

## Da Imaginação que Confere Sustentabilidade aos Factos: *Finnegans Wake* e História do Cerco de Lisboa Revisitados

Márcia Lemos

(ISAG/CETAPS /CICET-FCVC)

Cinquenta anos mediaram entre a publicação de *Finnegans Wake* (1939),<sup>1</sup> derradeira obra de James Joyce, e *História do Cerco de Lisboa* (1989),<sup>2</sup> romance de José Saramago, mas muitas são as semelhanças entre as temáticas que animam as duas narrativas e as coincidências que pautam as vidas dos seus respetivos autores. Saramago nasceu em 1922, “annus mirabilis” para o modernismo literário, desde logo pela publicação de *Ulysses* de James Joyce, mas também de *The Waste Land*, de T. S. Eliot, e *Jacob’s Room*, de Virginia Woolf. Tanto Joyce como Saramago escreveram continuamente sobre a sua gente, o seu país, numa paradoxal relação de pertença e repulsa que conduziu, em ambos os casos, a experiências de exílio voluntário em diferentes pontos da Europa: Paris, Trieste e Zurique foram moradas de acolhimento para o escritor irlandês; Lanzarote foi o refúgio escolhido pelo prémio nobel português.

O que motivou Joyce a abandonar a Irlanda, sua ilha natal, não foi muito diferente do que motivou Saramago a adotar a ilha de Lanzarote, nas Canárias, como alternativa a Lisboa. Na base de ambas

---

1. Todas as citações do texto constantes no presente artigo serão identificadas pelas iniciais da obra – FW – e a respetiva página ou páginas.

2. Todas as citações do texto constantes no presente artigo serão identificadas pela palavra *Cerco* e a respetiva página ou páginas.

as decisões está um descontentamento profundo com um certo espírito provinciano e conservador, muitas vezes de pendor religioso, que contaminava as suas respetivas pátrias. Importa lembrar que até mesmo a coletânea *Dubliners* (1914), seguramente o livro mais convencional de Joyce, obrigou o autor a duras batalhas com editores irlandeses que pretendiam ver omitidos termos e trechos de alguns contos por os considerarem inapropriados face à imagem que veiculavam de Dublin e da Irlanda, ou simplesmente por serem, no entender dos editores, obscenos. A censura foi de tal ordem que cópias do livro chegaram mesmo a ser queimadas, um episódio que muito contribuiu para o desencanto e conseqüente partida de Joyce, que não deixou de sinalizar o momento de forma criativa através da escrita de um poema satírico, intitulado “Gas from a burner”, do qual se transcreve um pequeno excerto em seguida:

(...)

To show you for strictures I don't care a button  
 I printed the poems of Mountainy Mutton  
 And a play he wrote (you've read it, I'm sure)  
 Where they talked of "bastard" "bugger" and "whore"  
 And a play on the Word and Holy Paul  
 And some woman's legs that I can't recall

(...)

But I draw the line at that bloody fellow,  
 That was over here dressed in Austrian yellow,  
 Spouting Italian by the hour  
 To O'Leary Curtis and John Wise Power  
 And writing of Dublin, dirty and dear,  
 In a manner no blackamoor printer could bear.

(...) (Joyce, *Poems* 108)

Para lá da polémica que envolveu a publicação das suas obras, começando com *Dubliners*, Joyce, à semelhança de muitas das suas personagens mais emblemáticas, que podem ser inclusivamente lidas como alter egos literários, recusava-se a servir os poderes que

dominavam o seu país: o império britânico e a igreja católica.<sup>3</sup> A visão de Joyce sobre a Irlanda, e muito concretamente sobre Dublin, nunca deixaria de ser ambivalente e, nas suas apreciações, o autor ia oscilando entre a crítica impiedosa e o sentimento de pertença:

To Jacques Mercanton [Joyce] described Ireland as “**a wretched country, dirty and dreary**, where they eat cabbages, potatoes, and bacon all year round, where **the women spend their days in church and the men in pubs**”. Then when his wife, Nora, protested, he smiled and said, “Dublin is the seventh city of Christendom, and the second city of the Empire. It is also third in Europe for the number and quality of its brothels. But **for me it will always be the first city of the world.**” (Deane, xxvii, meus negritos)

A mesma ambivalência está subjacente à história e às histórias de Saramago cuja ironia mordaz na descrição das suas gentes caminha lado a lado com a sua declarada vontade de permanecer sempre um escritor português:

Não se trata apenas do romancista que escreveu um grande livro, supondo que eu o teria escrito, que contasse uma história que pudesse ser daqui ou de qualquer outro lado. O que me dá gosto é que as minhas histórias são daqui, faço-as daqui porque quero que elas falem daqui. Assim (...) os estrangeiros passam a ler uns livros em que se fala da gente concreta que nós somos.

No fundo, o que eu quero ser, que eu **quero continuar a ser, é um escritor português, no sentido exacto que a palavra tem.** (Saramago, *Conversas* 22, meu negrito)

---

3. É este o caso de Stephen Dedalus em *A Portrait of the Artist as a Young Man* – “I will not serve that in which I no longer believe, whether it call itself my home, my fatherland, or my church (...)” (281) –; mas também de Shem, em *Finnegans Wake*, atitude que desencadeia a ira do alinhado Shaun, seu irmão gémeo: “Do you hold yourself then for some god in the manger, Shehohem, that you will neither serve not let serve, pray nor let pray?” (188)

Assim falava Saramago em 1989, mas, alguns anos mais tarde, em 2003, com muita polémica pelo meio, as certezas davam lugar a inúmeras dúvidas:

**Eu não sei o sentido exacto que a palavra tem!** Nessa altura julgava sabê-lo, agora não. E não é que me tenha transformado num escritor universal, isso é um disparate. Universal, para quem?<sup>4</sup> Para os africanos que morrem de fome? (...)

