados pela época não há nenhuma indicação sobre um qualquer relacionamento entre as três personagens, mas a versão contrafactual oferecida por José Saramago não contradiz a factualidade histórica: é inteiramente verosímil que o padre Bartolomeu Lourenço, preocupado pela magia, tenha procurado a conhecer pessoalmente a mulher cujos dons eram bem conhecidos na época, ou que tenha encontrado na corte portuguesa o músico italiano.

Embora Baltasar, o companheiro de Blimunda e o construtor da Passarola, seja o mais verosímil e «realista» dos três protagonistas ou, segundo a óptica do romance histórico clássico, um personagem “mediocre”, desprovido de virtudes milagrosas e indiferente a todo projecto transcendente, ele é, paradoxalmente, o único que resulta integralmente da imaginação do autor, não possuindo nenhum protótipo identificável na informação documental legada pelo século XVIII.

O Padre Voador teve portanto uma existência histórica real, bastante bem conhecida, não obstante o espesso véu de lenda e mistério que ainda agora a envolve.

P. Bartolomeu de Gusmão (1685-1724) foi, segundo os relatos históricos, o criador daquilo que se supõe ter sido o primeiro aeróstato inventado na Europa, uns setenta anos antes do dos irmãos Montgolfier. Doutor e lente da Universidade de Coimbra, grande pregador, conselheiro e válido do rei até poucos anos antes da sua morte, Bartolomeu de Gusmão gozou de especial favor junto de D. João V, que lhe apreciava os sermões e lhe subsidiava os projectos<sup>342</sup>. Dividido entre a pregação religiosa e o apelo da investigação científica, gerador de dúvidas metafísicas, o padre Bartolomeu atravessou, ao que parece, em 1722, uma profunda crise religiosa que raiava a heresia, em consequência da qual foi afastado da corte, em parte devido às inimizades que criara pelas censuras à decadência do reino e às superstições que vigoravam no país. Suspeito de heresia e temendo as represálias do Santo Ofício,

---

<sup>342</sup> Jaime Cortesão, *Alexandre de Gusmão e o Tratado de Madrid*, 1º vol., Lisboa, Livros Horizonte, 1984, p. 127.

Bartolomeu Lourenço teve de abandonar Portugal em 1824, refugiando-se em Espanha, onde, no mesmo ano, morreu em Toledo.

Embora, a julgar por certos testemunhos contemporâneos, podemos supor que «a máquina de andar pelo ar da mesma sorte que pela terra e pelo mar<sup>343</sup>» não era mais do que um balão de ar quente, do tamanho de um brinquedo, Padre Bartolomeu deixou uma curiosa descrição da sua máquina voadora no *Manifesto sumário* que apresentara ao rei com o fito de descrever as excelências do seu invento. Aí explica a capacidade da máquina de se levantar no ar pelas capacidades misteriosas de umas «esferas celeste e terrestre, com virtudes atractivas, devidas à pedra íman que levavam no interior e às suas contas de âmbar, atraindo a nave por operações secretas». As experiências, em número de três, patrocinadas pelo soberano, ocorreram em 1709, na Casa da Índia: o balão - uma esfera de papel armado à volta de um vasilha com combustível a arder - subiu no ar, mas por duas vezes se incendiou, ameaçando pregar fogo ao palácio. Daí as abundantes ironias dos contemporâneos, a que Saramago, pela voz do próprio Bartolomeu Lourenço, alude no romance: «Tenho sido a risada da corte e dos poetas, um deles, Tomás Pinto Brandão, chamou ao meu invento coisa de vento que se há-de acabar cedo, se não fosse a protecção do rei não sei o que seria de mim» (p. 64).

Com efeito, no *Pinto renascido, Empennado, e Desempennado: Primeiro Voo*<sup>344</sup>, este poeta cortesão apodara de *Voador* ao criador da máquina de voar, ridicularizando a Passarola nesses termos:

*«Meu padre Bartholomeu,  
Eu, segundo o meu sentir,  
não vi outro mais sobir  
de quantos vi voar eu:  
o conceito é como meu,  
que o não pode achar melhor;  
porém é como orador  
tanto sabeis levantar;  
não me deveis estranhar  
que vos chame Voador.  
(...)  
Quem mais voar se não vê,  
e se há quem disso se gabe,  
até agora se não sabe,  
que casta de pássaro é;  
só vós, de vista, e de fé,  
sois quem logra este primor;  
e pois tão alto louvor  
não há outro a quem se applique,  
ferá força, que eu publique,  
que só vós sois Voador.»*

<sup>343</sup> Joel Serrão, *Dicionário da História de Portugal*, vol. III, p. 408.

<sup>344</sup> Tomás Pinto Brandão, *Pinto renascido, Empennado, e Desempennado: Primeiro Voo*, Lisboa, Off. De Pedro Ferreira /s.d./.

O tom de chacota das *Décimas* de Brandão, a ferocidade com que escarnecia a «águia», são um bom exemplo da atitude de derisão que acolhia as malogradas tentativas do inventor e explicam o segredo em que, subsequentemente, o padre Bartolomeu Lourenço envolveu a sua criação ao tentar desviar as atenções das suas experiências, abrindo por aí ao ficcionista todo um território de hipóteses fabulatórias. A isso, acrescentam-se as tentativas de embrulhar as pistas, devidas talvez ao próprio inventor da Passarola, e que contribuíram para adensar ainda mais o mistério da Passarola, colocando-o no território incerto onde a magia e o científico são difíceis de discernir.

Já em 1709, aparecia, numa notícia manuscrita que se conserva na Biblioteca da Universidade de Coimbra, uma gravura da Passarola de Bartolomeu de Gusmão, que a pinta como um barco equipado com asas, velame e cordas. Alguns consideram-na uma mistificação do próprio Voador para enganar «a curiosidade dos importunos e indiscretos<sup>345</sup>».

Mais tarde surgem outras estampas que reinterpretam fantasiosamente as parcas indicações deixadas pelo Voador culminando pela gravura publicada em 1784 que já contém todas as características que Saramago conferirá à Passarola do *Memorial*. A imagem mostrava:

«uma barca de madeira encanastrada, muito leve, e forrada interiormente de tábuas de pinho delgadíssimas; viam-se-lhe nos extremos duas esferas de cobre, onde dizia o inventor que residia o segredo: tinha leme para governar, velame para navegar, e pendentos dos lados umas como asas destinadas a não cair a embarcação à banda. No convés da barca haveria uns foles, as esferas serviam de caixas a uns imans. Não era tão resumida a descrição que da barca fazia o padre Bartholomeu; com o fim de melhor guardar o segredo, desviando a atenção, atribuía a subida da máquina e sua suspensão, a combinações de alambre, atracções magnéticas e eléctricas<sup>346</sup>».

Presença real da época de D. João V, Bartolomeu Lourenço de Gusmão é um personagem histórico, integrável numa sequência historiográfica precisa, que é a da fase «pré-científica» da história da ciência em Portugal. A historiografia insere o invento do Padre Bartolomeu Lourenço na série científica, desbastando-o da ganga mitológica e recuperando dos poucos elementos conhecidos aqueles que estão conformes com a evolução posterior das descobertas científicas.

Entre a explicação racional, defendida pela história e a explicação mágica, corrente na época, Saramago escolhe a segunda. «Reconstrói» a Passarola com base nos elementos «fantasiosos» proporcionados pelos relatos contemporâneos, e «desvenda» o segredo do voo que consistiria na união das vontades humanas para alcançar um ideal comum. A metáfora, no fundo banal, da vontade colectiva como motor da acção humana, do «voo», torna-se excepcional pela leitura literal e pela sua

---

<sup>345</sup> Joel Serrão, *ob. cit.*, loc. cit.

<sup>346</sup> Nota de 1862, atribuída a Alexandre Magno de Castilho Junior, no verso de *Medêa em Coche de Dragões Volantes* da tradução dos *Fastos* de Ovídio por António Feliciano de Castilho, cf. *Almanach Bertrand*, 1920, p. 23

inscrição no concreto. Enquanto Mafra é o resultado da ambição de um único indivíduo que a impõe a outros milhares, destituídos de vontade própria, a Passarola levantará voo graças, por um lado, à conjugação metafórica das vontades de uma «trindade terrestre, o pai, o filho e o espírito santo» (p. 169), e, pelo outro, à fusão concretíssima das inumeráveis vontades anónimas que Blimunda, com o seu olhar que penetra para além das superfícies, sabe convocar para a realização da obra.

## ***E uma mulher que tinha poderes***

Apesar de previsíveis cálculos de verosimilhança segundo os quais a mulher de prendas mágicas deveria representar o complemento fantástico do mundo histórico invocado no romance, Blimunda inspira-se num personagem real cuja existência histórica está bem documentada. Muitos viajantes da época falam de uma mulher de Lisboa que tinha dons extraordinários. Os seus rastros foram encontrados nos arquivos paroquiais da época que atestam o seu casamento com um francês:

«O acaso fez-nos deparar com o seu presumível casamento, que se teria realizado no ano de 1724, na igreja do S. mo Sacramento de Lisboa // L<sup>o</sup> c, f. 134, v.º, dos Arquivos Paroquiais da Torre do Tombo// : “Pedro Bap<sup>ta</sup> Padegache de Nação Francesa e Catholico Romano n<sup>al</sup> da freg<sup>a</sup> de Bayona de França ....com Dorotheia Maria Roza ...n<sup>al</sup> da Cid<sup>e</sup> de Lagos, freg<sup>a</sup> de S. Maria R<sup>no</sup> do Algarve m<sup>ra</sup> na freg<sup>a</sup> de Nossa Sr<sup>a</sup> dos Mártires”<sup>347</sup>».

Charles Frédéric de Merveilleux<sup>348</sup>, que visitou Portugal entre 1723-1726, dizia que «a gentil esposa do Senhor Pedegache, comerciante francês», podia «ver nitidamente o que se passa no interior do corpo humano e nas entranhas da terra», descobrindo as moedas enterradas na terra, as fontes situadas nas profundezas. Era também capaz de ver os bebés no ventre da mãe, e uma vez viu «um homem trabalhando debaixo da terra a sessenta palmos». O marido quis levá-la a Paris para ser vista pela Academia das Ciências, «mas como esta não quis pagar a viagem, acabou por a não levar». A sua beleza era famosa: «Por forma alguma tinha aspecto de uma bruxa, embora pelos seus encantos fosse muito capaz de embruxar um homem».

O autor anónimo da *Descrição da Cidade de Lisboa* (1730) refere também o caso da Senhora Pedegache:

«Terminarei esta descrição com a narrativa do dom extraordinário que possui uma rapariga portuguesa que reside em Lisboa e está casada com um negociante francês, natural de Baiona. Esta rapariga, motivo de assombro para quem a conhece, nasceu com uns olhos que bem pode dizer-se de linçe; possui desde a mais tenra idade

---

<sup>347</sup> Cf. Ayres de Carvalho, *D. João V e a Arte do seu Tempo*, / s.l./, Ed. do autor, 1962, p. 171.

<sup>348</sup> Charles Frédéric de Merveilleux, *Memórias Instrutivas sobre Portugal, 1723-1726*, in: Castelo Branco Chaves (Ed.), *O Portugal de D. João visto por três forasteiros*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983, pp. 160-162.

o dom de ver no interior do corpo humano bem como as entranhas da terra. Aparentemente os seus olhos são como os do comum dos mortais, apenas muito grandes e verdadeiramente belos. Ela vê no corpo humano os abscessos e outras incomodidades e muitas vezes fica indisposta por ver o corpo das pessoas atacadas de doenças venéreas. Ela vê a formação do quilo, sua distribuição e distingue a circulação do sangue. Nunca se engana, em mulheres grávidas de mais de sete meses, no sexo do fruto que trazem no seu ventre. A sua vista penetra na terra no lugar onde há nascentes que ela descobre a uma profundidade de trinta ou quarenta braças, sem recurso de vara; diz com precisão o curso da água, a profundidade a que se encontra a nascente e distingue as cores e variedade das camadas de terra que existem sob a superfície. Este dom maravilhoso só o usufrui enquanto está em jejum; contudo, já lhe aconteceu, depois da sesta, ter momentos de visão mais penetrante do que de manhã e então ter visto nos corpos através dos trajos o que ordinariamente não descobria através da pele. Estes momentos felizes são, porém, muito raros<sup>349</sup>.)

Nas mudanças de quarto de lua, perde, durante algum tempo, «a sua singular faculdade»: a sua visão «é perturbada por uma quantidade de pequenas partículas que lhe parecem amarelas e lhe causam uma tal turvação que é obrigada a tapar os olhos<sup>350</sup>».

O Cavaleiro de Oliveira, apesar de ter sido - nas palavras de Camilo Castelo Branco em *Noites de Insónia* - «o português mais incrédulo do seu tempo», que «se não fugisse de Portugal, teria sido queimado como herege<sup>351</sup>», acreditava também nos poderes extraordinários da mulher portuguesa, que tinha conhecido pessoalmente. No *Amusement périodique*, publicado na Inglaterra, em 1751, no tempo do seu exílio, o Cavaleiro de Oliveira declarava ter presenciado alguns dos dons dessa mulher: «Vi-a, pela primeira vez, em Paço de Arcos na quinta de Jerónimo Lobo Guimarães, onde a tinham chamado a designar o local mais apto a tirar água. Num lance de olhos a rapariga fixou um ponto; o proprietário mandou abrir um poço e encontrou água quanta quis». Também a mulher conseguiu dizer ao admirado Cavaleiro «os sinais» que este tinha «pelo corpo e na roupa branca». A mulher «vasculhava as entranhas da terra» e negava-se a «entrar nos cemitérios e nas igrejas, alegando o horror que lhe causavam os defuntos. Debaixo da terra ou debaixo da lousa via-os, e o espectáculo tremendo agoniava-a. Abriam uma campa para experiência, ouvi contar, e o corpo encontrava-se no mesmo estado e feitio que a moça anunciara». Apesar de tudo, o autor não era capaz de confirmar «a faculdade que lhe outorgavam de ver, por baixo da pele, o organismo humano a funcionar». O Cavaleiro acrescenta que apesar de ela ter declarado que «não podia entrar em igrejas e atravessar cemitérios, por causa do horror que lhe faziam os cadáveres dos enterrados que ela via podres debaixo das lápides», «nem a Inquisição nem algum tribunal a inquietou<sup>352</sup>».

---

<sup>349</sup> Anónimo, *Descrição da Cidade de Lisboa* (1730), em *ibid.*, p. 47.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>351</sup> Camilo Castelo Branco, *Noites de Insónia*, Porto, /s.d./, pp. 206-208.

<sup>352</sup> Aquilino Ribeiro, *O Galante Século XVIII. Textos do Cavaleiro de Oliveira*, Lisboa, Bertrand, 1966, pp. 337-338.



Como se pode verificar, até na construção de um personagem que à primeira vista parece o mais perto da ficção pura como Blimunda, José Saramago segue atentamente as informações da época, aproveitando, como no caso do padre Bartolomeu de Gusmão, os elementos produtivos no plano do imaginário, como se permitisse ao potencial mitológico de um personagem de certa forma limitado pelo real histórico encontrar o seu pleno desenvolvimento.

O romancista compõe os seus personagens amalgamando o que Le Goff chamava as «migalhas<sup>353</sup>» da história, da mesma forma como constrói o mundo ficcional e o discurso que o descreve como um «patchwork», mais ou menos homogeneizado, de elementos heteróclitos, emprestados à realidade. O resultado é, como diria Collingwood, «uma história feita com tesouras e cola» («scissors and paste<sup>354</sup>»), que combina, na esteira dos historiadores dos *Annales*, uma «arte de tratar os restos» com «uma arte da encenação<sup>355</sup>». Os elementos subtraídos ao «real» não corrompem a unidade ficcional do mundo romanesco, pois que, na construção romanesca, «le tout y est plus fictif que chacune de ses parties<sup>356</sup>», mas instituem-no como comentário do modo de estruturação daquilo que se dá como discurso do real, no nosso caso, do discurso histórico.

Situando no centro da sua narrativa dois episódios extravagantes da micro-história do século XVIII, Saramago põe com subtileza em questão os critérios em que assenta a selecção dos factos relevantes para o passado tal como a concebe um historiador. O historiador procura factos específicos, com carácter de generalidade e repetíveis. «Que é a história?... Especificação. Quanto mais ela específica, precisa, distingue, tanto mais histórica, tanto mais ela própria», dizia Michelet<sup>357</sup>, no século passado. O acontecimento tem relevância só se o historiador lhe pode «seguir as variações<sup>358</sup>» que funcionam numa série geradora de um futuro. O modo como o historiador, em função das suas próprias normas de racionalidade, selecciona o creditável, impõe o critério de plausibilidade para os acontecimentos do passado. Para a história, um facto singular, como o dom de Blimunda, sai da esfera do específico, não funda uma série causal e pode ser mencionado quanto muito no domínio marginal do que se chama «la petite histoire», a colecção de anedotas mais ou menos dignas de confiança que dão «cor» a uma época. Uma invenção como a Passarola pode ser integrada numa intriga histórica só se estiver desbastada dos detalhes que a história da ciência, não conseguindo confirmá-las, fá-los parecer inverosímeis, expulsando-os para a zona lendária do discurso pré-científico.

## A CONSTRUÇÃO DO MUNDO FICCIONAL

O mundo histórico se propõe assim como um protomundo (*protoworld*) na terminologia de Dolezel<sup>359</sup>, um silo mnemónico donde são extraídos para serem

---

<sup>353</sup> Jacques Le Goff em: Jacques Le Goff, *Le Roy Ladurie et al., ob. cit.*, p. 14.

<sup>354</sup> R.G. Collingwood, *The Idea of History*, p. 257.

<sup>355</sup> Michel de Certeau in: Jacques Le Goff, *Le Roy Ladurie et al., ob. cit.*, p. 24.

<sup>356</sup> *Ibid.*

<sup>357</sup> Citado K. Pomian, *ob. cit.*, p. 217.

<sup>358</sup> *Ibid.*

<sup>359</sup> Lubomir Dolezel, *ob. cit.*

reelaborados personagens que emigram para o mundo ficcional. As personagens marginalizadas e «reduzidas» pela história oficial tornam-se, na ficção, figuras centrais, constituindo um «petit monde<sup>360</sup>», onde a sua história sofre um processo de expansão, que não deixa de ter consequências sobre o protomundo:

«L'expansion étend la portée du protomonde, en remplissant ses blancs, en construisant sa préhistoire, sa posthistoire, etc. Le protomonde et son successeur sont complémentaires. Le protomonde est inséré dans un nouveau co-texte, et la structure établie est ainsi modifiée<sup>361</sup>».

O protomundo histórico é modificado, acrescido e corrigido pelo *what if* ficcional que efabula a partir do já existente.

As conjecturas contrafactuais que o autor se permite situam-se na zona do hipotético, que a história não valida, mas também não infirma. Só aparentemente sólida e compacta, o mundo do passado está cheio de zonas obscuras, de lacunas, de “flaws” que se tornam, para o romancista, de acordo com um jogo de palavras a que recorre Douwe Fokkema<sup>362</sup>, *F-laws*, leis que instituem a hipótese como motor de uma acção histórica alternativa.

Constitui-se assim o que Demandt chamava «Ungeschehene Geschichte», uma história potencial: a criação de conjecturas contrafactuais como um experimento lógico, que procura uma resposta para a pergunta: *o que teria acontecido se?* O que teria acontecido se realmente a Passarola tivesse voado, o que teria acontecido se a mulher com poderes mágicos tivesse encontrado o P. Bartolomeu Lourenço e tivesse posto ao serviço do voo as suas peculiares capacidades? Ou ainda o que teria acontecido se realmente Bartolomeu Scarlatti que vivia na altura na corte portuguesa tivesse participado no mistério da Passarola? As suposições permitem a construção de um mundo alternativo congruente com a lógica narrativa dos itinerários escolhidos, mesmo que contradigam a racionalidade histórica, e que, como sublinha Fokkema, é não só tão convincente, mas também mais atraente do que o protomundo:

«What I wish to convey is that where Saramago seems to deviate from accepted views, he simply creates a world as good and as convincing as the one we believe to be familiar with. And, possibly, many readers will conclude that the way he described the private world of Baltasar and Blimunda is more just and more beautiful than the world we know from our own experience<sup>363</sup>».

Uma F-law (ou lei das lacunas) é, segundo Fokkema, aquela que abre a possibilidade de um mundo possível em que a Passarola do padre Bartolomeu tenha realmente existido tal como as lendas da época a descreveram. Outras são constituídas pelo «essential device which enables the three main characters to fly» - as

---

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>362</sup> Douwe Fokkema, *ob. cit.*, p. 300.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 298.

vontades humanas animadas pelo desejo de subir - e pelas capacidades «paranormais» de Blimunda<sup>364</sup>). Estas F-laws contradizem uma série de leis empíricas<sup>365</sup>, permitindo a construção de um mundo possível pelo *transworld-identity* - «identité à travers les mondes<sup>366</sup>» de vários personagens, que constituem em conjunto um «submundo», na terminologia de Umberto Eco, ou um «domínio narrativo», na de Thomas Pavel<sup>367</sup>, heterogéneo em relação ao protomundo histórico, onde o fantástico se torna o principal «way of world making». Como sublinha Brian McHale, as personagens que já existiram não são reflectidas pela ficção, mas incorporadas: «they constitute enclaves of ontological *difference* within otherwise ontologically homogeneous fictional heterocosm<sup>368</sup>».

Nesse submundo dá-se assim o que McHale chama uma «mudança ontológica». O mundo privado da Passarola e dos personagens que reconhecem e vivem o dom de Blimunda, embora inserido num mundo «histórico», excede e infringe as leis físicas do protomundo: aqui o voo é possível, as vontades humanas podem ser vistas e capturadas, e podem ser atiradas pelo sol, que funciona, segundo uma «nova» física, como um íman para o imaterial, mas sobretudo pode-se iludir a lei da morte.

No final do livro, a vontade de Baltasar Sete-Sóis em agonia não se levanta ao céu, de acordo com as crenças religiosas cristãs, como entidade pura e impessoal, mas fica presa à alma de Blimunda, como memória viva e imorredoura no espaço do livro:

«Então Blimunda disse, Vem. Desprendeu-se a vontade de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda». (p. 357)

Longe de representar um domínio da anarquia das leis, esta enclave ontológica, criada pelo fantástico, é regida por uma espécie de hiperracionalidade ou «logical inflation<sup>369</sup>»; as leis aí instituídas são tão rigorosas como as que regem o protomundo: com a excepção do poder mágico que possui, Blimunda é uma personagem estritamente realista (Helena Kaufman fala da «praticidade» dos poderes sobrenaturais de Blimunda<sup>370</sup>); pela sua viagem à Holanda, o Padre Bartolomeu Lourenço adquire apenas um saber instrumental, limitado ao mecanismo do voo, sem por isso se tornar um taumaturgo, possuidor do conhecimento total.

As hipóteses contrafactuais submetem-se portanto ao «princípio do desvio mínimo» (principle of minimal departure)<sup>371</sup>, que pretende que possamos interpretar o mundo da ficção em termos próximos da realidade conhecida, da «paramount reality<sup>372</sup>»:

---

<sup>364</sup> *Ibid.*

<sup>365</sup> *Ibid.*

<sup>366</sup> Umberto Eco, *ob. cit.*, p. 171.

<sup>367</sup> Thomas Pavel, *ob. cit.*, p. 130.

<sup>368</sup> Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 28.

<sup>369</sup> Douwe Fokkema, *ob. cit.*, p. 299.

<sup>370</sup> Helena Kaufman, *ob. cit.*, p. 133.

<sup>371</sup> Marie-Laure Ryan, *ob. cit.*, pp. 403-422.

<sup>372</sup> McHale, *ob. cit.*, p. 37.

«Cela signifie que nous projetons sur le monde fictif ou contrefactuel tout ce que nous savons du monde réel et que nous n'opérons que les ajustements qui sont strictement inévitables<sup>373</sup>».

O fantástico, fundamentado nas leis das lacunas, funciona como um «ontological pluralizer<sup>374</sup>»: introduz um plano ou nível ontológico secundário dentro do plano do mundo ficcional. Cria-se desta forma aquilo que Brian McHale chama uma «zona», uma ontologia secundária encaixada num mundo histórico, que se impõe por isso como ontologia primária:

«Le monde réellement réel jouit d'une priorité ontologique certaine sur les mondes du faire-semblant; aussi devons-nous distinguer, à l'intérieur des structures duelles, entre les univers primaire et secondaire, le premier étant la fondation ontologique sur laquelle le second est construit<sup>375</sup>».

Mais do que criar mundos alternativos, paralelos ao protomundo histórico, a pluralização ontológica revela o próprio mundo histórico como lacunar e «corrige»-o pelo espelho que lhe contrapõe, explorando-lhe o potencial abafado justamente pela efectivação das possibilidades que acabaram por constituir aquilo que a época reconhecia como «paramount reality» e nós como história.

## O DUPLO - A DUPLA ALEGORIA

Composto em medida igual de elementos recolhidos no real e de uma «zona», o universo do livro afirma-se como heterocosmo, um universo heteróclito, formado de submundos coextensivos e contraditórios, cuja unidade especular é garantida por dispositivos simbólicos de «manutenção do universo<sup>376</sup>») que transformam a tensão e a disparidade entre os vários domínios em tropo: um modo de interligar sentidos, desvio em relação a um determinado sentido e movimento em direcção a outro sentido<sup>377</sup>. Por isso, a figura fundamental da construção do texto será o duplo: intrigas duplas, a do convento e a da Passarola, que se encontram e se separam para novamente se encontrarem; pares complementares, o de Blimunda e Baltasar, reproduzindo o mito do casal original: «face solar e lunar – realidade una<sup>378</sup>», ou de Bartolomeu de Gusmão e Domenico Scarlatti, criadores de voo e de música; histórias «reais» e histórias potenciais, numa relação especular que institui uma permanente leitura de um suposto «grau zero» pelo tropo correspondente e inversamente. A

---

<sup>373</sup> Thomas Pavel, *ob. cit.*, p. 112.

<sup>374</sup> Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, p. 126.

<sup>375</sup> Thomas Pavel, *ob. cit.*, p. 76.

<sup>376</sup> Brian McHale, *Postmodernist fiction*, p. 37.

<sup>377</sup> Cf. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973, p. 24.

<sup>378</sup> Eduardo Lourenço, *ob. cit.*, p. 183.

construção do convento é «paralela e antitética<sup>379</sup>» à da Passarola, os quadros urbanos deixam lugar aos quadros que pintam a destruição da existência rural pelo projecto do convento, a vida da família real contrasta com a vida do casal heterodoxo, o público com o privado, o permitido com o proibido, a *doxa* com a heresia:

«O *Memorial* joga-se na interferência de dois planos, ou melhor, de dois textos que(...) se respondem um ao outro, não numa simples inversão, mas num espelhismo que funde numa só a realidade das acções humanas e a sua transcrição transcendente<sup>380</sup>».

As duas «works in progress», o convento e a passarola, representam duas modalidades de conceber a criação humana, revelando o seu sentido pleno apenas pelo paralelismo e pelo contraste instituídos entre os dois projectos. A relação entre os dois submundos construtivos baseia-se na alegoria, figura dupla até pela etimologia - composta de *allos*, outro, e *agourein*, falar no *ágora*<sup>381</sup>.

Concebido como a transposição de uma disposição mimética e lúdica do rei, o convento é prefigurado pelo jogo que o soberano pratica: a armação de uma miniatura de S. Pedro de Roma. A descrição da operação do encaixe joga sobre a ambiguidade entre uma construção real e um simples jogo infantil, revelando a indistinção do ponto de vista do soberano entre fazer e mandar fazer: «Quase tão grande como Deus é a basílica de S. Pedro de Roma que el-rei está a levantar» (p. 12). O jogo de armar «a cabeça arquitectural da Santa Igreja» será a única «obra» em que o rei será comprometido como «grande edificador» (p. 165) e como «sujeito da acção de levantar<sup>382</sup>».

Na realidade, o convento é o produto do arbítrio e da violência e constrói-se por acréscimos sucessivos, que nada têm a ver com um projecto artístico, mas só com finalidades de representação e com um desejo incomensurável de ostentação.

No espaço do livro, o monumento nunca é descrito enquanto projecto estético, ou seja enquanto *Gestalt*, forma que transcenda a materialidade e a disseminação objectual. Pelo contrário, os elementos que o representam são quer puros simulacros - construções imitativas, panos pintados e estruturas frágeis que fingem a construção definitiva, quer o material bruto de construção que impressiona pela massa enorme e pesada cujo exemplo é, sobretudo, a grande pedra da varanda da igreja. Os objectos artísticos ou as alfaias religiosas que irão ornamentar a igreja são percebidos como mostras da magnificência e do poder e são apresentados em séries em que conta a profusão dos objectos, a sua origem estrangeira, valorizada como prestigiosa, a sua raridade ou o seu preço:

---

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>381</sup> Cf. Mihai Spariosu, "Allegory, Hermeneutics, and Postmodernism", in: Matei Calinescu e Douwe Fokkema, (Eds.), *Exploring Postmodernism*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1990, pp. 59-78.

<sup>382</sup> Cf. T. C. Cerdeira da Silva, *ob. cit.*, p. 33.

«está muito certo que venham de Roma, de Veneza, de Milão e de Génova, e de Liège, e da França, e da Holanda, os sinos e os carrilhões, e os candeeiros, as lâmpadas, os castiçais, os tocheiros de bronze, e os cálices, as custódias de prata sobredourada, os sacrários, e as estátuas dos santos de que el-rei é mais devoto, e os paramentos dos altares, os frontais, as dalmáticas, as planetas, os pluviais, os cordões, os dósseis, os pálios, as alvas de peregrinas, as rendas, e três mil pranchas de pau de nogueira para os caixões da sacristia e cadeiral do coro, por ser madeira muito estimada para esse fim por S. Carlos Borromeu, e dos países do Norte navios inteiros carregados de tabuado para os andaimes, telheiros e casas de acomodação, e cordas e amarras para os cabrestantes e roldanas, e do Brasil pranchas de angelim, incontáveis, para as portas e janelas do convento, para o soalho das celas, dormitórios, refeitório e mais dependências, incluindo as grades dos espulgadoiros, por ser de incorruptível madeira, não como este rachante pinho português, que só serve para ferver as panelas e sentar-se nele gente de pouco peso e aliviada de algibeiras.» (p. 229)

O convento não aparece assim como estrutura arquitectónica, mas como acumulação de elementos de várias proveniências, qualidades e usos que criam um objecto informe e monstruoso, em que se manifesta «the stylistic device of quasi-nonselction», uma F-law, nas palavras de Fokkema.

A «randomness», o aleatório, a aparente ausência de selecção, que caracteriza a congérie de objectos que formará o convento e que contrasta com o projecto acabado é ironicamente sublinhada no capítulo em que Baltasar e outros trabalhadores do convento são encarregados do transporte do «panteão sagrado» destinado à igreja: «dezoito estátuas em dezoito carros, juntas de bois à proporção, homens às cordas na conta do já sabido» (p. 321).

A descrição do cortégio é uma paródia subtil da barroca «retórica das pinturas<sup>383</sup>» e um jogo com a descrição canónica das estátuas. Nas descrições convencionais do convento, a enumeração das esculturas segue um percurso topográfico sempre idêntico, um itinerário de apresentação que respeita a disposição espacial final das estátuas. Esta descrição que parece imposta pelas coisas reifica-se, o olhar vê sempre da mesma maneira e os descritores não parecem relatar o que vêem mas copiar o que já foi escrito. O escrito substituiu o olhar, o contacto com o objecto e constitui uma sintaxe descritiva que cria uma hierarquia e impõe um itinerário obrigatório do olhar.

Esta sintaxe local e orientada é aí rompida, e as estátuas ocupam, no cortejo que as leva, posições que criam e definem relações de simpatia ou antipatia, que, de certa forma, as reaproximam da humanidade que os santos representados se supõe terem tido antes de merecer a petrificação em dogma ou mármore:

«Quem bem chegado vem a santa Clara é S. Francisco, não admira a preferência, conhecem-se desde Assis, encontraram-se agora nesta caminho de Pintéus, de pouco valeria a amizade, ou lá o que foi que os uniu, se não continuassem a conversa na palavra que ficou em meio, como íamos dizendo. Se este é o lugar que

---

<sup>383</sup> V. Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, Paris, Albin Michel, 1994, cap. «La rhétorique jésuite des peintures», pp. 683-685.

realmente melhor conviria a S. Francisco, por ser, de todos os santos que vão nesta leva, o de mais feminis virtudes, de coração manso e alegre vontade, também em lugar certo vêm S. Domingos e santo Inácio, ambos ibéricos e sombrios, logo demoníacos, se não é isto ofender o demónio, se não seria justo, afinal, dizer que só um santo seria capaz de inventar a inquisição e outro santo a modelação das almas. É evidente, para quem conheça estas polícias, que S. Francisco vai sob suspeita.» (pp. 319-320)

Se as estátuas podem criar uma configuração semiófora, esta será apenas a da recalcada humanidade que elas são supostas terem sublimado na santidade que lhes fora conferida.

Na sua *ekphrasis*, o autor procede da mesma maneira que os retóricos que praticavam a retórica das pinturas: descreve um conjunto de objectos, fingindo falar de pessoas, dando-lhes vida e movimento.

O convento aparece portanto decomposto num conjunto de unidades distintas, situadas em séries diferentes e heterogéneas, criadoras de um efeito perceptivo caótico. O único nível de percepção capaz de criar o efeito de aumento icónico, onde portanto o convento adquira a configuração de um ícone, agregador de sentido, é o nível ético, simbolizado pelo «homem esfolado», de que Saramago fala nos *Cadernos*. É do labor e do sofrimento colectivos que Mafra recebe, no *Memorial*, todo o significado simbólico e transcendental:

«O Convento apesar da sua monstruosa massa de algum modo *ascende* para um céu que não tem outro sentido nem outro conteúdo que o sofrimento, mas também a humilde ciência, o insano trabalho dos que o construíram<sup>384</sup>».

Produto de um processo de *allegoresis* - «the performance in language by which a chronicle is transformed into a narrative<sup>385</sup>», a narrativa do convento é um relato figurativo, um dispositivo interpretativo plural que, de um lado, funciona como uma alegoria do mundo barroco joanino e, do outro, serve de espelho grotesco à história faustica da Passarola. Situada debaixo do signo da inautenticidade, esta maquinação da aparência tem todas as características de um baile mecânico (é significativa a este propósito a recorrência das imagens do autómata, das estátuas ou dos jogos de «lego») que, reduzindo o humano à superfície sem profundidade, o recupera apenas como acto sacrificial:

«O Convento é a antipassarola, a anti-história, totalmente negativa e privada de qualquer sentido humanizável, mas é também uma *obra humana*(...) como acto sacrificial<sup>386</sup>».

A aparente ausência de selecção e o aleatório que caracteriza o convento reencontra-se no mundo carnavalesco dos simulacros de vida pública: cerimónias

---

<sup>384</sup> Eduardo Lourenço, *ob. cit.*, p. 182.

<sup>385</sup> Hayden White, “The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory”, p. 125.

<sup>386</sup> Eduardo Lourenço, *ob. cit.*, p. 183.

ligadas à inauguração do convento, festas e procissões que escandem o ano litúrgico ou celebram momentos altos da vida da família real, touradas e autos-de-fé que tornam familiar a morte. O carnaval como ludismo trágico, consumado na praça pública, contrasta com a gravidade austera do mundo do segredo partilhado que a Passarola simboliza.

Por sua vez, a Passarola funciona como alegoria, servindo de dispositivo de interpretação do contexto em que se insere. Por oposição ao convento, obra beata, símbolo da coacção e da violência, a criação humana aqui descrita é espontaneamente assumida como acto de liberdade e plena realização do ser:

«não há outra harmonia, outro céu que aqueles que eles inventam humanizando tudo o que tocam, arrancando ao mundo da necessidade, da opressão, do arbítrio de que são feitos, a liberdade que não lhes é dada senão como recompensa atrasada dos seus combates sempre duvidosos e fatais<sup>387</sup>».

A alegoria funciona como dispositivo hermenêutico recíproco, contrastando o peso do monumento com a leveza do voo, a materialidade monumental com a evanescência do sonho, a servidão com a liberdade. A simbólica da ascensão que demarca as duas obras - o convento e a Passarola - é completada e sublimada na música «a invenção humana que confunde numa só realidade aqueles mundos que, por cegueira ou excesso de subtilidade, chamamos “mundo profano” e “mundo divino”, céu e terra<sup>388</sup>».

A música, «obra de som», tem uma função catártica, é consolação, o único remédio que pode curar Blimunda do prolongado espectáculo da morte generalizada provocada pela peste de Lisboa. «Rodeada de música como se mergulhasse num profundo mar», «não esperaria Blimunda que, ouvindo a música, o peito se lhe dilatasse tanto, um suspiro assim, como de quem morre ou de quem nasce» (p.185). O segredo do voo, o éter de que a máquina precisa para voar poderia ter, segundo uma alusão do padre Bartolomeu de Gusmão, a imaterialidade da música, e a música poderia tornar-se uma alternativa para as vontades humanas como motor da ascensão:

«o músico perguntou, Que coisa atrairá o âmbar, talvez Deus, em quem toda a força mora, respondeu o padre, O âmbar atrairá que coisa, O que estiver dentro das esferas, Esse é o segredo, Sim, esse é o segredo, É mineral, vegetal ou animal, Não é mineral, nem vegetal, nem animal, Tudo é mineral, ou vegetal, ou animal, nem tudo, há coisas que o não são, a música, por exemplo, Padre Bartolomeu de Gusmão, decerto não quer dizer-me que estas esferas vão conter música, Não, mas quem sabe se com ela não subiria também a máquina, tenho de pensar nisso, afinal pouco falta para que me erga eu ao ar quando o ouço tocar no cravo, É um gracejo, Menos do que parece, senhor Scarlatti». (p. 170)

A aparição de Scarlatti na vida dos três construtores da Passarola concretiza a música como metáfora última da criação. O músico italiano entra em cena e a música

---

<sup>387</sup> *Ibid.* p. 181.

<sup>388</sup> *Ibid.*



«vem interferir nas vidas profanas dos protagonistas, mas mais ainda na do narrador que, evocando-as, as cria descobrindo no milagre da criação que está levando a cabo, a mesma emoção e quase o mesmo pânico de quem inventou o fogo<sup>389</sup>».

A metáfora da música como essência pura da criação humana, que não é outra coisa senão o desejo de ascensão e voo, transforma a estrutura dupla da alegoria construtiva em estrutura plural. Isso acontece, como diz Spariosu, «when the wealth of experience is felt to be so overwhelming that it can only be dealt with on several levels or a multiplicity of dimensions, and this we may term the pluralistic use of allegory<sup>390</sup>». A alegoria funciona assim como dispositivo de redescritção a múltiplos níveis: ela pluraliza e ao mesmo tempo unifica o mundo ficcional, subordinando-o a uma metáfora emergente.

A metáfora é um modo de resgatar a história que, deixada a si própria, fracassa no projecto de se dar um sentido global e no de conferir um sentido à vida humana. A metáfora «destrói uma ordem só para inventar uma nova<sup>391</sup>» e implica a noção de transgressão categorial «understood as a deviation in relation to a preexisting logical order, as a dis-ordering in a scheme of classification<sup>392</sup>». Como tal, ela reenvia tanto para o dito, como para o não-dito do texto, para as lacunas intencionalmente abertas pela ficção no tecido histórico.

Longe de ser separados por uma distância intransponível, os dois submundos, do convento e da Passarola, são interligados e comunicam um com o outro através dos protagonistas, e sobretudo do casal Baltasar - Blimunda que vivem ora no mundo «realista» do trabalho, ora no mundo «fantástico» da construção da passarola, ao sabor das circunstâncias. Os dois circulam entre as várias regiões do heterocosmo, tomando a vida tal como se apresenta, sem problematizá-la, ao contrário do Padre Bartolomeu Lourenço, empenhado numa procura faustica da resolução e unificação das oposições. Por aí, Saramago retoma um *topos* da literatura carnavalesca: o pícaro que, errando de um lugar a outro, estabelece, como diz McHale, diálogos de limiar (*threshold dialogues*) entre os mundos<sup>393</sup>. O pícaro que aceita a coexistência dos contrários como condição do viver é contrastado no *Memorial* com o espírito faustico do padre Voador que chega a perder a razão e depois a própria vida por não poder acordar no seu espírito as oposições irreconciliáveis que encontra entre o seu mundo mental e a realidade espiritual da época. A «solução» de viver de Blimunda e de Baltasar é semelhante, aliás, a de Scarlatti, como a dizer que só pela obra da arte - a sagração do amor no primeiro caso, a música no segundo - é que o mundo pode ser pacificado e integrado numa visão harmónica que ilustra o antropocentrismo de Saramago, ou seja, como diz Eduardo Lourenço: «a história profana dos homens como história santa<sup>394</sup>».

---

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>390</sup> Mihai Spariosu, *ob. cit.*, p. 60.

<sup>391</sup> Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor: Multidisciplinary Studies in the Creation of Meaning in Language*, Toronto, University of Toronto Press, 1977, p. 22.

<sup>392</sup> *Ibid.*.

<sup>393</sup> Brian McHale, *ob. cit.*, p. 172.

<sup>394</sup> Eduardo Lourenço. *ob. cit.*, p. 183.

## A LÓGICA DO TALVEZ

O facto de Blimunda ter um protótipo real na época, sendo como Bartolomeu Lourenço ou Domenico Scarlatti, um «imigrante» no texto, por contraste com um personagem «autóctone»<sup>395</sup> como Baltasar, não deixa de ter consequências sobre uma leitura «em veracidade» do texto que se proporia delimitar o que, no texto, é emprestado ao «real» e o que pertence ao imaginário.

De acordo com os cálculos comuns de verosimilhança, tal personagem produz um efeito de concentração ficcional, parecendo um produto da pura efabulação poética. A existência de um modelo chama porém a atenção sobre os clichés que existem ao nível das expectativas de leitura e subverte a nossa percepção do verosímil, ou seja da proximidade/afastamento em relação a um grau zero do real, colocando, como em outros romances de Saramago, o problema da verdade.

No *Memorial do Convento*, a reflexão sobre a verdade dissemina-se ao longo do romance, num jogo combinatório, feito, como observa Maria Helena Rouanet<sup>396</sup>, de «pedaços de encaixar». A verdade, tal como o erro, depende do contexto espacial e temporal e constrói-se no tempo. Numa conversa com Baltasar e Blimunda, o padre lembra que Pilatos «perguntou a Jesus o que era a verdade e Jesus não respondeu», ao que Blimunda retorque: «Talvez ainda fosse muito cedo para o saber» (p. 172), subentendendo a marcha do mundo como um desvelar gradual da verdade.

A verdade é relativa e não tem definição absoluta; para a pergunta «o que é a verdade» não existe resposta (p. 162).

A propósito dos condenados pela Inquisição, explica-se a palavra «contumaz» como «persistentes nos erros que são suas verdades, só desacertadas no tempo e no lugar» (p. 50). A verdade de agora não é verdade de amanhã, porque as concepções mudam e «atrás da crença e da ciência dela sempre vêm tempos increús e ciências outras» (p. 132).

A menção de «ciências», nota a autora, sugere a pluralidade dos paradigmas do saber, que abala a unicidade da noção:

«não há ciência, mas ciências, plurais como os tempos, ou ciência de alguma coisa. O agente dessa relativização é a historicidade, que se estende à ideia da verdade ao longo do romance»<sup>397</sup>.

A verdade «caminha sempre por seu próprio pé na história, é só dar-lhe tempo e um dia aparece» (p. 281), mas também «no fim se acertarão as contas dos erros com que se faz a história» (p. 300).

Numa conversa entre Bartolomeu Lourenço e Scarlatti, surge o tema da procura da verdade como conhecimento e afastamento dos erros (o que como já mencionámos remete para o sentido originário de *alèthéia*):

---

<sup>395</sup> V. Terence Parsons, *Nonexistent Objects*, New Haven, Yale University Press, 1980.

<sup>396</sup> Maria Helena Rouanet, "Em pedaços de encaixar. Leitura de *Memorial do Convento* de José Saramago", *Colóquio - Letras*, nº 101, 1988, pp. 55-63.

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 56.

«Porém, para que os homens possam cingir-se à verdade, terão primeiramente de conhecer os erros, E praticá-los, Não saberei responder à pergunta com um simples sim ou não, mas acredito na necessidade do erro.» (pp. 161-162)

O que se revela a uma dada altura como verdade pode apenas esconder outra verdade mais profunda. Também numa conversa entre o Voador e o músico se atinge este carácter «estratigráfico» da verdade, já aludido no *Manual de Pintura e Caligrafia*, quando o protagonista lembra «que a primeira coisa pode ter sido ali posta apenas para nos distrair da segunda» (MAN, p. 314):

«Disseram-me, padre Bartolomeu de Gusmão, que por obra dessas mãos se levantou ao ar um engenho e voou, Disseram a verdade do que então viram, depois ficaram cegos para a verdade que a primeira escondeu. Gostaria de entender melhor, Há doze anos que isso foi, desde então a verdade mudou muito» (p. 166)

À dialéctica entre a verdade e o erro acrescenta-se a da verdade/mentira. A mentira é usada para salvar verdades que para a época representam heresias. Em casa dos pais de Baltazar, Blimunda mente jurando que não é judia porque «é outra a verdade que tem de salvar» (p. 104). «Por salvar maiores verdades se mente às vezes» (p. 103) e, como bem sabe Bartolomeu Lourenço, há mentiras que «já nascem absolvidas» (p. 119).

Mais do que as noções adversas, mas conciliáveis com a verdade, representadas pelo erro e pela mentira, a problemática do livro gira à volta da verdade dupla, a aceite pela norma religiosa a que se lhe contrapõe, coexistindo no mesmo espaço e, às vezes, no mesmo sujeito, uma ampla verdade de sentido contrário, herético. Saramago lembra a oratória barroca, conceituosa, que, muitas vezes, para captar a atenção do público permitia a utilização de imagens que roçavam a heresia. O pregador que faz uma pregação ambígua, que faz «virar ao conceito os pés pela cabeça», dando «involuntária voz» à «tentação herética», diz «duas verdades profundas, e das duas escolherá uma, porque nem tu nem eu sabemos qual é a verdade de Deus, muito menos se é o verdadeiro Deus» (p. 166).

Dividido entre as verdades opostas da Bíblia e do Corão, Bartolomeu Lourenço é um homem torturado pela dúvida, pensando, como diz Baltazar, «como em um pensamento só, tão opostas e inimigas verdades» (p. 176). O padre debate-se continuamente entre o sim e o não: «como poderei achar-me nesta floresta de sim e não, do não que é sim, do sim que é não, afinidades contrárias, contrariedades afins, como atravessarei salvo sobre o fio da navalha» (p. 173) para chegar à conclusão herética que Deus é uma «criatura do homem»:

«Dizia as palavras que escrevera, outras que de improviso lhe surgiam agora, e estas negavam aquelas, ou duvidavam-nas, ou faziam-nas exprimir sentidos diferentes, Et ego in illo, sim, e eu estou nele, eu Deus, nele homem, em mim, que sou homem, estás tu, que Deus és, Deus cabe dentro do homem, mas como pode Deus caber dentro do homem se é imenso Deus e o homem tão pequena parte das suas criaturas, a resposta é que fica Deus no homem pelo sacramento, claro está, claríssimo é, mas, ficando no homem pelo

sacramento, é preciso que o homem o tome, e assim Deus não fica no homem quando quer, mas quando o homem o deseja tomar, posto o que será dito que de alguma maneira o criador se fez criatura do homem...» (pp. 172-173)

Tentado pela heresia, o padre acaba por afirmá-la e grita-a para o céu, experimentando se há ou não castigo divino: «Deus é uno em essência e pessoa, Deus é uno em essência e trino em pessoa, onde está a verdade, onde está a falsidade» (pp. 172-173) e chega à conclusão, guiado pela visão de Blimunda, que na hóstia sagrada distingue apenas uma «nuvem fechada» (p. 129), uma vontade humana, de que «o homem é quase deus, ou será afinal o próprio Deus» (p. 173).

Mais do que uma interpretação heterodoxa da religião como fabricação imaginária, a igualdade do homem com Deus significa uma sagração do homem e do mundo das criaturas. À religião institucionalizada, ossificada, Saramago tenta contrapor uma religião do homem e da vida, um paganismo de extracção renascentista que gravita à volta do casal Baltasar-Blimunda. O tema da tensão e do vital adquire no romance o aspecto do antagonismo entre teocentrismo e antropocentrismo, percebido sob uma perspectiva franciscana que tende a divinizar toda a criação, que o próprio Deus poderia um dia visitar. Como diz o padre a Blimunda:

«Conforma-te, Blimunda, deixemos a Deus o campo de Deus, não atravessemos as suas fronteiras, adoremos deste lado de cá, e façamos o nosso campo, o campo dos homens, que estando feito há-de querer Deus visitar-nos, e então, sim, será o mundo criado.» (p. 55)

Ao passo que Bartolomeu Lorenço se debate nos arcanos de uma lógica dual (*ou...ou*), a lógica da contradição fazendo-o finalmente perder o juízo e enlouquecer, Blimunda e Baltasar aceitam uma lógica múltipla (*e ...e*), uma lógica do talvez, que, ao fazê-los aceitar a multiplicidade e o dialogismo das verdades, lhes permite aguentar a ambiguidade e a diversidade da vida, como a própria contradição. Baltasar concebe a verdade como possibilidades paralelas, porque desde que participa na criação de uma obra humana não se preocupa com questões metafísicas:

«Desde que comecei a construir a máquina de voar, deixei de pensar nessas coisas, talvez Deus seja um, talvez seja três, pode bem ser que seja quatro, a diferença não se nota, se calhar Deus é o único soldado vivo de um exército de cem mil, por isso é ao mesmo tempo soldado, capitão e general, e também maneta, como me foi explicado, e isso, sim, passei a acreditar...» (p. 172)

Esta lógica do talvez é a própria lógica da ficção. Como diz Leyla Perrone-Moisés, aproximando o pensamento múltiplo afirmado no *Memorial* da tentação «sedutoramente especulativa» do «infinito Talvez» ficcional exprimido na *História do Cerco de Lisboa*:

«No real, as coisas estão submetidas à lógica mutuamente exclusiva do “sim” ou “não”. Na literatura, que é apenas linguagem, mas linguagem com poder infinito de

significância, as coisas podem ser e não ser, ao mesmo tempo. Diferentemente das obras históricas, as ficções permitem “um infinito Talvez”, que não deixa “pedra sobre pedra nem facta sobre facta”. As ficções “fazem-se todas com uma continuada dúvida”. Elas escapam, assim, ao determinismo da história<sup>398</sup>».

## UMA HISTÓRIA GENEALÓGICA

No caso do *Memorial* é evidente a liberdade dirigida da invenção. Descendente, como se declara o próprio autor, da cultura barroca, Saramago circunscreveu a sua capacidade fabulatória à exploração do potencial ficcional da época de D. João V, criando um mundo isomorfo com o imaginário manifesto nos testemunhos da época. O ficcional não é uma transgressão, uma violação das regras segundo as quais funciona a época, mas sim um desenvolvimento orgânico de virtualidades não-realizadas no passado. Deste ponto de vista, Saramago situa-se numa relação genealógica relativamente ao passado que reconstrói; recolhendo nele as histórias potenciais ou interrompidas antes do tempo, consente que o imaginário da época se cumprisse - se não na história real, legítima, que perdeu, numa história fictícia, bastarda, que conservasse a sua vitalidade.

Discreta e ironicamente, Saramago sugere a estratégia «genealógica» da criação da ficção e o jogo entre legítimo e bastardo que preside ao processo genético: a acção do romance tem como ponto de partida o anseio de rei de ter uma descendência legítima, posto que, célebre pelos seus amores, o soberano português tinha numerosos «bastardos da real semente e ainda agora a procriação vai na praça» (p. 11).

O primeiro capítulo - onde os franciscanos prometem ao rei um descendente capaz de perpetuar a dinastia - termina com um sonho do soberano em que este «verá erguer-se do seu sexo uma árvore de Jessé, frondosa e toda povoada dos ascendentes de Cristo, até ao mesmo Cristo, herdeiro de todas as coroas, e depois dissipar-se a árvore e em seu lugar levantar-se, poderosamente, com altas colunas, torres sineiras, cúpulas e torreões, um convento de franciscanos» (p. 18). O sonho herético e lascivo, revelador da megalomania real, é um bom exemplo da construção «genealógica» praticada, até ao nível micro-textual, por José Saramago. Apesar de puramente inventado, o sonho é coerente com o vocabulário simbólico do tempo: a árvore de Jessé, organigrama de uma genealogia santa ou prestigiosa, constituía na época, - difundido pelos franciscanos e jesuitas e associado sobretudo com a Imaculada Conceção -, o tema iconográfico mais corrente do barroco português, uma verdadeira constante visual, presente na pintura, na decoração, na talha dourada, iluminuras ou azulejos<sup>399</sup>. Legítimo relativamente ao repertório imagético da época, o sonho é «bastardo» do ponto de vista pragmático, antecipando o filão heterodoxo que atravessará todo o romance.

---

<sup>398</sup> Leyla Perrone-Moisés, “As *artimages* de Saramago”, *A Folha*, 6 de Dezembro de 1998 (www.instituto-camoes.pt.)

<sup>399</sup> José Fernandes Pereira, *ob. cit.*, pp. 283-240.

A mesma estratégia genética encontra-se na base da elaboração de certos temas maiores do romance, que parecem ter sido prefigurados por detalhes da época. Referindo-se a um «memorial» (em sentido legal) dirigido ao rei D. João V e que continha um protesto contra as despesas excessivas requeridas pela edificação do convento, o Pe. José Correia Leitão dizia num escrito que, na época, circulou em manuscrito, que temia não só que a obra fosse mal avaliada no «concerto do mundo», como ainda mal recebida aos olhos de Deus, por os meios nela utilizados se não conformarem com o seu «justo fim»<sup>400</sup> O «Memorial»<sup>401</sup> original, que citava Leitão, e que se encontra no espólio da biblioteca de Coimbra, implora: «O coração do rey esta na mão de Deus; esteja o de V. Mag.de na direita a q. se attribue a mizericordia com q. nos conserva, e não na esquerda, em q. se simboliza a justiça com que nos castiga».

Esta frase - detalhe retórico de um documento que ficou manuscrito - constitui o núcleo germinativo do tema heterodoxo de um Deus inválido - maneta da mão esquerda, que desempenha um papel essencial do tecido ideológico do livro. Tentando convencer o soldado maneta, com um gancho em lugar da mão, que pode ser outra coisa do que uma simples máquina de matar ao serviço dos interesses do rei, Bartolomeu Lourenço diz a Baltasar:

«Com essa mão e esse gancho podés fazer tudo quanto quizeres, e há coisas que um gancho faz melhor que a mão completa, um gancho não sente dores se tiver de segurar um arame ou um ferro, nem se corta, nem se queima, e eu te digo que maneta é Deus, e fez o universo». (p. 68)

A falta da mão esquerda, da justiça nos termos da época, cria um espaço vazio próximo da divindade, um vazio que será preenchido pela mão direita do homem, instrumento do trabalho criador que permitirá o voo, mas também o levantamento das muralhas do convento. O Deus maneta tornar-se-á para os construtores do convento uma figura de identificação compensatória e insurgente:

«Baltasar explicou enfim, com grande alívio de já não se estar falando de voar, Deus não tem a mão esquerda porque é à sua direita que senta os seus eleitos, e uma vez que os condenados vão para o inferno, à esquerda de Deus não vem a ficar ninguém, ora, se não fica lá ninguém, para que quereria Deus a mão esquerda, se a mão esquerda não serve, quer dizer que não existe, a minha não serve porque não existe, é só a diferença, Talvez à esquerda de Deus esteja outro deus, talvez Deus esteja sentado à direita doutro deus, talvez Deus seja só um eleito doutro deus, talvez sejamos todos deuses sentados, donde é que estas coisas me vêm à cabeça, é que eu não sei, disse Manuel Milho, e Baltasar rematou, Então sou eu o último da fila, à minha esquerda é que não se pode sentar ninguém, comigo acaba-se o mundo». (p. 238)

O desenvolvimento genealógico que pratica Saramago é um dispositivo de redescção, uma tradução da tradição legada pelo barroco (*tradição = tradução*,

---

<sup>400</sup> P.e. José Correia Leitão, "Copia do Memorial que se offereceo ao Serenissimo Rey d. Joao Vo na ocasião que se vexava o povo para a obra do Templo de Mafra" (BPE, Manuscritos, CIX/1-13).

<sup>401</sup> BGUC, Manuscritos, Cód. 30, fls. 15-17.

segundo a expressão de G. Folena<sup>402</sup>) em termos contemporâneos, de acordo com uma leitura retórica adequada à sensibilidade dos nossos dias. A narrativa enquanto «dom de histórias» inscreve-se no movimento da transmissão de uma tradição viva, que regista com cada geração que a assume novas metamorfoses. Reelaborando e retraduzindo a tradição, o texto romanesco pertence «à une chaîne de paroles<sup>403</sup>», glosando não só a memória factual de uma época, mas também os seus tipos discursivos. Na verdade, ao optar por um título genericamente marcado, Saramago declara abertamente o seu projecto de situar o *Memorial* na descendência do discurso predominante praticado na época joanina.

Com efeito, como já mencionámos, a época de D. João V nota-se por uma grande densidade de escritos, chamados genericamente *memórias* ou *memoriais*, que constituem um «falso género», de «normatividade estética e retórica variável», uma espécie de continuum retórico, que não se submete a uma teoria geral do texto, do discurso e das normas estéticas, combinando livremente «memória e crónica, hagiografia e documento, poema e messianismo», em conformidade com «uma prática da persuasão com fins políticos em que a argumentação histórica, divina, jurídica ou ética adquirem um peso singular»<sup>404</sup>. Nos escritos memorialísticos, os autores tinham «a liberdade de optar pela esfera particular ou pública ou de combinar as duas», de registar «o presente ou o passado», e de tratar a matéria narrativa segundo normas *sui generis*<sup>405</sup>. A prerrogativa de «poder escolher o material, a forma estética de apresentação, o registo e o ritmo», tornava «labéis» as fronteiras «entre historiografia memorialística, memórias pessoais, confissões públicas, jornais públicos e autobiografias<sup>406</sup>». Integráveis neste continuum estilístico são os três géneros descritivos que, segundo Jaime Cortesão «abundam e caracterizam a época»: os relatos das entradas públicas, dos embaixadores nas capitais estrangeiras ou dos prelados na suas dioceses; os panegíricos e elogios fúnebres e a descrição das procissões<sup>407</sup>.

