

24/07

Todos os Nomes e História do Cerco de Lisboa de José Saramago: dando voz a sujeitos do limiar em contexto pós-moderno.

Sonia Frota Pessôa

Instituto de Física da USP (Profa. Dra. aposentada)

Introdução

As obras de Saramago são em geral bastante complexas, oferecendo um sem número de facetas a serem focalizadas pelo estudioso interessado em abordá-las. Neste trabalho nos restringimos a duas obras do autor relacionadas na bibliografia, **Todos os Nomes** (SARAMAGO, 2000) e **História do Cerco de Lisboa** (SARAMAGO, 2003), selecionando alguns aspectos para serem investigados.

Apesar de seu conhecido e propalado alinhamento político com a esquerda, contraditório como o próprio pós-modernismo, Saramago não se prende a verdades absolutas, fazendo uso da ironia para dialogar com o leitor. Seu narrador poderia ser onisciente, não fossem instantes de incerteza e o hábito de usar o “nós”, se identificando constantemente com o próprio leitor, forçando-o a uma análise crítica e a uma maior participação, como receptor, na interpretação do texto. Além disso, como pode ser claramente observado no caso de **Todos os Nomes**, o autor usa estratégias que dão a voz à personagem, geralmente, como no caso do Sr. José, autoconsciente e inconclusa no sentido aventado por Bakhtin. Aliás, como mostraremos neste trabalho, tanto o Sr. José de **Todos os Nomes** quanto Raimundo Silva da **História do Cerco de Lisboa**, têm características do sujeito do limiar bakhtiniano.

O presente trabalho enfoca as questões levantadas acima e se divide em duas partes: uma discussão sobre o papel do narrador nas obras e a caracterização dos personagens como sujeitos do limiar. O texto é entremeado de citações pertinentes, com ênfase nos texto teórico, **Problemas da Poética de Dostoiévski** (BAKTIN, 1997) de Mikhail Bakhtin, no qual esse estudo se apóia.

1. O narrador e a voz da personagem.

Ao escrever sobre a obra polifônica de Dostoiévski, Bakhtin ressalta que esse autor dá voz a suas personagens, fazendo com que estas escapem às descrições fechadas, tão usuais

por parte do narrador onisciente costumeiro da época, que regularmente as definia a revelia. Aqui citamos um trecho de Mikhail Bakhtin, que ilustra esse ponto de vista:

Para Dostoiévski, só na forma confessional de si mesmo é dada a última palavra sobre o homem, realmente adequada a ele. Mas como introduzir essa palavra na narração sem destruir a autonomia da palavra e sem destruir, ao mesmo tempo, o tecido da narração, sem reduzir a narração a uma simples motivação para introduzir a confissão? (BAKHTIN, 1997, pg. 55).

Um paradigma da personagem autoconsciente e inconclusa, o sujeito do limiar, é fornecido pelo romance **Memórias do Subsolo** (DOSTOIÉVSKI, 2000) de Dostoiévski, romance em primeira pessoa (*Ichzalung*) de tipo confessional, onde a voz é dada diretamente à personagem. No caso das obras de Saramago aqui estudadas temos um narrador em terceira pessoa, quase onisciente, e o autor precisa de alguma forma dar a voz à personagem e atingir sua autoconsciência. Aqui cabe uma explicação: dizemos que o narrador saramaguiano é quase onisciente porque em alguns momentos ele expressa dúvidas ou admite sua ignorância, como ilustrado abaixo. Em **Todos os Nomes**, por exemplo, ao discutir a falsificação da credencial pelo Sr. José, o narrador reconhece não possuir um retrato definitivo do caráter do Sr. José, evitando julgá-lo.

Ainda assim, avaliando o que sucedeu até agora pelos seus efeitos, é pouco provável que das intenções e obras futuras do Sr. José possam advir sérios prejuízos ao mundo, portanto deixemos provisoriamente em suspenso o juízo enquanto outras acções, mais esclarecedoras, tanto no bom sentido como no mau, não desenharem o seu definitivo retrato. (SARAMAGO, 2000, pg. 58).

Também na **História do cerco de Lisboa** o narrador reconhece seus limites ao admitir não conhecer suficientemente o diretor literário para emitir uma opinião.

O director da Produção enganava-se sobre a calma de Raimundo, sobre o resto talvez não, pois é verdade que não conhecemos suficientemente o director literário para termos uma opinião nossa, abalizada. (SARAMAGO, 2003, pg. 75).