O que aconteceu foi que deixei de idealizar o País. (Saramago, *Conversas* 74, meu negrito)

Tal como Joyce abandonou a Irlanda, Saramago acabou por deixar Portugal, mudando-se para a ilha de Lanzarote, em 1993, no seguimento da receção negativa e da censura promovida pelo governo português da época a *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991). Esta censura implicou, inclusivamente, a recusa em apresentar o romance ao Prémio Literário Europeu por se considerar a obra ofensiva para os católicos.<sup>5</sup> Também neste caso o conservadorismo e o provincianismo político e religioso colidiram com a liberdade criativa de um símbolo maior da literatura nacional, o que nos conduz à constatação de um novo paradoxo que aproxima Joyce e Saramago: sendo indubitavelmente símbolos e vozes incontornáveis dos seus respetivos países nem sempre foram devidamente acolhidos e apreciados pelos seus compatriotas, sendo este, muitas vezes, o preço a pagar por

---

4. Na verdade, consubstanciando mais um paradoxo que une os dois escritores, a identificação inequívoca de Joyce com Dublin, e com a Irlanda, e a afirmação de Saramago enquanto escritor português, não são, de todo, incompatíveis com a universalidade dos seus textos, como bem comprova a receção de ambos os autores nos quatro cantos do mundo, com inúmeras traduções e outras materializações do seu sucesso e mérito literário.

5. Para além do próprio ato de censura, o descontentamento de Saramago prendia-se com o facto de nunca ter havido um pedido de desculpas público: "(...) em 1992 era Governo o PSD, que pela pena ou a palavra de um subsecretário de Estado da Cultura cometeu contra mim um acto de censura que não foi desautorizado pelo secretário de Estado, nem pelo primeiro-ministro, nem por ninguém. Protestei, falou-se muito, inclusive na Assembleia da República e no Parlamento Europeu, saí de Portugal e vim para aqui para Lanzarote. (...) Que me peçam desculpas, públicas (não através de uma cartinha confidencial), e a questão resolve-se. Mas sei que não pedirão, por isso a situação vai manter-se. (...) Então que querem que faça? Que não tenha vergonha na cara? O que lhes falta a eles, sobra-me a mim." (Saramago, *Conversas* 79)

estar à frente dos tempos e dos costumes das suas gentes, incluindo aqueles que são tidos como parte da elite política e/ou intelectual.

Apesar de todos estes pontos de contacto entre a vida e a obra de Joyce e de Saramago, e de serem autores imensamente estudados em Portugal e no estrangeiro, uma leitura em conjunto das suas respetivas obras permanece ainda por fazer. O presente artigo pretende contribuir para esta leitura comparatista ao considerar *Finnegans Wake* e *História do Cerco de Lisboa* como exemplos paradigmáticos de textos ficcionais que interrogam a História,<sup>6</sup> e os textos históricos, contribuindo decisivamente para a sustentabilidade da memória e da herança cultural da humanidade. Para tal, a presente análise usa como lente o conceito de “sustentabilidade cultural” proposto por Aleida Assmann, num ensaio de 2019 intitulado “The Future of Cultural Heritage and its Challenges” que integra a coletânea *Cultural Sustainability: Perspectives from the Humanities and Social Sciences*.

No seu ensaio, Assmann começa por definir três formas de entender o futuro que coexistem no mundo atual: o futuro como progresso, utopia ou promessa de algo que é novo e que, sendo novidade, é percebido como positivo; o futuro como fonte de incerteza e risco, logo também como potencial ameaça; e, finalmente, o futuro como sustentabilidade que terá forçosamente de envolver um pacto entre passado, presente e futuro. (27) Comparando as ciências naturais e a tecnologia com as humanidades, Assmann observa que as primeiras tendem a focar-se exclusivamente na inovação, voltando-se, sobretudo, para o futuro como progresso e invenção, cabendo às humanidades um lugar de compromisso entre a inovação e a preservação da nossa memória cultural. (Assmann 27) Todavia, Assmann alerta, desde logo, para a natureza precária desta preservação que depende de um trabalho consciente e consistente de conservação:

---

6. Sempre que a referência for à história tida de um modo global, opta-se pela utilização de letra maiúscula – História – ou pelo uso de expressões como livros de história, história universal ou história autorizada, por oposição a história, quando a palavra surge sozinha e em letra minúscula, usada então como sinónimo de fábula ou ficção.

Cultures depend on forms of transmission, backed up by memory, they exist in a constant process of transformation through recovering, reworking, revaluing, reanimating and restructuring the collected and collective heritage of the group. But this also means that the future of cultural memory and heritage is always precarious. It relies on renewed acts of attention, interest, remembering, preservation, transmission and discussion. As such, cultural memory can be easily neglected and destroyed. (27-8)

Por conseguinte, tal como Meireis e Rippl observam na sua introdução à coletânea supramencionada, a sustentabilidade cultural está intrinsecamente dependente da existência de formas e objetos culturais – “vessels of conservation” (6) – que permitam conservar e transmitir esse conhecimento e património entre gerações.

No presente ensaio, argumenta-se que os livros em geral e a ficção literária em particular são essenciais nesse processo de conservação, na medida em que desempenham um papel central na celebração e transmissão da memória cultural, não estando este circunscrito aos livros de história, que tendem a validar e a cristalizar uma versão autorizada dos factos, mas estendendo-se a textos ficcionais que, tal como *Finnegans Wake* e *História do Cerco de Lisboa*, se destacam pela sua criatividade e pela sua fluidez temporal e espacial, promovendo a consideração de todos os factos, fabulações e fações.