Uma característica de todos estes documentos é a indiscriminação entre o acontecimento macro- e micro-histórico: os micro-acontecimentos que marcam a vida particular dos soberanos ou a vida pública da colectividade, organizada pelas instituições políticas ou eclesiásticas, são colocados no mesmo plano dos macro-acontecimentos do Império: «micro-história e macro-história confundem-se<sup>408</sup>».

Os textos criam os acontecimentos e conferem-lhes duração. O acontecimento barroco é um construto discursivo e coincide com a superfície verbal que pode gerar, superfície cuja extensão depende da capacidade do facto relatado de produzir

---

<sup>402</sup> *La traduzione. Saggi e studi*, Trieste, 1973.

<sup>403</sup> Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, p. 167.

<sup>404</sup> Cf. Carmen M. Radulet, “Enquadramento crítico-literário das *Memórias Históricas* do 1º Conde de Povolide”, *Portugal, Lisboa e a Corte nos reinados de D. Pedro II e D. João V. Memórias Históricas de Tristão da Cunha de Ataíde, 1º Conde de Povolide*, Lisboa, Publicações Chaves Ferreira, 1990, pp. 39-40.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>406</sup> *Ibid.*

<sup>407</sup> Jaime Cortesão, *ob. cit.*, p. 99.

<sup>408</sup> Carmen Radulet, *ob. cit.*, p. 43.

espectáculo. Motivados como por um *horror vacui* generalizado, os escritos do tempo apresentam-se como sequências genealógicas de textos, que, como conscientes do seu carácter incompleto, retomam-se, glosam-se, completam-se, amplificam-se numa tumefacção verbal que tende a anular a própria possibilidade de uma enciclopédia. Com as mudanças macroscópicas que uma pluralidade de observadores consente em designar como eventos, as memórias e as crónicas também registam um certo fluir temporal, decompondo o tempo escandido pelos acontecimentos «numa série ordenada de unidades distintas e individualizadas»<sup>409</sup>.

No barroco, as tónicas temporais são constituídas pelos próprios acontecimentos que mais do que uma mudança no mundo real, representam uma urdidura verbal destinada a encobrir a vacuidade da passagem do tempo. A história volta, por isso, à *forma mentis* associada à escrita dos antigos anais: todos os anos devem ser preenchidos nem que seja com eventos artificiais, gerados pela escrita, que, pela sua acumulação e justaposição, cria a impressão de espessura temporal, de consistência do vivido.

## ARQUITECTURAS TEMPORAIS

Para organizar este mundo proliferante, gerador em última instância de monotonia, Saramago recorre a dispositivos complexos de sistematização. Primeiro, trata-se de uma estrutura cronológica identificável, a que se prendem as linhas narrativas do romance. A diegese do romance está bem delimitada por balizas temporais precisas: o rei fez voto de levantar um convento em Mafra em 1709 e a construção foi decretada em 1711. Blimunda conhece Baltasar no auto-de-fé de 26 de julho de 1711. Assistimos também ao lançamento da primeira pedra - 19 de Outubro de 1717, à inauguração do convento - 17 de Novembro de 1717, à sagração de 22 de Outubro de 1730. Blimunda recolhe as vontades dos moribundos durante a grande peste de 1723. A morte de Bartolomeu Lourenço coincide com o grande temporal de novembro de 1724 que assolou Lisboa e os seus arredores. A jornada ao rio Caia realizou-se em 1729 etc. A última cena do romance em que Blimunda reencontra Baltasar tem lugar no dia 18 de Outubro de 1739, no auto-de-fé em que foi queimado António José da Silva. Esta estrutura cronológica linear abrange a descrição de numerosos acontecimentos, no sentido que a época conferia a esta palavra: as festas ocasionadas pelo calendário litúrgico, procissões, auto-de-fés, missas, touradas. Esses acontecimentos são seleccionados em função de dois critérios: seja pela sua relevância para a evolução das linhas narrativas do romance, seja pela sua representatividade enquanto sintomas do mundo descrito.

Na economia do romance é o segundo critério que prevalece. Enquanto os dois auto-de-fés mencionados no livro têm uma importância fulcral no destino dos protagonistas: como lugar de amor e de morte, há uma variedade de descrições de

---

<sup>409</sup> K. Pomian, *ob. cit.*, p. 220.



acontecimentos públicos cuja função consiste sobretudo em dar consistência e espessura ao mundo representado.

A tópica destes acontecimentos constitui a arquitectura temporal do *Memorial* que, apesar da sua aparência cronográfica, é formada por dois tipos de eventos: irrepetíveis e cíclicos, que pertencem a vários tempos: político, privado, litúrgico. O próprio tempo político, formado por acontecimentos únicos e irreversíveis, se inscreve, através de cerimónias hipnóticas, numa espécie de repetitividade cíclica, em competição com o tempo litúrgico, ambicionando dominar a temporalidade humana da mesma forma que o calendário religioso.

Alguns momentos maiores do ano litúrgico são representados ou mencionados no *Memorial*: a Quaresma e o Entrudo, a Páscoa com a «Paixão e Morte», o Corpo de Deus. Apesar de terem tido lugar em anos diferentes, eles aparecem no romance na ordem do calendário litúrgico, como se ao decorrer ilimitado do tempo se sobrepusesse a figura de um ano mítico, que afirma o fluir temporal como uma eterna repetição do idêntico. Essas festas, representando por sinédoque séries de rituais similares que se inscrevem na duração longa têm contudo a sua própria historicidade, constituindo «eventos», ou seja, nas palavras de Pomian, o «emergir de uma figura nova que sobressai do fundo do já visto<sup>410</sup>».

Assim, por exemplo, a procissão do Corpo de Cristo que se descreve no capítulo 13 marca um momento de modificação da organização tradicional das celebrações. Dando uma nova ênfase a esta festa religiosa, o rei ordenou em 1717 a eliminação dos elementos populares, de sabor pagão, que até aí a tinham marcado. Vários documentos da época registam o acontecimento e, alguns anos mais tarde, o autor anónimo da *Descrição da Cidade de Lisboa* podia escrever:

«A procissão do Corpo de Deus faz-se desde há alguns anos com uma pompa e uma solenidade que ultrapassa, segundo creio, tudo o que se pratica nos outros lugares da cristandade<sup>411</sup>.

A 12 de Maio de 1717, o secretário de estado Diogo de Mendonça Corte Real comunicava a decisão ao presidente do senado da camara ocidental:

«S. Magestade, que Deus guarde, é servido que no dia da procissão do Corpo de Deus que ha de fazer a sé patriarchal, ordene o senado que todas as ruas por onde passar estejam muito limpas, com condemnação a todos os que botarem n'ellas alguma cousa, na vespera ou no dia, ordenando se aos moradores tenham armadas as portas, janellas e paredes, e que as bandeiras dos officios, ao recolher da procissão, se encostem das janellas do paço antes de entrar o arco; que não vão na procissão tourinhas, gigantes, serpe, adrago e esparteira, carros e as mais cousas semelhantes que costumavam dar os officios, nem dança alguma, nem os mouros que costumavam ir junto a S. Jorge; que na procissão não vá pallio de ló, mas outro rico; que o senado mande lançar cadeias nas boccas das ruas que vão sair às da procissão, para que não

---

<sup>410</sup> *Ibid.*

<sup>411</sup> Anónimo, *ob. cit.*, p. 63.

entrem por ellas carruagens; que ao clero e religiosos, quando se lhes der a cêra, se lhes encomende a levem accessa<sup>412</sup>.»

Também se publica, datada de 25 de Agosto de 1717, uma “Declaração sobre não irem nas procissões charamelas e homens pretos, e os que levam as bandeiras vão com opas<sup>413</sup>” e onde se especifica que a música irá ser estipendiada pelo senado da câmara que pagará cinco homens para tocarem em todas as procissões e festas públicas.

Integrando os elementos mais importantes das prescrições régias, o *Memorial* regista a modificação e descreve o descontentamento da população, seguido por uma expectativa ansiosa que termina em deslumbramento perante as novidades da cerimónia:

«Aí está Junho. Corre por Lisboa a não fausta notícia de que este ano a procissão do Corpo de Deus não trará as antigas figuras dos gigantes, nem a serpente silvante, nem o dragão flamejante, e que não sairão as tourinhas, e também não haverá danças da cidade, nem marimbas, nem charamelas, e não virá o rei David dançando adiante do pálido. Pergunta-se então o povo que procissão vem a ser essa, se não podem sair os foliões da Arruda atroando as ruas com o seu pandeiro, se estão as mulheres de frielas proibidas de dançar a chacoína, se também não darão a dança das espadas, se não saem castelos, se não tocam a gaita e o tamboril, se não vêm brincando os sátiros e as ninfas os encobertos modos doutra brincadeira, se não se faz mais a dança da retorta, se não navegará aos ombros de homens a nau de São Pedro, que procissão teremos, que gosto nos vão tirar, ainda se nos deixassem o carro dos hortelões, não tornaremos a ouvir o silvo da serpe, meu primo, que toda me arrepiava quando ela passava assobiando, nem sei explicar as tremuras que sentia, ai». (pp. 145-146)

Os múltiplos «acontecimentos» de que é composto o mundo do *Memorial* são de facto tematizações enciclopédicas da época que ilustram as várias «séries paralelas<sup>414</sup>» - religiosas, políticas, sociais, culturais, de que era composto o contexto da época: as superstições e os milagres atribuídos a certos santos (sobretudo santo António, o padroeiro de Lisboa), a perseguição inquisitorial e o ritual dos autos-de-fé, a criminalidade de Lisboa, a prostituição ou a reclusão feminina etc, outros tantos aspectos de uma história sistemática das mentalidades do século barroco. A acumulação descritiva imita, por um lado, as fontes, privilegiando as aparências e o espectacular (no espaço aúlico), por outro lado entra em consonância com a Nova História (o espaço humilde, as festas populares), com base numa tematização histórica elaborada pelo presente.

## OS «PEQUENOS CARTUCHOS»

Nesse nível se situam os anacronismos, os «pequenos cartuchos» que fazem explodir o que até aí parecia indiscutível e que diferenciam categoricamente a

---

<sup>412</sup> Eduardo Freire de Oliveira, *Elementos para a História do Município de Lisboa*, 1ª parte, tomo XI, Lisboa, Typographia Universal, 1901, pp. 192-193.

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>414</sup> Daniel S. Milo, *Trahir le temps (histoire)*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 229.

*historio-grafia* praticada por Saramago da reconstrução romanesca tradicional. Ao passo que o cânone do romance histórico rejeitava os anacronismos e recomendava o apagamento do presente do narrador, José Saramago assume o futuro do tempo diegético, como profeta irónico da própria época, legitimando o anacronismo que representa um reconhecimento honesto do facto que o passado é recortado e organizado em blocos de sentido em função das perguntas geradas pelo presente. Os anacronismos abundam no *Memorial*, manifestando-se como prolepses<sup>415</sup>, como profecias pelas quais o narrador manifesta a sua presença: intervém como um espectador tagarela no drama representado sobre o vasto palco do século barroco, chama ao primeiro plano certas personagens, a outras demite, dialogando sem cessar com o mundo do passado e também com o presente do leitor contemporâneo.

Nesse sentido, veja-se por exemplo a sagração da basílica, uma das numerosas cerimónias descritas no livro, que aproveitam até ao pormenor os relatos da época. Na descrição da igreja de madeira onde se cumpre o ritual da sagração, a descrição de Saramago é muito semelhante à de Joaquim da Conceição Gomes, porventura o hipotexto<sup>416</sup> sobre o qual se constrói o texto saramaguiano<sup>417</sup>.

O texto de Conceição Gomes pinta a igreja nesses termos:

«Da parte do evangelho, e levantado sobre seis degraus, achava-se um magestoso sitial decorado de preciosa tela branca, e sobre elle um docel; do lado da epístola via-se outro sitial, elevado sobre três degraus, e sem docel; junto d'elle havia duas credenciais que continham os riquíssimos paramentos com que devia revestir-se o patriarcha D. Thomás de Almeida; de envolta com os paramentos viam-se muitas peças de prata necessárias para serviço de culto, e para augmentar a ostentação régia; uma banquetta de seis castiças e cruz de prata ornavam o altar.

No lado esquerdo do cruzeiro armou-se um côro para os músicos, todo guarnecido de damasco carmesim; e havia-se ahi collocado um órgão; próximo do côro fôra estabelecida uma bancada para os conegos da patriarcal.

Do lado direito junto a um dos arcos do cruzeiro, e sobre uma balaustrada de ebano, erguia-se uma tribuna decorada de cortinas de damasco encarnado, d'onde el-rei observava o cerimonial; na parte inferior havia muitos bancos para fidalgos e pessoas de distinção.

Todo o pavimento d'esta igreja estava coberto de pannos verdes<sup>418</sup>..»

A passagem correspondente do *Memorial* é:

---

<sup>415</sup> Como sublinha Gérard Genette, «l'anachronisme n'a guère de saveur qu'en prolepse, clin d'oeil du passé au présent et non l'inverse: aussi devrait-on l'appeler *prochronisme*» (*Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1982, p. 440).

<sup>416</sup> Gérard Genette diz: «J'entends par là (hypertextualité) toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai bien sûr, hypotexte) sur lequel se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire». (*Palimpsestes*, p. 13)

<sup>417</sup> Como, no entanto, Joaquim da Conceição se apoiou sobre descrições anteriores, a aproximação que propomos baseia-se numa pura conjectura, tal como outros paralelos que estabelecemos com textos da época, o que não acontecerá na *História do Cerco de Lisboa*, onde os hipotextos podem ser seguramente identificados, permitindo uma análise intertextual.

<sup>418</sup> Joaquim da Conceição Gomes, *ob. cit.*, p. 72.

«do lado do evangelho, sobre seis degraus, está um sitial decorado de tela branca preciosa e por cima um dossel, e, fronteiralemente, do lado da epístola, outro sitial, mas este assenta em só três degraus, em vez dos seis que solevantam o outro, o que se repete para que fique bem compreendida a diferença, e não tem sobrecéu, será para menos importante ocupação. É aqui que estão os paramentos de que D. Tomás de Almeida, o patriarca se revestirá, e muita prataria para o serviço divino, tudo demonstrando a suma grandeza deste monarca que vem entrando. Não falta nada na igreja, à esquerda do cruzeiro armou-se um coro para os músicos, forrado de damasco carmesim, com um órgão que tocará nas ocasiões próprias, e ali estarão também, em bancada reservada, os cônegos da patriarcal, e do lado direito é a tribuna para onde D. João V se encaminha, dali assistirá á cerimónia, os fidalgos e outras pessoas de merecimento sentados em baixo, nos bancos. O pavimento foi coberto de juncos e espadanas, e por cima estenderam-se panos verdes, já vem de longe, como se observa, este gosto português pelo verde e pelo encarnado, que, em vindo uma república, dará uma bandeira.» (pp. 132-133)

Ao compararmos as duas descrições, verificam-se várias modificações, que deixam porém intactos os elementos da descrição (objectos, cores), tendendo porém por um lado a dinamizar a descrição e por outro lado a fazê-la passar de um registo puramente constativo a um regime conversacional, em que a descrição é não só enunciada, mas comentada, interrogada.

Modificando a tópica geral do fragmento, o autor substituiu palavras ou sintagmas: *dossel*, repetido duas vezes no texto original, é substituído a segunda vez por um sinónimo: *sobrecéu*; «muitas peças de prata» por *prataria*. Apensos aos elementos descritivos surgem comentários de teor metatextual (explicação ou pergunta): «outro sitial, mas este assenta em só três degraus, em vez dos seis que solevantam o outro, o que se repete para que fique bem compreendida a diferença, e não tem sobrecéu, será para menos importante ocupação»

Saramago narrativiza a descrição, que no seu texto acompanha a entrada do rei, as indicações narrativas, figurando nos mesmos pontos em que, na descrição original, se fazia alusão à presença régia. A «para aumentar a ostentação régia» corresponde «tudo demonstrando a suma grandeza deste monarca que vem entrando». À «tribuna ... d'onde el-rei observava o cerimonial» corresponde «a tribuna para onde D. João V se encaminha, dali assistirá á cerimónia»

No final da descrição aparece um anacronismo, na definição de Genette, uma prática que consiste em «émailler una action ancienne de détails stylistiques et thématiques modernes<sup>419</sup>», que transpõe o conjunto descritivo no sistema actual de *topoi*. O verde e o encarnado, as duas cores presentes nos paramentos da igreja, dão lugar a um comentário que aproveita um dos *loci* da imagética portuguesa contemporânea: «já vem de longe, como se observa, este gosto português pelo verde e pelo encarnado, que, em vindo uma república, dará uma bandeira». Essa «dissonância pontual<sup>420</sup>» define o olhar «a partir do presente» que pratica o romancista como uma recontextualização discursiva.

<sup>419</sup> Gérard Genette, *ob. cit.*, p. 440.

<sup>420</sup> *Ibid.*

O tema da significação cultural das cores reaparece algumas linhas depois, explicitamente enunciada por uma voz profética, que presenciando os acontecimentos, conhece também o futuro:

«aqui está um banco de veludo carmesim, é uma cor que usamos muito em cerimónias de estilo e de estado, com o andar do tempo vê-la-emos em sanefas de teatro» (p. 135)

A situação voluntariamente anacrónica em relação ao passado reconstituído permite ao narrador uma dupla codificação retórica: aos lugares comuns particulares ao barroco contrapõe um sistema de *loci* específico para as articulações discursivas dominantes neste final de século. Assim, por exemplo, o discurso argumentativo do século XVIII-lea, centrado sobre o princípio hierárquico e sobre a preeminência da qualidade sobre a quantidade, entra em colisão com as pressuposições específicas da nossa época para a qual, no primeiro lugar, se encontra o elemento quantitativo que valoriza o que é favorável à maioria. Ao passo que, no barroco, o valor do convento de Mafra como produto e ilustração da hierarquia social, situado, na ordem valórica, a uma distância abissal em relação à base constituída pelas pessoas comuns, e como parte essencial do discurso de auto-representação nacional constituía uma pressuposição natural, o discurso contemporâneo desvaloriza a hierarquia e promove o respeito perante a vida, contestando a legitimidade do sacrifício de milhares de homens para o prazer de um só. Também, a riqueza espectacular das manifestações da época, interpretadas pelos contemporâneos em conformidade com a grelha retórica da época como «citações» da magnificência, torna-se para os homens do final do milénio uma retórica do pitoresco histórico, eventualmente legível pelo filtro do discurso turístico, uma modalidade de integrar o passado no presente como alteridade exótica.

As descrições de mentalidade são construídas pela acumulação de factos tematizáveis, do mesmo tipo, convocados ao discurso por um processo analógico. O segundo capítulo, por exemplo, enumera toda uma série de milagres ocasionados por roubos de igrejas, ocorridos em vários pontos de Lisboa, realizando um esboço de mapa das fundações religiosas lisboetas e uma primeira levantamento das crenças e superstições populares. A analogia pode ser realizada dialogicamente como um processo típico de encadeamento da fala conversacional: no quarto capítulo, os amigos de João Elvas narram uma série de crimes sucedidos em Lisboa:

«Enquanto não adormeceram, falaram de crimes acontecidos. ... Tornou a conversa ao ponto primeiro, e foi contado o caso do dourador que deu uma facada numa viúva com quem queria casar, e não queria ela, que por castigo de não coroar o desejo do homem ficou morta, e ele foi-se meter no convento da Trindade, e também aquela desventurada que tendo repreendido o marido de descaminhos em que andava, lhe passou ele uma espada de parte a parte, e mais o que aconteceu ao clérigo que por história de amores levou três formosas cutiladas..., mas Agosto também não é bom, como ainda o ano passado se viu, quando aí apareceu uma mulher cortada em catorze ou quinze pedaços.» (pp. 44-45)

Os interlocutores actualizam factos do mesmo tipo, numa espécie de competição dialógica - quem sabe mais coisas do mesmo tipo, ainda mais significativos

e sensacionais do que os relatados pelos parceiros de conversa, para chamar a atenção sobre o seu próprio saber, ou a própria experiência e para adquirir a supremacia na conversa. Não se trata tanto de comunicação, mas de contacto e saber partilhado.

A acumulação analógica é inserida na composição dos capítulos narrativos. Sobre uma estrutura metonímica assente na contiguidade espacial e temporal, enxertam-se séries factuais, que se desviam das linhas narrativas principais e cuja «presença» (no sentido que o termo tem na retórica da argumentação) constitui-se por acumulação analógica, por enumeração e aglomeração de atributos, e não pelo encadeamento causal. Sobre o tronco principal da narrativa enxertam-se desenvolvimentos labirínticos, reticulares<sup>421</sup>, que descrevem o modelo enciclopédico, subjacente à construção discursiva como rizoma:

«cada ponto do rizoma pode e deve ser ligado a qualquer outro ponto, e com efeito não há no rizoma pontos ou posições, mas tão-somente linhas de conexão; um rizoma pode ser partido num ponto qualquer e reconstituir-se segundo a sua linha; é desmontável, reversível; uma rede de árvores que se abram em todas as direcções pode formar rizoma, o que equivale a dizer que em cada rizoma se pode cortar uma série indefinida de árvores parciais; o rizoma não tem centro<sup>422</sup>».

## O TOPOS DA VIAGEM

A modalidade mais frequente de agenciar no discurso os desenvolvimentos temáticos é o *topos* da viagem, que simboliza a complexidade de movimentos de que é composto o espaço romanesco. Blimunda e Baltasar são viajantes no espaço do *Memorial*, João Elvas viaja com o rei ao rio Caia. Pela viagem os personagens assistem de modo real ou imaginário ao espectáculo do mundo. Quando a sua condição de pícaros não lhes permite penetrar no espaço reservado do poder, recorre-se à imaginação. Baltasar assiste só de longe á cerimónia da «entrada» do cardeal D. Nuno da Cunha, mas não pode ir ao paço «nem entram os olhos que tem». Então recorre-se a um artifício ficcional: «conhecendo nós as artes de Blimunda, imaginemos que ela aqui está, veremos o cardeal subindo por entre fileiras de guardas, e entrando na última casa do dossel sai el-rei a recebê-lo e ele lhe deu água benta» (p. 84-85).

O artifício será desenvolvido e «personalizado» no capítulo que relata a viagem da corte real ao rio Caia, onde se ia fazer «a troca das princesas»: a dupla aliança realizada entre as casas reais portuguesa e espanhola através do casamento simultâneo de D. José, príncipe do Brasil e herdeiro do trono, e de D. Maria Bárbara, filhos do Magnânimo, com a infanta D. Maria Ana Vitória e o príncipe das Astúrias, D. Fernando, ambos filhos de Filipe V de Espanha. As duas comitivas do rei e da rainha que se dirigem à fronteira com a Espanha são acompanhadas por João Elvas, um antigo companheiro de Baltasar, dos seus primeiros tempos em Lisboa. Já muito idoso, o antigo

---

<sup>421</sup> Umberto Eco, “Significado”, *Enciclopédia Einaudi*, vol. 31, Lisboa, IN - CM, 1994, p. 83.

<sup>422</sup> Cf. Gilles Deleuze e F. Guattari, *Rhizome*, Paris, Éd. du Minuit, 1976, p. 26.

soldado aproveita a jornada da família régia para ir ver mais uma vez a sua terra natal. Ironicamente Saramago inverte a relação entre o soldado e a comitiva régia, serão as pessoas reais que sem o saberem fazem companhia ao velho soldado vadio:

«Nunca a suma grandeza destes senhores suspeitará que vai escoltando um vagabundo, segurando-lhe a vida e os bens, tão perto de se acabarem.» (p. 299)

João Elvas segue primeiro o cortejo do rei, depois o da rainha, e, «para a sua ilustração ia fazendo perguntas, que é isto, donde veio, quem fez, quem vai usar, parecem despropositadas indiscrições» (p. 299), mas todos afinal o ajudam na sua recolha de informações. Apesar da curiosidade do soldado, ele não pode perceber o cortejo senão ingenuamente, sem reconhecer quem passa: «João Elvas só vê cavalos, gente e viaturas, não sabe quem está dentro nem quem vai fora». Inventava-se então um personagem que prolonga o vaivém do olhar, permitindo a João Elvas inteirar-se de pormenores que a sua condição de vagabundo não lhe permitiria normalmente conhecer:

«mas a nós não nos custa nada imaginar que ao lado dele se foi sentar um fidalgo caridoso e amigo de bem-fazer, que os há, e como esse fidalgo é daqueles que tudo sabem da corte e cargos, ouçamo-lo com atenção». (p. 302)

Surge assim uma personagem duplamente fictícia, inventada apenas como delegado de olhar, e que não é uma projecção mental de João Elvas, mas sim um representante jocoso do narrador intratextual.

Nas suas aparições sucessivas, o fidalgo descreve o séquito real, «o palácio que o rei mandou fazer para esta passagem» (p. 304), depois «a casa onde se encontrarão os reis e os príncipes, a qual foi construída sobre a ponte de pedra que atravessa o rio» (p. 317). O portador do olhar tem contudo os seus limites, não pode descrever a cerimónia nupcial porque «lá nem eu posso entrar» (p. 317) e sublinha as limitações voluntárias que o narrador põe aos seus poderes miméticos. O vaivém do olhar e a sua limitação ironiza a onisciência: o narrador encarrega os seus personagens a serem delegados do seu olhar, dotando-os contudo com um poder limitado de penetração. O olhar é uma metáfora essencial do *Memorial*: indo da capacidade de visão superficial e socialmente determinada dos homens comuns até ao olhar total, que desvenda o que está debaixo das aparências, de Blimunda.

Os itinerários dos personagens constituem mapas parciais do «mapa-mundi global» do romance. Estabelecendo *threshold dialogues*, os pícaros ligam entre si os espaços díspares do heterocosmo ficcional. Tal lançadeiras, os personagens que assistem ao mundo prendem as «malhas», «atam os fios»:

«Quem diria a João Elvas, nos seus antigos tempos de soldadia, e nestes agora de vadiagem, ainda que pacífica, que havia de chegar-lhe a hora de acompanhar o rei de Portugal na sua ida ao rio Caia para levar uma princesa e trazer outra, sim, quem diria. Ninguém lho disse, ninguém previu, só o sabia o acaso que de longe vinha escolhendo e atando os fios do destino, diplomáticos e dinásticos os das duas cortes, de saudades da terra e desamparo os do soldado velho. Se um dia chegarmos a

decifrar estas malhas cruzadas, endireitaremos o fio da vida e atingiremos a sabedoria suprema, se na existência de tal coisa insistimos em acreditar». (p. 299)

O vaivém dos personagens entre os submundos ficcionais figura assim o próprio entretecer discursivo (em sentido etimológico, o discurso significa tecer, entrelaçar, movimentar-se para frente, para trás), simbolizando o modo de fabricação do texto: como movimento e mediação entre as várias zonas do heterocosmo ficcional, como tessitura de séries temáticas, mas também como vaivém intertextual, *bouncing* na terminologia E. M. Forster<sup>423</sup>, que entretetece no texto ficcional « a matéria ficta» e «a matéria histórica» de forma a que «não se separe uma coisa da outra<sup>424</sup>».

As cenas são constituídas pela reescrita de uma multiplicidade de textos, que nem sempre são identificáveis, devido ao facto de eles mesmos serem glosas uns dos outros. Assim, por exemplo, o capítulo segundo, sobre os roubos das igrejas, pode ser uma reelaboração e um enriquecimento, através de outras fontes documentais, do relato sobre as crenças e superstições religiosas portuguesas que o Cavaleiro de Oliveira fazia na época na sua *Recreação periódica*. O convento e a sua história, desde o voto à sagração, são descritos num grande número de documentos da época: nos escritos historiográficos ou literários contemporâneos ou escritos a pouca distância temporal<sup>425</sup>.

A descrição da procissão do Corpo de Cristo aparece tanto em escritos portugueses como nos relatos das viajantes estrangeiros<sup>426</sup>. Também, a jornada ao rio Caia é profusamente relatada nos documentos da época<sup>427</sup>, que abundam em descrições minuciosas dos cortejos, dos trajos, dos ornatos, da ordem das comitivas,

---

<sup>423</sup> Citado por Linda Hutcheon (*Uma Teoria da Paródia*, p. 48.)

<sup>424</sup> Manuel Gusmão, *ob. cit.*, p. 86.

<sup>425</sup> Assim, por exemplo: Fr. João de S. Joseph do Prado, *Monumento Sacro, da fabrica e solemníssima sagração da sancta Basilica do Real Convento de Mafra*, Lisboa, Off. De Miguel Rodrigues, 1751, p. 3 e 44; Tomás Pinto Brandão, *Descrição de Mafra*, Lisboa, 1730 e *Idem, Função real na sagração do Templo de Mafra*, Lisboa, 1730; Frei Cláudio da Conceição, *ob. cit.*, tomo VIII, *Desde 1729 até 1730*, Lisboa, Impressão Régia, Anno 1820; Joaquim da Conceição Gomes, *ob. cit.*; Ignácio de Vilhena Barbosa, *Monumentos de Portugal*, Lisboa, Castro Irmão, 1886, etc.

<sup>426</sup> Assim, por exemplo: Ignacio Barbosa Machado, *Historia Critico-Chronologica da Instituição da Festa, Procissam, e Officio do Corpo Santissimo de Christo no Venerável Sacramento da Eucharistia*, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, /s.d./; J. da Cunha Brochado Brochado, "Cartas de José da Cunha Brochado escriptas ao conde de Viana", *O Investigador portuguez em Inglaterra ou jornal literário, político, & c.*, vol XVII, London, T. C. Hansard, 1816; Anónimo, *Description de la Ville de Lisbonne*, Edit. Pierre Prault, 1730 (traduzido em Castelo Branco Chaves, *ob. cit.*); Tomás Pinto Brandão, *Retrato em papel, e em summa, da real Procissão de Corpus*, Lisboa, Off. Da Música, 1731; Eduardo Freire d'Oliveira, *ob. cit.*, etc.

<sup>427</sup> Assim, por exemplo: *Gazeta de Lisboa*, 1729, nº.s 2, 3 e 4; Tomás Pinto Brandão, *Jornada Real Vista por cartas jogadas*, Lisboa, Off. Da Musica, 1729; D. Pedro José de Melo Homem, *Poema Heroico À felicíssima Jornada DelRey D. João V, Nosso Senhor, Nas plausiveis entregas das sempre Augustas, e Serenissimas Princezas do Brazil, E Austrias*, Lisboa, Off. Da Música, 1735; D. António Caetano de Sousa, *Historia Genealógica*, tomo VIII, Lisboa, Off. Sylviana da Academia Real, 1741; Ignácio de Vilhena Barbosa, "Luxo e magnificência da corte d'el-rei D. João V", *Archivo Pittoresco*, vol. XI, Typ. De Castro Irmão, 1868; Frei Cláudio da Conceição, *Gabinete Histórico*, tomos VII-VIII, Lisboa, Impressão Régia, 1819.



dos coches, das jóias, das cerimónias, da etiqueta estabelecida pelo efeito. Ostentação de «uma magnificência oriental<sup>428</sup>», as cerimónias vão-se prolongar por várias semanas e abrangerão uma viagem de ida e volta ao rio Caia onde se efectua a troca das princesas e uma magnífica «entrada» em Lisboa, acompanhada por vários festejos e manifestações do regojizo popular.

O relato correspondente do *Memorial* combina fragmentos e ecos de vários documentos da época, sobrepondo uma viagem efectiva a uma viagem textual. Saramago descreve aí uma viagem pelos textos memoriais como se fosse uma viagem «real» no plano da ficção.

«A obra-prima<sup>429</sup>» do espectáculo monárquico é tratada em pormenor nos escritos da época que descrevem minuciosamente todas as etapas da viagem, dando listas vertiginosas dos cortejos do rei e da rainha, da ordem das comitivas, dos trajos, dos coches, das cerimónias, das regras de etiqueta estabelecidas para o efeito. Tomás Pinto Brandão, cujo tom - talvez involuntariamente paródico - ecoará na descrição que Saramago faz dos cortejos, dá voz à admiração deslumbrada por tantos atavios e um ostentar tão grande de luxo e magnificência:

*«Todo o Mundo abalou por tantos modos,  
e até eu excepção de toda a festa,  
por besta não fiquei, não fui por besta;  
... Toda a gala da Europa  
com tanto Ganimedes, tanta copa,  
tanto bastão, tanto ouro, tanta espada,  
e enfim tanta riqueza baralhada,  
que com a Real marca  
em Aldeia Galega desembarcava<sup>430</sup>.»*

As inúmeras diligências diplomáticas necessárias para se assentarem os detalhes do duplo casamento são resumidos por Saramago de forma succinta: «muita conversa para a conversa, muito embaixador, muito regateio, muitas idas e vindas de plenipotenciários» (p. 297), numa frase que lembra o ritmo conciso dos versos de Brandão.

Pela figura errante de João Elvas, Saramago combina e tece os relatos paralelos das viagens do rei e da rainha: o soldado segue ora um ora outro séquito real, seleccionando assim apenas alguns dos lances do percurso.

Algumas descrições são condensadas e resumidas, outras representam verdadeiras «pastiches» de fragmentos historiográficos reconhecíveis. Por exemplo, a descrição da saída do rei de Elvas parece retomar amplificando-a uma passagem da *História genealógica*:

---

<sup>428</sup> Rui Bebianno, *ob. cit.*, p. 138.

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>430</sup> Cf. Tomás Pinto Brandão, *Jornada real* ....

«No dia determinado 19 de janeiro para se avistarem huns, e outros Reys, sahio o nosso..., no mais formoso dia que se podia desejar, cheyo de Sol, sereno, e agradável, em hum soberbo coche, tirado de oito frisões, com huma magnifica comitiva, tanto nas galas como nas carruagens, tudo coberto de ouro e prata...<sup>431</sup>»

Segue-se uma longa descrição do cortejo que Saramago resumirá por «extensíssimo cortejo» e da descrição que deste se faz, recolherá apenas alguns elementos: trombetas, atabaleiros, veludos, galões, luzidas carruagens, guarda:

«Quando, no dia dezanove, saiu el-rei de Elvas, a caminho de Caia, que é logo ali adiante, levando a rainha e os príncipes, com os infantes todos, estava o mais formoso tempo que se podia desejar, cheio de sereno e agradável sol. Imagine, pois, quem lá não esteve, as galas do extensíssimo cortejo, os frisões de crinas entrançadas puxando os coches, as cintilações do ouro e da prata, as trombetas e os atabales à compita, os veludos, os archeiros, os esquadrões da guarda, as insígnias da religião, as faiscantes pedrarias, já tínhamos visto tudo isto debaixo de chuva, agora juraremos que não há nada como o sol para alegrar a vida dos homens e honrar as cerimónias». (p. 316)

«Descriptor de síntese», Saramago atravessa um leque de textos sobre o mesmo tipo de acontecimento e compõe a sua própria variante por um complexo jogo intertextual, recorrendo a excisões, suturas, colagens, condensações e expansões, extrapolações e recontextualizações, que, apesar do carácter irónico manifesto, não traem a poética implícita do discurso barroco, animado pelo ethos do esgotamento incansável da superfície pela anexação escrupulosa do detalhe.

## O NÃO-DITO DA HISTÓRIA

O *Memorial do Convento* assenta num amplo trabalho imaginário e discursivo sobre a matéria histórica que consiste em reconstituir uma imagem da época a partir de um jogo documental em que tanto contam as presenças como as omissões. Tal como o historiador, o romancista escreve não a História, mas uma história, formada em medida igual de espaços plenos como de espaços vazios, de zonas saturadas de acontecimentos como de manchas brancas:

«Some of the indeterminacy of fictional worlds and the objects in them is permanent: we will never be able to close the gap. Other gaps, however are temporary, designed to be filled in by the reader in the process of realizing or concretizing the text<sup>432</sup>».

Um leitor habituado aos grandes *topoi* da história europeia, poderia por exemplo sentir como lacuna a falta de toda e qualquer referência à ideologia do progresso que já estava a ser elaborada na época das Luzes que é a do reinado de D.

---

<sup>431</sup> D. António Caetano de Sousa, *Historia Genealógica*, tomo VIII, pp. 157-158.

<sup>432</sup> Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, p. 36.

João V. No tecido cerrado representado pelo texto romanesco, os itinerários factuais que o discurso histórico privilegia e que foram suprimidos pela selecção romanesca podem servir como «carta de navegação» para devassar e preencher as omissões voluntárias, o não-dito da história (FIC I, p. 8).

Uma indicação quanto à legitimidade da leitura do dito pelo não-dito surge nas últimas linhas do livro. Depois de procurar Baltasar durante nove anos, Blimunda regressa a Lisboa e chega ao Rossio, onde num auto-de-fé, simétrico ao do encontro original dos protagonistas, reencontra, pela última vez, Baltasar:

«Havia multidão em S. Domingos, archotes, fumo negro, fogueiras. Abriu caminho, chegou-se às linhas da frente, Quem são, perguntou a uma mulher que levava uma criança ao colo, De três sei eu, aquele além e aquela são pai e filha que vieram por culpas do judaísmo, e o outro, o da ponta, é um que fazia comédias de bonifrates e se chamava António José da Silva, dos mais não ouvi falar». (p. 357)

A menção, só no final do livro, de António José da Silva (1705-1739), o maior dramaturgo do século XVIII, autor das *Guerras do Alecrim e da Mangerona*, «mártir da Inquisição», como lhe chamou Teófilo Braga, propõe a obra do *Judeu* como intertexto difuso do *Memorial* e como chave de leitura, aludindo, por um lado, aos espectáculos de bonifrates que este escrevia - metáfora possível do mundo político evocado no livro, e, pelo outro, ao seu estilo «joco-sério», paródia de *ethos* variável, oscilando entre o lúdico e o trágico, que também pode servir de imagem especular da escrita do *Memorial*. A alusão chama ainda a atenção para uma série de lacunas voluntárias da reconstituição histórica do *Memorial*, sugerindo uma nova linha de leitura a partir da série de omissões que ela metonimicamente evoca.

Dentro da série histórica cultural e literária onde deveria figurar *O Judeu*, Saramago omite não só citar nomes de autores como o Cavaleiro de Oliveira (1702-1783), cuja obra constitui um dos intertextos importantes do *Memorial*, mas personagens que logicamente poderiam ter um lugar de direito na tessitura do livro.

Trata-se, sobretudo, de Alexandre de Gusmão (1695-1742), irmão de Bartolomeu de Gusmão, político e diplomata, uma das principais personalidades da época, desde 1734, o principal fautor da política portuguesa. Só uma vez se alude no *Memorial* à família do padre Bartolomeu, quando este, de volta da Holanda, possuidor já do segredo do voo, pede aos seus amigos, Baltasar e Blimunda, o mais absoluto segredo sobre o seu trabalho:

«No mundo tenho-te a ti, Blimunda, a ti, Baltasar, estão no Brasil os meus pais, em Portugal meus irmãos, portanto pais e irmãos tenho, mas para isto não servem irmãos e pais, amigos se requerem» (p. 123).

Alexandre de Gusmão pertencia ao que na época se chamava «os estrangeirados», pessoas obrigadas por causa das suas convicções a procurar refúgio no estrangeiro ou que precisavam de forte apoio real para não serem perseguidas pelas suas ideias iluministas, contaminadas portanto pelo «estrangeiro». Alguns tinham sido obrigados a desterrar-se para escapar à fogueira - o Cavaleiro de Oliveira tinha sido queimado «em estátua», num auto-de-fé de Lisboa; outros tinham conseguido um

exílio dourado através da nomeação para um cargo diplomático, sendo o regresso condicionado pela protecção pessoal do rei.

Como observa Bronislaw Baczko<sup>433</sup>, o século XVIII foi justamente a época em que os imaginários sociais e a sua manipulação pelo poder político são postos em causa. O imaginário era concebido «como um artifício arbitrariamente fabricado e manipulável até ao infinito». Daí, a ideia dos iluministas de subtrair o imaginário ao poder absoluto para o pôr «ao serviço da razão manipuladora». Em relação ao «contra-imaginário» dos Iluministas, na verdade uma manipulação e, finalmente, uma aniquilação da imaginação, Saramago exalta a coragem de levar em conta os sonhos que esta engendra:

«Além da conversa das mulheres, são os sonhos que seguram o mundo na sua órbita. Mas são também os sonhos que lhe fazem uma coroa de luas, por isso o céu é o resplendor que há dentro da cabeça dos homens, se não é a cabeça dos homens o próprio e único céu» (p. 115).

O «preenchimento» da omissão voluntária da série histórica «progressiva» no contexto do século XVIII situa ideologicamente a narrativa do *Memorial* relativamente ao *méta-récit* iluminista. Compartilhando da mesma atitude crítica perante o obscurantismo e o fanatismo da época, o romance patenteia contudo uma concepção desviante no que respeita à imaginação: já não é a vitória da razão o que anima a escrita do livro como projecto télico, mas sim a libertação individual da imaginação criadora.

Conto filosófico, de «ressonâncias voltairianas<sup>434</sup>», o *Memorial* não propõe, apesar de tudo, a razão como solução universal, mas a imaginação e a arte que fundem numa mesma realidade «aqueles mundos que, por cegueira ou excesso de subtilidade, chamamos “mundo profano” e “mundo divino”, céu e terra<sup>435</sup>».

O romance torna-se assim o contrário do projecto iluminista, centrado na racionalização laica do mundo, como tentativa «de dar corpo visível a uma leitura global da aventura humana como aventura redentora, mas não no sentido de Voltaire que conhece o santo e senha da História e por isso a podia *dessacralizar*, torná-la profana ao ponto de a separar de todo o seu mistério e todo o seu enigma<sup>436</sup>».

Por aí, o *Memorial* fala-nos de uma «vida independente das grandes ideologias e *méta-récits*<sup>437</sup>», de uma história que corre paralela ao *main stream* dos acontecimentos relevantes do ponto de vista do discurso historiográfico, de uma história subterrânea ainda «por fazer».

---

<sup>433</sup> Bronislaw Baczko, *ob. cit.*, p. 301.

<sup>434</sup> Clara Rocha, *ob. cit.*, p.V.

<sup>435</sup> Eduardo Lourenço, *Ob. cit.*, p. 181.

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>437</sup> Douwe Fokkema, *ob. cit.*, p. 300.

# O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS

## GÉNESE

A propósito de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), Saramago explicava a génese do romance pelo fascínio que o heterónimo Ricardo Reis tinha exercido sobre si desde que, na adolescência, o tinha descoberto:

«Ricardo Reis foi o meu «primeiro» Fernando Pessoa - tinha eu dezoito anos quando li as *Odes* publicadas no número um da revista *Atena*<sup>438</sup>.»

Percebido inicialmente como um poeta independente, de existência plena, Ricardo Reis só mais tarde se revelará ao jovem Saramago como personagem fictício, produto imaginário de um outro poeta:

«Folheio ao acaso e dou com aquelas odes de um senhor Ricardo Reis. Que era Ricardo Reis e não outro qualquer. Qual Fernando Pessoa!... Depois, mais tarde, soube que Ricardo Reis era Fernando Pessoa<sup>439</sup>.»

A intenção lúdica contida no projecto pessoano de criar poetas alternativos, dotados de biografias e obras próprias, tinha resultado no caso do leitor inocente que percebera a «realidade» do heterónimo, antes de se dar conta do seu carácter fabricado. O primitivo «efeito de real», conseguido pela ficção pessoana, permanecerá: «já então era como se eu tomasse o Ricardo Reis só, como se ele fosse um poeta que não tivesse nada a ver com Pessoa e os outros heterónimos<sup>440</sup>» e determinará Saramago a dar ao heterónimo primeiro um papel episódico em *Levantado do Chão*, transformando-o depois em protagonista d' *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.

Desde a primeira leitura, Reis representou para Saramago um motivo simultaneamente de admiração e de repulsa. Admiração pela perfeição formal, «aquela rarefacção de sentido que é, de uma certa maneira, uma alta concentração», admiração também pela filosofia da vida expressa pelo heterónimo:

«Desde então fascinou-me ao ponto de eu até ter feito de alguns versos de Ricardo Reis (Para ser grande, sê inteiro: nada/Teu exagera ou exclui. Sê tudo em cada coisa. Põe quanto és/ No mínimo que fazes) uma espécie de divisa<sup>441</sup>.»

Repulsa motivada pela mesma filosofia da vida que tem no seu cerne «a indiferença em relação ao mundo»:

---

<sup>438</sup> Augusto M. Seabra, “José Saramago: o regresso de Ricardo Reis”, *Expresso*, 24 de Novembro de 1984, p. 31.

<sup>439</sup> Francisco José Viegas, “José Saramago: um novo livro”, *Ler*, nº 6, 1989, p. 17.

<sup>440</sup> Augusto M. Seabra, *ob. cit.*, p. 31.

<sup>441</sup> *Ibid.*

«Quando ponho como uma das epígrafes deste romance: Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo, isso é qualquer coisa que desde sempre me irritou<sup>442</sup>».

Assim, a génese do livro baseia-se mais numa «questão» irresolvida entre Saramago e uma das ficções pessoais, do que na totalidade do «teatro em gente», inventado por Fernando Pessoa. É só um aspecto da heteronímia que interessará o romancista n' *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, aquele que dirá respeito à «personalidade» de Ricardo Reis e ao modo contraditório de relacionamento do leitor Saramago com a obra e o modo de estar no mundo do heterónimo:

«O que me levou ao livro foi mais uma questão entre mim e Ricardo Reis do que verdadeiramente o caso Pessoa e os heterónimos, que é muito mais complexo do que eu poderia ter dado num livro (que, afinal, exclui todos os outros, embora haja simples alusões ou referências a Álvaro de Campos e Alberto Caeiro)<sup>443</sup>».

O romance é desta forma um resultado do processo de autodidaxia, característico do percurso formativo do autor e apresenta-se como um efeito de leitura, situado no prolongamento do «drama culturalmente produtivo<sup>444</sup>» dos heterónimos. Como via aventureira e experimental, a autodidaxia pode trazer surpresas, «erros», causados pela falta de modelos autoritários de aprendizagem, mas que a imaginação criadora aproveita. Foi assim um erro produtivo da própria imaginação aquilo que originou a escrita do romance, um «erro» que situa desde logo a criação do universo romanesco dentro de uma hermenêutica da leitura que denuncia um processo pré-configurativo, situado num *avant-texte*, território de jogo da instância autoral.

O texto, diz Paul Ricoeur, enquanto escrita, está à espera de uma leitura, a leitura é possível porque o texto não está fechado sobre si mesmo, mas aberto para outra coisa, isto é, pode dar lugar a um novo discurso:

«lire, c'est en tout hypothèse, enchaîner un discours nouveau au discours du texte. Cet enchaînement d'un discours à un discours dénonce, dans la constitution même du texte, une capacité originelle de reprise qui est son caractère ouvert. L'interprétation est l'aboutissement concret de cet enchaînement et de cette reprise<sup>445</sup>».

A «interpretação» é neste caso a efectuação do «programa narrativo» que o heterónimo pessoal contém, e o desenvolver deste programa numa história que confere ao personagem uma identidade narrativa:

«La personne, comprise comme personnage de récit, n'est pas une entité distincte de ses "expériences". Bien au contraire: elle partage le régime d'identité

---

<sup>442</sup> *Ibid.*

<sup>443</sup> *Ibid.*

<sup>444</sup> *Ibid.*

<sup>445</sup> Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, p. 152.

dinâmica própria à história contada. O relato constrói a identidade do personagem, que se pode chamar sua identidade narrativa, construindo a da história contada. É a identidade da história que faz a identidade do personagem<sup>446</sup>».

## UMA BIOGRAFIA APÓCRIFA

Numa célebre carta a Adolfo Casais Monteiro de 13 de Janeiro de 1935<sup>447</sup>, Fernando Pessoa descreve a invenção dos três heterónimos principais: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. O primeiro que o poeta esboçara, sem ter ainda clara a ideia heteronímica, fora Ricardo Reis, já em 1912:

«Aí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à ideia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular (não do estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo (tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis)<sup>448</sup>».

Dois anos mais tarde, numa espécie de epifania, surge «a coterie» heteronímica, com os seus estilos, opções estético-filosóficas e relações de filiação poética já constituídas. Num dia de Março de 1914, diz o poeta:

«acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com o título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre (...) Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir - instintiva e subconscientemente - uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis, latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o via<sup>449</sup>».

Uma vez inventado, Ricardo Reis recebe uma identidade civil e uma «vida»: «Ricardo Reis nasceu em 1887, não me lembro do dia e mês (mas tenho-os algures), no Porto, é médico e está presentemente no Brasil<sup>450</sup>. É um pouco, «mas muito pouco, mais baixo<sup>451</sup>» do que Alberto Caeiro, que era «de estatura média», «mais forte, mais seco», não usa barba, e a sua tez é de «um vago moreno mate». «Educado num colégio de jesuítas», Ricardo Reis «vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico<sup>452</sup>». «É um latinista por educação alheia, e um

---

<sup>446</sup> Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, p. 175.

<sup>447</sup> Fernando Pessoa, *Páginas de Doutrina Estética*, Ed. Inquérito, Lisboa, 1963, pp. 259-268.

<sup>448</sup> *Ibid.*

<sup>449</sup> *Ibid.*

<sup>450</sup> *Ibid.*

<sup>451</sup> *Ibid.*

<sup>452</sup> *Ibid.*

semi-helenista por educação própria<sup>453</sup>.» Pessoa escreve em nome dele «depois de uma deliberação abstracta, que subitamente se concretiza numa ode<sup>454</sup>», «mas com um purismo que considero exagerado<sup>455</sup>».

O «irmão» de Ricardo Reis, Frederico Reis, define num texto de 1915 o «epicurismo triste» em que consiste a filosofia ricardiana:

«cada qual de nós - opina o Poeta - deve viver a sua própria vida, isolando-se dos outros e procurando apenas, dentro de uma sobriedade individualista, o que lhe agrada e lhe apraz. Não deve procurar os prazeres violentos, e não deve fugir às sensações dolorosas que não sejam extremas. Buscando o mínimo de dor (...), o homem deve procurar sobretudo a calma, a tranquilidade, abstendo-se do esforço e da actividade útil. Esta doutrina, dá-a o poeta por temporária. É enquanto os bárbaros (os cristãos) dominam que a atitude dos pagãos deve ser esta. Uma vez desaparecido (se desaparecer) o império dos bárbaros, a atitude pode então ser outra<sup>456</sup>».

O heterónimo pessoano, de estatuto ontológico ambíguo, personagem fictícia, mas também aspecto da personalidade múltipla de Pessoa, ou melhor, um dos nomes que Pessoa assumia quando construía um determinado universo poético, torna-se no romance saramaguiano personagem «real» (no plano da ficção), beneficiando da mesma «realidade» que o mundo histórico em que está inserido.

Ao mesmo tempo que o heterónimo se «realiza», Fernando Pessoa, única presença histórica atestada da constelação heteronímica, «causa» ontológica de Ricardo Reis, «irrealiza-se», surgindo como fantasma, ou, como Saramago prefere dizer, como «aparecimento» («Ele limita-se a aparecer, sem qualquer estatuto que se possa definir<sup>457</sup>»), chamado ou provocado pelos devaneios do seu alter-ego. A «causa» (Fernando Pessoa) torna-se efeito, e o «efeito» (Ricardo Reis) torna-se causa da sua própria causa, segundo um dos jogos favoritos do autor.

Ao prolongar a ficção pessoana para além da vida do seu autor, Saramago respeita o projecto pessoano de doar cada heterónimo com uma vida completa, tanto mais que um deles, Alberto Caeiro, o mestre dos outros, recebera do seu autor tanto uma data de nascimento como uma data da morte. A «completude» do destino de Caeiro revela o inacabamento da vida de Reis e permite a hipótese de que Pessoa, se tivesse vivido mais tempo, poderia ter ele próprio atribuído uma data de morte ao seu heterónimo. O que Saramago faz é desenvolver as virtualidades latentes numa personagem fictícia, segundo a lógica já existente no universo da heteronímia e que tinha actuado no caso de Caeiro. Num texto posterior à publicação do romance, Saramago diz:

«Talvez seja preciso escrever também sobre os anos da morte de Alberto Caeiro, de Álvaro de Campos, de Bernardo Soares, para que sejam, cada um deles, cada vez menos Fernando Pessoa, como Fernando Pessoa os quis<sup>458</sup>».

---

<sup>453</sup> *Ibid.*

<sup>454</sup> *Ibid.*

<sup>455</sup> *Ibid.*

<sup>456</sup> Fernando Pessoa, *Textos de Intervenção Social e Cultural. A Ficção dos Heterónimos*. Introd. org. e notas de António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986, p. 220.

<sup>457</sup> Augusto M. Seabra, *ob. cit.*, p. 32.

<sup>458</sup> José Saramago, “As máscaras que se olham”, *J L*, 26 de Novembro de 1985 ([www.instituto-camoes.pt](http://www.instituto-camoes.pt)).



A capa do romance contém dois paratextos que mutuamente se completam: a «certidão de nascimento» pessoana - «Ricardo Reis nasceu em 1887, não me lembro do dia e mês (mas tenho-os algures), no Porto, é médico e está presentemente no Brasil» -, a que o autor acrescenta uma frase: «Ricardo Reis regressou a Portugal depois da morte de Fernando Pessoa», legítima num mundo textual que finge tomar a sério a ficção heterónima, em que Reis e Pessoa representam entidades autónomas, ligadas, tal como o ortónimo o tinha postulado, apenas por relações de amizade e convívio. Os dois textos justapostos apresentam-se como um resumo que contém em si a potencialidade de um mundo ficcional.

O resumo de vida é aliás retomado e reescrito no corpo do romance, sob a forma de inscrição de estado civil no registo do hotel Bragança, onde Ricardo Reis se hospedará:

«nome Ricardo Reis, idade quarenta e oito anos, natural do Porto, estado civil solteiro, profissão médico, última residência Rio de Janeiro, Brasil, donde procede, viajou pelo Highland Brigade, parece o princípio duma confissão, duma autobiografia íntima, tudo o que é oculto se contém nesta linha manuscrita, agora o problema é descobrir o resto apenas» (AM, p. 21).

Esse «resto», contido nas entrelinhas do paratexto será o percurso romanesco d' *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, que por aí se revela ser a expansão pletórica de um texto lacunar.

O romance aparece assim desde o paratexto como um desenvolvimento semântico de um texto nuclear a partir do processo mínimo de acrescentar uma simples frase, o que lembra a economia semântica de *Memorial do Convento*, onde também Saramago recorreu a modificações mínimas dos dados históricos para unir dentro de um mesmo universo os personagens de Blimunda e Bartolomeu Lourenço. O mesmo processo reencontrar-se-á em *História do Cerco de Lisboa*, onde, de modo sintomático, a modificação será reduzida a uma simples partícula negativa.

A elaboração de Ricardo Reis faz-se a partir dos escritos sobre a heteronímia e da obra atribuída ao heterónimo, situando no tempo posterior à morte de Pessoa as odes não datadas. Saramago sublinha a sua fidelidade às fontes, afirmando ter tomado «rigorosamente à letra tudo aquilo que Fernando Pessoa disse de Ricardo Reis<sup>459</sup>». Essa leitura literal «prolonga o fingimento pessoano<sup>460</sup>», numa vertigem de ficções que sobredeterminam outras ficções, como no conhecido conto de Borges *As ruínas circulares*<sup>461</sup>, reatando «el circular debate pessoano<sup>462</sup>» do «teatro em gente», imaginado por Pessoa.

---

<sup>459</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>460</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>461</sup> Jorge Luís Borges, *El Jardín de los senderos que se bifurcan*, Buenos Aires, Emecé Editores S.A., 1941.

<sup>462</sup> Horácio Costa, «El Año de la Muerte de Ricardo Reis», *Vuelta*, nº 115, 1986, p. 54.

A leitura que Saramago faz de Reis assenta num acto de essencial - mas falsa e irónica - má-fé: lê literalmente a obra e daí deduz as características do «homem», aplicando-as a uma ficção. Como se Saramago se recusasse a compreender o objecto estético na sua autotelia<sup>463</sup> (o discurso literário envia apenas a si próprio), reconstitui o homem a partir da obra. O romancista infere uma ideologia a partir das odes e supõe que o «autor» a tivesse manifestado em relação ao mundo histórico em que estivera inserido como se as atitudes práticas do poeta se tivessem exprimido sem mediação na obra, como se a obra fosse realmente um «espelho do homem» e como se fosse legítimo aplicar o mapa cognitivo, derivado da obra, ou seja, o retrato de Reis que aparece até nos estudos críticos como modelo teórico expresso em forma de ficção personalizada, à relação concreta do autor com o mundo.

Por aí, Saramago parodia o romance biográfico, um sub-género do romance histórico, fazendo contudo uma inferência inversa: das palavras aos factos, como se as palavras tivessem sido testemunhos sinceros da vivência do autor. A paródia é tanto mais aguda quanto esta inferência, relativamente frequente na crítica e história literária, se aplica a um personagem inexistente, já de si uma criatura de papel.

A «má-fé» e a biografia apócrifa a que dá lugar é ironicamente evidenciada por Saramago ao falar da passagem de Reis pela polícia, sobre a qual se vier «a ser contada um dia, não se encontrará outro testemunho, somente a carta de Ricardo Reis», aliás uma carta que o heterónimo nunca chega a acabar:

«Outras fontes que venham a descobrir-se serão duvidosas, por apócrifas, ainda que verosímeis, certamente não coincidentes entre si e todos com a verdade dos factos, que ignoramos, quem sabe se, faltando-nos tudo, não teremos nós de inventar uma verdade, um diálogo com alguma coerência... falso tudo, e verdadeiro» (pp. 197-198).

«Outra fonte», apócrifa, ao mesmo tempo falsa e verdadeira, é justamente esta biografia fictícia que ironicamente nos chama a atenção para as possíveis falsificações, narrando a vida de um personagem inexistente que se relaciona com o seu criador - no espaço do romance - também inexistente, num jogo estratigráfico de (não) identidades especulares. Não é por acaso que um dos poemas mais citados de Ricardo Reis é a ode «Vivem em nós inúmeros», que conhece numerosas deformações, modelizações, multiplicações em espelho - poema sobre um sujeito inumerável, e afinal, em perpétua desagregação.