Notamos que nos excertos aqui selecionados o narrador usa a primeira pessoa do plural, dividindo com o leitor a responsabilidade de suas afirmações. cremos que este recurso, constantemente utilizado por Saramago, tem, entre outros, o efeito de induzir o leitor à reflexão, forçando-o a uma análise crítica e a uma maior participação, como receptor, na interpretação do texto. Apesar de utilizar um narrador externo à trama, uma narrativa em terceira pessoa, Saramago, através de recursos bastante complexos, consegue dar voz e autoconsciência a suas personagens, criando heróis inconclusos do tipo bakhtiniano, sempre em eterno devir. A seguir ilustramos com exemplos, alguns desses recursos.

Saramago dá voz indireta, mas independente, a suas personagens através de artifícios como pensou, compreendeu, sabia, sentia, tentou recordar, decide, percebe, etc..., que, para maior clareza, ressaltei em negrito no exemplo abaixo.

Num desses momentos de aflição chegou ao extremo de **pensar** em desatar-se e aceitar o perigo de uma queda desamparada, aconteceu isso quando **imaginou** a vergonha que mancharia para sempre o seu nome e a sua memória se o chefe entrasse de manhã e desse com ele, Sr. José, entre duas estantes, morto, de cabeça rachada e os miolos de fora, ridiculamente preso à escada por um cinto. Depois **refletiu** que desatar-se só poderia salvá-lo do ridículo, mas não da morte, e que sendo assim não valia a pena. (SARAMAGO, 2000, pgs. 30-31).

A voz da personagem, principalmente em **Todos os Nomes**, é também ouvida em diálogos internos, geralmente provocantes (tipo socrático, com síncrese e anácrise), desenvolvidos pela personagem em seu pensamento. No caso de **Todos os Nomes** a trama é em grande parte contada através desse tipo de recurso. Há diálogos imaginários entre a razão e a angústia do Sr. José, sobre a possibilidade de que a mulher que ele ouvira embalando a criança ser a desconhecida procurada. O Sr José ouve preleções de uma pergunta insistente e dialoga com ela. Há diálogos com o teto, que num deles sugere, sob protestos do Sr. José, que é o amor pela desconhecida que alimenta a busca. Isso para citar apenas alguns. Há também diálogos reais como o que manteve com a senhora do rés-do-chão, inicialmente simulando autoridade, passando depois a um diálogo amigável, quase íntimo. Algumas das construções são mistas, entremeando a voz do narrador com outras vozes em vários níveis, como veremos no exemplo a seguir.

Obcecado pela desconhecida do verbete, Sr. José foi ao endereço onde ela havia nascido, onde permaneceu por algum tempo na porta do apartamento, sem coragem de bater. Segue-se um longo diálogo entre o Sr. José e um possível inquisidor. Reproduzimos aqui uma parte desse diálogo devido à forma que toma, ilustrando novamente a complexidade dos recursos utilizados pelo autor para dar voz à personagem. Primeiro o Sr. José segue um fluxo de pensamento, uma coisa puxa a outra e o Sr. José afirma que a decisão de ir à casa da desconhecida não foi tomada por ele: se esboçou, ficou ali no limiar, amadurecendo sem que ele estivesse consciente do fato, e de repente o tomou! A inquirição continua:

Aonde foi depois, À rua onde a mulher desconhecida nasceu, [...]. Refere-se à casa da mulher, Sim, Que fez a seguir, Fiquei ali uns minutos, A olhar, Sim, só a olhar, E depois, Depois, mais nada, Não tocou à porta, não subiu, não fez perguntas, Que idéia a sua, nem tal coisa me passou pela cabeça, àquela hora da noite [...]. (SARAMAGO, 2000, pg. 43).

O inquisidor parece não acreditar no que é contado, insiste que é um sonho porque o Sr. José saiu sem gravata! (ignorava que este era o novo Sr. José, o outro mais ousado). Na verdade, até o fim do diálogo imaginário com o inquisidor, não se sabe se a ida ao prédio foi sonho ou realidade, mas logo após o narrador (agora tipo onisciente, como ressaltai em negrito) confirma que a ida realmente aconteceu.

