

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Renata Alves da Silva

História e Ficção: territórios em conflito em **História do cerco de Lisboa**, de José Saramago.

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO
2014

Renata Alves da Silva

História e Ficção: territórios em conflito em **História do cerco de Lisboa**, de José Saramago.

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Vera Bastazin.

São Paulo

2014

Banca Examinadora

AGRADECIMENTOS

Escrever uma dissertação de Mestrado é uma tarefa desafiadora e de plena superação. Para aqueles que compartilham conosco esse momento, parece uma tarefa interminável e, por vezes, incompreensível. Mas, é graças a essas pessoas que participam, direta ou indiretamente, do processo que devo agradecer pelas várias contribuições feitas.

Primeiramente, quero agradecer a minha orientadora professora doutora Vera Bastazin que, pacientemente, me incentivou e orientou meus estudos e o desenvolvimento deste trabalho. Desculpe os sumiços repentinos.

Tenho muita gratidão à CAPES que, nestes dois anos, financiou esta pesquisa, sem a qual não seria possível realizá-la.

Sou muito grata a professora doutora Márcia Valéria Zamboni Gobbi por aceitar participar da qualificação e apresentar valiosas contribuições que enriqueceram muito esta dissertação. À professora doutora Maria Rosa Duarte de Oliveira agradeço imensamente a disponibilidade em compartilhar seu conhecimento nas aulas, além de primorosa análise na qualificação.

Não poderia deixar de agradecer aos professores doutores do Programa de Literatura e Crítica Literária que, direta ou indiretamente, contribuíram com aulas, debates, análises, reflexões enriquecedoras a minha pesquisa assim como meu conhecimento literário: Diana Navas, Fernando Segolin, Maria Aparecida Junqueira, Maria José Gordo Palo, Juliana Silva Loyola. À secretária do programa, Ana Albertino, pela paciência e disponibilidade em explicar todos os procedimentos diversas vezes.

Ao Colégio São Francisco Xavier, principalmente, ao diretor Gilberto S. Covre e à coordenadora, Siomara Molina Ferreira, pela compreensão e incentivo que me deram ao longo desses dois anos.

Aos amigos e familiares que sempre incentivaram minha pesquisa e compreenderam minhas ausências. Estou de volta! Agradeço também aos meus alunos, pela paciência, incentivo e carinho nos momentos de desânimo ou desespero.

Aos amores da minha vida, Jane, Zulmira, Rodrigo, Luciana, Mônica, Marcelo, Marla, July, Haroldo, Romeu e Fanny, sem vocês não teria um porto seguro nos momentos de turbulência. Minha eterna gratidão.

SILVA, Renata Alves de. **História e Ficção: territórios em conflito em História do cerco de Lisboa, de José Saramago**. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2014. 120p.

RESUMO

A partir do romance *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago, a presente dissertação tem como objetivo destacar e analisar a fronteira ou territorialidade existente entre História e Literatura. A expressão literária e poética da História busca aprofundar a análise das fronteiras percorridas por essas duas áreas de conhecimento – Literatura e História – no processo de resgate e escrita da experiência humana, seja ela a do passado ou a do presente. A nossa hipótese é que a História irá manifestar a territorialidade entre o tempo presente e o passado, os quais são harmonizados na obra, cuja vinculação à cultura contemporânea não contempla o passado como algo definitivamente perdido ou cujo resgate é anacrônico. A fundamentação teórica se baseia na ideia da História se tornar o próprio tema do romance, pois está encaixada na ficção como parte dela, gerando discursos dialógicos e conflitos de territorialidade entre o tempo presente e o passado. Para isso, estudiosos como Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Mikhail Bakhtin, Tzvetan Todorov, Paul Ricoeur, Homi K. Bhabha serão estudados e resgatados em suas propostas teóricas como forma de dar fundamentação aos argumentos de análise e interpretação. O debate contemporâneo sobre as fronteiras entre a literatura e a história recupera de várias maneiras disputas anteriores. Uma delas é a discussão sobre o valor e a verdade das narrativas históricas e literárias, cujas relações se alternam entre períodos de oposição e de complementaridade. Nesse sentido, a análise pode ajudar a compreender melhor as fronteiras entre os dois discursos e os procedimentos com que eles referendam as suas verdades e os seus valores.

PALAVRAS-CHAVE: Territorialidade; Fronteira; História; Ficção; José Saramago.

ABSTRACT

Based on José Saramago's novel called *História do cerco de Lisboa*, this dissertation aims to feature and analyse the boundary or territoriality existent between History and Literature. The literary and poetic expression of the History seeks to examine carefully the analysis of the boundaries coursed by these two fields of knowledge – Literature and History – in the process of retrieving and writing about the human experience, whatever it may be in the past or in the present tenses. Our hypothesis is that the History will demonstrate the territoriality between the present and the past which are harmonized on the work, whose articulation to the contemporary culture does not behold the past as something definitely lost or whose rescue is anachronistic. The theoretical framework is based on the idea of the History to become the own novel theme, because it is inserted in the fiction as a part of its, generating dialogic and territoriality conflicts discourses between the present and the past tenses. Toward this, studios as Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Mikhail Bakhtin, Tzvetan Todorov, Paul Ricouer, Homi K Bhabba will be studied and recovered in their theoretical proposals to consolidate groundwork to the arguments of analysis and interpretation. The contemporary discussion about the boundaries between literature and history recovers in several manners foregoing controversies. One of them is the discussion about the value and the truth of the literary and historical narratives, whose relations interchange between opposition and complementary periods. In this sense, the analysis may assist to comprehend better the boundaries between both discourses and procedures with which they authenticate their truths and their values.

KEY WORDS: Territoriality; Boundary; History; Fiction; José Saramago.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – Que (H) história é essa?	7
CAPÍTULO 1 - O CERCO DE LISBOA: A HISTÓRIA DE UM NÃO	
1.1 – O revisor: um talento a desdobrar-se	13
1.2 – O cerco amoroso de Raimundo e Maria Sara	28
1.3 – Os tempos e espaços encaixados do cerco de Lisboa	37
CAPÍTULO 2 – UM OUTRO CERCO DE LISBOA: A RECONQUISTA DE PORTUGAL	
2.1 – O que está envolvido neste cerco de Lisboa?	46
2.2 – O Rei, o fidalgo, o soldado, o almuadem: <i>as gentes</i> do cerco	57
2.3 – O simples soldado Mogueime e sua nova História	65
CAPÍTULO 3 – UM TERCEIRO CERCO: O LIMIAR ENTRE HISTÓRIA E FICÇÃO	
3.1 – Fronteira e Territorialidade: História e Ficção	71
3.2 – Territórios em conflito nas (H)histórias do cerco	87
3.3 – O terceiro cerco de Lisboa: limiares	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS	115

INTRODUÇÃO

Que (H) história é essa?

A História sempre se constituiu numa fonte inesgotável de estudo e pesquisa para os romancistas. Quando focalizamos as obras de José Saramago, isso transparece já que, como escritor de ação, ele sempre esteve ligado à história passada ou à do nosso século, mais especificamente no contexto histórico português.

A matéria prima de grande parte de seus romances consiste na História de seu país, dos seus primórdios aos dias de hoje. Ao fixar momentos cruciais da História lusitana, seus romances deixam de ser apenas a expressão de uma época ou mera crônica social, para se tornarem ação. Seu objetivo não é distrair o público, mas agir sobre ele, provocando polêmica, reflexão e revisão crítica da História portuguesa.

José Saramago, numa linguagem inovadora, realiza em **História do cerco de Lisboa**¹ uma manipulação literária a fim de redimensionar os elementos históricos para um conjunto ficcional, tornando-os diferentes do universo de onde foram tirados.

A obra do escritor português constitui o *corpus* deste estudo, cuja fundamentação teórica se baseará na ideia da História se tornar o próprio tema do romance, pois está encaixada na ficção, como parte dela, gerando discursos dialógicos e conflitos de territorialidade entre o tempo presente e o passado. Para isso, estudiosos como Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Bakhtin, Todorov, Ricoeur, Bhabba terão suas teorias usadas como suporte iluminador a pesquisa desse romance.

O que objetiva o desenvolvimento deste estudo é a fronteira ou territorialidade existente entre História e Literatura. A expressão literária e poética do acontecimento histórico no romance **HCL** busca aprofundar a análise das fronteiras percorridas por essas duas áreas de conhecimento – Literatura e História – no processo de resgate e escrita da experiência humana, seja ela a do passado ou a do presente.

¹ Todas as citações do romance **História do cerco de Lisboa** serão indicadas pela sigla **HCL** acompanhada da numeração da página em referência.

Esse *sentido histórico*, em torno do qual a obra é gerada, impulsiona a narrativa a promover em sua matéria ficcional um verdadeiro diálogo dos tempos, não só no que concerne à cronologia entre o presente e o passado, mas também no que se refere à incorporação da discussão contemporânea sobre a natureza do fenômeno literário.

Contudo, a possibilidade de criar passados e contar histórias, fazendo com que os acontecimentos/ tradições se mantenham vivos e abertos a outros agenciamentos e novas experiências, trazem-nos uma problematização: até que ponto a história oficial que se apresenta como uma reprodução, a mais fiel de um acontecimento seria realmente o que diz ser? Não teriam as versões oficiais enxertos que os anos posteriores lhes deram? O que separa e/ ou une a História confrontada pela ficção?

A nossa hipótese é que a História irá manifestar a territorialidade entre o tempo presente e o passado, os quais são harmonizados na obra, cuja vinculação à cultura contemporânea não contempla o passado como algo definitivamente perdido ou cujo resgate é anacrônico.

O autor português reinterpreta a História, transfigurando-a artisticamente e produzindo uma realidade caracterizada por seus anseios. Ao desautomatizar o discurso histórico, Saramago o torna o próprio tema do romance e não apenas mero pano de fundo. O autor procura contestar e reescrever a história oficial, ao introduzir personagens do povo e lhes atribuir papéis de destaque, comentando os acontecimentos do ponto de vista do presente e assumindo a subjetividade do relato.

A introdução de um *não*, que subverte a verdade histórica, conduz a personagem Raimundo Silva a garantir e sustentar o ato de rebeldia praticado contra uma escrita que devia preservar. A inserção de um *não* implica à personagem a reescritura de uma nova versão da *história do cerco de Lisboa*.

Em **O narrador**, Benjamin (2004) analisa que não se trata de negar a história maior, mas sim quebrar-lhe a hegemonia e trazer à tona a heterogeneidade dos acontecimentos atuais, de modo que nada seja imposto como verdade única, para que sejamos livres “para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinja uma amplitude que não existe na informação” (p. 203).

Deste modo, a literatura mostra-se um forte instrumento disparador dessa relação ativa com a memória. Sua liberdade de criação revela seu descompromisso com a necessidade de explicação, tão cara ao cânone da ciência em sua busca de legitimação. Assim, a história de Raimundo Silva traz diversos problemas para a questão da história universal e da memória social.

Esse conteúdo da História faz com que o revisor seja tomado por um desejo que o agita, pois sua análise desloca-se da simples revisão para se tornar um procedimento marcado por considerações críticas sobre o processo de representação do acontecimento histórico.

O despertar desta personagem é descrito e desenvolvido como uma espécie de devaneio tardio, causado por um acontecimento de origem externa, que termina por gerar uma profunda transformação interna. Acompanhamos esta mudança provocada pelo despertar e pela consequente descoberta da capacidade de decisão que acomete Raimundo.

Além disso, o renascimento pessoal dele está diretamente ligado ao surgimento de um sentimento novo, até então desconhecido, que o lança numa experiência amorosa jamais vivida. Ele descobre o amor, descobre o outro e, nessa sucessão de descobertas que esse desejo lhe traz, acaba descobrindo a si mesmo.

A mudança que acomete a personagem a faz desenvolver um jogo de encaixe cuja história encaixada do cerco de Lisboa, criada pelo revisor, rivaliza em importância com a história encaixante, a *oficial*. Esse procedimento mantém o clima poético da narrativa, pois, segundo Todorov (1994), em **Romance Poético**, o aparecimento de uma personagem ou algum outro elemento pode desencadear uma nova narrativa interrompendo a narrativa anterior.

As novas histórias criadas trazem episódios que se referem ou que completam a significação maior do romance. A ação de **HCL** se desenvolve paralelamente à narrativa do revisor, ela se encaixa sem apresentar problema de articulação, predominando uma fluência na qual se alternam os narradores, de maneira quase imperceptível, como se tecessem outros fios. É o próprio contar que faz avançar a ação.

Ao escrever, Raimundo redescobre a vida, por isso, as histórias se encadeiam umas às outras. Paralelamente, o idílio da personagem com Maria Sara atinge seu clímax no momento da tomada de Lisboa, que é quando a

história de Mogueime e Ouroana tem a função de espelhar o relacionamento de Sara com o revisor e intensificar o sentimento de ambos.

O resultado da construção em espelho ou como também é denominada *mise en abîme*², é uma tendência ao estilhecimento ou à desagregação do relato, típica de um romance contemporâneo, pois cria espaço para inúmeras interpretações que não chegam a constituir outras histórias, mas são reflexões sobre os problemas próprios da ficção: o narrador-autor dá lugar a outro porta-voz, Raimundo Silva, que, ao se transformar em escritor e ligar-se à Literatura, confere credibilidade a suas afirmações.

Por meio da narrativa encaixada, o dialogismo bakhtiniano entre passado e presente aparece quando há a rejeição do discurso histórico tradicional sobre a conquista da cidade de Lisboa, mediante a adulteração praticada por Raimundo Silva.

O romance **HCL** possui esse caráter dialógico, pois nasce do encontro de vozes diferenciadas (passado e presente) que se somam, se inter-renunciam, se contradizem, ou seja, se relativizam. O resultado é que a intertextualidade nasce da percepção dessas vozes, dessas consciências, causando uma fratura, como diria Agamben (2009).

O autor constrói um romance em que cada personagem está inserido no campo de visão e na consciência do outro, obrigando cada um a ver e a reconhecer todo o essencial que o autor vê e conhece, organizando e participando da história, o que reflete sua natureza dialógica.

José Saramago não busca se transportar e transportar o leitor ao passado por uma reconstituição de época pretendendo a objetividade, o realismo ou o pitoresco. Embora seja mestre em dar vida e ação aos dados documentais, em reconstruir ambientes e personagens de épocas passadas, também é mestre na desconstrução do realismo por meio de um discurso dialógico e contemporâneo. Sabe como poucos introduzir eventos fantásticos na trama oficial ou cotidiana, usar a ironia e o humor em seus comentários por meio das várias vozes e interpretações dentro dos romances.

² O conceito de *mise en abîme*, cunhado por André Gide e teorizado por Lucien Dallenbach, consiste em uma técnica narrativa que coloca uma história dentro de outra, como um enclave – uma narração secundária que, de algum modo, se desenvolve a partir da ficção original, ou seja, é todo fragmento textual que mantém uma relação de semelhança com a obra que o contém, funcionando como um reflexo, um espelho da narrativa que o inclui.

Essas alterações e suas reescrituras apontam para uma História que pode ser corrigida, problematizada e contada por meio do encaixe, da dialogia, do relacionamento territorial entre História e Ficção. Para isso, é necessário partir de uma contextualização do projeto ficcional de Saramago no âmbito do romance contemporâneo e da estruturação da ficção por meio da interação e do diálogo intertextual com a própria história que foi violada. Isso permite um estudo da relação da narrativa ficcional com as fontes historiográficas manipuladas pelas vozes da obra.

Esse processo de manipulação só poderá ser explicado pela análise da metáfora do cerco como um elemento condutor/ deflagrador de três portas distintas: o cerco ficcional de Raimundo Silva, o cerco histórico em que a personagem Mogueime está inserida e a formação de um terceiro cerco por meio do limiar aberto por Raimundo Silva. Esse rastro é apresentado graças à transfiguração criativa, momento em que a imaginação do autor vai-se libertar das imposições da história e se afirmar como criação literária autônoma. A divisão dos capítulos norteia a interpretação metafórica dos três cercos.

No **capítulo I**, discute-se a introdução desse *não* que subverte a verdade histórica solidamente estabelecida e que conduz Raimundo Silva a sustentar o ato de rebeldia praticado contra uma escrita que deveria preservar. A inserção do *não* motiva o protagonista do romance a (re)escrever uma nova versão da história do cerco de Lisboa.

Saramago seria, então, uma espécie de historiador ficcional, paradoxalmente, à procura de uma verdade que pode estar escondida ou ser revelada pela criação artística. Para tal, ele se vale, entre outras coisas, da humanização da história, criando personagens (baseados, ou não, na realidade histórica) que apresentam dramas verossímeis.

Por um lado, isso torna a História mais palpável, mais real, mais verdadeira; por outro, universaliza o discurso, deixando-o próximo aos dramas dos leitores, que se identificam com os fatos narrados e com as personagens comuns tal como o revisor de textos Raimundo Silva e o soldado Mogueime que, em certa medida, são encantadoras e, porque não dizer, poéticas, afinal, elas são mostradas com uma aura de humanismo com a qual todos gostariam de se identificar.

No **capítulo II**, contextualizam-se as profundas transformações culturais e sociais ocorridas na Europa e, particularmente, em Portugal, na primeira metade do século XII. Nesse período, ocorria o renascimento do comércio, a consolidação do sistema feudal, o ressurgimento de conglomerados urbanos e o crescimento da hegemonia da Igreja.

Diante deste quadro, Portugal empenha-se na expansão das fronteiras do Cristianismo, por meio da organização das Cruzadas, ou seja, expedições militares que almejavam libertar os lugares santos do domínio muçulmano. É precisamente nessas lutas por áreas de expansão da fé cristã que o cerco de Lisboa ocorre como acontecimento histórico.

No **capítulo III**, o território em conflito entre o histórico e o literário será analisado não a partir da ficção da História, mas da história que resulta de uma ficção embasada nas subjetividades do escritor, dos heróis, das personagens. Dessa forma, a história encaixada, criada pelo revisor, rivaliza em importância com a história encaixante, gerando uma estrutura dialógica entre a narrativa de Raimundo e a narrativa (histórica e ficcional) de **HCL**.

No romance contemporâneo, a representação e reescrita da História implica a prática de modificações nos fatos e figuras históricas sacralizadas pelo patrimônio cultural passado, por meio de alterações contrárias. Saramago exercita a travessia de níveis temporais, viaja pelo literário, propondo uma instância discursiva contemporânea nas suas análises do passado. Esses traços caracterizam **HCL** como tentativa de estabelecer o lugar suspenso, adiado, impreciso, fugidio que, nestes dois últimos séculos, a sociedade veio ocupar.

Nas **considerações finais**, são apresentados os resultados da aprendizagem que o estudo proporcionou, sobretudo, no que tange a busca por respostas por meio das fronteiras entre a História e a Literatura, para chegar ao entendimento de como o revisor/ escritor (re)constrói uma nova História, relacionando as duas narrativas. Esses entrecruzamentos são importantes, já que o texto literário de Saramago encontra-se impregnado da própria História.

CAPÍTULO 1

O CERCO DE LISBOA: A HISTÓRIA DE UM NÃO

1.1 – O revisor: um talento a desdobrar-se

O romance define-se inicialmente como a história de um revisor de uma editora lisboeta, Raimundo Silva, debruçado sobre a revisão de um livro de história denominado *História do cerco de Lisboa*. Ao repassar as últimas provas, destinadas à tipografia, Raimundo fica subitamente tentado a alterar esta escrita, tida como fixa e estável, apropriando-se dela. A apropriação se dá pela introdução de uma negativa que subverte a história.

Ao deixar sua marca, conforme Benjamin (2004) discorre em **O narrador**, Raimundo Silva provoca a sua transformação de revisor em escritor, ou melhor, em narrador de uma *história nova*. Tal ação é consequência do desafio lançado por Maria Sara, diretora de serviços da editora, para que escrevesse uma outra história do cerco de Lisboa, na qual os portugueses não tivessem auxílio dos cruzados.

Dessa forma, a metamorfose sofrida pela personagem exprime o desejo íntimo de intervir na construção de outra versão da História, a partir de uma suposição histórica deliberadamente diferente. Assim, a reconstituição de épocas passadas ancora-se em procedimentos contraditórios e escorregadios que brotam da liberdade imaginativa de reviver tempos distintos do nosso, ordenando-os a partir de uma perspectiva atual, tese analisada por Walter Benjamin (2004) acerca da narração e do discurso da História sob o signo de um *tempo do agora*.

Inscreve-se, nessa atitude narrativa, o dialogismo bakhtiniano entre passado e presente, já que a rejeição do discurso histórico tradicional sobre a conquista da cidade de Lisboa, mediante a adulteração praticada por Raimundo Silva, é a concretização de uma percepção particular acerca do processo de escrita da história. Segundo essa escrita, a verdade sobre o que aconteceu efetivamente com o ser humano no passado não pode ser atingida plenamente, por causa da precariedade de elementos, dados, traços, vestígios e documentos que chegaram à atualidade.

É necessário analisar o ato infrator praticado por Raimundo Silva e as circunstâncias que lhe deram origem. Este ato privou o discurso histórico da construção imutável e configurada, ao longo dos séculos, por uma historiografia que repetiu exaustivamente o que os historiadores e cronistas passados haviam afirmado acerca dos episódios relativos ao processo de cerco militar, batalha e conquista de Lisboa, no ano de 1147.

Dependendo da atmosfera e das necessidades político-ideológicas do momento, a historiografia tradicional revestiu esse acontecimento de um esplendor ufanista e de uma grandiosidade épica que a alteração feita por Raimundo Silva questiona e rejeita. O revisor constata as contradições, erros e falhas detectadas em um discurso que se assumia como rigoroso e digno de créditos, graças aos testemunhos e documentos em que se apoiava.

Em termos narrativos, o ato se concretiza por meio da negação de um conhecido episódio histórico do processo de reconquista do território português aos mouros, ou seja, a ajuda concedida pelos cruzados aos portugueses na conquista de Lisboa no século XII, período em que a cidade era de domínio muçulmano, já que Lisboa era um importante núcleo de civilização árabe.

A rejeição do discurso histórico tradicional sobre a conquista da cidade de Lisboa, mediante a adulteração praticada por Raimundo Silva, é a concretização de uma percepção particular acerca do processo de escrita da História. A verdade sobre o que aconteceu efetivamente com o ser humano no passado não pode ser atingida plenamente, por causa da precariedade de dados e documentos que chegaram à atualidade. A manipulação desses dados, o recorte e a seleção de certas fontes em detrimento de outras abalam a crença de que a escrita da História configura uma enunciação absoluta e única, capaz de reproduzir o que realmente aconteceu.

Isso transparece na ação empreendida pelo revisor, que identifica aquelas verdades anteriormente mencionadas como possibilidades discursivas de representação do devir do ser humano no tempo. Reforça-se, assim, a territorialidade nos diálogos, seja ele do historiador ou do escritor artístico, que é marcada pela relatividade e criatividade. O conflito entre História e ficção impede que o discurso histórico se feche, proporcionando à expressão escrita diferentes interpretações de um mesmo acontecimento.