Esta criação fictícia e a «má-fé» sobre a qual assenta é de facto produzida pelo próprio lugar do leitor: este (Saramago) interpreta, lê um texto com base no programa de recepção inscrito nele, introduzindo as suas próprias variações, algumas inesperadas.

---

<sup>463</sup> A autotelia, na definição de Tzvetan Todorov, designa a característica do discurso literário de remeter apenas para si próprio; é conotativo, expressivo e pragmático e assim organiza a sua opacidade (cf. "La Notion de littérature", *Langue, discours, société*, Paris, Éd. du Seuil, 1975, p. 354.)

Ler literalmente Ricardo Reis não contradiz o programa de Pessoa. Pelo contrário, Pessoa ressentia os seus heterónimos como tão dissemelhantes em relação a si próprio que precisavam de uma identidade civil diferente. Saramago imita, deste ponto de vista, o leitor ingénuo que ele próprio foi, que acredita na existência do autor: basta o livro ter um nome na capa. O autor é tanto como o texto uma ficção, o texto pode existir sem autor ou com um autor fictício.

Saramago não se limita a imitar a *démarche* dos leitores ingénuos que aplicam os poemas ao «real» (lendo-os como *mimese* da vivência do autor), mas indirectamente ironiza os manuais ou as histórias literárias, que, apesar das lições da teoria contemporânea, continuam a estabelecer, voluntária ou involuntariamente, uma relação de causa a efeito entre a vida e a obra de um autor.

N' *O Ano da Morte*, esta relação é invertida e sucessivamente anulada porque Saramago não empreende uma biografia (o que o romance poderia ter sido se se tivesse tratado do espaço de vida de Pessoa), mas uma antibiografia: até ao nível dos factos registados, não desce no passado (a existência histórica do ortónimo), não reconstitui a vida do heterónimo anterior à chegada a Lisboa, como se tal vida nunca tivesse existido (como na realidade não existiu).

## A VIDA PÓSTUMA DE RICARDO REIS

O romance narra a vida «póstuma» do heterónimo pessoano durante nove meses, desde finais de 1935 até Setembro de 1936. Depois de longos anos passados no Brasil, Ricardo Reis regressa a Lisboa, chamado por um telegrama de Álvaro de Campos que lhe anunciava o falecimento recente de Fernando Pessoa, seu amigo, na realidade, o seu criador (é de notar que esta relação ontológica nunca é mencionada no espaço do romance).

O heterónimo sobrevive ao ortónimo quase um ano, tempo em que vive primeiro num hotel, «lugar neutro, sem compromisso, de trânsito e vida suspensa» (p. 22), depois arranja uma casa e um trabalho temporário como médico. Entretanto, Reis percorre sem cessar as ruas de Lisboa, visita o túmulo de Pessoa no Cemitério dos Prazeres, assiste a manifestações públicas: o Bodo do Século, o Carnaval, comícios políticos, espectáculos de teatro, a procissão de Fátima, e é interrogado e depois vigiado pela polícia política do regime. O heterónimo preenche o seu tempo com a leitura dos jornais nacionais, tentando seguir os múltiplos acontecimentos que levarão ao deflagrar da Guerra Civil de Espanha e alguns anos mais tarde à Segunda Guerra Mundial. O seu interlocutor é Fernando Pessoa morto, que o visita de vez em quando, e que, tendo perdido na morte a capacidade de ler mas não a curiosidade pelo mundo, incita Reis a ler-lhe as notícias de jornais que juntamente comentam.

Na sua estadia em Lisboa, o heterónimo conhece duas mulheres, Marcenda, uma rapariga com uma «mão morta» (p. 26), que vem procurar à capital a cura da sua paralisia, e uma criada do hotel, Lídia. Os dois nomes são tirados das odes reisianas: Lídia é a musa preferida do poeta, ao passo que Marcenda, nome «de raça gerúndia»

(p. 353), como Blimunda do *Memorial*, e que conota o estiolamento, o definhar do ser, aparece uma única vez, na ode «Saudosos já deste verão que vejo», e o nome (como aliás o personagem) têm ressonâncias simbolistas, como Saramago o indica através da colagem de versos de Verlaine e de Pessanha:

«Marcenda, estranho nome, nunca ouvido, parece um murmúrio, um eco, uma arcada de violoncelo, les sanglots longs de l'automne, os alabastos, os balaustres». (p. 102)

Numa inversão irónica em relação ao significado e à importância do nome nas odes, Lídia tornar-se-á, no romance, a amante serviçal de Ricardo Reis, usada e desprezada pelo seu amante. Várias vezes, Reis recrimina-se «acidamente» por ter cedido a «uma fraqueza estúpida»: «Incrível o que eu fiz, uma criada» (p. 90), o que não o impede de continuar a relação depois de alugar uma casa e de fazer um filho à sua amante, um bastardo que nascerá já depois da morte do seu pai. «A tão falada justiça poética sempre existe», dirá Pessoa, consciente da ironia da situação, acrescentando: «tem graça a situação, tanto você chamou por Lídia, que Lídia veio» (p. 118). Na verdade, Ricardo Reis ama Marcenda, frágil, «insegura, inacabada», um amor que nunca se concretizará, um pouco por causa das circunstâncias, mas também devido ao próprio estatuto «ideal» e «intangível» que o heterónimo lhe confere.

Depois de quase nove meses passados em Portugal – até Setembro de 1936 –, período simbólico em que tal uma criança no ventre da mãe o heterónimo poderia ter-se tornado um ser autónomo –, mas incapaz de assumir esta autonomia e de tomar uma atitude perante os acontecimentos da vida pessoal e colectiva, Ricardo Reis parte definitivamente para o reino da morte, acompanhado pela presença psicopompa de Fernando Pessoa. Deixa atrás de si a amante grávida de um filho que «crescerá e irá para as guerras que se preparam, ainda é cedo para as de hoje, mas outras se preparam» (p. 390).

## FICÇÃO E REALIDADE

N' *O Ano da Morte de Ricardo Reis* a reconstrução histórica «a partir da ficção literária» adquire um sentido literal, porque é pelos olhos dum personagem ficcionado por outro escritor que Saramago foca o mundo português de 1936.

O romance parte de um jogo de linguagem que consiste, por um lado, em tomar a sério a construção ficcional heterónima e, pelo outro, em lógica e minimamente completar os dados biográficos reisianos. O heterónimo tem a propriedade que compartilha com todos os seres de ficção «d'être existant sans exister<sup>464</sup>» e Saramago aproveita-se da característica das personagens ficcionais daí derivada: «a de fazer falar deles como se fossem indivíduos à existência plena, beneficiando de uma existência plena<sup>465</sup>». Na base do romance está um raciocínio contrafactual. Como nota Maria Alzira Seixo:

---

<sup>464</sup> Thomas Pavel, *ob. cit.*, p. 43.

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 44.

«A ficção pode ser considerada como um ponto de partida do carácter fictivo do texto; quer dizer: a ficção (o facto de Fernando Pessoa ter imaginado um heterónimo como Ricardo Reis) torna-se facto (Ricardo Reis é constituído e de alguma forma realizado pela sua obra), e através dele a literatura engendra-se num processo sequencial e autonómico<sup>466</sup>».

A reutilização de uma personagem fictícia de um outro autor como «matriz do mundo» provoca um choque perceptivo, uma «catástrofe da percepção<sup>467</sup>, que dá conta, como diz Umberto Eco de uma certa maneira de «se mettre en rapport avec le monde<sup>468</sup>». A heteronímia e o caso particular de relacionamento ontológico entre Reis e o seu criador funcionam como uma «matrice du monde», que oferece a possibilidade de «confronter divers états de choses *sous une certaine description*<sup>469</sup>».

A proposição contrafactual, baseada num *what if*, (se x teria acontecido, então y) refere um mundo possível, uma alternativa do mundo real, onde o mundo «real» constitui apenas uma componente dentro de uma estrutura interpretativa mais geral<sup>470</sup> e em que se realça, pelo próprio uso da heteronímia como matriz do mundo, o seu carácter sui-referencial, como a remeter continuamente para o referente «literatura». O romance define-se desta forma como um jogo de linguagem em que a metaficção se auto-representa como leitura da história pela literatura, apagando a fronteira ontológica entre a literatura e a história, e dando a primazia à ficção.

Tornando-se efectiva, a hipótese contrafactual dá origem a um heterocosmo engendrado pelo que McHale chama uma mudança ontológica, que abrange uma parte do mundo ficcional, dividindo-o num plano ontológico primário (o mundo histórico, ou seja um mundo referencial, estritamente realista) e um plano ontológico secundário, ou seja uma «zona», habitada por Reis e pelo fantasma de Pessoa, submundo encaixado na ontologia primária.

O texto tem assim uma ontologia complexa: os acontecimentos do romance desenrolam-se em dois mundos paralelos, onde apenas o mundo secundário tem acesso ao mundo primário. O mundo secundário criado pelos encontros do heterónimo com o seu criador é inacessível à percepção dos habitantes do mundo «real». Num conversa com Pessoa, Reis quer saber como é que os outros os vêem:

«Quem estiver a olhar para nós, a quem é que vê, a si ou a mim, Vê-o a si, ou melhor, vê um vulto que não é você nem eu, Uma soma de nós ambos dividida por dois, Não, diria antes que o produto da multiplicação de um pelo outro, Existe essa aritmética, Dois, sejam eles quem forem, não se somam, multiplicam-se» (p. 93).

A zona (Fernando Pessoa mais Ricardo Reis) concentra por um lado a ficcionalidade do texto, constituindo ao mesmo tempo o lugar donde se contempla e

---

<sup>466</sup> M. A. Seixo, *Lugares de ficção em José Saramago*, p. 88.

<sup>467</sup> Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, p. 162.

<sup>468</sup> *Ibid.*

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>470</sup> Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer (Eds.), *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éd. du Seuil, 1995. (Trad. rom. *Noul dictionar enciclopedic al stiintelor limbajului*, Bucuresti, Ed. Babel, 1996, p. 243)

interpreta o mundo «real». Reis, «imigrante» no texto tal como Pessoa, é o único personagem que pertence simultaneamente aos dois níveis ontológicos, articulando-os de duas maneiras: o heterónimo está presente nos dois, validando um pelo outro, sendo ao mesmo tempo a «janela» que permite o acesso de Fernando Pessoa, prisioneiro no reino da morte, ao mundo dos vivos. O heterónimo dá a conhecer o mundo real ao ortónimo contando-lhe os acontecimentos do dia-a-dia e lendo-lhe as notícias dos jornais que este, atingido por uma premonitória cegueira, não pode alcançar.

Os dois submundos identificam-se não apenas como mundo «histórico», referencial, e mundo puramente ficcional, mas como vida e morte («o outro lado da vida é só a morte», diz Pessoa), entre as quais o ortónimo distingue como entre ser e existir: «a morte, penso eu, limita-se a ser, a morte é não existe, é, Ser e existir, então, não são idênticos» (p. 94). Como não existe, mas apenas é, o mundo da morte não se modifica, é um lugar fixo e imutável, que funciona, nas palavras de Pessoa, como uma espécie de tribunal do mundo da vida: «a morte é uma espécie de consciência, um juiz que julga tudo, a si mesmo e à vida» (p. 275).

O mundo ficcional não se reduz contudo apenas aos dois mundos encaixados, mas nestes se desdobram múltiplos níveis: funcionam, no romance, vários dispositivos de pluralização ontológica (*ontological pluralizers*<sup>471</sup>), destinados a tornar ambíguas e até a apagar as fronteiras entre a ontologia primária e a secundária, num voluntário jogo de *trompe-l'oeil*, que tende, como diz Saramago, a «fazer desaparecer a fronteira entre o real e o imaginário»:

«Gostaria que o leitor circulasse entre o real e o imaginário sem se interrogar se aquele imaginário é imaginário mesmo, se o real é mesmo real, e até que ponto ambos são aquilo que de facto se pode dizer que são. Podemos sempre distinguir entre o real e o imaginário. Mas o que gostaria é de ter criado um estado de fusão entre eles de modo a que a passagem de um para o outro não fosse sensível para o leitor, ou se o fosse tarde de mais - quando já não pode dar pela transição e se acha já, num lado ou no outro, vindo de um ou outro lado, e sem se aperceber como é que entrou.»<sup>472</sup>

Ao reconstituir de forma minuciosa e objectiva o ano de 1936, Saramago rejeita contudo «o mero reflexo»<sup>473</sup>, acreditando com Ricardo Reis que «o objecto da arte não é a imitação»: «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» (p. 110). Neste livro «nada é verdade e nada é mentira»<sup>474</sup>, mas tudo é «verosímil»<sup>475</sup>, sem ser um reflexo da realidade. «O jogo entre verdade/ mentira não é da mesma natureza do que existe entre real e imaginário. O primeiro é da ordem da lógica, o segundo da ontologia», diz

---

<sup>471</sup> Cf. Brian McHale, *ob. cit.*

<sup>472</sup> Francisco Vale, "Neste livro nada é verdade e nada é mentira", *JL*, 30 de Outubro de 1984, pp. 2-3.

<sup>473</sup> Augusto M. Scabra, *ob. cit.*, loc. cit.

<sup>474</sup> Francisco Vale, *ob. cit.*

<sup>475</sup> *Ibid.*

o autor, sublinhando que o que pretendeu foi «estabelecer entre o real e o imaginário uma relação que não tem a ver com a verdade mas apenas com o verosímil<sup>476</sup>».

## **Verdade - mentira**

O aniquilamento da dicotomia entre a verdade e a mentira dar-se-á pela inversão da relação entre o real e o imaginário, que se destina a sublinhar a pluralidade das verdades do mesmo real, para Lúcia uma evidência:

«mas uma coisa eu aprendi, é que as verdades são muitas e estão umas contra as outras, enquanto não lutarem não se saberá onde está a mentira.» (p. 388)

Nos seus passeios por Lisboa, Ricardo Reis chega à estátua de Eça de Queirós e lê no pedestal a conhecida sentença: «Sobre a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia». A esta frase, «clara, fechada e conclusa» (p.62), contrapõe outra, que revela «a intenção clara de uma subversão discursiva<sup>477</sup>» e o modo de hierarquização que o romance estabelecerá entre a realidade e a ficção:

«Sobre a nudez forte da fantasia o manto diáfano da verdade, e este dito, sim, dá muito mais que pensar, e saborosamente imaginar, sólida e nua a fantasia, diáfana apenas a verdade, se as sentenças viradas de avesso passarem a ser leis, que mundo faremos com elas» ( *Ibid.*).

O mundo «virado de avesso», fundado numa inversão das leis da ontologia comum, constituirá assim, nas palavras de Maria Alzira Seixo, uma «ficção supra-real<sup>478</sup>», onde o fictício constituirá o fundamento do real.

## **Os dispositivos de ficcionalização do mundo histórico**

A sensação de estranhamento, que de certa forma subtrai o romance ao *mimesis* - porque «a vida não é representável, até o que parece ser o mais fiel reflexo, o espelho, torna o direito esquerdo e o esquerdo direito» (p. 126) -, realiza-se por uma série de dispositivos de «ficcionalização» do mundo histórico, a começar pelo par Reis - Pessoa que invertem a relação ontológica que tiveram no mundo de origem: Reis pertence ao domínio do «real», Pessoa é uma aparição fantasmática, «improvável da cabeça aos pés» (p. 226). Os dois representam casos típicos de migração entre os mundos<sup>479</sup>: o primeiro passa de um mundo ficcional (mas de uma natureza muito

---

<sup>476</sup> *Ibid.*

<sup>477</sup> Luis de Sousa Rebelo, “José Saramago: *O Ano da Morte de Ricardo Reis*”, *Colóquio - Letras*, n.º 88, 1985, p.147.

<sup>478</sup> Maria Alzira Seixo, *ob. cit.*, p.48.

<sup>479</sup> V. Brian McHale, *Postmodernist fiction*; Gérard Genette, *Palimpsestes*; Lubomir Dolcel, *Heterocosmica*.

peculiar) a um outro, o segundo é um caso especial de *transworld identity*<sup>480</sup> de um personagem histórico real para o mundo da ficção, porém sob uma forma extrema, regressando como morto. Apesar do realismo da reconstrução dos lugares e dos ambientes, da historicidade própria da época, o sujeito perceptivo à volta do qual se organiza o mundo é insustentável. O estranhamento, o insólito está nos personagens fulcrais da narração: Ricardo Reis e Fernando Pessoa, e em certa medida nas figuras femininas do texto, pelo jogo intertextual dos seus nomes com o mundo poético do heterónimo.

Um outro índice de ficcionalidade<sup>481</sup> é a menção frequente da leitura, sempre recomeçada, sempre abandonada, de um livro emprestado da biblioteca do navio, que Reis se esquecera de entregar antes do desembarque. Trata-se de um livro policial *The God of the Labyrinth*, escrito por Herbert Quain, que servirá para descrever Ricardo Reis como «leitor do labirinto»:

«O tédio da viagem e a sugestão do título o tinham atraído, um labirinto com deus, que deus seria, que labirinto era, que deus labiríntico, e afinal saíra-lhe um simples romance policial, uma vulgar história de assassinio e investigação, o criminoso, a vítima, se pelo contrário não preexiste a vítima ao criminoso, e finalmente o detective, todos três cúmplices da morte, em verdade vos direi que o leitor de romances policiais é o único e real sobrevivente da história que estiver lendo, se não é como sobrevivente único e real que todo o leitor lê toda a história.» (p. 23).

O livro, tal como o autor, é uma ficção de Borges. «O romance - diz Saramago - poderia dispensar perfeitamente esta ficção borgesiana, poderia ter uma recorrência bibliográfica de outro tipo, mas aquilo que me fascinou foi introduzir um jogo de não-existência - o Fernando Pessoa que já existe, o Ricardo Reis que não tem qualquer espécie de existência - um livro (o livro de Borges) que não existe...e, no entanto, entra na história<sup>482</sup>».

A metáfora do labirinto, alegoria múltipla que descreve desde a topologia urbana até à interioridade do homem, que «claro está, é o labirinto de si mesmo» (p. 97), relaciona-se intimamente com outro *topos* borgesiano que funciona como um dispositivo de pluralização ontológica: os espelhos, mecanismos de duplicação, que se abrem sobre outra dimensão, onde desaparecem as referências do espaço normalmente percebido. No hotel, na sala de estar há

«um grande espelho em que cabe toda a sala que nele se duplica, em uma outra dimensão que não é o simples reflexo das comuns e sabidas dimensões que com ele se confrontam, largura, comprimento, altura, porque não estão lá uma por uma, identificáveis, mas sim fundidas numa dimensão única, como fantasma inapreensível de um plano simultaneamente remoto e próximo, se em tal explicação não há uma contradição que a consciência só por preguiça desdenha, aqui se está contemplando Ricardo Reis, no fundo do espelho, um dos inúmeros que é, mas todos fatigados» (p. 27).

---

<sup>480</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, p. 171.

<sup>481</sup> Cf. Kate Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Éd. du Seuil, 1986, p. 72.

<sup>482</sup> Augusto M. Seabra, *ob. cit.*, p. 32.



O espaço do espelho funciona como outro labirinto; é um lugar de projecção e multiplicação do actual e, por aí, da imobilidade: «diante dele não somos mais que estarmos, ou termos estado» (p. 52).

O espelho é:

«uma superfície duas vezes enganadora porque reproduz um espaço profundo e o nega mostrando-o como mera projecção, onde verdadeiramente nada acontece, só o fantasma mudo e exterior das pessoas e das coisas, árvore que para o lago se inclina, rosto que nele se procura, sem que as imagens de árvore e rosto o perturbem, o alterem, lhe toquem sequer» (pp. 52-53).

Como «máscara» reduplicadora, o espelho «suporta, mas podendo ser, rejeita», devolve as imagens, mas não é modificado por elas, descrevendo assim a condição ontológica do personagem que se reflecte nele, máscara de outrem, «porventura rejeitador porque espelho também» (*Ibid.*).

«Árvore do conhecimento do bem e do mal», o espelho estende a sua capacidade de multiplicação/ fragmentação ao domínio da representação discursiva, descrevendo a ilusão representada pela memória que pretende guardar intacta a palavra do passado quando esta é apenas um mosaico de fragmentos irrecuperáveis de um discurso outro, reminiscências de um viver que não pode ser reconstituído, «pedaços de espelho partido, a memória» (pp. 175-176).

O labirinto e o espelho, a que se acrescentam outras metáforas, ou seja dispositivos de produção de «desordens paradigmáticas<sup>483</sup>», como o xadrez, o jogo das cartas, o dominó, «conferem o estatuto de ludismo de segundo grau ao romance<sup>484</sup>», que, tendo como personagem «real» do plano da ficção «uma entidade ficcional no plano da realidade histórica<sup>485</sup>» impõe, como via obrigatória de acesso ao «real», o ficcional, o lúdico, a força da imaginação, invertendo assim a relação que normalmente se supõe existir entre a ficção e a realidade. Já não se acede à ficção partindo da realidade, o caminho é contrário: a fantasia é que constitui o suporte do mundo.

Pelos múltiplos dispositivos de ficcionalização do texto, as fronteiras entre o imaginário e o real apagam-se; o fantástico torna-se parte do quotidiano:

«Desejo que o leitor, mesmo sabendo que uma coisa é fantástica a encare como real. Não é o fantástico pelo fantástico, mas o fantástico enquanto elemento do próprio real e integrando-se nele. Não se trata de uma complacência minha face ao fantástico, mas de um modo de tornar mais rico, mais denso, mais florestal - o real<sup>486</sup>».

Uma história «realista» será assim enquadrada por uma *frame* fantástica, que dará lugar a um «ontological scandal, arising from an “illegitimate” mingling of

---

<sup>483</sup> R. Barthes e Jean-Louis Bouttes, “Lugar comum”, *Enciclopédia Einaudi*, vol. 11, IN - CM, 1987, p. 271.

<sup>484</sup> T. C. Cerdeira da Silva, “Reler Portugal em Pessoa e Camões. Uma leitura de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e de *Que Farei com este Livro?*”, *Vértice*, nº 24, 1990, p.57.

<sup>485</sup> *Ibid.*

<sup>486</sup> Vale, Francisco, José saramago sobre «O Ano da Morte de Ricardo reis», *Jornal de Letras*, 30-10-84, 4:121, 3.

worlds», que dá lugar a uma «ontological queasiness, a symptom of our uncertainty about the exact boundaries between the historical fact and fiction<sup>487</sup>». A história será assim reconstruída mais uma vez «a partir da ficção», como no *Memorial do Convento*, a imaginação será novamente a via real de acesso ao vivido.

A «história reconstruída», discurso desintegrador das diferenças entre o falso e o verdadeiro, será dessa forma uma projecção de um Sujeito que já anteriormente à ficção saramaguiana era uma obra do verbo, constituindo dessa forma o romance como uma *mise en abyme* da noção do Sujeito produtor da mensagem que não é uma instância concreta, uma «pessoa», mas o lugar de um jogo de linguagem, uma «persona», uma máscara feita de palavras.

## O MUNDO LABIRÍNTICO

A topologia labiríntica do romance descreve um mundo enclausurado, de grande concentração objectual, onde contudo a minúcia descritiva, a «generosa proclamação da entidade do objecto<sup>488</sup>», sugere um pânico perceptivo, «uma desorientação espacial», como diria Jameson, determinada pela inabilidade do sujeito de «mapear o espaço urbano<sup>489</sup>». A percepção hipertrofica do real remete para o fracasso da tentativa do personagem de dominar pela posse do detalhe um mundo cuja imagem de conjunto incessantemente lhe escapa.

O texto do romance é circunscrito por dois «misreadings<sup>490</sup>» de um célebre verso camoniano que dá a «definição épica<sup>491</sup>» do Portugal das Descobertas, «quase cume da cabeça/ da Europa toda, o Reino Lusitano<sup>492</sup>», «onde a terra se acaba e o mar começa<sup>493</sup>». Como o poeta renascentista, Ricardo Reis volta, no princípio do livro, à «dítosa pátria, minha amada», onde, na nova versão, «o mar acaba e a terra principia», e abandona, no final, o espaço do romance, «onde o mar se acabou e a terra espera». Entre as duas distorções dos versos camonianos, o romance constrói-se «como uma inversão da grande viagem épica<sup>494</sup>», que marcara a história portuguesa, propondo-se, tal como *As Naus* de Lobo Antunes, como um *nostos* virtual dos antigos navegadores:

«O movimento épico da partida é assim substituído pelo movimento narrativo da chegada, do regresso. No final do livro, uma nova transformação: o mar acabou (e de alguma forma esse mar é aqui, não só o d' *Os Lusíadas*, mas também o que a *Mensagem* finge, a epopeia irremediavelmente passada) e a terra (o país, a pátria) ainda não (re)começou, espera ser<sup>495</sup>».

---

<sup>487</sup> Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, London and New York, Routledge, 1992, p. 152.

<sup>488</sup> Luís de Sousa Rebelo, *ob. cit.*, p. 146.

<sup>489</sup> Frederic Jameson, *ob. cit.*, p. 83.

<sup>490</sup> Francisco José Viegas, *ob. cit.*, p. 23.

<sup>491</sup> Manuel Gusmão, «Como de linguagem e de história se faz um livro e um país», *O Diário*, 25 de Novembro de 1984, p. 6.

<sup>492</sup> Luís de Camões, *Os Lusíadas*, III, 20, 1-2.

<sup>493</sup> *Ibid.*, III, 20, 3.

<sup>494</sup> T. C. Cerdeira da Silva, *ob. cit.*, pp. 59-60.

<sup>495</sup> Manuel Gusmão, *ob. cit.*

O *nostos* acaba num lugar sem saída - «nunca se esqueça que estamos em Lisboa, daqui não partem estradas» (p. 119), diz Pessoa a Ricardo Reis - e define o mundo do romance como um espaço fechado e circular:

«o livro começa com um regresso, com uma certa viagem, e acaba com uma não-viagem; constrói-se em círculo e põe-nos perante o mar que tivemos e o mar que deixámos de ter (...) o livro acaba dizendo que o mar se acabou para nós e a terra que somos espera<sup>496</sup>».

O heterónimo viverá os seus últimos meses de vida em Lisboa, com um única saída a Fátima. Trata-se da Lisboa pessoana, circunscrita entre o Cais do Sodré e S. Pedro de Alcântara, entre o Rossio e o Calhariz, com a presença obsidiante e simbólica do Tejo. Desde o primeiro contacto, a cidade revela-se como um labirinto sitiado:

«Estas frontarias são a muralha que oculta a cidade, e o táxi segue ao longo delas, sem pressa, como se andasse à procura duma brecha, dum postigo, duma porta da traição, a entrada para o labirinto» (pp. 17-18).

Ricardo Reis percorrerá sem cessar as ruas e as ruelas do velho espaço onde tinha vivido Pessoa, comparando «os lugares que visita com a memória deles» (p.34) e reconstituindo o passado como a um *patch-work* a partir de vestígios, de *tekmeria*:

«aqui no Bairro Alto onde o mundo passou, aqui onde deixou rasto do seu pé, pegadas, ramos partidos, folhas pisadas, letras, notícias, é o que do mundo resta, o outro resto é a parte de invenção necessária para que do dito mundo possa também ficar um rosto, um olhar, um sorriso, uma agonia» (p. 35).

## ***A arte da memória***

A memória reconstrói-se intertextualmente, juntando fragmentos, ou seja «citações» do passado («a linguagem passada - diz Barthes - só pode regressar sob a forma de uma citação<sup>497</sup>»), ordenadas ao longo dos trajectos itinerários topográficos e toponímicos que o heterónimo segue através do espaço de Lisboa, numa tessitura lacunar e imperfeita que não pode sobrepor completamente o presente ao passado. Como diz Pessoa, «depois de dezasseis ano de ausência», Ricardo Reis «teve de atar as pontas umas às outras por cima do tempo» e «com certeza ficaram-lhe pontas sem nós e nós sem pontas» (p. 280).

Curiosamente, reconhecendo embora o espaço, este não chama à lembrança do protagonista nenhuma reminiscência de ordem pessoal, nenhuma figura familiar e amiga ressurge do passado. Apesar de o heterónimo declarar a Pessoa, é verdade num tom dubitativo, «talvez que eu tenha voltado a Portugal para saber quem sou»

---

<sup>496</sup> Augusto M. Seabra, *ob. cit.*, p. 33.

<sup>497</sup> R. Barthes e Jean-Louis Bouttes, *ob. cit.*, p. 273.

(p. 119), ao estabelecer-se em Lisboa, o heterónimo não procura, com a excepção de Pessoa, nenhuma testemunha da sua antiga vida em Lisboa.

As conversas que terão os dois serão igualmente destituídas de qualquer alusão a uma convivência passada. Como se Ricardo Reis não possuísse nenhuma memória vivida, mas apenas uma memória cultural que se activa ao longo dos itinerários comemorativos, inscritos na própria tessitura urbana: nomes de ruas, restaurantes, cemitérios, igrejas, monumentos, placas comemorativas, uma topografia e uma toponímia.

A memória cultural, «identitária, prestes a totalizar, desejosa de dar um sentido ao passado<sup>498</sup>, é contudo «apenas potencial<sup>499</sup>», e nela o labirinto tem o sentido de feixes de virtualidades, de possibilidades de desestruturação e de mudança de rumo num «jardim de sendas que se bifurcam».

Uma bifurcação virtual, que, se tivesse sido escolhida, teria talvez configurado de forma diferente o destino de Reis, é a memória de Eça de Queirós, também presente na Lisboa finissecular, frequentada por Pessoa. Esta aparece nas primeiras páginas do romance, não só enquanto estátua, ponto de paragem obrigatória no bairro onde fica o hotel Bragança, mas também como uma analogia aparentemente accidental, com Jacinto de *A Cidade e as Serras*. Ricardo Reis ocupa no hotel o quarto duzentos e um:

«fosse duzentos e dois o número da porta, e já o hóspede poderia chamar-se Jacinto e ser dono duma quinta em Tormes, não seriam estes episódios de Rua do Alecrim mas de Campos Elísios, à direita de quem sobe, como o Hotel Bragança, e só nisso é que se parecem». (p. 19).

A menção de Jacinto, aparentemente lúdica e gratuita, abre uma série de comparações possíveis entre a situação ricardiana e a do *Príncipe da Ventura*: Jacinto, um homem activo e decidido, voltara a Portugal para reencontrar o paraíso original, aquém da sua herança cultural e civilizacional, Ricardo Reis volta a Lisboa para reconstituir um *puzzle* cultural, insuficiente para o relançar na vida.

O cronotopo da memória cultural tem como balizas fundamentais duas estátuas que remetem tautologicamente uma para a outra: «O livro circula todo, praticamente, entre duas estátuas, a de Camões e a do Adamastor<sup>500</sup>». Camões será a presença mais obsessiva do espaço lisboeta e do universo mental do heterónimo, lugar de transgressão, mas também de opacidade simbólica. Reis diz a Marcenda: «já pensou que não teríamos os Lusíadas se não tivéssemos tido Camões, é capaz de imaginar que Portugal seria o nosso sem Camões e sem Lusíadas» (p.183). Camões é o centro do labirinto: «todos os caminhos portugueses vão dar a Camões, de cada vez mudado consoante os olhos que o vêem» (pp. 180-181), e enquanto simbólica estátua

---

<sup>498</sup> Régine Robin, "Le roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors-lieu", Thèse de doctorat, 3-e cycle, EHESS, 1989, p. 49.

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>500</sup> Augusto M. Scabra, *ob. cit.*, p. 33.

que assinala a «petrificação do tempo da história<sup>501</sup>», constituirá também o eixo do discurso nacionalista que vai ser evocado no romance.

A evocação da memória cultural acompanhará as tentativas do heterónimo de se criar uma memória vivida e actual pelas incursões que faz no mundo de que se quer espectador. Reis deambula pelo espaço memorial de Lisboa, acumulando detalhes, episódios, festejos e comícios, à procura de uma imagem holística do mundo, de uma estrutura organizadora da sua multiplicidade indiscriminada, que incluísse desde os *faits divers*, relatados pelos jornais, até aos dados estatísticos, como o número de habitantes de Lisboa, ou económicos, como os preços dos transportes ou o aluguer de uma casa. Uma conversa entre Reis e Pessoa refere justamente a necessidade de simetria e organização como defesa ansiosa contra a vertigem do caos:

«Há pessoas que têm essa mania, exultam com as aliterações, com as repetições aritméticas, cuidam que graças a elas ordenam o caos do mundo, Não devemos censurá-las, são gente ansiosa, como os fanáticos da simetria, O gosto da simetria, meu caro Fernando, corresponde a uma necessidade vital de equilíbrio, é uma defesa contra a queda, Como a maromba utilizada pelos equilibristas» (p. 278).

Os múltiplos itinerários constroem não só um mundo objectual cumulativo, mas uma série de tempos sobrepostos, numa estrutura estratificada que combina, dentro de um ano cronológico, o tempo subjectivo, formado de intervalos qualitativos e de momentos átonos, o tempo político - o Bodo do Século e a sopa dos pobres, em que está patente o populismo do regime, comícios de solidariedade com o fascismo internacional, Dez de Junho, «a Festa da Raça», a fundação da Mocidade Portuguesa, etc.), o tempo cultural (peças de teatro e manifestações artísticas, politicamente marcadas como meios de propaganda do regime), e o tempo litúrgico e popular (o Carnaval, a procissão à cova da Iria). As inumeráveis festas e comemorações, criadoras de «ficção colectiva e de violência simbólica<sup>502</sup>» servem uma dramaturgia política e se destinam a fortalecer as conexões entre o espaço político e o espaço público- criando uma síntese das memórias colectivas e sociais, uma anamnese contínua dos tempos heróicos e lendários da pátria, que constitui um «tempo épico», «um regresso às origens<sup>503</sup>» e um projecto de futuro, dentro da mesma narração totalizante do Estado Novo.

Todos o eventos do ano calendarístico que Reis vive em Lisboa, fossem eles religiosos, culturais, ou simples *fait divers* (como a passagem do zepelim) são recuperados por este «teatro da comemoração<sup>504</sup>» e acabam por servir os objectivos de totalização social do poder, integrando e subjugando a memória ao projecto de uma história épica cujo único agente é Salazar: «o poder apropria-se sempre do calendário para organizar as actividades práticas e para impor as festas em sua glória<sup>505</sup>». Os

---

<sup>501</sup> Luis de Sousa Rebelo, *ob. cit.*, p. 147.

<sup>502</sup> Gérard Namer, *Mémoire et société*, Paris, Klincksieck, 1987, p. 231.

<sup>503</sup> Régine Robin, *ob. cit.*, p. 37.

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>505</sup> Krzysztof Pomian, "Ciclo", *Enciclopédia Einaudi*, vol. 29, Lisboa, INCM, 1993, p. 108.

«eventos» submetidos à atenção do leitor do labirinto que Reis é representam apenas «oscilações da presença visível e audível da ideologia e da política<sup>506</sup>», encenações carnavalescas de uma história escravizada e tautológica. A estátua de D. Sebastião é um «rapazito mascarado para um carnaval que há de vir» (p. 77); no Entrudo, Pessoa escolhe mascarar-se de morte. A «prolixidade» (p. 141) tautológica do mundo acaba por criar no protagonista do romance uma sentimento de caos, de babelização, que, no final, leva a uma percepção anômica da estrutura e dos ritmos do tempo:

«O tempo arrasta-se como uma vaga lenta e viscosa, uma massa de vidro líquido em cuja superfície há miríades de cintilações que ocupam os olhos e distraem o sentido, enquanto na profundidade transluz o núcleo rubro e inquietante, motor do movimento» (p. 383).

A memória, constituída ao princípio sob a forma de labirinto (ainda um caminho, um trajecto a seguir), acabará num inextricável nó, onde todos os caminhos se entrecruzam, se enlaçam e perdem o sentido:

«a esta cidade basta saber que a rosa-de-ventos existe, ninguém é obrigado a partir, este não é o lugar onde os rumos se abrem, também não é o ponto magnífico para onde os rumos convergem, aqui precisamente mudam eles de direcção e sentido, o norte chama-se sul, o sul é o norte, parou o sol entre leste e oeste, cidade como uma cicatriz queimada, cercada por um terramoto, lágrima que não seca nem tem mão que a enxugue» (p. 92).

O percurso de uma memória viva para uma memória reificada em que nenhuma mudança se possa verificar é ilustrado pelo emblemático anúncio do Freire Gravador, uma pletórica composição jornalística que enumera e dá a ver uma profusão de objectos:

«Em tempos figurou-se a Ricardo Reis que este anúncio era como um labirinto, porém vê-o agora como um círculo donde não é mais possível sair, limitado e vazio, labirinto de facto, mas da mesma forma que é um deserto sem veredas» (p. 381).

Ao passo que ao princípio, Ricardo Reis vira no anúncio um labirinto, um alegórico «escudo de Aquiles», *descriptio mundi* e promessa de acção, mais tarde lerá nele um caleidoscópio reificado, uma mandala que, reproduzindo a totalidade divina, a ostenta contudo como imagem inerte da morte:

«É aquela mesma e já conhecida glória de imagens e dizeres, mandala prodigiosa, visão incomparável de um universo expícito, caleidoscópio que suspendeu o movimento e se oferece á contemplação, é possível, finalmente, contar as rugas da face de Deus, de seu mais comum nome chamado Freire Gravador» (p. 380).

---

<sup>506</sup> Krzysztof Pomian, “Tempo/ temporalidade”, *Enciclopédia Einaudi*, vol. 29, Lisboa, IN-CM, 1993, p. 14.

Longe de ser uma imagem de um equilíbrio dinâmico do universo, a mandala figura ironicamente «o oásis de paz» (p. 145), que é o Portugal salazarista, como um panóptico, que é, na definição de Michel Foucault: «un espace clos, découpé, surveillé en tous ses points, où les individus sont insérés en une place fixe, où les moindres mouvements sont contrôlés, où tous les événements sont enregistrés - un modèle compact du dispositif disciplinaire<sup>507</sup>». No dispositivo disciplinário, «la visibilité est une piège<sup>508</sup>» e é assegurada pela polícia política que, apesar da inocuidade do personagem, não deixará de vigiar Ricardo Reis, induzindo-lhe «un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir<sup>509</sup>».

Num plano alegórico, a transformação do labirinto numa estrutura anárquica, num «deserto sem veredas», numa mandala, na realidade, um panóptico, anula, de forma simbólica, a capacidade de encontrar a verdade que o detective do imaginário livro de Borges ainda esperava encontrar. A história, «memória-diálogo», que Collingwood via como uma procura detectivística da verdade, passa a ser uma «memória-mensagem», «une gestion des traces<sup>510</sup>», uma gestão da identidade nacional, enquanto mecanismo de legitimação.

## O PROGRAMA NARRATIVO

Como já apontámos, pelo romance, Saramago resolve um diferendo entre si e o heterónimo, no sentido que expõe e narrativiza um conflito, que afinal é da própria consciência receptora, dividida entre o empenhamento político e «uma necessidade de distância»:

«mas o homem é o lugar das contradições: acho que Deus Nosso Senhor fez o mundo e fez também as contradições e depois, como não sabia onde as havia de meter, é que inventou o homem<sup>511</sup>».

Já nas crónicas, Saramago problematizava a relação entre o ser e o seu agir. O homem torna-se consciente de si próprio na acção, esta dá-lhe o conhecimento dos seus poderes e dos seus limites:

«Ninguém sabe nada de si antes da acção em que tiver de empenhar-se todo. Não conhecemos a força do mar enquanto ele não se move. Não conhecemos o amor antes do amor». (DMO, p. 12)

Mais do que uma identidade abstracta, o ser humano é constituído temporalmente, pelas acções que pratica: «cada um de nós é, acima de tudo, filho das suas obras, daquilo que vai fazendo durante o tempo que cá anda» (BV, p. 11).

---

<sup>507</sup> Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Éd. Gallimard, 1975, p. 199.

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>509</sup> *Ibid.*

<sup>510</sup> V. C. Guinzburg, "Signes, traces, pistes. Racine d'un paradigme de l'indice", *Le Débat*, 1980, nº 6.

<sup>511</sup> Augusto M. Seabra, *ob. cit.*, p. 31.

Saramago interpreta o projecto heteronímico em termos de identidade narrativa: há por um lado um projecto de personagem (a montagem ficcional de Pessoa) e há pelo outro as suas potencialidades que se manifestam apenas em acção. Nas palavras do narrador d' *O Ano da Morte de Ricardo Reis*:

«as pessoas nem sonham que quem acaba uma coisa nunca é aquele que a começou, mesmo que ambos tenham um nome igual, que só isso é que se mantém constante, nada mais.» (p. 51)

Como Ricoeur, Saramago considera que a identidade dum personagem se constrói pela narrativa («le récit soumet l'identité du personnage à des variations imaginatives. À vrai dire, ces variations il ne fait pas que les tolérer, il les engendre, il les recherche<sup>512</sup>») ou seja pelo confronto do mesmo com várias situações possíveis em que é obrigado a agir e a reagir. Como diz Ricoeur: « l'action est interaction, et l'interaction, compétition entre projets tour à tour rivaux et convergents<sup>513</sup>».

As virtualidades tornam-se efectivas, definindo o personagem e individualizando-o só no confronto com circunstâncias que forcem decisões, que façam agir: «Cada um de nós é quem é, mas aquele que em nós faz é outro<sup>514</sup>. Os heterónimos pessoanos, mais do que «drama em gente», são, cada um deles, a expressão individualizante de um conteúdo plural que se tornou singular no seu fazer-se, um ser que é diferente porque diferente foi o fazer dele<sup>515</sup>».

Faltando-lhe, como diz Luís de Sousa Rebelo, a «apetência do querer que é a mola real de muito processo narrativo<sup>516</sup>», Ricardo Reis «tem sina de andar a fugir das revoluções» (p. 81), preferindo ver a vida «à distância a que está», «sábio se isso for sabedoria, alheio e indiferente por educação e atitude» (p. 90). «Se veio para dormir, a terra é boa para isso» (p. 94), diz-lhe Pessoa num dos seus primeiros encontros e, na verdade, o heterónimo se transforma progressivamente em «sonâmbulo habitante» (p. 385) da casa do Largo de Santa Catarina, sem saber que, como diz Pessoa, «Só estando morto assistimos» (p. 147).

«Determinado e hesitante, desentendidamente atento, contemplativo mas de múltiplas formas não-participante<sup>517</sup>», o heterónimo «conserva-se contemplador até à última página<sup>518</sup>, exprimindo uma certa propensão do próprio autor para a vida contemplativa:

«Talvez haja em mim um lado contemplativo, talvez afinal de certo modo o conflito entre acção e contemplação seja meu e tenha tentado exorcizar isso por interposta pessoa, por interposta figura, por interposto poeta. E como Ricardo Reis me acompanha desde os dezanove anos talvez tudo isso afinal signifique muito mais do que parece no que toca às motivações profundas do autor<sup>519</sup>».

---

<sup>512</sup> Paul Ricoeur, *ob. cit.*, p. 176.

<sup>513</sup> *Ibid.*

<sup>514</sup> José Saramago, *Os máscaras...*, loc. cit.

<sup>515</sup> *Ibid.*

<sup>516</sup> Luís de Sousa Rebelo, *ob. cit.*, p. 145.

<sup>517</sup> Manuel Gusmão, *ob. cit.*, loc. cit.

<sup>518</sup> Francisco Vale, *ob. cit.*, p. 2.

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 2-3.



Contudo, diz Saramago, apesar da passividade de Ricardo Reis e da incapacidade de acção de Fernando Pessoa, morto, «a acção e a intervenção não se retiraram deste livro<sup>520</sup>».

No romance acentua-se a problemática ética da acção ou da recusa dela: que é também uma forma de acção: «É verdade que Fernando Pessoa não age mas está morto. E Ricardo Reis não age porque não pode agir. Mas o mundo está a sofrer, está a transformar-se e há gente que age, positiva ou negativamente - isso é uma questão de ponto de vista<sup>521</sup>». A acção e a intervenção «não estão é nas mãos dos personagens principais<sup>522</sup>».

Por aí, Ricardo Reis se inscreve na linhagem dos personagens cujo trajecto narrativo foca o jogo entre a inacção e a acção, marcados pelo que Horácio Costa, na esteira de Walter Benjamin, chama «acídia». O personagem fundador deste paradigma é o pintor H. do *Manual de Pintura e Caligrafia*: «da abulia à participação, da insensibilidade ao amor, da acídia à actividade, a personagem H. funda uma linhagem de heróis que se distribuem de maneira reincidente ao longo da obra<sup>523</sup>». A acídia, característica do *humor melancholicus*, é «o pecado capital da preguiça, entendida como indolência, como incapacidade de acção, um estado saturnal de apatia ou indolência<sup>524</sup>». Diurna («o seu lugar é o meio-dia, a vida normal, normalmente vivida<sup>525</sup>»), a acídia, ou, nas palavras de Maria Alzira Seixo, o aborrecimento, define um «estilo de existência» «possuída por um dinamismo que guia o ser no vazio, sem acontecimentos que o polarizem nem radicação concreta no momento presente<sup>526</sup>».

O *humor melancholicus* de Ricardo Reis é simbolizado pela sua incapacidade de escolha. Primeiro, trata-se da incapacidade de optar por um dos múltiplos aspectos do ser, que, ao coexistir no mesmo plano da consciência, deixam nadar o sujeito na pura indeterminação.

A temática da definição da identidade, de *quem* é verdadeiramente o sujeito, é introduzida pela paronomásia sugerida pelo nome de Herbert Quain, o autor fictício de Borges:

«o nome, esse sim, é singularíssimo, pois sem máximo erro de pronúncia se poderia ler, Quem, repare-se, Quain, Quem, escritor que só não é desconhecido porque alguém o achou no Highland Brigade» (p. 23)

Relacionado com um dos poemas de Reis, o par *Quain/ Quem* dá lugar a um jogo verbal acerca da indefinição e multiplicidade do sujeito, lugar de virtualidades simultâneas e da blocagem recíproca das diferentes facetas entre as quais o heterónimo deveria optar para tomar um determinado curso de acção:

---

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>521</sup> *Ibid.*

<sup>522</sup> *Ibid.*

<sup>523</sup> Horácio Costa, "A construção da personagem de ficção em Saramago da *Terra do Pecado* ao *Memorial do Convento*, Colóquio-Letras, n.ºs 151-152, 1999, p. 209.

<sup>524</sup> Vicente Jarque, *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin*, Cuenca, Ed. de la Universidad de Castilla - La Mancha, 1992, p. 125.

<sup>525</sup> Horácio Costa, *O Período formativo*, p. 290.

<sup>526</sup> Maria Alzira Seixo, *ob. cit.*, p. 77.

«Vivem em nós inúmeros, se penso ou sinto, ignoro quem é que pensa ou sente, sou somente o lugar onde se pensa, e, não acabando aqui, é como se acabasse, uma vez que para além de pensar e sentir não há mais nada. Se somente isto sou, pensa Ricardo Reis depois de ler, quem estará pensando agora o que eu penso, ou penso que estou pensando no lugar que sou de pensar, quem estará sentindo o que sinto, ou sinto que estou sentindo no lugar que sou de sentir, quem se serve de mim para sentir e pensar, e, de quantos inúmeros que em mim vivem, eu sou qual, quem, Quain, que pensamentos e sensações serão os que não partilho por só me pertencerem, quem sou eu que outros não sejam ou tenham sido ou venham a ser.» (p. 24)

Em segundo lugar, trata-se da incapacidade do heterónimo de unificar numa mesma pessoa os vários aspectos do *eros*. A sua vida íntima divide-se de modo nítido entre um aspecto puramente sexual (Lídia) e um outro ideal (Marcenda) sem que o heterónimo alguma vez pensasse que deveria investir num mesmo ser o sentimento e o desejo. O amor ideal por Marcenda esgota-se completamente no fazer poético, sem se concretizar, como se a composição dos versos fosse o substituto do amor pleno. A sonhar com um hipotético casamento com Marcenda, o heterónimo imagina-se curá-la da doença ao oferecer-lhe um ramo de flores, mas nunca chega a fazer o gesto: «Não se pergunte portanto ao poeta o que pensou ou sentiu, precisamente para não ter de o dizer é que ele faz versos» (p. 106).

Para Ricardo Reis, o Outro feminino é dividido em duas áreas nitidamente separadas, não havendo no heterónimo nem pelo menos o pressentimento de uma possível fusão, de uma comunicação que abriria no «reino dos contemporâneos» «um estar-em-comum» possibilitado pela comunhão erótica. Aparentemente, há um esboço de comunicação com Lídia, com a qual Reis comenta às vezes as notícias do jornal, mas sem lhe dar realmente ouvidos. Representante de uma visão de mundo diferente, como veiculadora da consciência política do seu irmão Daniel, que acabará a sua vida na rebelião anti-salazarista dos marinheiros do Tejo, Lídia prevalece-se das opiniões do seu irmão a propósito da situação espanhola. Através dela, o heterónimo tem a oportunidade de dialogar com o eco de um discurso da oposição, cujos enunciadores nunca chegará porém a conhecer e nem mostrará curiosidade para tal: «Ora, o teu irmão, nem preciso de ouvir falar o teu irmão para saber o que ele diz» (p. 375). Personagem passiva, que nunca protesta contra a posição humilhante de mero instrumento de satisfação carnal e de mulher-a-dias que o amante lhe concede, Lídia assume no entanto uma atitude política, através da identificação intersubjectiva com o seu irmão. Por aí, como diz Saramago, Lídia torna-se «uma espécie de ponte, de laço, entre a acção do mundo e a não acção de Ricardo Reis<sup>527</sup>.»

O único espaço de diálogo que o heterónimo se permite situa-se na «zona», no submundo hermeticamente fechado à primeira ontologia. Reis comunica apenas com Fernando Pessoa, num espaço que, sob uma certa perspectiva «hiperrealista», poderia ser interpretado como um sonho ou um delírio do heterónimo, um lugar mental, sem saída para a «acção do mundo».

A limitação da comunicação apenas a Pessoa, único contemporâneo aceite como tal por Ricardo Reis, e que é também o seu predecessor, pelo menos do ponto de

---

<sup>527</sup> Francisco Vale, *ob. cit.*, p. 3.

vista ontológico, significa a clausura do círculo hermenêutico apenas ao espaço circunscrito pela tradição cultural e mnemónica específica ao heterónimo.

A isso acrescenta-se a discreta sugestão do fracasso da ligação com o «reino dos sucessores»: o tema do bastardo, mais sugerido do que desenvolvido nas suas implicações simbólicas, funciona como interrupção da cadeia geracional. O único resultado dos meses passados pelo heterónimo em Portugal será o nascimento de um filho ilegítimo, que nunca conhecerá o pai e que, como anuncia o narrador, morrerá - «menino da sua mãe», na guerra colonial de 1961, «porque o mesmo pai o não perfilhará» (p. 390).

O fenómeno «ao mesmo tempo biológico e simbólico da sucessão de gerações<sup>528</sup>» é recusado por Ricardo Reis, o que significa uma recusa da «palavra do pai» (com a sua tradição específica, com a sua possível memória familiar, identitária, fechada sobre si mesma, feita de tradições, de vivências pessoais ou de grupo) e a entrega do filho, destituído da herança da memória familiar, ao que Bakhtin chamava a «palavra dos pais<sup>529</sup>» - a história épica da nação, uma metanarrativa identitária, promovida por um Estado paternalista, que o empurrará finalmente a sacrificar-se servindo-o.

À rejeição do filho pelo pai acrescenta-se num plano alegórico a imagem da cadela Ugolina, mãe-pátria que devora os próprios filhos: «pelas ruas ermas de Lisboa anda a cadela Ugolina a babar-se de sangue, rosnando às portas, uivando em praças e jardins, mordendo furiosamente o próprio ventre onde já está a gerar-se a próxima ninhada» (p. 31). Tal como a enfermidade de Marcenda, uma notícia lida no jornal torna-se simbólica de uma «amputação do ser<sup>530</sup>», de um mundo aleijado - «Todos somos aleijados», diz Pessoa (p. 384) -, que não desperta em Reis nenhum sentimento de pertença:

«Este país não é o seu, se de alguém é, tem uma história só fiada de Deus e de nossa Senhora, é um retrato à la minuta, espalmado de feições, não se lhe percebe o relevo, nem mesmo com os óculos dos Audioscópicos» (p. 325).

A incapacidade de integração e o sentimento de não pertencer ao espaço identitário é um sinal de uma patologia geral da identidade portuguesa. À observação de Pessoa: «Em suma, você anda a flutuar no meio do Atlântico, nem lá, nem cá», Reis replica: «Como todos os portugueses» (p. 361).

## O TEMA IDEOLÓGICO

Como Saramago sublinhou várias vezes, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* coloca o problema da responsabilidade cívica do escritor, e que, ao não ser assumida como no caso do heterónimo pessoano, tem consequências que se alargam do plano político ao plano afectivo e sentimental.

<sup>528</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit*. 3, p. 421.

<sup>529</sup> V. M. Bakhtine, “Récit épique et roman”, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

<sup>530</sup> Luis de Sousa Rebelo, *ob. cit.*, p. 147.

Julga-se portanto um autor pelo contraste entre o que uma consciência contemporânea (a de Saramago) considera terem sido as urgências da época e a inadequação da fazer poético em relação com essas mesmas urgências. Saramago projecta um modelo ideal (do seu ponto de vista) de como devia ter reagido um poeta (modelo de autor empenhado) sobre o projecto ficcional de um outro autor e esta diferença constitui um juízo crítico e moral.

Esse modelo, anacrónico e desajustado ideologicamente, de consciência cívica de esquerda, aplicado falaciosamente a um modelo de autor nitidamente “de direita”, podia ter significado uma falsificação dificilmente admissível, que podia ter levado ao fracasso da obra se tivesse sido aplicado a um autor «real», julgado fora das suas premissas e do seu *Weltanschauung* (a forma mais grave de anacronismo para um romancista não só histórico como realista).

O modelo aplica-se porém a um autor inexistente, apesar de pertencer como criação temporal a um autor da época focada no romance, e joga fora da sua área específica de historicidade, fora da vida deste, em que o experimento se teria manifestado como falacioso. A tese saramaguiana, altamente experimental, afirma-se como ficção lúdica, como declara o próprio autor: «No fundo, tudo isto tem que ver com uma atitude de jogo<sup>531</sup>».

Por isso, Ricardo Reis não é julgado no âmbito da história mais ou menos fictícia a que tinha participado - a da vida de Fernando Pessoa, mas para além desta, *extramuros*, num espaço em que o próprio julgamento que Saramago lhe instaura se manifesta como ludismo, e tem uma seriedade limitada pelo espaço do jogo, não se aplicando ao heterónimo «real», mas ao seu prolongamento imaginário no suplemento de vida que Saramago lhe confere.

Assim, Saramago evita transformar Reis num simples homónimo do heterónimo, num personagem do mesmo nome, mas impostor dos outros pontos de vista. O julgamento é hipotético e pode ser descrito como uma hipótese rodeada por um grande número de precauções: se Ricardo Reis tivesse realmente vivido e sobrevivido ao seu criador, qual teria sido a sua relação com o mundo (reconstruindo-se esta relação, como já apontámos, em estreita conformidade com os dados fornecidos pela obra), e qual seria a nossa atitude perante ele, teríamos ou não o direito de o julgar? Qual seria o valor de tal julgamento: é permitido julgar um criação de papel como se fosse uma pessoa, é permitido chamá-la ao tribunal da história e condená-la? E se assim fosse, quais seriam as consequências pragmáticas da condenação: esta poderia levar a uma rejeição ou mesmo à proibição da obra?

Evidentemente que este curso de pensamento a que a decisão ideológica de Saramago parece levar é inoperante e falso. O livro é muito mais ambíguo do que esta decisão poderia ter deixado supor. Longe de proibir a leitura de Reis, fá-la ainda mais aliciante, pedagogicamente a dá a conhecer e pela citação e pela repetição sublinha e fortalece o seu lugar no sistema semiótico da memória cultural portuguesa. O «julgamento» limita-se a ser um ponto de vista altamente idiossincrático, e reconhecido como tal, que longe de rejeitar, incorpora a obra e fá-la sua.

---

<sup>531</sup> Augusto M. Seabra, *ob. cit.*, p. 32.

O paradoxo da ficção é que, tal como o heterónimo - criação de Pessoa, Ricardo Reis de Saramago vem acrescentar-se à «cidade das palavras» de Wittgenstein; um novo jogo de linguagem isomorfo com os mecanismos heteronímicos vem aumentar o espaço imaginário à volta de Pessoa, transformando Saramago num criador legítimo de vidas heterónimas, ao mesmo título que o próprio inventor da heteronímia.

Saramago legitima este jogo chamando a atenção para as similitudes que existem entre a postura discursiva d'*O Ano da Morte de Ricardo Reis* e uma célebre ficção borgesiana, o *Dom Quixote*, rescrito por Pierre Ménard.

Quando Cervantes escrevia «justiça», observava Saramago, e quando Pierre Ménard escrevia a mesma palavra, as duas palavras - uma só - não tinham o mesmo sentido, não remetiam para o mesmo conceito<sup>532</sup>. O exemplo da reescrita praticada por Pierre Ménard, que nada diferencia textualmente do livro cervantino, destaca a importância dos parâmetros pragmáticos do contexto de recepção da obra e por aí a sua capacidade de reutilização<sup>533</sup>.

O jogo praticado por Saramago define-se deste modo como recontextualização ou seja uma mudança da situação retórica («Un livre change par le fait qu'il ne change pas alors que le monde change<sup>534</sup>»), que o coloca desde já no âmbito das práticas inter-discursivas<sup>535</sup>.

## O MUNDO HISTÓRICO

*O Ano da morte de Ricardo Reis* descreve a história de um ano bem determinado da história recente de Portugal e como tal ainda situado na esfera de visibilidade comum ao autor e (pelo menos) a certos leitores, numa zona memorial que continua actual, se não como memória pessoal, vivida, em todo caso como memória geracional e colectiva.