No seu prefácio a *The History of the Siege of Lisbon* (2000), tradução para inglês da obra de Saramago, Giovanni Pontiero, servindo-se das afirmações do autor português em ocasiões diversas, defende que mais do que histórias alternativas ou romances históricos, Saramago escreve “histórias que se inserem na História” (“stories inserted into history”, Pontiero 1). Em 1989, ano da publicação de *História do Cerco de Lisboa*, numa entrevista ao *Jornal de Letras*, quando questionado sobre historiadores que o tivessem influenciado, Saramago destacava precisamente Georges Duby por lhe ter permitido formular a sua própria teoria sobre História e ficção:

Traduzi livros de Georges Duby, e um deles, *O Tempo das Catedrais*, fascinou-me. Aí pude ver como é tão fácil não distinguir o que chamamos ficção, e o que chamamos história. A conclusão, certa ou errada, a que cheguei, é que, em rigor, a história é uma ficção. Porque sendo uma seleção de factos organizados de certa maneira para tornar o passado coerente, é também a construção de uma ficção. (Saramago, *Conversas* 21)

Partilhando inteiramente da formulação proposta por Pontiero na sua apreciação da obra de Saramago, e a visão do próprio Saramago sobre a História, acrescento que a estas histórias inseridas na História, Saramago tal como Joyce adicionam camadas de imaginativa verosimilhança, contribuindo, de forma indelével, para a sustentabilidade da nossa memória cultural. Até porque, tal como sublinha Assmann, a História, sendo um fenómeno complexo, terá de ser necessariamente construída a muitas vozes: “As history is always long, complex and composed of different strands and layers, it is also polyvocal and complex, undermining the construction of a single legitimizing myth.” (31)

Harold Bloom, servindo-se da terminologia de Freud, definiu *Finnegans Wake* como “a family romance”, (112) e o próprio Joyce reconheceu a centralidade de uma família no esquema narrativo do seu último romance:

As Joyce informed a friend later, he conceived of his book as the dream of old Finn, lying in death beside the river Liffey and watching the history of Ireland and the world – past and future – flow through his mind like flotsam on the river of life. (...) **The characters would be the dreamlike shapes of the eternal, unholy family, Everyman, his wife, their children, their followers, bobbing up and down the river.** In the twentieth century Everyman’s avatar was to be Humphrey Chimpden Earwicker, keeper of a public house in Chapelizod, whose wife was Anna Livia, whose children were the twins Shem and Shaun and their sister (...), Isabel. (Joyce *apud* Ellmann 544, meu negrito)

Não por acaso, logo nas primeiras páginas de *Finnegans Wake*, o leitor é convidado a realizar uma visita guiada pela História/história através de um museu muito peculiar que justapõe diferentes tempos, espaços e protagonistas, equiparando célebres heróis e vilões a meros desconhecidos e cidadãos comuns, tal como é sugerido pela presença do Duque de Wellington e de Cromwell, ao lado de Kate, empregada doméstica de HCE (Humphrey Chimpden Earwicker) e ALP (Anna Livia Plurabelle), interpretada, por vezes, como sendo a versão mais velha de ALP, por oposição a Issy, simultaneamente sua filha e representante mais jovem no romance:<sup>7</sup>

Redismembers invalids of old guard find poussepousse pousseypam  
to sate the sort of their butt. For her passkey supply to **the janitrix, the mis-**  
**tress Kathe.** Tip.

This the way to the museyroom. Mind your hats goan in! Now yiz are in  
the **Willingdone Museyroom.** This is a Prooshious gunn. This is a ffrinch.  
Tip. (...) This is me Belchum sneaking his phillippy out of his most Awful  
Grimmest Sunshat **Cromwelly.** (...) This is Rooshious balls. This is a ttrinch.  
This is mistletropes. This is a Canon Futter with popynose. (...) This is the  
dooforhim seeboy blow the whole of the half of the hat of lipoleums off the  
top of the tail on the back of his big wide harse. Tip (Bullseye! Game!) How  
Copenhagen ended. This way the museyroom. Mind your boots goan out.  
(FW 8, 9, 10, meus negritos)

---

7. O desdobramento de ALP em Issy – mas também em “Isobel”, “Isabelle” ou “Isa” – e Kate é especialmente visível na abertura do último capítulo da terceira parte de *Finnegans Wake* (555-590). John Gordon analisa este desdobramento da seguinte forma: “If ALP is the *Wake’s* muse, the one who shows the dreamer how to dream, and Kate is the *Wake’s* quarry, its rumour repository, Issy is the *Wake’s* occasion, theme, reason for existence, prime mover – the one for whom and because of whom the dream is dreamed.” (75) A observação de Gordon permite, por outro lado, evidenciar mais um aspeto em comum entre os textos de Joyce (especialmente *Ulysses* e *Finnegans Wake*) e os de Saramago: a importância decisiva dos elementos femininos como motor da escrita e da leitura dos textos. Saramago é, de resto, perentório nesse reconhecimento: “São sempre, isso acontece praticamente em todos os meus livros. Não é que eu queira conquistar um público feminino, lisonjeando-o: sai-me naturalmente, julgo que na verdade é assim.” (*Conversas* 18) Quanto a Joyce, destaca-se a importância central de Molly Bloom e Anna Livia Plurabelle em *Ulysses* e em *Finnegans Wake*, respetivamente, pertencendo-lhes, de resto, a última palavra em cada um dos romances através dos seus memoráveis solilóquios finais. Todavia, se Molly Bloom termina com um afirmativo e apoteótico “Yes”, (*Ulysses* 933) a última palavra de Anna Livia é um mero “the”. (FW 628) Anna Livia, mulher-rio sempre associada ao Liffey, chega ao mar e, perante esta dissolução, a frase fica em suspenso, reconduzindo o leitor ao início do texto e convidando-o a uma nova e renovada leitura do derradeiro romance de James Joyce.