A análise do que levou Raimundo Silva a violar deliberadamente o discurso alheio e a escrever uma nova versão da história do cerco de Lisboa, remete inevitavelmente à inusitada maneira como o romance principia. Na abertura da obra, evidencia-se um procedimento comum a outros romances do autor, como **O evangelho segundo Jesus Cristo**, nos quais um capítulo inaugural apresenta condensadamente o que o desenrolar da narrativa realiza nos seguintes.

Na abertura, há um diálogo entre um revisor, cujo nome ainda não sabemos, e um historiador, que é autor de um livro de História, em fase de revisão. O diálogo entre as duas personagens se desenvolve a partir da curiosidade do historiador com relação a um sinal característico da atividade revisora, o *deleatur*³.

Códigos de Revisão			
Sinal	Ação	Sinal	Ação
—	barra de atenção	VO	ver original
Ⓢ Ⓣ ⓐ	suprimir (deleatur)	???	dúvida
↻ ↺	tirar espaço	OK	correção indevida
∪	unir	fonte	alterar fonte
#	adicionar espaço	corpo	alterar corpo
⌈ ⌋	quebrar linha	it	itálico
↔	inverter	red	redondo
↕	inverter linhas	neg	negrito
ñ ñ	sub/sobrescrever	cl	claro
∞	recorrer	CA	caixa-alta
[]	centralizar	cb	caixa-baixa
↵ ↶	alinhar	Abx cAbx	caixa alta e baixa

A busca de uma explicação desse sinal aponta para o desenvolvimento subsequente da narrativa, pois procura antecipar os efeitos que ocorrerão da ação empreendida pelo revisor ao modificar o discurso alheio. Isso equivale a dizer que a personagem, ao se defrontar, no seu trabalho de revisão, com a versão conhecida do cerco português à cidade de Lisboa, vai questioná-la e

³ Observar o segundo item e seus símbolos no quadro sobre os *Códigos de Revisão*, tabela construída com base na NBR.

redimensioná-la de uma forma criativa. A inserção da partícula, ao contrário da ação de suprimir (*deleatur*), modifica o sentido original veiculado pelo texto, cujo resultado final será uma nova configuração dos acontecimentos relativos à tomada de Lisboa na Idade Média.

Conforme afirmação do autor, o primeiro capítulo do romance foi, na verdade, o terceiro a ser escrito, porque, ao concluir o segundo, Saramago refletiu que, para uma boa estruturação da narrativa, faltava essa conversa inaugural, que expressasse pelas reflexões textuais inerentes à fala das duas personagens.

A indagação do historiador sobre as funções do *deleatur* – sinal corretivo – faz o revisor analisar que, no processo de correção, este sinal indica a necessidade de eliminar letras soltas e/ ou palavras, pois, ao suprimi-las, o texto estaria livre de redundância e erros comprometedores de coesão e coerência discursivas. Mas este processo pode também levar à substituição de uma palavra ou expressão por outra, cujo sentido é equivalente, não ocorrendo modificações substanciais no texto. No entanto, a eliminação de uma palavra ou a introdução de outra pode implicar uma reformulação do sentido textual, à medida que a estrutura discursiva é atingida por um agente modificador.

É esse processo de introduzir uma nova palavra ao texto, que se observa no diálogo inicial, antecipando a infração propriamente dita, a qual procura dar ao texto da História uma configuração até então não pensada e jamais escrita.

Nesse sentido, a infração propõe a elaboração de uma nova versão dos acontecimentos históricos: os cruzados provenientes de diferentes partes da Europa se negariam a ajudar os sitiados lusitanos no empreendimento bélico de reconquistar Lisboa para a fé cristã e para o território português.

Escrever a História acaba significando dar voz ao silêncio, à diversidade calada, a partir de uma transfiguração imaginativa e preenchedora das lacunas, consciente da insuficiência e da limitação, constatando o caráter obscuro das certezas sobre o que efetivamente aconteceu.

Após este diálogo inicial entre o revisor e o historiador, as duas personagens comparam o ato de escrever e o de rever, sugerindo diferenças quanto à importância de um e de outro. Valorizando as relações metalinguísticas e a intertextualidade, o narrador nos brinda com uma discussão sobre a origem da Literatura:

Recordo-lhe que os revisores são gente sóbria, já viram muito de literatura e vida, O meu livro, recordo-lho eu, é de história, Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos gêneros, porém, (...) em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história, sobretudo, sem querer ofender, E a pintura, e a música, A música anda a resistir desde que nasceu, ora vai, ora vem, quer livrar-se da palavra, suponho que por inveja, mas regressa sempre à obediência, E a pintura, Ora a pintura não é mais do que a literatura feita com pincéis, Espero que não esteja esquecido de que a humanidade começou a pintar muito antes de saber escrever, Conhece o rifão, se não tens cão caça com gato, por outras palavras, quem não pode escrever pinta, ou desenha, é o que fazem as crianças, O que você quer dizer, por outras palavras, é que a literatura já existia antes de ter nascido, Sim, senhor, como o homem, por outras palavras, antes de ser já o era (HCL, p.15)

No trecho, o diálogo entre as duas personagens adota como referência às atribuições específicas de ambas as disciplinas, enquanto modalidades discursivas diversas. Num primeiro momento, o historiador argumenta que a sua obra pertence à História. A afirmação contempla a História como uma forma de conhecimento orientada para a reconstituição do passado a partir de procedimentos científicos, pelos quais o historiador tem como compromisso reconstituir a verdade acerca dos fatos, analisando e construindo um discurso com base na observação, manipulação e arranjo rigorosamente impessoal dos dados responsáveis pela reconstituição do fato histórico. Este início já identifica a História e a ficção, unindo-as pelo que ambos concordaram ser literatura, vista como base de todas as manifestações artísticas.

Ao afirmar “o meu livro, recordo-lho eu, é de história” (HCL, p.15), o historiador revela que sua atividade de investigação e escrita orienta-se por um ponto de vista que advoga a possibilidade de atingir um conhecimento verdadeiro do que se passou, de que é possível construir uma história rigorosamente científica. A fala do historiador reitera uma separação entre história e literatura como duas modalidades discursivas antagônicas, em função dos procedimentos de trabalho e objeto de estudo, o que remete à **Poética**, de Aristóteles.

O filósofo grego relaciona a arte poética com a história, vislumbrando essas duas formas de conhecimento como elaborações discursivas distintas,

cujas diferenças repousam na noção da verdade. A definição aristotélica, ao estabelecer diferenças entre o ficcional e o histórico, contempla a literatura como uma forma elevada de representação da realidade, composta de uma estrutura rígida e com a função de preservar e difundir conceitos universais.

A alusão à classificação dos gêneros textuais empreendida por Aristóteles - que separou e incluiu em esferas distintas o trabalho do historiador e do poeta, já que o segundo possui uma liberdade maior, pois independe da existência real ou não do referente - originou uma concepção histórica de cunho positivista que a narração coloca na voz do narrador e que serve para apresentar os contornos da nova visão de reescrita do passado que Saramago procura levar a efeito.

Ao mencionar a classificação tradicional dos gêneros, a narrativa revela uma consciência de que, em se tratando de resgatar o passado, duas modalidades discursivas afins se aproximam e se tocam por meio da adoção de uma forma de expressão comum: a narrativa. Portanto, aproximar dois discursos cujo paradigma tratou de acentuar e valorizar o afastamento significa realizar uma ruptura com o próprio convencionalismo de abordagem dos gêneros textuais.

Dessa forma, a descrição textual do amanhecer na Lisboa moura, no segundo capítulo, por meio da narração do despertar de uma personagem, o almuadem, na véspera do cerco português, identifica-se com um processo de reconstituição histórica empreendida a partir da imaginação e da fantasia do narrador:

Aos pés do almuadem há uma cidade, mais abaixo um rio, tudo dorme ainda, mas inquietamente. A manhã começa a mover-se sobre as casas, a pele da água torna-se espelho do céu, e então o almuadem inspira fundo e grita, agudíssimo, Allahu akbar, apregoando aos ares a sobre todas grandezas de Deus, e repete, como gritará e repetirá as fórmulas seguintes, em extático canto, tomando o mundo por testemunha de que não há outro Deus senão Alá, e que Maomé é o enviado de Alá, e tendo dito estas verdades essenciais chama à oração, Vinde ao azalá, mas sendo o homem de natureza preguiçosa, ainda que crente no poder Daquele que nunca dorme, o almuadem repreende caridosamente esses outros a quem as pálpebras ainda pesam, (...) A cidade murmura as orações, o sol apontou e iluminou as

açoteias, não tarda que nos pátios apareçam os moradores. A almádena está em plena luz. O almuadem é cego. (HCL, p.19)

O leitor acompanha o caminhar do velho almuadem pelo espaço interior, silencioso e vazio da mesquita, a ascensão rumo a almádena para chamar os habitantes à prece matutina e, por fim, a proclamação do dogma da fé islâmica por meio da unidade de Alá e a escolha de Maomé como único profeta.

Essa cena de cunho ficcional, mediante a descrição dos atos do almuadem, abrange não só a história dos portugueses, mas também dos sitiados árabes. Nesse sentido, a constituição de uma civilização islâmica em terras portuguesas e a resistência lusitana frente ao invasor são mostradas de uma maneira criativa, por meio das práticas cotidianas de um muçulmano.

Essa cena demonstra a capacidade da literatura de resgatar o passado por meio de recursos ficcionais que originam hipóteses acerca do modo como os acontecimentos relativos ao cerco português poderiam ter ocorrido. Porém, o fingimento poético sobre eventos do passado não é aproveitável como matéria digna de figurar nos relatos históricos. Isso transparece no discurso dialógico efetuado pelo narrador ao enfatizar que um mesmo acontecimento pode ser realizado de forma diferenciada e, às vezes, conflitante:

Não o tem descrito assim o historiador no seu livro. Apenas que o muezim subiu ao minarete e dali convocou os fiéis à oração na mesquita, sem rigores de ocasião, se era manhã ou meio dia, ou se estava a pôr-se o sol, porque certamente, em sua opinião, o miúdo pormenor não interessaria à história, somente que ficasse o leitor sabendo que o autor conhecia das coisas daquele tempo o suficiente para fazer delas responsável menção. (HCL, p.19)

Constatando a precariedade e a falência de uma enunciação sólida, a leitura realizada pelo revisor detecta uma oposição entre o relato histórico acerca da tomada de Lisboa e a narração literária, pois personifica o delírio imaginativo e a indagação da personagem no ato de escrever.

A contradição entre as expectativas do revisor e o que ele encontra no texto dá origem à insatisfação, pois a história que tem diante de si apresenta-se como um registro historiográfico que organiza as ações realizadas por personagens presentes nas versões da história do cerco de Lisboa como o rei

Dom Afonso Henrique, o aio Egas Moniz, os prelados Dom João Peculiar e Dom Pedro Pitões, o comandante Mem Ramires, os cruzadores.

Assim, por meio da voz literária, uma representação que não se impõe como verdadeira, começa a ser desenvolvida com as imagens de barcos cruzados que cortam o mar, do amanhecer de Lisboa, das expectativas dos sitiados e dos sitiados, dos hábitos árabes ironicamente confrontados com a barbárie dos cristãos e do amor entre Mogueime e Ouroana.

O narrador comenta que o revisor tem um talento para desdobrar-se, exprimindo que ele possui inclinação para construir outro discurso, cuja natureza imaginativa concilia o compromisso com a realidade textual e a liberdade de construir uma nova narrativa já que, quando ele não se satisfaz com a leitura, acaba tendo devaneios.

A origem desta postura entediada e de descontentamento de Raimundo Silva está na escrita do texto histórico que se curva às fontes e aos documentos questionáveis, que personifica cânones rígidos e uma reprodução passiva.

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 da mil vezes contadas e exaustas histórias do cerco, a descrição dos lugares. (HCL, p.39)

Nessa leitura historiográfica, o olhar atento de Raimundo Silva recorta seletivamente alguns fatos do processo de reconquista do território português aos mouros. Um episódio específico chama a atenção do revisor, o acordo firmado entre os combatentes lusitanos e os cruzados, através do qual os guerreiros estrangeiros auxiliariam os primeiros na reconquista de Lisboa.

Lendo, Raimundo Silva conscientiza-se de que o enfoque adotado na narração da ajuda dos cruzados e no sucesso da parceria realizada, cuja culminância é o massacre da população árabe, é movido por intenções pré-existentes à enunciação no relato histórico.

Assim, a ajuda concedida pelos cruzados que rumavam para a Terra Santa justifica a importância do empreendimento português de banir da Europa cristã a ameaça islâmica, mas implica também o reconhecimento dos outros reinos europeus da autonomia portuguesa diante da Espanha, que tentava

impedir a constituição de um estado autônomo, desobrigado das relações de vassalagem e suserania. Era, portanto, uma leitura repetitiva e grandiloquente da formação da nacionalidade portuguesa.

Esse conteúdo da História impregnado de patriotismo faz com que a personagem Raimundo Silva seja tomada por um desejo que a agita, pois sua análise fugiu da simples revisão para se tornar um processo marcado por considerações críticas sobre o processo de representação do acontecimento histórico.

Esse devaneio caracterizar-se-ia pela necessidade de duplicar a História em uma nova história, pois Raimundo Silva detecta na elaboração discursiva que tem em mãos a existência de contradições e erros que comprometem o estabelecimento de uma análise aceitável para um passado medieval português, e isso dá margem para a criação ficcional.

Essa problemática é exposta no texto quando Raimundo Silva avalia o discurso que D. Afonso Henriques realizou para os cruzados, o qual se tornará, na nova versão histórica a ser *produzida* pelo revisor, o elemento responsável pela negativa dos cruzados:

Isto não é discurso em que se acredite, mais parece lance shakespeariano que de bispos arrabaldinos, e regressa à secretária, senta-se, abana a cabeça sucumbidamente, Pensarmos nós que nunca viremos a saber que palavras disse realmente D. Afonso Henriques aos cruzados, ao menos bons dias, e que mais, e que mais, e a claridade ofuscante dessa 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 registrasse a era fala, o original, por assim dizer, porventura menos subtil em arte dialética do que esta versão amaneirada, onde justamente faltam as fortes palavras dignas da ocasião. (HCL, p.46-47)

Raimundo Silva percebe que o discurso proferido por D. Afonso Henriques diante dos cruzados, destacado nessa versão contemporânea, consiste numa

reprodução das crônicas antigas. Por isso, na visão do revisor, a fala real reafirma a sua convicção de que as fontes sobre as quais o relato se apoia não conseguem ser totalmente imparciais.

Isso é facilmente refutável, pois, para Raimundo Silva, a leitura e a análise atenta sobre a maneira como os fatos históricos são apresentados revela que a abordagem e a utilização dos documentos, enquanto procedimento de pesquisa e investigação da História, sofrem com o distanciamento e a imprecisão da tentativa de reviver o passado ou de reconstruir acontecimentos históricos.

Neste momento, é importante registrar que a narração das inquietações de Raimundo Silva é realizada por um narrador que também se agita com os questionamentos da personagem. As vozes de narrador e personagem se misturam e se confundem durante a narrativa, pois ambos examinam o discurso histórico por meio das suas contradições e imprecisões.

Originalmente, a leitura da personagem remete a um processo mecânico e rotineiro de localizar, no discurso alheio, erros ou defeitos de escrita que dificultem o entendimento adequado ao propósito da publicação. Mas essa revisão que ultrapassa a análise dos aspectos formais do texto apoia-se em procedimentos semelhantes aos utilizados pelos historiadores que privilegiam alguns elementos históricos em detrimento de outros, tornando o discurso subjetivo.

A leitura de Raimundo Silva constata que não podemos evitar olhar o passado de um ponto de vista particular, deslocando o ideal da voz da história objetiva para uma que possua vozes variadas e opostas. A personagem adota essa postura de rebeldia frente a uma história de recorte fixo e estável motivada pelo desejo de ruptura com um discurso que se configura como um obstáculo à realização de uma escrita criativa.

Contraditoriamente, trata-se de uma razão puramente pessoal, pois Raimundo sente o desejo de romper com a rotina de revisor, que somente corrige um texto, para se tornar criador/ autor do seu próprio texto. Isso explica a atitude de rejeição esboçada pela personagem, que fica tentada a se apropriar e alterar a escrita tida como fixa e estável.

Ninguém mais do que eu gostaria de encontrar uma explicação satisfatória, mas, se não o consegui até agora, duvido de que

venha a consegui-lo, o que eu penso é que deve ter-se travado dentro de mim uma luta entre o lado bom, se o tenho realmente, e o lado mau, que esse temo-lo todos, entre um Dr. Jekil e um Mr. Hyde, se posso permitir-me referências clássicas, ou ainda, por palavras minhas, entre a tentação mutante do mal e o espírito conservador do bem. (HCL, p.88)

A apropriação se dá quando, terminada a revisão do livro, Raimundo Silva deveria enviá-lo à editora, mas se sente assaltado por questionamentos que tomam corpo.

No terceiro capítulo do romance, após reler algumas linhas do texto revisado, Raimundo enfeitiça-se com uma escrita:

Há dois minutos que Raimundo Silva olha, de um modo tão fixo que parece vago, a página onde se encontra consignados estes inabaláveis factos da História, não por desconfiar de que nela se esteja ocultando algum último erro. (...) Está como fascinado, lê, relê, torna a ler a mesma linha, esta que de cada vez redondamente afirma que os cruzados auxiliarão os portugueses a tomar Lisboa. (...) [Raimundo Silva] acabou de tomar uma decisão, e que má ela foi, com a mão firme segura a esferográfica e acrescenta uma palavra à página, uma palavra que o historiador não escreveu, que em nome da verdade histórica não poderia ter escrito nunca, a palavra Não, agora 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. (HCL, p.48-50)

O revisor vive, neste trecho, um momento de crise de valores em que as vozes do presente e do passado se fundem; as certezas perecem diante o imponderável. Raimundo veio para contar a nova história, de uma nova verdade. Essa passagem ilustra bem que a obra leva às últimas consequências os limites da ficção, promovendo, a partir de um dialogismo, uma revisão histórica que, sem deixar de ter compromisso com a verdade, cria uma intrincada rede de elementos fantásticos.

A partir daqui, não é somente o discurso da História que é adulterado. O ato do revisor também é modificado já que ele começa a questionar as verdades

absolutas que os textos históricos apresentam. Num dado momento da narrativa, Maria Sara o instiga a reescrever o cerco de Lisboa a partir desse ponto de vista subversivo e, com isso, Raimundo Silva tem um novo desafio, o de elaborar uma ficção que possui consequências imprevisíveis, sobretudo por envolver episódios históricos e figuras míticas de Portugal.

A *nova história* do cerco de Lisboa apresenta-se como uma ficção escrita pelo narrador e pensada por Raimundo Silva, que se assume como autor ao construir uma versão nascida da rebeldia de se negar a adotar uma relação meramente passiva com a escrita que revê. A mudança sofrida pela personagem, que de revisor passa a ficcionista, exprime o desejo de intervir na construção da História, empreendendo um desafio literário por meio da elaboração imaginária de várias fontes e testemunhos.

A necessidade da mudança mostra a capacidade da literatura de não só registrar e ficcionalizar os fatos da vida do povo, mas também de fazer história. O ato rebelde que introduz a negativa do discurso histórico condiciona, a partir daí, uma leitura descomprometida com o que, até então, estava estabelecido no contexto português.

O gesto subversivo de Raimundo Silva aponta para um pensar histórico que consiste em deixar-se seduzir pela possibilidade de reviver a aventura humana em épocas passadas, sentindo que as coisas poderiam ter sido outras e que em cada presente imaginário está pulsando outro devir, personificado numa nova e fecunda narrativa.

A infração, além de consistir numa manifestação do descontentamento da personagem em relação à enunciação histórica, torna-se a responsável pelo surgimento de um impasse que imprime modificações essenciais à existência pessoal de Raimundo Silva. A personagem passa a vivenciar um impasse que consiste na concretização de um dos efeitos gerados pela adulteração empreendida, cujos desdobramentos não possuíam ainda, no momento em que a ação foi praticada, um delineamento definitivo, preciso e concreto.

Ao subverter o discurso que originalmente não lhe pertencia, Raimundo Silva não chegou a compreender, no momento em que a prática subversiva foi realizada que, inserindo o *não*, imprimia ao discurso historiográfico a marca indelével da subjetividade de leitor. Ocorre, assim, a posse do discurso historiográfico, em função do descontentamento revelado em relação à

representação, à transmissão e à escrita do acontecimento histórico que se encontram veiculadas ao texto tradicional, pois a leitura realizada pelo revisor localizou espaços/ fraturas que deixavam abertas as possibilidades para a contestação e revisão discursiva, atitudes nascidas da leitura.

Em **Romance poético**, Todorov (1994) apresenta os procedimentos necessários para desencadear este tipo de história: a natureza das ações; os encaixes das narrativas (segundo grau); os paralelismos e o alegorismo.

O primeiro procedimento, natureza das ações, se relaciona a obra de Saramago, pois as narrativas existem apenas como reação a outra ação. Dessa forma, segundo observou Todorov, *recordar-se* ou *refletir sobre* ou *pensar* são os interesses que Raimundo deseja dominar, devido sua própria participação no curso dos acontecimentos.

Todorov analisa que, quando o autor faz suas personagens encaixarem história com história, uma simples atitude ou fala pode contribuir para a descoberta de uma verdade escondida na natureza das ações. Esse primeiro procedimento se relaciona ao segundo, sendo necessário estar mais atento à representação da enunciação do que à reprodução do enunciado.

Quando o escritor faz uma narrativa encaixada se assemelhar àquela que a encaixa, essa técnica se chama narrativa em abismo, terceiro procedimento verificado na obra de Saramago. Ao lado dessas repetições e desdobramentos que o leitor descobre, há também os de outra espécie, que se referem simplesmente à maneira pela qual as personagens percebem o mundo que as cerca.

A vida é preenchida por pressentimentos, a ponto de, qualquer que seja o evento que ocorra, as personagens sentem já tê-lo vivido: nesse mundo em que a mancha do tempo perdeu a sua pertinência, não há mais experiência original, a repetição é inicial, o sentimento do “já conhecido” generalizou-se.

A partir do ato de Raimundo, a história passa a ser construída como um jogo de encaixes, no qual o aparecimento de uma personagem ou algum outro elemento pode desencadear uma nova narrativa, interrompendo a narrativa anterior. Segundo a teoria de Todorov (1994), a história encaixada rivaliza em importância com a história encaixante. Esta estrutura pode ser esquematizada da seguinte maneira:

1ª história – o revisor Raimundo Silva revisa o livro de um historiador, *História do cerco de Lisboa*. Ao ler uma determinada sentença, acrescenta um *não* ao texto histórico, modificando-o. Este ato o aproxima de Maria Sara, sua chefe, iniciando-se assim um romance entre os dois.

2ª história – introduz-se uma outra História do cerco de Lisboa, em que os cruzados *não* auxiliaram os portugueses. Por isso, este acontecimento aproxima o soldado Mogueime de Ouroana.

A ação de **HCL** se desenvolve paralelamente à narrativa do revisor, essa se encaixa sem apresentar problema de articulação, predomina uma fluência na qual se alteram os narradores, de maneira quase imperceptível, como se tecessem outros fios. É o próprio contar que faz avançar a ação.