É a propósito deste romance que Saramago se interroga se é lícito qualificá-lo de «histórico» e, se for «histórico», sê-lo-á «da mesma maneira e pelas mesmas razões» que o *Memorial do Convento* ou a *História do Cerco de Lisboa*? De certo modo, pela sua situação temporal, *O Ano da Morte* deveria aproximar-se mais daquilo que se entende por um romance «realista», que relata minuciosamente factos que uma colectividade presenciou e de que ainda pode dar conta, evidenciado por aí a dicotomia quase inconsciente que delimita na percepção genérica actual a ficção «histórica» da ficção «realista», sendo esta em última análise uma forma específica de

---

<sup>532</sup> Comunicação pessoal, Abril 1997.

<sup>533</sup> Cf. Jacques Morizot, *Sur le problème de Borges, sémiotique, ontologie, signature*, Paris, Ed. Kimé, 1999.

<sup>534</sup> Cf. Pierre Bourdieu et Roger Chartier, "La lecture: une pratique culturelle", in: Roger Chartier (Éd.), *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985, pp. 217-239.

<sup>535</sup> Jean-Michel Adam define de forma seguinte o discurso e o texto: Discurso = Texto + contexto e Texto = Discurso - contexto (Jean-Michel Adam, "Pour une pragmatique linguistique et textuelle", in: Claude Reichler (Ed.), *ob. cit.*, p. 190).

contar a história recente, que, paradoxalmente, admite, no seu «realismo», uma grande dose de subjectividade pessoal.

No romance, como observa Maria Alzira Seixo:

«a evocação histórica de um espaço determinado é justa e fidelíssima», porém «esse aparente “realismo” de expressão e de concepção, esse “concretismo” apreensível dos dados do quotidiano da época estão lá para apontarem para outras realidades fundamentais, um pouco à maneira de Kafka e do seu estilo imediato e directo veiculador das mais insólitas e perturbantes contingências que podem atingir o humano<sup>536</sup>».

A subversão do realismo da reconstituição histórica situa-se ao nível do protagonista, do «leitor do mundo», pelo qual o autor faz um reinvestimento imaginário de um espaço e lugar conhecidos:

«Quando precisei de descrever o último ano da vida de Ricardo Reis, tive de voltar atrás cinquenta anos da minha vida para imaginar, a partir das minhas recordações daquele tempo, a Lisboa que teria sido a de Fernando Pessoa, sabendo de antemão que em pouquíssimo poderiam coincidir duas ideias de cidade tão diferentes; a do adolescente que eu fui, fechado na sua condição social e na sua timidez, e a do poeta lúcido e genial que frequentava, como seu direito de natureza, as regiões mais altas do espírito. A minha Lisboa foi sempre uma Lisboa de bairros pobres, quando muito remediados, e se as circunstâncias me levaram, mais tarde, a viver noutros ambientes, a memória mais grata e mais ciosamente defendida foi sempre a da Lisboa dos meus primeiros anos, a Lisboa da gente de pouco ter e muito sentir, ainda rural nos costumes e na ideia que fazia do mundo» (C2, p. 33).

Este reinvestimento imaginário é um «going visiting» para utilizar um conceito de Hannah Arendt<sup>537</sup>, i.e., o autor propõe-se revisitar uma época situando-se numa mentalidade alheia. Saramago interpõe entre si e o mundo um filtro mnemónico – lembrando-nos que o heterónimo é interpretável como uma “máscara”, uma forma da *memoria res*, que, segundo Cícero, servia ao orador para congregar conjuntos de imagens mnemónicas<sup>538</sup>, ou seja uma “gramática”, para ordenar e interpretar o mundo. Aplicando ao mundo a interpretação reisiana, o autor se constringe a interpretar o real através de um filtro que não é o seu; deste ponto de vista, o heterónimo funciona como um dispositivo de distorção da memória vivida, como um dispositivo de distanciamento e de mudança de perspectiva de leitura.

O espaço do romance constrói-se por um processo de leitura- é uma *descriptio mundi*, feita laboriosamente por um personagem que conhece/reconhece o mundo, mas também se representa aí um acto literal de leitura como processo hermenêutico, é a leitura *mise en abyme* dos jornais que pratica Ricardo Reis. Um intertexto histórico, representado por um vasto leque de documentos que relatam o dia-a-dia da política e

<sup>536</sup> M. A. Seixo, *ob. cit.*, p. 40.

<sup>537</sup> Cf. Hannah Arendt, *The Life of the Mind*, 2 vols., London, Secker & Warburg, 1978.

<sup>538</sup> Cf. Frances A. Yates, *The Art of Memory*, London, Pimlico, 1994, p. 33.

da vida portuguesa e europeia, será assim submetido a uma leitura progressiva em que é difícil distinguir entre a interpretação do narrador-autor e a dos personagens.

Revelando uma visão do mundo construída com base na peculiar filosofia reisiana, a leitura das *res gestae* que constituem o espaço referencial da ficção trai também o que Saramago chama uma visão «a partir do presente», a partir do conhecimento actual do autor e do seu sistema interpretativo; desse ponto de vista, a figura de um rapaz percebido em Fátima, com a idade e condição social que tinha na altura Saramago, ou a intrusão de um narrador adolescente, «um rapazinho da nossa idade, catorze, quinze anos» (p. 378), funciona com uma espécie de *memento* «anamorfótico» da presença do autor e da perspectiva autoral dentro da ficção.

O romance é por aí, como diz o seu autor, uma «contribuição para o diagnóstico da doença portuguesa<sup>539</sup>», descrevendo uma formação ideológica cujo poder persuasivo conseguiu alargar-se a quase toda a sociedade portuguesa, continuando ainda hoje a ter reflexos na mentalidade nacional. Como dizia Eduardo Lourenço a poucos anos da Revolução de 1974:

«Se o fascismo tivesse sido visto pela maioria do povo português como aquilo que efectivamente era para alguns, a sua sobrevivência tão prolongada pertenceria à categoria dos milagres históricos<sup>540</sup>».

Detestando a agitação política, Ricardo Reis confronta-se em Portugal com o apogeu do Estado Novo salazarista e com as suas derivas fascizantes. O ano de 1936 será marcado por acontecimentos dramáticos tanto em Portugal como na Europa: é o ano da crise europeia que opõe totalitarismo e democracia, o ano da consolidação do fascismo em Portugal, na Alemanha e na Itália, das suas empresas agressivas, e o das respostas hesitantes dos Estados democráticos. Mas é também o ano das Frentes populares e da eclosão da Guerra Civil de Espanha. Nos meses passados em Portugal, Ricardo Reis assiste a um duplo fenómeno: ao desmoronamento gradual do mundo europeu, marcado pelo deflagrar de guerras fratricidas – como em Espanha, e à complementar (e paradoxal) solidificação de um discurso de enraizamento<sup>541</sup>, que, sem oposição visível, pretende impor a todo um mundo, usando da «linguagem universal do berro» (AM, p. 396), o que Alain Finkielkraut chama «o código do Volksgeist<sup>542</sup>», ou seja, uma ideologia totalitária centrada sobre o mito de uma «comunidade orgânica de sangue e de solo ou de costumes e história<sup>543</sup>».

Deste tempo complexo, o romance apresenta sobretudo informações tiradas dos jornais, que já representam uma leitura ideologicamente manipulada e orientada, que distorce e ordena a factualidade histórica de acordo com a ideologia autoritária vigente em Portugal.

---

<sup>539</sup> Augusto M. Seabra, *ob. cit.*, p. 32.

<sup>540</sup> Eduardo Lourenço, *O fascismo nunca existiu*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1976, p. 233.

<sup>541</sup> Cf. Guy Scarpetta, *Éloge do cosmopolitisme*, Paris, Éd. Grasset & Fasquelle, 1981.

<sup>542</sup> Alain Finkielkraut, *A derrota do pensamento*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988, p. 33.

<sup>543</sup> *Ibid.*, p.40.

A essência da época consiste nos conflitos sangrentos que opõem povos manipulados por ideologias contrárias:

«Lutam as nações umas com as outras, por interesses que não são de Jack nem de Pierre nem de Hans nem de Manolo nem de Giuseppe, tudo nomes de homem para simplificar, mas que os mesmos e outros homens tomam ingenuamente como seus.» (p. 149)

No que respeita Portugal, o romance apresenta o «salazarístico perfil» do país, segundo a expressão de Eduardo Lourenço, que já estava fixado em 1936. A atitude de Reis diante das notícias do jornal que o informam sobre as coisas da pátria, é ambígua e oscila entre a indiferença ou o desejo da ordem e a ironia em relação à subida do fascismo e à mitificação progressiva de Salazar.

## **Pessoa e Salazar**

Nos comentários do heterónimo e de Pessoa acerca da situação política portuguesa sente-se a pluralidade de atitudes do próprio Pessoa que evoluiu de uma atitude de expectativa benevolente em relação à ditadura para uma profunda aversão manifestada nos versos ácidos escritos pouco antes da morrer.

Nos primeiros anos de subida ao poder de Salazar, Fernando Pessoa, embora com certas reticências, via no ditador, como a maioria dos seus conacionais, uma possível saída do caos político que os acontecimentos subsequentes a instauração da República tinham trazido a Portugal. Num texto que provavelmente data de 1932, “Sobre a «situação» política no pós-28 de Maio<sup>544</sup>”, Pessoa descreve os motivos psicológicos do êxito da personalidade de Salazar junto das várias classes sociais do país e o modo insidioso da imposição do seu prestígio:

«Gradualmente se sentiu a sua chefia, foi primeiro um prestígio de pasmo, pela diferença entre ele e todas as espécies de chefes políticos que o povo conhecesse; um prestígio psicológico, sim, antes de mais nada, porque o que primeiro se descobriu de Salazar, à parte o seu carácter ascético (...), é que era, ao contrário dos vulgares chefes políticos, um homem de ciência, de trabalho e de poucas palavras, e, ao contrário dos portugueses vulgares, incapazes de pensar claramente e de querer firmemente, um espírito excepcionalmente claro, uma vontade omnimodamente forte<sup>545</sup>».

Pessoa já notava o fascínio que representava para o imaginário colectivo o ascetismo em combinação com o prestígio da sabedoria e da eficácia política, traços constitutivos do poder mistificador da ditadura «mansa», imposta pelo professor coimbrão. Como observa Eduardo Lourenço:

---

<sup>544</sup> Fernando Pessoa, *Páginas de pensamento político - II. 1925 - 1935*, Lisboa, Publ. Europa-América, 1986, pp. 61-80.

<sup>545</sup> *Ibid.*, pp. 65-66.



«Não foi por acaso que (...) Salazar se autodefiniu (...) como “pobre, filho de pobres”. Jamais dirigente algum soubera encontrar uma tão genial fórmula de identificação mítica com uma sensibilidade nacional, filha e herdeira de séculos de pobreza verdadeira, cristãmente vivida como regenerante espiritualmente, para cobrir com ela os privilégios exorbitantes e a impunidade mandante da classe a que ele mesmo não pertencia, mas que serviu<sup>546</sup>».

Na ideologia salazarista que se esforça por destrinçar, Pessoa identifica uma «frase suspeita»: a civilização cristã, em que já lê a hipocrisia e a demagogia do regime:

«Diz-se que nos devemos governar e orientar conforme a “civilização cristã”. Diz-se que espalhámos, nós os primeiros, por todo o mundo a “civilização cristã”. Diz-se que à Europa cumpre é manter, acima de tudo, a “civilização cristã”. O que se nos não diz, nem se nos disse, é o que se entende por “civilização cristã”<sup>547</sup>».

Nos anos que se seguem, nos manuscritos de Pessoa nota-se um afastamento progressivo em relação ao Estado Novo, culminando com as sátiras de 1935, publicadas apenas um mês depois da revolução de 25 de Abril de 1974 por Jorge de Sena. Numa carta a Adolfo Casais Monteiro, datada de 30 de Outubro de 1935, transparece uma crescente animosidade contra o regime. Pessoa fala aí com repulsa da entrega dos prémios do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) em que ele próprio tinha recebido um *ex-aequo* pela *Mensagem* e menciona o discurso, proferido na altura por Salazar:

«ficámos sabendo, todos nós que escrevemos, que estava substituída a regra restritiva da Censura, “não se pode dizer isto ou aquilo”, pela regra soviética do Poder, “tem que se dizer aquilo ou isto”. Em palavras mais claras, tudo quanto escrevemos, não só não tem que contrariar os princípios (cuja natureza ignoro) do Estado Novo (cuja definição desconheço), mas tem que ser subordinado às directrizes traçadas pelos orientadores do citado Estado Novo<sup>548</sup>».

O discurso pessoano contra o salazarismo atingirá contudo a sua virulência máxima nos meses que precedem a sua morte, em três poesias que satirizam o Estado Novo e o ditador. No *Sim, é o Estado Novo*<sup>549</sup>, Pessoa ridiculariza alguns ideogramas do regime - o populismo:

*Sim, é o Estado Novo, e o povo  
Ouviu, leu e assentiu,*

- a pretensão de ser uma novidade política absoluta em relação ao passado, afirmada por uma ditadura que querendo recuperar a história como narrativa de

---

<sup>546</sup> Eduardo Lourenço, *ob. cit.*, p. 55.

<sup>547</sup> Fernando Pessoa, *ob. cit.*, p. 69.

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>549</sup> *Ibid.*, pp. 81-82.

autolegitimação, queria ao mesmo tempo eliminar qualquer filiação que lhe tivesse sido desfavorável:

*Sim, isto é um Estado Novo  
Pois é um estado de coisas  
Que nunca antes se viu*

- a «alegria no trabalho» exigida pelos ideólogos salazaristas:

*Em tudo paira a alegria  
E de tão íntima que é  
Como Deus na Teologia  
Ela existe em toda a parte  
E em parte alguma se vê;*

- a convicção conservadora no poder da tradição de engendrar o futuro e, ao mesmo tempo, o desenvolvimento das obras públicas de que se vangloriavam os sequazes do regime:

*Há estradas, e a grande estrada  
Que a tradição ao porvir  
Liga, branca e orçamentada,  
E vai de onde ninguém parte  
Para onde ninguém quer ir.*

Entre irónico e melancólico, Pessoa referia também os portos onde «nunca atraca/ O paquete Portugal» e as esquadras que já não são como antigamente de navios, mas simplesmente postos policiais, aonde são levados aqueles que não se souberem calar:

*Só um tolo o cala,  
Que a inteligência propícia  
A achar, sabe que, se fala,  
Desde logo encontra a esquadra:  
É uma esquadra de polícia.*

A arte faz-se «com directrizes» que «reatam a tradição» e as peças dramáticas encenam-se lá onde, antes do terramoto de 1755, por uma coincidência irónica, se encontrava a sede do Santo Ofício:

*E juntam-se Apolo e Marte  
No Teatro Nacional  
Que é onde era a inquisição.*

A ideologia das classes dirigentes, «a fé impoluta dos nossos maiores» baseia-se no «consórcio entre os padres e os doutores», alusão ao estatuto do «coitadinho do

tiraninho», como Pessoa chamará em outro poema a Salazar, que tinha estudado para padre, tornando-se depois professor de economia em Coimbra:

*Casados o Erro e a Fraude  
Já não pode haver divórcio.*

Alusão à mescla de ideologia política e catolicismo que é uma das características do salazarismo, os versos ridiculizam também o modo altamente personalizado em que o regime sempre se apresentou, construindo todo o seu ideário e «arquitetura conceptual» à volta da acção de um homem particular<sup>550</sup>. Estratégia personalizada, de inequívoca eficácia junto da maioria do povo português como salienta Eduardo Lourenço:

«Num só homem, durante décadas, uma parte do povo português (bem mais extensa do que a oposição sempre gostou de imaginar) viu reunidas duas condições opostas cuja estrutura faz parte da tipologia dos contos populares mais clássicos: a do «príncipe e do pobre», que para a beata e hipócrita burguesia nacional se traduzia na dualidade também exemplar do “ditador e do asceta”, ou do “professor e do monge”»<sup>551</sup>.

Na teia de comentários que Reis e o fantasma de Pessoa tecem no romance a propósito da situação portuguesa se reflectem grande parte da atitude crítica do próprio Pessoa, mas também o malogro da exaltação messiânica de Portugal, promovida em *Mensagem*:

«As esperanças expressas em *Mensagem* foram malogradas pelo regime que resultou da República: esperava-nos o longo reino da infantilização sistemática da imagem pátria, o triunfo do folclorismo idiota, da menoridade cívica obrigatória, do paternalismo implacável<sup>552</sup>».

## O Estado Novo

Contudo, «é a visão do ano de 1936 hoje existente que comanda esta focalização do passado, até aqui ainda bem pouco “histórica”, antes pragmática, no sentido de uma visão actual construtiva deste passado (e tangencial ao “performativo” que de início assinalámos), puro objecto de uma ficção reelaboradora<sup>553</sup>». O conhecimento do futuro que o autor possui leva-o a escolher entre as informações

---

<sup>550</sup> João Medina, *O Estado Novo. I. O Ditador a Ditadura*, in: João Medina (Ed.), *História de Portugal dos tempos pré-históricos aos nossos dias*, vol. XII, Amadora, Clube Internacional do Livro, 1995, p. 11.

<sup>551</sup> Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, D. Quixote, 1988, p. 55.

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>553</sup> M. A. Seixo, *ob. cit.*, p. 90.

pletóricas da época, veiculadas seja pelos jornais, seja pelos comentários de outros personagens ou pelos acontecimentos a que Reis assiste ou de que toma conhecimento, os traços específicos do dispositivo de enraizamento encenado pela ideologia salazarista.

O Estado de Salazar promove no interior e no exterior um «patriotismo de cartilha» (AM, p. 96): «Portugal é hoje conhecido em toda a parte e por isso vale a pena ser português» (p. 321). A política de António Ferro, ministro da propaganda oficial do regime tinha resultado em inúmeros louvores de Salazar além fronteiras: «a situação do país merece à imprensa estrangeira referências entusiásticas» (p. 143), «a doutrina política estabelecida entre nós é motivo de estudo em outros países, ...o mundo nos olha com simpatia e admiração» (p. 143), «os grandes periódicos de fama internacional enviam até nós os seus redactores categorizados a fim de colher elementos para conhecer o segredo da nossa vitória» (p. 144).

Portugal aparece assim «afortunadíssimo por ter no poder um sábio» (p. 86), que conseguiu agregar à volta do seu governo o consenso nacional. Depois das eleições, vão todas as pessoas

«aos magote e rebanhos cumprimentar os senhores ministros, vai toda a gente, professores, funcionários públicos, patentes das três armas, dirigentes e filiados da União nacional, sindicatos, grêmios, agricultores, juizes, polícias, guardas-republicanos e fiscais, público em geral». (pp. 95-96)

O regime salazarista impôs «uma administração e ordem pública modelares» (p. 86), e conseguiu «o aumento da riqueza nacional, a disciplina, a doutrina coerente e patriótica, o respeito das outras nações pela pátria lusitana, sua gesta, sua secular história e seu império» (p. 137). Como diz o Dr. Sampaio, pai de Marcenda:

«É preciso ver com os seus próprios olhos as estradas, os portos, as escolas, as obras públicas em geral e a disciplina, meu caro doutor, o sossego das ruas e dos espíritos, uma nação inteira entregue ao trabalho sob a chefia de um grande estadista, verdadeiramente uma mão de ferro calçada com uma luva de veludo, que era do que andávamos a precisar». (p. 137).

Salazar é definido pela paródia dos vários clichés e comparações que figuravam nos discursos ditirâmicos da época:

«É o ditador português, o protector, o pai, o professor, o poder manso, um quarto de sacristão, um quarto de sibila, um quarto de sebastião, um quarto de sidónio, o mais apropriado possível aos nossos hábitos e índole». (p. 278)

No discurso de enraizamento destacam-se as suas linhas de força: a anexação do catolicismo fez do Estado Novo uma consequência e uma projecção do passado glorioso do país: «Portugal é a obra de Deus através de muitas gerações de santos e heróis» (p. 264) em sintonia com o discurso messiânico já tradicional em Portugal: «Portugal é Cristo e Cristo é Portugal» (p. 281).

Menciona-se também o elitismo da ideologia fascista: «A política não é coisa do vulgo» (p. 177), nesta «terra riquíssima em pobres» (p. 70), «o povo nada vale se não for orientado por uma elite, uma nata, ou flor, ou escol» (p. 363). O elitismo acompanha-se por um populismo desenfreado, que usa o povo como a um fantoche num teatro de poder, promovendo o folclore como meio de auto-legitimação.

Entendendo que «para ser um bom português devia frequentar as artes portuguesas» (p. 102), Reis vai assistir a um espectáculo a que são convidados os pescadores de Nazaré, «para que o povo possa participar da criação artística» (p. 107). No fim, o público vira-se para eles: «é isto a comunhão da arte, aplaudia os bravos pescadores e as suas corajosas mulheres» (p. 112), «neste teatro se está observando como é fácil entenderem-se as classes e os ofícios, o pobre, o rico e o remendado, gozemos o privilégio raro desta grande lição de fraternidade» (p. 113). Os pescadores dão depois um espectáculo da sua própria lavra: «oh a alegria, oh a a animação, oh o júbilo de ver a classe psicotória de Nazaré descendo pela coxia central e subir depois ao palco» (p. 113).

Como sublinha António Costa Pinto em *Os Camisas Azuis. Ideologia, elites e Movimentos Fascistas em Portugal. 1914-1945*<sup>554</sup>: «Uma concepção eminentemente «organicista» dominou a visão que o regime tentou projectar de si próprio e do país». O desafio do «nacionalismo orgânico» como doutrina social era «provar à classe operária que ela era “parte” da nação e de que “o sentimento” que a ligava à “sua terra” era mais forte que a metafísica revolucionária da solidariedade<sup>555</sup>».

A exaltação da juventude como viveiro da elite era outra componente da metanarrativa salazarista. A Mocidade Portuguesa, criada em 1936:

«lá para Outubro, quando iniciar a sério os seus trabalhos, abrangerá, logo de entrada, cerca de duzentos mil rapazes, flor ou nata da nossa juventude, da qual, por decantações sucessivas, por adequadas enxertias, há-de sair a elite que nos governará depois, quando a de agora se acabar» (p. 363).

Lembram-se também as ficções históricas em que se apoia o regime, como a continuidade étnica com os antigos lusitanos e o mito heróico que os envolve:

«basta lembrar que descendemos em linha recta daqueles lusitanos que tomavam banho nas lagoas geladas dos montes Hermínios e iam logo a seguir fazer um filho à lusitana». (p. 230)

Entre as ficções históricas, uma posição central tem Camões, principal figurante nas encenações simbólicas da memória nacional e colectiva, feito «um peralta de corte», «um d’Artagnan» (p. 358):

«seria bom que soubesse que dele se servem, à vez ou em confusão, os principais, cardeais incluídos, assim lhes aproveite a conveniência». (p. 70)

---

<sup>554</sup> António Costa Pinto, *Os Camisas Azuis. Ideologia, Elites e Movimentos Fascistas em Portugal. 1914-1945*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 314.

<sup>555</sup> *Ibid.*, p. 43.

Camões é utilizado para fortalecer as imagens identitárias. Num comício de Lisboa, depois repetido em Évora, onde se pede a criação da Legião portuguesa, citam-se versos de Camões, integrados num discurso patriótico, que legitima o regime de Salazar como herdeiro da «grande gesta lusa»:

«Estamos aqui reunidos, irmanados no mesmo patriótico ideal, para dizer e mostrar ao governo da nação que somos penhores e fiéis continuadores da grande gesta lusa e daqueles nossos maiores que deram novos mundos ao mundo e dilataram a fé e o império, mais dizemos que ao toque do clarim, ou das tubas, clangor sem fim, nos reunimos como um só homem em redor de Salazar, o génio que consagrou a sua vida ao serviço da pátria.» (pp. 396-397)

## O fascismo alemão

O fascismo alemão, como modelo ansiado do Estado Novo salazarista, é uma outra realidade frequentemente evocada n' *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.

Desde 1924, no *Mein Kampf*, Hitler anunciara o seu programa: reunir ao Reich todas as populações de origem alemã, principiando pelos austríacos; conquistar a Europa de Leste, para criar um espaço vital de que os Alemães, «raça superior» precisavam. 1936 é o ano em que se prepara e se finaliza a realização de uma frente fascista, selada pela intervenção conjunta da Alemanha e da Itália na Guerra Civil espanhola e pela criação do Eixo Roma-Berlim em Novembro de 1936.

As similaridades ideológicas entre o regime nazista e o salazarismo são apresentadas segundo a relação mestre-discípulo: ironicamente, os portugueses aprendem com os alemães, roídos de admiração invejosa por não se sentirem capazes de chegar à altura dos seus mestres:

«Claro que na Alemanha o povo é outro. Aqui, a gente bate palmas, acontece aos desfiles, faz a saudação à romana, vai sonhando com fardas para os civis, mas somos menos que terceiras figuras no grande palco do mundo, o mais a que conseguimos chegar é à comparsaria e à figuração (...) com um povo destes não é possível ser convicto e solene, não é possível oferecer a vida no altar da pátria, devíamos era aprender com os ditos alemães». (p. 260)

Não é por acaso que no romance se cita várias vezes a primeira ode de Reis que principia com o verso: «Mestre, são plácidas...». Há um paralelismo irónico entre a relação mestre-discípulo que domina o espaço público e o jogo de poder do espaço vivencial do poeta: ele próprio se definia como discípulo de Alberto Caeiro, no plano da vida vivida, e como discípulo de Epicuro, no plano filosófico. As duas dependências eram autoritárias e representavam dimensões essenciais dum espaço interior modelizado pela ideia de serviço.

Obviamente, a figura ou as palavras por Hitler aparecem mencionadas várias vezes, como o «modelo humano<sup>556</sup>» do Portugal dos anos 30. O discurso fascista que invoca hipocritamente o ideal da paz: «saiba o mundo que a Alemanha será pacífica e amará paz, como jamais povo algum soube amá-la» (p. 146) é permanentemente

---

<sup>556</sup> T. C. Cerdeira da Silva, *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa, Publ. Dom Quixote, 1989, p.114.

contrastado com a realidade da actuação do Estado nazista que enquanto proclamava as suas boas intenções, não deixava de preparar as suas tropas para ocupar a Renânia. Hitler suscita uma enorme histeria colectiva, que amalgama todas as categorias da população numa mesma adesão entusiástica. Num comício, descrito num jornal, os alemães:

«imploram, apaixonados, Queremos ver o Fuhrer, Fuhrer sê bom, Fuhrer aparece (...),o delírio rebenta os últimos diques, a multidão é um grito só, Heil, assim vale a pena, quem me dera ser alemão» (p. 261).

A multidão, composta por «velhinhas de brancos cabelos», «férteis mulheres palpitando em seus túrgidos úteros e ofegantes seios», «homens duríssimos de músculos e vontades» (p. 261), é descrita segundo os clichés de representação da cultura de massas, difundidos em cartazes, pinturas oficiais, iconografia dos periódicos da época.

O aniquilamento do indivíduo, servidor fiel de uma crença cega, e o culto da morte, que fundamentam ideologicamente a formação das Juventudes Hitlerianas que servirão como modelo à criação da Mocidade Portuguesa, são evocados no contexto próprio, passando a marcar com a sua presença simbólica uma série histórica de sacrifícios dos anónimos ao serviço inconsciente ou consciente de interesses alheios, das elites, no jargão fascista. A série implica tanto as *res factae*, como as *res ficta* do próprio Saramago, entre os que não são nada, aparecem os boieiros de Mafra do *Memorial do Convento* e os alentejanos do *Levantado do Chão*:

«Como escreveram os estudantes alemães, Nós não somos nada, aquilo mesmo que murmuraram, uns para os outros, os escravos que construíram as pirâmides, Nós não somos nada, os pedreiros e os boieiros de Mafra, Nós não somos nada, os alentejanos mordidos pelo gato raivoso, Nós não somos nada, os beneficiários dos bodos misericordiosos e nacionais, Nós não somos nada, os do Ribatejo a favor de quem se fez a festa de Jockey Club, Nós não somos nada, os sindicatos nacionais que em maio desfilaram de braço estendido, Nós não somos nada, porventura nascerá para nós o dia em que todos seremos alguma coisa, quem isto agora disse não se sabe, é um pressentimento.» (p. 374)

## A Itália de Mussolini

A Itália fascista é outra presença frequente na imprensa que Ricardo Reis incansavelmente percorre. Decidido a levar uma política imperialista, Mussolini hesitara, até 1935, entre três direcções: a extensão em direcção à Europa danubiana, (mas aqui arriscava-se a entrar em colisão com os interesses da Alemanha), o Mediterrâneo que ele teria querido transformar numa lagoa italiana, (e onde teria colidido com os interesses franco-britânicos), e, finalmente, a África oriental, onde a Itália já estava presente, na Líbia, na Eritreia e na Somália. A Itália travará uma longa e sangrenta guerra com a Etiópia, finalizada em Maio de 1936. Ricardo Reis seguirá nos jornais a o andamento da guerra:

«Avanço geral das tropas italianas, não há força humana capaz de travar o soldado italiano na sua heróica arrancada, que faria, que faria contra ele a lazarina abexim, a pobre lança, a mísera catana» (p. 29).

Num discurso pronunciado em 5 de Maio de 1936, Mussolini anunciava ao povo italiano o fim da guerra depois de sete meses de hostilidades. A paz, finalmente conquistada, era apresentada como «uma vitória da civilização sobre a barbárie», da justiça «sobre o arbitrário cruel», e como «uma redenção dos oprimidos que finalmente alcançavam a libertação de uma escravidão milenária». Mussolini relembra a ideia imperial: «o sabre de Roma» e «a pax romana», apelando por um lado ao populismo do seu auditório e pelo outro à permanência do *loci communis* do sonho imperial com todos os fantasmas de recuperação e de desforra que esse supunha.

O regime de Mussolini oferecia um modelo político ao universo cultural latino: um regime capaz de eliminar a luta de classes, com apoio de massas e mobilizador; introdutor de um corporativismo «sindicalista» susceptível de «nacionalizar» a classe operária; sintetizando valores tradicionalistas de uma latinidade imperial com uma mística da modernidade<sup>557</sup>.

Retomando certos fragmentos do discurso mussoliniano: «E terminou a guerra da Etiópia. Disse-o Mussolini do alto da varanda do palácio, Anuncio ao povo italiano e ao mundo que acabou a guerra» (p.300), Saramago desenvolve outros de forma lúdica, demonstrando pelo absurdo a forma de abuso representado pelo recurso a uma argumentação pretensamente histórica para justificar uma guerra de ocupação:

«é bem verdade o que disse Benito, que a Itália tem alma imperial, por isso se levantaram dos históricos túmulos as sombras majestosas de Augusto, Tibério, Calígula, Nero, Vespasiano, Nerva, Sétimo Severo, Domiciano, Caracala, e tutti quanti, restituídos à antiga dignidade após séculos de espera e de esperança, aí estão, postos em alas, fazendo a guarda de honra ao novo sucessor, à imponentíssima figura, ao altivo porte de Vittorio Emmanuele III, proclamado com todas as letras e em todas as línguas imperador da África Oriental Italiana...» (p. 300)

As metáforas do discurso nacionalista que costuma convocar a história como base de legitimidade e fundamento «natural» da sua existência são parodiadas através de uma leitura literal do tropo ideológico: realmente os imperadores se levantam dos túmulos para saudarem o seu legítimo sucessor e continuador, um fantoche real que serve a Mussolini apenas para acrescentar ao seu poder bastardo a força das tradições. A reacção do «povo», base de massas das ditaduras, é a histeria patriótica, ansiada por qualquer poder totalitário e manipulador:

«e a esta voz poderosa as multidões de Roma, de Milão, de Nápoles, da Itália inteira, milhões de bocas, todos gritaram o nome de Duce, os camponeses abandonaram os campos, os operários as fábricas, em patriótico delírio dançando é cantando nas ruas.» (*Ibid.*)

---

<sup>557</sup> António Costa Pinto, *ob. cit.*, p. 149.



Aliás, Fernando Pessoa preocupara-se com o avanço do fascismo na Itália, promovido por aquele que ele chamava ironicamente «o tio Mussolini». Num pequeno esboço de artigo, *Sobre o fascismo*, Pessoa explicava-se o fascismo italiano como uma reacção ao avanço do comunismo, uma reacção a que se seguirá logicamente uma contra-reacção (e a história não fez senão confirmar estes propósitos proféticos), perguntando-se ainda quanto tempo um povo podia resistir a tal «tratamento»:

«O problema apresentado pelo fascismo é muito simples, e, na sua essência, não nos é, a nós, portugueses, desconhecido. O povo italiano - que é de supor que o seja, e não fascista, nem comunista - recebeu há anos, do lado direito da cara, a bofetada do comunismo. O fascismo, para o endireitar, deu-lhe uma bofetada, um pouco mais forte, do lado esquerdo. Não sabemos, nem temos meio de saber, se o povo italiano aprecia mais o ter ficado direito, ou neotorto, ou as desvantagens faciais do processo empregado. E resta sempre saber, nesta matéria - como cada nova bofetada é sempre mais forte que a anterior, para poder endireitar -, em que altura é que pára a terapêutica equilibradora, e em que estado fica o equilibrado quando o destino, por fim, se cansa do tratamento<sup>558</sup>».

## A França nacionalista

No que respeita à França, as informações recolhidas nos periódicos portugueses e citadas no romance, focam o ministério Blum, um governo democrático, já ameaçado por um nacionalismo de fundo. Como nota Scarpetta, apesar dos esforços republicanos e democráticos, na França dos anos 30, o dispositivo de enraizamento montado pelo nacionalismo já estava fixado<sup>559</sup>». No romance são mencionadas as posições do marechal Pétain, que promove a xenofobia e o isolamento:

«Agora o que vamos ter de mais certo é virem por aí abaixo outros franceses, que já a esquerda de lá ganhou as eleições, e o socialista Blum declarou-se pronto a constituir governo de Frente Popular. Sobre a augusta frente da Europa acumulam-se nuvens de tempestade, não lhe bastava já ir arrebataada nos lombos do furioso touro espanhol, agora triunfa Chantecler com seu inflamado cantar de galo, mas, enfim, o primeiro milho é dos pardais, o melhor da colheita é para quem o merecer, demos nós atentos ouvidos ao maréchal Pétain que, apesar de tão adiantado em anos, oitenta veneráveis invernos, não mastiga as palavras, Em meu entender, afirmou o ancião, tudo o que é internacional, é nefasto, tudo o que é nacional é útil e fecundo, homem que assim fala não morrerá sem dar outros e mais substantivos sinais de si.» (p. 299-300)

Como sublinha Scarpetta, Pétain representará, tal como Salazar, uma versão «branda» do fascismo, utilizando os mesmos objectos ideológicos que o Estado Novo de Salazar: o trabalho, a pátria, a família<sup>560</sup>.

---

<sup>558</sup> Fernando Pessoa, *ob. cit.*, pp. 75-76.

<sup>559</sup> Guy Scarpetta, *ob. cit.*, p. 43.

<sup>560</sup> *Ibid.*, p. 49.

Saramago escolhe Pétain como representante do nacionalismo francês tendo em vista a sua acção futura, os futuros «substantivos sinais de si» que este dará como futuro chefe do governo colaboracionista da França ocupada. Longe de subverter o realismo da factologia histórica, o discreto anacronismo (de facto, uma escolha determinada pelo futuro histórico da França) funciona aqui como escolha retroactiva de uma das tendências epocais que, apenas esboçadas e perdidas no caos das palavras e das coisas, irão contudo realizar-se mais tarde de forma inesperada e violenta. Saramago imita aqui sob forma paródica a postura do historiador, que julga da importância dos factos a partir das suas consequências práticas, escolhendo do passado o que funcionava como profecia dos tempos vindouros.

## A Guerra Civil de Espanha

A realidade mais próxima de Portugal e mais frequentemente aludida através da colagem das notícias dos jornais é a situação espanhola que justamente nos últimos meses de vida de Ricardo Reis conhecerá uma mudança dramática, com a eclosão no Verão duma Guerra Civil que durará três anos e a instauração do regime franquista a 1 de Outubro de 1936.

As informações sobre a Espanha chegam a Ricardo Reis através dos jornais, reproduzidas às vezes como manchetes: «Demissão do governo espanhol, aprovada a dissolução das cortes» (p. 52), ou como discurso indirecto: «dizem-lhe que a onda vermelha cresce em Espanha» (p. 153), em forma de comentário proléptico de Pessoa ao ouvir as notícias lidas pelo amigo: «o mundo ainda está pior do que quando o deixei, e essa Espanha, de certeza, acaba em guerra civil» (p. 283) ou do próprio Reis, explicando a Lídia a necessidade de uma mão forte para dominar «a balbúrdia» espanhola:

«aquilo, em Espanha, estava uma balbúrdia, uma desordem, era preciso que viesse alguém pôr cobro aos desvarios, só podia ser o exército, como aconteceu aqui, é assim em toda a parte» (p. 375).

A guerra espanhola é insistentemente evocada no romance não só pela proximidade espacial mas pela lição histórica que ela veio a representar, demonstrando a incapacidade das democracias de combater de modo eficaz os autoritarismos e a ditadura.

A imprensa e a rádio portuguesa saúdam sem reservas os rebeldes nacionalistas. O tom de exaltação místico-nacional é nítido nos jornais portugueses, parafraseados no romance:

«O exército espanhol, guardião das virtudes da raça e da tradição, ia falar com a voz das suas armas, expulsaria os vendilhões do templo, restauraria o altar da pátria, restituiria à Espanha a imorredoura grandeza que alguns dos seus degenerados filhos haviam feito decair.» (p. 122)

A Guerra de Espanha, relatada só nos seus princípios e de forma fragmentaria, é uma guerra que suscitou atitudes contraditórias e às vezes paradoxais entre os intelectuais. Saramago evoca o caso de Unamuno, que aceitando ser homenageado pelos golpistas, teve contudo uma reacção tardia que ficou célebre. No Outono de 1936, um incidente opôs o reitor da Universidade de Salamanca ao general Milan Astray, responsável pelos serviços de propaganda do governo nacional. No seu discurso de abertura do ano académico, Unamuno declarou, dirigindo-se aos rebeldes no seu conjunto: «Vencerão, mas não convencerão». Então o general gritou: «Abaixo a inteligência! Viva a morte!»

Este incidente foi aproveitada pelos historiadores para, de certa maneira, apagar a nódoa do anterior colaboracionismo do filósofo. Saramago refere o episódio, lembrando primeiro o colaboracionismo de Unamuno e apontando o esquecimento a que esta atitude foi votada:

«nesse tempo (...) um certo homem, amado e respeitado por alguns de nós, (...), esse homem, que se chamou Miguel de Unamuno e era então reitor da Universidade de Salamanca, não um rapazinho da nossa idade, catorze, quinze anos, mas um venerável velho, septuagenário, de longa existência e longa obra, autor de livros tão celebrados como *Del sentimiento trágico de la vida*, *La agonía del cristianismo*, *En torno del casticismo*, *la dignidad humana*, e tantos outros que me dispensarão de dizer, esse homem, farol de inteligência, logo nos primeiros dias da guerra, deu a sua adesão à Junta Governativa de Burgos, exclamando, *Salvemos a civilização ocidental (...)*, mas de Miguel de Unamuno, que nós admirávamos, ninguém ousa falar, é como uma ferida vergonhosa que se tapa, dele só se guardaram para edificação da posteridade aquelas palavras quase derradeiras suas com que respondeu ao general Milan d'Astray, o tal que gritou na mesma cidade de Salamanca, *Viva la muerte*». (pp. 378-379)

Num jogo irónico com o saber da sua própria personagem, Saramago não o deixa saber quais foram as palavras que ficaram na história: «em verdade direi que valeu a pena ter vivido Miguel de Unamuno o tempo suficiente para vislumbrar o seu erro, só para o vislumbrar, porque não o emendou por completo» (p. 379).

## MODERNISMO E HISTÓRIA

A menção do célebre caso do filósofo castelhano chama a atenção sobre um dos aspectos fundamentais do livro, ou seja a relação do modernismo com as ideologias totalitárias dos anos 30. Como observa Horácio Costa, as informações históricas do romance «apontam metaforicamente para uma releitura ambiciosa e por excelência pós-moderna dos pressupostos ideológicos e estéticos do movimento modernista, simbolizado por Fernando Pessoa<sup>561</sup>».

---

<sup>561</sup> Horácio Costa, "O lugar de José Saramago na literatura contemporânea", *Folha de S. Paulo*, 27 de Abril de 1988, p. 10.

Modernista, e criador de heterónimos que representam outras tantas facetas da escrita modernista, Fernando Pessoa foi criador de vanguardas e de estéticas vanguardistas altamente personalizadas. Dos três heterónimos principais, o neoclássico/esteticista Ricardo Reis é talvez aquele que mais nitidamente inscreve a sua estética contra toda e qualquer referência histórica, recusando-se a dar conta dos acidentes das *realia*, e excluindo a historicidade do seu percurso poético.

Ao passo que Fernando Pessoa estava altamente interessado pela *autognose* de Portugal que tem o seu ponto culminante na *Mensagem*<sup>562</sup>, escrevendo ainda artigos de intervenção política e social, Ricardo Reis vive no mundo como se estivesse «exilado da sua fé e do meio onde a sua alma devia viver<sup>563</sup>»- como afirmava o seu «irmão», Frederico Reis, presumivelmente em 1915. A sua verdadeira pátria é a Grécia antiga e a sua estética uma «teoria neoclássica», concebida por Pessoa em reacção tanto ao «romantismo moderno» como ao «neoclassicismo à Maurras»: «Achei-a bela e calculei interessante se a desenvolvesse segundo princípios que não adopto nem aceito<sup>564</sup>.»

Apenas um aspecto da personalidade pessoana, uma máscara parcial, uma *persona* de uma outra *persona*, Reis encarna contudo uma faceta bem definida do *Weltanschauung* modernista. Como outros modernistas, Reis era adepto de um formalismo hermético a-histórico, com laivos de anti-historicismo. Nas suas odes, o passado é invocado como estratégia de fugir à história, pela criação de um sistema de valores transcendentais, mais seguro e universal pela acessibilidade que dá a um mundo mitológico estático e imutável.

Ao implantar a personagem de Reis na «realidade», o romancista «verifica» a sua filosofia enquanto modelo de vida e demonstra a falta de adequação à realidade histórica. «A minha intenção - declara Saramago - foi a de confrontar Ricardo Reis e mais que ele a sua própria poesia, a tal que se desinteressava, a que afirmava que “sábio é aquele que se contenta com o espectáculo do mundo”, com um tempo e uma realidade cultural que de facto não tem nada a ver com ele. Mas o facto dele 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 orientação<sup>565</sup>». Esta «verificação» popperiana funciona não só para um personagem excêntrico do mundo literário, mas pode ser entendida como um questionamento e até como um processo moral instaurado contra certos aspectos da cultura modernista, de que a ficção reisiana é testemunha.

Com efeito, a desconfiança em relação à história constituía uma espécie de pano de fundo da estética modernista, traço que levou contudo bastante tempo a ser identificado e assinalado. Em 1970, David Hackett Fisher chamava a atenção para a hostilidade manifestada pelo mundo cultural em relação à história:

---

<sup>562</sup> Eduardo Lourenço, *ob. cit.*, p. 83.

<sup>563</sup> Fernando Pessoa, *Textos de intervenção social e cultural. A Ficção dos heterónimos*, p. 220.

<sup>564</sup> *Ibid.*

<sup>565</sup> Francisco Vale, *ob. cit.*, p. 3.

«Novelists and playwrights, natural scientists and social scientists, poets, prophets, and philosophers of many persuasions have manifested an intense hostility to historical thought. Many of our contemporaries are extraordinarily reluctant to acknowledge the reality of past time and prior events, and stubbornly resistant to all arguments for the possibility or utility of historical knowledge<sup>566</sup>».

A rejeição do pensamento histórico e a relutância de integrar na consciência a realidade que o passado tem no presente foram também diagnosticadas por Hayden White como sintomas da mundividência modernista que identificava no historicismo uma carreira da doença que fazia da história simultaneamente o motor e a Nemésis da civilização do século passado<sup>567</sup>.

No ensaio *The Burden of History*, publicado inicialmente em 1966 e retomado em 1978 em *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*<sup>568</sup>, Hayden White salienta a «obliteração da consciência histórica» em escritores como Joyce, Pound, Eliot ou Thomas Mann, pertencendo ao mesmo *main stream* da arte modernista:

«one of the distinctive characteristics of contemporary literature is its underlying conviction that the historical consciousness must be obliterated if the writer is to examine with proper seriousness those strata of human experience which is modern art's peculiar purpose to disclose<sup>569</sup>».

A «revolução niilista» de Hitler, apesar de pertencer a um campo ideológico diferente, não estava contudo longe da «rasura» da história promovida pelos escritores modernistas.

Como nota Hayden White, a atitude anti-histórica compartilhada tanto pelos nazistas como pelos artistas modernistas manifestava o mesmo sentimento de «irrelevância do passado para o presente vivido»: «Esta atitude anti-histórica subentende tanto o Nazismo como o Existencialismo e ela representa a herança que eles legaram à nossa época<sup>570</sup>».

Muitos escritores modernistas parecem oscilar entre um ceptismo radical perante a história e uma ideia entre mística e estética da compreensão histórica<sup>571</sup>. Tais reacções são interpretáveis como maneiras de reagir contra o que Hayden White chama, na esteira de Nietzsche, «o fardo da história», revestindo muitas vezes as formas de convocação irónica do passado na crítica generalizada do presente. Os artistas infundiam a ideia de que era possível e eticamente aceitável manter-se fora da história, o público era convidado a acreditar que uma posição excêntrica em relação ao fluxo da história era legítima e até louvável. Esta convicção foi cruelmente

---

<sup>566</sup> David Hackett Fisher, *Historians' Fallacies: Toward a Logical of Historical Thought*, New York, Harper & Row, 1970, p. 307.

<sup>567</sup> Hayden White, *Tropics of Discourse*, p. 39.

<sup>568</sup> *Ibid.*

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>570</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>571</sup> V. James Longenbach, *Modernist Poetics of History: Pound, Eliot, and the Sense of the Past*, Princeton-New York, Princeton University Press, 1987.

desmentida pelas tomadas de posição dos mesmos artistas que pregavam a isenção e o desprendimento muitas vezes do lado das ditaduras, das direitas que foram abraçadas por muitos dos representantes das vanguardas das primeiras décadas.

A hostilidade manifestada contra a consciência histórica, contra o insustentável peso memorial que ela traz foi muitas vezes mais visível na literatura modernista do que no próprio pensamento científico contemporâneo. Os artistas dirigem à história uma acusação moral: lá onde os cientistas acusam a história de carências de método ou de pensamento, os artistas imputam ao historiador a sua falta de sensibilidade ou de vontade<sup>572</sup>.

O *topos* literário do historiador erudito como cultor de um passado morto, que se opõe ao livre desabrochar da vida, é bastante frequente entre os escritores modernistas: Gide, Ibsen, Malraux, Huxley, Hermann Broch, Thomas Mann, Pirandello o ilustraram, para citar apenas alguns exemplos. Outros escritores como Virginia Woolf, Proust, Musil, Gottfried Benn, Ernst Junger, Valéry, Yeats, Kafka, D. H. Lawrence, condenaram implicitamente a consciência histórica sugerindo a contemporaneidade de todas as experiências humanas. Todos reflectem a convicção de que a história é um pesadelo do qual o homem ocidental deve despertar se a humanidade se quer salvar. Para um segmento importante da comunidade artística modernista, a história não é apenas «a substantive burden», imposto ao presente sob a forma de instituições, ideias e valores passados de moda, mas também «uma maneira de olhar o mundo» («a way of looking at the world») que confere a essas formas anacrônicas a sua autoridade especiosa: «In short, to a significant segment of the artistic community the historian appears to be the carrier of a disease which was at once the motive force and the nemesis of nineteenth-century civilization<sup>573</sup>».

Como sublinha Hayden White, as acusações não mudaram muito desde Nietzsche (*O Nascimento da Tragédia*, 1872) que contribuiu para o descrédito da história, incluindo-a entre as possíveis perversões das faculdades apolíneas do Homem e acusando-a de ter contribuído para a destruição dos fundamentos míticos do ser individual e colectivo<sup>574</sup>. Na esteira de Nietzsche, escritores como Valéry, Ortega y Gasset, Gottfried Benn, contribuíram para o desprestígio da história, criticando a cultura historicizada em que viviam. Em 1931, Paul Valéry escrevia: «A história é o produto mais perigoso que a química do intelecto elaborou... A história é capaz de tudo justificar. Não ensina rigorosamente nada, pois tudo contém e de tudo dá exemplos<sup>575</sup>».

Na década de 30, Ortega y Gasset declarava que o homem se devia libertar do fardo da história e confessava que a única lição que a história lhe tinha ensinado era que «o homem é uma entidade infinitamente plástica da qual se pode fazer o que se quiser, justamente porque nele próprio o homem não é nada salvo algumas possibilidades de ser “como se queira”<sup>576</sup>. Um outro modernista, o poeta Gottfried Benn, expressava a conclusão ética de tal atitude anti-histórica:

---

<sup>572</sup> Hayden White, *ob. cit.*, loc. cit.

<sup>573</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>575</sup> Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel*, Paris, Gallimard, 1931, p. 63.

<sup>576</sup> Citado em Hayden White, *ob. cit.*, p. 37.

«I am struck by the thought that it might be more revolutionary and worthier of a vigorous and active man to teach his fellow man this simple truth: You are what you are and you will never be different; this is, was, and always will be your life. He who has money, lives long; he who has authority, can do no wrong; he who has might, establishes right. Such is History! *Ecce historia!* Here is the present; take of its body, eat, and die<sup>577</sup>».

Esta atitude de rejeição da história foi em muitos casos acompanhada pela substituição desta pelos mitos políticos integrados nos dispositivos de enraizamento da época. Em *Éloge du cosmopolitisme*, Scarpetta releva que os intelectuais se deixaram enganar pelo dispositivo ideológico de enraizamento. Mostraram-se insensíveis «ao carácter ao mesmo tempo criminoso e grotesco deste delírio», sem perceber e denunciar «a dimensão arcaica, retrógrada das versões fascistas da mitologia do enraizamento<sup>578</sup>» Muitos, como sublinha Scarpetta, até consentiram. Na Itália, Gentile trabalhou para o regime, Croce, Marinetti, Papini foram «os académicos de Mussolini<sup>579</sup>» Quando na Itália foi pedido aos intelectuais jurar fidelidade ao poder, apenas onze de mil duzentos e cinquenta recusaram. D'Annunzio participou à criação do mito da Loba romana, e se os futuristas se mostravam um bocado «embaraçados» pela mitologia mussoliniana, não foram por isso menos fascistas. O mesmo aconteceu na Alemanha, onde seria um erro pensar que todos os intelectuais escolheram o exílio ou a resistência ou que nenhum dos escritores e artistas consentiu aos *slogans* que exigiam a queima dos livros e a luta contra a cultura cosmopolita. Muitos compartilharam a mitologia do enraizamento que andava de mãos dadas com uma recusa da história. Assim, o já citado Gottfried Benn, poeta oriundo do expressionismo, se comprazia a falar do amor à terra, oriundo das regiões do inconsciente, como de uma corrente subterrânea que reunia numa mesma linguagem simbólica a mística do povo e o espírito da Morte:

«Levamos na nossa alma os povos antigos e quando a razão se relaxa, no sonho ou na bebedeira, eles sobem à superfície com os ritos, a sua mentalidade pré-lógica e nos oferecem um momento de participação mística<sup>580</sup>».

## RICARDO REIS, LEITOR DA HISTÓRIA

Em conformidade com esta recusa da história, Ricardo Reis, personagem de Pessoa, entende o mundo histórico como uma presença precária, um pano de fundo sobre o qual se desenham os vultos dos jogadores de xadrez. Apenas uma vez, nas odes de Ricardo Reis, aparece a palavra *história* como determinante: «a história dos calmos jogadores de xadrez», com o sentido de *conto*, *fábula*, limitando-se o sintagma

---

<sup>577</sup> *Ibid.*

<sup>578</sup> Guy Scarpetta, *ob. cit.*, p. 37.

<sup>579</sup> *Ibid.*

<sup>580</sup> Citado em Guy Scarpetta, *ob. cit.*, p. 39.

a designar a postura no mundo dos emblemáticos parceiros do jogo. A vida, ou seja, o mundo histórico e historiável, deve ser vista «à distância a que está», afastada portanto o mais longe possível da consciência do sujeito que deve construir-se um lugar intelectual, através da formalização do jogo ou da criação poética para, percebendo a vida, poder manter-se alheio e distante, evitando qualquer participação ou tomada de posição.

No romance de Saramago, esses pressupostos puramente estéticos do heterónimo passam a descrever o agir do personagem e o seu modo de estar no mundo: a poética do distanciamento preconizada pelo poeta Ricardo Reis converte-se numa arte da vida ou melhor numa política da vida. A personagem compreende a história como um fluxo mais ou menos inteligível de fenómenos, exteriores ao próprio ser, uma multiplicidade de acontecimentos díspares e terrificantes que não lhe dizem respeito e que só tangencialmente o afloram como ruído desagradável da confusão do mundo.

A *descriptio mundi* que progressivamente se constrói ao longo da narrativa, parecendo ser a mesma para o narrador e o protagonista, difere contudo ao nível das suas consequências pragmáticas. Ao passo que para o autor se trata de história, que apesar de recente, é inalcançável como mundo prático, para Ricardo Reis trata-se de história imediata em que está praticamente submerso. A sua percepção do mundo é só em fraca medida o resultado de uma experiência directa, sendo mais o resultado das leituras dos jornais que lhe trazem o mundo já interpretado, já posto num certo discurso. Não há pois uma percepção imediata da História, mas uma percepção mediata pela capacidade de leitura de Reis, ele é literalmente um leitor do mundo, através da leitura dos jornais.

Neste espaço de leitura representada, Reis assume a função de leitor propriamente dito (e como tal é uma *mise en abyme* do estatuto de leitor que Saramago assume em relação a ele): lê em voz alta para o cego à leitura que é Fernando Pessoa morto. Pessoa comenta e interpreta, mas a sua reacção não tem reflexo nem no mundo real, nem na sua própria pessoa - sendo morto, escapou definitivamente à mudança, apenas Reis, *interface* entre o criador da heteronímia e o mundo histórico, é capaz de ter uma atitude com consequências práticas no mundo da acção e sobre o seu próprio ser.

Como leitor, o personagem ostenta as suas capacidades de decifração e interpretação, demonstra ao fim e ao cabo a sua competência enciclopédica, que consiste não só na compreensão dos múltiplos textos que anda a ler, mas também no uso que faz das informações recebidas, na sua capacidade de, através das leituras que faz do mundo, dar conta desse mesmo mundo, situar-se nele e escolher um curso de acção. Como diz Ricoeur:

«D'un côté, la compréhension de soi passe par le détour de la compréhension des textes de la culture dans lesquels le soi se documente et se forme; de l'autre, la compréhension du texte n'est pas à elle-même sa fin, elle médiatise le rapport à soi d'un sujet qui ne trouve pas dans le circuit de la réflexion immédiate le sens de sa propre vie<sup>581</sup>».

---

<sup>581</sup> Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, p.152.



Para compreender e dominar a diversidade do campo prático, o ser humano recorre a uma primeira estratégia, que é a de criar uma representação fictícia desse mesmo campo. A estrutura narrativa oferece à ficção as técnicas de abreviação, articulação e condensação através das quais é conseguido o efeito de aumento icónico<sup>582</sup>, pelo qual esta se torna uma *descriptio mundi* a valor heurístico para o sujeito.

Portanto, uma primeira estratégia é contar-se a si próprio o mundo em que se está inserido. No caso preciso de Ricardo Reis, este lê textos já formados, portanto já narrados, já configurados, já resultados de um aumento icónico (o mundo resumido, seleccionado, rearticulado, interpretado, já com silêncios e espaços de desenvolvimento exagerados, já dotados de um certo relevo ideológico) e tenta, a partir deles, chegar a uma nova organização pessoal e personalizada. O leitor tenta narrar o mundo para se dar uma imagem dele. A tentativa falha. E falha porque a Ricardo Reis falta um princípio de selecção, de hierarquização dos eventos, dos dados e das interpretações. Tudo fica ao mesmo nível, as notícias políticas como as anedotas ou os anúncios dos jornais. Nadando num mar de informação indiscriminada, o heterónimo acaba por afogar-se nele, não conseguindo criar um modelo, ou seja, no vocabulário de Ricoeur, redescrever o mundo. O esforço de remodelação icónica, de articulação de uma teoria própria que servisse tanto como interpretação do mundo como incentivo ético, fracassa. O resultado, ao nível do protagonista, é a confusão e a paralisia, e ao nível da escrita narrativa, é a paródia da imagem jornalística do mundo, a pagem do jornal sendo interpretada como um espelho realista, completo e compreensivo, do mundo.

Os jornais, pelo simples facto de as informações serem atomizadas e não constituírem um todo, dão permanentemente lugar a inquietações e tensões, provocadas pela incapacidade de dominar a massa fragmentada e dispersa de informações. Assim, eles reforçam duas necessidades, a necessidade de selecção que implica hierarquias valorativas e a necessidade de unificação, criadora de representações globais e unificadoras. As notícias, na sua acumulação cronológica, desenham linhas de leitura do mundo, dividido em campos temáticos: político, social, *fait divers*, etc. Com o seu carácter heteróclito, destinado a satisfazer todos os interesses e a captar todos os públicos, os jornais impõem uma escolha de itinerários de acordo com um «mapa de geografia do texto»<sup>583</sup>, cada área do «mapa» representando «um subconjunto do texto, homogéneo do ponto de vista da competência que supõe no leitor»<sup>584</sup>.

O que, no entanto, está patente na leitura praticada por Ricardo Reis é a falta de discriminação: ele parece ler tudo, sem selecção e sem hierarquia. As notícias vindas de campos tão diversos como a política, os anúncios, os conselhos de almanaque, são reproduzidas ou aludidas numa leitura contínua que foca sobretudo os títulos e os manchetes: a única selecção parece ser a do corpo da letra, as frases escritas em

---

<sup>582</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>583</sup> Roland Barthes e Antoine Compagnon, “Leitura”, *Enciclopédia Einaudi*, vol. 11, Lisboa, IN - CM, 1987, p. 203.