O museu<sup>8</sup> espelha o próprio texto de *Finnegans Wake* ao acumular referências populares e eruditas; passado, presente e futuro; a Irlanda e o mundo; numa constante acomodação espacial da memória e da história universal. Dito de outro modo, se cada leitor e cada nova leitura fazem das seiscentas e vinte e oito páginas de *Finnegans Wake* uma história diferente, cada visitante e cada visita a este espaço de memória – ou “Memoland” (FW 318) – alteram, inevitavelmente, a própria História – “cyclewheeling history.” (FW 186)

Como conclui Derek Attridge: “Texts make history; history makes texts. *Finnegans Wake*, in dramatizing this cycle-wheeling process, manages to make it an extremely funny business.” (91)

De resto, a fluidez que marca a escrita de Joyce em *Finnegans Wake*, tanto na sua forma como no seu conteúdo, produz elevados níveis de narratividade, imprimindo várias histórias na tessitura da história irlandesa e também da história universal. Alguns exemplos paradigmáticos são as referências à queda do Império Romano (476 d.C.); a Guerra da Crimeia (1853-1856); os assassinatos levados a cabo no Phoenix Park, em 1882 (ano em que Joyce nasceu); a queda em desgraça e morte inglória (1891) do político irlandês Charles Stewart Parnell; a Revolta da Páscoa, em Dublin (1916); ou a Crise Financeira de 1929, em Nova Iorque, numa lista que é claramente insuficiente para acomodar todos os eventos invocados e reconstruídos por Joyce em *Finnegans Wake*. E em justaposição com infundáveis peripécias históricas, surgem eventos privados da família Earwicker, devassados em público, em circunstâncias diversas como na visita ao museu, mas também, por exemplo, quando um grupo de lavadeiras comenta a relação entre o casal, HCE e ALP, enquanto lava a roupa deles no rio Liffey. HCE é repetidamente acusado de ter cometido, no famoso Phoenix Park, um crime ou talvez simplesmente um pecado, que será de natureza sexual e certamente indecente. Todavia, os factos são escassos, os detalhes fugidios e as testemunhas muito pouco credíveis:

---

8. Em 2006, John Schwartz publicou um interessante ensaio intitulado “In greater support of his word’: Monument and Museum Discourse in *Finnegans Wake*”, onde analisa com maior detalhe a importância do museu na arquitetura narrativa de *Finnegans Wake*.

Thus **the unfacts**, did we possess them, are **too imprecisely few** to warrant our certitude, **the evidencegivers** by legpoll **too untrustworthily** irreproble where his adjurers are seemingly freak threes but his judicandees plainly minus twos. (FW 57, meus negritos)

Being they. Mr G. B. W. Ashburner, S. Bruno's Tobbogan Drive, Mr Faixgood, Bellchimers, Carolan Crescent, Mr I. I. Cattaway, Hilly Gape, **Poplar Park**, Mr Q. P. Dieudonney, **The View**, **Gazey Peer**, Mr T. T. Erchdeakin, Multiple Lodge, **Jiff Exby Rode**, Mr W. K. Ferris-Fender, Fert Fort, Woovil Doon Botham ontowhom adding the tout that pumped the stout that linked the lank that cold the sandy that nextdoored the rotter that rooked the rhymer that lapped at the hoose that Joax pillid.

**They had heard or had heard said or had heard said written.** (FW 369, meus negritos)

A dream of favours, a favourable dream. **They know how they believe that they believe that they know.** Wherefore they wail. (FW 470, meu negrito)

O que temos, na verdade, são um conjunto de “unfacts”, poucos e imprecisos (“imprecisely few”), e veiculados por testemunhas não confiáveis que incluem elementos da própria paisagem que, ao contrário dos seres humanos, permanecem e subsistem à passagem do tempo, mas, tal como os seres humanos, se mostram profundamente inclinados a transmitir rumores: “They had heard or had heard said or had heard said written”. E, por conseguinte, as convicções substituem os factos: “They know how they believe that they believe that they know”.

Interessada em partilhar a sua própria versão sobre a conduta mais ou menos (im)própria do marido, ALP, cujo epíteto ironicamente é “the Bringer of Plurabilities”, (FW 104) apontando, desde logo, para uma multiplicidade de versões da história, é a potencial autora de um manifesto anónimo – identificado através do neologismo “mamafesta” (FW 104) – que intriga, profundamente, os seus estudiosos no universo textual de *Finnegans Wake*. Apresentando-se

muito convenientemente sem título, o documento inspira uma torrente de títulos possíveis, incluindo um que resume não apenas o tema central de *Finnegans Wake* mas também os acontecimentos históricos que rodearam a anteriormente mencionada queda de Charles Stewart Parnell (1846-1891), o político nacionalista irlandês, para muitos o rei não coroado da Irlanda, que perdeu a sua credibilidade política e uma significativa quota de apoiantes devido à sua relação amorosa com uma mulher casada, Katherine O'Shea, que, curiosamente, mas certamente não por coincidência, partilha o nome da governanta do casal HCE-ALP:

*First and Last Only True Account all about the Honorary Mirsu Earwicker, L.S.D., and the Snake (Nuggets!) by a Woman of the World who only can Tell Naked Truths about a Dear Man and all his Conspirators how they all Tried to Fall him Putting it all around Lucalizod about Privates Earwicker and a Pair of Sloppy Sluts plainly Showing all the Unmentionability falsely Accusing about the Raincoats. (FW 107, itálico no original)*