Ao escrever, Raimundo redescobre a vida, por isso, as histórias se encadeiam umas às outras. Paralelamente, o romance com Maria Sara tem seu clímax no momento da tomada de Lisboa; e a história de Mogueime e Ouroana, por sua vez, tem a função de espelhar o relacionamento de Sara com o revisor e intensificar o sentimento de ambos.

A consequência dessa construção em espelho é uma convergência à desagregação do relato, pois se cria espaço para uma reflexão sobre os problemas próprios da ficção: o narrador-autor dá lugar a outro porta-voz, Raimundo Silva que, ao se transformar em escritor e se ligar à Literatura, confere credibilidade a suas afirmações.

A referida construção em espelho ou *mise en abîme* é uma técnica que permite alternar momentos de realidade da vida com os da realidade da obra de arte, ou seja, uma recriação da experiência da vida real misturada à experiência criativa e estética. É importante ter em mente que o reflexo do fragmento incluído não possui sempre o mesmo grau de analogia com a obra que o inclui, variando de acordo com a interação que o artista quer estabelecer entre os níveis da narrativa.

Raimundo apresenta ao leitor o valor da palavra. Ao reescrever a *História do cerco de Lisboa*, ele reflete sobre o ato criador e o processo de questionamento da verdade. Partindo de uma transgressão, ele recria o fato histórico e dá a sua própria versão, encaixando a História e a Ficção.

Dessa forma, a primeira manifestação concreta da adulteração incide diretamente sobre a vida profissional de Raimundo Silva. Observa-se, nesse

sentido, que a descoberta do *erro* origina alguns empecilhos quanto ao trabalho habitualmente exercido pela personagem como revisor de uma moderna casa editorial lisboeta.

Entre esses empecilhos, inicialmente, destaca-se a repreensão sofrida por Raimundo Silva por parte da direção editorial, o que ocasiona a sujeição de todo o seu trabalho de revisão ao controle de uma instância superior representada pela doutora Maria Sara, com quem a relação inicial é tensa, mas que depois, ao compreender a atitude do subalterno, torna-se sua maior incentivadora.

Essa senhora, disse o director literário, a partir de agora fica com a responsabilidade de dirigir todos os revisores que trabalham para a editora, tanto no que se refere a prazos e ritmo de trabalho como ao acompanhamento da exactidão das revisões, (...) a editora resolveu considerar arrumado este desagradável incidente, tendo em conta os bons e leais serviços prestados até hoje pelo senhor Silva, vamos admitir que a causa de tudo isto terá estado na fadiga, (...) pomos uma pedra sobre o caso, esperando que ele não se repita. (HCL, p.85-86)

1.2 – O cerco amoroso de Raimundo e Maria Sara

Após sua atitude subversiva, Raimundo Silva entrega os originais revisados do livro sobre o cerco de Lisboa ao Costa, funcionário da editora, que por sua vez, os leva ao prelo. Passam-se alguns dias, até que o problema ou a *alteração* seja descoberta, para a surpresa de todos, que confiavam na competência e experiência do revisor.

A solução encontrada é simples: os compradores receberiam uma errata com a afirmação correta: *os cruzados auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa*. Apesar da sua transgressão, Raimundo Silva não é punido pela modificação feita no texto alheio; tinha bons antecedentes profissionais.

Sucedem que a editora, temerosa de que outros equívocos dessa natureza pudessem ocorrer, contrata Maria Sara para coordenar o trabalho dos revisores. Surge então a personagem que fará par amoroso com Raimundo. A nova supervisora dos revisores tem o perfil comum às personagens femininas saramaguianas; caracteriza-se por sua integridade, segurança, força, autenticidade.

Inicialmente, o revisor teme a nova supervisora, afinal, seu emprego estava em jogo. A relação de Raimundo Silva com a sua superiora é tensa, pois os primeiros contatos são marcados por certa dose de hostilidade e agressividade, que tanto um quanto o outro manejam bem, por meio da ironia com que analisam o ato da infração.

Mas ela disse, em tom de voz natural, sem nenhuma entonação particular, deliberadamente neutra, tão simples como as quatro palavras que pronunciou, Esse livro é seu, (...) Digamo-lo doutro modo, esse livro é o seu. Confundido, Raimundo Silva levantou a cabeça, O meu, perguntou, Sim, é o único exemplar da História do Cerco de Lisboa que não leva a errata, nele continua a afirmar-se que os cruzados não quiseram ajudar os portugueses, Não compreendo, Diga antes que está a tentar ganhar tempo para saber como deve falar comigo, (...) lhe entrego eu um exemplar não emendado, um livro que mantém intacta a fraude, que insiste no erro, que persevera a mentira, quanto ao qualificativo escolha o que mais lhe agrada, (...) A doutora Maria Sara apagou o cigarro, acendeu outro, parecia nervosa. Raimundo Silva observou-a com atenção, (...) afinal de contas não fora convocado para debater ou simplesmente

receber instruções sobre o novo funcionamento da revisão, o que ali estava a passar-se tornava evidente que o assunto do Cerco não ficara definitivamente arrumado naquela negra hora do décimo terceiro dia em que viera a ser julgado. (HCL, p.105-106)

Entretanto, essa pressão psicológica e profissional torna-se responsável pelo surgimento do amor na vida do revisor, que cede ao desejo, mediante o desafio que Maria Sara, a mulher amada, lhe lança: a responsabilidade de sustentar e garantir o *não*, escrevendo ele próprio uma nova versão da história devido à inversão do sentido original.

É justamente ela, a única pessoa que percebe, talvez por também ter sido revisora, que Raimundo Silva deveria ter tido algum bom motivo para resolver modificar a História. Maria Sara percebeu que a infração cometida não consistia numa manifestação de desequilíbrio mental súbito ou fadiga como o próprio revisor alegou diante dos diretores da editora para justificar a violação cometida contra o discurso histórico. Ao contrário, era a manifestação de um desejo intenso e irracional de modificar radicalmente uma existência pessoal marcada pelo tédio e pela rotina, pelos efeitos corrosivos do tempo e pela falta de ousadia de arriscar-se mais, de uma rebeldia motivada pela monotonia da vida, seja em nível pessoal ou profissional.

Raimundo Silva rompe com uma existência que não o satisfaz e se rebela, propondo a rejeição de uma tradição histórica transmitida e escrita ao longo dos séculos sem problematização crítica. Desse modo, a reescrita da história do cerco de Lisboa baseia-se num desejo identificado como uma necessidade vital de um discurso dialógico em que outros pudessem participar.

Com a escrita do *não*, Raimundo Silva apossou-se do discurso alheio, fazendo-o seu a partir de uma leitura criativa e original que furtou a verdade veiculada pelo texto histórico, atribuindo um caráter inovador que remete a instauração de um projeto de escrita, cuja realização possibilita consequências imprevisíveis em virtude da modificação empreendida.

De fato, Raimundo Silva está consciente de que o desenvolvimento desse projeto de escrita possui um caráter complexo. A inserção da palavra *não* elimina qualquer pretensão de realizar uma escrita ficcional enraizada na verdade

histórica, já que pode trabalhar recursos criativos que procuram ir além de relatos exatos, fatos históricos e dados que remetem a uma história factual.

(...) quando escrevi Não os cruzados foram-se embora, por isso não me adianta nada procurar resposta ao Porquê da história a que chamam verdadeira, tenho de inventá-la eu próprio, outra para poder ser falsa, e falsa para poder ser outra. (HCL, p.129)

Por vezes, Raimundo Silva assusta-se perante a sua criação já que percebe ser apenas um aprendiz diante das personagens que se insurgem contra a sua manipulação. Afinal, como ele pode ter certeza dos fatos que está escrevendo se não estava lá? Por tal razão, a personagem visita várias vezes o castelo, as ruínas das muralhas, os vestígios da realidade lisboeta atual para que, a partir da observação, o trabalho da imaginação lhe permita modificar o percurso previamente traçado.

A personagem entra numa profunda relação com este passado que não existiu. Anda pelas ruas de Lisboa como se estivesse a apreender as imagens que lhe passam a frente, em cada canto da cidade, em cada esquina, em cada terraço e janela. Há aqui uma experiência de passado por meio dos rastros que o levam a reconstruir fatos pelo presente. Tudo aquilo que a informação não nos permite devido à frieza explicativa torna-se real. Decide então deslocar-se pela Lisboa antiga, percorrer a muralha medieval:

E é nesse preciso instante, (...) 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 por que 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. (HCL, p. 135)

Essa experimentação nada mais é que uma “rememoração, nada vazia, nada homogênea”. Como na figura do narrador, a qual Benjamin tanto preza, não há o que se explicar, a preocupação está apenas na “maneira de sua inserção no fluxo insondável das coisas” até mesmo para que a história possa continuar a se desenvolver, incorporando-se a novas experiências.

No entanto, a partir do momento em que Raimundo Silva introduz o *não* no texto do historiador, a história passa para o domínio da ficção, da ficção amorosa mais especificamente. Neste contexto, percebe-se que no momento em que se sente incapaz de continuar a escrever a nova história, Raimundo só não desiste por antever a desilusão que provocaria em Maria Sara e, conseqüentemente, recear uma possível rejeição do seu amor.

A personagem tem o poder de imaginar uma nova história em cada passagem da história que contará. O revisor Raimundo Silva tem consigo como que o acervo de toda uma vida, na qual além de suas próprias experiências, conta com as de outras personagens (Mogueime e Ouroana), de outros tempos, assimilando-as. Ele transforma as experiências em algo sólido, útil e singular por meio do ato de escrever.

Mesmo confessando a sua incapacidade para a criação literária, o revisor compensa a falta de mulheres na sua vida, fazendo-as presentes entre os cruzados. Da mesma forma, a falta de coragem para telefonar a Maria Sara encontra sua compensação no encontro que promove entre as personagens por ele criadas, Mogueime e Ouroana.

O próprio Raimundo Silva se compara a Mogueime nos seguintes termos: “Tal como ele nunca virá a ser capitão, eu nunca serei um escritor” (HCL, p. 329). Nas representações de homens simples, o amor é que os torna grandes. Após declaração mútua de amor, Raimundo se torna e se reconhece outro – extrovertido, franco, despreocupado em relação aos juízos alheios que tanto o reprimiam.

Raimundo Silva e Maria Sara começam, após algum tempo de convivência, a se relacionar. O namoro desenrola-se mais pela iniciativa feminina que pela determinação masculina, e o caso amoroso que eles vivem dialoga com a história que está a ser composta por Raimundo sobre o cerco de Lisboa. Nesta, o soldado Mogueime, que luta pelos portugueses, apaixona-se por Ouroana, dando contornos humanos à História do cerco de Lisboa. Os dois casais se espelham, apesar dos oitocentos anos de distância, mostrando o lado perene das relações humanas e amorosas.

Percebendo a importância dessa relação para o desenvolvimento da narrativa, observa-se que a questão do cerco amoroso assume particular importância e se desmembra em outros cercos. Raimundo vive um cerco

peçoal, representado na intensa solidão que o domina, na sua vida rotineira e enfadonha, quase exclusivamente orientada para a sua atividade profissional. Morando sozinho num prédio velho do bairro do Castelo, Raimundo sente-se um ser sitiado, completamente subjugado pela sua triste existência. Contudo, situando sua casa precisamente na zona da antiga muralha medieval, imagina-se igualmente como um possível sitiante:

O revisor sai do pátio para a Rua do Chão da Feira, em frente é a Porta de S. Jorge, mesmo daqui se pode ver que há pessoas a tirar fotografias aos santos, ainda. A menos de cinquenta metros, embora invisível daqui, está a sua casa, e, ao pensá-lo, apercebe-se, pela primeira vez com evidência luminosa, de que mora no preciso lugar onde antigamente se abria a Porta de Alfafa, 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. (HCL, p. 75).

Até se envolver com Maria Sara, Raimundo é dominado por uma forma de cerco mental. Tendo aproximadamente cinquenta anos, não deixa de ser esclarecedor a este respeito a sua obsessão de pintar o cabelo para disfarçar o envelhecimento que o incomoda. Por outro lado, a partir do momento em que se encontraram pela primeira vez na editora, Raimundo Silva e Maria Sara vivem um constante cerco amoroso. Paradoxalmente, manifestam plena consciência de que o amor é a única forma de ultrapassar as barreiras impostas pela sociedade.

Parece que estamos em guerra. Claro que estamos em guerra, e é guerra de sítio, cada um de nós cerca o outro e é cercado por ele, queremos deitar abaixo os muros do outro e continuar com os nossos, o amor será não haver mais barreiras, o amor é o fim do cerco. (HCL, p. 330).

Deste modo, como resultado da sua relação com Maria Sara, o próprio Raimundo sente que o seu cerco pessoal e mental se vai desvanecendo:

Agora sim, o muro invisível desmoronava-se, para além dele ficava a cidade do corpo, ruas e praças, sombras, claridades, um cantar que vem não se sabe donde, as infinitas janelas, a peregrinação interminável. (HCL, p. 293-294).

É importante observar que Raimundo Silva enquanto escritor irá imaginar as personagens Mogueime e Ouroana como duplicação da sua história de amor com Maria Sara. Na verdade, constituindo uma forma de estrutura em abismo, os avanços e recuos, as indecisões que Mogueime sente perante Ouroana funcionam como perfeito paralelismo da relação que, progressivamente, se estabelece entre Raimundo e Maria Sara, conforme ele próprio reconhece:

Mogueime abafava dentro da tenda e veio fora a desalterar-se, os muros de Lisboa, iluminados pelas fogueiras, parecem feitos de cobre, Que eu não morra, Senhor, sem provar o gosto da vida. Pergunta-se agora Raimundo Silva que semelhanças há entre este imaginado quadro e a sua relação com Maria Sara, que não é barregã de ninguém, com perdão da imprópria palavra, sem cabimento hoje no vocabulário dos costumes, afinal ela disse, Acabei há três meses uma ligação, não comecei outra, são situações obviamente distintas, supomos que de comum apenas haja o desejo, que tanto o sentia o Mogueime daquele tempo como o está sentindo o Raimundo de agora, as diferenças, que as há, são culturais, sim senhor. (HCL, p. 255).

A identificação entre estes dois pares amorosos é tão significativa que Raimundo e Maria Sara se entregam a um constante jogo verbal: “Como te chamas, perguntou Raimundo Silva a Ouroana, e ela respondeu, Maria Sara” (HCL, p. 290). Na verdade, a semelhança entre ambos é tão nítida que Raimundo acaba por comparar a sua relação e os seus sentimentos com a personagem que ele próprio criou para protagonista da sua história:

Viu-a aparecer na esquina do prédio dos painéis de Santo António, num passo tranquilo, nem pressa, nem devagar, vestia o casaco e a saia que já lhe conhecia, ao ombro o saco, os cabelos soltos dançando, e o desejo deu-lhe um súbito nó na boca do estômago, não como acontecera a Mogueime, que a esse foram socos. (HCL, p. 291).

Raimundo Silva, entregue à escrita da nova história do cerco de Lisboa e dominado por uma forma de cerco amoroso, parece que

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 luz dura, como um diamante liso e fechado (HCL, p. 242).

Do alto da sua casa,

Abriu a janela e olhou a cidade. Os mouros festejam a destruição da torre. As Amoreiras, sorriu Raimundo Silva. Naquele lado de além está a tenda do cavaleiro Henrique, que amanhã irá a enterrar no cemitério de S. Vicente. Ouroana, sem lágrimas, vela o cadáver, que já cheira. Dos cinco homens de armas, falta um que foi ferido. O que tentou pôr mão em Ouroana, olha-a de vez em quando, e pensa. Cá fora, escondido, Mogueime ronda ao redor da tenda como uma mariposa fascinada pelo clarão dos brandões que sai pela abertura dos panos. Raimundo Silva olha o relógio, se dentro de meia hora Maria Sara não telefonar, telefonará ele, Como estás, meu amor, e ela responderá, Viva, e ele dirá, É um milagre (HCL, p. 319).

O encontro com Maria Sara impulsiona Raimundo Silva a descobrir-se no que ele tem de mais próprio; suas ações começam a revelar um sujeito que antes só existia em potência. Eis o que um grande encontro pode trazer a vida de alguém. Nesse momento, além do grande encontro com o outro, encontra-se ele a si mesmo, por meio de seus atos e suas decisões.

Depois de uma conversa ao telefone, na qual Maria Sara declara que gosta de Raimundo Silva, e escuta dele que seu gostar é correspondido, este homem já não é mais o mesmo e, olhando-se num espelho, não é capaz de reconhecer-se. Ele sabe dessa mudança e depois diz ao telefone: “Antes de vir para esta guerra, eu era apenas um revisor sem outros maiores cuidados que traçar corretamente um deletur para explicá-lo ao autor.” (HCL, p. 246).

De certa maneira, o homem pelo qual Maria Sara se apaixonou já é um Raimundo Silva diferente: não esqueçamos que ela o conhece justamente por causa daquele *não* promissor, que teria outro fim se não fosse o encontro entre os dois. Ela se interessa por esse homem que ousou escrever aquele *não*. Tanto que, quando ela lhe pergunta se já começara a escrever a História do cerco de Lisboa e ele lhe diz que sim, ela conclui que não sabe se continuaria a gostar dele se a resposta tivesse sido negativa. A investida de Raimundo Silva não é

simples e, durante seu trabalho, a vontade de interromper a escrita parece, algumas vezes, maior do que o desejo de prosseguir:

Raimundo Silva está a pensar, seriamente, em pôr um ponto final em seu relato, fazer regressar os cruzados ao Tejo, (...) e dessa maneira deixar que a história se cumpra sem variações, como mera repetição de fatos, segundo consta nos manuais e da História do Cerco de Lisboa. 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 colocado este homem diante daquela mulher (...) (HCL, p. 254)

Porém, alguns motivos o impedem de parar de escrever. O primeiro é o receio de que a decisão não agradaria Maria Sara, que ficaria decepcionada e indignada com tal atitude. Por isso, o que Raimundo Silva menos quer neste momento é gerar qualquer conflito que possa interferir negativamente no início de seu relacionamento com ela e isso o faz continuar a escrita.

A outra explicação está ligada a um grande acontecimento que não aparece na história oficial do cerco de Lisboa: o amor de Mogueime e Ouroana. A escrita de Raimundo Silva representa o lugar e o tempo possíveis para a realização do que tem muita força e intensidade para acontecer.

O soldado Mogueime e a barrega Ouroana precisam se encontrar e viver o amor que o destino guardava para eles, e se Raimundo Silva não escrevesse, isso nunca teria sido possível. Portanto, assim como aquele *não* foi a alavanca que deu início a história de Raimundo Silva e Maria Sara, foi, também, a partir dele que Mogueime e Ouroana têm a chance de se encontrar.

Na verdade, o próprio romance entre Raimundo Silva e Maria Sara terá ajudado a tornar aquele outro romance possível. Assim, se Raimundo Silva não tivesse dado continuidade a sua escrita, deixaria para sempre, na esfera do possível, o encontro desses outros dois amantes, ficcionais, mas perfeitamente plausíveis de terem existido.

Os dois pares se constroem a si e as suas histórias como espelhos em tempos diversos. Se não fosse seu encontro com Maria Sara, Raimundo Silva, mesmo continuando a escrever a história, poderia não ter atentado nunca para o amor daqueles outros dois. Pela escrita, essas quatro personagens haviam de

se encontrar, e os acontecimentos todos parecem encaixar-se e se mover em direção a este fim. Raimundo Silva precisa, portanto, escrever.

A história do cerco de Lisboa, que ganha corpo com Raimundo Silva se transforma em texto de José Saramago e desperta os amantes adormecidos, colocando-os um no caminho do outro. O amor é o que permite não haver mais barreiras. A abertura para múltiplos e diversos caminhos do *amor é o fim do cerco*. O *fim* remete a finalidade e não conclusão já que os cercos permanecem abertos a novas análises.

1.3 – Os tempos e espaços encaixados do cerco de Lisboa

As narrativas de **HCL** estão unidas pelo discurso dialógico. No momento em que Raimundo finda seu primeiro livro, Saramago ou o narrador também encerra sua narrativa, deixando ao leitor um percurso de leitura com inúmeros significados históricos e literários.

Esses significados são os fios narrativos que caminham ora paralelos ora sobrepostos. O primeiro deles é o relato do cerco de Lisboa, conforme os ensinamentos dos livros de História; o segundo, a história subvertida do mesmo cerco, que Raimundo escreve; e o terceiro enreda a batalha desta nova escrita com a da mútua conquista amorosa (Raimundo e Maria Sara, Mogueime e Ouroana).

Bakhtin (1997) dedicou-se ao estudo da criação literária e se fundamenta nas relações inter-humanas para esclarecer as relações autor-personagem. Ele ressalta, nesse sentido, que o romance opera com a imagem da linguagem. O dialogismo é um fenômeno que se manifesta a partir de estilos, de época, de grupos sociais e, principalmente, das personagens, sendo, portanto, derivado de processos de relações entre gêneros discursivos, que nada mais são do que a linguagem vivenciada, pois a enunciação nos é dada no uso da língua familiar, passada diariamente pelos enunciados que ouvimos e produzimos na comunicação.

Há sempre um autor e um destinatário que interfere na enunciação, e Bakhtin (1997) considera os gêneros discursivos como um elo entre a história da sociedade e a da língua. De acordo com o desenvolvimento da língua literária, determina-se o tom, chegando-se à conclusão de que os gêneros discursivos são formas típicas de enunciação e de hábito expressivo.

O autor constrói um romance em que cada personagem está inserido no campo de visão e na consciência do outro, obrigando cada um a ver e a reconhecer todo o essencial que o autor vê e conhece, organizando e participando da história, o que reflete sua natureza dialógica.

Bakhtin ressalta que o romance não opera com a imagem da personagem, mas com a imagem da linguagem, portanto, para ele, o dialogismo é um fenômeno que se manifesta a partir de estilos, de época, de grupos sociais e, principalmente, das personagens, sendo, portanto, derivado de processos de

relações entre gênero discursivos, que nada mais são do que a linguagem vivenciada, pois a enunciação nos é dada no uso da língua familiar, passada diariamente pelos enunciados que ouvimos e produzimos na comunicação. Assim sendo, para Bakhtin, quando se aprende a falar, aprende-se a construir enunciados.

Bakhtin compreende a metalinguagem como a função de examinar a estética da criação verbal a partir das relações dialógicas que vão delimitar as formas estilísticas da prosa, sendo a metalinguagem o resultado da leitura do romance como unidade cultural, e a sua análise nos dá a possibilidade de examinar a dialogia interna desse gênero de literatura, que valoriza os gêneros discursivos da prosa do romance constituído pelo diálogo. A metalinguística nos dá a possibilidade de verificar o dialogismo e sua representação no discurso, e de estudar os aspectos fundamentais da prosa romanesca.

As personagens, dentro do conceito do dialogismo, se articulam dentro do contexto, por relações dialógicas. O autor constrói o romance como um grande diálogo, organizando e participando do mesmo, o que reflete sua natureza dialógica.

Cada personagem está inserido no campo de visão e na consciência do outro, obrigando cada um a ver e a reconhecer todo o essencial que o autor vê e conhece. Bakhtin dedicou-se ao estudo da criação literária e fundamenta-se nas relações inter-humanas para esclarecer as relações autor-personagem.