<sup>584</sup> *Ibid.*

caracteres maiores são lidas como se pertencessem ao mesmo texto fluído em que todas se situassem ao mesmo nível valórico e significativo. O jornal, que é um dispositivo icónico e hierárquico de leitura, supondo instruções e directivas pragmáticas de utilização, torna-se, pela leitura praticada por Ricardo Reis, um texto plano, organizado linearmente e animado por um *pathos* cumulativo. As fronteiras entre a descrição e o relato factual ou o comentário político apagam-se: a descrição anima-se como no anúncio do Frei Gravador, o relato factual funde-se com o comentário político, desembocando num dispositivo metafórico que reformula o manancial das notícias como *descriptio mundi*, simbólica na mesma medida que mimética. O mundo mediático aparece finalmente como mistura indestrinçável de séries temáticas e analógicas que revelam uma incapacidade «barroca» de estruturação.

As condições de felicidade de uma leitura bem sucedida não são preenchidas, apesar de Ricardo Reis compreender o conteúdo e a intenção retórica dos textos dos jornais que constituem a sua leitura quotidiana. Ele institui uma distância entre si e o texto lido, espaço da paródia que não é no entanto mais do que isso, lugar de uma interpretação tropológica dos textos, que sofrem a deformação da antífrase, sem permitir ao leitor que é Ricardo Reis atravessar a distância entre as palavras e as coisas. O heterónimo nunca toma uma atitude perante a sua leitura, nem que fosse recusá-la e deitar fora os jornais. Pelo contrário, sujeita-se «ao que lhe dão» (AM, p. 265), as notícias quase o sufocam, de acordo com o desígnio do autor:

«a minha intenção foi, por assim dizer, quase asfixiar o leitor sob aquela massa de notícias que por sua vez estão a sufocar Ricardo Reis<sup>585</sup>».

A própria leitura é apresentada ao longo do romance como uma actividade cada vez mais alienante. Ao princípio da sua estadia em Lisboa, a leitura dos jornais é um meio de reencontrar a sua própria identidade, de reconstituição de um eu situado:

«minuciosamente, lia os jornais para encontrar guias, fios, traços de um desenho, feições de rosto português, não para delinear um retrato do país, mas para revestir o seu próprio rosto e retrato de uma nova substância, poder levar as mãos à cara e reconhecer-se, pôr uma mão sobre a outra e apertá-las, Sou eu e estou aqui» (p. 88).

Rapidamente o heterónimo torna-se familiar dos jornais: «Vai Ricardo Reis aos jornais, vai aonde sempre terá de ir quem das coisas do mundo passado quiser saber» (p. 35). Logo depois o seu poder de selectividade revela-se inoperante: «Reis não pode escolher as notícias, sujeita-se ao que lhe dão» (p. 265), para chegar finalmente a esconder-se da vida real atrás dos jornais. Os jornais, com a sua agressividade alucinatória parecem-lhe menos agressivos do que o mundo concreto e real que o desafia a tomar atitudes, a fazer escolhas. As notícias podem ser tratadas como ficção e ignoradas: Reis «recolhe-se a uma sombra que lhe é particular, definida desta maneira, o que eu não quero saber, não existe» (p. 370). Mesmo verdadeiras, as

---

<sup>585</sup> José Carlos de Vasconcelos, *ob. cit.*, p. 10.

notícias têm menos realidade do que o mundo envolvente, e como tal protegem o leitor do contacto com o real:

«o jornal, por falar do mundo geral, servia de barreira contra este outro mundo próximo e sitiante, podiam as notícias daquele de além ser lidas como remotas e inconsequentes mensagens, em cuja eficácia não há muitos motivos para acreditar porque nem sequer temos a certeza de que cheguem ao seu destino». (p. 52)

Mais do que isso, a leitura de jornais, de puramente informativa, passa a ser uma leitura voluptuosa, que cria laços e complicitades: o único elo social que Ricardo Reis estabelece, depois de alugar uma casa própria, é com dois velhos vizinhos do Largo de Santa Catarina, aos quais entrega discretamente o jornal depois de o ler.

A leitura passa a ser um hábito, e mais, uma obsessão, desembocando rapidamente numa forma de dependência. No último mês de vida, a única coisa que faz é ler avidamente os jornais que irá completar pelas notícias de uma rádio que compra justamente para satisfazer o seu vício. Isola-se para ler, deixa-se possuir pela leitura. A leitura voluptuosa, que isola o sujeito do mundo, torna-se, nos termos de Barthes, um «comportamento associial», de «carácter transgressivo<sup>586</sup>», em que «a fruição associa-se a um acto de domínio<sup>587</sup>».

Para se defender da invasão caótica das notícias, o heterónimo aplica aos textos do jornal modelos visuais de formalização. As notícias compõem graficamente a página do jornal como um jogo de dominó: «os jornais justapõem as notícias como um dominó» (p. 86), como «um labirinto, um novelo, uma teia» (p. 89), ou até como um novo escudo de Aquiles: o lugar paradigmático do encontro do descritivo com o épico, e que, reinterpretado como mandala, marca a vitória do descritivo, da *ekphrasis*, sobre o narrativo.

## ***O massacre de Addis-Abeba***

Para além dos modelos gráficos, o heterónimo utiliza modelos discursivos, aplicando à diversidade brutal dos acontecimentos a sua própria estética propensa à sistematicidade e padronização, como princípio de ordem e de domesticação da violência pela linguagem.

Um exemplo de modelo discursivo que Reis transpõe do mundo poético para o mundo prático é a representação mental que o heterónimo se dá do massacre de Addis-Abeba. A imagem mental deste episódio da guerra constrói-se textualmente como montagem e sobreposição de textos de proveniência e *ethos* diferente: o discurso de Mussolini, fragmentos de jornais, versos do heterónimo, discurso do narrador alternando entre a ironia e a participação afectiva ao drama sangrento do povo abissínio.

---

<sup>586</sup> Roland Barthes e Antoine Compagnon, *ob. cit.*, p. 196.

<sup>587</sup> *Ibid.*

A leitura dos vários textos que Reis pratica é uma aplicação, uma prática que representa um processo geral de interpretação («il s'agit de mettre en correspondance systématique un texte quelconque avec un être texte quelconque<sup>588</sup>»), que, neste caso preciso, representa uma interpretação de um facto do mundo histórico através de uma grelha de leitura que é um poema de Reis, quintessência da sua filosofia da vida.

Addis-Abeba, nome que à primeira citação parece pronto a desencadear amplas ressonâncias poéticas, pela etimologia que sugere uma determinada carga semântica, aparece num contexto que lhe contradiz a poeticidade:

«Addis-Abeba, ó linguístico donaire, ó poéticos povos, quer dizer Nova Flor. Addis-Abeba está em chamas, as ruas cobertas de mortos, os salteadores arrombam as casas, violam, saqueiam, degolam mulheres e crianças, enquanto as tropas de Badoglio se aproximam.» (p. 300)

Esta aparente notícia de jornal, simples comunicação e presentificação de um acontecimento, é retomada três vezes de forma idêntica, inscrevendo o evento numa duração temporal e psicológica, figura repetitiva que sublinha a ameaça e o movimento de aproximação das tropas invasoras. Entre as ocorrências da frase, relatam-se os trâmites diplomáticos, citam-se afirmações escandalosas de dirigentes europeus, contrastadas com a tragédia etíope. Reduplicada, a frase ecoa na consciência do leitor Ricardo Reis que a repete mudando os tempos verbais, num jogo de presentificação visual:

«Addis-Abeba está em chamas, as ruas cobertas de mortos, os salteadores arrombam as casas, violam, saqueiam, degolam mulheres e crianças, enquanto as tropas de Badoglio se aproximam. Addis-Abeba está em chamas, ardiam casas, saqueadas eram as arcas e as paredes, violadas as mulheres eram postas contra os muros caídos, trespassadas de lanças as crianças eram sangue nas ruas. Uma sombra passa na frente alheada e imprecisa de Ricardo Reis, que é isto, donde veio a intromissão, o jornal apenas me informa que Addis-Abeba está em chamas, que os salteadores estão pilhando, violando, degolando, enquanto as tropas de Badoglio se aproximam.» (p. 301)

A informação seca do jornal, destinada, mais do que dar a ver, a alisar os contornos violentos dos factos relatados, desperta, integrada numa prosódia que não se limita a simples repetição frásica, mas supõe uma organização rítmica da própria frase e uma escansão anafórica do bloco discursivo, uma reacção por parte do poeta Ricardo Reis, conseguindo ferir-lhe a sensibilidade. O acontecimento feito texto tem outra eficácia enquanto texto literário, modelado por uma escansão retórica e organizado de acordo com técnicas argumentativas da realização da presença<sup>589</sup>, do que uma simples e transitiva notícia de jornal.

---

<sup>588</sup> Jean Molino, *ob. cit.*, p. 48. Como sublinha Jean Molino, a aplicação é «une démarche fondamentale de l'esprit, que l'on retrouve aussi bien dans la métaphore que dans la construction de modèles ou dans la pensée analogique» (p. 49).

<sup>589</sup> Cf. Chaïm Perelman, "Argumentação", *Enciclopédia Einaudi*, vol. 11, Lisboa, IN-CM, 1987, pp. 240-244.

Ironicamente, no entanto, em Ricardo Reis, a emoção não é suscitada pela presença à consciência dos factos relatados, alcançada pela técnica literária de apresentação, mas pelo reconhecimento na notícia de um outro texto em palimpsesto. Aparentemente, Ricardo Reis recorre a uma estratégia de distanciamento: procura textos capazes de formalizar e diminuir o impacto do real. Primeiro folheia o imaginário livro borgesiano, lembrando-se que havia ali uma metáfora do xadrez como estratégia reificada de embotar o espectáculo da violência, descobrindo afinal que se tratava apenas da solução perceptiva de uma morte individual, incapaz de «normalizar» a multiplicidade da morte colectiva. Abandona por isso a receita de leitura da história proposta pelo livro policial onde a morte é um enigma matemático que exige uma solução intelectual: a solução policial é, voluntária ou involuntariamente, ironicamente modernista, lembrando-nos de que a intriga detectivista é considerada por muitos como o paradigma do romance modernista e por Collingwood o próprio paradigma da investigação histórica, tal como era concebida na época modernista em que Reis viveu.

Como no livro borgesiano há apenas um morto, o heterónimo lembra-se procurar entre as suas próprias odes um texto que deveria embotar o efeito da morte maciça:

«Ricardo Reis foi buscar à mesa-de-cabeceira *The God of the Labyrinth*, aqui está na primeira página, O corpo, que foi encontrado pelo primeiro jogador de xadrez, ocupava, de braços abertos, as casas dos peões do rei e da rainha e as duas seguintes, na direcção do campo adversário, a mão esquerda numa casa branca, a mão direita numa casa preta, em todas as restantes páginas lidas do livro não há mais que este morto, logo, não foi por aqui que passaram as tropas de Badoglio. Deixa Ricardo Reis *The God of the Labyrinth* no mesmo lugar, sabe enfim o que procura, abre uma gaveta da secretária (...) e retira a pasta de atilhos que contém as suas odes, os versos secretos de que nunca falou a Marcenda, as folhas manuscritas, comentários também, porque tudo o é». (p. 302)

As odes, citadas fragmentariamente, versos díspares, retirados do contexto e recombinados num *puzzle* que faz finalmente sentido, todas finalmente «comentários», descrevem no seu *pathos* combinatório um universo alucinante, vertiginoso, que Ricardo Reis percorre desde os seus primórdios, desde a primeira ode, à procura do texto que possa apresentar uma grelha perceptiva, capaz de dominar o princípio de desequilíbrio afectivo que experimenta:

«Mestre, são plácidas, diz a primeira folha, e neste dia primeiro outras folhas dizem, Os deuses desterrados, Coroai-me em verdade de rosas, e outras contam, O deus Pã não morreu, De Apolo o carro rodou, uma vez mais o conhecido convite, Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio, o mês é Junho e ardente, a guerra já não tarda, Ao longe os montes têm neve e sol, só o ter flores pela vista fora, a palidez do dia é levemente dourada, não tenhas nada nas mãos porque sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo. Outras e outras folhas passam como os dias são passados, jaz o mar, gemem os ventos em segredo, cada coisa em seu tempo tem seu tempo, assim bastantes os dias se sucedem, bastante a persistência do dedo molhado sobre a folha, e foi bastante, aqui está.» (p. 302)

A enumeração narrativiza um certo número de *incipit* pertencendo às primeiras odes de Ricardo Reis, escritas em 1915 e 1916, e é modulada pela transcrição alternativa dos versos, seja com maiúsculas, assinalando a sua posição inicial, seja com minúsculas, justapostas como se pertencessem ao mesmo conglomerado frásico e até ludicamente ligadas por conjunções que introduzem um falsa ideia de subordinação entre *incipit* que pertencem a poemas diferentes, apesar de terem sido escritos no mesmo dia como os versos acima citados: «não tenhas nada nas mãos/ porque /sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo» (*Odes* de 19-6-1914).

Finalmente, Ricardo Reis encontra uma ode, escrita em 1 de Julho de 1916, a mais longa que jamais tenha escrito, a que afinal pertenciam as frases reelaboradas sobre a notícia do jornal:

*Ardiam casas, saqueadas eram  
As arcas e as paredes,  
Violadas, as mulheres eram postas  
Contra os muros caídos,  
Trespasadas de lanças, as crianças  
Eram sangue nas ruas...*

O jogo de xadrez, colocado na ode original na Pérsia antiga onde havia «não sei qual guerra», é «aplicado» como dispositivo de uma leitura de distanciação, que ordena e «normaliza» as tragédias colectivas (na ocorrência a de Adis-Abbeba), vistas como formas espectaculares, inerentes à vida da qual o sábio se deve manter afastado:

«Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia, esta é a página, não outra, este o xadrez, e nós os jogadores, eu Ricardo Reis, tu leitor meu, ardem casas, saqueadas são as arcas e as paredes, mas quando o rei de marfim está em perigo, que importa a carne e o osso das irmãs e das mães e das crianças, se carne e osso nosso em penedo convertido, mudado em jogador, e de xadrez». (p. 302)

O texto de Reis, reelaborado por Saramago, em que surgem ecos de Camões («Converte-se-me a carne em terra dura; / Em penedos os ossos se fizeram...<sup>590</sup>»), chega finalmente à mesma conclusão que o livro policial: o único morto que existe/ que conta é o rei de marfim. Por conseguinte o sacrifício da multidão é admissível quando se trata da salvação da “peça” mais preciosa.

Esta ode reisiana é uma das chaves de leitura d’*O Ano de Ricardo Reis*, a atitude do heterónimo perante a vida e o compromisso social é desenvolvido no romance a partir da moralidade expressa na segunda parte do poema, alegoria que motiva uma filosofia da vida:

*Meus irmãos em amarmos Epicuro  
E o entendermos mais  
De acordo com nós próprios que com ele,*

---

<sup>590</sup> *Os Lusíadas*, V, 59, 1-2.

*Aprendamos na história  
Dos calmos jogadores de xadrez  
Como passar a vida.*

*Tudo o que sério é pouco nos importe,  
O grave pouco pese,  
O natural impulso dos instintos  
Que ceda ao inútil gozo  
(Sob a sombra tranquila do arvoredo)  
De jogar um bom jogo.*

A violência inevitável da história pode ser, no poema de Reis, dominada e organizada pela decifração das suas leis e regularidades: sobre os afectos e as atitudes subjectivas deve prevalecer a elaboração de um modelo abstracto. A ode, que na sua leitura original pode passar por um manifesto do distanciamento e da objectividade histórica, é aplicada no entanto à história imediata a que o sujeito cognitivo pertence e é lida como a expressão de uma indiferença desumana, disfarçada de filosofia. No subtexto do romance - a ode nunca é citada na íntegra, mas é chamada a comparecer na consciência do leitor pelos mecanismos intertextuais - coloca-se um dos mais árduos problemas com que os historiadores, e de modo mais geral os filósofos, se confrontam: participar ou não ao acontecimento histórico, quando ao mesmo acontecimento eles são chamados a dar uma interpretação objectiva e impessoal. Como estar ao mesmo tempo dentro e fora de uma época histórica, participar efectivamente nos acontecimentos e tomar as suas distâncias num discurso científico, é uma questão que continua a preocupar o pensamento contemporâneo. Como reagir perante o *tremendum horrendum* da história<sup>591</sup>, quando o horror se associa a acontecimentos «qu'il est nécessaire de *ne jamais oublier*<sup>592</sup>», criando uma memória que não é apenas factual, mas emocional, marcada pela piedade pelas vítimas, que afastasse o perigo da banalização do mal, que supõe o discurso de distanciamento.

O problema não se coloca apenas aos cientistas, aos «sábios» que legitimamente «assistem ao espectáculo do mundo», tendo à sua disposição todo um dispositivo epistemológico para fundamentar e justificar o seu distanciamento, mas também a qualquer tipo de produtor de discursos que «de dentro» «escreve sobre» alguma coisa, como se de fora a contemplasse.

O texto, entre emotivo e irónico, fortemente marcado pela poeticidade, sobre o massacre etíope, está enquadrado por um simbólico «jogo de xadrez». O jogo funciona como uma *frame* que descreve um cenário de aniquilamento dos efeitos subjectivos da história, prescrevendo ao mesmo tempo a recusa de participação afectiva como única atitude possível do «sábio». Cenário cínico, que curiosamente encontra um correspondente nas *realia*: em 1935, na Itália, foi posto em circulação um jogo para crianças e adultos, chamado: *O jogo da conquista da Abissínia* que

---

<sup>591</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit*. 3, p. 340.

<sup>592</sup> *Ibid.*

representava uma espécie de carta com desenhos ingénuos de castelos e negros, onde um trajecto, dividido em pequenos quadrados numerados, indicava as etapas da ocupação do país. Transformando a guerra numa série de manobras em papel, em jogo, aniquilava-se o efeito do real, efectuava-se uma rasura da história, substituída por uma representação falsificadora. A diferença entre o jogo de xadrez e o jogo aos quadradinhos está apenas no público alvo do jogo: elite no caso do discurso poético, massas pouco instruídas, familiarizadas com a banda desenhada, no caso do jogo divulgável pelo poder político.

A leitura do massacre de Addis-Abeba, uma aplicação da estética reisiana, reformulada enquanto ideologia, à *imago mundi* fornecida pelos jornais, representa aquilo que mais próximo está de uma redescritção ricoeuriana, a reformulação em termos próprios de um fragmento do mundo narrativizado pelo discurso dominante. O que é patente nesta leitura é a sua prescrição pragmática - distância e recusa de participação afectiva, que converge com a lição da ideologia de enraizamento do Estado Novo. O *ethos* de distanciamento da poética reisiana, quando aplicada à interpretação do mundo, revela-se conformista e finalmente servil, perfeitamente integrável no *ethos* anti-humanista da meta-narrativa vigente.

A subtileza da ironia saramaguiana consiste aqui no fracasso de um poeta de desembocar na *poesia* (no sentido aristotélico), isto é na recriação de uma fábula. Como sublinha Ricoeur, para Aristóteles, a poesia é mais filosófica do que a história, escrava do contingente, porque alcança a essência da acção, ligando *muthos* e *mimesis*<sup>593</sup>. Nesse sentido, Ricardo Reis não consegue encontrar uma nova fábula, que poderia, remodelando e seleccionando a *mimesis*, fornecer-lhe uma interpretação do mundo que o guiasse no mundo da acção, como modelo ético.

Sem conseguir chegar ao âmago da acção histórica, o heterónimo fica ao nível da *mimesis*, da história *événementielle*, isenta de filosofia, isto é de critérios de organização e selecção, fica ao nível do contingente, prisioneiro halucinado da exaustividade fingida da *imago mundi* construída pelo discurso ideológico.

---

<sup>593</sup> Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, p. 223.



# HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA

## FICÇÃO E HISTÓRIA

Entre os romances de José Saramago, *História do Cerco de Lisboa*, publicado em 1989, ocupa um lugar especial, podendo ser considerado como o espaço duma verdadeira encenação da *poïetica* específica da reelaboração ficcional da história, tal como a entende o autor. Uma teoria em forma de *story*, o romance elabora e propõe um possível modelo genético da produção de um texto ficcional a partir da história, com a conseqüente reinterpretção da história a partir da ficção, desdobrando as sucessivas etapas de fabricação do texto como elos de uma história da eficácia, em que, como para Gadamer, a tradição não constitui um repositório de sentidos privilegiados, mas um reservatório de *topoi* ou pontos de partida para um processo infinito de improvisação e experimento.

É aí que o autor ficciona a própria reflexão sobre as divisões entre a história e a literatura, fronteiras traçadas pela «vontade de exclusão» (Michel Foucault), específica de um discurso de poder, consubstanciado em certas modalidades do discurso historiográfico. O espaço de «investigação» teórica que prevalecerá no romance será portanto um «espaço interdiscursivo» em que jogam as pressões recíprocas, as concorrências e rivalidades entre as duas formações discursivas<sup>594</sup>.

É também aí que o autor propõe um trajecto possível de transformação do leitor em produtor de textos alternativos, i.e., em escritor (porém, sem as conotações sacralizantes do termo), em virtude do direito à réplica, suposto pelo acto de comunicação literária.

A acção do romance desencadeia-se pela «intromissão violenta de um não que, enfim, não devia estar<sup>595</sup>» no texto onde foi introduzido.

Depois de anos de trabalho impecável, o revisor Raimundo Silva introduz num texto histórico uma modificação, um *não* que nega um acontecimento histórico real: a participação dos cruzados no cerco e tomada de Lisboa por D. Afonso Henriques em 1147. A fraude vem a ser descoberta a tempo e a edição apócrifa conterà uma errata que negará a negação. Apesar de o revisor antecipar sanções severas, a editora contenta-se com nomear uma pessoa encarregada com a vigilância e o controle da actividade dos revisores, Maria Sara, que desafiará o revisor a escrever uma nova História do Cerco de Lisboa em que os cruzados não terão ajudado os portugueses a conquistar Lisboa

«porque ainda que esta edição fosse inteiramente destruída, mesmo assim, o Não que naquele dia escreveu terá sido o acto mais importante da sua vida.» (HCL, p. 110)

A criação da nova variante coincide com o nascimento e a maturação gradual de uma afeição amorosa entre a editora e o revisor em vias de se tornar autor. O

---

<sup>594</sup> «Concurrence est à prendre de la manière la plus large; elle inclut aussi bien l'affrontement ouvert que l'alliance, la neutralité apparente, etc... entre des discours qui possèdent la même fonction sociale et divergent sur la façon dont il faut la remplir.» (Dominique Maingueneau, *ob. cit.*, p. 28)

<sup>595</sup> Manuel Gusmão, "Entrevista com José Saramago", p. 85.

romance chega ao término no momento em que Lisboa foi conquistada segundo a nova variante e os dois protagonistas se tornaram um casal.

O autor imaginou o seu livro como uma construção circular: este livro, diz Saramago, pode representar-se

«graficamente através de uma série de muros circulares, uns dentro dos outros. Há, à vista, um livro que se chama *História do Cerco de Lisboa*, que vai estar nas livrarias; há uma *História do Cerco de Lisboa* de que é autor o narrador, pois da história que o revisor escreveu nunca sabemos nada; e há, finalmente a história do revisor, que é também ele um homem cercado pela sua própria timidez, pela sua inadequação à vida<sup>596</sup>».

Descrevendo *mis en abyme* um romance dentro de um romance, «no seu desenrolar, a narrativa manifesta-se como uma progressiva invasão em direcção ao centro, uma invasão que acaba por apagar os confins e confundir os papéis, por misturar realidade e ficção, por subverter as relações entre o Verdadeiro e o imaginário. Ao fim e ao cabo, não é Lisboa a sitiada, mas sim a História<sup>597</sup>».

Desde o título se alude à ambiguidade semântica da palavra «história». Embora, ao princípio, o título, pelo pacto genérico que institui, parece denotar globalmente uma obra de ficção remetendo para um referente unívoco, o paratexto vai modificar ao longo da leitura o seu objecto de referência, ou melhor dizendo vai adquirir referentes alternativos, acabando por designar sucessivamente e muitas vezes sem discriminação explícita uma multiplicidade de textos, diferenciados tipologicamente: o romance propriamente dito, assinado por José Saramago, o tratado historiográfico fictício que provoca a réplica polémica do revisor, a pluralidade de textos que falam do cerco de Lisboa e que constitui a tradição com a qual o revisor estabelecerá um diálogo para escrever a sua própria variante, o texto que descreve a construção progressiva da ficção criada por Raimundo Silva e o texto - mencionado, mas jamais citado, da sua Nova História. A *História do Cerco de Lisboa* será ainda a metáfora do cerco amoroso dos dois protagonistas em que o convite à liberdade da invenção lançado por Maria Sara e a resposta criadora de Raimundo Silva serão outros tantos lances no complicado jogo da sedução e conquista erótica:

«Parece que estamos em guerra. Claro que estamos em guerra, e é 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» (HCL, p. 237)

A *História do Cerco de Lisboa* designará desta forma uma variedade de textos - históricos ou ficcionais - cujos únicos traços comuns são o título homónimo e uma realidade histórica idêntica para a qual cada texto remete de uma forma diferente. O título, com a sua fluidez referencial, derivada do potencial semântico da palavra história, instaura desta forma a rivalidade discursiva entre as várias acepções do lexema história, designando simultaneamente uma série de entidades ficcionais e retóricas, como uma sequência de textos historiográficos, todos referindo a realidade ontológica de um episódio temporal, historicamente circunscrito.

<sup>596</sup> José Carlos de Vasconcelos, *ob. cit.*, p. 8.

<sup>597</sup> Giuseppe Tavani, *ob. cit.*, p. 12.

À primeira vista, trata-se de um mundo, dual, com regiões nitidamente delimitadas: por um lado, está o mundo «real» dos protagonistas que produz o nível ontológico secundário, o mundo da variante histórica contrafactual da história do cerco de Lisboa. Em relação ao mundo real, a «paramount reality», o mundo do novo texto, criado pelo revisor representa uma enclave, uma «leisure ontology», marginal em relação à realidade primária:

«Compared to the reality of every day life, other realities appear as finite provinces of meaning, enclaves within the paramount reality marked by circumscribed meanings and modes of experience. The paramount reality envelopes them on all sides, as it were, and consciousness always returns to the paramount reality as from an excursion<sup>598</sup>».

Curiosamente, este segundo mundo não tem autor:

«enquanto por um lado se insinua que esse texto foi produzido mentalmente pelo revisor, mais adiante fica claro que nada daquilo que se lê neste livro foi escrito pelo revisor<sup>599</sup>».

Há discrepâncias que o texto não deixa de salientar entre o que se lê como nova variante e o que escreveu o revisor. Os dois textos tem autor diferente, e a variante do revisor permanecerá desconhecida. O revisor:

«é homem de escrita lenta, sempre cuidando de 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 está claro que Raimundo Silva, que de escritor nada tem, nem os vícios nem as virtudes, não poderia, em um dia e meio, ter escrito tanto e tanto variado, que sobre méritos literários do que fez não há que falar, por ser isto história, logo ciência, e por carência de autoridade propriamente dita.» (p. 157)

Nas palavras de Maria Sara, a nova variante «daria um romance» (p. 299), o que significa que é apenas um embrião narrativo, o que se confirma pelas palavras do revisor que calcula que meia hora seria suficiente para a leitura: «Aliás, a história é curta, em meia hora terás lido tudo» (*Ibid.*).

A «indecisão acerca de quem é o autor<sup>600</sup>» cria uma heterotopia, amplificada pela presença entre os dois níveis ontológicos de uma série de textos (documentos históricos) que, pertencendo embora ao primeiro nível ontológico (aquele em que o revisor é apenas leitor, limitando-se a ler e a comentar textos alheios) também se integram no segundo nível, do romance *mis en abyme*, como sequências pertencendo de modo legítimo à sua diegese.

Ao representarem memórias diversas, o que McHale chama um texto «poligota» (que não deve ser obrigatoriamente numa outra língua, mas sim uma congêrie de

---

<sup>598</sup> Peter L. Berger e Thomas Luckman, *ob. cit.*, p. 24.

<sup>599</sup> Manuel Gusmão, *ob. cit.*, p. 88.

<sup>600</sup> *Ibid.*

discursos divergentes com mundivisões diferentes<sup>601</sup>) os textos que formam o plano segundo da narração criam uma «ontological queasiness, a symptom of our uncertainty about the exact boundaries between the historical fact and fiction<sup>602</sup>».

O romance apresenta-se assim como uma série de «nested texts» que pela sua estrutura recursiva formam o que Brian McHale designa como «chinese-box world»: «Each change of narrative level in a recursive structure also involves a change of world. These embedded or nested worlds may be more or less continuous with the world of the primary diegesis<sup>603</sup>».

## UMA MEDITAÇÃO SOBRE O ERRO

É neste romance que «a meditação sobre o erro», uma constante da obra de Saramago, se torna sistemática, fazendo com que o texto possa ser lido como uma teoria em forma de *story*, um exemplificação ficcional da hermenêutica histórica e memorial, praticada pelo autor:

«Ora, sendo a História, por excelência, o território da dúvida, e a mentira o campo da mais arriscada batalha do homem consigo mesmo, o que propus na *História do Cerco de Lisboa*, por exemplo, foi uma confrontação directa entre indivíduo e História, um conflito em que uma pessoa comum, forçada pelas circunstâncias a interrogar tanto as falsidades como as alternativas da História, se encontra frente a frente com as suas próprias mentiras, quer as que comete para com os outros quer as que organiza consigo mesma. Ao procurar uma alternativa, lúdica neste caso, para uma certa lição da História, confronta-se com a necessidade, já não apenas lúdica, mas vital, de reconhecer-se a si mesmo como alternativa possível ao que antes havia sido, isto é, passar a ser outro mantendo-se idêntico. Ora, se não me engano, tanto serve isto para o indivíduo como para a História, caso em que, contrariando profecias e fantasias, a História, não só não teria chegado ao fim, como nem sequer teria ainda começado...» (C2, p. 45)

É portanto a problemática das relações entre o discurso histórico e o discurso ficcional aquilo que circunscreve o espaço de intervenção que se constrói na *História do Cerco de Lisboa*. A intervenção, tematizada como prática de correcção, é enunciada já no paratexto-epígrafe que abre o romance: «Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes». Extraída de um livro fictício, logo falso, *Livro dos Conselhos*, a paradoxal, e falsa, citação lembra o modo como Saramago descrevia a busca da verdade como captura e eliminação do erro do campo do conhecimento.

Sob este ângulo, a profissão de revisor do personagem principal - revisor pode ser interpretado como aquele que vê uma segunda vez, beneficia de um suplemento de visão - não é um simples acidente biográfico, mas representa metaforicamente a condição específica do homem que procura a verdade, consagrando a vida à correcção perpétua e minuciosa dos erros. Esta revisão é um revisionismo no sentido que Harold Bloom dá a esta palavra:

---

<sup>601</sup> Brian McHale, *Postmodernist fiction*, pp. 162-163.

<sup>602</sup> Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, p. 152.

<sup>603</sup> Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 113.

«What is revisionism? As the origins of the word indicate, it is a re-aiming or looking-over-again, leading to a re-esteeming or a re-estimating. We can venture the formula: the revisionist strives to see again, so as to esteem and estimate differently, so as then to aim “correctively”<sup>604</sup>».

## LEITURA E INTERVENÇÃO

Indicações mais amplas sobre o erro e a sua correção encontram-se no primeiro capítulo, onde se problematizam alguns vectores de estruturação do discurso romanesco, e que funciona por isso como uma espécie de prólogo, um metatexto teórico de valor programático para a produção ou a leitura dos vários textos que levam o título de *História do Cerco de Lisboa*, inclusive do romance que os engloba.

Um revisor, ao princípio anónimo, que só no 3º capítulo receberá uma identidade, e um autor, que, na decorrer do romance, não será nunca nomeado e não acederá ao estatuto de personagem, conversam, evoluindo progressivamente de uma ironia discreta a uma hostilidade apenas dominada, sobre o *deleatur*. Assimilado sugestivamente com a imagem da serpente que morde a própria cauda - símbolo da vida e da duração - este sinal tipográfico é por excelência representativo da capacidade de intervenção sobre um texto. Para o autor, a correção tipográfica é uma operação necessária, embora menor, que justamente por essa razão está confiada aos revisores, «nossos anjos-da-guarda» (p. 12) e aos tipógrafos, «essa tribo colateral da épica e celebrada família dos farmacêuticos, capazes até de decifrar o que nem chegou a ser escrito» (p. 11).

Do ponto de vista do autor e da instituição literária que este representa, o revisor é um leitor com uma posição - inferior - bem estabelecida na hierarquia institucional. A operação de revisão está limitada pelas competências que lhe são atribuídas no âmbito da instituição literária. O revisor deve limitar-se a emendar apenas os erros tipográficos, sem ter o direito de intervir sobre aqueles que ultrapassam a sua competência estatuída, mesmo que, na realidade, tivesse a capacidade de o fazer. A relação entre o revisor e o autor encarna-se no apólogo de Apeles, um exemplo já codificado desde a Antiguidade da relação de subordinação, existente no mundo da produção artística: «quando o operário apontou o erro na sandália duma figura e depois, tendo verificado que o artista emendara o desacerto, se aventurou a dar opiniões sobre a anatomia do joelho», «Apeles, furioso com o impertinente, lhe disse Não suba o sapateiro acima da chinela, frase histórica» (p. 14). «Todos os autores são Apeles» - a qualidade de autor desdobra-se numa autoridade normativa e proibitiva - e os revisores são os sapateiros que devem limitar-se à crítica da sandália, sendo obrigados, se quiserem conservar o seu lugar na «sociedade das letras», a fingir ignorar o «defeito do joelho».

No entanto, do ponto de vista do revisor, o erro, pelo menos na forma como ela se deixava tornar visível no tempo da correção manual quando se inscrevia na

---

<sup>604</sup> V. Harold Bloom, *A Map of Misreading*, New York, Oxford University Press, 1975, p. 43.

materialidade do texto, é o mesmo que a diferença, um outro nome para o movimento da vida, pois «o interesse da vida onde sempre estive foi nas diferenças» (p. 11). Ao passo que para o autor conta apenas a forma definitiva do texto: «não adianta nada conhecer os tanteios e hesitações de Camões e Dante» (p. 13), o revisor aprecia as formas intermédias, fluidas, as modificações que revelam os trajectos de construção do texto, os «caminhos» por que «eles andaram e se perderam antes de alcançarem a definitiva forma, se existe tal coisa». É de notar que, deste ponto de vista, a revisão significa muito mais do que um simples *deleatur*, ela está contida potencialmente em qualquer leitura e designa qualquer operação de intervenção sobre um texto, sendo afinal sinónima do acto de escrever. A literatura é produzida pelo gesto de corrigir (escrever), «obra doutro requinte e outra transfiguração» (p. 13), e certos autores, como Balzac ou Eça de Queirós, cujos manuscritos chegaram até nós, podem ser justamente considerados, «revisores magníficos», que deixaram atrás de si «um deslumbramento pirotécnico de correcções e aditamentos» (p. 12). A intervenção sobre o texto, limitada do caso do revisor à interdição de cair na «tentação do sapateiro», representa para o autor o modo específico de produção do texto: um texto nasce assim do trabalho sobre um texto anterior.

É preciso salientár que «a tentação do sapateiro» é universal e que funciona tanto em relação aos textos alheios - no caso dos leitores e da sua espécie particularizada, os revisores, como em relação aos textos pessoais - no caso dos autores.

Embora tanto os autores como os leitores possam acreditar que um texto - pessoal ou assinado por outrem - pode representar a perfeição, o revisor é o único que está consciente do facto de que «o trabalho de emendar é o único que nunca se acabará no mundo» (p. 14), o que significa que todas as leituras são *misreadings*, havendo sempre uma interacção entre o texto e o leitor: o texto é infinitamente «rectificável» no sentido de que dá lugar a um sem-fim interpretativo e imaginário, podendo-se tornar concretamente fonte da produção de novos textos que o utilizam como hipotexto.

Longe portanto de ter um estatuto monumental e intangível, o texto é um convite à intervenção. Saramago salienta o facto de que a significação de um texto representa um processo e de que é resultado de uma produção<sup>605</sup>. O *avant-texte* da obra, neste caso, as correcções, são processos intencionais de transformação de um estado textual para outro, representando fenómenos de auto-textualidade<sup>606</sup>, que constituem indícios concretos da «intenção em acto<sup>607</sup>» do escritor.

---

<sup>605</sup> «La signification n'est pas un être, elle est travail de production symbolique... Le texte n'est que la trace visible du processus, le sommet de l'iceberg qui doit être relié au autres dimensions du phénomène symbolique. Les stratégies de production et de réception - ou, mieux, de reproduction - font partie du processus symbolique au même titre que le texte.» (Jean Molino, *ob. cit.*, p. 25).

<sup>606</sup> Cf. R. Debray-Genette, *Métamorphoses du récit*, Paris, 1988.

<sup>607</sup> Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage*, Éd. du Seuil, 1995. (Trad. rom. *Noul dictionar enciclopedic al stiintelor limbajului*, Bucuresti, Ed. Babel, 1996, pp. 136-137)

## FICÇÃO VS. HISTÓRIA

Na conversa introduz-se o tema das relações entre a literatura e a história. O estatuto do autor, até aquela altura apenas genérico, precisa-se: trata-se de um historiador, representante de uma «grave e profunda ciência» (p. 16), a quem, todavia, do ponto de vista do revisor, falta «o gosto da modificação, o prazer da mudança, o sentido da emenda» (p. 12).

Para o historiador vai de si a clivagem epistemológica entre a história e a literatura. Inassimilável à literatura, como discurso divergente, a história estaria, em contrapartida, numa relação directa imediata com a vida, com as *realia*. Sendo um reflexo fiel do passado, a história foi «vida real no tempo em que ainda não poderia chamar-se-lhe história» (p. 16). Na definição da história, o autor ignora o seu carácter textual, levando em consideração apenas o contrato da verdade que a história tradicionalmente pretende ter com o real. Ao mesmo tempo, ele compartilha a ilusão realista que afirma que a história tem a capacidade de descobrir, de identificar e revelar um real integralmente recuperável, supondo ainda que o passado pode ser descrito como se fosse percebido e que, por conseguinte, a narração histórica tem uma articulação natural, a da vida humana. Se quiséssemos situar o historiador no âmbito de um dos paradigmas epistemológicos identificáveis no âmbito do discurso histórico, este poderia ser classificado como representante da historiografia narrativa empirista, prisioneiro da ilusão realista comum ao historicismo e aos seus prolongamentos positivistas. Para tal autor, vai de si que a história deve ser lida como uma representação imediata da vida real.

Para o revisor porém, a distinção entre a história e a literatura não tem relevância nenhuma, visto aplicar às duas, para além de uma leitura técnica ditada pelo específico da sua profissão, uma outra, mais importante, que define como voluptuosa: «no mais secreto das nossas almas secretas, nós, revisores, somos voluptuosos» (p. 12).

Na opinião do revisor, as diferenciações discursivas entre a história e a literatura são puramente convencionais, pertencendo à «classificação tradicional dos géneros». A leitura voluptuosa, ou seja a recepção estética, neutraliza as oposições interdiscursivas e a história é percebida como literatura. A linha de demarcação não se situa entre os dois tipos de discurso, mas entre estes e a vida real. A literatura tem, para o revisor, um sentido plurissemiótico, ela engloba todos os tipos de discurso narrativo - tanto os linguísticos, como os que pertencem a outros sistemas simbólicos: a música ou a pintura. Embora oponha mais resistência à invasão do literário, «suponho que por inveja», a música «regressa sempre à obediência», e quanto à pintura, esta «não é mais do que literatura feita com pincéis» e uma solução substitutiva para a escrita: «quem não pode escrever pinta, ou desenha, é o que fazem as crianças» (p. 15). Nesta perspectiva pan-literária, onde «sobretudo a história» é literatura pelo seu carácter escriptural, subordinado aos jogos intertextuais, é legítima a dúvida do revisor de que «a história foi vida real no tempo em que ainda não poderia chamar-se-lhe história» (p. 16) e a insinuação final de uma possível correcção da

própria realidade histórica: «Que seria de nós se não existisse o deleatur, suspirou o revisor» (p. 16).

A sobrevalorização do critério estético decorre de uma particular sensibilidade à materialidade do texto, concretizada no interesse pelos «lugares-comuns, as frases feitas, os bordões, os narizes-de-cera, as sentenças de almanaque, os ríflões e provérbios» (p. 13). Colocados em novos contextos de enunciação, essas parcelas catacrecidas da linguagem podem readquirir a sua força metafórica original: «tudo pode aparecer como novidade, a questão está só em saber manejar adequadamente as palavras que estejam antes e depois» (p. 13). O interesse por essas figuras minimais da memória cultural representará, aliás, um dos vectores programáticos da *História do Cerco de Lisboa*, e a sua revalorização pela recontextualização constituirá uma das estratégias da «correção da história» praticadas pelo romancista, representando, na constituição da identidade discursiva do revisor, uma das «armas» do combate simbólico travado contra a autoridade exclusiva da instituição historiográfica<sup>608</sup>.

As duas definições concorrentes da história atribuídas ao revisor e ao autor descrevem, no fundo, dois modos de leitura: a leitura privada como prática criadora, como réplica, como «braconnage», segundo a expressão de Michel de Certeau<sup>609</sup>, e a leitura inscrita no texto como protocolo discursivo impositivo, «um efeito automaticamente produzido pela estratégia de leitura própria à obra ou ao género<sup>610</sup>». No primeiro caso as diferenciações discursivas entre a literatura e a história são puramente convencionais, pois que aos dois géneros se pode aplicar uma leitura estética ou literária. O segundo representa a estratégia de um autor que pensa o seu leitor como «sujeito a um sentido único, a uma interpretação correcta, a uma leitura autorizada» do texto que «ditaria tiranicamente ao leitor o sentido da obra», negando qualquer autonomia ao acto de leitura<sup>611</sup>.

Esses tipos de leitura descrevem ainda uma relação de poder que se inscreve no âmago do acto de ler. O historiador, representante anónimo, porque genérico, da autoridade simbólica de que usufrui o campo discursivo da história, é «um fundado de poder», um «detentor do *skeptron*<sup>612</sup>», nas palavras de Bourdieu, que pretende impor a sua autoridade discursiva ao revisor, representante por excelência da maioria esmagadora de leitores, que, por várias razões, «não podem, na nossa sociedade, aceder à escrita (no sentido criativo do termo)»: «permanecem leitores, consumidores, condenados a um só empreendimento (ler), a um só modo de investimento, enquanto

---

<sup>608</sup> Como sublinha Pierre Bourdieu: «A palavra ou, *a fortiori*, o ditado popular, o provérbio e todas as formas de expressão estereotipadas ou rituais são programas de percepção» e fazem parte das «estratégias, mais ou menos ritualizadas da luta simbólica de todos os dias», que «encerram uma certa pretensão a autoridade simbólica como poder socialmente reconhecido de impor uma certa visão do mundo social». (*Que Falar Quer Dizer. A economia das trocas linguísticas*, Lisboa, Difel, 1998, p. 90.)

<sup>609</sup> M. de Certeau, “Lire: un braconnage”, in: *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, U.G.E., 10/18, 1980, pp. 279-296.

<sup>610</sup> Roger Chartier et Christian Jouhaud, “Pratiques historiennes des textes”, in: Claude Reichler, *ob. cit.*, p. 56.

<sup>611</sup> *Ibid.*

<sup>612</sup> Pierre Bourdieu, *ob. cit.*, p. 101.



(...) a leitura incita naturalmente a escrever: leitura e escrita já não dependem da mesma competência, já não têm as mesmas saídas<sup>613</sup>».

## LEITURA E IMAGINAÇÃO

Os capítulos seguintes descrevem o processo pelo qual o revisor chega a introduzir no texto do historiador um não que modificará o sentido da história. A negação constituirá um efeito conjugado dos três tipos de leitura descrita no capítulo introdutivo: a leitura técnica, a leitura voluptuosa e a leitura como protocolo impositivo ditado pelo género a que pertence o discurso.

O segundo capítulo começa com o exemplo de uma leitura «braconnage»: descreve-se aí a manhã de um almoadem, desde o acordar até à recitação ritual do minarete. A cena levanta logo uma pergunta cuja solução está adiada - por vários insertos textuais - bastante tempo para criar um *suspense*: a quem pertence a descrição da «última madrugada pacífica de Lisboa» (p. 25)? É um excerto do livro da história, anunciado na discussão preliminar, ou uma resposta ao convite de escrever que o historiador tinha dirigido ao revisor no fim do diálogo inicial? Se é um excerto de um texto histórico trata-se de um texto «real», pertencendo ao mundo extratextual, ou um texto pretensamente historiográfico, postulado como «científico» no mundo fictício do romance? Como o primeiro capítulo tivera um carácter dialógico sem nenhuma indicação sobre o mundo a que pertencem as personagens, surge agora a pergunta se aquele diálogo não teria sido apenas uma teoria encenada, só agora surgindo o verdadeiro texto. O episódio não pertence contudo ao historiador: «não o tem descrito assim o historiador no seu livro» (p. 19). As referências que designam e classificam os textos, criando antecipações de compreensão, reenviam ambiguamente em várias direcções, actualizando simultaneamente expectativas de leituras divergentes. Por uma «estratégia de decepção», para utilizar a fórmula de Wolfgang Iser<sup>614</sup>, que consiste na frustração da expectativa imediatamente legível, produz-se um jogo sobre o estatuto oficial do texto que aposta sobre o esforço de procura da coerência, específico para qualquer acto de leitura. Este jogo assinala várias coisas. Primeiro, que se trata de um autor «indigno de confiança» (*unreliable*) e que, conseqüentemente, do leitor se requer um alto grau de participação: será um leitor «implicado»<sup>615</sup>, activo, que, permanentemente deverá estar alerta frente às ciladas armadas pelo narrador. Em segundo lugar, o jogo perceptivo indica o facto de que o texto romanesco não é homogéneo e que nele existem graus diferentes de veracidade. Sabemos que se trata de um romance e que qualquer texto introduzido nele suspende, pela própria natureza da ficção, a relação com o real. Mas o inserto pode pertencer a um autor claramente definido no interior do texto, e até a um autor «real» do

---

<sup>613</sup> Roland Barthes e Antoine Compagnon, *ob. cit.*, p. 204.

<sup>614</sup> Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985.

<sup>615</sup> Cf. Wolfgang Iser, *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1975.

extratexto. No interior de uma ficção podem ser incluídos portanto textos «reais» ou simuladamente «reais» que, por convenção ficcional, serão lidos como «mais verdadeiros» do que o resto do texto. Embora a leitura estética neutralize as diferenças entre o texto histórico e o texto ficcional, a ficção pode hierarquizar o mundo fingindo/ simulando «as classificações tradicionais dos géneros» (HC, p. 15), que antes o revisor tinha ignorado.

A quem pertence portanto o texto que descreve a manhã moura «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 entre todas banal, como sabemos» (p. 22)?

A resposta é: a ninguém. O texto, «embora pareça que sim, não está escrito», situação pelo menos paradoxal para uma realidade escriptural. «Tudo aquilo não foi mais que pensamentos vagos», e, na verdade, involuntários e incontrolados, do revisor, que acompanham a operação de correcção. Saramago compara o desdobrar das leituras com a multiplicação heteronímica de Fernando Pessoa, introduzindo uma das presenças intertextuais mais constantes (ao lado da de Camões) da *História do Cerco de Lisboa* e de toda a sua obra:

«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 por si mesmo, ainda que seja muito difícil explicar, em vulgar, o que tal coisa quer dizer».(*Ibid.*)

O texto é um simples efeito imaginário, o sintoma de uma leitura «voluptuosa», «de carácter transgressivo»<sup>616</sup>, em que «a fruição se associa a um acto de domínio»<sup>617</sup>.

O leitor efectua por um lado uma leitura técnica, baseada na distanciação, que caça os eventuais erros das provas, e pelo outro, uma leitura de prazer fabulatório que se insere nas zonas férteis do ponto de vista ficcional e que trai um desejo de subversão. No tratado, o autor, sem entrar em detalhes «porque certamente, em sua opinião, o miúdo pormenor não interessaria à história», tinha dito apenas o suficiente para que «ficasse o leitor sabendo que o autor conhecia das coisas daquele tempo o suficiente para fazer delas responsável menção» (p. 19). O texto histórico apenas assinalou o seu saber, sem o dar realmente a conhecer.

---

<sup>616</sup> Roland Barthes e Antoine Compagnon, *ob. cit.*, p. 196.

<sup>617</sup> *Ibid.*, p. 196.

A compreensão de um texto histórico tem, no entanto, «o carácter de uma ficção<sup>618</sup>», e a ficção - como mostra Roman Ingarden<sup>619</sup> - tem um carácter «inacabado» no sentido de que apresenta «lugares de indeterminação» que o leitor é chamado a concretizar.

Ao percorrer o texto histórico, o revisor acha que «era informar pouco limitar-se o historiador a falar de muezim e minarete, unicamente para introduzir, se são permitidos juízos temerários, um pouco de cor local e tinta histórica no arraial inimigo» (p. 22), e esta lacuna e a insatisfação daí decorrente provocam «uma actividade imaginativa», que completa as «visões esquemáticas» do texto, desenvolvendo os temas apenas esboçados, executando-os como se fosse uma pauta musical. O texto é paradigmático para aquilo que Saramago chama «a fabricação da história a partir da ficção» e representa uma encenação do modo como a ficção insere as suas inflorescências imaginárias nos espaços onde a história parece dizer demasiado pouco.

## AUTODIDAXIA

A dureza dos critérios de validação de uma actividade imaginativa por uma grelha «científica» explica de modo oblíquo a inibição que o revisor manifestou até aí perante a escrita. De formação incompleta e, em grande medida adquirida fora de um sistema académico, Raimundo Silva deixou-se inibir pelos complexos específicos ao autodidacta, acentuados ainda pela posição hierárquica subalterna que ocupa na «sociedade das letras» em que deve conhecer o seu lugar «voluptuoso, sim, confesso-o, mas respeitador» (p. 14). Na discussão preliminar o historiador o aconselhara ironicamente a tomar coragem para escrever filosofia, assumindo o seu estatuto: «Podia apresentar-se como autodidacta, produto do seu próprio e digno esforço, não é vergonha nenhuma, antigamente a sociedade tinha orgulho nos seus autodidactas». Na opinião do revisor, porém, na época actual, de forte hierarquização institucional, a autodidaxia continua a ser permitida apenas nas margens dos géneros culturais prestigiosos: «os autodidactas são vistos com maus olhos» - dissera ao historiador - 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» (p. 16). A autodidaxia funcionou -sugere-se-nos- como um forte factor repressivo da expressão pessoal. A existência ulterior da sequência narrativa que relatará a Nova História do Cerco de Lisboa e que incluirá retrospectivamente a cena do acordar do almuadem, significará deste modo, um levantar da interdição e uma libertação pela ficção das restrições próprias à deontologia própria da actividade do revisor.

---

<sup>618</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit. I*, p. 281.

<sup>619</sup> Cf. Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, Evanston, Northwestern University Press, 1974.

A prática da leitura «desorganizada», não-institucionalizada, típica da autodidaxia, é capaz de vedar, na nossa sociedade, o acesso à expressão pública, campo simbólico tão institucionalizado como o primeiro e estreitamente ligado àquele. A cultura oficial, administrada através dos vários graus e instituições do ensino, tanto ensina como organiza o saber, prescreve normas do uso cultural, distribuindo-o segundo uma rede de poder que constitui um sistema hierárquico em que o autodidacta não ocupa nenhuma posição (postura), arriscando por isso a todo o momento a ser acusado de im-postura (falta de lugar e de direito a tê-lo).

No autodidacta, ao mal-estar dos leitores proibidos de escrever, acrescenta-se um sentimento de exclusão e de marginalidade em relação às vias institucionais de aquisição das competências literárias e do direito à expressão pública. A passagem da leitura passiva à leitura activa que é a (re)escrita supõe uma mudança do estatuto do leitor que deve lutar com as suas próprias inibições e com os preconceitos dos outros para ganhar uma posição no campo simbólico da instituição literária ou para a modificar.

## CORRIGIR A FICÇÃO

Apesar de o estatuto do texto ficcional ser afinal esclarecido: texto imaginário = texto ficcional, ele será submetido ironicamente a uma correcção rigorosa que o relacionará com as *realia*, simulando uma recepção específica ao discurso histórico. O texto fictício será requalificado pela sua subordinação a uma interrogação crítica que simula ironicamente a metodologia específica ao discurso científico. O revisor deixou-se aqui levar pela «tentação do sapateiro»: «Bom revisor seria este, assim escrupuloso, se cuidasse de aparar as asas a um discorrer propenso a efabulações ocasionalmente irresponsáveis, foi aqui o caso de ter pecado por facilitação, incorrendo em erros evidentes e em assertos duvidosos» (p. 23). O revisor cometeu três erros principais. Supôs a existência de «sinais na pedra que apontariam em direcção de Meca, indicando assim ao almuadem para onde devia dirigir a sua prece. Esta «ideia peregrina» explica-se pela pertença do revisor aos nossos tempos: «O revisor é homem deste tempo, habituaram-no a confiar e a firmemente crer nos sinais das estradas» (p. 24). O segundo erro consiste na descrição dos actos do almuadem depois de acordar. Aí não se fez menção das abluções rituais obrigatórias antes de chamar os crentes à oração. O terceiro refere-se aos cães lembrados no relato: considerados criaturas impuras, seria lógico imaginar que não eram deixados viver nas cidades, e, mais, que não podiam ter existido no Islão. Está demonstrado, portanto, «que o revisor errou, que se não errou confundiu, que se não confundiu imaginou, mas venha atirar-lhe a primeira pedra aquele que não tenha errado, confundido ou imaginado nunca» (p. 25).

Submetido a uma operação de validação, a coerência do texto dissipa-se e é anulada aquela «willing suspension of disbelief», de que falava Coleridge, característica do texto ficcional, instituindo-se pela correção um controle sobre a adequação ao real, típica para um discurso que assume um pacto com a verdade. Confrontado com o critério da verdade, o discurso é «falso» e não pode ser aceite como «científico»:

«Trememos só de imaginar que aquela descrição do amanhecer do almuadem poderia tomar lugar, abusivo, no científico texto do autor, frutos, um e outro, de estudos aturados, de pesquisas profundas, de confrontações minuciosas». (*Ibid.*)

Para se tornar um texto acessível a uma consciência alheia e para ser reconhecível como portadora da verdade, um exercício de imaginação tem de subir um processo de validação, exigida pela passagem do estatuto de objecto de um prazer privado e gratuito ao de um objecto de uso público que supõe um compromisso de responsabilidade do autor com os seus leitores: «mas a verdade, se finalmente a encontramos, deve ser posta acima de todas as outras considerações, seja contra ou a favor». O texto, invalidado pela correção, deveria ser contramandado,

«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» (*Ibid.*).

O «perigo» do texto falso consiste na coerência que apresenta e que substitui subrepticamente o critério de verdade pelo da verosimilhança. A coerência já não será procurada na adequação às realia, mas na configuração do universo narrativo como *puzzle* onde as peças deverão ajustar-se entre elas e não ser confirmadas pelo referente. O perigo neste caso consiste no efeito de aumento icónico, no facto de uma ficção se apresentar como *Gestalt*, como unidade holística auto-suficiente, regida por leis internas de coesão e autovalidação (o que aliás acontece com a própria narração histórica), dispensando o confronto com o real através do efeito de iconicidade, de coesão e ligação (inerente ao acto de *ler*, “legere”) que suscita a intriga. Competindo com o discurso histórico, a intriga pode tomar-lhe o lugar e convencer os leitores «inocentes» da sua «verdade».

## Os ídolos

Para evitar os efeitos perversos da coesão da intriga, recomenda-se ironicamente ao revisor uma identificação e uma caça aos erros conforme à tipologia baconiana dos ídolos. Numa página densa de erudição paródica, descreve-se a «estupenda lição» de Bacon, que dividia os erros em quatro categorias: *idola tribus*, ou erros da natureza humana, que resultam «da imperfeição dos sentidos, da

influência dos preconceitos e paixões, do 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»; *idola specus*, ou erros individuais, devidos à «diferença entre os espíritos, uns que se perdem nos pormenores, outros em vastas generalizações», e também à «predilecção que temos por certas ciências, o que nos inclina a tudo querer reduzir a elas»; *idola fori*, ou erros de linguagem, causados pela indeterminação ou carência semântica das palavras: «o mal está em que muitas vezes as palavras não têm qualquer sentido, ou têm-no indeterminado, ou podem ser tomadas em acepções diversas», e finalmente *idola theatri*, ou erros de sistemas, «tantos» que «não acabáramos nunca se começássemos a enumerá-los aqui» (p. 28). Os *idola theatri*, que Saramago ironicamente despacha, são de facto aqueles que mais interessam ao discurso histórico, no que ele tem de andaimaria filosófica, ocultada até aos olhos do próprio historiador, que se considera isento de qualquer pressuposto ideológico no seu discurso «verdadeiro». Bacon chamava a atenção para a origem filosófica e a capacidade de insinuação falaciosa desses «ídeos» que, dizia o filósofo, «have crept into men's minds from the various dogmas of peculiar systems of philosophy, and also from the perverted rules of demonstration». Os sistemas filosóficos são «recebidos ou imaginados», e criam «mundos fictícios ou teatrais», como outras tantas peças de teatro publicadas e representadas):

«these we denominate idols of the theatre: for we regard all the systems of philosophy hitherto received or imagined, as so many plays brought out and performed, creating fictitious and theatrical worlds. Nor do we speak only of the present systems, ...since numerous other plays of a similar nature can still be composed and made to agree with each other, the causes of most opposite errors being generally the same<sup>620</sup>».

Entre esses ídeos podem situar-se os *grands récits*, as metanarrações históricas: intrigas teleológicas que estruturam como narração contínua a história de um país ou de uma nação, que submetem os *realia* a um sentido, deduzido *a posteriori* da factualidade histórica, como a um futuro que os acontecimentos prefigurariam e preparariam, eliminando da esfera do perceptível tudo que não pode ser integrado pela significação da narrativa histórica. Tal tipo de *grand récit* será, como vamos ver, o alvo paródico da narração contrafactual que o revisor oporá ao curso «real» dos acontecimentos da história do cerco de Lisboa.