E fê-lo com tal convicção que até foi capaz de mentir a si próprio e logo sustentar a mentira sem qualquer remorso de consciência, como se não fosse ele o primeiro a saber **que efetivamente entrou no prédio e subiu a escada, que encostou o ouvido à porta da casa** onde, segundo o verbete, a desconhecida nasceu. (SARAMAGO, 2000, pg.45).

Mas logo o narrador volta a entremear sua fala com pensamentos do Sr. José, que por sua vez imagina possíveis palavras do marido:

Ouviu o choro rabugento de uma criança de berço, *Deve ser o filho*, um sussurro doce de embalo feminino, *Será ela*, de súbito uma voz de um homem disse passando do outro lado, ***Essa criança nunca mais se cala***, o coração do Sr. José deu um pulo de susto, *se a porta se abrisse, poderia muito bem acontecer, talvez o homem estivesse para sair, Quem é você, que quer daqui*, perguntaria, *Que devo fazer agora* perguntava-se o Sr. José, coitado dele não fez nada, ficou ali paralisado, inerte, a sua sorte foi o pai do menino não ser apreciador do antigo hábito masculino de ir até o café depois de jantar para conversar com os amigos. (SARAMAGO, 2000, pg. 45).

A mudança do tipo de fonte foi por mim introduzida para ressaltar a presença de diferentes vozes e construções, recurso usado com muita eficiência por Saramago, para representar a personagem autoconsciente, interagindo com o mundo que o rodeia. No trecho acima se misturam com maestria: o relato do narrador (sem mudança de tipo), o pensamento do Sr. José (itálico), a voz do pai da criança (itálico em negrito) em forma direta (***Essa criança nunca mais se cala***) e ainda em forma direta, agora no pensamento do Sr. José (***Quem é você, que quer daqui***). Na **História do Cerco de Lisboa** as reflexões e diálogos internos existem, mas são bem mais raros. Ainda assim, mesmo através do simples relato, Saramago deixa transparecer a personagem em seus temores e desejos, dando-lhe, de certa forma, uma voz.

Raimundo Silva não continuará a ler. Está exausto, foram-lhe todas as forças naquele Não em que acabou de jogar, além da imaculada reputação que tem merecido, a tranquilidade duma consciência em paz. A partir de hoje viverá para o momento, mais tarde ou mais cedo, mas inevitável, em que alguém lhe aparecerá a pedir contas do erro, poderá ser o justamente enfadado autor, ou o crítico irônico e implacável, ou um leitor atento em carta à editora, ou ainda o Costa, quando vier buscar as provas, que é bem capaz de aparecer ele próprio aí, com seu ar heróico e sacrificado, Tive de

vir eu, é sempre o melhor, fazer cada um mais do que seu dever. (SARAMAGO, 2003, pg. 45).

O texto acima é um relato, ao final do qual o narrador cita, de forma direta, uma possível afirmação do Costa, pessoa que faz a ponte entre o revisor e a produção. No entanto, ao fazer a leitura, o leitor instintivamente situa o relato e a fala do Costa como oriundos da imaginação de Raimundo.

Notamos que Saramago consegue dar voz e autoconsciência a suas personagens, através de recursos próprios e bastante não convencionais. No caso da **História do Cerco de Lisboa** os diálogos internos são de importância menor para a trama, quando comparados ao relato do narrador e aos diálogos trocados entre Raimundo e outros participantes, principalmente Maria Sara. Em *Todos os Nomes* a arte de dar voz chega a extremos: o narrador se eclipsa e a trama é em grande parte contada pelo Sr. José através de pensamentos e diálogos internos, seja consigo mesmo, com outros participantes ou com objetos inanimados. Em ambos os romances o autor evita a postura monológica autoritária do narrador em terceira pessoa tradicional, e ao dar voz à personagem adota uma postura dialógica semelhante à discutida por Bakhtin em sua obra **Problemas da Poética de Dostoiévski**.

2. As personagens de Saramago como sujeitos do limiar no sentido bakhtiniano.

O sujeito do limiar tem como duas de suas características mais marcantes a autoconsciência e o fato de ser inacabado, em constante devir. Ele dialoga sempre, consigo mesmo, com os outros e com o mundo ao seu redor. Constantemente imagina o que poderiam estar pensando a seu respeito e, incessantemente, dialoga também com essas criações. A citação de Bakhtin abaixo ilustra bem, a nosso ver, o comportamento do sujeito do limiar bakhtiniano.