No caso de **HCL**, como podemos verificar, o dialogismo está presente em todas as expressões de linguagem empregadas pelo ser humano, sendo considerado um fenômeno que abrange várias áreas culturais. Por meio de seus estudos, Bakhtin conseguiu atingir a cultura oral das sociedades que ignoravam a escrita, procurando compreender e acompanhar o trajeto da cultura verbal.

Se, na potência da multiplicidade, a história de Saramago cria um sujeito dividido em tempos simultâneos, nela também se vê, paradoxalmente, o instante em que sujeitos diferentes parecem compartilhar um momento absoluto. Pode-se observar isso na imagem inicial de **HCL**: a do grito do almuadem, chamando os fiéis para a oração.

Se a história parece surgir, no romance de Saramago, como um signo relacionado ao espaço-tempo medieval e muçulmano, nesse cenário não se contém o discurso, nem a ele pertence exclusivamente. Vigorosa, a narrativa

foge aos muros da cidade moura até alcançar o acampamento cristão e ecoar nos ouvidos de Mogueime, soldado das tropas portuguesas, que, antes da batalha, sonha com a galega cujo nome (tal qual a amante de Amadis de Gaula) é Ouroana.

Em **HCL**, a epígrafe anuncia a relatividade da verdade, já que pode ser corrigida. Mas corrigir a verdade não significa apenas evidenciar sua veracidade: essa só transparece se corrigida, o que supõe um permanente trabalho de revisão. Portanto, somente o revisor tem acesso à verdade, o que remete a uma ética peculiar: não se trata de produzir verdades, mas de submetê-las à contínua revisão, tarefa a ser executada por quem nunca se conforma pacificamente com o dado e o estabelecido.

Enunciando a epígrafe, o escritor parece desejar expressar uma verdade – que, da sua parte, tematiza a natureza (mutante) da verdade. Porém, o *Livro dos Conselhos*, de onde retira sua enunciação, não contém esse trecho. Logo, Saramago oferece a seu leitor, na qualidade de guia do livro inteiro, uma *falsa* verdade; ou, colocado em outros termos, ele deseja evidenciar que, enquanto autor, como não se tem uma epígrafe desejada e necessária, ele a cria, exercendo o papel demiúrgico atribuído ao artista. Dessa maneira, não se trata apenas de corrigir a verdade, mas – e, sobretudo –, de criar uma verdade. No caso de **HCL**, a obra, desde o começo, corrige não a verdade, mas o que deseja se inscrever sobre ela.

A frase de abertura de **HCL** reitera a ética do revisor – “Disse o revisor, Sim, o nome deste sinal é *deleatur*, usamo-lo quando precisamos suprimir e apagar, a própria palavra o está a dizer” (HCL, p. 11). Assim, o revisor se apresenta como o leitor derradeiro de um texto, pois é o último a deter o poder sobre a palavra, valendo-se dela para apagar e, com isso, alçar-se sobre a rasura, o erro ou a falta (considerado o sentido literal de *deleatur*, um sinal de revisão que indica supressão de letra, palavra ou trecho). Aos leitores que se sucedem ao revisor, nenhum poder resta, fazendo daquele o sujeito soberano sobre a matéria que se apreende na qualidade de texto.

Contudo, o revisor que protagoniza **HCL** recusa o papel concedido a ele de supressor, tomando direção contrária: não corta ou censura, mas acrescenta, embora some ao texto o seu oposto, a saber, o advérbio não:

Com a mão firme segura a esferográfica e acrescenta uma palavra à página, uma palavra que o historiador não escreveu, que em nome da verdade histórica não poderia ter escrito nunca, a palavra Não, agora o que o livro passou a dizer é que os cruzados Não 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 conta a história nova, e como (HCL, p. 29).

Teresa Cristina Cerdeira da Silva, retomando o gesto de Raimundo Silva, como protagonista do romance, chama a atenção para as consequências de seu ato, que o convertem a autor da *narrativa que não ocorreu*:

O 'não' de Raimundo Silva na História do cerco de Lisboa é um desvio voluptuoso que transgride os limites e faz subir o sapateiro além da chinela, permitindo ao revisor tornar-se escritor para ousar inscrever, sob um título que aponta para a factualidade histórica, uma ficção da história, a narrativa que não ocorreu, não por mero exercício lúdico, mas para experimentar um olhar descompromissado com valores, códigos, leis que surpreendem não mais necessárias, mas contingentes; ideologia de cruzadas, supremacia de raças, hierarquia profissional, superioridade cultural. (SILVA, 1989, p. 106).

Esses pressupostos permitem a José Saramago distender os limites da ficção a seu último grau, conferindo historicidade a uma personagem que é fruto da imaginação de um escritor e ficcionalizando outra cuja historicidade é indiscutível, além de seu papel de grande impacto na trajetória da literatura portuguesa.

Esses procedimentos, oscilando entre a fantasia e a história, facultam ao romance, de uma parte, posicionar-se diante do percurso da literatura portuguesa, segundo um jogo de influências e apropriações; e de outra, questionar a natureza da ficção encaixada. Porque é a narração do não acontecimento que explicita as potencialidades da ficção, não apenas por ser produto da fantasia, mas também por revitalizar o passado, colaborando para que o conheçamos melhor.

O romance, tal como o entende Bakhtin (2002), é um sistema de representação do homem, de seu mundo e de sua linguagem e, como tal, se

define como um sistema de signos culturais desenvolvidos no espaço e tempo das civilizações. Como afirma o autor, no romance, o homem, seu mundo e sua linguagem, pela primeira vez, tornam-se históricos, exatamente porque foram representados no contexto de uma vivência espaço-temporal bem determinada.

O homem adquire, no romance, uma iniciativa ideológica e linguística que modifica sua figura e o separa da imagem épica e trágica. A experiência pessoal e a livre invenção criadora passam a ser o centro temático-composicional de um gênero cuja História se confunde com a história do homem. Tanto a experiência como a livre invenção são manifestações marcadas pela temporalidade.

Para dar conta dessa cadeia de situações desenvolvidas no espaço e no tempo, Bakhtin (2002) introduz um conceito complexo em seu sistema teórico: o *cronotopo*. Na literatura, como na cultura, o tempo é, geralmente, histórico e biográfico e o espaço é sempre social. O cronotopo abrange tanto o campo de relações histórico-biográficas como sociais.

Dentre a multiplicidade de cronotopos literários, o cronotopo preferencial de Bakhtin (2002) é, evidentemente, aquele relativo ao tempo histórico que se opõe ao tempo cíclico, que se revela na natureza, articulando os momentos da vida e das atividades humanas.

Nesse sentido, a teoria do cronotopo assume o caráter de principal coordenada para a definição do romance enquanto gênero, pensada de acordo com seu método dialógico. O gênero não só permite a *reconstrução de um passado que é inacessível à observação*, como também permite distinguir os campos culturais que as forças históricas fragmentam, criando, muitas vezes, conjuntos em oposição, fato este que é analisado em **HCL**, quando Raimundo, um simples revisor, reconstrói toda a História a partir da colocação da palavra *não* em um texto histórico. A poética histórica de Bakhtin (2002), por meio da teoria do cronotopo, considera, no mínimo, dois campos culturais em interação dialética: a cultura popular e a cultura oficial.

A história do cerco começa e termina com a oração do almuadem que eleva a voz, chamando os fiéis à oração. A diferença é que, no início, o seu canto apenas mentalizado, mas textualmente comunicado ao leitor, mostra uma Lisboa feliz, e, no final, expressa apenas desolação e morte. Com efeito, houve uma espécie de troca do *sim* pelo *não*, de vida pela morte.

A trágica atmosfera do final do cerco, banhada em sangue, está em desacordo com a continuidade e harmonia do par amoroso Maria Sara e Raimundo Silva que, por sua vez, concorda com a união de Mogueime e Ouroana. Além disso, a realização alcançada pelo ex-revisor, conseguindo escrever seu cerco e tornando-se autor, é também um feito feliz, em harmonia com a sua situação afetiva.

Esse desejo explica a frequência com que os espaços da Lisboa do passado e do presente aparecem confrontados, numa espécie de interpenetração que insinua a necessidade de confrontar e harmonizar tempos muito distantes. O olhar contemplativo de Raimundo Silva procura abarcar pelo palmilhar incansável das ruas, becos, escadas, fontes, portas, elevações e muralhas da velha Lisboa, imagens de um passado distante, cuja realidade não pode ser resgatada completamente, mas que deixa abertura para que a imaginação se insinue e realize o exercício de preencher vazios, de dar nome à diversidade silenciada e de imprimir, ainda que imaginariamente, movimento aos tempos da História dos homens.

O olhar que a personagem dirige à cidade deflagra a irrupção fugaz e veloz da História passada no momento presente. Lisboa é, portanto, uma cidade aberta cuja memória histórica é revisitada:

Raimundo Silva, que justamente se encontra nos lugares da antiga cidade moura, tem, desta consciência histórica e topográfica, uma consciência múltipla, caleidoscópica, sem dúvida graças à decisão que formalmente tomou de haverem os cruzados resolvidos não auxiliar os portugueses (HCL, p. 281).

São apenas dois os ambientes fechados neste romance: a sede da editora e a casa de Raimundo. O primeiro é o local social, de trabalho, ao qual se insubordinou. O protagonista vai três vezes à editora: na sala de reuniões quando é chamado a justificar sua *falha* à diretoria e então conhece Maria Sara; no gabinete desta para receber a *sua* única cópia; na antessala do gabinete que está trancado porque ela está doente. O gabinete torna-se, pois, significativo porque mostra o posicionamento da moça e o detalhe da descrição indica a solidão em que ela vive: "(...) aquele solitário com uma rosa e, na parede, o

quadro de registro, onde, podia vê-lo, lia seu nome na linha superior.” (HCL, p. 168). A esse lugar público opor-se-á a casa do revisor, espaço da intimidade e do amor, mas também da escrita de seu próprio livro.

Situada na rua do Milagre de Santo Antonio, o lugar exato onde fora antes a Porta da Alfafa (HCL, p. 75), Raimundo está dentro da História; entretanto, livre de qualquer parcialidade, não sabe definir se estaria ele intra ou extra-muros, refletindo-se aí sua indefinição de caráter, bem como sua simpatia pelos mouros: “(...) teria sido um deles? (...) sitiado ou sitiante, vencedor futuro ou perdedor sem remédio” (HCL, p. 75).

Após o seu ato transgressor, dirige-se à janela e se surpreende ao contemplar a cidade repleta de luzes, já então livre do nevoeiro, como a mostrar sua verdade: “O nevoeiro desaparecera, não se acredita que tantas cintilações tivessem estado ocultas nele (...) como trémulos lumes” (HCL, p. 52). Essas luzes simbolizam o brilho de Raimundo, a independência que acabara de conquistar ou ainda uma nova realidade somente agora percebida.

A caminho de casa, voltando da reunião na editora, após ter assumido o *não* do livro revisado, uma chuva torrencial molha inteiramente o revisor. De alma *lavada*, dá o segundo passo para sua mudança: abre a janela e contempla três vastidões – a cidade, o rio e o céu. Depois da entrevista com Maria Sara, sua casa parece-lhe diferente:

O cheiro é outro. Como se fosse pertença doutra pessoa (...) os móveis deslocados (...) por uma perspectiva regida por leis diferentes. (...) móveis nascidos para maiores paredes e aqui contrafeitos, acanhando o espaço (HCL, p. 113-114).

Assim, o espaço reflete a mudança interior do protagonista: será o espaço da criação, da redação da *outra* história. A casa espelha o estado de espírito da personagem; ele começa a perceber que, como os móveis, ele também necessita de maior espaço, vive ali abafado e anseia pela comunicação.

Por isso mesmo, Maria Sara toma a iniciativa de uma visita: “Quero conhecer esta casa” (HCL, p. 260); ao inverter o dito popular, subentende-se a nova companhia e revela-se sua intimidade: “Diz-me como vives e saberei quem és” (HCL, p. 261). Quando ela vai visitá-lo, Raimundo acompanha-a cômodo por cômodo; mostra-lhe o escritório, lugar de trabalho, que então substituíra pelo

próprio quarto, escolhendo um canto mais iluminado: “O castelo não é apenas este escritório” (HCL, p. 261). E ele, pudico, discreto, “um homem de outros tempos,” hesita em abrir-lhe o quarto, querendo evitar “a libidinosa visão de uma cama (...)”, a mesma cama onde antes depusera o livro recebido das mãos de Maria Sara, e que até então fora o único objeto amável que conhecia. Indicando sua participação no processo criador, ela põe a mão sobre a rima de papel. Uma vez mais é ela quem, como uma fada ou deusa, faz a luz invadir o ambiente:

(...) ela acende o candeeiro, a luz sobre a mesa espalha um halo de tenuíssimo e impalpável nevoeiro (...) com aquele gesto Maria Sara acaba de tomar posse material de alguma coisa já antes possuída pela consciência (HCL, p. 263).

A claridade adentra o recinto, inunda a casa e o espírito de Raimundo, definindo a relação, indicando sua autoconsciência; entretanto, envolvidos ainda pela intensidade dos sentimentos, o nevoeiro que ora os envolve anuncia o clima de sonho do momento.

Após a consumação do ato de amor, novamente o espaço se transforma e parece irreal, desta vez, aos olhos de Maria Sara: “subitamente tudo ganhara um ar de irrealidade, estes móveis, estes livros,” (HCL, p. 298). Assim, a intimidade é compartilhada e a comunhão dos dois projeta-se no recinto conduzindo-os para fora da realidade.

Contudo, esse relacionamento parece estender-se ao mundo, unir-se à sociedade, uma vez que é na varanda, após contemplar a cidade, que os amantes se tocam pela primeira vez; confundem-se assim, particular e geral, indivíduo e sociedade.

Da mesma varanda, voltado para o exterior, Raimundo percebe que facilmente os mouros poderão rechaçar os cristãos (HCL, p. 249). Portanto, é observando a cidade que poderá compreender os acontecimentos passados e tomar novas posturas no presente. Essa contemplação do mundo contrapõe-se à costumeira atitude dos historiadores que tão somente se fixam aos arquivos e dados historiográficos e menosprezam dados empíricos.

Pode-se dizer que a utilização do espaço se torna quase mítico uma vez que o protagonista o faz ultrapassar os limites do tempo. Lisboa é o espaço histórico e o espaço do romance; o espaço do passado e do presente. Raimundo

parece mover-se pela cidade como o herói mitológico que atravessa as fronteiras do tempo e das distâncias. Seus passeios de reconhecimento objetivam a pesquisa, mas lhe servem para tomar posse da cidade contribuindo para a formação de sua autoconsciência. Sua casa é seu castelo, onde reinará com Maria Sara/ Ouroana após ter vencido todas as batalhas.

CAPÍTULO 2

UM OUTRO CERCO DE LISBOA: A RECONQUISTA E A FORMAÇÃO DE PORTUGAL

2.1 – O que está envolvido neste cerco de Lisboa?

Eventos históricos constituíram matéria-prima da literatura de Portugal desde que esse território se entendeu como nação, durante a Alta Idade Média. A fundação da nação portuguesa remonta aos séculos XII e XIII, quando Afonso Henriques (1109-1185) e seus sucessores decidiram garantir a autonomia de seu reino, de um lado, opondo-se à integração com Leão e Castela e, de outro, arrancando dos mouros as áreas que esses ocupavam no lado mais ocidental da Península Ibérica.

O período mais agudo de contraposição aos interesses castelhanos estende-se da batalha de São Mamede, em 1128, até a de Aljubarrota, em 1385, e caracteriza-se pelo esforço por manter a autonomia de Portugal, mobilização que provavelmente acirrou os ânimos locais e semeou o sentimento de nacionalidade antes mesmo de a modernidade colocar em primeiro plano a associação entre identidade e espaço geográfico enquanto modo de garantir a unidade política.

Por outra parte, os comandados de Afonso Henriques ou de seu filho, Sancho I (1154-1211), procuraram expulsar os árabes que ocupavam a Península desde o século VIII, proibindo-os, de certa maneira, de se reconhecerem como pertencendo ao solo onde provavelmente se haviam enraizado, já que habitavam o lugar há quase quatro séculos.

A motivação que conduzia a nobreza lusitana a expulsar os mouros era tão política quanto a que reivindicava a segregação diante de Castela e Leão, a Leste, ou Galiza, ao Norte. Todavia, há de se admitir também a forte característica religiosa, que afiançava alianças oportunas, seja com os cruzados que vinham da França – como fora Henrique de Borgonha (1066-1112), fundador da dinastia portuguesa que tomou seu nome –, seja com a Igreja, fiadora nada desprezível da legitimidade dos propósitos cristãos dos combatentes lusos.

A luta em duas frentes deve ter custado caro a Afonso Henriques. Mas o processo de erradicação do povo de orientação muçulmana e da cultura árabe

foi relativamente rápido, se comparado com o ocorrido na região hispânica dominada por Castela e Leão. Por isso, os portugueses puderam, no século XIV, proteger-se contra os avanços ibéricos, fortalecendo, com isso, a identidade local e preparando-se para descortinar outros horizontes.

Os episódios sobre os quais se alicerça a nação portuguesa estão plenos de recorrências míticas, alimentando a fantasia. Não são, contudo, os gêneros ficcionais, como o drama ou a epopeia, que primeiramente exploram as peculiaridades desses episódios, mas a emergente historiografia.

No entanto, obras contemporâneas como **HCL** transgridem a *verdade* histórica. Ao inserir um *não* rebelde no texto sobre o cerco de Lisboa, Raimundo Silva muda a versão oficial a respeito da ajuda dos Cruzados ao rei Afonso Henriques na Reconquista de Lisboa, passando a afirmar que os Cruzados não ajudaram o rei Afonso Henriques no cerco à cidade moura. Esse ato de infração do discurso histórico abre caminho para que um dos acontecimentos mais significativos da fundação da nação portuguesa seja revisitado e rediscutido, resultando não apenas na problematização da representação oficial do mesmo, como também na sua reconstrução literária.

Por mais que a *nova História do cerco de Lisboa* de Raimundo Silva seja a história de um *não*, pelo fato de que nela os cruzados não ajudaram o rei Afonso Henriques a reconquistar Lisboa dos mouros, ela foi escrita pelo revisor a partir de consultas a fontes narrativas históricas, como a “Carta de um cruzado inglês”, de Osberno (1989), conforme o próprio narrador nos revela ao dizer “a informação é de boa origem, diz-se diretamente do célebre Osberno” (HCL, p. 124).

Raimundo Silva consulta as fontes históricas para criar a sua nova história sobre o cerco de Lisboa. A partir da consulta à crônica de Osberno, o revisor reinventa o encontro entre os cruzados e o rei Afonso Henriques, buscando promover as alterações necessárias. Da mesma forma, o relato do cruzado inglês, apresentado no primeiro fragmento, e o texto de Raimundo Silva, apresentado no segundo excerto, descrevem o primeiro contato entre eles:

À aproximação do rei, quase todos, pobres e ricos, como costuma acontecer em tais ajuntamentos fomos ao encontro. Como, porém, o rei perguntasse quais de nós eram os principais,

e aqueles cujas resoluções era mais respeitadas, ou se encarregáramos alguém para lhe dar uma resposta em nome de todo o exército, em poucas palavras lhe dissemos quais os nossos chefes, e aqueles cujos atos e resoluções mais respeitávamos (OSBERNO, 1989, p. 36).

Fundamentando-se na providencial fonte osbérnica (...) quase todo aquele pessoal, ricos e pobres, assim o refere explicitamente, ouvindo que se aproximava D. Afonso Henriques, lhe foram ao encontro festivamente. (...) Vinha aí pois D. Afonso Henriques, e os chefes dos cruzados, de quem foi feita já menção completa, ressalvada a insuficiência das fontes, esperavam-no postos em linha com alguma da sua gente, porquanto o mais do exército continuava na frota à espera de que seus senhores decidissem do destino que iriam ter (HCL, p.137-138).

No primeiro fragmento, temos o texto medieval “Carta de um cruzado inglês”, de Osberno, que narra a conquista de Lisboa. Percebemos uma narração concisa por parte do cruzado inglês, o qual foi testemunha ocular do que se passou em Lisboa do acontecimento de 1147, conforme afirmam os historiadores. Por meio da leitura da narração de Osberno e de outros textos, Raimundo Silva elabora a sua história de cerco à muçulmana Lisboa. No entanto, notamos no segundo fragmento que, para o revisor, o rei Afonso Henriques não precisou perguntar pelos chefes dos cruzados, visto que estes já se encontravam à frente dos seus respectivos comandados, em razão de que existia no feudalismo uma relação de vassalagem, na qual o senhor feudal ou o suserano tinha o comando do exército, que era composto pelos seus vassalos.

Uma segunda inter-relação entre a crônica de Osberno e o texto saramaguiano pode ser observada no discurso de D. Afonso Henriques aos cruzados, por meio do qual o rei buscou conseguir a ajuda destes para reconquistar Lisboa. Os trechos a seguir ilustram a relação entre as duas narrações:

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 conosco para o cerco desta cidade. (...) Mas, porque não queremos que ignoreis os nossos recursos e quais as nossas intenções para convosco, nem por isso deveis desprezar a nossa promessa, pois que consideramos como sujeito ao vosso domínio tudo que a nossa terra possui (OSBERNO, 1989, p. 37).

Nós cá, embora vivamos neste cu do mundo, temos ouvido grandes louvores a vosso respeito, que sois homens de muita força e destros nas armas o mais que se pode ser, e não duvidamos, basta pôr os olhos nas robustas compleições que ostentais (...) vocês dizem quanto levam pelo serviço, e a gente logo vê se pode chegar ao preço (HCL, p. 139-140).

Ao ler os dois excertos, compreendemos que Saramago fez uso do texto medieval de Osberno para compor a sua narrativa. Temos uma nítida intersecção entre literatura e história, pois, por meio de um testemunho histórico, o escritor português articulou o seu discurso ficcional. No segundo trecho, retirado do romance de Saramago, observamos uma construção textual que acompanha de perto a fonte medieval, visto que nela o rei D. Afonso Henriques também reconhece a força e a destreza dos cruzados, as façanhas que esses guerreiros conquistaram, conforme informa a carta do cruzado inglês. Saramago também insere em seu texto a questão da proposta material que o rei oferece aos cruzados como recompensa pela reconquista de Lisboa, assim como a narrou Osberno.

Ainda no segundo excerto, no início do discurso do rei português aos cruzados, quando ele diz: “Nós cá, embora vivamos neste cu de mundo”, percebemos, claramente, que o narrador saramaguiano fez uso de uma expressão irônica, debochada e grotesca com o intuito de desconstruir a ideia entre os portugueses de que o país sempre foi o território mais importante da Península Ibérica. Além disso, a expressão “cu do mundo”, por ser imprópria para a ocasião (discurso aos veneráveis cruzados) e para um rei, provoca o riso no leitor, contribuindo para desmascarar e derrubar a ideia de um rei altivo que a história lusitana sempre propagou. Podemos perceber que Saramago, ao usar essa expressão na fala do rei, procurou apontar a situação periférica de Portugal no quadro das nações europeias não só no que tange ao isolamento, o qual é

decorrente da distância do reino português em relação aos outros povos da Europa, mas também no que se refere à submissão econômica, política e cultural a qual o país sofre atualmente.