Os ídeos são assimilados a várias formas de pré-conceitos (modalidades preformadas de qualificação ou leitura do mundo), que, não conhecendo um processo sistemático de reavaliação, passam a ser preconceitos (parcelas não problemáticas de

---

<sup>620</sup> Francis Bacon, *The Physical and Metaphysical Works*, ed. John Devey, London, George Bell and Sons, 1904, p. 391.

instruções de juízo e comportamento), adquirindo a força opressiva e inibidora do lugar - comum<sup>621</sup>.

A apresentação que se faz aqui dos ídolos de Bacon constitui um resumo dos «erros» que Saramago identifica através da sua escrita: a subjectividade, a *doxa*, a tentação reduccionista que qualquer discurso científico encerra se se quiser compreender e explicar tudo pelo seu écran interpretativo, a capacidade mistificadora da linguagem. A estes ídolos, explicitamente enumerados por Saramago, poder-se-iam acrescentar outros, que a *História do Cerco de Lisboa* implicitamente tematiza: os ídolos particulares da «tribo dos historiadores», inventariados por François Simiand. Estes são «o ídolo político» (a política como primeiro plano da investigação histórica), «o ídolo individual» (o destaque da acção dos «grandes homens»), e «o ídolo cronológico», que diz respeito às causas e que Simiand caracterizava como:

«uma disposição muito tenaz para considerar que, entre os factos da mais diversa ordem, uma simultaneidade ou uma anterioridade são relações essenciais mesmo na ausência de toda a correlação e de toda a causalidade demonstrada ou mesmo provável<sup>622</sup>».

## **As fontes dos erros**

Uma fonte frequente dos erros é representada pela transposição no passado de uma experiência temporal próxima e familiar ao leitor; daí os anacronismos e as ilusões retrospectivas que transpõem no passado o *Weltanschauung* contemporâneo. Uma outra fonte dos erros é constituída pela suspensão do sentido crítico diante da memória pessoal, do conhecimento já assimilado e que já não é submetido a uma verificação crítica porque ela parece natural e constitutiva do sujeito. A tradição internalizada possui, como sublinha Gadamer, «uma autoridade tornada anónima<sup>623</sup>», e por aí ainda mais dominadora. Disseminados na biblioteca, os erros perpetuados pela tradição podem ser contudo verificados e refutados através de uma permanente interpelação dubitativa dos textos, que ao fim e ao cabo significa um exame vigilante do que o autor sabe ou acredita saber:

«Quem não sabe deve perguntar, ter essa humildade, e uma precaução tão elementar deveria tê-la sempre presente o revisor, tanto mais que nem sequer precisaria sair de sua casa, do escritório onde agora está trabalhando, pois não faltam

---

<sup>621</sup> Saramago tem uma atitude ambivalente em relação ao preconceito, tal como Gadamer: « Si l'on veut rendre justice au caractère historique fini de l'être humain, il faut réhabiliter fondamentalement le concept de préjugé et reconnaître qu'il existe des préjugés légitimes. Pour une herméneutique véritablement historique, la question centrale [...] peut donc être formulée ainsi: sur quoi doit se fonder la légitimité des préjugés? Qu'est-ce qui distingue les préjugés légitimes de tous ceux, innombrables, qu'il appartient incontestablement à la raison critique de surmonter? » (*Ob. cit.*, pp. 115-116)

<sup>622</sup> François Simiand, «Méthode historique et science sociale. Étude critique d'après les ouvrages récents de M. Lacombe et de M. Seignobos», *Revue de synthèse historique*, VI, 1903, p. 133.

<sup>623</sup> *Ob. cit.*, p. 119.

aqui os livros que o elucidariam se tivesse tido a sagesa e prudência de não acreditar cegamente naquilo que supõe saber, que daí vêm os enganos piores, não da ignorância.» (p. 26)

A memória enciclopédica, representada pela biblioteca, deve ser permanentemente percorrida em todos os sentidos porque, pela comparação e confrontação, os fragmentos de conhecimento se corrigem reciprocamente, a verdade não podendo «ser mais do que uma cara sobreposta às infinitas máscaras variantes». Os livros, «galáxia pulsante» abrigam as palavras, «outra poeira cósmica flutuando», que, longe de terem «um sentido imutável para todo o sempre», se abrem a diferentes interpretações, revelando conter contradições latentes ou até erros:

«Nestas ajuizadas estantes, milhares e milhares de páginas esperam a cintilação duma curiosidade inicial ou a firme luz que é sempre a dúvida que busca o seu próprio esclarecimento». (*Ibid.*)

A verdade não é dada uma vez para sempre, mas é um itinerário pela memória enciclopédica, que abre, como diria Ricoeur, «as referências dos textos, abrindo assim o mundo<sup>624</sup>». O saber total, concretizado na biblioteca, é um mundo contraditório e em contínua mudança.

Embora essenciais ao conhecimento, os livros não são contudo sempre dignos de crédito, muitas vezes eles podem ser pelo contrário a fonte dos mais perenes e teimosos erros devido à força da autoridade que representam. Neste sentido, dá-se o exemplo da afirmação de Aristóteles, que escrevera que a mosca 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.» (p. 27)

O revisor não está portanto inteiramente responsável pelos seus erros. Estes devem-se também aos «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 erro alheio» (p. 28). Trata-se portanto de preconceitos herdados, que, pela tradição, adquiriram a força da autoridade.

## CORRIGIR A HISTÓRIA

Os mesmos tipos de erros (o anacronismo, a submissão acrítica ao domínio da autoridade, os clichés mentais pertencendo à mundividência do presente, transpostos

---

<sup>624</sup> Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, pp. 188-189.



irrefletidamente num tempo muito distante daquele do sujeito) são identificados também no texto histórico. Mais, o historiador deixa-se levar pela tentação fabulatória da mesma forma que um autor isento de responsabilidades em relação ao real, completando as lacunas da história com textos destinados a concretizar «os lugares de indeterminação» produtivos no seu caso do ponto de vista ideológico. Na última página do tratado, o historiador descreve a substituição da bandeira árabe pela portuguesa, acção simbólica que remata apoteoticamente a relação do episódio do cerco e da conquista da cidade:

«No alto do castelo, o crescente muçulmano desceu pela derradeira vez e, definitivamente, para sempre, ao lado da cruz que anunciava ao mundo o baptismo santo da nova cidade cristã, elevou-se no azul do espaço, beijado da luz, sacudido das brisas, a despregar-se ovante no orgulho da vitória, o pendão de D.Afonso Henriques, as quinas de Portugal...» (p. 41)

Os dois emblemas mencionados - o crescente muçulmano e o escudo de Portugal - surgiram porém muito mais tarde na história e a sua menção no contexto de século XII português representa uma grave inadvertência, «como o historiador não deveria ignorar» (p. 42). O anacronismo «a ardente expressão» do «patriotismo fervoroso» do historiador que quisera concluir o livro numa nota alta que define, de facto, a significação que pretende conferir à *História do Cerco de Lisboa*: a de um acontecimento harmoniosamente inscrito numa narração de glorificação nacional. Num primeiro impulso, o revisor quer «lançar nas margens do papel uma chura de indignados deleatures», tanto mais que ele fora «ironicamente repreendido por ingénuos erros da imaginação», longe da gravidade dos erros que «para todo o sempre ficarão manchando a página final da História do Cerco de Lisboa». Mas a intervenção «seria como um terramoto na página, tudo viria abaixo, história sem remate a condizer com a grandeza do instante» (p. 41). Mais, «com emendas deste calibre ficaria avexado o autor» (*Ibid.*), o que significaria infringir «o primeiro mandamento do decálogo do revisor que aspire à santidade, aos autores deve-se evitar sempre o peso de vexações» (p. 36). Embora se sinta obrigado a reprimir «a tentação do sapateiro», o revisor está consciente do perigo representado pelo falso que remata o livro de história: este ganhará autoridade sobre os leitores «inocentes» exactamente como no caso da mosca de Aristóteles e poderá ser recuperado pela esfera do político, o principal beneficiário do discurso que identifica a história com uma «chronique améliorée de l'État»<sup>625</sup>:

«e no próximo centenário da tomada de Lisboa aos mouros, no ano de dois mil e quarenta e sete, se Lisboa houver ainda e portuguesas 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.» (p. 43)

Das várias menções e comentários do revisor podemos fazer-nos uma imagem sobre o livro do historiador, que provocará o gesto de recusa concretizada na negação

---

<sup>625</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit*, I, p. 193.

introduzida numa frase capital do livro. É um texto que retoma sem exame crítico os documentos tradicionais sobre a época henriquina, num discurso que abunda em artifícios retóricos:

«tão de tambores, tão de retórico arrebatado, com as tropas formadas em parada, assim as imaginamos, pé-terra infantes e cavaleiros, assistindo ao arriar de do estandarte abominável e ao hastear da insígnia cristã e lusitana, gritando numa só voz Viva Portugal e batendo com as espadas nos escudos, em enérgica algazarra militar».  
(pp. 41-42)

É uma história épica que - sugere-se - selecciona os seus temas de acordo com regras genéricas precisas. Ao historiador deve-se agradecer, diz o narrador, ter-se limitado a mencionar o almuadem sem lhe citar o discurso «porque o seu tema, sendo de guerra e de cerco, portanto de virilidades superiores, dispensaria bem as deliquescências da prece, que é de todas as situações a mais sujeita, pois nela se prontifica o rezador sem luta, rendido por uma vez» (p. 19).

Trata-se portanto de uma história narrativa, estilística e ideologicamente marcada, da época de D. Afonso Henriques que junta indiscriminadamente todos os factos e os documentos que referem a conquista de Lisboa. Ela não contém «um facto novo, uma interpretação polémica, um documento novo, sequer uma releitura», sendo «apenas mais uma repetição das mil vezes contadas e exaustas histórias do cerco, a descrição dos lugares a descrição dos lugares, as falas e as obras da real pessoa, a chegada dos cruzados ao Porto e a sua navegação até entrarem no Tejo, os acontecimentos do dia de S. Pedro, o ultimato à cidade, os trabalhos do sítio, os combates e os assaltos, a rendição, finalmente o saque» (p. 40). No fundo, o revisor não se confronta com um «livro», mas com uma tradição fortemente ritualizada que tem a força do lugar comum.

Um possessor da enciclopédia<sup>626</sup> portuguesa será alertado desde o texto sobre o almuadem a propósito das relações que mantém com o cliché a memória histórica interpelada no romance. Para tal leitor, a cena da manhã árabe não terá uma simples função de delimitação temporal da intriga histórica, mas de solução de uma ambiguidade levantada desde o título e prolongada pelo capítulo inicial. Lisboa foi várias vezes cercada durante a sua história, mas só um dos cercos se inscreveu na memória nacional como acontecimento investido de grande valor simbólico: o de 1384 quando Lisboa foi cercada pelos castelhanos no período de interregno que levou à instauração da dinastia de Avis. Ao ler o sintagma «cerco de Lisboa», as expectativas do leitor apontarão para o cerco contado por Fernão Lopes na crónica de

---

<sup>626</sup> No sentido mencionado por Vítor Manuel de Aguiar e Silva: «o leitor de um texto literário tem de conhecer, em interacção com um dicionário e com uma gramática que lhe permitem dominar o código linguístico, um “dicionário” e uma “gramática” que lhe possibilitam a compreensão do policódigo literário e uma “enciclopédia” que lhe proporciona uma “competência” histórica, socializada, pragmaticamente fundada e orientada, sem a qual aqueles “dicionários” e “gramáticas” se esgotariam numa semântica puramente intensional (arte pela arte, autotelicidade e gratuidade da obra literária, etc).» (*Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1986, pp. 317-318.)

Dom João I, e só uma precisão suplementar lhe lembrará a guerra de D. Afonso Henriques. É escusado dizer que o cerco do século XIV deve a sua celebridade não só a sua intrínseca importância histórica, mas também, senão mais, ao ter sido assunto da crónica de Fernão Lopes, que tanto a historiografia como a literatura portuguesa reivindicam como obra fundadora<sup>627</sup>. Aliás, o próprio autor hesitou entre os dois cercos. A sua primeira ideia tinha apenas que ver com Lisboa cercada: « Nem sabia que cerco era esse, se o de 1383 , se o de 1147<sup>628</sup> ».

Deve-se aliás notar que a leitura do romance de Saramago será diferente no caso de um leitor que tem acesso à enciclopédia do mundo português por contraste com um leitor que não o tem, não só porque aquele possui informações históricas que o segundo desconhece, mas sobretudo porque os textos historiográficos ou pertencendo ao cânone da memória clássica lhe serão mais familiares, funcionando alguns deles como textos de referência, integrados numa *doxa* cultural. No caso do primeiro funciona um paradoxo da leitura, gerado pela tensão interdiscursiva, impossível de surpreender pelo segundo: apesar de o romance se organizar em dois registos temporais, o plano do «presente», da realidade do revisor, e o declaradamente fictício do plano temporal do cerco, o passado terá mais «realidade», porque parte dos textos são também mais «reais». Estudados na escola, quotidianamente citados, pertencem ao «mundo». Um mesmo texto consagrado pela memória cultural pertencerá simultaneamente a dois discursos diferentes e contraditórios: histórico e ficcional, que se sobrepõem na percepção como num palimpsesto.

## PASSAGEM À ESCRITA

Na fase que precede e que prepara a passagem à escrita, em que o leitor Raimundo Silva ainda reage ao texto histórico de acordo com a dupla leitura voluptuosa e correctiva, a matéria histórica a que se alude no texto é fragmentária e o discurso parece seleccioná-la por invocação analógica: um facto que diz respeito ao divino, relatado a propósito dos mouros, provoca, por exemplo, a anamnese de um facto similar, mas do campo cristão. São escolhidas duas séries de referências/textos. Em primeiro lugar, uma série lendária. Trata-se das intervenções divinas na vida do primeiro rei português, o que o autor chama ironicamente «a história sacra» da época: o milagre de Cárquere que diz respeito à cura milagrosa da criança régia pela intercessão da Virgem Maria e o milagre de Ourique, uma lenda segundo a qual Jesus Cristo teria prometido a D. Afonso Henriques a vitória na sua primeira grande batalha contra os mouros. A segunda série está representada por fragmentos dos discursos que, de acordo com as fontes históricas, o rei teria proferido diante dos cruzados durante as negociações visando a participação destes no cerco e tomada de Lisboa.

---

<sup>627</sup> Aliás, segundo as suas próprias declarações, Saramago pensara inicialmente reescrever a crónica joanina (Manuel Gusmão, *ob. cit.*, p. 90). Mesmo que finalmente não o tivesse feito, o cerco relatado por Fernão Lopes está presente no texto da *História do Cerco de Lisboa* através de alusões ou citações incluídas na nova variante produzida pelo revisor.

<sup>628</sup> José Carlos de Vasconcelos, *ob. cit.*, p. 8.

Para um leitor não familiarizado com as referências mínimas da história portuguesa, a selecção dos textos será explicável como uma selecção «condicionalista», no sentido dado ao termo por Gérard Genette<sup>629</sup>, portanto determinada pelo efeito literário que o fantástico e o oratório possuem para um leitor voluptuoso. O lendário pertence para a mentalidade moderna ao fictício (à literatura), e o discurso oratório é percebido como parte de uma cena dialogada, em que o leitor tem uma projecção interna como público submetido, através de didascalias, a um protocolo de leitura específico. Os dois elementos funcionam como «índices de ficcionalidade<sup>630</sup>», anulando a percepção veridiccional do discurso. Para um possessor da enciclopédia portuguesa a selecção constitui ainda uma anamnese dos principais elementos tradicionais que formam a memória colectiva sobre a época de fundação de Portugal, com uma específica focalização sobre a personagem real, supradimensionada no palco da história. Longe de ser um simples efeito da leitura voluptuosa, a selecção do autor/revisor é o reflexo de um conhecimento pré-determinado, de uma memória informada pelo colectivo. Embora os elementos históricos não constituam por enquanto uma intriga, uma construção narrativa cronológica, dando por enquanto a impressão de serem um *patchwork* heteróclito, eles têm o papel essencial de delinear uma tópica histórica<sup>631</sup>, uma selecção de factos significativos, tal como os escolheu e elaborou a tradição histórica. A tópica histórica seleccionada pela leitura do revisor não se limita a ser uma sintaxe de zonas ficcionalmente produtivas, mas representa uma suma de *topoi*<sup>632</sup>, de lugares-comuns tradicionais relacionados com o reino de D. Afonso Henriques e que fundamentam a imagem, fabulosa e heróica, da época de fundação de Portugal.

Neste contexto, a negação que anula o auxílio dado pelos cruzados aos portugueses para conquistar Lisboa tem a significação de uma recusa tanto de uma memória tradicional que recapitula a história das personalidades por artifícios heróicos ou lendários, como de um determinado modo de conceber a história, como narração de legitimação para um discurso nacionalista posterior. A negação é introduzida no texto histórico depois de uma verdadeira luta que se trava «entre a tentação mutante do mal e o espírito conservador do bem» (p. 88), entre um Dr. Jekyll e um Mr. Hyde. O gesto é irónico e ao mesmo tempo demiúrgico. Os revisores são

---

<sup>629</sup> Cf. Gérard Genette (*Fiction et diction*, pp. 7-8). Lida em «regime condicional condicional da literariedade», uma obra de história pode sobreviver à sua função científica ou documental através de uma decisão individual ou colectiva que faz passar para o primeiro plano as suas qualidades estéticas. Pode ser lida como ficção e por motivos menos nobres, devido ao desconhecimento por parte do leitor da enciclopédia cultural subjacente ao texto e à impossibilidade da verificação do seu contracto com o real na ausência do universo referencial, o que induz uma leitura que privilegia a expressividade ou a fertilidade imaginária da obra. A poética condicionalista responde à célebre pergunta posta por Nelson Goodman: “Em que condições ou em que circunstâncias pode um texto, sem nenhuma modificação interna, tornar-se obra”, que substitui a interrogação tradicional, essencialista: “O que é a arte?” por outra: “Quando é arte”. ( Cf. Nelson Goodman, “Quand y a-t-il art?”, in: D.Lories (Ed.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, p. 68).

<sup>630</sup> Cf. Kate Hamburger, *ob. cit.*

<sup>631</sup> Paul Veyne, *ob. cit.*, pp. 145-149.

<sup>632</sup> *Ibid.*, p. 145.

aqueles que dominam as palavras, e se o seu texto fosse um mundo, eles poderiam modificá-lo por um simples gesto da escrita:

«se não estivessem atados de pés e mãos por um conjunto de proibições mais impositivo que o código penal, saberiam mudar a face do mundo, implantar o reino da felicidade universal, dando de beber a quem tem sede, de comer a quem tem fome, paz aos que vivem agitados, alegria aos tristes, companhia aos solitários, esperança a quem a tinha perdida, para não falar da fácil liquidação das misérias e dos crimes, porque tudo eles fariam pela simples mudança das palavras, e se alguém tem dúvidas sobre estas novas demiurgias não tem mais que lembrar-se de que assim mesmo foi o mundo feito e feito o homem, com palavras, umas e não outras, para que assim ficasse e não doutra maneira. Faça-se, disse Deus, e imediatamente apareceu feito». (p. 50)

A diferença que existe entre o revisor e um leitor comum consiste portanto na capacidade de intervenção que o primeiro tem em relação aos textos que revê, por oposição ao segundo que está condenado a uma leitura silenciosa, passiva, sem direito de réplica. Esta capacidade é no entanto puramente teórica, rigorosamente circunscrita pelas normas institucionais, tornando-se uma fonte de frustração, porque, por definição, «o revisor é um conservador<sup>633</sup>».

## O JOGO HERMENÊUTICO

Para se libertar do «fardo do passado», da memória histórica, inscrita numa metanarração nacionalista, e do seu próprio – como pessoa que nunca ousou desafiar o interdito da escrita, socialmente imposto e voluntariamente interiorizado, o revisor faz uma intervenção intempestiva sobre um certo conjunto memorial, recusando não apenas um texto (na realidade, um conjunto de textos), mas também a sua própria existência, dirigindo um desafio ao futuro e abrindo a sua vida ao imprevisto, ao *kairos*. Pelo não, Raimundo Silva inicia um jogo, hermenêutico e existencial, faz um primeiro gesto inaugurador, arriscando e apostando sobre a própria vida, um gesto que é uma resposta à interpelação da história, uma réplica de leitura:

«Há dois minutos que Raimundo Silva olha, de um modo tão fixo que parece vago, a página onde se encontram consignados esses inabaláveis factos da História, não por desconfiar de que nela se esteja ocultando algum último erro, uma qualquer pérfida gralha que tivesse artes de esconder-se nos refegos duma oração gramatical tortuosa, e agora, negaceando, o provoque, a coberto também da sua cansada vista e do sono geral que o invade e entorpece. Que o invadiam e entorpeciam, seriam os tempos verbais exactos. (...) Está como fascinado, lê, relê, torna a ler a mesma linha, esta que de cada vez redundantemente afirma que os cruzados auxiliarão os portugueses a tomar Lisboa. Quis o acaso, ou foi antes a fatalidade, que estas unívocas palavras ficassem reunidas numa linha só, assim se apresentando com a força de uma legenda,

---

<sup>633</sup> José Carlos de Vasconcelos, *ob. cit.*, p. 8.

são como um dístico, uma inapelável sentença, mas são também como uma provocação, como se estivessem a dizer ironicamente, Faz de mim outra coisa, se és capaz.» (p. 48)

Em *Verdade e método*, Gadamer descreve o jogo, em sentido hermenêutico, como uma actividade que tem uma relação essencial com uma seriedade «sagrada»<sup>634</sup>. O jogo representa um risco para o jogador:

«On ne peut jouer qu'avec des possibilités sérieuses. Cela signifie donc qu'on peut s'y engager au point de se laisser emporter par leur jeu et dominer par elles. L'attrait que le jeu exerce sur le joueur réside justement dans ce risque. On jouit par là d'une liberté de décision qui cependant est à la fois compromise et irrévocablement limitée<sup>635</sup>».

No plano existencial, o gesto põe em perigo a sua carreira e lhe pode modificar a vida abrindo-a ao imprevisto. No plano textual, a negação falsifica a história, abrindo a possibilidade da sua rescrita: «agora o que o livro passou a dizer é que os cruzados Não auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa, assim está escrito e portanto passou a ser verdade, ainda que diferente, o que chamamos falso prevaleceu sobre o que chamamos verdadeiro, tomou o seu lugar, alguém teria de vir contar a história nova, e como». (p. 50)

O jogo supõe um esquecimento deliberado do passado, aqui manifestado sob a forma activa da palinódia, da refutação. O esquecimento, dizia Nietzsche, delimita um horizonte seguro, no sentido de meio envolvente<sup>636</sup>, no interior do qual um ser vivo pode estar saudável, forte e fecundo: «Ceci est une loi universelle: tout ce qui est vivant ne peut devenir sain, fort et fécond que dans les limites d'un horizon déterminé<sup>637</sup>». Este horizonte é a clausura da ilha Ibérica em *A Jangada de Pedra*, o espaço do jogo criativo na *História do Cerco de Lisboa*.

Com efeito, quando decide escrever a Nova História (p. 137), Raimundo Silva escolhe um espaço de trabalho especial: enquanto faz as suas revisões no escritório, a História do cerco vai ser escrita no quarto de dormir, e as conotações intimistas do espaço desempenham um papel importante na eclosão ficcional. Gadamer descreve nesses termos o comportamento de uma pessoa que se entregou ao jogo:

«Le type de conduite auquel le joueur se soumet possède une modalité que celui-ci «choisit». Il commence par *séparer* expressément sa conduite de jeu de sa conduite ordinaire, du seul fait qu'il *veut* jouer. Mais il établit également un choix à l'intérieur de la disposition au jeu. Il choisit ce jeu-ci et non ce jeu-là. Parallèlement, le

---

<sup>634</sup> «Le jeu a avec le sérieux un rapport essentiel qui lui est propre. Non pas simplement, en ce sens qu'il trouve en lui sa "fin", on joue "en vue du délassement", dit Aristote. Plus important est le fait que le jeu lui-même comporte un sérieux qui lui est propre, voire un sérieux sacré.» (Hans-Georg Gadamer, *ob. cit.*, p. 27)

<sup>635</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>636</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit*, 3, p. 426.

<sup>637</sup> Friedrich Nietzsche, *ob. cit.*, p. 79.

champ offert au mouvement du jeu n'est pas simplement un espace indéfini offert au déploiement du jeu, mais un champ spécialement délimité et réservé à ce mouvement. Le jeu humain exige son terrain de jeu. La délimitation du champ réservé au jeu -(...) oppose sans transition ni intermédiaire le monde du jeu, comme un monde fermé, au monde des buts ordinaires<sup>638</sup>»

Parafraseando Gadamer, pode dizer-se que Raimundo Silva fixa para si «uma conduta lúdica», divergente em relação à da vida quotidiana, e delimita um «terreno de jogo» que opõe sem transição ou intermediário o mundo do jogo, como mundo fechado, ao mundo dos fins comuns.»

A negação transpõe o desejo de intervenção do espaço privado e descomprometido da fantasia para o espaço público, instituindo a possibilidade de um diálogo. A instituição literária - no sentido concreto de editora, autor, público - pode descobrir ou não a fraude. Se a descobrir, o jogo irá interromper-se, mas se o erro intencional for identificado, a instituição literária deverá tomar acto da existência de uma individualidade até aí apagada pelo seu bom funcionamento num mecanismo e reagir. Pelo não, o revisor afirma algo sobre si próprio, quer chamar a atenção para a sua presença, significando violentamente a sua existência: o jogo é representação. A representação - de facto, a auto-representação - cria um espaço dialógico, reclama um parceiro e pretende uma resposta:

«Le jeu se borne effectivement à se donner en représentation. Son mode d'être est donc sa propre représentation. (...) Le jeu est, par excellence, auto-représentation. (...) S'adonner à la tâche ludique est plutôt, en vérité, une manière de se faire tout entier jeu. Ainsi l'auto-représentation du jeu fait que le joueur arrive en quelque sorte de lui-même à se représenter dans la mesure où il joue à quelque chose et donc représente quelque chose. (...) Or "représenter" c'est toujours par essence représenter pour quelqu'un<sup>639</sup>»

Maria Sara é quem reconhece a seriedade do gesto do revisor: «ainda que esta edição fosse inteiramente destruída, mesmo assim, o Não que naquele dia escreveu terá sido o acto mais importante da sua vida (p. 110). Ela aceita o estatuto de parceiro do jogo, fixando a Raimundo Silva a tarefa lúdica<sup>640</sup>: a invenção de uma história em que a negação será aceite como facto fundador, «real», do universo discursivo.

Pelo diálogo amoroso entre Raimundo Silva e Maria Sara, o jogo de correcção da história acederá à auto-representação, adquirindo o estatuto de obra (acção inscrita num texto), apesar de os leitores do romance nunca terem acesso à sua materialidade textual, mas apenas ao espectáculo da organização e configuração do movimento lúdico.

---

<sup>638</sup> H-G. Gadamer, *ob. cit.*, p. 33.

<sup>639</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>640</sup> «Chaque jeu impose une tâche à l'homme qui y joue. Il semble qu'il ne puisse s'abandonner à la liberté entière du jeu qu'en transformant les buts de son comportement habituel en pure tâche ludique». (*Ibid.*)

Ao superar a negação num jogo escriptural, motivado pela saída de si em direcção ao Outro, a actividade lúdica de Raimundo Silva alcança o que Gadamer chama a transmutação em figura, ao mesmo tempo movimento e obra acabada:

«La transformation par laquelle le jeu humain atteint son véritable accomplissement, qui est de devenir art, je l'appelle la transmutation en figure. Ce n'est que par cette transformation que le jeu atteint son idéalité de sorte qu'il peut être conçu et compris dans son individualité définie. (...) Il a le caractère de l'oeuvre, de l'*ergon*, et pas seulement celui de l'*energeia*<sup>641</sup>».

Se relacionarmos o jogo praticado pelo revisor com as famosas categorias de Roger Caillois<sup>642</sup>, *aléa* (acaso), *agôn* (competição), *mimicry* (imitação) e *ilinx* (vertigem), veremos que na actividade lúdica de reinventar uma nova história há um pouco de tudo, esta aproximando-se por aí do *studium*, categoria proposta por Dumézil: «la recherche de l'invention capable de résoudre de vieux problèmes<sup>643</sup>». Este jogo reúne e sintetiza as quatro formas canónicas: «le hazard, la rivalité avec les contemporains et les prédécesseurs, l'imitation des maîtres, la jouissance vertigineuse que donne une solution naissante<sup>644</sup>».

Raimundo Silva pertence à série de protagonistas sem contornos precisos, «mediocres» senão «vazios», atingidos pela acídia, mas que, pela prática da escrita ou por uma acção transformadora da própria vida, se criam no decorrer da intriga romanesca, configurando as ficções como romances de formação.

Como o Sr. José de *Todos os Nomes*, Raimundo Silva é por excelência um tipo incapaz de agir e como aquele é uma pessoa que projecta sempre cenários catastróficos sobre o futuro, conjecturas que o bloqueia na rotina ou na indecisão. Até o gesto da negação será para o protagonista inexplicável, a intrusão de uma vontade outra na sua rotina securizante. O *não* é um sintoma de uma situação «em revolta», como se diz no Manual de Pintura e Caligrafia, a escrita da nova variante sendo a concretização do desejo do pintor H. que «o opor-se se transforme urgentemente em estar oposto, para que o primeiro impulso se mantenha e seja permanência, tensão contínua, um pé firmado no chão que nos pertence, o outro pé avançando.» (MAN, p. 263).

Pela interacção com Maria Sara, que pertence à série de mulheres emblemáticas, iniciada por M. de *Manual de Pintura e Caligrafia*, dotadas do poder de mudar os destinos dos homens, a iniciativa de Raimundo Silva (a negação) continua-se numa acção construtiva, num texto, em que se pode manifestar livremente o seu «pensamento oblíquo bastante singular» (HCL, p. 109). O revisor liberta-se das suas inibições, saindo da sua imobilidade existencial. Pelo amor e pela acção, Raimundo Silva torna-se uma pessoa viva, com uma memória activa e actuante e com projectos de futuro, reconhecendo-se a si mesmo, como diz Saramago, «como alternativa possível ao que antes havia sido, isto é, passar a ser outro mantendo-se idêntico» (C2, p. 45).

---

<sup>641</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>642</sup> V. Roger Caillois, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1967.

<sup>643</sup> Georges Dumézil, *Mythes et dieux des Indo-européens*, Paris, Flammarion, 1992, p. 311.

<sup>644</sup> *Ibid.*



Saramago nota que, enquanto nos outros romances o encontro amoroso «é instantâneo<sup>645</sup>», na *História do Cerco de Lisboa* a aproximação amorosa é um processo lento. «Este livro é uma longa aproximação dos preparativos do cerco (...), tudo se encaminha num processo lento de aproximação que converge para um ponto final<sup>646</sup>.»

O amor é um metafórico cerco recíproco, feito de aproximação e oposição, uma dança das vontades e do desejo:

«Efectivamente, se nós pensarmos no que é a dança, para além, digamos, do que tenha de expressão cultural e tudo isso, de mais ou menos beleza; se reduzirmos isso ao essencial que é o movimento, no caso da dança de dois, o movimento é ao mesmo tempo de complementaridade e de oposição, e essa palavra dança, que é ainda por cima aplicável no plano intelectual, tem neste caso uma expressão evidente, dado que o diálogo ou a dança (...) é a dança de duas vontades, ou a dança da apetência amorosa, conduzida mais uma vez pela mulher. Tudo se passa nestes termos: é como se eles estivessem a dançar num palco<sup>647</sup>».

## OS DISPOSITIVOS DE PLURALIZAÇÃO ONTOLÓGICA

Ao contrário de outros romances de Saramago, onde a «zona» está contígua ao «real» representado, no mundo discursivo da *História do Cerco de Lisboa*, entre a ontologia primária e a ontologia secundária, há uma nítida clivagem, esta sendo ficção daquela. O acesso da primeira para a segunda faz-se através de vários dispositivos de pluralização ontológica, cuja função é de, assinalando a distância temporal, garantir uma passagem fluida entre as duas ontologias.

Esperando ansiosamente a descoberta da fraude, Raimundo Silva suspende as suas actividades habituais<sup>648</sup>, e pela primeira vez pensa confrontar os dados da experiência directa com as informações livrescas: «vivo em Lisboa desde que nasci e nunca me tinha lembrado de vir ver, com os meus próprios olhos, coisas que estão em livros, coisas que algumas vezes olhei e tornei a olhar, sem ver, quase tão cego como o almuadem». (p. 72) Seguindo as informações do historiador, o revisor «está revendo» (p. 71), já não um texto, mas uma cidade, reconstitui o trajecto das velhas muralhas de Lisboa, integrando a topografia medieval no espaço da experiência familiar, tanto mais que a cidade moura coincide com a zona onde habita.

A descrição do itinerário é propriamente uma leitura deambulatória, concretizada pelo movimento efectivo dentro de um espaço/texto topográfico reificado. Raimundo Silva percorre a cidade com o livro de história na mão,

---

<sup>645</sup> Manuel Gusmão, *ob. cit.*, p. 92.

<sup>646</sup> *Ibid.*

<sup>647</sup> *Ibid.*

<sup>648</sup> «Et pourtant, dans l'activité ludique, tous les buts qui déterminent l'existence active et prévoyante n'ont pas seulement disparu, mais se trouvent suspendus d'une manière singulière.» (H-G. Gadamer, *ob. cit.*, p. 27)

identificando o trajecto das muralhas e a localização das portas. Às informações históricas que já estavam ligadas na sua memória aos lugares revisitados, o revisor acrescenta novos dados, novos fragmentos textuais que o conectam à distante época do cerco. Ao texto da cidade moderna vêm acrescentar-se «citações» do “texto” da cidade moura. O revisor reitera, sem o suspeitar, os processos da antiga *ars memorandi*, que, para preservar na memória informações ou textos, as colocava em *loci* constituídos por detalhes arquitectónicos ou acidentes topográficos. A topografia da cidade antiga contém inevitavelmente elementos pertencentes a outras épocas históricas, das quais algumas, que se relacionam com acontecimentos ou épocas posteriores ao cerco, não poderiam logicamente aparecer na narração dos eventos de 1147. Apesar disso, um destes elementos será como que integrado na ficção do cerco, apesar do seu carácter anacrónico. Trata-se da presença dominante da memória de Santo António, nado e educado no perímetro da cidade moura algumas décadas após o cerco. Para evocar esta figura essencial para o imaginário de Lisboa - Santo António é o santo padroeiro da cidade -, o autor recorrerá a um subterfúgio: durante a elaboração da nova variante histórica, Raimundo Silva lerá para Maria Sara um texto barroco sobre um dos milagres antoninos (pp. 268–273). Na economia da nova história, os milagres de Santo António desempenha uma função de prolepse tópica: um espaço, que, a uma determinada altura foi o cenário da substituição de uma religião por outra, torna-se produtivo na ordem da nova religião, abrigando uma das figuras mais notáveis do cristianismo peninsular. O lugar memorial induz a anamnese de um dos textos que lhe tinham sido associados. A topografia não se limita portanto a capturar apenas citações, mas gera a própria necessidade de citar, instaurando a analogia entre a tópica da memória e a tópica da citação, uma e outra geradoras de discurso.

A reconstituição topográfica que Raimundo Silva faz percorrendo a cidade moura fá-lo duvidar da sua condição de herdeiro dos vencedores ou dos vencidos e descobrir que vive no sítio de uma das velhas portas da cidade árabe, «no preciso lugar onde antigamente se abria a Porta de Alfôfa, se da parte de dentro ou da parte de fora eis o que hoje não se pode averiguar e impede que saibamos, desde já, se Raimundo Silva é um sitiado ou um sitiante, vencedor futuro ou perdedor sem remédio» (p. 75).

Esta «coincidência histórica e topográfica» (p. 60) dá-lhe a medida da capacidade fabulatória como actividade sistemática: vive simultaneamente em dois tempos, no seu espírito sobrepõe-se a paisagem presente sobre a que teria visto um habitante da cidade de há quase nove séculos, sem que as duas visões se confundissem e perdessem a sua individualidade:

«de certo modo Raimundo Silva anda a viver em dois tempos e em duas estações, o julho ardentíssimo que refulge e inflama as armas que cercam Lisboa, este abril húmido, gris, com um sol às vezes dardejante que torna a luz dura, com um diamante liso e fechado». (p. 242)

Sendo diferente o tempo meteorológico, diferente é também a temporalidade narrativa dos dois planos ontológicos: enquanto no plano do «real»,

o tempo é lento (como na longa cena que descreve o conflito íntimo sobre tingir ou não os cabelos), na segunda, os eventos acumulam-se, dando uma impressão de grande velocidade temporal.

O mundo secundário imbrica-se no mundo «real», pela cumplicidade dialógica dos protagonistas. Maria Sara e Raimundo Silva têm uma conversa telefônica:

«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». (p. 246)

A justaposição dos tempos e dos espaços, descrita por Manuel Gusmão como uma «temporalização do espaço<sup>649</sup>» e, simultaneamente, uma «especialização do tempo», cria em Raimundo Silva «uma consciência múltipla, caleidoscópica» (p. 60) que o faz perceber de forma diferente da habitual as dimensões do universo familiar. A tópica histórica é duplicada por uma topografia: a temática do espaço concreto onde teve lugar no passado o cerco de Lisboa e onde coexistem o traçado das muralhas e portas medievais com outros espaços simbolicamente investidos em épocas posteriores. Nesta memória, o tempo empresta a configuração do espaço e o espaço se apresenta como acumulação de sucessivas sedimentações do tempo: o mil-folhas que come a mulher da pastelaria Graciosa é para isso uma metáfora jocosa, remetendo de forma «oblíqua» para a madalena de Proust.

A justaposição leva à fusão dos dois planos temporais. O exército circula na Lisboa actual: «É tempo de ver quem mais está, que soldados são estes, nossos, espalhados entre o Carmo e a Trindade, esperando ordens, sem o refrigério de um cigarro» (p. 184).

Raimundo Silva passeia entre a multidão dos soldados, assiste ao ataque e é interpelado pelos sitiantes:

«Amanhã os soldados reunidos no Monte da Graça avançarão com duas tenazes, a nascente e a poente, até à margem do rio, passarão à vista de Raimundo Silva que mora na torre norte da Porta de Alfofa, e quando ele assomar ao eirado, curioso, trazendo uma rosa na mão, ou duas, gritar-lhe-ão de baixo que é demasiado tarde, que o tempo não é mais de rosas, mas de sangue final e de morte.» (p. 244)

Ao entrar numa leitaria, o revisor vê os clientes como pertencendo simultaneamente ao presente e ao passado histórico: são moradores da Lisboa contemporânea, mas também mouros aterrorizados pela aproximação do exército cristão:

«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

---

<sup>649</sup> Manuel Gusmão, *ob. cit.*, p. 87.

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.» (pp. 61-62)

A passagem de um mundo para outro faz-se por um deslize da imaginação, pelos «conhecidos caminhos da decorrência das ideias» (p. 80):

«E assim se evidencia como, naturalmente, sem esforço, por um suave deslizar de assunto a assunto, se sobe do pastel de mil folhas, comido por uma mulher na Leitaria A Graciosa, Àquele que comer não precisa, mas que, ironicamente, pôs em nós mil desejos e necessidades.» (p. 65)

Manuel Gusmão nota no romance «a possibilidade de confluência de dois tempos muitos afastados<sup>650</sup>», que se poderia considerar como a experiência temporal primária do autor, quando, numa espécie de «convulsão» temporal, a subjectividade vê num «relâmpago» inscrever-se no seu presente a «imagem mental<sup>651</sup>» dum estado anterior das coisas contempladas. O próprio autor comenta a sua experiência temporal, concretizada no deslizar entre os mundo do romance.

«A verdade é que (...) eu tenho com o tempo uma relação que penso que é rara, porque quando penso no ano de 1147 e quando eu estou aqui em Lisboa e de vários pontos da cidade olho e vejo o Castelo, e vejo aquilo que foi Lisboa de então, posso imaginá-la; há pelo menos uma coisa que eu sei, que ela esteve ali, ali naquele mesmo sítio. Então é como se o tempo em mim desse uma volta e eu já não fosse capaz de distinguir, é claro que sou capaz de distinguir racionalmente, mas, quer dizer, há uma sensação minha, particular, em que eu de repente posso interrogar-me - estou hoje em 1989 ou estou em 1147 desta colina de Lisboa olhando aquilo?<sup>652</sup>»

A reduplicação temporal pretende sugerir «algo a que chamaria um pressentimento da profundidade. Sim, o tempo como profundidade, o tempo como a terceira dimensão da realidade em duas dimensões em que vivemos» (C-2, pp. 55-56).

Entre os dispositivos de pluralização ontológica que garantem a passagem de um mundo a outro, o mais frequentemente usado é a janela que, como observa Maria Alzira Seixo, aparece dezoito vezes no romance, como «símbolo da capacidade de visão do mundo<sup>653</sup>», marcando, por um lado, «o ritmo regular da visão do passado<sup>654</sup>», e, por outro lado, funcionando como «moldura da escrita<sup>655</sup>».

A janela permite a Raimundo Silva a entrada no mundo imaginário, pela identificação da cidade dos mouros com a cidade contemporânea:

«Num movimento rápido, inesperado em pessoa habitualmente tão sóbria de gestos, Raimundo Silva abriu de par em par a janela (...), esta é a cidade que foi

---

<sup>650</sup> *Ibid.*

<sup>651</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>652</sup> *Ibid.*

<sup>653</sup> Maria Alzira Seixo, *ob. cit.*, p. 79.

<sup>654</sup> *Ibid.*, pp. 78-79.

<sup>655</sup> *Ibid.*, p. 79.

cercada, as muralhas descem por ali até ao mar, que sendo tão largo o rio bem lhe merece o nome, e depois sobem, empinhadas, onde não alcançamos a ver, esta é a moura Lisboa, se não fosse ser pardacento o ar deste dia de inverno distinguiríamos melhor os olivais da encosta que desce para o esteiro, e os da outra margem, agora invisíveis como se os cobrisse uma nuvem de fumo.» (pp. 116-117)

A janela, diz Maria Alzira Seixo, «também “cerca”, mas cerca para melhor fazer ver e não para destruir, cerca para isolar, e como que para engrandecer, como numa lente<sup>656</sup>».

## A CONSTRUÇÃO DA NOVA VARIANTE

Como se vai construir a Nova Variante da História do Cerco de Lisboa? Pela formulação de perguntas. A primeira geral: «Que vou eu escrever» é imediatamente particularizada: «Por onde devo começar» que precisa o término *ad quo* do período histórico tratado pela futura narração, o término *ad quem* sendo já fixado pelo assunto:

«Dir-se-ia ser a primeira pergunta a mais importante das duas, porquanto ela é que vai decidir sobre os objectivos e as lições do futuro escrito, mas, não podendo e não querendo Raimundo Silva remontar tanto que acabasse por ter de redigir uma História de Portugal, felizmente curta por há tão poucos anos ter começado e por tão à vista estar o seu limite próximo, que é, como está dito, O cerco de Lisboa, e carecendo de suficiente enquadramento narrativo um relato que principiasse apenas no momento em que os cruzados responderam, Negativo, ao pedido do rei, então a segunda pergunta perfila-se como uma referência factual e cronológica incontornável, o que equivale a perguntar, usando palavras do povo comum, Por que ponta vou eu pegar nisto.» (p. 123)

A necessidade de inscrição da intriga do futuro texto numa lógica do verosímil, conduz Raimundo Silva a perguntar-se qual teria sido o motivo da recusa dos cruzados de participar no ataque de Lisboa porque: «Há-de ter havido um motivo forte» (p. 127).

### A causa falsa

A negação introduzida no texto deve criar-se retroactivamente uma causa. A interrogação é crucial porque será ela a instituir o pacto de veracidade sobre o qual se funda a ficção. De início, o revisor anda a procurar a motivação da recusa dos cruzados na ordem da realidade histórica, passando em revista algumas motivações possíveis. Um motivo poderia ser o clima, mas este «imediatamente cai pela base, não

---

<sup>656</sup> *Ibid.*

se sustenta, pois é por demais sabido que os estrangeiros, sem excepção, adoram esse rico sol, estas brisas suaves, este céu de incomparável azul», uma «aridez da terra, uma secura dos lugares», «mas disparate assim apenas poderia concebê-lo a cabeça de quem Lisboa e o seu termo não conhecesse, um vergel de regalar-se qualquer alma de bem» (p. 127). Afastado o primeiro, apresenta-se outro: uma eventual epidemia que teria assustado os cruzados, mas «por alguns simples casos endémicos não seria caso de assustar-se homem», e, para mais, «esta terra é sim de terramotos» (p. 128). Na ordem do real, de facto na ordem de um real parodicamente suposto em termos de cliché, a recusa dos cruzados não pode encontrar uma razão verosímil. A resposta tem portanto de se procurada na ordem da ficção que a negação fundou. Para um facto falso uma causa falsa: «mas o problema que eu tenho de resolver é outro, quando escrevi Não os cruzados foram-se embora, por isso não me adianta nada procurar resposta ao Porquê na história a que chamam verdadeira, tenho de inventá-la eu próprio, outra para poder ser falsa, e falsa para poder ser outra» (p. 129). A motivação, que constitui, na terminologia de Genette, uma trasmotivação, «une motivation substituée à une autre<sup>657</sup>», consistirá no alegado milagre de Ourique, já mencionado no repertório de *loci communis* da época henriquina, enumerado/feito por ocasião da leitura final do livro do historiador. A causa falsa será um falso histórico, um facto fictício que a história incluiu. O rei relata o milagre aos cruzados, dando-lhes a entender que beneficia de um especial favor da parte de Deus e que, na eventualidade de eles não quererem apoiá-lo, Lisboa sempre será conquistada graças a uma intervenção divina directa. O discurso do rei é considerado como um desafio pela maioria dos cruzados que se decidirão a prosseguir viagem.

A invenção da causa falsa para o falso acontecimento constitui a etapa mais laboriosa da escrita da nova variante. Raimundo Silva chega a esta solução só quando, depois de numerosas tentativas e falhanços, resolve situar-se de modo concreto no coração de Lisboa moura, no castelo que passará a ser a residência da monarquia portuguesa. Neste espaço museal, o revisor vai procurar:

«uma impressão de tangibilidade visual, algo que não saberia definir, que, por exemplo, podia ter feito dele agora mesmo um soldado mouro a olhar os vultos dos inimigos e o rebrilhar das espadas, mas que, neste caso, por um escondido caminho mental, espera receber, em demonstrativa evidência, o dado que ao relato falta, isto é, a causa indiscutível de terem-se ido embora os cruzados depois do seu rotundo Não». (p. 135)

O «salto acrobático» da tentativa de identificação intersubjectiva com a mentalidade dos actores dos acontecimentos, não dá resultado, a solução apresentando-se só num momento kairótico em que o revisor se distancia e se visualiza a si próprio como personagem ridículo: «Num momento, o revisor experimenta uma sensação forte de ridículo, tem consciência da sua postura cénica, melhor dizendo, cinematográfica, a gabardina é manto medieval, os cabelos soltos plumas, e o vento não é vento, mas sim corrente de ar produzida por uma máquina». O

---

<sup>657</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 386.

autodistanciamento irónico e a consciência da teatralização da sua postura provocarão o curto-circuito imaginário que porá em relação o milagre de Ourique com a falsa história do cerco e da conquista de Lisboa:

«E é nesse preciso instante, quando duma certa maneira se tornou infeso e inocente pela ironia contra si própria dirigida, que no seu espírito surgiu, finalmente claro e também ele irónico, o motivo tão procurado, a razão do Não, a justificação última e irrefutável do seu atentado contra as históricas verdades. Agora Raimundo Silva sabe porque se recusaram os cruzados a auxiliar os portugueses a cercar e a tomar a cidade, e vai voltar a casa para escrever a história do cerco de Lisboa».(*Ibid.*)

A insistência sobre a dificuldade da invenção da razão da negação como também do seu papel no desencadear da actividade ficcional, indica o facto que, longe de ser fortuito, a relação entre o milagre de Ourique e a História do cerco de Lisboa representa o elemento-chave da correcção da história que será a nova variante. Para compreender a significação deste conexão teremos de recapitular as respectivas posições que ocupam as duas sequências narrativas na tópica historiográfica tradicional.

### ***A tópica histórica***

A 25 de Julho de 1139, D. Afonso Henriques obteve, em Ourique, a sua primeira grande vitória sobre os Mouros, vencendo um numeroso contingente de muçulmanos, comandado, segundo a tradição, por cinco reis. Como primeira batalha ganha pelos exércitos portugueses, a batalha de Ourique teve um importante impacto moral sobre os Portugueses, demonstrando-lhes que os Mouros podiam ser vencidos. A importância do acontecimento foi mais simbólica do que concreta, só em 1147 conseguindo iniciar D. Afonso Henriques uma sequência de conquistas efectivas e duradouras de cidades e castelos mouros, o que levará a uma extensão definitiva para o Sul da península do território português.

Apesar de a importância da batalha ser desde o reinado de D. Afonso Henriques exagerada em relação a outros acontecimentos contemporâneos, as crónicas medievais não assinalam nenhum facto milagroso relacionado com a batalha de Ourique. No Renascimento, ao relato tradicional da batalha vem acrescentar-se uma lenda erudita que pretende que, na véspera da batalha D. Afonso Henriques teria tido uma visão crística.

A teofania é mencionada pela primeira vez por Vasco Fernandes de Lucena, o embaixador de D. João II à Santa Sede, num discurso *De Obedientia*, proferido diante do papa Inocêncio VIII em 1485. *Crónica de el-rei D. Afonso Henriques*<sup>658</sup>, redigida por Duarte Galvão a partir de 1505, retoma a lenda do milagre pretendendo que foi

---

<sup>658</sup> *Crónica de el-rei D. Afonso Henriques de Duarte Galvão*, (ed. estabelecida por Tomás da Fonseca em 1935, com prefácio de José Mattoso), Lisboa, Imprensa Nacional, 1986.

naquela altura que os exércitos teriam proclamado *rex* a quem até àquela altura fora apenas *dux portucalensis*, vassalo de D. Afonso VII. À investição divina vem assim acrescentar-se uma legitimidade popular. A lenda é retomada e desenvolvida no século XVII pela historiografia alcobacense. Frei Bernardo de Brito<sup>659</sup> e Frei António Brandão<sup>660</sup> (*Monarquia Lusitana*, 3ª parte, 1632) conferem-lhe novos valores: Jesus crucificado teria predito ao rei cristão não apenas a vitória na próxima batalha, mas também protecção para o país, glórias futuras e a criação de um império. Para os historiadores cistercienses, o milagre tinha a função de afirmar o direito à autonomia de Portugal, ameaçado pela monarquia espanhola. Portugal e os seus reis são investidos com uma autêntica missão carismática e o milagre de Ourique passa a ser um verdadeiro dogma da historiografia nacional.

Só a historiografia científica do século XIX, pelo seu primeiro grande representante, Alexandre Herculano, porá em dúvida a realidade histórica do milagre, o que, na época, provocou um grande debate à escala nacional. Mesmo marcado pela incredulidade, o milagre continua a fazer parte da memória cultural como mito fundador representado em formas múltiplas: como profecia histórica a valor prescriptivo para a leitura do passado português, como armas nacionais - as quinas sendo uma evocação simbólica imediata do milagre e como série de textos literários canónicos, pertencendo ao núcleo «duro» da memória clássica, dos quais Saramago citará ou mencionará repetidas vezes os versos d'*Os Lusíadas*<sup>661</sup> ou o texto de António Brandão da *Monarquia Lusitana*. Apesar de considerado um falso histórico, o milagre de Ourique ocupa um lugar importante no imaginário português, investimento simbólico do qual a historiografia não é alheia. O falso, agora na postura de lenda, é repetido por cada livro de história (a tradição obriga), que abre assim lugar no texto a uma ficção, mesmo com o único fim de mencioná-la com a distância necessária.

Tal como o milagre de Ourique, o episódio do cerco e da conquista de Lisboa teve uma posteridade historiográfica determinada pelo contexto epocal em que foi relatado. Na cronologia do primeiro reinado português, o milagre de Ourique precede o cerco; na ordem da invenção historiográfica é-lhe posterior; na ordem simbólica, o milagre é supradimensionado em comparação com outras aventuras gloriosas do primeiro rei português.

Entre essas aventuras, o cerco de Lisboa tem um estatuto paradoxal. Apesar da importância estratégica decisiva que representou a ocupação de Lisboa, a grande metrópole do Al-Gharb andaluz, a crónica portuguesa medieval situa-a numa seriação minimalizadora que lhe confere um peso relativamente igual à conquista de outras cidades de menor importância (como Santarém) ou logo perdidas (como Évora). A *Crónica da Fundação do Mosteiro de S. Vicente de Lisboa*<sup>662</sup> - uma tradução de finais do século XIV de um texto latim mais antigo, *Indiculum*

---

<sup>659</sup> *Crónica de Cister*, 1602.

<sup>660</sup> *Monarquia Lusitana*, 3ª parte, 1632.

<sup>661</sup> «Aos Infiéis, Senhor, aos Infiéis,/ E não a mi, que creio o que podeis!» (Luís de Camões, *Os Lusíadas*, III, 45, 51-52.)

<sup>662</sup> Alexandre Herculano. *Portugaliae Monumenta Historica. Scriptores*, vol I, Lisboa, Academia das Ciências, 1856.



*fundationis Monasterii Beati Sancti Vincentii Ulixbone*<sup>663</sup>, também tributária de outras fontes historiográficas como *Chronica Gothorum*<sup>664</sup> - ignora o facto que a armada que desembarcou em Lisboa participava na segunda cruzada e atribui a incursão dos cruzados à inveja que estes teriam sentido ao ouvir falar dos feitos grandiosos que o soberano português se preparava a fazer:

«E foi fama e voz por toda a terra que elrey dom Affonso de Portugal jazia sobre Lisboa e que cada dia com as companhias de christãos que com el estavam fazia grande batalha com os mouros. Entom os christãos do senhorio de França e de Bretanha e de Quitania, e as nações dos Gontonicos, veendo elles que era grande serviço de Deos e salvação das almas dos christãos e que elrey dom Affonso de Portugal fazia, ouveromlhe enveja, e quiserom ser participantes em tal guerra como esta...»

*Crónica de Portugal de 1419*, descoberta só no século XX, e considerada como parte da perdida *Crónica Geral do Reino* atribuída a Fernão Lopes<sup>665</sup>, também apresenta os factos como se o objectivo da expedição dos cruzados teria sido a luta contra os Mouros da Península: «eram Christãos que partiram de suas terras e vinham às Espanhas pera guerrear com os Mouros, por fazer justiça a Deus.» Ambas as crónicas apesar de mencionarem a contribuição dos cruzados para a conquista de Lisboa, consideram que o mérito da vitória deve ser integralmente atribuído a D. Afonso Henriques, como rei e comandante militar.

*A Crónica de el-rei D. Afonso Henriques* de Duarte Galvão exalta as virtudes heróicas de D. Afonso Henriques, interpolando porém na narração tradicional uma série de elementos milagrosos, sendo o primeiro escrito que promove uma leitura quase hagiográfica da vida e dos feitos do primeiro monarca português, como prefiguração mitográfica do Portugal manuelino.

Na historiografia renascentista também se pode verificar a mesma tendência para a reelaboração mitológica do cerco como no caso da batalha de Ourique. Ao entusiasmo patriótico da época do apogeu do Império português segue-se-lhe uma fase de desmitologização, no século XIX, como no caso do milagre de Ourique, quando a descoberta de documentos contemporâneos do cerco e conquista de Lisboa criam um novo relevo ao texto histórico.

Entre estes documentos o mais importante foi uma ampla carta, conhecida sob o nome *De expugnatione Lixbonensi*<sup>666</sup>, que um participante ao cerco, provavelmente

---

<sup>663</sup> *Ibid.*

<sup>664</sup> *Ibid.*

<sup>665</sup> *A Crónica de Portugal de 1419* é conhecida através de dois textos do século XVI: *Crónica de Cinco Reis de Portugal* (ed. de A. de Magalhães Basto, I, Porto, Livraria Civilização, 1945) e *Crónica dos Sete Primeiros Reis de Portugal*, in: *Fontes narrativas da História portuguesa*, ed. crítica por Carlos da Silva Tarouca, vol. I, Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1952.

<sup>666</sup> O documento conservado na Universidade de Cambridge foi mencionado pela primeira vez por Cooper (*On Public Records*, t. I, 1856, p.166, com a indicação: *Expeditio francorum, anglorum et variorum nationum ad obsidendum Ulisipona in Portugalia tempore Hildefonsi regis, per Osbernium*, título que não pertence ao manuscrito. O Governo português encarregou o paleógrafo inglês N. E. Hamilton, conservador da secção de manuscritos do Museu Britânico, a fazer uma cópia da carta que foi publicada pela primeira vez em *Portugaliae Monumenta Historica, Scriptores*, vol. I (1856), pp. 392-405. A carta foi reproduzida e traduzida para português por José Augusto de Oliveira com o título latino *Crucesignati anglici epistola*

um clérigo, mandou a um destinatário inglês. Escrito por uma testemunha ocular, da perspectiva dos cruzados, a carta mandada por/ a Osberno (a dedicatória permite esta confusão) hipertrofia o papel desempenhado pelos cruzados na conquista de Lisboa, tornando difícil a integração do documento - tal como se tinha tentado no Renascimento - na série de feitos gloriosos, preditos e prefigurados pela missão histórica, recebida em Ourique por D. Afonso Henriques. A exaltação nacionalista é agora substituída por uma atitude contrária que minimiza a conquista de Lisboa, considerando-a um simples acidente histórico. A historiografia moderna reconhece que D. Afonso Henriques desejava com ardor conquistar Lisboa, não possuindo apesar de tudo nem os conhecimentos estratégicos necessários ou uma técnica militar suficiente, nem um exército treinado e numeroso para levar a cabo tal empreendimento. Sem a ajuda dos cruzados, Lisboa teria sido impossível conquistar. Surgiu assim tanto na historiografia nacional como na estrangeira, a opinião de que Lisboa foi um presente dado aos portugueses pela generosidade dos cruzados.