O próprio ser do homem (exterior como interior) é uma comunicação profunda. Ser significa comunicar [...]. O homem não possui um território interior soberano, ele se situa todo e sempre em uma fronteira: olhando para o seu interior ele o olha nos olhos do outro ou através dos olhos do outro. (BAKHTIN, 2006, pg. 140).

Vemos que as personagens de Saramago aqui consideradas são bem descritas pela afirmação de Bakhtin. Raimundo, preocupado com a tintura, se vendo constantemente através do que imagina ver nos olhos do Costa, da senhora a dias e mesmo de Maria Sara. Sr. José, imaginando o que pensaria o chefe ao vê-lo caído da escada amarrado por um

cinto, se adiantando às questões que seriam aventadas quando apresentasse seu documento falsificado ou imaginando durante a invasão da escola que o encontrariam lá, nu e

[...] chamariam a polícia, por-lhe-iam algemas, perguntar-lhe-iam o nome, a idade e a profissão, primeiro viria o diretor do colégio, depois apareceria o chefe da Conservatória Geral, e entre os dois olhá-lo-iam com severa condenação, Que faz aqui, perguntariam, e ele não teria voz para responder, não poderia explicar-lhes que andava à procura duma mulher desconhecida, o mais certo era que desatassem à gargalhada, e depois tornariam a perguntar [...] até que ele confessasse tudo [...].” (SARAMAGO, 2000, pg. 100).

Por outro lado, por estar em constante devir, o sujeito do limiar bakhtiniano não se presta a definições acabadas: estando consciente delas, pode sempre mudá-las. Como sua característica maior é a autoconsciência, esse tipo de herói não pode facilmente ser definido de forma monológica ou descrito à revelia. Como argumenta Bakhtin:

A autoconsciência, enquanto dominante artístico da construção da personagem, não pode situar-se em concomitância com outros traços da sua imagem; ela absorve esses traços como matéria sua e os priva de qualquer força que determina e conclui a personagem. (BAKHTIN, 1997, pg. 53).

Neste contexto notamos que o narrador saramaguiano raramente define a personagem à revelia nas obras consideradas, e quando o faz, é para desmentir-se a seguir. Não temos nem mesmo uma descrição externa detalhada do tipo físico das personagens, ou de como eles se vestem, nesses romances. Estamos cientes de que o Sr. José usa gravata porque num diálogo interno ele questiona a impropriedade da falta da mesma e sabemos que Raimundo tem cabelos pintados porque isso o incomoda. Essa parece ser uma postura consciente do autor, pois na **História do Cerco de Lisboa**, ao se indagar sobre a atitude de Raimundo que joga fora a tintura de cabelos, o narrador (aqui novamente quase onisciente e usando a primeira pessoa do plural) afirma que só a personagem poderia dar uma explicação, sob o risco de se tentar reduzir a vida humana a um encadeamento de fatos lógicos.

De facto, faltando a explicação que só o próprio pertinentemente poderia dar e não querendo nós arriscar suposições e hipóteses, que não passariam de mal acautelados juízos temerários, torna-se impossível estabelecer aquela desejada e tranquilizadora relação direta que faria de qualquer vida humana um encadeamento irresistível de factos lógicos [...]. (SARAMAGO, 2003, pg. 109).

Para o sujeito do limiar o processo decisório é sempre torturante: um processo lento, cheio de idas e vindas, experimentações e angústias. Devido à sua autoconsciência exacerbada, a personagem o cerca de medos e considerações de toda ordem a respeito de si mesma (suas vontades), dos outros e do próprio mundo. As resoluções são geralmente fruto

do acaso e implicam sempre em um diálogo com o mundo exterior. Há em **Todos os Nomes** uma descrição bem interessante do ato decisório que, como explica o narrador, não é racional. Argumenta que mesmo a simples decisão de ir comprar jornal é dialógica.

Mesmo um acto tão simples como é o de descer à rua para comprar o jornal pressupõe, não só um suficiente desejo de receber informação, o qual, esclareça-se, sendo desejo, é necessariamente apetite, efeito de actividades físico-químicas específicas do corpo, [...] como pressupõe também [...], a certeza, ou a convicção, ou a esperança, não conscientes, de que a viatura de distribuição não se atrasou ou de que o posto de venda de jornais não está fechado por doença ou ausência voluntária do proprietário. [...]. (SARAMAGO, 2000, pg. 41).