A referência a “Unmentionability”, apontando para “unmentionables”, (ver McHugh 107) constitui um claro jogo de palavras, uma vez que o vocábulo significa roupa interior, mas também sugere a presença de algo que não se pode nomear ou revelar. Tal como lavam a roupa interior da família, que deveria ser assunto do foro privado, quando duas lavadeiras passam em revista a vida privada da família, deixando suspeitas de algo que pode ser considerado “sujo” ou “pouco próprio” no comportamento da mesma. O manifesto da mãe, Anna Livia, deveria ajudar a clarificar, ou mesmo limpar, toda a situação, apresentando-se despido de “unfacts”, já que as suas verdades são adjetivadas como sendo “naked”. Todavia, se a voz, e a libido, que se faz ouvir no manifesto é, tudo indica, feminina, o redator de facto parece ter sido outro, complicando ainda mais a situação. Esta é, pelo menos, a conclusão a que chegam os muitos especialistas que, no universo textual de *Finnegans Wake*, se dedicam a estudar o polémico manifesto:

(...) the **penelopean patience** of its last paraphe, a colophon of no fewer than seven hundred and thirtytwo strokes tailed by a leaping lasso – who thus at all this marvelling but will press on hotly to see the vaulting **feminine libido** of those interbranching ogham sex upandinsweeps sternly controlled and easily repersuaded by the uniform matteroffactness of a meandering **male fist**? (FW 122-123, meus negritos)

A mão masculina que terá usado a caneta para fazer nascer o manifesto pertencerá a um dos gémeos, Shem: “that odious and still today insufficiently malestimated notesnatcher.” (FW 125) O conteúdo, porém, terá sido ditado pela mãe, ALP, a quem se atribui uma paciência só comparável à de Penélope. Ironicamente, o crime/pecado de HCE, muitas vezes sugerido como estando potencialmente relacionado com uma atração incestuosa pela filha, acaba por ser invertido, tornando-se uma acusação contra ALP e Shem, como se o mero facto de ter acesso aos pensamentos mais íntimos da mãe pudesse constituir em si mesmo uma forma de incesto. A esse propósito fala-se de “incestuish salacities”, (FW 115) apontando uma vez mais para algo que é ou está sujo, tal como sugeriam as lavadeiras.

Assim, através do manifesto de ALP e Shem, e de toda a trama narrativa de *Finnegans Wake*, Joyce contribui para a revisitação e a expiação de um trauma irlandês, que marcou grande parte da sua infância, através da recuperação do caso Parnell, num processo em tudo semelhante ao descrito por Assmann (27-8) na preservação da memória cultural. As alusões a crimes cometidos no Phoenix Park (ecoando o assassinato à facada de Frederick Cavendish, secretário britânico na Irlanda, e de T.H. Burke, seu vice-secretário, em maio de 1882); a presença de documentos de autoria dúbia e potencialmente forjados (evocando uma carta alegadamente escrita por Parnell condenando os assassinatos de Phoenix Park, cuja autoria foi negada pelo próprio); e todos os rumores sobre algo de criminoso ou pecaminoso que perpassam o texto de Joyce (aludindo à relação adúltera de Parnell com Katherine O’Shea, com quem acabaria por se casar depois de um escandaloso processo de divórcio requerido pelo marido de O’Shea) fazem parte da estratégia definida por Joyce para materializar aquilo

que Pontiero descreve como sendo a técnica de Saramago em *História do Cerco de Lisboa*, isto é, confrontar a experiência humana e emoções intemporais com os relatos históricos autorizados:

Thus when the proof-reader Raimundo Silva starts writing the alternative history of the reconquest of Lisbon, he emulates Saramago's technique of placing human experience against a historical background, in other words, he tries to write a hybrid narrative embodying past events and contemporary reactions to another age so remote yet tangibly present. (Pontiero 1, meus negritos)

Curiosamente, o próprio *Finnegans Wake*, nas suas deambulações metaficcionais,<sup>9</sup> também assume a sua natureza híbrida: "Putting truth and untruth together a shot may be made at what this hybrid actually was to look at." (FW 169, meus negritos)

Todavia, enquanto *Finnegans Wake*, na sua voracidade acumulativa procura abarcar a totalidade da história universal através de uma lente irlandesa, o romance de Saramago justapõe dois planos de ação bem definidos ao revisitar um momento muito particular da história portuguesa e da sua afirmação nacional – o cerco à cidade de Lisboa, ocorrido no século XII, durante o processo de reconquista que terminou com a derrota dos mouros – a pretexto da publicação no século XX de mais um livro de história sobre o assunto. O romance de Saramago inicia-se, aliás, com um hilariante diálogo

---

9. O carácter metaficcional é, de resto, um dos aspetos que *História do Cerco de Lisboa* partilha com *Finnegans Wake*. Como bem observa Carlos Reis: "Entre outros aspetos, aquilo que [em *História do Cerco de Lisboa*] distingue a tematização da História, quando o comparamos com outros romances de Saramago, é o facto de essa tematização estar articulada com o motivo da escrita. Ou seja, estamos perante uma problematização meta-historiográfica tão dinâmica como o processo de reelaboração que a determina (...)." (15) Também Mark Sabine, no capítulo dedicado a *História do Cerco de Lisboa* de José Saramago: *History, Utopia, and the Necessity of Error*, observa que o romance oferece uma história verosímil (a versão alternativa do Cerco de Lisboa) justaposta com uma outra também ela verosímil: a existência de um editor que se transforma em autor no seu processo de reinvenção da História. (205-42) As reflexões do narrador sobre as deambulações criativas de Raimundo Silva, "propenso a efabulações ocasionalmente irresponsáveis", (*Cerco* 23) são particularmente interessantes assemelhando-se em vários momentos ao que acontece no universo de *Finnegans Wake*, um texto que se autodefine como "Tobecontinued's tale" (FW 626) e no qual o foco da discussão se desloca do produto final da escrita para o próprio processo e para os agentes da escrita: "who in hallhagal wrote the dum thing anyhow?"; (107-8) "That will be some kingly work in progress". (625)

entre o historiador/autor e o revisor do texto. O historiador/autor nunca chega a ser identificado, mas o revisor é Raimundo Silva, protagonista da obra de Saramago e potencial alter ego do prémio nobel português, na medida em que partilha das teorias de Saramago, questionando sistematicamente as certezas do historiador/autor sobre a História, a vida e a ficção:

Recordo-lhe que os revisores são gente sóbria, já viram muito de literatura e vida, **O meu livro, recordo-lho eu, é de história**, Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos géneros, porém, não sendo propósito meu apontar outras contradições, **em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura**, A história também, **A história sobretudo**, (...) Mas a história foi vida real no tempo em que ainda não poderia chamar-se-lhe história, Tem a certeza, senhor doutor (...). (*Cerco* 15, meus negritos)

O revisor, homem “simples” (*Cerco* 15) sem educação formal superior para poder afirmar-se como escritor (ou historiador, ou filósofo), tal como o próprio realça, não se coíbe, ainda assim, de instruir o historiador/autor, a quem muito formalmente, e não sem alguma ironia, se dirige sempre como senhor doutor, sobre temas relacionados com a velha contenda entre factos e ficção.<sup>10</sup> A afirmação do revisor de que “tudo quanto não for vida, é literatura”, reforça a visão da História como sendo ela própria um tipo de ficção, na medida em que se apresenta sempre como uma seleção de factos incompleta e arbitrária, feita à posteriori, em linha, por outro lado, com as palavras de Assmann (31) quando refere diferentes camadas e fios para descrever a complexidade e os limites da história autorizada. E mesmo quando o historiador/autor contra-argumenta que “a história foi vida

---

10. Não é objetivo do presente artigo participar em discussões antigas ou atuais sobre o valor da literatura e a validade de uma potencial verdade literária. Sobre este assunto ver um interessante artigo de Paolo Pitari, publicado na revista *Literature*, em que o autor observa que mais importante do que ser verdade é o facto da literatura incorporar verdades (3) de forma profunda e cativante para os leitores: “Questions concerning the ontology of literary fiction and literature value remain open. Meanwhile, readers continue to read in the belief that literature is profound and true in exploring the depths of human nature and can teach something significant about ourselves and the world.” (12)

real no tempo em que ainda não poderia chamar-se-lhe história”, o revisor questiona esse pressuposto na medida em que a História tende a cristalizar um ou mais pontos de vista, baseando-se na percepção e experiência de alguns, ignorando muitos outros e o próprio livro do historiador/autor é um bom exemplo disso mesmo, uma vez que pouco ou nada acrescenta a todos os outros livros de história já existentes sobre o cerco de 1147. Como observa Susana Ventura, o tema central do romance de Saramago é, com efeito, o

enfrentamento operado pelo autor com a repetição sem revisão de um discurso histórico construído já há longos séculos e que terminou por ficar engessado numa tonalidade laudatória e acrítica. Como expressa a personagem Raimundo Silva ao ler o livro do historiador – livro que tem a obrigação profissional de revisar – e que tematiza uma vez mais a História do cerco de Lisboa no século XII: “Em quatrocentas e trinta e sete páginas não se encontrou um facto novo, uma interpretação polémica, um documento inédito, sequer uma releitura. Apenas mais uma repetição das mil vezes contadas e exaustas histórias do cerco”. (90)

Raimundo Silva antecipa, assim, as preocupações elencadas por Assmann (27-8) quando fala da necessidade de haver um processo de recuperação, reavaliação e reanimação da nossa herança e da nossa memória cultural. O que deixa Raimundo Silva profundamente insatisfeito com o livro do historiador/autor, tal como bem observa Ventura, é a sacralização da História e a ausência de novas malhas e novas vozes nessa trama histórica, uma sensação de insatisfação que acaba por dar origem a um sentimento de divisão face aos livros. Por um lado, o revisor recorre frequentemente a livros – dicionários, enciclopédias, antologias, relatos históricos, etc. – como fonte de conhecimento validado, sendo estes essenciais na sua atividade profissional. Por outro lado, sendo apenas um revisor, está-lhe vedado o poder de criar ou recriar, cabendo-lhe tão simplesmente a ingrata missão ou a “tragédia”, para usar as suas próprias palavras, “de ler uma vez, duas, três ou quatro, ou cinco vezes, livros que, Provavelmente, nem uma só vez o mereceriam.” (*Cerco* 13-4) Este sentimento de injustiça

aumenta a divisão do próprio revisor que surge como uma espécie de Dr Jekyll e Mr Hyde, acabando também ele por cometer uma grande transgressão. Ao inserir um “Não” em vez de um “Sim” numa das frases do historiador/autor assume-se como cocriador da história/História ao afirmar que os Cruzados não ajudaram os portugueses na reconquista da cidade de Lisboa tomada pelos mouros:

É um disparate, insiste Raimundo Silva como se estivesse a responder-nos, não farei tal coisa (...), dúvidas, se alguma vez as tem, guarda-as para si, muito menos porá um não onde o autor escreveu sim, este revisor não o fará. As palavras que o Dr. Jekyll acabou de dizer tentam opor-se a outras que não chegámos a ouvir, essas disse-as Mr. Hyde (...). Mas esta batalha, desgraçadamente vai ganhá-la Mr. Hyde, percebe-se pela maneira como Raimundo Silva está a sorrir neste momento, com uma expressão que não esperaríamos dele (...), **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, alguém terá de vir contar a história nova, e como.** (*Cerco* 49-50, meu negrito)

O caminho desviante trilhado por Raimundo Silva está, todavia, alinhado com o seu entendimento do papel ativo que compete aos leitores na procura de sentidos outros em cada texto:

Seja como for, (...) os livros estão aqui, como uma galáxia pulsante, e as palavras, dentro deles, são outra poeira cósmica flutuando, à espera do olhar que as irá fixar num sentido ou nelas procurará o sentido novo, porque assim como vão variando as explicações do universo, também a sentença que antes parecera imutável para todo o sempre oferece subitamente outra interpretação, a possibilidade de uma contradição latente, a evidência do seu erro próprio. (*Cerco* 26)

Raimundo Silva surge, então, alinhado com as teorias da receção que valorizam o papel do leitor na construção de significado e o que o deixa mais perplexo quando recorda todo o episódio do *Cerco* de

Lisboa, tal como vem contado nos livros de história, é a falta de informação sobre o que terá dito o rei português, D. Afonso Henriques, aos Cruzados no seu discurso.