Outra fonte medieval utilizada por Saramago na composição do romance em questão é o texto “A conquista de Santarém”, no qual D. Afonso Henriques, também chamado de Afonso I, fez o relato da tomada de Santarém aos mouros, antes de se voltar contra a moura Lisboa. Trata-se de uma fonte histórica fecunda e importante, resgatada e divulgada por Frei António Brandão, na qual o rei narra alguns pormenores da conquista de Santarém. O início do relato é o seguinte:

Juro perante Deus do céu, a cujos olhos tudo é claro e evidente, que tenho por muito menores milagres o terem outrora caído os muros de Jericó, e a paragem do Sol, a pedido de Josué, sobre o Gabaão, do que este que agora obrou comigo a piedade e a misericórdia divinas, e louvo o nome de Cristo, cujos juízos são impenetráveis e as obras maravilhosas, por si e pela sua santidade. Nos últimos tempos, Ele não repete os milagres antigos, mas ultrapassa-os. Na verdade, todos os que isto ouvirem terão por incrível que Santarém, uma cidade excelentemente defendida por grande número de soldados e parecendo inexpugnável por estar apetrechada de toda a espécie de maquinaria de guerra, tenha sido conquistada por tão reduzido número de guerreiros (HENRIQUES, 1992, p. 94-95).

Esse excerto nos dá a dimensão da riqueza da fonte, visto que Dom Afonso Henriques participou da batalha como comandante e, assim, foi testemunha ocular do que aconteceu. Logo no início, o rei faz um juramento cristão a respeito da veracidade da narração, prática muito comum na Idade Média, pelo fato de as histórias serem transmitidas e propagadas pela oralidade. Mas o que desperta a atenção é que o rei afirma ter ocorrido um grande milagre na conquista de Santarém, digno de intervenção divina, pois os portugueses estavam em um número muito inferior ao dos mouros, e, ainda assim, conseguiram derrotá-los.

Em **HCL**, Saramago resgata esse suposto milagre:

Ainda há três meses tomamos Santarém com uma escada de mão e meia dúzia de homens, que tendo entrado depois o

exército foi toda a população passada à espada, homens, mulheres e meninos, sem diferença de idades e terem ou não terem armas na mão, só escaparam os que conseguiram fugir e foram poucos (HCL, p. 140).

Notamos que Saramago compôs esse trecho com certo tom irônico, talvez incrédulo em acreditar que aconteceu um milagre naquela batalha em Santarém e que os portugueses estavam em tão menor número como narrou D. Afonso Henriques. Há certo deboche quando o narrador insere no discurso do rei a expressão “tomamos Santarém com uma escada de mão e meia dúzia de homens”, visto que, para o romancista, os portugueses certamente estavam em grande número, e não com apenas “meia dúzia de homens”, pois não iriam arriscar de maneira tão estúpida as suas vidas.

Outro momento da obra em que o narrador utiliza a fonte medieval, “A conquista de Santarém”, é o trecho no qual é mencionada a personagem histórica Mogueime, que depois se tornará um dos protagonistas do livro que Raimundo Silva escreve como versão alternativa ao cerco de Lisboa. Mogueime foi um soldado lusitano que participou da batalha em Santarém e que, por ser mencionado na crônica de D. Afonso Henriques, possui uma notoriedade histórica mínima, conforme ilustra a leitura a seguir:

Então Mem Ramires, adiantando-se, subiu com os seus por Alcúdia e corajosamente escalou a casa de um oleiro, junto das muralhas; com a lança elevou uma escada até atingir a parte superior da muralha. Esta não pôde firmar-se em cima e, caindo do alto, produziu enorme ruído. Mem Ramires afligiu-se muito com esse percalço, com receio de que as sentinelas, atraídas pelo estrondo, se pusessem alerta, e desanimado por momentos, mandou que um rapaz, de nome Moqueime, subisse sobre seus ombros. Este subiu imediatamente para cima da muralha e atou a escada ao baluarte. Subiu a seguir Mem Ramires e depois outros, como melhor puderam (HENRIQUES, 1992, p. 104-105).

Nesse excerto, percebemos que o rei se refere ao soldado como Moqueime. Diferentemente da crônica de D. Afonso I, o narrador prefere chamar o soldado de Mogueime, talvez pela razão de pensar que um estudo diacrônico comprovaria uma mudança fonética do “q” para o “g” ao longo dos séculos. Mas,

sem entrar nesse mérito, o importante é perceber que Mogueime é inserido na narrativa saramaguiana para contar como foi a tomada de Santarém:

Diz Mogueime, Que foi pela calada da noite (...) e quando pareceu bem a Mem Ramires, que era o que mandava nesses que estavam comigo, demos em subir asinha a ladeira, a tenção era prender uma escada no muro levantando-a numa lança, mas quis a má fortuna, ou o Maligno para empecer a obra, que resvalasse com grande som indo cair no telhado de um oleiro, foi a aflição muita de todos, se os vigias acordassem havia perigo de perder-se a empresa, abaixamo-nos cosidos com a sombra do muro, e depois, como não davam os mouros sinal, chamou-me Mem Ramires por ser o mais alto e mandou-me que subisse aos seus ombros, e eu preendi a escada em cima, depois subiu ele, e eu com ele, e outro comigo (HCL, p. 186-187).

Ao fazer a leitura desse fragmento, visualizamos que há uma intertextualidade com a fonte medieval “A conquista de Santarém”, visto que esta também conta como foi que os portugueses conseguiram penetrar na muralha que os mouros construíram em Santarém. O interessante é perceber que o autor português utilizou o personagem Mogueime para inserir esse texto histórico na sua narrativa.

Ao optar por fazer com que o soldado narrasse o que ocorreu em Santarém, Saramago dá voz àqueles que a história silenciou. Talvez seja a forma que o escritor português encontrou para narrar esse acontecimento por outra ótica, pela visão de um simples subalterno, aquele que conseguiu amarrar a escada ao muro para que os portugueses pudessem invadir e conquistar Santarém, e que depois o crédito da façanha ficou quase todo para o seu superior, o senhor Mem Ramires, o qual é exaltado pela historiografia lusitana por ser o corajoso homem que conseguiu invadir Santarém. É certo que não se deve duvidar nem desmerecer o crédito de Mem Ramires, mas o que Saramago resgata e problematiza é que Mem Ramires não pode ser considerado o único herói de Santarém, visto que para conseguir vencer a batalha muitos soldados deram as suas forças e até suas vidas.

Podemos perceber que Saramago procura preencher a lacuna deixada pelo texto histórico “A conquista de Santarém” ao inserir Mogueime na sua narrativa, visto que nada sabemos a respeito desse soldado, brevemente

mencionado por Dom Afonso I em sua crônica. O autor português procura recontar, por meio de sua imaginação, um pouco a respeito desse soldado, dando vida dentro da ficção a um personagem que a história marginalizou.

Com uma articulação admirável, Saramago mostra aos seus leitores que a memória da nação portuguesa é necessariamente múltipla, pelo fato de que a sua configuração varia de acordo com a ótica segundo a qual ela é construída, enquanto sistema produtor de sentidos e sentimentos do passado. Ao articular a narração de um acontecimento histórico – o cerco de D. Afonso Henriques e seu exército aos mouros em 1147 – com a configuração de um texto ficcional também ligado ao cerco de Lisboa – a história de um *não* do revisor Raimundo Silva –, José Saramago revela aos seus leitores os processos que envolvem a produção dos discursos histórico e ficcional.

A cidade do século XII é apresentada com objetividade pelo narrador: “esta é a cidade que foi cercada, as muralhas descem por ali até o mar, (...) esta é a moura Lisboa.” (HCL, p. 116); em outro momento, apresenta-a subjetivamente, ressaltando uma afeição pela cidade da parte dos mouros: “um vergel de regalar-se (...), vejam-se todas estas hortas (...) manifestação perfeita de que para as hortaliças em geral não há melhores mãos que as dos mouros” (HCL, p. 127).

A cidade vista pelos portugueses e por D. Afonso Henriques é dominada pelo castelo, símbolo da cidade e do poder que pretendem obter derrotando os mouros: “Lá no alto o castelo, onde se distinguem minúsculas figuras nas ameias.” (HCL, p. 138). Uma descrição subjetiva e impregnada de lirismo revela a visão idealista do futuro rei que, de certo modo, corresponde à visão do próprio povo português de hoje: “movimento de batéis entre três galeras fundeadas (...), falta aqui o pintor para a registrar (...) sobre as muralhas, sobre os merlões, os mouros olham e te esperam” (HCL, p. 153).

As inexpugnáveis muralhas oferecem aos mouros uma posição privilegiada. O revisor analisa essa vantagem de defesa, dada sua posição superior: “Os mouros julgam vigiar do alto de uma torre o avanço do destino” (HCL, p. 274).

A paisagem que rodeia a cidade assemelha-se a um cenário grego: os mortos são levados em barcas para o outro cemitério, do outro lado do esteiro à semelhança dos que atravessam o Rio Estige para encontrar o eterno repouso.

Essa descrição ressalta o clima lúgubre em detrimento do heroico, que constitui o outro aspecto da guerra. Entretanto, em um de seus passeios, o protagonista vai até o castelo e se decepciona com seu tamanho, acha-o pequeno, insignificante: “uma coisa que parece de brincar, um legos ou meccano” (HCL, p. 134). Desta forma, desmistifica esse símbolo da gloriosa História Portuguesa e, ao invés de contemplá-lo, descortina a cidade e o lugar onde D. Henrique assentara seus arraiais com os soldados, voltando-se à História. É neste mesmo lugar, sob uma tempestade que o protagonista sofre uma transfiguração: uma descrição cinematográfica pinta-o semelhante a um personagem das tragédias: “O vento sopra em rajadas violentas, os cabelos do revisor agitam-se num remoinho, as abas da gabardina estalam como lençóis molhados. (...) isto é quase um ciclone” (HCL, p. 133).

Tendo mudado os acontecimentos, torna-se importante elaborar nova estratégia para o ataque dos portugueses na nova história. O revisor é obrigado a investigar as possibilidades e imaginar as dificuldades que se apresentaram. Das cinco portas que fecham a muralha – a Porta da Alfafa, a de Ferro, Martim Moniz, Alfama e do Sol – só restam hoje as duas últimas, morando ele próprio no local da primeira e tendo sido a segunda destruída pelo fogo no século passado. Divide-as entre as forças atacantes e considera ainda o mar, o esteiro e os escarpados acessos. Assim, concluindo: “Lisboa está cercada, mas as portas estão fechadas” (HCL, p. 218).

Essa identificação apresenta-se no romance à medida que o revisor começa a escrever a nova história do Cerco, coincidindo com seu crescente interesse pela chefe da revisão e a posterior conquista. O desmoronar do muro é prenunciado pela *rendição* da amada:

O muro invisível desmoronava-se, para além dele ficava a cidade do corpo, ruas praças, sombras, claridades, um cantar que vem não se sabe donde, infinitas janelas, e peregrinação interminável (...) a calma, o largo estuário do Tejo, dois corpos lado a lado vagando (HCL, p. 295).

A construção de uma imensa torre pela equipe estrangeira remete-nos primeiramente à construção da Torre de Babel. No romance, o insucesso da primeira torre construída pelos estrangeiros relaciona-se com essa passagem

bíblica porque de nada adiantou a alta tecnologia dos construtores que, orgulhosamente, pensavam suplantar a experiência portuguesa. Por outro lado, se a considerarmos como signo do poder, revela-se também altamente significativa. Desmoronando-se a torre, e fazendo centenas de vítimas, evidencia-se a falibilidade dos projetos executados sem profundo conhecimento da realidade, bem como se ridiculariza a superioridade do conhecimento estrangeiro. Dada a relação da conquista de Maria Sara com a conquista da cidade, fica implícito ainda, que a primeira não se realizará sem dificuldades, justificando, pois, a insegurança do protagonista.

Na segunda história, verifica-se também o mesmo símbolo do cerco – de Mogueime à Ouroana. De longe, ele a vê e a acompanha com os olhos. Pouco a pouco, aproxima-se e estabelece também sua estratégia, calcula os perigos, até que o destino a libera do compromisso com o cavaleiro e ela se torna livre para corresponder ao seu assédio.

No âmbito histórico, o relacionamento entre Raimundo/ Maria Sara e Mogueime/ Ouroana corresponde a uma inversão do discurso, porque Lisboa está cercada pelos cristãos; os mouros acham-se protegidos e serão assolados pela violência dos invasores. Do ponto de vista dos portugueses, os mouros representam a barbárie, a desordem, entretanto, do ponto de vista do narrador, os mouros é que são as vítimas e serão massacrados, tendo desmantelada sua cultura. Reverte-se, portanto, o ponto de vista tradicional da História: denuncia-se o preço pago para o estabelecimento da civilização cristã. Portugal é fundado sob o signo da cruz, mas também da violência. Na guerra, confundem-se o dentro e o fora, as vítimas estão de ambos os lados, revela-se o aspecto covarde do heroísmo.

Em **HCL**, o real histórico é equiparado ao imaginável, resultando numa ficcionalização da história pela arte literária. Por meio da utilização de textos históricos na estruturação do texto literário, Saramago reinventa a História. E não importa se o mundo é concebido como real ou apenas imaginado, pois a maneira de lhe dar um sentido é a mesma. O romance problematiza o processo de composição da escrita da história enquanto representação oficial da memória coletiva, redundando na sua caracterização como um exercício de fingimento, de criação.

Ao enxertar a sua imaginação criativa nas fontes medievais na composição de **HCL**, Saramago consegue semear dúvida no pensamento do leitor com relação à veracidade e credibilidade do que foi transmitido pelas fontes históricas. Ao contar o *que poderia ser* e não simplesmente o *que foi*, o escritor português, de acordo com Álvaro Cardoso Gomes, procurou “desvelar a realidade, mostrar aquilo que os manuais de história omitiram por fragilidade metodológica ou por intencional postura ideológica” (1993, p. 41-42). A narrativa ficcional saramaguiana retoma a história para lhe interrogar, revisar e recontar.

2.2 – O Rei, o fidalgo, o soldado, o almuadem: *as gentes do cerco*

Na narrativa de Saramago, visitar o passado é uma forma de compreender o presente e tentar modificar o futuro, pois a própria ação de Raimundo Silva de aceitar reler o passado, transformando-se de revisor a autor, irá modificar as pretensões da sua vida, com relação a seu futuro.

A figura do almuadém muçulmano será a porta de entrada para o mundo dos cercados em Lisboa, sendo o autor Raimundo Silva capaz de apresentar as angústias, as alegrias, as esperanças e os temores destes sitiados, trazendo para a narrativa o olhar do *outro* sobre o cerco.

Ao lermos uma história em que serão apresentadas as figuras fundadoras de uma nação, esperamos encontrar a figura de um rei sábio, perspicaz, com uma figura imponente e rodeada por soldados valentes e conselheiros tão ou mais sábios que ele. Porém, ao lermos a história do cerco de Lisboa, contada por Saramago, deparamo-nos com uma figura real que será o oposto desta idealização. O autor português desconstrói não só a figura real, como também o *peito ilustre lusitano*, utilizando ironia e humor.

Uma das primeiras aparições do rei é descrita da seguinte forma, na narrativa: “(...) e o rei é este homem barbado, cheirando a suor, de armas sujas, os cavalos não passam de azêmolas peludas, sem raça, que à batalha vão mais para morrer do que volteios de alta escola (...)” (HCL, p. 138). Como podemos observar a descrição do rei, quando vai se encontrar com os cruzados, contribui para a desmistificação da figura de Afonso Henriques que já havia sido anteriormente descrito como um homem baixo e de pernas tortas, e que se irá caracterizar como o avesso do que se espera de uma figura que, por muitos séculos, foi relacionada ao ser divino.

No início do romance, a referência à aparição de Deus ao rei D. Afonso na batalha de Ourique e sua prece revelam o grau de humor que permeará o texto: em lugar de humilde súplica à beira do perigo, o rei teria aconselhado Deus.

Aos infiéis, Senhor, aos infiéis e não a mim que creio o que podeis, mas Cristo não quis aparecer aos mouros (...) um desperdício de almas (...) É assim nem tudo se pode evitar,

nunca faltamos a Deus com nossos bons conselhos (HCL, p. 20).

Ao relatar o milagre da cura das pernas *encolhidas* (atrofiadas) do rei, o narrador, além de ressaltar que D. Egas Moniz não obedeceu literalmente às instruções da Virgem, revela um defeito genético que prejudica a figura majestosa de guerreiro que, sem dúvida, o leitor já formara. Assim, o tom jocoso de que se impregna o episódio destrói qualquer possível sentimento de compaixão por parte do leitor. Os argumentos empregados pelo rei em suas perorações às tropas (HCL, p. 235) ou aos mouros são inteiramente inconsistentes e cômicas, impróprias à majestade e liderança de um rei. No primeiro discurso às tropas estrangeiras, a imponência inicial desfaz-se na linguagem chula:

(...) Nós cá, apesar das dificuldades, que tanto nos vêm do ingrato solo como das várias imprevidências de que padece o espírito português em formação, vamos fazendo o possível nem sempre galinha nem sempre sardinha (...) (HCL, p. 139)

Finaliza ainda com o pedido de ajuda, simplesmente “assim para o gratuito (...) uma remuneração simbólica”, uma vez que receberiam um pagamento inigualável de “graças espirituais e materiais” nos Santos Lugares. A ironia invade o discurso e denuncia a simplicidade do espírito português e do rei, bem como o intuito, sobretudo interesseiro dos cruzados.

Ante a resposta negativa dos estrangeiros em relação à ajuda, o rei nada retruca, porque, falaram em latim; seu silêncio contrasta com a violenta reação do arcebispo, visto que foi o único a entender; por isso, este se apropria das palavras de Cristo no deserto, no momento em que expulsa Satanás, após ter sido tentado. Tomando novamente a palavra, o rei dá um último adeus, ainda desejando ironicamente *que Deus vos acompanhe* e com sutileza, chama-os de covardes (HCL, p. 156).

Frente às tropas, antes da batalha, o argumento que o rei utiliza é a própria História de Portugal que não acontecerá, pois “se não vencermos, Portugal se acabará antes de ter começado” (HCL, p. 235); em lugar de rebuscada retórica conforme exigia a ocasião, segue-se a enumeração de tantos

portugueses famosos, estabelecendo-se assim, um divertido jogo temporal. O leitor revê a História enquanto o rei se afirma como verdadeiro fundador do reino. O ultimato aos mouros é feito por *altas patentes* representantes do rei.

Assim, a ingenuidade dos argumentos aliada à mistura do tom elevado e do provérbio conferem ao episódio um tom engraçado que gera uma simpatia por parte do leitor face aos mouros e diminui o antagonismo e a bravura dos lusitanos. No motim, o idealismo de Mogueime e da soldadesca é enfraquecido pela comicidade de seus motivos.

Impressionado pelo jogo de palavras, sem sequer considerar as razões, Afonso Henriques acaba cedendo: “achou graciosa a resposta do delegado, não tanto quanto ao fundo da questão, mais do que discutível, mas por causa do feliz jogo de palavras” (HCL, p. 341). Assim, a figura do destemido rei, fundador da nação portuguesa, desfaz-se em um ingênuo bonachão, incapaz de se aprofundar nos problemas, impressionando-se mais com um simples jogo de palavras que pelo clamor de justiça e de igualdade. Por outro lado, parece contaminar-se do espírito simples do povo e se revela um administrador compreensivo, humano, amigo, apontando claramente para um caminho idealizado, de diálogo fraternal.

O tratamento cômico a questões sérias cria um efeito crítico e abrangente. Os grandes feitos guerreiros, narrados em tom de epopeia perdem sua grandiosidade à medida que o narrador denuncia as deficiências do planejamento estrangeiro (a construção da torre em aclave e o perigo não calculado que redundou no contra-ataque mouro). O descaso dos oficiais ao contar o número de mortos patenteia a desconsideração pela vida humana por ocasião das guerras (HCL, p. 284).

Como podemos observar, o rei não sabe escolher as palavras apropriadas para determinados momentos nem organizar seus súditos, mostrando-se uma figura de pouca perspicácia e sabedoria, chegando ao ridículo extremo. Mas, na outra extremidade da narrativa, encontra-se Mogueime que, apesar de ser um soldado sem grande importância dentro da estratificação social do exército português, irá se apresentar como um ser humano mais sábio que os da própria realeza.

Observando alguns de seus pensamentos, percebemos que, quando indagado sobre sua participação no *motim* contra o rei, devido a sua participação extremamente útil para a tomada de Santarém, ele responde a Mem Ramires:

(...) a questão não é essa, a questão é que queremos ser pagos como os estrangeiros, e repare o meu capitão aonde chega a nossa sensatez, que não viemos aqui pedir que se pague aos estrangeiros como se tem pago a nós (...) (HCL, p. 340).

Ao ser ameaçado pelo rei de ter sua cabeça e seus pés cortados, ele responde: "(...) Se vossa alteza nos mandar cortar a cabeça e os pés, será todo o vosso exército que ficará sem pés e nem cabeça (...)" (HCL, p. 341). Quando indagado sobre o fato de ser uma rebelião o que estaria acontecendo, Mogueime argumenta com o rei que os soldados estão buscando um país que se inicie justo.

(...) e que este país em princípio de vida só começará mau se não começar justo, lembrai-vos, senhor, do que já os nossos avós disseram, que quem torto nasce tarde ou nunca se endireita, não queiras que torto nasça Portugal (...) (HCL, p. 342).

As palavras do soldado chegam a causar estranhamento até mesmo ao rei: "(...) Onde foi que te ensinaram a falar assim, que nem clérigo maior, As palavras, senhor, estão por aí, no ar, qualquer um as pode aprender (...)" (HCL, p. 342).

É assim que, num tom paródico que se destina a problematizar o conhecimento histórico, o narrador desmascara o caráter viciado do discurso atribuído a D. Afonso Henriques nos documentos históricos e dá força e importância a um soldado pouco conhecido na História:

Não, este discurso não é obra de rei principiante, sem excessiva experiência diplomática, aqui tem dedo, mão e cabeça de eclesiástico maior, talvez o próprio bispo do Porto, D. Pedro Pitões, e seguramente o arcebispo de Braga, D. João Peculiar (...) (HCL, p. 46).

Denunciando que nunca saberemos as reais palavras de D. Afonso Henriques aos cruzados, na nova *História do Cerco de Lisboa*, escrita por Raimundo Silva, percebemos os anacronismos linguísticos incluídos no discurso proferido pelo monarca português para tentar convencer os cruzados a auxiliarem os lusos no cerco de Lisboa, acentuando uma vez mais, pelo intuito satírico e de ridicularização crítica, a subversão do discurso histórico oficial.