O cerco e a conquista de Lisboa perdem assim da sua relevância histórica por causa da pressão exercitada pelas fontes<sup>667</sup> sobre o relevo valórico conferido pelo historiador às sequências de acontecimentos: a historiografia selecciona o real de acordo com uma tónica imposta pelos documentos, de acordo com um pré-conceito. Mas também porque a história atribui um valor aos acontecimentos em função de presunções não-declaradas, de preconceitos.

Na história do Cerco, algo incomodava o patriotismo dos historiadores: Lisboa foi conquistada pelos cruzados, por estrangeiros, e os próprios portugueses tiveram uma participação mínima na conquista da sua futura capital. É relevante que neste caso o discurso histórico usa a expressão: Lisboa foi conquistada com a ajuda de cruzados, dando à participação deles um valor instrumental quando seria mais correcto dizer que Lisboa foi conquistada com a ajuda dos portugueses, algumas crónicas pretendendo que depois da chegada dos cruzados, D. Afonso Henriques mandou embora os seus soldados, ficando para tomarem parte no cerco só alguns membros da nobreza e os seus vassallos.

Esta indisposição nacionalista, manifestada pela seriação minimalizadora, prescrita pelos cronistas, teve porém efeitos mais espectaculares, despertando o desejo de negar um acontecimento incomfortável. Como, no entanto, uma história séria e objectiva não pode ignorar um facto histórico incontestável, a desejada negação manifestou-se de modo oblíquo; através de hipóteses - uma forma disfarçada de ficção reparatória inserida no discurso histórico. Surgiram assim, nos anos 40, de exaltação nacionalista do Estado Novo, estudos «científicos», pelos quais os

---

*de expugnatione Olisiponis.. in De expugnatione Lixbonensi. Conquista de Lisboa aos Mouros (1147). Narrações pelos cruzados Osberno e Arnulfo, testemunhos presenciais do Cerco, texto latino e sua tradução para português pelo Dr. José Augusto de Oliveira. Prefácio do Engenheiro Augusto Vieira da Silva, 2ª ed. (1ª edição 1884), Lisboa, S. Industriais da C.M.L., 1936. É esta a edição que utilizámos para comparar a versão ficcional da história do cerco de Lisboa com o seu intertexto histórico.*

<sup>667</sup> Um dos objectivos da história é o combate contra a «óptica imposta pelas fontes», que significa um modo de recorte e de interpretação de acordo com uma lista actualizada de *loci* historiográficos. Cf. Paul Veyne, *ob. cit.*, p. 152.

historiadores se propuseram demonstrar que mesmo no caso de os cruzados se terem recusado a auxiliar os portugueses a conquistar Lisboa, estes teriam sido perfeitamente capazes de ocupá-la sozinhos.

O tradutor da *Carta de Osberno*, José Augusto de Oliveira publicou em 1940 um estudo<sup>668</sup> que se propunha demonstrar duas coisas: que os portugueses teriam podido conquistar Lisboa sem recorrer ao auxílio alheio e que D. Afonso I tentou, em 1147, conquistar a cidade sem a ajuda dos cruzados. Os Portugueses não teriam portanto precisado de auxílio para conquistar a sua futura capital, e a ajuda dada pelos cruzados, apesar de bem vinda, não teria sido imprescindível. Por conseguinte, a glória continua a pertencer ao monarca português, e a conquista de Lisboa pode ser recuperada pela narração histórica nacionalista.

Na ordem das tradições<sup>669</sup>, no sentido conferido por Paul Ricoeur a este plural, o milagre de Ourique ocupa um lugar hierárquico superior à história do cerco e conquista de Lisboa, como também aos outros acontecimentos da Reconquista henriquina. É em maior medida uma «proposta de sentido», como evento matricial que os justifica e lhes confere a significação – de cumprir e exemplificar a profecia crística. Da perspectiva do milagre, criado através de uma ilusão retrospectiva, disfarçada no profético, todas as acções posteriores de D. Afonso Henriques se inscrevem num projecto imperial, ditado pela Providência. Como nenhuma história que se preze pode continuar a admitir a realidade histórica da revelação divina, no imaginário do Estado Novo, o milagre foi substituído pela hipótese compensatória da falta de necessidade da intervenção dos cruzados: um mito esgotado e tornado pura literatura deixou o lugar a um mito novo que adquire credibilidade pela simulação dos protocolos do discurso científico. Ninguém hoje pode seriamente crer que Jesus se revelou ao rei português, mas é possível especular acerca da hipótese da ausência dos cruzados. A lenda do milagre foi produzida, tal como a narração hipotética da passividade dos cruzados, por um impulso ideológico. No Renascimento, a pretensão de Portugal a uma missão universal de evangelização devia ser fundada na época lendária da eclosão da monarquia portuguesa, no nosso século, devia ser fundamentado o nacionalismo (com os seus corolários – o heroísmo e o patriotismo histórico da nação) no período de formação do Estado português. Os dois *topoi* históricos são igualmente fictícios e destituídos de valor do ponto de vista historiográfico, só que o primeiro se apresenta ingenuamente como real, enquanto o segundo utiliza as manhas do provável, instituindo uma alternativa da história real, que diminui o impacto com uma realidade medíocre, sentida como prejudicial para o orgulho nacional.

---

<sup>668</sup> José Augusto de Oliveira, “D.Afonso Henriques empreendeu a conquista de Lisboa sem contar com o auxílio dos cruzados”, in: *Congresso do Mundo Português*, II volume, Comissão Executiva dos Centenários, 1940, pp. 109-129.

<sup>669</sup> «Les traditions consistent dans les contenus transmis en tant que porteurs de sens; elles placent tous les héritages reçus dans l'ordre du symbolique et, virtuellement, dans une dimension langagière et textuelle; à ce titre, les traditions sont des propositions de sens». (Paul Ricoeur, *Temps et récit*. 3, p. 410)

## A hipótese contrafactual

Este duplo falso constitui a matéria do experimento histórico do romance de Saramago. Lá onde um historiador indica simplesmente o falso, tomando as suas distâncias, o romancista resolve «executá-lo», por uma «aplicação», no sentido gadameriano<sup>670</sup>, que toma à letra o falso histórico, deixando-o actuar ao nível dos *realia* desenvolvendo as suas previsíveis consequências lógicas.

A interrogação: «E se os cruzados não tivessem auxiliado os portugueses», torna-se asserção: «Os cruzados não auxiliaram os portugueses», que funda enquanto hipótese estruturadora um mundo possível de actuação verosímil dos actores históricos. Na composição da intriga histórica (o que Paul Veyne chama *mise en intrigue*), Saramago escolhe para justificar a recusa dos cruzados, um elemento da tópica historiográfica que precede cronologicamente os acontecimentos contados.

Pela simulação da retrodição<sup>671</sup> – um cálculo de probabilidade retroactiva, específico da historiografia – chega-se ao seguinte raciocínio: Se o milagre teve realmente lugar, é lógico que o rei se tivesse mostrado vaidoso e é igualmente lógico que os cruzados tivessem reagido de forma negativa perante a vaidade do monarca, recusando-se a acreditar que Deus fizesse favores a uma nação particular, negando a sua própria mensagem ecuménica.

A ilusão retrospectiva torna-se efectiva e eficiente ao nível da construção da intriga histórica, anulando por uma demonstração *ad absurdum* a história edificada sobre ela: se o milagre tivesse sido real, ele teria impossibilitado a história que pretendia fundar. É do interior das tradições que Saramago rescreve a história, constituindo um modelo alternativo em tudo semelhante ao processo pelo qual a ciência constrói modelos falsificáveis para que, ao eliminá-los pela verificação, conseguisse circunscrever um determinado fenómeno.

Por um processo popperiano de *trial and error*, Saramago experimenta a tópica histórica henriquina, demonstrando que é uma construção imaginária. A hipótese que aplica à intriga histórica não se limita apenas à verificação de uma pergunta particular: «O que teria acontecido se o milagre de Ourique tivesse realmente tido lugar, e, por causa disso, os cruzados se tivessem recusado a participar na tomada de Lisboa», mas representa a verificação de um conjunto de perguntas de alcance mais geral: O que aconteceria se um determinado discurso historiográfico,

---

<sup>670</sup> A aplicação, termo que Gadamer recuperou da retórica barroca, constitui «uma operação de pôr em correspondência duas configurações – textuais ou vividas “distintas”». Na compreensão, produz-se sempre, diz Gadamer, como que uma aplicação do texto à situação presente do intérprete: «Le comprendre lui-même doit être considéré moins comme une action de la subjectivité que comme une insertion dans le procès de la transmission où se médialisent constamment le passé et le présent» (*ob. cit.*, p. 130).

<sup>671</sup> «La synthèse historique n'est pas autre chose que cette opération de remplissage; nous l'appellerons rétrodiction, en empruntant le mot à cette théorie de la connaissance lacunaire qu'est la théorie des probabilités. Il y a prédiction quand on considère un événement comme à venir: combien ai-je ou avais-je de chances d'avoir un carré d'as au poker? Les problèmes de rétrodiction sont au contraire des problèmes de probabilité de causes ou, pour mieux dire, de probabilité des hypothèses: un événement étant déjà arrivé, quelle en est la bonne explication?» (Paul Veyne, *ob. cit.*, p. 97).

com os seus tópicos (a ideia de projecto histórico, o preconceito da continuidade, do infalível encadeamento causal, as noções de povo, de pátria, de missão) seriam realmente constitutivos da história enquanto realidade ontológica e não um simples jogo de linguagem, imposto pela ilusão retrospectiva como lei interna ao passado reconstituído.

A aplicação é um *reenactment* (Collingwood), uma superação da distância que separa o passado do presente, pela qual o sujeito «traduz» o passado em conformidade com o seu «ídioteleto» imaginário, determinado pelo *seu* presente. Para Raimundo Silva, a história do cerco de Lisboa (a documental e a dos historiadores) é crónica no sentido que dava a esta palavra Croce: uma história «morta», «reduzida à oca narrativa», «um passado irrevogável<sup>672</sup>», cujo nexu com a actualidade se rompeu. Como diz Croce: «Quando o nexu entre a história se rompe, desaparece, aquela história não existe para nós<sup>673</sup>».

Pela reefectuação da história no presente, a história ficcionada do cerco torna-se «história viva, contemporânea, um acto de pensamento<sup>674</sup>», apesar de ser, na sua contrafactualidade, uma história «privativa» de um espaço de comunicação, compartilhado pelo par amoroso.

## ***Mobilar um mundo***

Tendo tomado «à letra o seu desvio» (p. 110), a recusa dos cruzados de ajudar os portugueses na sua empresa conquistadora e tendo encontrado a motivação desse gesto, Raimundo Silva tem de reconstruir um mundo histórico e fã-lo, como se fosse um mundo vazio, que é preciso mobilar<sup>675</sup>. Depois de passear pelo que tinha sido a antiga cidade dos mouros, encontrando os *loci* em que pudesse situar a memória histórica, o revisor sonha justamente com um espaço desocupado que havia de encher, «com uma muralha sem nada dentro e que era como um saco de boca estreita alargando o bojo até à margem do rio» (p. 75).

Esta «matriz de mundo<sup>676</sup>» apresenta-se-lhe como um silo mnemónico primeiramente linguístico:

«a sua memória de revisor está cheia de versos e de prosas, são troços, fragmentos, e também frases completas, com sentido, pairam na lembrança como células quietas e resplandecentes vindas doutros mundos, a sensação é a de estar emerso no cosmo, apreendendo o perfeito significado de tudo, sem mistério. Se Raimundo Silva pudesse alinhar, pela ordem certa, tudo quanto a sua memória contém de palavras e frases avulsas, bastaria ditá-las, registá-las num gravador, e teria assim,

---

<sup>672</sup> Benedetto Croce, “História e Crónica”, in: Patrick Gardiner, *Teorias da História*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, /s.d./, p. 280.

<sup>673</sup> *Ibid.*, p. 278

<sup>674</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>675</sup> Cf. Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Bernard Grasset, 1992, p. 212.

<sup>676</sup> *Ibid.*, p. 213.

sem o esforço penoso de escrever, a História do cerco de Lisboa que ainda está buscando, e, sendo outra a ordem, outra seria a história, outro o cerco, Lisboa outra, infinitamente.» (p. 182)

Procurando uma ordem, ou seja uma narrativa, o revisor vê-se confrontado com uma multidão de pessoas supostas participarem no cerco, os cruzados que tivessem ficado, os mouros da cidade, os portugueses sitiantes:

«De que maneira há-de Raimundo Silva lidar com toda esta gente, é a formal pergunta. Por seu gosto, supomos que tomaria cada um deles de per si, estudar-lhe-ia a vida, os precedentes e os consequentes, os amores, as rixas, a maldade e a bondade que houve nela, e especialmente cuidaria muito daqueles que vão morrer em breve, pois não é de prever que nos tempos mais próximos surja outra oportunidade de ficar algum registo escrito do que foram e fizeram.» (*Ibid.*)

O seu interesse dirige-se desde já para as vítimas da história, simpatia e *parti pris* que o narrador manterá ao longo da sua narrativa, no «jogo de xadrez» que representa a construção da intriga. Ao imaginar as cenas, os combates, Raimundo Silva:

«encontra-se numa interessante situação, a de quem, jogando o xadrez consigo mesmo e conhecendo de antemão o resultado final da partida, se empenha em jogar como se o não soubesse e, mais ainda, em não favorecer conscientemente nenhuma das partes em litígio, as negras ou as brancas, neste caso os mouros ou os cristãos, segundo as cores. E muito abertamente o tem vindo a demonstrar, haja vista a simpatia, diríamos mesmo o apreço, com que tem tratado os infiéis, em particular o almuadem, sem falar no respeito que manifestou quando se referiu ao porta-voz da cidade, aquele tom, aquela nobreza, em contraste com uma certa segura, uma impaciência, uma ironia, até, que sempre vêm à tona do discurso quando se trata dos cristãos. Não se infira daqui, porém, que as inclinações de Raimundo Silva vão todas para o lado dos mouros, entendamo-las antes como um movimento de espontânea caridade, porque, enfim, por mais que o tentasse não poderia esquecer-se de que os mouros vão ser vencidos, mas sobretudo porque sendo ele também cristão, ainda que não praticante, o indignam certas hipocrisias, certas invejas, certas infâmias que no seu próprio campo têm carta branca. Enfim, o jogo está na mesa.» (p. 233)

Para além das estratégias de construção narrativa, jocosamente comparadas com as estratégias de um jogo «militar», o acto de narrar impõe-lhe a escolha de personagens. Raimundo Silva sabe que é impossível contar as vidas de todos por várias razões: «porque não é Deus, e que o fosse, se mesmo o outro, apesar da fama, não conseguiu nada que se parecesse a este propósito», «porque não é historiador, categoria humana que mais se aproxima da divindade» e «porque para a criação literária nunca teve jeito» (*Ibid.*)

O que tinha conseguido até ali foi criar um «figurante», o almuadem, que poucas hipóteses tem de «tornar-se em personagem» e representar-se «o rei, o arcebispo, o bispo e uns tantos fidalgos conhecidos», todos estes «intervindo somente como portadores de um nome» (p. 183).

O narrador precisa no entanto de um protagonista, um delegado do olhar que focalizasse o seu ponto de vista na diégese. O personagem escolhido representará uma projecção na narrativa de uma figura com a qual o revisor-autor se identificará, uma (re)construção lúdica da própria identidade (real e desejada).

A escolha do personagem que focalizará o olhar do narrador é laboriosa e dá lugar a uma série de cálculos e escrúpulos mentais. A procura mental é dramatizada como se fosse uma procura real no meio de uma multidão real e concreta, multidimensional, que acaba por confundir quem a percorre:

«o que há de patente e indiscernível é uma enorme confusão de caras que não se sabe a quem pertencem, treze mil homens que falam sabe-se lá como e que, tendo sentimentos, quem o duvida, os exprimem tão distantemente da nossa compreensão que mais perto estarão eles dos seus inimigos mouros do que de nós, que temos título e bandeira de descendentes.» (p. 183)

Como o revisor, «tímido por natureza ou feito, infenso a multidões», não consegue escolher e deixa-se «ficar na sua janela da Rua do Milagre de Santo António, sem ousar descer à rua» (p. 184), o narrador decide-se procurar por ele:

«Deixemos pois tranquilo este homem ainda não de todo preparado para ver, ele que de rever tem profissão, e que só ocasionalmente, por passageiro distúrbio psicológico, repara, e busquemo-lhe alguém que, não tanto por méritos próprios, sempre discutíveis, como por uma espécie de predestinação adequada, possa tomar o seu lugar no relato naturalmente, tão naturalmente que depois venha a dizer-se (...) que nasceram um para o outro. Porém não é fácil.» (pp. 184-185)

No meio da multidão, o narrador descobre Mogueime, uma figura histórica secundária, mencionada pelas crónicas por ter participado na conquista de Santarém, e deixa-se seduzir pela «desenvoltura, se não mesmo o brilho» (p. 190) na «principiada arte de falar português» (p. 188), com que o soldado relatara o assalto aos muros da cidade, mas sobretudo pelo «humanitário impulso, demonstrativo de uma alma bem formada (...) que o levava a apiedar-se das infelizes mouras» (p. 190), mortas depois de terem sido violadas aquando da tomada da cidade.

Mogueime é contudo escolhido em razão da sua semelhança com Raimundo Silva; como no caso do revisor, «a raiz da sua diferença» consiste «na dúvida, na reordenação posterior de um facto, na averiguação oblíqua dos seus motivos, na interrogação ingénua sobre a influência que cada um de nós tem em actos alheios sem o sabermos nós e deliberadamente a desprezando quem deles pretende ser inteiro autor» (p. 227).

Depois de encontrado o personagem com que Raimundo Silva se identifica, o revisor inventa no seu texto um correspondente de Maria Sara, Ouroana, que é não só uma projecção do seu desejo pela mulher, mas também o sinal mais evidente da natureza do texto da ficção: proposta amorosa e descrição antecipada de uma relação feliz.

A cena do encontro de Mogueime com Ouroana surge como apresentação amorosa, como uma troca de nomes, ecoando o encontro de Blimunda com Baltasar de *Memorial do Convento*:

«Blimunda disse ao padre, Ali vai minha mãe, e depois, voltando-se para o homem alto que lhe estava perto, perguntou, Que nome é o seu, e o homem disse, naturalmente, assim reconhecendo o direito de esta mulher lhe fazer perguntas, Baltasar Mateus, também me chamam Sete-Sóis.» (MEM, p. 53)

A invenção desta figura feminina, simétrica no plano da ficção da mulher «real», permite a configuração da narrativa do cerco como procura do Outro feminino, resposta à procura que o repto de Maria Sara tinha representado:

«Que ideia tinhas tu na cabeça quando me desafiaste, que buscavas, 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.» (HCL, p. 299)

A cena de apresentação é recorrente e amplifica-se em cada ocorrência, até encontrar a sua posição temporal na diegese da ficção *mise en abyme*, como se a narração tendesse para este encontro, como se a própria razão de ser do cerco tivesse sido permitir a união de Mogueime e Ouroana, na verdade de Raimundo Silva e Maria Sara:

«Considera que a pequena árvore da Ciência do Erro por si plantada já deu o seu fruto verdadeiro, ou tem-no prometido, que foi ter-se colocado este homem diante daquela mulher, e se isso feito está, que se comece capítulo novo, tal como se interrompe um diário de navegação no momento da descoberta da nova terra, claro que não está proibido continuar a escrever no diário de bordo, mas já será outra a história, não a da viagem, terminada, mas a do encontro e do que foi encontrado.» (p. 254)

A procura amorosa imaginada por Raimundo Silva é um «ensaio das possibilidades» da própria vida e motiva a escrita como uma declaração de amor «oblíqua», figurada, que ele dirige à sua leitora, constituindo ao mesmo tempo um modelo de fabricação do texto da ficção, como expansão de um núcleo fantasmático. Vejam-se as três ocorrências deste cenário:

«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.» (p. 228)

«O segundo braço do esteiro não o pode Mogueime atravessar a vau por ser mais fundo, mesmo na vazante, por isso vai subindo ao longo da margem até chegar aos arroios de água doce, onde um dia destes verá Ouroana lavando roupa e lhe perguntará, Como te chamas, mas é só um truque para começar a conversa, se há algo nesta mulher que para Mogueime não tenha segredos, é o seu nome, tantas são as vezes que ele o tem dito, os dias não só se repetem, como se parecem, Como te chamas, perguntou Raimundo Silva a Ouroana, e ela respondeu, Maria Sara.» (p. 290)



«Foi escrito, lá para trás, graças a uma daquelas penetrações clarividentes adentro do futuro inexplicáveis, que nas águas do esteiro lavou um dia Mogueime as mãos ensanguentadas (...) e porque provavelmente não se encontraria outra maneira melhor de começar o que tem de ser 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.» (pp. 325-327)

Como se pode constatar, o encontro é imaginado cem páginas antes da sua inserção cronológica, na fase final do cerco, e esta aparição é jocosamente interpretada na lógica da intriga *mise en abyme* como uma profecia, uma «penetração clarividente adentro do futuro»; na segunda ocorrência, estabelece-se a identidade das duas mulheres pela substituição dos seus nomes, diferenciando-se entre o conhecimento do nome da mulher imaginada de que dispõe o «autor» Raimundo Silva e o seu protagonista masculino; na terceira e final ocorrência retoma-se o tema do conhecimento do nome e desenvolve-se como se fosse uma variação musical a reflexão sobre a temática da apresentação, como dom da pessoa.

Baseando-se numa hipótese contrafactual, a variante do revisor não constituirá porém uma falsificação e deturpação total da história acreditada, mas inventar-se-ão novos factos e novas variações da narrativa histórica lá onde tais intervenções não possam levar a uma transformação da história, que acarretasse uma modificação do presente, do narrador e de Raimundo Silva.

A prova da existência «real» do passado dos historiadores é o próprio presente: o presente valida o passado. Maria Sara diz ao revisor:

«tens de resolver as vidas daquele Mogueime e daquela Ouroana, o resto será menos importante, de toda a maneira sabemos como a história terá de acabar, a prova é estarmos a jantar em Lisboa, não sendo mouros nem turistas em terra de mouros.» (p. 299)

Os elementos fictícios pertencerão por isso aos *dark areas* da história documental, cuja ficcionalização não suponha repercussões indesejáveis sobre a narração realista das épocas posteriores.

A «nova história» continuará dentro dos limites da intriga histórica conhecida:

«A evidência da maior parte dos acontecimentos que constituíram, até agora, o mais substancial do miolo desta narrativa, tem vindo a mostrar a Raimundo Silva que não lhe serviu de nada tentar fazer valer os seus pontos de vista próprios, mesmo quando eles decorriam, por assim dizer em linha recta, obrigatoriamente, da negativa introduzida numa história que, até esse seu acto, se mantivera prisioneira dessa espécie de fatalidade particular a que chamamos factos, quer eles façam sentido na sua relação com outros, quer surjam como inexplicáveis em um determinado momento do estado do nosso conhecimento. Dá-se ele conta de que a sua liberdade começou e acabou naquele preciso instante em que escreveu a palavra não, de que a partir daí uma nova

fatalidade igualmente imperiosa se havia posto em movimento, e que nada mais lhe resta agora que tentar compreender o que, tendo começado por parecer sua iniciativa e reflexão sua, resulta tão-só de uma mecânica que lhe era e continua a ser exterior, de cujo funcionamento alimenta apenas uma muito vaga ideia e em cuja actividade intervêm não mais que pelo manejo aleatório de alavancas ou botões de que desconhece a real função, unicamente que é esse o seu papel, botão ou alavanca por seu turno movidos aleatoriamente pela emergência de impulsos não previsíveis, ou, se adivinháveis e até auto-estimulados, fora de toda a previsão no que se refere às suas consequências próximas e remotas.» (p. 253)

Submetendo-se à fatalidade dos factos, Raimundo Silva tem de fazer os ajustes necessários para que o seu falso se inscreva de forma verosimilhante na história posterior. Assim, por exemplo, é um facto histórico bem conhecido a doação de terras a alguns dos cruzados que participaram na conquista de Lisboa:

«seja como for, o que Raimundo Silva não pode é continuar na sua, isto é, que nenhum cruzado havia querido fazer negócio com o rei, porquanto está aí a História Acreditada a dizer-nos que, tirando alguma não conhecida excepção, aqueles senhores prosperaram muito na terra portuguesa.» (p. 180)

Os cruzados que «ficam» na narração de Raimundo Silva serão aqueles cuja presença terá de uma maneira ou outra um efeito sobre a história real, seja por terem recebido domínios, cujos topónimos lhes mantêm a memória, seja por terem fundado famílias históricas, cujas linhagens se continuaram ao longo de gerações, intervindo em vários momentos da história portuguesa:

«Ora, para que esta e outra gente pudesse cobrar as suas doações, era necessário começar por fazê-la desembarcar, portanto temo-la aí, disposta a merecê-las com as armas, deste modo ficando mais ou menos conciliado o terminante Não do revisor com o Sim, o Talvez que e o Ainda assim de que se fez a história pátria.» (*Ibid.*)

## OS JOGOS INTERTEXTUAIS

Para além dos elementos integral ou parcialmente ficcionais da nova variante, uma larga parte do discurso que a representa é formada por uma série de documentos históricos, mais facilmente identificáveis de que nos outros romances, e que pertencem, na sua maioria à *Carta* atribuída ao cruzado Osberno.

Os textos documentais reconhecíveis, tornados hipotextos das variações ficcionais, afirmam a história como jogo intertextual, o que ela, como sublinha Allen Thiher, é de *per se*:

«The writing of history generates and is generated by intertextual play as in any other form of writing. Is a a language game or a series of language games<sup>677</sup>».

---

<sup>677</sup> Allen Thiher, *Words in Reflection. Modern Language Theory and Postmodern Fiction*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1984, p. 190.

A prática da intertextualidade leva ao apagamento da divisória ontológica entre a literatura e a história, destacando o carácter discursivo desta e confrontando-a com outros jogos de linguagem:

«Intertextuality allows no primacy of historical narrative, and in the intertextual games that constitute much contemporary fiction, history is often defined as a shifting locus in a space made of multiple forms of writing. History is conceived as one discourse among others, one language game whose rules may be different but in no way prior to any other<sup>678</sup>.»

O que sobressai no trabalho hipertextual da *História do Cerco de Lisboa* é o dialogismo que se estabelece entre o texto ficcional e o intertexto histórico. A relação difónica ou bivocal, para utilizar os termos de Bakhtin, instaura um processo dinâmico e produtivo que funciona por um lado como modalidade de geração de um texto segundo por um texto primário e pelo outro como vector da memória, gesto de convocação da tradição, destinado a reforçar ou a subverter a homeostase do sistema cultural.

Os principais mecanismos retóricos dialógicos que enformam a prática intertextual patente na *História do Cerco de Lisboa* são a citação e a paródia.

Como processo interdiscursivo, a citação representa a repetição de uma unidade de discurso dentro de outro discurso, um «enunciado repetido» incluído numa «enunciação repetente»: o acto de citar, que atesta de modo directo a «co-presença de dois ou mais textos» ou, por outras palavras, «a presença efectiva de um texto noutra texto<sup>679</sup>». O sentido da citação é composto de duas variáveis: a significação do enunciado no texto primário, a que se vêm acrescentar «o complexo dos valores de repetição»: «l'ensemble des valeurs dialogiques acquises par la citation dans le procès de répétition qui en fait un signe<sup>680</sup>». Entre as duas componentes do sentido existe uma tensão retórica e, deste ponto de vista, a citação pode ser assimilada a um tropo, figura de uma retórica interdiscursiva:

«Les deux registres de sens d'une citation s'opposent plutôt comme le sens propre et le sens figuré d'un trope, le trope étant élément linguistique, et la citation, élément interdiscursif, dans le discours, à condition d'admettre que le sens propre et le sens figuré entretiennent un rapport d'interaction et non de substitution. (...) Sens propre et sens figuré (deux ou plusieurs signifiés pour un signifiant dans une occurrence donnée de ce signifiant) sont, pour un signe, des valeurs qui ne s'excluent pas mutuellement: le sens figuré (tropologique) n'évacue pas le sens propre (principal), mais les deux coexistent, sont en concurrence<sup>681</sup>.»

O texto segundo nada faz para absorver a citação, pois que a distância figural se revela produtiva no plano da significação, constituindo muitas vezes o suporte de um comentário e permitindo dessa forma uma *greffe* metatextual.

---

<sup>678</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>679</sup> Gérard Genette, *ob. cit.*, p. 8.

<sup>680</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>681</sup> *Ibid.*

Mesmo reproduzida sem nenhuma alteração, a citação pode funcionar parodicamente, ao instaurar uma distância irónica entre a enunciação inicial e a enunciação «répétante». A paródia mais eficaz é, na opinião de Daniel Bilous, aquela que se limita a transpor a citação «num contexto ingrato»:

«la parodie la plus efficace reste celle qui se contenterait, pour subvertir le sens hypotextuel, de transplanter en contexte ingrat le mot d'autrui, de le dépayser mais en le citant littéralement<sup>682</sup>.»

De acordo com a etimologia da paródia (*ôdè*, canto, *para*, ao lado de, junto a), a paródia significa um canto paralelo, «une rhapsodie retournée<sup>683</sup>». Ela representa «le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant - en contrepoint -, ou encore de chanter dans un autre ton: déformer, donc, ou *transposer* une mélodie<sup>684</sup>».

Ostentando a existência de um hipotexto e supondo o seu conhecimento prévio, a paródia como «canto paralelo» constitui uma «repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança<sup>685</sup>». Enquanto «reciclagem artística<sup>686</sup>» dos documentos da época, a paródia supõe «uma abordagem criativa/produzida da tradição<sup>687</sup>», cujos textos são «maltratados por um uso contrário ao tradicional<sup>688</sup>».

Embora, na definição tradicional da paródia predomine a ideia de contraste irónico, a função dela não é sempre uma de desqualificação e de subversão do intertexto, podendo ela pelo contrário desempenhar um papel corroborativo, de revalidação da autoridade e do prestígio da tradição textual<sup>689</sup>. A «canibalização» textual que a paródia pode implicar inscreve-se no que A. Compagnon designa como «teratologia» citacional: uma prática perversa de erosão sistemática dos discursos<sup>690</sup>.

Como já apontámos, os principais objectos da desconfiança do leitor na «verdade», ou seja, na «historicidade» dos textos históricos, que provocam um distanciamento irónico, são os discursos oratórios dos personagens históricos ou as narrativas lendárias, zonas documentais que ostentam o seu carácter de artefacto literário, predispostas a uma leitura em regime de ficção, devido aos «índices de ficcionalidade» que encerram para um leitor contemporâneo e que o narrador não deixa de salientar.

Uma das partes essenciais da nova História, escrita por Raimundo Silva, diz respeito às negociações travadas, primeiro, entre o rei e os cruzados, segundo, entre a comitiva dos cristãos e os mouros que representam a cidade. O relato das negociações,

<sup>682</sup> Daniel Bilous, «Intertexte/pastiche: L'Intermimotexte», *Texte*, nº 2, 1983-84, p. 138.

<sup>683</sup> Genette, *ob. cit.*, p. 25.

<sup>684</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>685</sup> Linda Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, p. 17.

<sup>686</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>687</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>688</sup> E. Wesseling, *ob. cit.*, p. 106.

<sup>689</sup> V. M. de Aguiar e Silva, *ob. cit.*, p. 632.

<sup>690</sup> Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 370.

emprestado à crónica latina, atribuída ao cruzado Osberno, constitui uma das zonas menos verídicas dos relatos históricos tradicionais, formada por textos inverosímeis tanto do ponto de vista da realização mas também do seu registo concreto, da operação de escrita. Aí dominam discursos oratórios supostamente pronunciados pelos protagonistas dos acontecimentos, que teriam sido fielmente ouvidos e registados pelos companheiros.

O oratória, presente nas crónicas medievais, com a sua organização apurada, com o seu encadeamento de argumentos, a gradação e a modulação retórica, levanta as suspeitas do revisor que duvida da sua autenticidade e expressa a sua desconfiança em vários pontos do texto. Essas dúvidas são suscitadas sobretudo pelo discurso do rei aos cruzados: pronunciado em latim, e organizado segundo os cânones discursivos medievais. Ironicamente, num primeiro tempo, as dúvidas do revisor não questionam a existência histórica do discurso, mas a capacidade de D. Afonso Henriques, «sem prendas, ele, de clérigo», de conceber «a complicada fala, bem mais à semelhança dos sermões arrebicados que os frades hão-de dizer daqui a seis ou sete séculos do que os curtos alcances numa língua que ainda agora começava a balbuciar» (p. 44).

Durante o processo de revisão final do livro, o discurso do rei é citado na íntegra e dá lugar a um esforço de identificação do revisor com o emissor do discurso. A leitura paródica faz-se pela contextualização dramática, o leitor imitando a situação de enunciação do discurso, situando portanto a sua reinterpretação na zona pragmática da *pronuntiatio*:

«Raimundo Silva está de pé, tem posta sobre os ombros a manta, mas de jeito que uma ponta arrasta pelo chão quando se move, e em voz alta lê, como um arauto lançando as proclamas, isto é, o discurso que aos cruzados fez el-rei nosso senhor, por esta guisa, Sabemos bem, e temos diante dos olhos, que vós haveis de ser homens fortes, denodados e de grande destreza, e, em verdade, a vossa presença não diminuiu à nossa vista o que de vós nos dissera a fama. Não vos reunimos aqui para saber o quanto a vós, homens de tanta riqueza, seria bastante prometer para que, enriquecidos com as nossas dádivas, ficásseis connosco para o cerco desta cidade. Dos mouros, sempre inquietados, nunca pudemos acumular tesouros, com os quais acontece algumas vezes não se poder viver em segurança. Mas, porque não queremos que ignoreis os nossos recursos e quais as nossas intenções para convosco, entendemos que nem por isso deveis desprezar a nossa promessa, pois consideramos como sujeito ao vosso domínio tudo o que a nossa terra possui. Duma coisa porém estamos certos, e é que a vossa piedade vos convidará mais a este trabalho e ao desejo de realizar tão grande feito, do que vos há de atrair à recompensa a promessa do nosso dinheiro. Ora, para que com a algazarra dos vossos homens não seja perturbado o que vos disser, escolhei quem vós quizerdes, a fim de que, retirados à parte uns e outros, benigna e sossegadamente determinemos em conjunto a causa da nossa promessa, e resolvamos sobre aquilo que vos expomos, para depois ser explicado a todos em comum o que tivermos resolvido, e assim, dado o assentimento de ambas as partes, com juramento e garantias certas, seja isso ratificado para interesse de Deus.» (p. 45–46)

A dramatização do discurso acaba por inculcar no revisor um sentimento de inverosimilhança, de distanciamento irónico em relação às palavras do rei,

incutindo-lhe finalmente o sentimento de que o texto histórico, qualquer que ele seja, tanto revela como oculta. O registo histórico esconde uma impossibilidade, uma ausência irrevogável, neste caso das palavras reais que o rei pronunciara. A tristeza provocada pela impossibilidade da recuperação de um certo fragmento do passado dá lugar a uma evocação paródica da paixão pela história e da busca de documentos autênticos, o grau máximo de realismo sonhado pelo historiador sendo a captação da expressão viva, autêntica dos actores da história: «a claridade ofuscante desta evidência, não poder saber, aparece-lhe, de súbito, como uma infelicidade, seria capaz de renunciar a alguma coisa, não se pergunta quê nem quanto, a alma, se a há, os bens, se os tivesse, para encontrar, de preferência nesta parte de Lisboa onde vive e que é precisamente o que naquele tempo era a cidade toda, um pergaminho, um papiro, um papel avulso, um recorte de jornal, uma gravação, podendo ser, ou uma lápide insculpida, que registasse a vera fala, o original» (pp. 46-47).

Curiosamente, o que para o historiador constitui o máximo de autenticidade representa, do ponto de vista da ficção, um sintoma de ficcionalidade: o diálogo, o monólogo e o discurso indirecto livre são elementos constitutivos da narração épica, que «portent à l'expression, avec des dosages et des nuances certes très différentes, la narration fictionnelle dans sa spécificité<sup>691</sup>».

O discurso histórico sonha com captar a «vera fala» dos protagonistas da história, mas, uma vez registada, esta é a mais sujeita a remeter o leitor para uma interpretação em termos de ficção e não de discurso «verdadeiro». É enquanto textos abertos à ficcionalização e duvidosos quanto à sua verdadeira natureza, que os discursos serão para Raimundo Silva os lugares predilectos para o exercício de contrafacção e deturpação da história.

Quando começa a escrita da nova variante, Raimundo Silva considera necessário começar pelo mesmo discurso do rei aos cruzados, adaptando-o contudo «à lógica da situação», de maneira que estivesse «mais de acordo com o tempo, a pessoa e o lugar» (p. 124). O novo discurso é situado num contexto teatral, dramatiza-se novamente a *pronuntiatio*: o rei sobe a uma pedra «para estar sobranceiro, da qual, aliás, podia gozar uma vista magnífica por cima das cabeças dos cruzados» (p. 138), o que dá lugar à descrição da paisagem, dos dois campos inimigos e do tempo. A fala é anunciada num tom solene: «Alçou então o rei a poderosa voz» (p. 139), criando a expectativa de um elaborado discurso retórico. Contudo o que se segue é ironicamente uma paródia amplificada do discurso citado anteriormente, em que abundam as expressões populares e familiares: «Nós cá, embora vivamos neste cu do mundo»; «a nós o que nos convinha era uma ajuda assim mais para o gratuito»; os provérbios: «nem sempre sardinha nem sempre galinha», «ninguém melhor ajuda o pobre que o pobre»; as expressões anafóricas, bordões do discurso oral: «nós cá», repetidos várias vezes; os *apartes* dirigidos a pessoas do séquito: «ó D. Pedro Pitões, olhe que eu aprendi latim bastante para perceber como vai a tradução», os regateios as incursões num discurso demagógico profético: o rei refere as «imprevidências de que padece o espírito português em formação», ou o «futuro da nação» (pp. 139-140).

---

<sup>691</sup> Käte Hamburger, *ob. cit.*, p. 156.

Este discurso é uma transtilação, nos termos de Genette, «uma rescrita estilística<sup>692</sup>», que supõe o confronto de duas visões do mundo antitéticas: a uma visão heróica, cruzadística, cavaleiresca, religiosa opõe-se outra paródica, materialista, pecuniária que vê no discurso *a lo divino* uma impostura e uma retórica de dissimulação. O texto sofre uma contaminação de linguagem, é uma rescrita em estilo popular, familiar e cínico que desenvolve a ideia de troca económica, já existente no hipotexto, numa estratégia de regateio. Sendo também uma expansão do texto original, o novo discurso do rei distorce o seu hipotexto, efectuando o que se poderia chamar uma «tradução» dentro do mesmo sistema linguístico, que é uma transcodificação: uma adaptação a registos de língua, a códigos estilísticos e retóricos, adaptados a outra mundivisão.

Também aí se faz uma alusão ao milagre de Ourique, naturalmente ausente do texto de Osberno, e que o próprio rei logo censura: «cala-te, Afonso» (p. 140), destinada a dar motivo à recusa dos cruzados.

As discussões entre os cruzados, resumidas nos dois textos, terão naturalmente um teor diferente, apesar de se apresentarem nos dois casos como algazarra, «gritaria geral<sup>693</sup>». Na *Expugnacione*, os cruzados deliberam entre si, na variante de Saramago as intervenções deles são espontâneas e são desencadeadas pela alusão ao auxílio divino que o rei deixara escapar. Conservam-se os locutores e os seus caracteres, mudando-se porém o registo linguístico. Guilherme Vitulo, segundo o autor da *Carta*, toma a palavra «ainda respirando ameaças e matanças de pirataria<sup>694</sup>». Na variante, ele é «aquele mal encarado» (p. 141). A intervenção, apesar do teor diferente, contém a mesma ideia: a de ir-se embora e de não aceder ao pedido do rei. O segundo que intervém na *Carta* é Herveo de Glanvill, que profere um discurso diplomático e moralizador. Em Saramago é Sahério de Archelles aquele que lança «uma ponte conciliatória», mostrando-se admirado pelo facto de «comprometer homem, ainda que rei, o nome do Senhor, cuja vontade, bem sabemos, só se manifesta onde e quando quer, não bastando pedir, rogar, suplicar, importunar» (p. 141).

O rei sobe novamente à pedra e prepara-se para contar o milagre de Ourique, exortando os cruzados para que lhe dessem ouvidos. Ironicamente, contudo, a realidade do revisor intromete-se no relato, toca o telefone, e várias vezes o rei repetirá: «Ouvide então», «mas é um disco falhado que repete, repete, repete, hipnoticamente repete» (p. 145). Raimundo Silva não se sente capaz de continuar a inventar sobre um texto dado e recorre à leitura do capítulo que descreve o milagre da *Monarquia Lusitana* de Frei António Brandão.

Motivada, no plano da ficção pelo cansaço do revisor, a citação na íntegra do texto histórico afirma-o ironicamente como autoridade e motor da intriga da nova história do cerco de Lisboa.

Ao passo que o texto do milagre é citado sem sofrer uma modificação paródica posterior, o discurso do rei aparece, como vimos, em duas formas, na

---

<sup>692</sup> Gérard Genette, *ob. cit.*, p. 315.

<sup>693</sup> *De Expugnacione*, p. 65.

<sup>694</sup> *Ibid.*, p. 64.

original e na modificada, aquela servindo de hipotexto visível, de memória consultável, ao segundo.

Contudo, na nova variante, aparecem também textos cujo hipotexto está ausente. É o caso do tratado assinado entre o rei e os cruzados, do discurso do arcebispo aos mouros e da resposta do seu governador, como também da intervenção do bispo do Porto. Nos hipertextos, produzidos mentalmente pelo revisor, as modificações inscrevem-se em projectos que diferem de hipotexto para hipotexto: enquanto nos discursos de D. João Peculiar e do bispo do Porto, a intenção é destacar o desígnio pragmático da retórica discursiva, numa distorção «teratológica», no caso da resposta dos mouros, é pôr em evidência a sua condição de vítimas e mobilizar a compaixão pela «história dos vencidos», tendo o hipertexto uma função corroborativa do texto original.

Veja-se, por exemplo, o processo hipertextual pelo que passa o discurso do arcebispo, citado na *Expugnatione*<sup>695</sup>. Ao contrário do discurso do rei, o discurso do arcebispo de Lisboa não é uma transtilação, mas uma augmentação discursiva que mantém o mesmo *ethos* oratório. É, como o primeiro, uma dilatação estilística, mas que mantém o mesmo registo de língua, e onde se desenvolvem certos aspectos da prática persuasiva do orador, destinada a convencer os mouros a se renderem sem combate.

Em relação ao discurso original, o discurso rescrito por Saramago é muito mais «performativo», acentuando os aspectos perlocutórios do hipotexto, e incluindo a representação das reacções dos interlocutores numa teatralização da situação dialógica, que lembra as didascalias de um texto dramático.

No exórdio da carta de Osberno, para conseguir conciliar a indulgência e o respeito do seu auditório e para entrar em comunhão com ele, o arcebispo constrói a sua argumentação sobre uma hipótese que supõe a existência de teses comuns aos cristãos e aos maometanos. Esses princípios de senso comum pertenceriam aos argumentos universalmente válidos a que qualquer ser humano adere naturalmente. Como os dogmas religiosos estão fora de questão, o orador recorre à tese da origem comum: todos pertencem à mesma raça, à mesma humanidade, e todos os seres humanos respeitam a mesma lei da justiça natural que exige reconhecer-se o direito de propriedade a quem chegou primeiro.

O arcebispo fala como se se dirigisse a um auditório universal que não teria pretensões acerca da matéria da contenda. A maneira como o orador se dirige a um auditório universal e que é, de facto uma hipótese, uma construção do seu espírito, será submetida à prova da experiência, divulgada pela reacção dos mouros que no texto de Osberno será apenas discursiva, sendo registada a seguir como discurso separado e autónomo.

A ideia da pertença comum à humanidade é repetida em vários pontos do discurso: os mouros são filhos da mesma natureza, pelos seus actos lesam a sociedade humana, embora fossem governados pela mesma lei da justiça natural. A esta tese acrescenta-se outro argumento: o de que os cristãos que aqui estavam antes da

---

<sup>695</sup> De *Expugnatione*: pp. 72-75; *História do Cerco de Lisboa*: pp. 200-201.



chegada dos Mouros, não se tinham convertido à força, mas por vontade própria, tornando-se assim, por direito, filhos adoptivos de Deus.

Em relação ao princípios de direito natural que o arcebispo invoca, os mouros são transgressores da lei, infringiram os princípios básicos da sociedade humana e praticaram actos que deviam normalmente cair sob a alçada da justiça: a posse do reino lusitano é injusta, as terras chegaram às mãos deles através de um «roubo fraudulento».

O arcebispo enumera ainda os abusos praticados pelos mouros: as «inúmeras destruições de cidades e aldeias e igrejas» que os inimigos fizeram e continuam a fazer.

Toda esta argumentação é estruturada por uma série de fórmulas que visam a desculpar os portugueses do ataque planeado, colocando a carga dos mouros toda a responsabilidade pela desgraça que os espera: os cristãos estão aí para se reconciliarem e a guerra terá lugar só se os mouros teimarem em não compreender de que lado está a justiça. O orador esforça-se por declinar de si e dos seus a responsabilidade pelas suas alegações.

O arcebispo chega a implorar, na peroração, os mouros a se compadecerem de si próprios, dos seus haveres e do seu sangue.

Este discurso, rico em actos ilocucionários do tipo *pedir, ordenar, advertir*, será completado e enriquecido no hipertexto que lhe acentuará a componente perlocutória, significada de uma forma mais neutra no hipotexto por frases como: «Já o sabemos bem que, contrariados ou coagidos o haveis de fazer». A ameaça que é, na realidade, o significado profundo do discurso, destina-se a provocar uma resposta irada por parte do auditório, resposta essa que legitimaria a declaração de guerra.

Caracterizado por Saramago como «maquiavélico» e «hipócrita», o discurso do arcebispo será aligeirado no hipertexto de certas frases, nomeadamente aquelas onde o orador pretende fundamentar o direito histórico dos cristãos sobre Lisboa, demonstrando que a cidade «não está nas mãos do seu legítimo possuidor».

Ironicamente, o escrivão encarregado de registar o discurso só se limitará, no texto de Saramago, a tomar certas notas «em abreviado e taquigráfico», deixando para mais tarde a estilização oratória. O texto de Saramago, mais extenso porém do que o do seu modelo, é apresentado como se fosse um primeiro esboço, e, mais do que isso, como se fosse mais perto da fala originária, autêntica do que o hipotexto. O texto «osbérnico» torna-se assim uma redacção posterior, uma «tradução» da fala primitiva, acrescentando mais um aspecto às inflexões do tema da tradução intralinguística, recorrente na *História do Cerco de Lisboa*.

Certas partes do hipotexto são desenvolvidas para salientarem a ira do arcebispo e o ódio que este vota aos inimigos tradicionais da Fé. Surgem assim adições: se quiserem, os mouros poderão ser recebidos no seio da Igreja de Deus, «única e verdadeira», alusão polémica à diferença das religiões, que o hipotexto, diplomaticamente, passava em silêncio, preferindo atribuir a guerra a motivações puramente legais do que a motivos confessionais.

No discurso de Saramago, o arcebispo esconde com dificuldade a raiva e o desprezo pelos mouros. O movimento das paixões do orador transparece na reduplicação de certas orações do texto original: «demandareis a pátria dos mouros

donde viestes», ramifica-se em duas proposições, aumentando a força da expressão: «demandareis a pátria dos mouros que sois e donde malamente viestes». O processo de adição enfática está patente em toda a versão de Saramago: «se em vós existem, ao menos, os princípios da justiça natural», adquire uma nova inflexão, sugestiva da pressuposição negativa que o discurso subentende: «se em vós existem nem que sejam uns vestígios dos princípios da justiça natural». Abundam nos dois textos os deícticos e os verbos performativos explícitos<sup>696</sup>, denotativos de ordens, perguntas, advertências, e que têm a função de fazer agir o auditório segundo o programa arquitectado pelo orador.

Saramago acentua o aspecto ilocucionário do discurso, usando um grande número de performativos: *dizer, implorar, avisar, rogar, pedir, aceitar, reivindicar, consentir*, usados anaforicamente, e constituindo às vezes metáboles que repetem e retomam o incentivo, dando-lhe maior relevo: *acautelai-vos, cuidai; vede, reparaí*. O discurso torna-se hipotáctico: as frases soltas são reunidas em construções subordinadas, que imprimem um carácter de fluidez ao discurso, apresentado mais como um desabafo irreprensível do que como um discurso legal, isento de paixão, como pretendia o texto original.

O discurso saramaguiano é ainda estruturado pela reacção do auditório que aqui é introjectada no próprio fluir discursivo. O arcebispo antecipa as reacções dos mouros e responde-lhes por prolepses: «não me respondais..., que eu vos diria; e se nos argumentais...», tentando refutar antecipadamente as objecções do adversário. Uma novidade do texto saramaguiano, em relação ao hipotexto, é a representação das reacções do auditório no discurso do orador: «não, consenti que acabe, bem vejo que abanais a cabeça a um lado e a outro, mostrando já com o gesto o não que a boca ainda não disse». O discurso dramatiza a situação dialógica, fragmentada em Osberno em discursos autónomos, motivando as mudanças de tom e de estratégia do orador por reacções à linguagem gestual, ainda não-verbalizada do auditório.

Saramago utiliza estas encenações para realçar o aspecto perlocucionário do discurso, que não se limita aos aspectos verbais, supondo toda uma semiótica gestual e corporal, que participa na formação da mensagem dialógica<sup>697</sup>.

Quanto ao discurso do governador mouro, resposta suscitada pelo discurso agressivo do arcebispo, este é citado parcialmente, substituindo-se a parte inicial por um texto integralmente ficcional, onde o mouro lembra as crueldades dos portugueses, sobretudo as de Santarém, ainda tão recentes, apelando a uma técnica da presença:

«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

---

<sup>696</sup> Cf. François Récanati, *Les énoncés performatifs*, Paris, Éd. du Minuit, 1981, pp. 29-35.

<sup>697</sup> Paul Ricoeur sublinha as componentes não-verbais, comportamentais da função perlocucionária do acto da linguagem: “O aspecto perlocucionário é o menos comunicável do acto da linguagem, porquanto o não linguístico tem prioridade sobre o linguístico em tais actos. Actua como uma espécie de estímulo que gera uma resposta num sentido comportamental” (Paul Ricoeur, *Teoria da Interpretação*, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 29.)

exemplo do que havíeis feito em Santarém, onde por morte atrozíssima até aos velhos roubaram 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». (pp. 203–204)

O discurso é interrompido pela representação das reacções violentas do partido adverso:

«Fez o bispo do Porto um gesto violento, como se fosse interromper o mouro, mas o arcebispo cortou-lhe o arrebatado, Estai quedo, ouçamos o que falta, vós tereis a última palavra». (p. 204)

Depois deste inserto, o hipertexto continua nos termos da *Carta* original, suprimindo-se uma frase, e inserindo-se o restante num fluxo discursivo, que elimina os cortes frásicos do hipotexto.

A atitude em relação aos discursos dos portugueses e respectivamente do mouro «que não deixará nome na história» é prescrita pelo texto romanescos e *mise en abyme* como reacção de Raimundo Silva, que assiste à troca das palavras como um espectador, que se assume como partidário dos primeiros, apesar de ter a consciência de ser herdeiro dos dois campos:

«Mui natural é propender em nós o desejo de que ganhem em tudo os nossos, e Raimundo Silva, embora suspeitando que haja no corpo da nação a que pertence mais sangue de mourisma do que de arianos lusitanos, teria gostado de aplaudir a dialéctica de D. João Peculiar em vez de ter de humilhar-se intelectualmente diante do discurso exemplar de um infiel que não deixou nome na história.» (p. 205)

De acordo com a indicação do arcebispo de Braga, o escriba não anotará as últimas palavras do mouro, réplica à reacção irada do bispo de Porto, para que os portugueses tenham a última palavra.

Evidentemente, contudo, na nova variante, essas palavras ficam registadas e elas representam um desenvolvimento de frases do discurso do mouro, citado na *Expugnatione*, e omitidas naquilo que para Raimundo Silva foi a resposta a D. João Peculiar.

No hipotexto, o discurso do governador foi portanto dividido em dois blocos, como réplicas sucessivas a dois discursos da parte portuguesa, invertendo-se a ordem original e dando-se a segunda parte como inexistente no texto histórico.

Saramago não só reutiliza o hipotexto de modo ou teratológico ou corroborativo, mas também fornece informações falsas sobre a constituição e conteúdo deste, provocando num leitor familiarizado com a história portuguesa o movimento de retorno às fontes, afim de revalidar os seus conhecimentos históricos num espaço intermédio entre o texto ficcional e o documental.

## CONCLUSÃO

*Memorial do Convento, O Ano da Morte de Ricardo Reis e História do Cerco de Lisboa* inscrevem-se numa mesma etapa da biografia da memória do autor, a etapa da saída do ser em direcção aos outros pela mediação dos textos da cultura, e nomeadamente da cultura histórica. É nesses romances «de leitura» que se realiza um entrecruzar da problemática da memória com a da identidade individual e comunitária, concretizando-se o sentimento de pertença, referido pelo autor, e que aí se manifesta no espaço que medeia entre a memória individual, vivida, e a memória colectiva, recebida e aprendida, como narrativa alternativa, constitutiva da *ipseidade* de uma identidade narrativa, tanto pessoal como colectiva. A entidade autoral modula a sua identidade na produção de narrativas, que, ao serem variações mnemónicas sobre histórias herdadas, representam de modo igual uma manifestação da *ipseidade* da identidade colectiva a que pertence.

Baseando-se numa fenomenologia temporal, em que radica uma hermenêutica da memória, o relacionamento com o passado, entendido como a suma dos efeitos que a história continua a ter no presente realiza-se principalmente por duas vias: a que designámos como relacionamento genealógico, um correspondente identitário e até um espelho do *eu* autoral, activamente procurado no tecido dos fluxos geracionais que vêm do passado e se continuam no presente, e por uma abordagem em termos epistemológicos e retóricos dos textos que manifestam a presença do passado, ou seja, do discurso histórico. Por aí, os romances de Saramago são ilustrativos do que Gianni Vattimo, na esteira de Gehlen, entende por «condição pós-histórica»: um «tempo em que já não existe uma filosofia da história», esta sendo substituída por uma epistemologia e uma hermenêutica<sup>698</sup>.

A primeira via de identificação activa com o Outro do passado supõe uma ética da lembrança e ilustra um dever de justiça em relação às vítimas da história. O sujeito tem de assumir a herança do passado e deve pagar a sua dívida de gratidão em relação às gerações que o precederam, fazendo-lhes justiça pela preservação e transmissão da sua memória. A justiça, a obrigação ética é, como nota Ricoeur, inseparável da herança: «pagamos a dívida e fazemos o inventário da herança<sup>699</sup>». O trabalho da memória, abrindo ao sujeito a possibilidade de identificar-se com o Outro temporal, faz dele um espírito dialogante, aberto a um relacionamento intersubjectivo

---

<sup>698</sup> Gianni Vattimo, *O Fim da Modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*, Lisboa, Ed. Presença, 1987, p. 13.

<sup>699</sup> Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'Historie, l'Oubli*, p. 112.

com o Outro seu contemporâneo, num espaço de comunicação onde a herança é compartilhada, transformando-se em projecto para os vindouros, o que dá à memória, como diz Ricoeur, «a forma do futuro e do imperativo<sup>700</sup>».

A segunda via de relacionamento com o passado passa por uma crítica epistemológica e retórica do discurso histórico e define-se propriamente como uma modalidade de acesso ao passado pela mediação dos textos em que este está depositado, narrado, interpretado, recebendo o estatuto de «primeiro livro», ou seja de texto magistral e imutável. Desmontando a «vontade de poder» que se oculta no discurso histórico, Saramago descreve-o, na esteira das epistemologias modernas da escrita historiográfica, como uma «ficção», um artefacto literário, uma montagem retórica e narrativa, ideologicamente modelizada.

Esta descrição, que serve ao autor para distinguir o seu romance simultaneamente do romance histórico clássico e de uma escrita realista, mimética, animada por uma nostalgia recuperatória, funciona ao mesmo tempo como modelo de criação discursiva, definindo a fabricação dos romances a partir de uma infracção, de um desvio, que distorce uma narrativa tradicional, reificada pela repetição.

A definição da história em termos discursivos e retóricos representa uma estratégia de fuga ao fascínio do texto, de qualquer texto, cujo carácter monumental (ou, dito por outras palavras, icónico) é surpreendido por Saramago na *História do Cerco de Lisboa* como uma «cristalização predeterminada» de «qualquer escrita boa ou má», «ainda que não se saiba como nem quando nem porquê nem por quem» (HCL, p. 130). A iconicidade inerente ao texto, ou seja a percepção da «unidade simultânea» do texto numa «estrutura que gela», segundo a expressão de Northrop Frye<sup>701</sup>, é pulverizada pela infracção à intriga histórica, que é refigurada, como num caleidoscópio, de acordo com novos trajectos de significação.

A imagem torna-se um «hopscotch hermenêutico», que mediado e reorganizado (ou nas palavras de Ricoeur, «redescrito») por outro discurso, provoca uma nova leitura que consegue um novo efeito de «aumento icónico», uma recriação da realidade a um outro nível, que suspende «a nossa crença numa descrição anterior<sup>702</sup>».

Sendo uma estratégia de estranhamento, a descrição do discurso histórico como *puzzle* mnemónico a ser deconstruído e reorganizado é ao mesmo tempo uma estratégia de apropriação do que na história o sujeito da escrita reconhece como seu, transformando dessa forma a história morta numa história viva, como parte da sua experiência individual e intersubjectiva. Por aí, esta segunda via de relacionamento com o passado converge com a hermenêutica transgeracional numa mesma hermenêutica da leitura, desde que para Saramago a *historia res* e a *historia rerum*

---

<sup>700</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>701</sup> «Une fois qu'une structure verbale a été lue et relue assez souvent pour être possédée, elle gèle. Elle se transforme en une unité dont toutes les parties existent à la fois, que nous pouvons donc examiner comme un tableau, sans tenir compte du mouvement spécifique du récit. C'est comparable à l'étude d'une partition de musique, où nous pouvons nous tourner vers n'importe quelle partie, sans tenir compte de l'exécution séquentielle» (Northrop Frye, *ob. cit.*, p. 111).