Efetivamente, Raimundo Silva, questiona-se repetidamente (*Cerco* 44-6) sobre as palavras escolhidas pelo rei num discurso que se presume ter tentado ser persuasivo. Porém, o revisor questiona-se igualmente sobre o tom do discurso: teria sido humilde, como de alguém que precisa necessariamente de ajuda externa, ou altivo como próprio de um rei? Teria revelado algumas notas de desespero ou permanecido sempre em controlo da situação? Teria o rei optado por um tom mais formal ou familiar e amigável? Qual o registo verosímil para uma interação deste tipo no século XII é a grande incógnita de Raimundo Silva. Não respondendo a nenhuma destas dúvidas, tão tipicamente reveladoras da curiosidade humana, o livro do historiador/autor é, para o revisor, uma decepção, tal como muitos antes dele.

Mais ainda, o livro do historiador/autor favorece novamente o ponto de vista dos portugueses, ignorando a perspectiva dos que se encontravam sitiados: os mouros. Na vida real, tal como na literatura, mas não tão frequentemente nos livros de história, há vários pontos de vista que se justapõem e se confrontam. O que Saramago faz no seu romance é usar uma estratégia de dupla focalização para expressar esta multiplicidade de vozes e visões, acompanhando os dois lados do conflito. Como observa Fátima Marinho num artigo intitulado “Identidades imperfeitas e desencontradas”:

A simultaneidade de focalizações opostas facilita a construção de uma identidade movediça, que emerge, ambígua, oblíqua e, frequentemente, dissimulada. É essa identidade periclitante que se esconde na alteração à história canónica, na assunção de um relato oficioso, na paridade concedida a focalizações opostas: a identidade abafada, negada, tem subitamente direito a foros de autenticidade. (66)

Tese semelhante é defendida por Pontiero na sua introdução à tradução inglesa de *História do Cerco de Lisboa* quando afirma que tanto Raimundo Silva como Saramago questionam as versões autorizadas

ou tradicionais da história ao extrapolar sobre lacunas e omissões, bem como as teorias aventadas pelos historiadores sobre essas mesmas lacunas:

Raimundo Silva who dominates the novel could be the alter ego of Saramago who refuses to accept history as it is traditionally presented and speculates about the gaps left in historical records which historians frequently gloss over with questionable theories and hypotheses. By placing real people into such historical lacunae, Saramago attempts to fill these voids more plausibly and in keeping with the modern reader's expectation of verisimilitude. (Pontiero 1)

Incentivado pela sua nova editora, a Dra. Maria Sara, por quem se apaixona à primeira vista, Raimundo Silva assume o projeto de escrever a sua história alternativa para o Cerco de Lisboa, partindo do "Não" dito pelos Cruzados em resposta ao pedido de ajuda do rei português, e enquanto reescreve a história de Portugal, o revisor, convertido em autor, assume igualmente a escrita da sua vida amorosa. E o seu erro deliberado transforma-se num portal para um mundo de infinitas possibilidades literárias, até porque, como se lê no romance de Saramago, "a verdade não pode ser mais do que uma cara sobreposta às infinitas máscaras variantes." (*Cerco* 26) O revisor coloca a máscara de escritor criativo; o solteirão condenado à solidão encontra um amor e uma musa inspiradora; o leitor percebe, por fim, que os Cruzados não ajudaram os portugueses devido ao orgulhoso, petulante e avaro discurso do seu rei, mas Lisboa acaba por ser conquistada ainda assim. O que faz Raimundo Silva, tal como Saramago, é juntar "uma parte suficiente de imaginação [à História] para a tornar mais real e autêntica." (*Cerco* 303)

Em suma, em *Finnegans Wake* e *História do Cerco de Lisboa*, Joyce e Saramago revisitam, com deleite, humor e ironia, momentos-chave para a identidade dos seus respetivos países. Lacan argumenta mesmo que ao ler *Finnegans Wake* é possível sentir-se o gozo de quem o escreveu; (141) uma observação em tudo semelhante ao que diz Harold Bloom relativamente a *História do Cerco de Lisboa*: "For me the heart of

Saramago is *The History of the Siege of Lisbon*, possibly because it communicates so freely Saramago's own pleasure in his work." (xvi) Porém, se Joyce opta por incluir na sua (re)visão cumulativa da História um episódio traumático e divisivo para os irlandeses (a ruína política e subsequente morte de Charles Stewart Parnell que representa, ainda que temporariamente, a esperança de uma Irlanda livre do jugo britânico), Saramago recupera um momento de afirmação e união para os portugueses (personificado pela figura de D. Afonso Henriques que fundou Portugal e que ficou conhecido como "o Conquistador").<sup>11</sup> O distanciamento do evento também é substancialmente diferente: Joyce escreve nas primeiras décadas do século XX sobre um acontecimento relativamente recente, ocorrido no final do século XIX, enquanto Saramago viaja até ao século XII para levar o Cerco de Lisboa até ao século XX. Apesar destas diferenças, o carácter metaficcional de *Finnegans Wake* e de *História do Cerco de Lisboa* aproxima-os uma vez que ambos os textos obrigam os leitores a refletir sobre os processos de escrita (ficcional ou não) e sobre a História como produto, para sempre inacabado, desses processos. Tratando-se de processos complexos, como sugere Assmann, (31) estão sempre sujeitos a diferentes ângulos e pontos de vista que podem e devem ser questionados, esvaziando-se assim qualquer autoridade interpretativa definitiva, inclusivamente de quem escreve a história/História. Com efeito, ao forjar histórias memoráveis que acrescentam camadas e vozes ao eterno labor da História, Saramago, Joyce e os seus protagonistas apresentam-se como veículos essenciais da nossa