Para justificar a existência de múltiplas verdades possíveis e não de uma verdade absoluta, assim legitimando a sua reescrita da História, o narrador alerta para a perpetuação de alguns erros que persistem como verdades, desautorizando mesmo o discurso do historiador:

Amanhã irão dizer os leitores inocentes e repetirá a juventude das escolas que a mosca tem quatro patas, por assim o ter afirmado Aristóteles, e no próximo centenário da tomada de Lisboa aos mouros, no ano de dois mil e quarenta e sete, se Lisboa houver ainda e portugueses nela, não faltará um presidente para evocar aquela suprema hora em que as quinas, ovantes no orgulho da vitória, tomaram o lugar do ímpio crescente no céu azul da nossa formosa cidade (HCL, p. 43).

Outro aspeto que ocupa o centro das preocupações em **HCL** prende-se ao papel da memória na escrita da História:

Se Raimundo Silva pudesse alinhar, pela ordem certa, tudo quanto a sua memória contém de palavras e frases avulsas, bastaria ditá-las, registrá-las num gravador, e teria assim, 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 (HCL, p. 182.).

Na verdade, para demonstrar a falibilidade do discurso histórico e das suas fontes documentais, o narrador inventaria diferentes versões do mesmo acontecimento respigadas em crônicas distintas:

O que sim queria Raimundo Silva averiguar é se as águas da fonte da Atamarma eram realmente doces, como afirmou Mogueime, anunciando a lição futura da Crónica dos Cinco reis de Portugal, ou se, pelo contrário, eram amargas, como expressamente o declara o outras vezes citado Frei António

Brandão na sua estimada Crónica de D. Afonso Henriques (HCL, p. 190-191).

Esta deturpação da História é ainda insinuada numa passagem em que Rogeiro, o cronista que acompanha os cruzados, adultera o discurso do bispo com preocupações de ordem estilística:

Disse o bispo, e Rogeiro logo em abreviado e taquigráfico o registou, para mais tarde deixando os aformoseamentos oratórios com que brindará aquele seu destinatário distante, Osberno chamado, lá onde quer que esteja e quem quer que tenha sido, porém já vai introduzindo redondeios de lavra própria, frutos da inspiração estimulada (HCL, p. 200).

Outra estratégia característica da ficção historiográfica de Saramago para pôr em dúvida a verdade histórica consiste na narração de fatos divergentes, exemplificado numa irônica referência do narrador ao episódio do milagre de Ourique:

(...) aquele milagre de Ourique, celeberrimo, quando Cristo apareceu ao rei português, e este lhe gritou, enquanto o exercito prostrado no chão orava, Aos infiéis, Senhor, aos infiéis, e não a mim que creio o que podeis, mas Cristo não quis aparecer aos mouros, e foi pena, que em vez da crudelíssima batalha poderíamos, hoje, registar nestes anais a conversão maravilhosa dos cento e cinquenta mil bárbaros que afinal ali perderam a vida, um desperdício de almas de bradar aos céus (HCL, p. 20).

A constatação da volubilidade do conhecimento histórico provém igualmente da identificação das diferentes focalizações que correspondem ao ponto de vista das partes em confronto, ao mesmo tempo em que indiciam a coexistência de tempos distintos no mesmo espaço: “Lisboa estava ganha, perdera-se Lisboa” (HCL, p. 347).

Para evidenciar a inexistência de uma verdade absoluta, o narrador convoca relatos divergentes acerca do mesmo episódio medieval. Assim, relaciona-se ao testemunho da crônica de Frei António Brandão, embevecido por ter participado heroicamente na tomada de Santarém aos mouros, Mogueime conta aos seus companheiros como subiu aos ombros de Mem Ramires para

escalar um muro. No entanto, valendo-se da *Crónica dos Cinco Reis de Portugal*, o narrador apresenta outra versão que diverge no relato destes fatos, referindo que foi Mem Ramires quem subiu às costas de Mogueime:

Mas o que Mogueime disse, e, vá lá, o confirma Frei António Brandão, desmente-o o texto mais antigo da Crónica dos Cinco reis, onde se escreve, sem tirar nem pôr, que Dom Mendo ouue gram dor em seu coração se por uentura se espantassẽ as vellas pello som e amergeosse e esteue quedo hũ pouco & depois fez lançar curuo hũ mancebo Mogueime e sobio acima com asina delrey e por cima delle fez lançar a escada ao muro (HCL, p. 192).⁴

Mogueime, soldado português, que participa tanto da tomada de Santarém, quanto do cerco à cidade de Lisboa, será a personagem que sintetizará os pensamentos não só dos soldados portugueses, como do próprio autor sobre as ações portuguesas, manifestando a crítica a tais ações praticadas tanto pelos que estão diretamente ligados ao rei tanto quanto pelos próprios soldados. Podemos observar sua visão sobre o estupro e posterior morte de mulheres na tomada de Santarém:

(...) matar sem olhar a quem, porém não é assim, depois de haverem desfrutado dos corpos delas, mais de cristão seria deixá-las ir declaração esta, humanitária, que os pajens contestaram argumentando que sempre devemos matar, fodidas ou não, para que não possam mais gerar desses perros mouros e danados. Pareceu que não saberia Mogueime dar resposta a razão tão radical, mas de um recesso oculto do entendimento tirou umas poucas palavras que deixaram os pajens sem fala, Porventura haveis matado dentro delas filhos de cristãos (...) (HCL, p. 189)

Considerando-se essas palavras, percebemos que, do ponto de vista de Mogueime, as ações dos soldados/ clérigos portugueses que foram a Santarém visando tomá-la aos mouros infiéis não possuem nada de cristãs.

⁴ Segundo Saramago, o trecho em galego-português traduzido para o português contemporâneo quer dizer que Mogueime se curvou para que às costas lhe subisse Mem Ramires e que por ordem deste o fez. (HCL, p. 192)

Raimundo empreende então – e a partir do devaneio que o faz imaginar durante a revisão as cenas do almuadem chamando os habitantes da Lisboa ainda sob cerco a um novo dia – uma aproximação ao passado que, se começa involuntariamente, ganha terreno em sua existência terminando por transformá-la. A revisitação de um passado histórico pela tentativa de uma escrita que começa por se desejar historiográfica e se torna inevitavelmente ficcional conduz a personagem a um novo presente, mais pleno existencialmente.

Raimundo Silva irá lançar mão da chamada nova historiografia para apresentar personagens anteriormente esquecidos pela historiografia oficial, e, a partir dessas personagens, Saramago irá incluir na sua narrativa o olhar do *outro* e dos *excluídos*. Como os novos historiadores, o revisor irá apresentar as figuras de um almuadem muçulmano e de um soldado português como uma forma não só de criticar a historiografia oficial, como também de apresentar a visão do *outro* e a visão dos próprios soldados portugueses sobre as ações do rei.

Ficção e *realidade*, dessa forma, se encontram no universo romanescos. A história contada por Raimundo tem fim com a morte do almuadem, que conclamava a união de todos por meio da prece. Mas a história do revisor tornado escritor, Raimundo Silva, continua para além do seu ponto final, por meio da imaginação dos leitores por ela despertada.

2.3 – O simples soldado Mogueime e sua nova História

Paralelamente a história de Raimundo Silva e Maria Sara, Saramago conta também a narrativa histórica do cerco de Lisboa. Em 1140, Portugal ainda sofria uma forte influência de Castela e, principalmente, muitas cidades do país, inclusive Lisboa, ainda estavam tomadas pelos mouros, de modo que a soberania lusitana permanecia ameaçada.

A retomada dessas cidades tornou-se, para os portugueses, símbolo da afirmação nacionalista, porém, o problema era a fraqueza do exército. A tática de guerra era cercar essas cidades e, impedindo que os mouros tivessem contato com outras regiões, obrigá-los a enfrentar os numerosos cristãos. Em Lisboa, isso se tornava mais complicado para os islâmicos, já que todo o perímetro urbano era delimitado por uma imensa muralha de pedra, que originalmente servia de proteção à cidade.

A escolha da personagem para protagonizar o relato de Raimundo Silva recai sobre Mogueime, uma personagem secundária da História⁵. A partir da escolha deste guerreiro *comum*, Raimundo Silva construirá seu relato: de guerra, de amor, de companheirismo, de todos os aspectos cotidianos que, seja no passado ou no presente, constroem tanto a história pessoal quanto a coletiva.

A fragmentação do tempo e o constante vaivém mostram um espaço que se torna relativo e oscila entre o que foi, o que esteve para ser e o que poderia ter sido. Tanto o narrador da primeira aventura, como o revisor/ narrador da segunda história utilizam numerosas digressões que suspendem o tempo da ficção em favor da duração existencial.

A fragmentação do texto contribui para a presentificação do passado e consequente reflexão sobre o mesmo. Misturam-se, portanto, as três histórias: o romance de Raimundo e Maria Sara, o envolvimento de Mogueime e Ouroana, as guerras que continuam a ameaçar os homens.

Mogueime e Ouroana atuam como uma espécie de *dublês* de Raimundo Silva e Maria Sara, antecipando, sombreando ou orientando, na ficção dentro da ficção, a trajetória e as estratégias do cerco amoroso que vai se instalando.

⁵ São feitas menções dentro do romance de que nome Mogueime passou para os anais históricos em variadas grafias: Mogueime, Moqueime, Mogeime.

As figuras femininas, respectivamente, a mulher emancipada (Maria Sara) e a prostituta (Ouroana), são as grandes presenças nas narrativas, pois são as companheiras em quem os homens podem confiar e de quem recebem apoio. Além desta face serviçal e confiável, elas apresentam uma feição enigmática, algo que parece estar acima e fora do alcance da compreensão dos homens.

Ao observarmos o nome da personagem Ouroana, remetemos nossa lembrança a Oriana, personagem da novela de cavalaria **Amadis de Gaula**, cujos dois primeiros livros são atribuídos ao português João Lobeira, contemporâneo de D. Dinis, século XIII. Trata-se de uma novela de cavalaria, gênero considerado por cronistas como “livros de devaneios, de mentiras provadas”, “de cousas fingidas”, “de que não se seguia outra coisa senão a deleitação dos receptores”. “Opunham essas estórias fictícias, com que muitos se distraiam ou “perdiam o seu tempo”, às crônicas, que se pretendiam testemunhas da verdade exemplar” (MALEVAL, 2011, p. 145).

A obra focaliza um perfeito arquétipo das novelas de cavalaria que enaltecem o amor cortês, cujo herói é o mais perfeito, totalmente dedicado à defesa dos necessitados, sobretudo mulheres, e ao seu amor pela bela princesa Oriana, a Sem-Par. Esse dado difere de Ouroana pela sua origem humilde e pela relação com o cavaleiro Henrique que, na obra de Saramago a raptou e estuprou, tornando-a sua concubina. O autor português subverte, dessa maneira, a aura sedimentada pela tradição historiográfica medieval do cavaleiro sempre pronto a defender as mulheres indefesas.

O papel de herói e de perfeito amador, que na novela de cavalaria pertence a um fidalgo, Amadis de Gaula, será agora desempenhado por um simples soldado. Destaca-se, então, que

nos ombros do alto Mogueime subira o fidalgo Mem Ramires para conquistar Santarém, na parte referente a D. Afonso Henriques; esses mesmos ombros se oferecem agora para esteio à tomada de Lisboa, mas a par das reivindicações de igual soldo pago aos estrangeiros, defendendo os justos interesses pessoais e colectivos. (HCL, p. 340).

A dedicação de Mogueime à mulher amada se inscreve no que fora expresso pelos trovadores nas canções de amor, na *langue d’oc* ou em galego-português. É um amor que, de início, se realiza somente com o ato de olhar a

amada, reconhecendo sua inacessibilidade, embora seja ela uma simples *barregã*. Todavia, atravessando a fase da galantaria, a relação evolui do papel divulgado pela cantiga de amor (sofredor) para a de amigo (namorado ou amigo).

Após a morte do seu senhor – o cavaleiro Henrique –, Ouroana prefere se recolher ao luto e Mogueime respeita a decisão de sua amada, mas deseja ele *provar o gosto da vida*, tanto quanto Raimundo Silva. Este reflete sobre “que semelhanças há entre esse imaginado quadro e sua relação com Maria Sara, que não é *barregã* de ninguém”; em comum tinham, “apenas o desejo, que tanto o sentia o Mogueime daquele tempo como o está sentindo o Raimundo de agora, as diferenças, que as há, são culturais, sim senhor” (HCL, p. 255).

Raimundo Silva se compara a Mogueime ao dizer que soldado nunca será um capitão, assim como o revisor nunca será um escritor. Mas o amor os modifica, tornando-os grandes. Ambos se mostram despreocupado em relação aos juízos alheios que tanto os coíbiam. Vê-se espontâneo como Mogueime, sempre à espreita de Ouroana:

Mogueime ronda ao redor da tenda como uma mariposa fascinada pelo clarão dos brandões que sai pela abertura dos panos. Raimundo Silva olha o relógio, se dentro de meia hora Maria Sara não telefonar, telefonará ele... (HCL, p. 319).

Igualmente celebram a alegria da existência no amor; a representação da primeira entrega mútua do par medieval revela mais uma vez a ternura ou a atenção de Saramago pelos humildes (HCL, p. 328-9). Naturalmente felizes e verdadeiros, sem as mentiras das convenções, alcançam a paz, como também o outro par a alcançaria, apesar dos entraves culturais. (HCL, p. 295).

São personagens geralmente marginalizadas pelos relatos da História oficial, dando corpo a uma estratégia que visa insinuar uma nova visão do passado. Raimundo e Mogueime assumem-se como personagens excêntricas quanto ao seu caráter: enquanto a excentricidade do revisor se revela num ato transgressor momentâneo, a invulgaridade de Mogueime resulta de uma flagrante diferença entre o seu comportamento e os seus sentimentos em comparação com o restante dos soldados.

Note-se ainda que foi Raimundo, personagem que se transfigura de revisor em escritor, quem escolheu Mogueime para protagonista do seu

romance; uma figura semi-histórica com imprecisões tanto ao nível da grafia do nome como de traços biográficos, quando, durante a investigação para escrever a nova história do cerco, encontrou várias referências a esta figura nos relatos históricos medievais, em particular no relato da tomada de Santarém:

Aceita, portanto Raimundo Silva a Mogueime para sua personagem, mas considera que alguns pontos não de ser previamente esclarecidos para que não restem mal entendidos que possam vir a prejudicar, mais tarde, quando já os laços do inevitável afeto que liga o autor aos seus mundos se tenham tornado irrompíveis, prejudicar, dizíamos, a plena assunção das causas e dos efeitos que não de apertar esse nó com a dupla força da necessidade e da fatalidade (HCL, p. 190).

Raimundo constrói, assim, o protagonista da sua história, socorrendo-se de aspetos históricos e fictícios, criando uma figura duvidosa, como o revisor reconhece:

A pessoas só interessadas nas grandes sínteses históricas, não se estas questões parecer-lhes irremediavelmente ridículas, mas nós devemos é atender a Raimundo Silva, que tem uma tarefa a cumprir e que logo de entrada se vê a braços com a dificuldade de conviver com personagem tão duvidosa, este Mogueime, Moqueime ou Moigema, que além de mostrar não saber exatamente quem é, porventura está maltratando a verdade que, como testemunha presencial, seria seu dever respeitar e transmitir aos vindouros, nós (HCL, p. 192).

Quatro personagens, dois casais separados por quase nove séculos de distancia e unidos pela narrativa de Saramago. Mas o narrador deseja mostrar que esta distância entre eles não é tão grande quanto parece e, mais do que isso, que as histórias deles se parecem e se repetem.

A trajetória iniciada no âmbito histórico e que conduz, pelas tessituras narrativas, à conjugação amorosa, sofre, ainda, outro espelhamento que, pela perspectiva de Raimundo Silva e Maria Sara, retoma a história do cerco, mas em uma abordagem pessoal, afetiva, acerca de Mogueime e Ouroana. Pela influência de Maria Sara, o revisor compõe sua obra sobre a tomada de Lisboa, e concebe esses personagens.

Tal par amoroso, que é representativo de uma especificidade histórica, viabiliza a articulação entre dois contextos culturais. O narrador propõe que as divergências entre os padrões culturais foram constituídas ao longo da história, por isso, a presença de Mogueime e Ouroana suscitam interessantes investigações sobre o componente cultural das relações amorosas.

A seguir, na descrição sobre o primeiro contato entre as personagens, na obra de Raimundo Silva, pode-se acompanhar um exemplo desse tipo de reflexão:

A mulher vira ligeiramente a cabeça para a esquerda como para escutar melhor o apelo, e estando Mogueime desse lado, um pouco para trás, teria sido impossível não se encontrarem os olhos dele com os olhos dela. Todo o desejo físico de Mogueime se apagou num ápice, apenas o coração se desatou aos saltos numa espécie de pânico, é difícil levar mais longe o exame da situação porque há que ter em conta o primitivismo dos tempos e dos sentimentos, corre-se sempre o risco do anacronismo, [...] inventar sutilezas de erotismo requintado em corpos que se contentam com ir direto ao fim começando rapidamente pelo princípio. (HCL, p. 227)

Em um momento, apresenta-se, claramente, o desejo, como sendo o único aspecto de uma interação amorosa isento de condicionamentos culturais que se modificam ao longo do tempo.

Seguindo o paralelismo estabelecido entre as duas histórias a aproximação entre Mogueime e Ouroana afeta ou é afetada pela aproximação entre Raimundo Silva e Maria Sara. A relação de causalidade é bastante ambígua, em alguns momentos. A formação do casal Ouroana e Mogueime parece viabilizar a constituição do outro par, mas aquele casal é um produto da imaginação de Raimundo Silva e, de alguma forma, também, um reflexo de suas próprias experiências e sensações.

Um pouco além desse ponto, quando, no jogo ficcional, a aproximação entre Maria Sara e Raimundo Silva se estabelece de fato, uma questão que vinha sendo renunciada ao longo do romance é colocada de forma inequívoca, como se pode verificar no diálogo abaixo:

Parece que estamos em guerra, Claro que estamos em guerra, e é guerra de sítio, cada um de nós cerca o outro e é cercado por ele, queremos deitar abaixo os muros do outro e continuar com os nossos, o amor será não haver mais barreiras, o amor é o fim do cerco. (HCL, p. 330)

O que antes era sugerido apenas pela perspectiva de Raimundo Silva revela-se agora de modo mais claro e abrangente sob a perspectiva da mulher amada. É por meio da fala de Maria Sara que ele toma conhecimento da reciprocidade implicada no cerco estabelecido entre eles: ambos seriam ao mesmo tempo sitiados e sitiantes.

O desfecho inusitado parece mesmo sugerir a permanência do estado de cerco, ou seja, o enlace amoroso seria uma situação provisória e precária. A sombra representaria, assim, o lado obscuro, ainda estranho e ameaçador do outro, que nunca pode ser totalmente desvendado, abrindo perspectiva para outros cercos.

CAPÍTULO 3

UM TERCEIRO CERCO DE LISBOA: O LIMIAR ENTRE HISTÓRIA E FICÇÃO

3.1 – Fronteira e Territorialidade: História e Ficção

Para Paul Ricoeur, o tempo da narrativa não corresponde necessariamente ao tempo cronológico aristotélico que avança para o futuro. Deslocar-se para frente, ultrapassando um certo horizonte de expectativas, ou deslocar-se para trás, explorando um determinado campo de experiências em múltiplas direções, é prerrogativa do historiador que constrói a sua narrativa. Não é outra coisa que se afirma em **HCL**: “duma certa maneira, ou de maneira certa, tudo quanto vier a acontecer aconteceu já” (HCL, p. 120).

Distanciado em relação a esta posição que não se incomodava em confundir História e Ficção, Ricoeur empenhou-se em demonstrar que uma das singularidades da narrativa histórica era a de também se apresentar como um discurso cuja intencionalidade apontava para um referente real (ou existente) do passado.

Por isso, a fronteira entre História e ficção, entre passado e presente permeia não só os textos de Saramago, mas toda e qualquer escrita literária. Se estivermos falando de passados criados, isto quer dizer que eles figuram, antes de tudo, na esfera das possibilidades, dos limiares, e só a partir daí podem emergir como acontecimentos fronteiriços.

A literatura trata daquilo que poderia ter acontecido, das personagens que poderiam ter existido, dos fatos que poderiam ter sido vividos se tivessem se realizado. Escrever literatura é dar novas chances a vida, como a de transformar o que foi um sim ou não, em talvez.

Os romances de Saramago também fazem isso e o que os torna cada vez mais inseridos nessa temática temporal é o fato de o autor escrever histórias que se justificam exatamente por esta situação condicional. É assim que surge a história do que teria acontecido se os cruzados não houvessem ajudado os portugueses a tomar a cidade de Lisboa aos mouros.

Mais uma vez, temos a escrita como possibilidade de alteração do passado, a literatura como possibilidade de mudança e realização do tempo condicional. O passado só pode ser formado enquanto tal, por meio da

linguagem, que possibilita ao ser humano criar, recriar, significar ou ressignificar o mundo. Nesse sentido, a linguagem humana é uma forma na qual a essência humana se expressa.

Compreender o referente da linguagem pode condicionar o entendimento do ato de narrar. Cada ser humano, ao relatar o passado, individual ou coletivo, precisa de recursos linguísticos para operar com a memória de modo articulado e inteligível. Essa compreensão do ato de leitura se articula com uma percepção de polissemia da linguagem. Trata-se de uma perspectiva favorável à valorização da importância de um rastro ou resto, ou seja, a estrutura temporal do conceito de história agambeniano, que diz respeito ao esvaziamento do tempo como instituição metafísica linear e contínua para dar lugar ao tempo humano.

Um elemento fragmentário, residual, pode ser lido como a parte de uma trajetória que o ultrapassa. Para que um rastro tenha essa potencialidade, é necessário um observador capaz de discernir entendimentos da linguagem. Benjamin (1994) acrescenta que a linguagem não é uma particularidade do homem, uma vez que tudo na natureza pode ser linguagem. Todavia, no caso da linguagem humana, ele a considera uma forma mais privilegiada de expressão. O mecanismo da linguagem é geralmente compreendido como um meio de comunicação entre os homens, embora Benjamin (1994) considere que ela pode passar a ser usada e abusada a ponto de não conseguir *ser e dizer* tudo o que realmente ela é, seja verdade ou ficção.

Partindo dessa realidade, podemos relacionar Walter Benjamin (1892-1940) a Giorgio Agamben (1942 -) quando este apresenta possíveis condições para a vivência de uma linguagem histórica ou ficcional a partir do momento que analisa o significado de ser contemporâneo e do ato de profanar, ou vice-versa. Embora Agamben não tenha a preocupação e, nem mesmo, a pretensão de fazer essas aproximações, acreditamos que nem a teoria benjaminiana, nem as ideias do filósofo italiano se potencializam como mecanismos que auxiliam na busca da verdade do discurso histórico.

Para isso, é importante estabelecer uma relação entre a ideia de linguagem benjaminiana e alguns conceitos de Agamben. Se, por um lado, Walter Benjamin (1994) insiste na apreensão de um tempo histórico que não tem sua marca na cronologia e sim, na intensidade dos acontecimentos, como

necessário para a conquista da *redenção revolucionária da humanidade*, Giorgio Agamben, por outro, assinala que uma autêntica revolução não visa apenas mudar o mundo, mas, antes, a própria experiência do tempo.

Por isso, as contribuições de Agamben e de Benjamin servirão de base para a análise dos desdobramentos da dimensão literária, além da observação sobre a maneira como a verdade e a ficção se manifestam a partir das relações da linguagem com os dispositivos que a tornam possível de ser vivenciada por meio da narrativa de **HCL**.