Os exemplos acima suportam o nosso argumento de que as personagens aqui consideradas têm as características do sujeito do limiar bakhtiniano. Raimundo e, principalmente Sr. José, são inconclusos, surpreendentes e em constante devir. Ambos transgridem regras de conduta antes consideradas sagradas, transpondo limiares e se renovando. Hesitam, mas prosseguem, e retornam, se modificam, e prosseguem novamente, num processo que quase sempre depende mais do acaso que da racionalidade.

As personagens das obras aqui estudadas são inicialmente introduzidas como pessoas pacatas e cientes de suas responsabilidades, levando uma vida solitária dominada pela rotina. Este retrato fechado cai por terra quando um dia, movidos por impulsos irresistíveis, eles atravessam o limiar do proibido e cometem ações que antes eram, mesmo para eles próprios, inimagináveis. Para o Sr. José a transgressão primeira se dá quando ele cruza uma barreira antes intransponível, a porta que separa seu quarto da Conservatória. A partir daí as transgressões se multiplicam: o Sr. José abandona qualquer escrúpulo e parte para o mundo em busca da desconhecida. Assim foi também com Raimundo Silva, revisor consciente e confiável, quando, sem que soubesse explicar por que motivo, adicionou um Não ao texto que passou afirmar, ao contrário do que estava dito, que os cruzados Não ajudaram os portugueses contra os mouros em 1147, durante o cerco de Lisboa. Como já vimos dos excertos acima, a decisão do Sr. José de procurar a desconhecida não foi racional. Da mesma forma aconteceu com Raimundo, que também não tem explicação para o Não apostado ao livro que revisava.

Apesar do medo quase físico, dos suores frios e dos riscos, surge inesperadamente nas personagens, convivendo (e no caso do Sr. José, mesmo dialogando) com elas um duplo delas mesmas, que elas mal reconhecem. Isto fica claro nos trechos abaixo, onde resalto em negrito a sensação de desdobramento. Na noite do Não com que mudou a História, Raimundo Silva se deita.

Tem dificuldade em reflectir no que fez, sobretudo não consegue reconhecer a gravidade do seu acto, e chega a surpreender-se por nunca antes lhe ter ocorrido a idéia de alterar o sentido doutros livros que reviu. Num momento que lhe parece ser **como se estivesse a desdobrar-se, a afastar-se de si mesmo**, observa-se a pensar, e assusta-se um pouco. (SARAMAGO, 2003, pg. 46).

Da mesma forma, após invadir como um ladrão a escola onde a desconhecida havia estudado, o Sr. José, febril, retorna à sua casa.

Fosse por efeito da febre ou fadiga, ou de ambos, este pensamento não o inquietou, não pareceu estranha a irregular idéia de faltar ao serviço, neste momento **o Sr. José não parecia ser o Sr. José, ou eram dois os Srs. Josés** que se encontravam na cama [...], um Sr. José que perdera o sentido de responsabilidades, outro para quem isso se tornara totalmente indiferente. (SARAMAGO, 2000, pg. 119).

A vida das personagens sofre grandes transformações em consequência do aparecimento deste duplo mais ousado. Por falta de espaço não podemos explorar um sem número de aspectos interessantes: a relação entre o Sr. José e o Conservador por si só, já forneceria farto material para outro trabalho. Aqui notamos apenas que na sua busca pela mulher desconhecida, o Sr. José sai de seu isolamento, conversa com várias pessoas e finalmente conquista o respeito e até a cumplicidade do chefe, inicialmente um paradigma inatingível e seu maior exemplo. Raimundo, inicialmente oscilando entre o ele antigo e seu duplo mais ousado, também mudou o rumo de sua vida. Arranjou coragem para deixar de tingir os cabelos, deixou fluir seu lado poético, acariciando flores brancas, escrevendo a estória de amor de Mogeime e Ouroana e misturando-a com a sua própria estória de amor com a doutora Maria Sara, pessoa contratada para inibir erros como o do seu Não, mas que acabou sendo a incentivadora do seu texto sobre a conquista de Lisboa pelos portugueses, apesar da negativa dos cruzados em ajudá-los.