---

11. Importa recordar que a Irlanda de Joyce foi um país colonizado, encontrando-se sob domínio britânico durante séculos, enquanto Portugal foi um país expansionista e colonizador. Todavia, se a figura de Parnell, que começou por ser um símbolo nacional, se tornou divisiva após o escândalo provocado, num país profundamente católico, pela sua relação adúltera com Kate O'Shea, a herança colonialista de Portugal também não gera consensos e é, por isso, muitas vezes equacionada em paralelo com outros momentos decisivos para a construção da identidade nacional como é o caso da Reconquista. Este é, de resto, o argumento central de Ronald W. Sousa num interessante artigo sobre *História do Cerco de Lisboa* intitulado "José Saramago 'Revises,' Or Out of Africa and Into Cyber-History": "*História* presumes its reader's experience with the grand national history and with the expectations in the area of hermeneutics that, under fascism, came with that grand history. Using those elements as a point simultaneously of departure and of comparison, it explores not so much specific alternatives as the nature that such alternatives might assume. In the process it also explores implications that might ensue in the area of subject constitution in relation to narration of nation and reception of such narration in a moment when, for the first time in the modern era, "Portugal" cannot be defined, overtly or covertly, in relation to a colonial presence" (107).

herança cultural, convidando os leitores a procurar novos sentidos e possibilidades interpretativas e contribuindo decisivamente para a sustentabilidade da nossa memória coletiva.

## Obras Citadas

- Assmann, Aleida. "The future of cultural heritage and its challenges." *Cultural Sustainability: Perspectives from the Humanities and Social Sciences*. Eds. Torsten Meireis & Gabriele Rippl. London/New York: Routledge, 2019. 25- 35.
- Attridge, Derek. *Joyce Effects: On Language, Theory and History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Bloom, Harold. *The Anatomy of Influence: Literature as a Way of Life*. New Haven: Yale University Press, 2011.
- . "Introduction." *José Saramago*. Bloom's Modern Critical Views. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005. ix-xviii
- Deane, Seamus. "Introduction." *Finnegans Wake*. By James Joyce. London: Penguin Classics, 2000. vii-liv.
- Ellmann, Richard. *James Joyce*. Oxford: Oxford University Press, 1982 [1959].
- Gordon, John. *Finnegans Wake: A Plot Summary*. New York: Syracuse University Press, 2000 [1959].
- Joyce, James. *Finnegans Wake*. London: Penguin Classics, 2000 [1939].
- . *Poems and Exiles*. London: Penguin Classics, 1992.
- . *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Penguin Popular Classics, 1996 [1916].
- . *Ulysses*. London: Penguin Classics, 2000 [1922].
- Lacan, Jacques. "Joyce o Sintoma." *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989. 135-46.
- Marinho, Maria de Fátima. "Identidades imperfeitas e desencontradas." *Metamorfoses*, vol. 17, número 2, Rio de Janeiro, 2021. 58-70.
- McHugh, Roland. *Annotations to Finnegans Wake*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1991 [1980].
- Meireis, Torsten & Gabriele Rippl (eds.) "Introduction." *Cultural Sustainability: Perspectives from the Humanities and Social Sciences*. London/New York: Routledge, 2019. 3-11.

- Pitari, Paolo. "In Defense of Literary Truth: A Response to *Truth, Fiction, and Literature* by Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen to inquire into No-Truth Theories of Literature, Pragmatism, and the Ontology of Fictional Objects." *Literature* 3, 2023. 1-18. <https://doi.org/10.3390/literature3010001>.
- Pontiero, Giovanni. "Preface." *The History of the Siege of Lisbon*. London: The Harvill Press, 2000. 1-2.
- Reis, Carlos. "A Ficção em Movimento: História, Identidade e Figuras em José Saramago." *Revista Da Anpoll*, vol. 53, n.º 3, fevereiro de 2023. 9-22. doi:10.18309/ranpoll.v53i3.1831.
- Sabine, Mark. "História Do Cerco de Lisboa." *José Saramago: History, Utopia, and the Necessity of Error*, NED-New edition, vol. 23, Modern Humanities Research Association, 2016. 205-42. JSTOR <https://doi.org/10.2307/j.ctv16km1dn.10>. Acedido a 13 de setembro de 2024.
- Saramago, José. *História do Cerco de Lisboa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989 (8.ª edição).
- Schwartz, John. "'In greater support of his word': Monument and Museum Discourse in *Finnegans Wake*." *James Joyce Quarterly*, vol. 44, no. 1, Fall 2006. 77-93.
- Sousa, Ronald W. "José Saramago 'Revises,' Or Out of Africa and Into Cyber-History." *José Saramago*. Bloom's Modern Critical Views. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005. 95-108.
- Vasconcelos, José Carlos de e José Saramago. *Conversas com Saramago – Os livros, a escrita, a política, o país, a vida*. Lisboa: JL, 2010.
- Ventura, Susana Ramos. "História do Cerco de Lisboa e As Duas Sombras do Rio: dois protagonistas em busca de uma História." *Navegações*, vol. 3, n.º 1, Porto Alegre, jan./jun. 2010. 88-93.