Agamben chama de dispositivo tudo aquilo (linguagem, conceitos, ideias, discursos, instituições públicas e privadas, lugares, objetos) que, de alguma forma, oriente, determine, controle e assegure práticas, comportamentos, opiniões e discursos dos homens, ou seja, tudo aquilo que capture o desejo, a atenção e a sujeição dos homens.

O filósofo também divide o mundo em duas grandes categorias, a dos seres vivos e a dos dispositivos. É da relação entre os homens e os dispositivos, é do processo de subjetivação no qual o dispositivo atua que surge uma terceira categoria, os sujeitos. Mas os dispositivos não capturam a atenção e os desejos dos homens apenas pela intenção pessoal de felicidade, mas também porque são os dispositivos que oferecem meios através dos quais cada homem se sente sujeito integrante de uma comunidade, e é o sentimento de pertença que garante alguma ordem e manutenção dos modos de produção e funcionamento da sociedade. É isso que Raimundo sente ao deixar de ser revisor para se tornar escritor de uma nova História, que muda sua vida, a de personagens históricos e a de Portugal.

Nas teses **Sobre o conceito de história**, Walter Benjamin aponta a ideia de um passado que não encontra no presente sua justificação, sua causalidade. O passado não é construído apenas de memória, nem é feito de acúmulo de imagens, mas é interposto pelo presente, por imagens do agora vivido, assim como o presente também é intercedido por imagens do passado.

Benjamin (1994) se opõe à ideia da História fundamentada na concepção linear e contínua do tempo, no qual os acontecimentos históricos estariam *eternamente* fixados num lugar do passado. Seu desejo é estabelecer uma nova relação com o passado, diversa daquela sustentada por grande parte dos filósofos e historiadores europeus, cuja crença reside no progresso ilimitado da

humanidade. Essa visão progressista cultuou o *novo* como valor, aperfeiçoamento daquilo que passou, de um presente sempre melhor que o passado.

Por isso, Benjamin (1994) propõe mudar o foco da História, deslocando-o dos opressores e vencedores para os oprimidos e os vencidos. Ele inverte e propõe resgatar todo o passado que foi perdido por aquela História e “erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo descobrir na análise do pequeno momento individual, o cristal do acontecimento total.” (2009, p. 503).

A historiografia crítica de Benjamin (1994) procura por rastros, resíduos deixados pelos ausentes da História oficial (os oprimidos). Retomá-los seria um gesto de fazer-lhes justiça, não por inventariá-los, mas por utilizá-los. Percebemos essa questão na obra de Saramago, quando Raimundo Silva busca e escolhe a personagem que protagonizará sua história do cerco de Lisboa. Dentre uma multidão possível, quem poderia ser a personagem central do seu relato?

Forte motivo temos para andar mirando a estes homens, toscamente armados, em comparação com os arsenais modernos de Bond, Rambo and Company, e é ele o motivo, encontrar por aqui alguém que possa servir de personagem a Raimundo Silva, pois este, tímido por natureza ou feitio, infenso a multidões, deixou-se ficar na sua janela da Rua do Milagre de Santo António, sem ousar descer à rua, e bem mal procede, se não era capaz de vir sozinho pedisse companhia à doutora Maria Sara, tem-se visto quanto é mulher para resolutas acções (...) busquemos-lhe alguém que, não tanto por méritos próprios, aliás 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, como se diz de uma evidência de coincidentes, que nasceram um para o outro. Porém, não é fácil. Uma coisa é tomar um homem e levá-lo a uma multidão, como em outros casos se assistiu, outra é buscar na multidão um homem e, não mais que por vê-lo, dizer, É este. (HCL, p. 184-185)

O narrador fala do presente por meio de personagens cinematográficos com James Bond e Rambo, mas deixa a responsabilidade para Raimundo Silva que prefere um homem comum, Mogueime.

Benjamin (1994) propõe uma história mais próxima da que é narrada pelo cronista, imagem articulada na 3ª tese em *Sobre o conceito de história*. O cronista é aquele que narra o pequeno, o ínfimo, que por mais que pareça insignificante, não o é para a História. A relativização desses acontecimentos é proposta como uma tentativa de não somente inverter a História, mas de criar outra história. Benjamin sugere que a história seja contada por outro prisma, que seja interpretada de outra maneira.

O historiador de Benjamin não deve buscar qualquer explicação do presente no passado, ou vice-versa, nem tentar entender um pelo outro, mas deve buscar aproximá-los por semelhanças ou diferenças, a fim de provocar o embate entre os tempos para, quem sabe, poder surgir, assim, a imagem dialética que modificará o passado a partir do presente.

A História também deve se valer das artimanhas do discurso literário, pois ela também é narração e representação e, assim, não pode ignorar os problemas postos pela condição do discurso historiográfico, sobre os quais giram a linguagem do sujeito e da memória. Não se trata de assemelhar um discurso ao outro, muito menos de colocá-los em oposição, mas de ver como os dois são capazes de interferir, de afetar, de problematizar um e outro e, sobretudo, de deslocar, tirar do lugar.

Em várias entrevistas, Saramago confirmou que **HCL** é a obra em que ele mais problematiza a natureza do conhecimento histórico. Por meio da personagem Raimundo Silva, o escritor português mostra sua insatisfação para com os textos históricos, sobretudo aqueles cujo discurso apresenta-se como inabalável verdade:

Digamos que não me satisfaz aquilo que os textos históricos me dizem; informam-me, esclarecem-me, evidentemente, porque é justamente para isso que a História se faz, que a História se escreve, mas a verdade é que me deixa sempre com essa sensação de falta, de ausência – falta aqui qualquer coisa – e digamos que com este romance e com o meu trabalho de ficção, é certamente por vezes como se eu quisesse, mas também às vezes e, talvez mais do que isso, é como se eu quisesse acrescentar, como se quisesse dizer: “atenção!, o que disseram está bem, mas falta qualquer coisa, que eu venho dizer”. (...) De resto, quando da conversa inicial entre o revisor e o autor, o

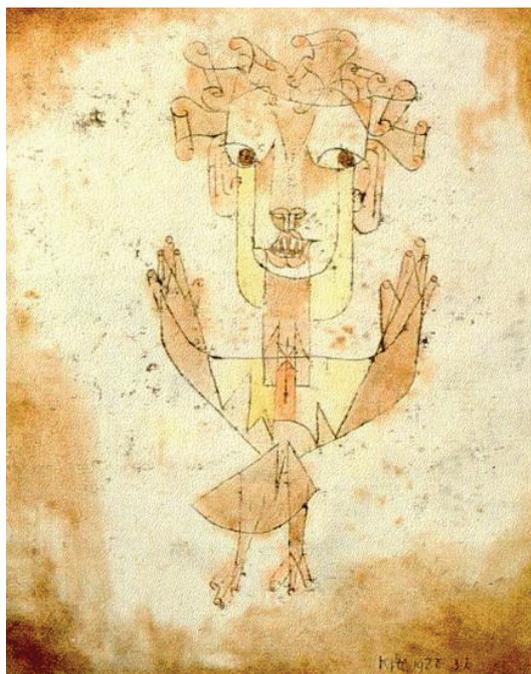
revisor chega ao ponto de dizer que a própria história é literatura, digamos que no fundo é isso mesmo (SARAMAGO, 2008, p.5).

No fim do excerto, Saramago revela que, para ele, a história é, na verdade, uma forma de literatura, declaração que deixa nítido que Raimundo Silva representa dentro da narrativa o pensamento saramaguiano, na conversa que o revisor tem com o historiador.

Ao observar as ideias benjaminianas sobre o tratamento da verdade na História e na Literatura, analisamos a noção historiográfica por meio do esquecimento, isto é, da interrupção da memória, aquele instante em que se instaura, no espaço, a quebra do contínuo narrativo. Quebrar esse contínuo é instaurar o *instante de perigo* do qual fala Walter Benjamin (1994), é interromper o curso da História tradicional, contada pelo historicismo, que ignora os obstáculos e as falhas. O que Benjamin propõe é justamente o reconhecimento desses obstáculos, desses tropeços, dessas fendas, desses limiares, porque reconhecê-los é também aceitar o risco.

O risco é encarar a *imagem dialética* que provoca o *instante de perigo*, é fitar a ruína e recolher os destroços, tomá-los para si. Essa é uma imagem benjaminiana articulada na tese IX, na qual o autor traça a imagem do anjo da história a partir do quadro de Paul Klee, “Angelus Novus”, um anjo de finos traços, cujo olhar não acompanha o resto do corpo e que tem o peso do corpo pendulando para a direção que sopra a tempestade (progresso), enquanto crava seu olhar num tempo atrás (passado), nos escombros amontoados, como se enxergasse ali uma única ruína.

É nessa ruína que o passado se acumula e, enquanto a memória se extenua, o esquecimento aparece como agente, prescinde de seu caráter involuntário, a fim de tecer a memória, destacando umas e descartando outras cenas e imagens num movimento de escolha, já que “cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós” (BENJAMIN, 1994, p. 228).



Na tese XIII, Benjamin critica o ideal progressista, comparando-o a “uma trajetória em flecha ou espiral” feita “no interior de um tempo vazio e homogêneo” (p. 229). Seu desejo é o de fazer *explodir* esse *continuum* e estabelecer um novo relacionamento da humanidade com seu passado, cuja *redenção* seria a verdadeira missão do historiador. Uma nova história atenderia às vozes emudecidas do passado, uma história feita não somente pelos vencedores, mas também pelos vencidos.

As teses de Benjamin dirigem um apelo ao passado para resgatar os que foram esquecidos pela historiografia oficial. As rupturas no *continuum* da história inauguram o tempo de *agora*, tempo fugaz que, no entanto, instaura o presente e outra história. Surge então o apelo daqueles que foram silenciados no passado que, mesmo doloroso, não se quer esquecido, pois nenhum fato pode ser considerado perdido para sempre na história.

A análise de Giorgio Agamben (1978) acerca da História se apresenta pela necessidade de reflexão sobre as variadas concepções de tempo. Essa foi feita pelo filósofo no ensaio “Tempo e história crítica do instante e do contínuo”, presente na obra **Infância e História** (1978). Para ele, o tempo funciona como uma dimensão necessária à produção de narrativas históricas. Contudo, faz-se necessário destacar que Agamben dá margem para a compreensão de que existem várias concepções de História, enquanto experiência de historicidade.

No ensaio, o filósofo italiano procura elucidar quais são as concepções de tempo implícitas em várias noções de História, como a greco-romana, a cristã e a moderna, encontrando uma linha de continuidade entre elas. A permanência das categorias de *instante* e de *contínuo* são fundamentos de noções de tempo aparentemente distintas. Na compreensão de Giorgio Agamben, as instâncias de *instante* e de *contínuo* determinaram “por dois mil anos a representação ocidental do tempo” e são estas instâncias responsáveis por fazer do tempo “um *continuum* pontual, infinito e quantificado”. (AGAMBEN, 2008, p. 111)

Ao enunciar as concepções de tempo em vários conceitos de História e encontrar os pontos comuns em que se fundamentam, Agamben (2008) investe na crítica do instante pontual e da categoria de contínuo, indicando que são estas instâncias que possibilitam pensar o tempo como algo exterior ao homem. O *instante* e o *contínuo* retiram, por assim dizer, a dimensão humana que pode existir numa definição conceitual do tempo.

A crítica destas instâncias permite ao filósofo propor uma experiência do tempo permeada pela descontinuidade, dando possibilidade às teorias que pretendem pensar em uma relação com a História, erradicada da ideia continuísta entre passado e futuro. Nesse sentido, o tempo não é mensurável, não se desenrola num espaço de tempo. É um presente que se mantém estático no limiar do tempo. Para Agamben, o tempo é autenticamente humano porque somente na própria experiência humana é que ele pode ter lugar. Conjectura-se que é o tempo implícito na concepção materialista de História.

O conceito de História, de Agamben, não serve à manutenção do instante metafísico, pelo contrário, a História, para o filósofo, é o descontínuo. Não se trata de uma necessária substituição de um antes por um depois como na concepção de tempo que se impôs na tradição do pensamento ocidental. A História, como compreende Giorgio Agamben, está sempre no entre, é um resíduo resultante da diferença entre ações humanas elementares. Tal concepção de História é, portanto, incompatível com uma experiência do tempo cujas instâncias fundamentais sejam o instante e o contínuo. Agamben vislumbra um tempo que somente possa ter lugar no próprio homem.

O tempo pensado por Agamben elimina a hipótese do tempo como um fluxo contínuo de instantes, para instaurar um tempo revolucionário – com a condição de se pensar que uma revolução autêntica não visa “simplesmente

‘mudar o mundo’, mas também ‘mudar o tempo’” (AGAMBEN, 2008, p. 121). O que está em questão para o filósofo é um conceito de tempo que instaura uma fratura na coluna vertebral da concepção ocidental de tempo, e também na estrutura moderna revolucionária – que faz casar revolução com o contínuo temporal, com o conceito de resto e memória/ testemunho.

Em **Infância e história**, aparece a ideia de resto, a partir do que Agamben chama de “resíduo diferencial entre diacronia e sincronia” – que não pode ser compreendido como uma sobra da relação entre estas duas dimensões, mas como uma separação entre elas. A noção de resíduo deve ser compreendida como um intervalo entre duas instâncias, aqui diacronia e sincronia, uma lacuna na qual se faz possível a História.

Em **O que resta de Auschwitz** (1998), a noção de resto com a qual trabalha Agamben não diz respeito a algo como uma permanência. A princípio, este título poderia indicar uma discussão sobre algo que supostamente teria sobrado daquela terrível experiência, o tempo que nos sobra. Contudo, trata-se de uma noção de resto bastante singular e que está em estrito diálogo com uma certa tradição messiânica, sobretudo aquela partilhada por Benjamin em sua obra. Como observa Jeanne Marie Gagnebin,

Agamben desenvolve essa noção bastante peculiar de “resto” a partir daquilo que ele chama, lendo São Paulo de “contração do tempo”, de “situação messiânica por excelência”, numa leitura muito livre da passagem da primeira Epístola aos Coríntios na qual Paulo declara: “Eis o que vos digo, irmãos: o tempo se fez curto”, e numa reapropriação do conceito de Walter Benjamin, de *Jetztzeit*, tempo-de-agora, simultaneamente cesura revolucionária e messiânica. (2008, p, 10)

O resto ou o resíduo diferencial entre diacronia e sincronia é a estrutura temporal do conceito de História para Giorgio Agamben. Diz respeito ao esvaziamento do tempo como objeto linear e contínuo para dar lugar ao tempo humano, o tempo curto em que toda a experiência se faz possível.

Giorgio Agamben finaliza seu diagnóstico sobre vários conceitos de tempo, fazendo um exercício arqueológico e uma crítica às tradicionais categorias metafísicas que fundamentam essas concepções de tempo. O filósofo analisa a hipótese de um conceito de tempo distinto, algo que não é “homogêneo

à experiência do tempo quantificado e contínuo”. Ele sugere que há a possibilidade de se experimentá-lo de uma forma diferente, já que o tempo percebido como um contínuo infinito de instantes não permite ao homem experimentá-lo de fato. Agamben propõe uma concepção de tempo em que o homem não é um elemento coadjuvante ao tempo. A História e o tempo, na perspectiva de Agamben, são instituições humanas no sentido mais estrito da expressão.

Desse modo, as reflexões de Giorgio Agamben (1978) se identificam intimamente com a sugestão de Walter Benjamin de que “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de agoras” (BENJAMIN, 1994, p. 229). O tempo não é um contínuo que se prolonga ao infinito e a história um fluxo que acompanha o compasso do tempo. O tempo da História para Agamben é o tempo que resta, é o tempo do caráter e o tempo-de-agora que Benjamin anuncia em suas teses **Sobre o conceito de história**.

Agamben concorda com Benjamin quando este analisa que uma autêntica revolução deve ser vivida como uma interrupção da cronologia, como uma suspensão do tempo linear e infinito, contudo, distintamente das revoluções de que se teve notícia, não uma revolução da qual brotasse um novo calendário, uma nova cronologia. Mantendo a imagem de um “verdadeiro materialista histórico” não como aquele que pretende tomar as rédeas do desenvolvimento e do progresso, não como aquele “que segue ao longo do tempo linear infinito em vã miragem de progresso contínuo, mas aquele que, a cada instante, é capaz de parar o tempo, pois conserva a lembrança de que a pátria original do homem é o prazer”. (AGAMBEN, 2008, p. 128).

No ensaio **O que é contemporâneo?**, a exigência que o filósofo faz ao leitor é a de que ele seja contemporâneo dos autores lidos, sejam eles autores antigos ou recentes. “O tempo do nosso seminário é a contemporaneidade” (AGAMBEN, 2009, p. 57). Isso significa que o filósofo propõe uma desestabilização da estrutura temporal habitual. Ser contemporâneo dos textos antigos implica uma relação em que o passado a cada momento pode se tornar contemporâneo, ou ainda que os tempos não presentes – como sugere Benjamin – podem ser a cada instante e ao mesmo tempo presentes.

A contemporaneidade, no sentido específico de Agamben (2009, p. 71) na esteira de Benjamin, instaura um tempo *cronologicamente indeterminado*, flexionado pelo residual, pelo que, caracterizado como origem, não pode ser vivido. O presente é

a parte de não-vivido em todo vivido, e aquilo que impede o acesso ao presente é precisamente a massa daquilo que, por alguma razão (o seu caráter traumático, a sua extrema proximidade), neste não conseguimos viver. A atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. (AGAMBEN, 2009, p. 70).

O contemporâneo, por pressupor a cesura do tempo, a descontinuidade – ou, na imagem benjaminiana, “um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1994, p. 229) –, singulariza um distanciamento, que requer, portanto, a condição de um deslocar-se. Em razão desse movimento, aquele que é contemporâneo defende-se da normalização do pensamento e das narrativas. Por isso, é capaz de dissociar, por exemplo, instâncias de transcendência – como nação, raça, cultura, Ocidente – que referenciam e oprimem grandes coletivos. É capaz de criar sua própria *filia*, da maneira subversiva como Jorge Luis Borges o faz em **Kafka e seus precursores** ao alertar que: “cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro” (BORGES, 1999, p. 98).

Descobrir as trevas de seu tempo é a tarefa por excelência do contemporâneo. Ver o escuro de seu tempo se apresenta como a única possibilidade de instaurar no tempo uma fratura e nela instalar-se. A imagem de uma fratura pode ser ilustrativa apenas na medida em que não compreendemos essa fratura no tempo, e não se deve enganar, também na cronologia, como algo que encerra o tempo, permitindo que a partir dessa quebra se inicie um novo tempo. Essa fórmula é aos olhos de Agamben inevitavelmente falha, pois o homem que segue no tempo após sua fratura fatalmente estará a caminhar *no tempo*.

Para Agamben, o tempo está no próprio homem, no contemporâneo, que pode fraturá-lo ou também corrigir a fratura. O tempo não passa de uma dimensão estritamente humana, sobre a qual o homem pode agir, com a condição de ser parte de sua constituição. É desse modo que a fratura que se

instala no tempo, não pode ser outra coisa senão o homem. Mas não o homem que compreende a si mesmo como alguém que está *no* tempo, mas no contemporâneo, que percebe que o tempo é parte de sua vida, e por isso pode fraturá-lo e recompô-lo sem nada mais demandar.

O tempo na concepção agambeniana é um tempo no qual o homem pode apropriar-se de uma possibilidade, uma potência. A potência da temporalidade e da história está no *ser* ou *não-ser*. Ver o escuro é o mesmo que se instaurar na fratura do tempo, é ser contemporâneo. O compromisso deste não pode ser com o tempo cronológico, com a sucessão de instantes pontuais. “Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma” (AGAMBEN, 2009, p. 65).

Nessa perspectiva, em **HCL**, os oprimidos e esquecidos da História são privilegiados, pois não há mais uma dicotomia entre História e ficção. Antes, essa dicotomia conduziu a uma busca incessante de objetividade pelo historiador, ao passo que a subjetividade, confundida com a ficção, era apenas concedida ao romancista. Havia entre a História e a literatura uma fronteira, que começou a ser revista pelos historiadores e ampliada por Jacques Le Goff, responsável pela criação da *nova história* e por estabelecer o diálogo com outras disciplinas, reformulando velhos conceitos. Georges Duby, conhecido medievalista e um dos nomes da *nova História*, afirma:

Fomos progressivamente descobrindo que a objetividade do conhecimento histórico é um mito, que toda a história é escrita por um homem e que quando esse homem é um bom historiador põe na sua escrita muito de si próprio. (1994, p. 9).

O historiador confessa empregar cada vez mais a palavra *eu* em seus livros, por ser essa a maneira de o leitor ficar ciente de que aquela narrativa é o *provável* e não a verdade. Advertindo os mais ortodoxos, afirma: “o historiador não deve enganar-se a si próprio. O que ele enuncia, quando escreve a história, é seu próprio sonho” (DUBY, 1994, p. 13). Ele também afirma que “o historiador conta uma história, uma história que ele forja recorrendo a um certo número de informações concretas” (DUBY, 1994, p. 13). Duby entende que

A história é, antes de mais, um divertimento: o historiador sempre escreveu por prazer e para dar prazer. Mas também é verdade que a história sempre desempenhou uma função ideológica, que foi variando ao longo dos tempos. (1994, p. 16)

Variando ao longo dos tempos, a história privilegiou os vencedores e a ideologia dominante. Herdeira da tradição dos *vencedores* é a História ensinada nas escolas, sendo os alunos obrigados a aprender datas, batalhas, heróis nacionais, reis (ou imperadores e presidentes), resultando uma configuração de pátria que exalta o nacionalismo, como se a história de um país tivesse sido construída apenas pelos grandes, numa construção épica que favorece os discursos autoritários.

Contrapondo-se a essa história tradicional, cujas fontes eram apenas os documentos oficiais, a *nova história* se inscreve. Esse novo olhar lançado a partir de múltiplas fontes – documentos oficiais, literatura, escritos de gente anônima, jornais, pinturas, entre outras – possibilita uma escrita da história dialógica. Estabelecendo o diálogo, as múltiplas vozes que participaram do passado podem ser ouvidas. Como defende Duby, a história não deve ser privilégio de um público restrito, letrado: cabe ao historiador

a tarefa essencial que consiste em manter vivo na nossa sociedade o espírito crítico. Quando digo que sou céptico em relação à objetividade, é, também, porque penso estar a prestar um serviço às pessoas, persuadindo-as de que toda a informação é subjectiva, que é necessário recebê-la como tal e, por conseguinte, criticá-la. (1994, p. 21).

Convicto de que a história é acima de tudo uma arte, uma arte essencialmente literária, Duby põe em cheque o mito da objetividade da história, expondo a fragilidade em que se apoiara a dicotomia objetividade da história *versus* subjetividade da ficção. Saramago partilha dessa nova visão da história em que os atores a ocupar o grande palco são gente comum, dialogando com os heróis, reescrevendo o passado.