<sup>702</sup> Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, pp. 221-222.

*gestarum* coincidem, o próprio presente podendo ser apreendido apenas como «texto», como memória.

A abordagem agonística da história tem uma vertente epistemológica, o autor apresentando o impulso da fabricação ficcional como uma procura da verdade, vista como sempre provisória, porque assimilada a um infinito processo de eliminação do erro, inscrito numa retórica da palinódia, do *não* que se transforma em *sim*, e do *sim* que se transforma em *não* sucessivamente. A problemática da verdade, recorrente nos romances, não se refere portanto a uma verdade absoluta, mas a uma verdade contextual, relativa ao sujeito que a vive e enuncia.

É na vertente epistemológica e retórica que se inscreve a definição dos romances como «ensaios com personagens», variações narrativas construídas «ao longo de» uma narração/ mundivisão reificadas, que ilustram em forma de história, no sentido de *story*, de narrativa altamente idiossincrática, um experimento heurístico sobre os textos que parecem ter fixado numa forma imutável e definitiva a identidade colectiva.

A dupla via de acesso ao passado surge como programa de uma escrita futura em *Manual de Pintura e Caligrafia*, como dever da memória para com os mortos e como oposição activa à reificação dogmática, expressa no *opus me*, na atitude de «estar oposto», o que significa criar em paralelo e por oposição a, postura discursiva que situa desde já a escrita romanesca no regime dos tropos ideológicos duplos: a alegoria e a paródia. Define-se no romance uma *praxis* da recuperação criativa da memória, concretizada num cenário nuclear, que se repetirá em outros romances: um homem «sem qualidades», para parafrasear Musil, age sobre a memória recebida (imagens e textos da cultura), que integra na sua memória vivida, engendrando uma obra nova, que representará um dom de palavra, dirigido ao Outro feminino, por excelência o Outro da comunicação intersubjectiva. Este cenário, como vimos, repete-se na *História do Cerco de Lisboa* e em *Todos os Nomes*, representando a projecção na escrita de um modelo genético, dramatização ficcional do relacionamento do autor com os textos, típico do processo de autodidaxia.

*Levantado do Chão* privilegia a primeira via de acesso ao passado, a da identificação intersubjectiva com os «esquecidos» da história através do relacionamento intergeracional. O romance representa a primeira saída do eu autoral para o Outro do passado, concebido como uma simbólica cadeia geracional que abrange uma memória transmissível de avó para neto, ao longo de três gerações em presença. A integração da memória colectiva, aqui vista mais como uma memória social e familiar, faz-se com a consciência de uma dívida a pagar, como justiça feita às vítimas da história pelo acto de contar as suas vidas, de que o autor se constitui legatário e porta-voz. Baseando-se na memória da infância e na recolha de testemunhos vivenciais, *Levantado do Chão* não é ainda o que chamámos um romance de «leitura», o texto lidando em maior medida com a memória colectiva na sua dimensão oral do que com a memória erudita, depositada nos textos históricos.

No *Memorial do Convento* surgem simultaneamente as duas vias do relacionamento com o passado, anteriormente descritas: a hermenêutica geracional e o trabalho sobre os textos que conservam e transmitem a memória histórica. O romance desdobra-se assim em dois painéis: numa reparatória exploração ficcional das lacunas

da história, representadas pelas vidas dos anónimos que construíram o convento e foram aí sacrificados, e numa versão da história pública, amplamente documentada, da casa real portuguesa, das peripécias da construção da basílica e do quotidiano festivo e espectacular do século XVIII português. Este segundo painel, mimético em relação à história transmitida e por aí, facilmente identificável com o *ethos* do romance histórico clássico, aproveita a produtividade textual da época, situando-se na descendência do discurso barroco, como uma verdadeira «história genealógica», para parafrasear o título de uma das fontes historiográficas usadas pelo autor.

Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, um protagonista que carece de raízes e volta à pátria à procura delas confronta-se com um mundo em que a única entidade com que se pode identificar pertence ao reino da morte. A não-identificação com um sujeito histórico (uma classe, uma posição política) por um lado, e, pelo outro, a incapacidade do herói de entabular uma relação completa com o Outro feminino (dividido em mulher carnal e mulher espiritual) leva a uma leitura indiscriminada da época, em que a única atitude ao alcance do heterónimo parece ser a ironia, concretizada no texto na leitura paródica dos jornais, um modo de «estar no mundo» que Saramago identifica aqui com a passividade. Enquanto a atitude irónica é admissível em relação a um passado sobre o qual não se pode intervir, o mesmo não é verdade em relação à história nossa contemporânea, ao mundo que nos envolve e que exige não só uma atitude, mas uma forma de acção. Como a época descrita no romance faz parte da experiência vivida do autor, este recorre, para evitar a identificação incondicional com o passado, ao que chamará na *História do Cerco de Lisboa*, um «olhar oblíquo», ou seja, a uma estratégia de estranhamento, que permitisse a distância crítica em relação à época e que se encarna no protagonista do romance, distante da instância autoral não só pela sua postura cultural e ideológica, mas enquanto ficção de segundo grau, pertencente ao mundo ficcionado por outro autor. A assunção e a continuação da ficção heteronímica permite a ficcionalização do mundo histórico, lido literalmente «a partir da ficção», deslocando a interpretação do real de uma ideologização directa, o que acontecia em *Levantado do Chão*, que trata parcialmente do mesmo período histórico, para uma leitura mediada por uma consciência alheia.

*O Ano da Morte de Ricardo Reis* é um romance de leitura representada como o *Manual de Pintura e Caligrafia*: descreve-se um processo hermenêutico e o seu fracasso. Confrontado com o fardo da história, o leitor foge-lhe de acordo com a sua ideologia modernista e deixa-se subjugar cada vez mais pelos textos invasores e repetitivos, moldados pela ideologia de enraizamento do Estado Novo, que promove a manipulação da memória pelo poder político e a sua instrumentalização patológica a fins de dominação.

Como *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *História do Cerco de Lisboa* trata de um abuso da memória, para utilizar a expressão que dá o título de um livro de Tzvetan Todorov<sup>703</sup>, enquanto memória histórica aprendida, dogmática e reificada numa narrativa que pretende substituir-se a todo o passado, apagando-o enquanto história «viva».

---

<sup>703</sup> Tzvetan Todorov, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.

O protagonista do romance escolhe intervir sobre a forma narrativa da história tradicional, «une mémoire imposée<sup>704</sup>», «une forme retorse de l'oubli», «résultant de la dépossession des acteurs sociaux de leur pouvoir originaire de se raconter eux-mêmes<sup>705</sup>», dando voz e lugar narrativo aos participantes da guerra medieval, aos populares e às vítimas, marginalizados pela história épica que mobiliza e instrumentaliza o passado de acordo com as escolhas ideológicas dos «fundados de poder» que são os cronistas e os historiadores que se deixam subjugar pela óptica imposta pelas fontes historiográficas.

A escrita do romance dentro do romance descreve o trajecto já esboçado por Saramago nos seus metatextos, que leva de uma inquirição epistemológica do discurso historiográfico (os «erros» a serem corrigidos) à sua modificação retórica através de um processo de *trial and error*, ou seja, nas palavras de Gregory Ulmer, através de uma *heuretics*, que «ensaia» um curso alternativo e apócrifo dos acontecimentos. Isso significa uma apropriação da memória histórica como narrativa ficcional, resultada de um duplo processo hermenêutico: identificação intersubjectiva com certos actores da história e estratégia de alcançar uma consciência contemporânea, num processo de sedução amorosa.

O romance apresenta assim de modo explícito um cenário de leitura criativa, o texto lido suscita novos textos, num permanente processo de (re)interpretação, que pode ser descrito como um «círculo hermenêutico»: pode-se conhecer o que se está preparado a conhecer, nos termos e segundo esquemas interpretativos prévios do intérprete. Como explica Gadamer na *Verdade e método*, o leitor pode ler um texto com certas expectativas, i.e., com um «ante-projecto», que permanentemente corrige de acordo com o que se apresenta ao entendimento. Cada revisão do «ante-projecto» pode propor um novo projecto de significação. Este processo constante de novas projecções é o movimento da compreensão e interpretação. Para alcançar uma compreensão completa, o intérprete deve, não só dialogar com o texto, mas examinar explicitamente a origem e a validade do sentido anterior que se lhe apresenta (o que Gadamer chama «pre-conceito»). Deste ponto de vista, pode-se dizer que ao contrário da *História do Cerco de Lisboa* que narra uma empresa hermenêutica bem sucedida, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* expõe justamente uma impossibilidade de sair do círculo hermenêutico: no caso do heterónimo pessoano, o círculo se fecha na prisão da linguagem do personagem-escritor, devido à falta de instrumentos de análise e à incapacidade de acção do protagonista.

O cenário de leitura descrito na *História do Cerco de Lisboa* é um cenário kairótico, determinado por uma «ocasião» retórica: modifica-se o tecido da narração histórica pela introdução de «pequenos cartuchos», ou seja de hipóteses contrafactuais, as quais, ao introduzirem uma «vibração» no texto canónico, libertam as potencialidades da história e transformam-na em matéria do imaginário. A distorção dos *realia* reconfigura o protomundo histórico, redefinindo-o como um mundo de possíveis a experimentar e incluindo-o no espaço da experiência do presente.

---

<sup>704</sup> Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 104.

<sup>705</sup> *Ibid*, p. 540.



Opondo-se a uma narração bem integrada na enciclopédia do leitor, as narrativas contrafactuais abrem um espaço de interrogação entre o horizonte da história «real» que o leitor conhece através dos vários dispositivos culturais e a história possível que a ficção lhe apresenta. Nesse espaço de liberdade, o leitor põe à prova a sua própria capacidade de modelação/remodelação dos sistemas simbólicos adquiridos. Como leitor de ficção, o consumidor da história torna-se consciente da impossibilidade de nós alguma vez podermos conhecer o passado como referente, ou nos termos de Jameson, como objecto último («ultimate objects»)<sup>706</sup>. O passado é incorporado e modificado pelo presente, recebe uma nova significação e só assim é que chega à nossa consciência. O que percebemos do passado não é a sua lógica interna, a narrativa dos acontecimentos tal como eles sucederam, mas estamos sujeitos aos efeitos da história: tudo o que os vários discursos interpostos entre nós e o passado fizeram dele e de nós. Ao tentar perceber o passado, nós não somos um receptáculo passivo do discurso que pretende revelá-lo, mas participamos activamente na releitura/rescrita da história, por um processo de aplicação (em sentido gadameriano), ou seja aplicamos o discurso recebido (em grande medida uma congénie de preconceitos e pré-conceitos) às circunstâncias peculiares da nossa existência. Revivemos o passado através da nossa experiência, tornando-o assim matéria da criação da nossa identidade, já não tanto colectiva como individual, garantindo por aí à identidade, ao *idem*, a sua condição de *ipse*, a variabilidade que lhe garante a vida. Ao elaborar histórias alternativas, a ficção torna-se um teste da própria História<sup>707</sup> e institui-se como dispositivo de leitura e verificação do discurso historiográfico, como um «organon» do pensamento histórico, nas palavras de Hayden White, promovendo «uma teoria da história que pode ser para o pensamento individual o que a poética é para a ficção ou a retórica para a arte oratória<sup>708</sup>».

Nos três romances analisados, trata-se desta forma de outras tantas modalidades de integração da história na memória pela via do discurso ficcional. Esta integração não se limita porém apenas às narrativas herdadas ou aprendidas, mas estende-se aos discursos, destinados a preservar, a celebrar e a legitimar uma época histórica e aos repertórios mnemónicos constitutivos da memória colectiva: desde os *topoi* retóricos até aos tesouros da memória literária ou oral.

Em *História do Cerco de Lisboa* apresentam-se de modo explícito as modalidades de construção de uma ficção com base num intertexto histórico identificável: expõem-se vários tipos de intervenção sobre os documentos utilizados como hipotexto - a paródia, a mudança de registo, a amplificação, a acentuação da intenção pragmática, os textos «mutilados» alternando com os textos «monumentais» da memória histórica, todos suportando contudo uma mesma leitura «condicionalista», que significa uma leitura em regime de literariedade de qualquer texto recontextualizado numa obra ficcional.

---

<sup>706</sup> Cf. Frederic Jameson, *ob. cit.*, p. 67.

<sup>707</sup> Hayden White, “The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory”, p. 122.

<sup>708</sup> Hayden White, *The Content of the Form*, p. 88.

Por aí, o cenário de leitura/rescrita exposto na *História do Cerco de Lisboa* adquire uma virtude heurística em relação aos romances anteriores, propondo-se como cenário de fabricação da escrita romanesca por oposição e em paralelo com um texto anterior.

O discurso do *Memorial* joga com um manancial de textos históricos, que pertencem ao vasto e indiscriminado género epocal, conhecido justamente sob o nome de «memoriais», centrados sobre a descrição exaustiva da celebração da aparência, típica da época barroca. Este intertexto fascinado pelo poder absoluto, que nega qualquer capacidade discursiva a seus sujeitos, é «canibalizado» e subvertido pelo discurso do romance, é parodiado e *pastichado* ao ponto de não se poder identificar nitidamente entre o que seja um hipotexto e o seu hipertexto, num amalgama textual, que no seu mimetismo estilístico, leva até ao presente e integra na linguagem actual o português barroco. O discurso da época é posto ao serviço de uma narração ficcionada a partir das «pequenas histórias» do princípio do século XVIII, como se Saramago preenchesse uma «lacuna» do próprio barroco, prolífico em obras descritivas, poéticas e oratórias, mas pobre em ficções narrativas.

Por sua vez, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* utiliza um vasto intertexto formado sobretudo pelos artigos dos jornais da época, submetidos pelo protagonista a uma leitura contínua que ignora a semiótica da página jornalística, o que confere ao mundo percebido através dos textos uma dimensão barroca de exaustividade e indeterminação.

Tratando de história imediata e insistindo tanto sobre os *media* - há até uma alusão proléptica à televisão que ainda não tinha sido inventada - por ela «saberemos enfim distinguir a mentira da verdade» (AM, p. 389) -, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* remete alegoricamente para o mundo contemporâneo, onde também temos a ilusão do conhecimento total devido à sobrecarga de notícias fornecidas pelos *media*, que cultivam a ilusão de um mapeamento cognitivo exaustivo, ocultando a sua prévia modelação ideológica. Nesta perspectiva, o romance pode ser lido como uma alegoria do que Jameson chama o hiperespaço pós-moderno<sup>709</sup>, onde a inabilidade das pessoas de mapear o espaço urbano se estende a todo o mundo, inclusive à decifração dos discursos que o descrevem e explicam.

Para concluir, podemos resumir a experiência hermenêutica e retórica, patente nos três romances de leitura, que descrevemos no nosso trabalho, numa frase do próprio autor, extraída duma crónica significativamente intitulada «Esta palavra esperança<sup>710</sup>»:

«pôr uma palavra adiante da outra, aqui na superfície da terra, e em particular neste desvão do planeta, é um acto muito importante. Positivo, ou negativo. Será positivo se cada palavra for pesada e medida, restituída ao seu verdadeiro valor - e não usada como cortina de fumo ou porta para o museu das antiguidades retóricas. Será positivo se despertar em quem lê um eco que não venha da obscura condescendência da ilusão e do logro que dormita no fundo da passividade em que temos vivido» (DMO, pp. 152-153).

---

<sup>709</sup> Frederic Jameson, *ob. cit.*, p. 83.

<sup>710</sup> DMO, pp. 151-153.

## BIBLIOGRAFIA

### I. AS OBRAS DE JOSÉ SARAMAGO

#### ROMANCES

- Terra do Pecado*, (Título 1ª ed: *A Viúva*), Lisboa, Minerva, 1947; reed., Lisboa, Editorial Caminho, 1997.  
*Manual de Pintura e Caligrafia*, Moraes, 1977; reed., Lisboa, Ed. Caminho, 1983 (3ª ed., 1983).<sup>711</sup> (MAN)  
*Levantado do Chão*, Lisboa, Ed. Caminho, 1980 (7ª ed., 1986). (LEV)  
*Memorial do Convento*, Lisboa, Ed. Caminho, 1982 (17ª ed., 1987). (MEM)  
*Ano da Morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Ed. Caminho, 1984 (6ª ed., 1985). (AM)  
*A Jangada de Pedra*, Lisboa, Ed. Caminho, 1986. (JAN)  
*História do Cerco de Lisboa*, Lisboa, Ed. Caminho, 1989. (HCL)  
*O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Lisboa, Ed. Caminho, 1991. (EV)  
*Ensaio sobre a Cegueira*, Lisboa, Ed. Caminho, 1995. (EN)  
*Todos os Nomes*, Lisboa, Ed. Caminho, 1997. (TN)  
*A Caverna*, Lisboa, Ed. Caminho, 2000.

#### POESIA

- Os Poemas Possíveis*, Portugalíia, Lisboa, 1966; reed., Lisboa, Ed. Caminho, 1981.  
*Provavelmente Alegria*, Lisboa, Horizonte, 1970; reed., Lisboa, Ed. Caminho, 1985.  
*O Ano de 1993*, Lisboa, Futura, 1975; reed., Lisboa, Ed. Caminho, 1987.

#### CRÓNICAS, CONTOS E NARRATIVAS

- Deste Mundo e do Outro*, Lisboa, Arcádia, 1971; reed., Lisboa, Ed. Caminho, 1986. (DMO)  
*A Bagagem do Viajante*, Lisboa, Futura, 1973; reed. Lisboa, Ed. Caminho, 1986. (BV)  
*Os Apontamentos*, Lisboa, Seara Nova, 1976; reed. Lisboa, Ed. Caminho, 1990.  
*Objecto Quase*, Lisboa, Moraes, 1978; reed. Lisboa, Ed. Caminho, 1984.  
*Viagem a Portugal*, Lisboa, Circulo de Leitores, 1981. (VP)  
*Folhas Políticas*, Lisboa, Ed. Caminho, 1999. (FP)

#### TEATRO

- A Noite*, Lisboa, Ed. Caminho, 1979.  
*Que Farei com Este Livro?*, Lisboa, Ed. Caminho, 1980.  
*A Segunda Vida de Francisco de Assis*, Lisboa, Ed. Caminho, 1987.  
*In Nomine Dei*, Lisboa, Ed. Caminho, 1993.

#### DIÁRIO

- Cadernos de Lançarote. Diário -1*, Lisboa, Ed. Caminho, 1994.  
*Cadernos de Lançarote. Diário -2*, Lisboa, Ed. Caminho, 1995.  
*Cadernos de Lançarote. Diário -3*, Lisboa, Ed. Caminho, 1996.  
*Cadernos de Lançarote. Diário -4*, Lisboa, Ed. Caminho, 1997.  
*Cadernos de Lançarote. Diário -5*, Lisboa, Ed. Caminho, 1998.

<sup>711</sup> Entre parênteses indica-se a edição utilizada, se esta não coincidir com a edição *princeps*.

## ENSAIOS e CONFERÊNCIAS

- “La Historia como ficción, la ficción como historia”, *Debats*, nº. 27, 1989, pp. 8-12. (FIC I)
- “Sobre a invenção do presente”, *Jornal de Letras (JL)*, 28 de Fevereiro de 1989, p. 45.
- “História e ficção”, *JL*, 6 de Março de 1990, pp. 17-20. (FIC II)
- “Descobrir o outro: descobrir-se a si mesmo”, *Espacio/ Espaço escrito*, nº.s 9-10, 1993, pp. 83-92.
- “A heresia como direito humano”, *Público*, 4 de Março de 1994, p. 15.
- “De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz”, *Público*, 8 dezembro 1998, pp. 4-8. (PER)
- “As máscaras que se olham”. *JL*, Lisboa, 26 de Novembro de 1985 ([www.instituto-camoes.pt](http://www.instituto-camoes.pt)).
- “O tempo e a História”, *JL*, 27 de Janeiro de 1999, p. 5. (TH)
- A Estátua e a Pedra*, Torino, Edizioni dell’ Orso, 1999. (EP)

## OUTROS

- “Caderno de apontamentos para *A Jangada de Pedra*”, *Colóquio-Letras*, nº.s 151-152, 1999, extratexto, p. 10.

## ENTREVISTAS<sup>712</sup>

- ALVES, Clara Ferreira, “O Cerco a José Saramago”, *Expresso-Revista*, 21 de Abril de 1989, pp. 60-64.
- “Todos os pecados do mundo”, *Expresso*, 28 de Outubro de 1995, pp. 82-84.
- BAPTISTA-BASTOS, José Saramago. *Aproximação a um retrato*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1996.
- CASTELLO, José, “José Saramago, leitor de Georges Duby”, *Jornal do Brasil*, 24 de Abril de 1989, p. 7.
- DUARTE, Lélia Parreira, “José Saramago, tecedor da História”, *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, UFMG, nº.12, 1986, pp. 90–100.
- GARCIA, João, “Saramago: o escritor não quer ser cercado”, *O Jornal ilustrado*, 21 de Abril de 1989, pp. 42-45.
- GONZÁLEZ, Óscar, “Mi obra es un camino hacia el interior del ser humano”, *Diário 16*, 2 de Junho 1998 ([www.instituto-camoes.pt](http://www.instituto-camoes.pt)).
- GUSMÃO, Manuel, “Como de linguagem e de história se faz um livro e um país”, *O Diário*, 25 de Novembro de 1984, pp. 8-10.
- “Entrevista com José Saramago”, *Vértice*, nº. 14, 1989, pp. 85-99.
- HALPERIN, Jorge, “Entrevista com José Saramago: ‘Cada vez somos más un número y menos un nombre’”, *Clarín*, 6 de Setembro de 1998 ([www.instituto-camoes.pt](http://www.instituto-camoes.pt)).
- LEME, Carlos Câmara, “O presente é uma linha ténue”, *Público*, 25 de Outubro de 1997, p.1-2.
- LETRIA, José Jorge, “A língua que uso nos meus romances faz corpo com o que conto”, *O Diário*, 21 de Novembro de 1982, p.6–7.
- MATEOS, Mónica, “Saramago: ‘Ninguna madre pone en el mundo militares. Todas dan a luz civiles’”, *La Jornada*, Nov. 1999 ([www.instituto-camoes.pt](http://www.instituto-camoes.pt)).
- MELO e CASTRO, E.M., “Saramago entrevistado”, *Espacio/Espaço escrito*, nº.s 9/10, 1992, pp. 108-123.
- NETO, Araújo, “Entrevista com José Saramago”, *Jornal do Brasil*, 21 de Maio de 1983, pp. 4-8.
- NUNES, Maria Leonor, “José Saramago. O escritor vidente”, *JL*, 25 de Outubro de 1995, pp. 15-17.
- REIS, Carlos, *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Editorial Caminho, 1998. (DIAL)
- SEABRA, Augusto M., “José Saramago: o regresso de Ricardo Reis”, *Expresso-Revista*, 24 de Novembro de 1984, pp. 31-34.
- SERVA, Leão, “Entrevista com José Saramago”, *Folha de São Paulo*, 22 de Abril de 1989, p. 3.
- TOCCO, Valeria e CASTANHO, Arlindo José, “I Vangeli riscritti da un ateo. Incontro con José Saramago”, *Linea d’ombra*, nº. 79, 1993, pp. 61-65.
- VALE, Francisco, “Neste livro nada é verdade e nada é mentira”, *JL*, 30 de Outubro de 1984, pp. 2-3.
- VASCONCELOS, José Carlos de, “José Saramago: ‘Gosto do que este país fez de mim’”, *JL*, 18 de Abril de 1989, pp. 10-15.
- VIEGAS, Francisco José, “José Saramago: um novo livro”, *Ler*, nº 6, 1989, pp. 17-24.
- XAVIER, Leonor, “Entrevista com José Saramago”, *Diário de Notícias*, 30 de Abril de 1989, p. 6.

<sup>712</sup> Das dezenas de entrevistas concedidas por José Saramago nos últimos anos, remetemos para os textos que dizem respeito aos romances analisados, citando, das que se referem a outros romances, apenas aquelas a que se faz referência no presente trabalho.

## II. LITERATURA CRÍTICA SOBRE JOSÉ SARAMAGO<sup>713</sup>

- ABBATI, Orietta, “O espaço urbano na narrativa de José Saramago”, in: Paulo de MEDEIROS e José N. Ornelas (Eds.), *Actas do 1º Congresso Internacional José Saramago*, Lisboa, Editorial Caminho, 1998.
- ALVES, Clara Ferreira, “A Ode triunfal”, in: *José Saramago*, Braga, Feira do Livro de Braga, 1999, pp. 25-44.
- ARNAUT, Ana Paula, “Memorial do Convento. História, ficção e ideologia”, Tese de mestrado, Coimbra, Fora do Texto, 1996.
- “Viagem ao centro da escrita: da subversão à irreverência da(s) história(s)”, *Colóquio-Letras*, 1999, nº. s 151-152, pp. 325-334.
- BRAGA, Inês, “José Saramago: *O Ano da Morte de Ricardo Reis*”, *Persona*, nº. s 11-12, 1985, pp. 95-102.
- COSTA, Francisco, “Escritor reconstrói a ‘história do cerco de Lisboa’”, *Folha de S. Paulo*, 22 de Abril de 1989, p. 3.
- COSTA, Horácio, “A construção da personagem de ficção em Saramago: da *Terra do Pecado ao Memorial do Convento*”, *Colóquio-Letras*, nº. s 151-152, 1999, pp. 205-228.
- “El Año de la Muerte de Ricardo Reis”, *Vuelta* (México), nº. 115, Junho de 1986, pp. 7-10.
- “José Saramago e la tradizione del romanzo storico in Portogallo”, in: Giulia Lanciani (Ed.), *José Saramago: Il bagaglio dello scrittore*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 7-22.
- “O lugar de José Saramago na literatura contemporânea”, *Folha de S. Paulo*, 27 de Maio de 1988, p. 10.
- “Sobre a Pós-modernidade em Portugal. Saramago revisita Pessoa”, *Colóquio-Letras*, nº. 109, 1989, pp. 33-40.
- *José Saramago: o período formativo*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997.
- DUARTE, Lélia Parreira, “O Discurso da literatura e o da História”, *Discursos*, nº. 7, 1994, pp. 27-43.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore, “Da capo. O texto como palimpsesto na *História do Cerco de Lisboa*”, *Colóquio-Letras*, 1999, nº. s 151-152, pp. 341-351.
- FOKKEMA, Douwe, “How to decide whether *Memorial do Convento* by José Saramago is or is not a postmodernist novel?”, *Dedalus*, nº. 1, 1991, pp. 293-302.
- GRANADOS SALINAS, Tomás, “Heterónimos: los diversos narradores de José Saramago”, *Quimera*, nº. 150, 1996, pp. 28-31.
- GROSSEGESSE, Orlando, “La actualidad del «desnarrar». José Saramago ante la historia”, in: J.M. POZUELO YVANCOS e F.V. GÓMEZ (Eds.), *Mundos de Ficción. Investigaciones semióticas VI*, Univ. de Murcia, 1996, pp. 805-812.
- “Messianismo telúrico em *Levantado do Chão* de José Saramago”, in: A.M. BRITO; Isabel Pires de LIMA et al. (Eds.), *‘Sentido que a vida faz’ – Estudos para Óscar Lopes*, Porto, Campo das Letras, pp. 207-215.
- *Saramago lesen*, Berlin, Edition tranvía- Verlag Walter Frey, 1999.
- JÚDICE, Nuno, “José Saramago: O romance no lugar de todas as rupturas”, *Atelier du roman*, nº. 13, 1997-1998 ([www.instituto-camoes.pt](http://www.instituto-camoes.pt)).
- KAUFMAN, Helena, “A metaficção historiográfica de José Saramago”, *Colóquio-Letras*, nº. 120, 1991, pp. 124-136.
- LANCIANI, Giulia (Ed.), *José Saramago: Il bagaglio dello scrittore*, Roma, Bulzoni, 1996.
- “Os universais irreduzíveis de José Saramago”, *Vértice*, nº. 52, 1993, pp. 13-16.
- LEPECKI, Maria Lúcia, *Sobreimpressões. Estudos de Literatura portuguesa e africana*, Editorial Caminho, 1988.
- LIMA, Isabel Pires de, “Dos ‘Anjos da História’ em dois romances de Saramago: *Ensaio sobre a Cegueira* e *Todos os Nomes*”, *Colóquio-Letras*, nº. s 151-152, 1999.
- LOURENÇO, Eduardo, “*Memorial*, terrestre e divino”, *JL*, 4 de Junho de 1990, p. 6.
- *O canto do Signo. Existência e literatura (1957-1993)*, Editorial Presença, 1994.
- MARTINHO, Fernando J. B., “Saramago e Pessoa”, *Ler*, nº. 6, 1989, pp. 22-24.

<sup>713</sup> Da vasta bibliografia dedicada à obra de José Saramago, citam-se as obras (livros e artigos) mencionados no corpo do trabalho.

- MEDEIROS, Paulo de e ORNELAS, José N.(Eds.), *Actas do 1º Congresso Internacional José Saramago*, Lisboa, Editorial Caminho, 1998.
- MENDES, José Manuel, “José Saramago – Livros do nosso desassossego”, *Diário de Notícias*, 22 de Janeiro de 1996, p. 4.
- MENDES, Nancy Maria, “Poder e ironia em *Memorial do Convento*”, *Boletim CEP*, Belo Horizonte, vol. 11, nº. 13, 1991, pp. 13-16.
- MOLINA, César Antonio, “Lisboa y la encarnación de un heterónimo”, *El País*, 11 de Agosto de 1985, pp. 3-4.
- MONIZ, António, *Para uma leitura de Memorial do Convento de José Saramago: uma proposta crítico-didáctica*, Lisboa, Presença, 1995.
- MOURA, Jean-Marc, “L’écriture et la vie selon José Saramago”, *Colóquio-Letras*, nº.s 151-152, 1999, pp. 281-289.
- MOURA, Vasco Graça, “O Ano do prémio de Saramago”, *JL*, 28 de Julho de 1986, pp. 8-9.
- OLIVEIRA, Isaura de, “Lisboa segundo Saramago: A história, os mitos, a ficção”, *Colóquio-Letras*, 1999, nº.s 151-152, p.357-378.
- ORNELAS, José N., “Resistência, espaço e utopia em *Memorial do Convento* de José Saramago”, *Discursos*, nº.13, 1996, pp. 115-134.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla, “As *artimages* de Saramago”, *A Folha*, 6 de Dezembro de 1998 ([www.instituto-camoes.pt](http://www.instituto-camoes.pt)).
- “Saramago e um Sobrevivente: Ricardo Reis”, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 30 de Novembro de 1986.
- PICCHIO, Luciana Stegagno, “A história e a parábola”, *JL*, 21 de Outubro de 1998, p. 5.
- “José Saramago: a lição da pedra”, *Colóquio-Letras*, 1999, nº.s 151-152, pp. 13-20.
- PINA, Álvaro, “José Saramago: *Memorial do Convento*”, *Colóquio-Letras*, nº. 76, 1983, pp. 83-84.
- PONTIERO, Giovanni, “José Saramago and *O Ano da Morte de Ricardo Reis*: The Making of a Masterpiece”, *BHS*, Edinburgh, nº. 71, 1994, pp. 125-138.
- “O Ano da Morte de Ricardo Reis”, *O Estado de S.Paulo*, 11 de Fevereiro de 1989, pp. 3-5.
- REBELO, Luís de Sousa, “*A Jangada de Pedra* ou os possíveis da história”, in: José Saramago, *A Jangada de Pedra*, Lisboa, Ed. Caminho, 3ª ed., 1986, pp. 331-349.
- “José Saramago: *O Ano da Morte de Ricardo Reis*”, *Colóquio-Letras*, nº. 88, 1985, pp. 144-148.
- “Os rumos da ficção de José Saramago”, in: José Saramago, *Manual de Pintura e Caligrafia*, Lisboa, Ed. Caminho, 2ª ed., 1983, pp. 7-38.
- REIS, Carlos, “Fait historique et référence fictionnelle: Le roman historique”, *Dedalus*, nº. 2, 1992, pp. 141-147.
- “José Saramago: Contador dos dias”, *JL*, 3 de Julho de 1996, pp. 22-23.
- “*Memorial do Convento* ou a emergência da história na ficção de José Saramago”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº.s 18-20, 1986, pp. 91-103.
- RIBEIRO, Ana, “A citação pesoana em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*”, *Diacrítica*, nº. 9, 1994, pp. 223-258.
- RIVAS, Pierre, “A Fraternidade dos Excluídos”, Texto de apresentação de José Saramago, lido na sessão da Sorbonne em 6 de Novembro de 1998, trad. de Nuno Júdice, [www.instituto-camoes.pt](http://www.instituto-camoes.pt).
- RIZZANTE, Massimo, “L’Aveuglement ou les voix”, *Atelier du roman*, 1998-1999, nº 13 ([www.instituto-camoes.pt](http://www.instituto-camoes.pt)).
- ROCHA, Clara, “O palácio do rei Pavão”, *Diário de Notícias*, 9 de Novembro de 1983, p. V.
- ROUANET, Maria Helena, “em pedaços de encaixar”. Leitura de *Memorial do Convento* de José Saramago”, *Colóquio-Letras*, nº. 101, 1988, pp. 55-63.
- SEIXO, Maria Alzira Seixo, “*História do Cerco de Lisboa* ou a respiração da sombra”, *Colóquio-Letras*, nº. 109, 1989, pp. 33-40.
- “Le fait de la Fiction en littérature- Ricardo Reis e Pessoa chez Saramago”, *Dedalus*, nº. 2, 1992, pp. 85-93.
- “O Essencial e o Circunstancial”, *JL*, edição extra, 14 de Outubro de 1998 ([www.instituto-camoes.pt](http://www.instituto-camoes.pt)).
- “Saramago e o tempo da ficção (a propósito de *Cadernos de Lançarote -4*)”, *JL*, 23 de Abril de 1997, pp. 22-23.
- *Lugares da ficção em José Saramago*, Lisboa, IN-CM, 1999, p. 88.

- *O essencial sobre José Saramago*, Lisboa, IN-CM, 1987.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da, “De Pessoa a Saramago, as metamorfoses de Ricardo Reis”, in: *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, São Paulo, 1991, pp. 385-391.
- “Do labirinto textual ou da escrita como lugar de memória”, *Colóquio-Letras*, 1999, n.ºs 151-152, pp. 249-266.
- “José Saramago: a ficção reinventa a história”, *Colóquio-Letras*, n.º 120, 1991, pp. 174-178.
- “Releer Portugal em Pessoa e Camões: Uma leitura de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e de *Que farei com este Livro?*”, *Vértice*, n.º 24, 1990, pp. 57-64.
- *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*, Lisboa, Publ. Dom Quixote, 1989.
- SILVA, Vitor Aguiar e, “Metáforas da miséria e da esperança humana no *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago”, in: *José Saramago*, Braga, Feira do Livro de Braga, 1999, pp. 95-96.
- SOUTO, Elvira, “Textos em diálogo: *O Ano da Morte de Ricardo Reis*”, *Vértice*, n.º 27, 1990, pp. 69-81.
- TAVANI, Giuseppe, “Viagem abusiva de um filólogo nos universos saramaguianos”, *Vértice*, n.º 52, 1993, pp. 5-12.
- VECCHI, Roberto, “Os dois Saramagos: a arte do testemunho”, *Colóquio-Letras*, 1999, n.ºs 151-152, pp. 229-237.
- VENÂNCIO, Fernando, “Os primeiros leitores de José Saramago”, *Espacio/Espazo escrito*, n.ºs 9-10, 1993, pp. 159-162.
- “Que farei com este Cerco”, *JL*, 25 de Julho de 1989, pp. 6-8.
- VIANA, Maria José Motta, “*O Ano da Morte de Ricardo Reis* e a encenação da (im)possibilidade”, *Boletim CEP*, Belo Horizonte, vol. 11, n.º 13, 1991, pp. 17-24.
- VV.AA, *José Saramago*, Braga, Feira do Livro de Braga, 1999.

### III. OBRAS DE REFERÊNCIA

- DUCROT, Oswald e SCHAEFFER, Jean-Marie (Eds.), *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage*, Éd. du Seuil, 1995 (Trad. rom. *Noul dictionar enciclopedic al stiintelor limbajului*, Bucuresti, Ed. Babel, 1996).
- FONTES narrativas da História portuguesa*, ed. de Carlos da Silva Tarouca, 2 vols., Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1952.
- GIL, Fernando (Dir.), *Enciclopédia Einaudi*, 42 vols, Lisboa, IN-CM., imp. 1987-2000. Volumes utilizados: - 1º v.: *Memória - História*, 1987; 5º v.: *Anthropos - Homem*, 1985; 11º v.: *Oral / escrito - Argumentação*, 1987; 29º v.: *Tempo - Temporalidade*, 1993; 31º v.: *Signo*, 1994.
- HERCULANO, Alexandre, *Portugaliae Monumenta Historica. Scriptores*, 1º vol., Lisboa, Academia des Ciências, 1856.
- MARTINS, Oliveira, *História de Portugal*, Lisboa, Guimarães Editores, 1972.
- MATTOSO, José (Dir.), *História de Portugal*, 2º vol.: *A Monarquia feudal (1096-1480)*, Lisboa, Circulo de Leitores, 1993.
- MEDINA, João (Dir.), *História de Portugal dos tempos pré-históricos aos nossos dias*, vol XII: *O Estado Novo. I. O Ditador a Ditadura*, Amadora, Clube Internacional do Livro, 1995.
- PEREIRA, José Fernandes (Dir.), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.
- SERRÃO, Joel (Dir.), *Dicionário da História de Portugal*, 5 vols., Porto, Figueirinhas, 1985.

### IV. DOCUMENTOS HISTÓRICOS

- “CARTA em que se dá notícia das festas que a Nossa Senhora da Piedade fizeram os Duques na sua quinta de Cintra, a 10, 11 e 12 de Setembro do anno de 1720”(BNL, Manuscritos, Cód. 9636).
- “CARTA que escreveo hu am.o a outro escuzandosse de o acompanhar de ir ver Mafra” (BACL, Manuscritos, Cód.158, fls. 22-26).
- “COPIA do Memorial que se offerceeo ao Serenissimo Rey d.Joao Vo na ocasião que se vexava o povo para a obra do Templo de Mafra” (BPE, Manuscritos, CIX/1-13).
- CONQUISTA de Lisboa aos Mouros em 1147. Carta de um cruzado Inglês*, apresentação e notas de José da Felicidade Alves, Lisboa, Livros Horizonte, 1989.

- CRÓNICA de Cinco Reis de Portugal, ed. de A. de Magalhães Basto, Porto, Livraria Civilização, 1945.
- CRÓNICA dos Sete Primeiros Reis de Portugal, in: *Fontes narrativas da História portuguesa*, ed. de Carlos da Silva Tarouca, vol. I, Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1952.
- ANÓNIMO, *Descrição da Cidade de Lisboa, 1730*, in: Chaves, Castelo Branco (Ed.), *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983, p. 179-250.
- BARBOSA, Ignácio de Vilhena, “Luxe e magnificência da corte d’el-rei D. João V”, *Arquivo Pittoresco*, vol. XI, Typ. De Castro Irmão, 1868.
- *Monumentos de Portugal*, Lisboa, Castro Irmão, 1886.
- BRANDÃO, Tomás Pinto, *Descrição de Mafra*, Lisboa, Off. da Musica, 1730.
- *Função real na Sagração do Templo de Mafra*, Lisboa, Off. da Musica, 1730.
- *Jornada Real Vista por Cartas Jogadas*, Lisboa, Off. da Musica, 1729.
- *Retrato em papel, e em summa, da real Procissão de Corpus*, Lisboa, Off. da Música, 1730.
- *Pinto renascido, Empennado, e Desempennado: Primeiro Voo*, Lisboa, Off. De Pedro Ferreira, /s.d./.
- CHAVES, Castelo Branco (Ed.), *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983.
- CONCEIÇÃO, Frei Claudio da, *Gabinete histórico que à Sua Magestade Fidelíssima o Senhor Rei D. João VI, em o dia de seus felicíssimos annos, 13 de Maio de 1818, offerece Fr. Clauaio da Conceição, tomo VII-VIII*, Lisboa, Impressão Régia, 1819-1820.
- GALVÃO, Duarte, *Crónica de el-rei D. Afonso Henriques*, ed. estabelecida por Tomás da Fonseca em 1935, com prefácio de José Mattoso), Lisboa, Imprensa Nacional, 1986.
- GOMES, Joaquim da Conceição, *Descrição Minuciosa do Monumento de Mafra*, Lisboa, Lisboa, Imprensa Nacional, 1871.
- HOMEM, D. Pedro José de Melo, *Poema Heroico À felicíssima Jornada Del Rey D. João V, Nosso Senhor, Nas plausiveis entregas das sempre Augustas, e Serenissimas Princezas do Brazil, E Austrias*, Lisboa, Off. da Música, 1735.
- MACHADO, Ignácio Barbosa, *Historia Critico-Chronologica da Instituição da Festa, Procissam, e Officio do Corpo Santíssimo de Christo no Venerável Sacramento da Eucharistia*, Lisboa, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759.
- MERVEILLEUX, Charles Frédéric de, *Memórias Instrutivas sobre Portugal, 1723-1726*, in: Chaves, Castelo Branco (Ed.), *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983, pp. 35-178;
- OLIVEIRA, Eduardo Freire d', *Elementos para a Historia do Municipio de Lisboa*, 1ª parte, tomo XI, Lisboa, Typographia Universal, 1899-1901.
- OLIVEIRA, José Augusto, *Crucesignati anglici epistola de expugnatione Olisiponis*, in *De expugnatione Lixbonensi. Conquista de Lisboa aos Mouros (1147). Narrações pelos cruzados Osberno e Arnulfo, testemunhos presenciais do Cerco*. Texto latino e sua tradução para português pelo Dr. José Augusto de Oliveira. Prefácio do Engenheiro Augusto Vieira da Silva. 2ª ed. (1ª ed. 1884), Lisboa, S. Industriais da C.M.L., 1936.
- PRADO, Fr. João de S. Joseph do, *Monumento Sacro, da fabrica e solemníssima sagração da sancta Basilica do Real Convento de Mafra*, Lisboa, Off. de Miguel Rodrigues, 1751.
- RIBEIRO, Aquilino, *O Galante Século XVIII. Textos do Cavaleiro de Oliveira*, Lisboa, Bertrand, 1966.
- SOUSA, D. António Caetano de, *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, 12 tomos, Lisboa. Off. Sylviana da Academia Real, 1735-1748 (tomo VIII, 1741).

## V. OBRAS CONSULTADAS

- ADAM, Jean-Michel, *Le Texte narratif*, Nathan, 1985.
- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Éd. du Minuit, 1981.
- ARENDT, Hannah, *The Life of the Mind*, 2 vols., London, Secker & Warburg, 1978.
- BACON, Francis, *The Physical and Metaphysical Works*, ed. John Devey, London, George Bell and Sons, 1904.
- BACZKO, Bronislaw, “Imaginação social”, *Enciclopédia Einaudi*, 5º v.: *Anthropos - Homem*, Lisboa, IN-CM, 1985, pp. 296-332.



- BAKHTINE, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BARTHES, Roland; KAYSER, W. e BOOTH, W., *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- e BOUTTES, Jean-Louis, "Lugar comum", *Enciclopédia Einaudi*, 11º v.: *Oral/escrito - Argumentação*, Lisboa, IN-CM, 1987, p.266-279.
- e COMPAGNON, Antoine, "Leitura", *Enciclopédia Einaudi*, 11º v.: *Oral/escrito - Argumentação*, Lisboa, IN-CM, 1987, p.184-206.
- BEBIANO, Rui, *D. João V - Poder e Espectáculo*, Aveiro, Livraria Estante, 1987.
- BELLEMIN-NOEL, J., *Le texte et l'avant-texte*, Paris, 1972.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, vol. I (1966), vol. II (1974).
- BERGER, Peter L. and LUCKMAN, Thomas, *The Social Construction of reality. A treatise in the Sociology of Knowledge*, Garden City-New York, Doubleday, 1966.
- BEST, Steven, e KELLNER, Douglas, *Postmodern Theory. Critical Interrogation*, Hampshire and London, Houndmills, Basingstoke, 1991.
- BILOUS, Daniel, «Intertexte/pastiche: L'Intermimotexte», *Texte*, n° 2, 1983-1984, pp. 135-160.
- BLOCH, Marc, *Apologie pour l'histoire ou Métier de l'historien*, Paris, Armand Colin, 1974.
- BLOOM, Harold, *A Map of Misreading*, New York, Oxford University Press, 1975.
- *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.
- BORGES, Jorge Luis, *El Jardín de los senderos que se bifurcan*, Buenos Aires, Emecé Editores S.A., 1941.
- BOURDIEU, Pierre, *O Que Falar Quer Dizer. A economia das trocas linguísticas*, Lisboa, Difel, 1998.
- e CHARTIER, Roger, "La lecture: une pratique culturelle", in: Roger Chartier (Éd.), *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985, pp. 217-239.
- BRANCO, Camilo Castelo, *Noites de Insónia*, Porto, /s.d./.
- BRAUDEL, Fernand, *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969.
- BRES, Jacques, *La Narrativité*, Louvain-la-Neuve, Éd. Duculot, 1994.
- BRITO, A.M.; LIMA, Isabel Pires de et al.(Eds.), 'Sentido que a vida faz' – *Estudos para Óscar Lopes*, Porto, Campo das Letras, 1997.
- CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1967.
- CALINESCU, Matei, *Five faces of modernity*, Durham, N.C, Duke University Press, 1987 (Trad. romena, *Cinci fete ale modernitatii*, Bucuresti, Ed. Univers, 1995).
- e FOKKEMA, Douwe (Eds.), *Exploring Postmodernism*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1990.
- CAMÕES, Luis Vaz de, *Os Lusíadas*, ed. de Emanuel Paulo Ramos, Porto, Porto Editora, 1974.
- CAPRETTINI, G.P, "Imagem", *Enciclopédia Einaudi*, 31º v.: *Signo*, Lisboa, IN-CM, 1994, pp. 177-199.
- CARVALHO, Ayres de, *D. João V e a Arte do seu Tempo*, /s.l./, Ed. do autor, 1962.
- CERTEAU, Michel de, "Lire: un braconnage", in: *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, U.G.E., 10/18, 1980.
- *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- CHARTIER, Roger (Éd.), *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985.
- e JOUHAUD, Christian, "Pratiques historiennes des textes", in: Claude REICHLER (Ed.), *L'Interprétation des textes*, Paris, Éd. du Minuit, 1989, pp. 53-80.
- COLLINGWOOD, R.G, *The Idea of History*, Oxford, Clarendon Press, 1956 (trad. port., *A Ideia de História*, Lisboa, Presença - Martins Fontes, 1978).
- "A História como representação da experiência passada", in: Patrick Gardiner, P. (Ed.), *Teorias da História*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, /s.d./, pp. 305-321.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- CORTESÃO, Jaime, *Alexandre de Gusmão e o Tratado de Madrid*, 3 vols., Lisboa, Livros Horizonte, 1984.
- CROCE, Benedetto, "História e Crônica", in: P. GARDINER, *ob. cit.*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, /s.d./, pp. 279-283.
- CURRIE, Mark (Ed.), *Metafiction*, London and New York, Longman, 1995.
- DAGOGNET, François, *Écriture et iconographie*, Paris, Vrin, 1973.
- DANON-BOILEAU, Laurent, *Produire le fictif*, Paris, Klincksieck, 1982.
- DEBRAY-GENETTE, R., *Métamorphoses du récit*, Paris, 1988.

- DELEUZE, G. e GUATTARI, F., *Rhizome*, Paris, Éd. du Minuit, 1976.
- DEMANDT, Alexander, *Ungeschehene Geschichte*, Gottingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1984.
- DOLEZEL, Lubomir, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1998.
- DUBY, Georges e Lardreau, Guy, *Diálogos sobre a Nova História*, Lisboa, Publ. Dom Quixote, 1989.
- DUMÉZIL, Georges, *Mythes et dieux des Indo-européens*, Paris, Flammarion, 1992
- ECO, Umberto, "From Reflections on *The Name of the Rose*", in: Mark Currie (Ed.), *Metafiction*, London and New York, Longman, 1995, pp. 172-178.
- *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, 1985.
- *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.
- FERRY, Luc, *Homo aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset, 1990.
- FINKIELKRAUT, Alain, *A Derrota do Pensamento*, Lisboa, Publ. Dom Quixote, 1988.
- *La sagesse et l'amour*, Paris, Gallimard, 1984.
- FISH, Stanley, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1980.
- FISHER, David Hackett, *Historians' Fallacies: Toward a Logic of Historical Thought*, New York, Harper & Row, 1970.
- FOKKEMA, Douwe, *History, Modernism and Postmodernism*, Amsterdam, John Benjamins, 1984
- e BERTENS, Hans (Eds.), *Approaching Postmodernism*, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins, 1986.
- FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- FRYE, Northrop, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, Paris, Éd. du Seuil, 1984.
- FUMAROLI, Marc, *L'âge de l'éloquence*, Paris, Albin Michel, 1994.
- GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode*, Paris, Éd. du Seuil, 1976.
- GARDINER, Patrick (Ed.), *Teorias da História*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, /s.d./
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éd. du Seuil, 1991.
- *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1982.
- GOODMAN, Nelson, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett, 1978.
- HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1968.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Éd. du Seuil, 1986.
- HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- HERCULANO, Alexandre, "Duas epochas e dois monumentos, ou a Granja Real de Mafra", in: *O Panorama, jornal literario e instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, Lisboa, vol.II, 1843.
- HERMET, Guy, *La guerre d'Espagne*, Éd. du Seuil, 1989.
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988.
- *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, 1989.
- HUYSEN, Andreas, "Mapping the Postmodern", in: Joseph Natoli e Linda Hutcheon (Eds.), *A Postmodern Reader*, Albany, State University of New York Press, 1993.
- INGARDEN, Roman, *The Literary Work of Art*, Evanston, Northwestern University Press, 1974.
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985.
- *The Implied Reader, Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1975.
- *The Range of Interpretation*, New York, Columbia, University Press, 2000.
- JAMESON, Frederic, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, N.C., Duke University Press, 1991.
- LE GOFF, Jacques; LADURIE, Le Roy et al., *A Nova História*, Lisboa, Edições 70, 1978.
- LE GOFF, Jacques, "História", *Enciclopédia Einaudi*, 1º v.: *Memória - História*, Lisboa, IN-CM, 1987, pp. 150-248.
- "Memória", *Enciclopédia Einaudi*, 1º v.: *Memória - História*, Lisboa, IN-CM, 1987, pp. 11-50.

- LEVINAS, Emmanuel, *Ética e infinito*, Lisboa, Edições 70, 1988.  
 – *Le Temps et l'Autre*, Montpellier, Fata Morgana, 1979.
- LEWIS, David, (1973), *Counterfactuals*, Cambridge, Harvard University Press.
- LODGE, David, “The Novel Now”, in: Mark CURRIE (Ed.), *Metafiction*, London and New York, Longman, 1995, pp. 145-160.
- LONGENBACH, James, *Modernist Poetics of History: Pound, Eliot, and the Sense of the Past*, Princeton-New York, Princeton University Press, 1987.
- LOURENÇO, Eduardo, *O Fascismo Nunca Existiu*, Lisboa, Publ. Dom Quixote, 1976.  
 – *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Publ. Dom Quixote, 1988.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.  
 – *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Éditions Galilée, 1988.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Genèses du discours*, Bruxelles, Mardaga, 1984.
- MARIN, Luis, *De la représentation*, Paris, Seuil/Gallimard, 1994.
- MARROU, Henri-Irénée, *De la connaissance historique*, Paris, Éd. du Seuil, 1954.
- MCHALE, Brian, *Constructing Postmodernism*, London and New York, Routledge, 1992.  
 – *Postmodernist Fiction*, London and New York, Routledge, 1989.
- MENDONÇA, J. L. D. de e MOREIRA, A. J., *História dos principais actos e procedimentos da Inquisição em Portugal*, Lisboa, Circulo de Leitores, 1980.
- MILO, Daniel S., *Trahir le temps (histoire)*, Paris, Les Belles Lettres, 1991.
- MOLINO, Jean, “Interpréter”, in: Claude REICHLER (Ed.), *L'interprétation des textes*, Paris, Minuit, 1989, pp. 9-52.
- MORIZOT, Jacques, *Sur le problème de Borges, sémiotique, ontologie, signature*, Paris, Ed. Kimé, 1999-.
- MURZILLI, Nancy “La fiction ou l’expérimentation des possibles”, *www.fabula.org.*, 2000.
- NAMER, Gérard, *Mémoire et société*, Paris, Klincksieck, 1987.
- NATOLI, Joseph e HUTCHEON, Linda (Eds.), *A Postmodern Reader*, Albany, State University of New York Press, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, Flammarion, Paris, 1988.
- OLIVEIRA, José Augusto de, “D.Afonso Henriques empreendeu a conquista de Lisboa sem contar com o auxílio dos cruzados”, in: *Congresso do Mundo Português*, 2º volume, Lisboa, Comissão Executiva dos Centenários, 1940.
- PARSONS, Terence, *Nonexistent Objects*, New Haven, Yale University Press, 1980.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Éd. du Seuil, 1988.
- PERELMAN, Chaïm, “Argumentação”, *Enciclopédia Einaudi*, 11º v.: *Oral / escrito - Argumentação*, Lisboa, IN-CM, 1987, pp. 220-244.  
 – e OLBRECHTS-TYTECA, L., *Traité de l'argumentation*, Paris, PUF, 1958.
- PÉSSOA, Fernando, *Páginas de Doutrina Estética*, Ed. Inquérito, Lisboa, 1963.  
 – *Páginas de pensamento político*, 2 vols, (Ed. António Quadros), Lisboa, Publ. Europa-América, 1986.  
 – *Textos de Intervenção Social e Cultural. A Ficção dos Heterónimos*, ed. António Quadros, Lisboa, Publ. Europa-América, 1986.
- PINTO, António Costa, *Os Camisas Azuis. Ideologia, Élités e Movimentos Fascistas em Portugal. 1914-1945*, Editorial Estampa, 1994.
- POMIAN, “Ciclo”, *Enciclopédia Einaudi*, 29º v.: *Tempo - Temporalidade*, Lisboa, IN-CM, 1993, pp. 103-163.  
 – “Evento”, *Enciclopédia Einaudi*, 29º v.: *Tempo - Temporalidade*, Lisboa, IN-CM, 1993, p.214-235.  
 – “La crisi dell'avvenire”, in: R. Romano (Ed.), *Le frontiere del tempo*, Milano, Il Saggiatore, 1981.  
 – “Tempo/ temporalidade”, *Enciclopédia Einaudi*, 29º v.: *Tempo - Temporalidade*, Lisboa, IN-CM, 1993, pp. 11-91.  
 – *L'ordre du temps*, Paris, Gallimard, 1984.
- POZUELO YVANCOS, J. M. e GÓMEZ, F. V. (Eds.), *Mundos de Ficción. Investigaciones semióticas VI*, Univ. de Murcia, 1996
- RADULET, Carmen M., “Enquadramento crítico-literário das Memórias Históricas do 1º Conde de Povolide”, in: *Portugal, Lisboa e a Corte nos reinados de D.Pedro II e D.João V. Memórias*

REICHLER, Claude (Ed.), *L'Interprétation des textes*, Paris, Éd. du Minuit, 1989.

– “La littérature comme interprétation symbolique”, in: Claude REICHLER (Ed.), *ob. cit.*, pp. 81-114.

RICOEUR, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*, Paris, Éd. du Seuil, 1986.

– *La Mémoire, l'Historie, l'Oubli*, Paris, Éd. du Seuil, 2000

– *Soi-même comme un autre*, Paris, Éd. du Seuil, 1990.

– *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éd. du Seuil, 1983.

– *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éd. du Seuil, 1984.

– *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris, Éd. du Seuil, 1985.

– *Teoria da Interpretação*, Lisboa, Edições 70, 1987.

ROBIN, Régine, “Le roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors-lieu”, Thèse de doctorat, 3-cycle, Paris, EHESS, 1989.

SAINT-GELAIS, Richard, “La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité”, [www.fabula.org](http://www.fabula.org), 2000.

SCARPETTA, Guy, *Éloge du cosmopolitisme*, Éd. Grasset & Fasquelle, 1981.

SCHUTZ, Alfred, *The Phenomenology of the Social World*, Evanston, Northwestern University Press, 1967.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1986.

SPARIOSU, Mihai, “Allegory, Hermeneutics, and Postmodernism”, in: Matei CALINESCU e Douwe FOKKEMA (Eds.), *Exploring Postmodernism*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1990, pp. 59-78.

TAMEN, Miguel, *Maneiras da interpretação. Os fins do argumento nos estudos literários*, Lisboa, IN-CM, 1994).

TAPIÉ, Victor Lucien, *Barroco e Classicismo*, 2 vols., Lisboa, Presença, 1974.

THIHER, Allen, *Words in Reflection. Modern Language Theory and Postmodern Fiction*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1984.

TODOROV, Tzvetan, *Mikhail Bakhtine, Le principe dialogique. Suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Éd. du Seuil, 1981.

ULMER, Gregory L., *Heuristics: The Logic of Invention*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1994

VALÉRY, Paul, *Regards sur le monde actuel*, Paris, Gallimard, 1931.

VATTIMO, Gianni, *O Fim da Modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*, Lisboa, Editorial Presença, 1987.

VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1978.

VICENTE, Jarque, *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin*, Cuenca, Ed. de la Universidad de Castilla - La Mancha, 1992

WESSELING, Elisabeth, *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam/ Philadelphia, Johns Benjamins Publishing Company, 1991.

WHITE, Eric Charles, *Kaironomia. On the Will-to-invent*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1987.

WHITE, Hayden, «The Question of narrative in contemporary historical theory», in: Mark CURRIE (Ed.), *Metafiction*, London and NY, Longman, 1995.

– *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1990.

– *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1987.

– *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1987.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus, suivi de Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, 1961.

YATES, Frances A., *The Art of Memory*, London, Pimlico, 1994.

---

---

**Tiparul s-a executat sub c-da nr. 1641(continuare tiraj), la  
Tipografia Editurii Universității din București**

---

---



20 lei

ISBN 973575758-3



9 789735 757588

Lei 20