É interessante notar que símbolos do limiar como portas, escadas e janelas (ver também SEIXO, 1989)^a, aparecem com freqüência nos dois romances. A porta entre o quarto do Sr. José e a Conservatória e as escadas que dão vertigem. Raimundo parado em frente à porta do escritório de Maria Sara e a escada estreita e empinada perto de sua casa por onde circula. Sr. José junto à porta do apartamento onde nasceu a desconhecida, sem coragem de

^a Ver a seção *Janela e Cerco* do artigo de M. A. Seixo sobre a **História do Cerco de Lisboa**, onde ela comenta sobre a oposição entre esses dois elementos simbólicos. Cito: “Ao contrário da janela, o cerco é justamente uma ameaça de oclusão e entretece relações dúbias com o paradigma esconder/mostrar. É claro que a janela também “cerca”, mas cerca para melhor fazer ver e não para destruir, cerca para isolar, como que para engrandecer, como uma lente, [...]”(SEIXO, 1989, pg. 38).

entrar, se escondendo na escada do prédio, ou, munido de documento falso em frente à porta da senhora do rés chão.

Resumindo, nesta seção argumentamos que Sr. José e Raimundo transpõem limiares, se modificam, reagem ao outro e ao mundo, num processo contínuo de transformação. cremos ter mostrado que, autoconscientes e inconclusos, os personagens das obras de Saramago aqui consideradas, se aproximam bastante do sujeito do limiar bakhtiniano.

Finalmente gostaria de fazer algumas observações sobre a personagem do Conservador em *Todos os Nomes*. Ao contrário do Sr. José, o Conservador tem, através de praticamente todo o livro, um discurso monológico e autoritário que se caracteriza por frases curtas, diretas e assertivas, sem direito a resposta, exclamações e ausência de diálogo. No entanto, apesar de ser inicialmente definida de forma monológica, essa personagem, curiosamente, também evolui. A apresentação que o autor dá ao Conservador deixa o leitor alheio às suas angústias e indecisões, mas ao se tornar cúmplice do Sr José na destruição do certificado de óbito da desconhecida, o Conservador, apesar da sua postura rígida, se revela também inconcluso, sujeito, como o Sr José, às mudanças que refletem as ações do outro e do mundo que o cerca.

Conclusão

Para concluir gostaria de abordar alguns pontos que considero importantes. Saramago é um escritor que inova sempre, tanto na estrutura quanto no tema e isso pode ser visto quando se compara seus dois romances, separados por um espaço de dez anos: a **História do Cerco de Lisboa** de 1989 e **Todos os Nomes** de 1997. Nas duas obras Saramago dá voz às personagens principais, Raimundo e o Sr. José, usando um narrador de terceira pessoa quase onisciente, mas os recursos para esse fim crescem em complexidade no caso de **Todos os Nomes**, onde a estória é contada em grande parte pelo Sr. José, personagem de autoconsciência extrema, através de diálogos imaginários.

Um segundo ponto diz respeito ao escritor pós-moderno, ao homem em eterno devir de Bakhtin e à vida urbana que experimentamos hoje. Ao comparar a obra de Dostoiévski com os romances da época, Bakhtin afirma que os romances biográficos e psico-sociais exigem personagens bem delineadas e não se ajustam às necessidades do romance polifônico, tendo o herói de aventura, em seu arcabouço sempre inacabado uma maior afinidade com a personagem dostoiévskiana. Aqui notamos que fragmentação da vida moderna de certa forma desengessa o homem do arcabouço social rígido de outrora, dificultando sua

definição completa. O homem pós-moderno das grandes cidades circula fragmentado entre diferentes ambientes: família, trabalho, academia, noite, cruzando constantemente esses limiares e assumindo diferentes papéis. Como o herói de aventura, ele é exposto às mais diversas situações e entra em contato com variados discursos. Nesse ambiente polifônico o homem contemporâneo se espelha em mil espelhos se reconstruindo sempre: mais que qualquer outro, está em constante e acelerado devir. Assim, o autor pós-moderno tende a ser dialógico, refletindo o mundo em que vive e suas experiências.

Referências bibliográficas:

- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12 ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1997.
- DOSTÓIEVSKI, F. (1864) *Memórias do Subsolo*. Trad. de Boris Schnaiderman, São Paulo: Ed. 34, 2000.
- SARAMAGO, J. (1989) *História do Cerco de Lisboa*, São Paulo: Ed. Folha de São Paulo, 2003.
- SARAMAGO, J. (1997) *Todos os Nomes*. 8ª reimpressão São Paulo: Ed. Schwartz, 2000.
- SEIXO, M. A. «História do Cerco de Lisboa» ou a respiração da sombra. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, Ensaio, n.º 109, p. 33-40, mai. 1989.