Assim, historiadores e romancistas reescrevem o passado, recorrendo a diversas fontes e ambos sabem que o passado que o leitor irá encontrar nas

suas narrativas será mediado pelas suas visões de mundo e pelas subjetividades de cada um.

Em seus devaneios, Raimundo Silva imagina a cidade moura a ser despertada para suas orações pelo clamor do almuadem cego até a última linha da história ficcional que o revisor acaba por compor e que termina efetivamente linhas antes da finalização do romance de Saramago, o encontro entre passado e presente ora se justapõe, ora se confronta.

Essa justaposição aparece no confronto vocabular entre babucha e chinelos, ocorrida no momento em que a revisitação histórica ainda se dava na dimensão de sonhos e devaneios de Raimundo. Ao acordar, durante os dias da revisão, ele busca sonolento por suas *babuchas*, e a palavra *cristã* para os mesmos objetos – *chinelos*, aparece depois da outra de origem árabe, quando o revisor parece se dar conta da *intromissão* do árabe também na linguagem que ele mesmo emprega. Depois, esta revisitação passará ao território geográfico da cidade, pois, nas primeiras horas, após a negativa do revisor para a verdade histórica de que os cruzados ajudaram os portugueses na retomada, Raimundo passeia pelas ruas, em busca da cidade árabe da qual decide se defender a qualquer custo. O encontro de temporalidades e territorialidades é dos mais interessantes, uma vez que nele, Raimundo Silva adentra a Leitaria A Graciosa, lugar de sociabilidade do presente, e imagina as reações humanas que nela se poderiam desenvolver e os comentários que ali poderiam surgir no dia, em junho de 1147, quando a cidade já sitiada pelas tropas portuguesas com Afonso Henriques à frente se avistam os cruzados a chegarem por mar:

A cidade está que é um coro de lamentações, com toda essa gente que vem entrando fugida, enxotada pelas tropas de Ibn Arrinque, o Galego, que Alá o fulmine e condene ao inferno profundo, e vêm em lastimoso estado os infelizes, escorrendo sangue de feridas, chorando e gritando, não poucos trazendo cotos em lugar de mãos ou cruelmente desorelhados, ou sem nariz, é o aviso que manda adiante o rei português, 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 (...) (HCL, p. 60).

O passado é então visto pela perspectiva do presente: pela língua portuguesa com suas expressões particulares (“Ai, coitadinhos”, “Malditos sejam”); pelos frequentadores da leitaria portuguesa do presente (a mulher gorda, o homem que bebe o copo de leite encostado ao balcão), num contexto da Lisboa do presente num comércio frequentado pelas pessoas como Raimundo Silva. O revisor devaneia sobre os habitantes mouros de Lisboa na época do cerco, conferindo vida, colorido e sons ao dia-a-dia imaginado do século XII.

HCL aprofunda essa problematização das fronteiras percorridas pela Literatura e pela História no processo de resgate e escrita da experiência humana, seja ela a do passado ou a do presente. Esse *sentido histórico*, em torno do qual a obra é gerada, impulsiona a narrativa a promover em sua matéria ficcional um verdadeiro diálogo dos tempos, não só no que concerne à cronologia entre o presente e o passado, mas também no que se refere à incorporação da discussão contemporânea sobre a natureza do fenômeno literário. São expostos, assim, os mecanismos da representação e a permanente adoção de uma atitude escritural irônica da dúvida, no que concerne à potencialidade da ficção em dizer o vasto campo do real.

É a presença da História que irá manifestar a territorialidade entre o tempo presente e o passado, os quais são harmonizados numa obra, cuja vinculação à cultura contemporânea não contempla o passado como algo definitivamente perdido ou cujo resgate é anacrônico. No romance contemporâneo, a representação e reescrita da História implica a prática de modificações nos fatos e figuras históricas sacralizadas pelo patrimônio cultural passado, por meio de alterações, muitas vezes, contrárias.

Essas alterações e suas reescrituras apontam para uma História que pode ser corrigida, problematizada e contada de outro modo. A História passa a ser escrita num diálogo mantido com a tradição, mas, sobretudo, no descentramento desse mesmo legado. Saramago exercita a travessia de níveis temporais, viaja do literário através do literário, propondo uma instância discursiva contemporânea nas suas análises do passado. Esses traços caracterizam **HCL** como tentativa de estabelecer o lugar suspenso, adiado, impreciso, fugidio que, nestes dois últimos séculos, viemos a ocupar.

O texto aponta para o humano como uma realidade fundada em valores de temporalidade projetada, mas limitada pela fragilidade dessa sua mesma condição. Para Raimundo Silva, essa radical sensibilidade aparece vinculada ao ato de escrever, de dizer-se e de se dispersar no branco da página, arcando com todos os problemas e limitações inerentes a essa prática.

Saramago contempla a escritura da narrativa como um processo de duração e, portanto, como uma prática histórica. Se a Literatura e a História são, simultaneamente, práticas sociais e atividades interpretativas, então, uma das formulações que a função tempo assume no romance será a do romance de cunho historiográfico, concebendo a arte como o espaço privilegiado no qual se desenvolve a relação entre fato e ficção, promovendo o entrecruzamento dos níveis temporais narrativos como lugares do discurso e como formulações dotadas de uma radicalidade formal e temática.

Saramago adota a História como matéria constitutiva das suas tramas narrativas. Com isso, podemos pensar na consonância entre a História resgatada pela narrativa ficcional com os registros habituais. Mas não é isso que ocorre, pois, em **HCL**, o resgate e a transfiguração da matéria histórica fazem com que Saramago não opere como no romance histórico tradicional, no qual o universo ficcional deveria possuir uma correspondência plausível com o que estava registrado na História oficial, pois caberia dar conta dos acontecimentos desenrolados no plano histórico.

3.2– Territórios em conflito nas (H) histórias do cerco

A obra **HCL** se inicia com a seguinte epígrafe:

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

Retirada de um livro fictício, essa citação inventada mostra a crítica irônica de Saramago com a verdade histórica dos grandes livros. Sabe-se até que, por várias declarações do autor, o livro dos Conselhos, citado em suas obras, não existe. A trama construída em **HCL** pretende ilustrar como a verdade é sempre fruto de uma subjetivação.

Embora a verdade seja inatingível, como sugere a epígrafe, é a sua busca que nos move e dá sentido a tudo o que fazemos no mundo. A literatura para o autor português é uma mentira assumida pela qual ele tenta se aproximar do real. Seu fado como escritor é a busca humana de inventar relatos que procurem explicações, mesmo que provisórias, para aliviar nosso sofrimento em relação a ignorância do mundo.

Assim, o leitor se toma contemporâneo do narrador e das cenas que ele ficcionaliza a respeito do Cerco de Lisboa. E esse efeito, o autor alcança empreendendo uma narração', que alterna momentos de intimidade e estranhamento na interação com o leitor. Ora equipara-se ao leitor em igualdade de consciência e limite de conhecimentos, ora restabelece a superioridade e onisciência do narrador tradicional para, em seguida, ironizá-la.

Temos aí um personagem central acompanhado com reserva pelo narrador, que não quer mandar em seus porvires, ao contrário, quer desconhecer seus passos futuros, seus desejos e pensamentos. Raimundo adquire assim uma autonomia e uma vida própria vigorosa. Cumplicidade é o efeito básico que se instaura entre narrador, leitor e personagem na construção da trama, como nesta passagem:

Agora sentado à secretária, com as provas do livro de poesia diante de si, Raimundo segue atrás do pensamento, ainda que talvez fosse mais exacto dizer que o antecede, pois, sabendo nós como o pensamento é

rápido, se nos contentarmos com ir atrás dele em pouco tempo perdemos-lhe o rasto, ainda estamos a inventar a passarola e já ela chegou às estrelas. (HCL, p. 113)

A territorialidade em conflito entre a verdade histórica e a ficcionalização podem ser observadas na trilogia **Tempo e narrativa** (1994), de Paul Ricoeur. O teórico procura alternativas para um tempo capaz de superar visões dicotômicas que tendem a opor *tempo vulgar* (o tempo que passa e deixa ver os seus efeitos) e tempo subjetivo. Mas é na terceira parte de sua obra que Ricoeur analisa a configuração e a reconfiguração do tempo na narrativa histórica e ficcional.

Em sua tese central, o autor afirma a potencialidade teórica do *tempo narrado* (tanto na historiografia como nas obras de ficção), que funciona como uma mediação entre essas duas concepções de tempo. Para fundamentar essa tese, Ricoeur busca articular a contribuição de ambas as formas narrativas, estabelecendo diferenças e semelhanças entre os processos de refiguração do tempo realizadas em cada uma dessas modalidades. Nessa perspectiva, o teórico identifica e analisa os aspectos que permitem tanto falar de "ficcionalização da História" como de "historicização da ficção".

O teórico atribui o surgimento de um tempo humano como produto do entrecruzamento da História e da ficção. Segundo ele, esse fenômeno é passível de observância apenas por uma teoria ampliada da leitura, pois tal entrecruzamento se dá justamente com o ato da leitura, como ação de quem está lendo e como está lendo determinado texto. Para Ricoeur, torna-se necessário, então, no mínimo, pensar sobre uma teoria ampliada da recepção (da leitura) dessas narrativas.

De acordo com o teórico, pode-se entender por entrecruzamento da História e da ficção a estrutura fundamental que possibilita que as duas somente concretizem sua respectiva intencionalidade tomando empréstimos da intencionalidade uma da outra. A partir dessa constatação, Ricoeur mostra que a concretização só é atingida na medida em que, por um lado, a História se serve, de algum modo, da ficção para refigurar o tempo e, por outro, a ficção se vale da História com o mesmo objetivo.

Enfocando a ficcionalização da História, o teórico destaca a importância do papel da imaginação no encarar o passado tal como foi, enfocando como o

imaginário se incorpora à consideração do *ter-sido*, sem com isso enfraquecer seu intento realista. Ricoeur contribui para pensar a questão quando analisa a problemática dos vestígios, rastros, documentos, considerados por ele como conectores elaborados pelos historiadores para permitir ao tempo histórico realizar seu trabalho de mediação, e também quando constrói o conceito de representação.

Segundo ele, o trabalho de mediação, realizado pelo tempo histórico, faz com que sejam elaborados instrumentos de pensamento capazes de assegurar essa mediação. Esses instrumentos, chamados de conectores, são tais como: o calendário, a noção de sequência de gerações — que engloba as noções de contemporâneos, predecessores e sucessores — e os rastros ou vestígios, responsáveis pela articulação entre o tempo do mundo e o tempo vivido, como coisa presente que vale por uma coisa passada. Segundo essa perspectiva, o sentido não está na História, no passado como de fato ocorreu, mas nos seus vestígios: escritos, imagens, objetos, em suma, fragmentos que falam do real a partir de certas instâncias do imaginário. A História, nesse caso, é entendida como narração, como a repetição de algo ocorrido no passado.

O conceito de representação é criado com o intuito de nomear o duplo estatuto de realidade (vivência) e ficção (imaginação, representação), que caracteriza a especificidade do objeto da pesquisa histórica. Esse conceito permite criticar uma visão ingênua de realidade e também pensar a modalidade analógica de apreensão do passado que mobiliza a ideia de *como se* (como efetivamente aconteceu), considerada como recurso de produção de sentido mais adequado desse tipo de realidade.

(...) o passado é o que eu teria visto, do que eu teria sido testemunha ocular, se houvesse estado ali, assim como o outro lado das coisas é o que veria se o percebesse daí de onde você o considera. Assim, a tropologia se torna o imaginário da representância. (RICOEUR, 1994, p. 322)

Com essa explicação, Ricoeur assinala o lugar do imaginário no trabalho de refiguração. A partir disso, ele salienta a necessidade de avançar do passado datado e do passado reconstruído para o passado refigurado, bem como precisar a modalidade do imaginário, que responde à exigência de figuratividade. Todos eles têm em comum o fato de conferir à intenção do passado um preenchimento

quase intuitivo. Uma primeira modalidade consiste num empréstimo direto tomado à função metafórica do *ver-cómo*. Ao se admitir que a escrita da História não se ajunte de fora ao conhecimento histórico, mas dele seja solidária, nada se opõe a que se admita também que a História imite em sua escrita os tipos de armação da intriga herdados da tradição literária. No momento em que se pode ler um livro de História como um romance, entra-se num pacto de leitura que institui a relação cúmplice entre a voz narrativa e o leitor implicado.

A mesma obra pode, assim, ser um grande livro de história e um admirável romance. O espantoso é que esse entrelaçamento da ficção à história não enfraqueça o projeto de representância desta última, mas contribua para a sua realização. (RICOEUR, 1994, p. 323)

Ao analisar a historicização da ficção, Ricoeur defende a hipótese segundo a qual a narrativa de ficção imita, de certa maneira, a narrativa histórica. Contar alguma coisa é contá-la *como* se ela se tivesse passado. O autor questiona até que ponto esse *como se passado* é essencial à significação da narrativa, pois estas são contadas num tempo passado. Ricoeur (1994) preocupa-se com a ideia de que a narrativa esteja às voltas com algo como um passado fictício: se a narrativa convida a uma atitude de desapego, isso não acontece por que o tempo passado da narrativa é um quase-passado temporal?

O teórico enfatiza que o quase-passado da voz narrativa distingue-se completamente do passado da consciência histórica. Ele se identifica, em contrapartida, com o provável, no sentido do que poderia ocorrer.

O quase-passado da ficção torna-se, assim, o detector dos possíveis ocultos no passado efetivo. O que 'teria podido acontecer' – o verossímil segundo Aristóteles – recobre ao mesmo tempo as potencialidades do passado 'real' e os possíveis 'irreais' da pura ficção. (RICOEUR, 1994, p. 331)

Concluindo sua tese, Ricoeur relata que o entrecruzamento entre a História e a ficção na refiguração do tempo se baseia na sobreposição recíproca: quando o momento quase histórico da ficção troca de lugar com o momento quase fictício da História. Desse entrecruzamento, procede ao que se

convencionou chamar de *tempo humano*, em que se conjugam a representância do passado pela História e as variações imaginativas da ficção.

É justamente nesse momento de remanejamento da experiência temporal, graças ao texto, que se situam as maiores diferenças entre narrativa histórica e narrativa ficcional. A História remodela a experiência do leitor por uma reconstrução do passado baseada nos rastros por ele deixados, a partir de uma ausência, enquanto a ficção transforma a experiência temporal a partir de sua irrealidade. Se ambas podem usar estratégias narrativas semelhantes, mecanismos de configuração parecidos ou mesmo idênticos, o momento de refiguração do mundo do leitor difere, em particular, de sua experiência temporal.

Por isso, podemos dizer que Saramago desenvolve um discurso sincrético, ora atribuível ao narrador, ora às personagens, ora à história, apresentada como uma pluralidade de escritas alteráveis, falíveis, em que o sujeito desempenha papel fundamental. O texto é o produto de diversos subtextos (histórico, mítico, literário, cultural, lírico, filosófico-ensaístico, poético, ficcional). A história apresenta-se como o sincretismo de diversas histórias que se entrecruzam e se confundem, sem que uma prevaleça hierarquicamente sobre a outra: a história "puramente fictícia" de Mogueime e Ouroana, a de Raimundo e Maria Sara, a História do Cerco de Lisboa oficial, e a história rasurada e posteriormente reescrita pelo revisor.

Por opção do autor, o narrador onisciente e onipresente, que se instala em uma esfera superior à das demais personagens para controlá-las e manipulá-las, desce ao centro da linguagem, de forma a acompanhar o enredo com uma consciência viva, em contraponto a um diálogo permanente com a trama que narra. A experiência narrativa de **HCL** se consuma sempre em três vozes básicas: a do narrador, a do personagem e a do leitor — nunca em uníssono.

O diálogo interior marca o relativismo da verdade de cada sujeito, e o diálogo constante com o leitor relativiza de forma intensa a própria verdade/autoridade do texto, deixando claro que ele é produto de uma escolha e de uma subjetividade. A passagem a seguir ilustra a postura de um narrador que chama atenção para a fragilidade da linguagem e, ao mesmo tempo, para o seu poder de manipulação do leitor:

(...) se podendo Ouroana vir a ser sua depois de amanhã, quisesse o destino ou a vontade de Nosso Senhor que a depois de amanhã ele não chegasse por ter de morrer amanhã mesmo. Pensamentos destes já sabemos que os não pode ter Mogueime, ele vai pôr um caminho mais directo, que venha a morte tarde, que cedo venha Ouroana, entre a hora de chegar ela e a hora de partir ele estaria a vida, mas também este pensar é por demais complexo, resignemo-nos então a não saber o que pensa realmente Mogueime, entreguemo-nos à aparente clareza dos actos, que são os pensamentos traduzidos, ainda que na passagem destes para aqueles sempre algumas coisas se tirem e se acrescentem, o que finalmente virá a significar que sabemos tão pouco do que fazemos como do que pensamos.(HCL, p. 244)

A escrita comentada lembra o leitor de que a história está sendo construída no tempo presente por meio dos rastros deixados pelo passado. Impede-o, assim, de mergulhar em uma viagem realística, que anularia de um só golpe a presença fundamental do narrador e do leitor:

não podemos dar o trabalho como interrompido ainda que Raimundo Silva agradasse muito mais ter aqui Maria Sara do que dar conta de operações de que nada sabe, o aparelhamento dos barotes, o desbastamento das pranchas, o afeiçoamento das cavilhas, o entrançamento das pranchas, todos e Babel, esta de agora não aspira a subir mais alto que o adarve destes materiais. (HCL, p. 310)

O diálogo entre narrativas (oficial, narrada, escrita, oral, a história como fruto de uma especulação) impresso em **HCL** põe em questão os conceitos de originalidade, de autoria e de criação, instaurando um novo momento de recontar e reescrever histórias dentro da perspectiva fundadora do pós-modernismo. Embora parta da história oficial, Saramago livra o material histórico de um lugar em que ele parece fixo e estável, em que ele é pura contemplação idealizada, para torná-lo remissivo à incompletude e interpelação do presente. Trava um diálogo com a tradição, ao mesmo tempo, impõe-lhe várias correções, como desmentir a conhecida ajuda dos cruzados na retomada de Lisboa e afirmar a ajuda do povo galego, marginalizado por essa mesma tradição, na consolidação da independência nacional. Note-se que as correções são invenções que implicam na criação de uma nova história, de um novo real e de uma outra

verdade. Nesse processo de presentificação da história, o leitor é frequentemente convocado a participar da narrativa.

É esse conflito de territórios históricos e ficcionais que guia Raimundo, que representa todo aquele que rasura uma identidade e reescreve outra em cima e que está, ao mesmo tempo, dentro e fora dos limites da História e da linguagem. E não é para menos que o autor escolheu um revisor para o papel de alterar o veredito:

Os revisores, se pudessem, 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 (...) 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. (HCL, p. 50)

Consciente de que as palavras escondem as ausências, os não-ditos e estabelecem estratégicos silêncios, Raimundo gostaria de profanar e reformar as verdades históricas para exercer outras possibilidades do enredo da vida com seu irônico *deleatur*:

(...) oxalá não me saia uma História de Portugal completa, que não faltariam nela outras tentações de Sim e de Não, ou (...) um infinito Talvez que não deixasse pedra sobre pedra nem facto sobre facto. Afinal é apenas um romance (...), e livros destes, as ficções que contam, fazem-se (...) com uma continuada dúvida, um afirmar reticente, sobretudo a inquietação de saber que nada é verdade (...) 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 (...) todo o romance é isso, desespero, intento frustrado de que o passado não seja coisa definitivamente perdida. (HCL, p. 56)

Com sua afronta à história tradicional, Saramago se coloca ao lado de uma criação literária que é movida não pela repetição, mas pela transformação, já que se observa a contribuição cultural de diferentes povos no passado e no presente português. São muçulmanos, galegos, Mongueimes e Ouroanas, várias

gentes que enriqueceram a História de Portugal por meio do trabalho braçal. Em **HCL**, as guerras entre povos surgem devido à falta de espaço para as diferenças e elas começam por meio da linguagem:

que estranha língua fala a nossa gente, (...) que tão custosamente os percebemos a eles como eles a nós, apesar de pertencermos à mesma portuguesa pátria, afinal isso a que modernamente chamamos conflito de gerações talvez não seja muito mais do que uma questão de diferenças de linguagem. (HCL, p. 185)

E o que querem os poderosos fazer com as diferenças de linguagem? Reconstruir uma Torre de Babel? Certamente na História Oficial não há lugar para polifonia: "a intenção de D. Afonso Henriques não é repetir a multiplicidade delas, mas cortar esta pela raiz, tanto no sentido figurado, alegórico, como no próprio e sangrento". (HCL, p. 312)

Dando visibilidade a galegos e muçulmanos, Saramago reconhece uma diferença cultural marcada por distâncias em relação a outras culturas não europeias, fortemente marginalizadas. Ao especular sobre os não-ditos da História, Saramago acaba por articular no tempo presente, o passado e o futuro, criando um terceiro tempo/ espaço narrativo, um limiar, um *entre-lugar*, que se coloca permanentemente em questão aos fatos históricos. Com o futuro a frente, o narrador perturba a História, operando a especulação fictícia do que poderia ter acontecido (caso os cruzados tivessem dito não ao pedido de ajuda do rei de Portugal).

A especulação é recuperada como um instrumento de busca da verdade. Projetando sempre hipóteses alternativas para o desenrolar dos acontecimentos, Saramago desestabiliza explicações fechadas para a História. Com sua voz anacrônica e irônica, o narrador revisita criticamente um acontecimento histórico reavivando e recriando o passado adulterado de forma consciente. No esforço de ver mais além daquilo que já está dito, Saramago busca em sua reescrita contribuir para uma revisão do presente de seu povo e de seu país.

Somos os responsáveis por descobrir o passado como um momento prenhe de futuros potenciais, de possibilidades, de diferenças, sempre aguardando para se tornarem presente.

À noite, neste espaço entre as casas baixas, juntam-se os três fantasmas, o do que foi, o do que esteve para ser, o do que poderia ter sido, não falam, olham-se como se olham cegos, e calam. (HCL, p. 74)

É pela escritura que o autor se reinventa ou inventa o mundo. Todo aquele que narrar sobre o que poderia ter acontecido ou ter estado lá, estará criando, seja ficcionista ou historiador. Saramago faz com que a História ou a ficção seja sempre um discurso remissivo aos fatos. Dá novo colorido a episódios conhecidos, inserindo elementos que abalam a História oficial. Assim, da mistura de enunciados “reais” e ficcionais, surge em **HCL** o entremeio — um estado de fusão entre o real e o imaginário, construído pela suspensão da verdade absoluta do discurso, a ponto de a passagem de uma forma de enunciação para outra não ser imediatamente sensível ao leitor, que acompanha a narrativa sem perceber como saiu de uma camada e entrou em outra.

A verossimilhança dos fatos passa a ser um efeito do discurso, já que o real em si é um artifício. Os pactos entre autor e leitor para fingir o real são desnecessários, porque o cerco da linguagem foi derrubado e, por trás dos muros, cresce uma potência de sentidos, de *entre-lugares*, na qual o autor/narrador está consciente da sua intromissão no mundo real e imaginário.

o certo é que com tremendo estrondo veio abaixo o muro, abrindo-se uma bocarra enorme, pela qual, dissipado o fumo e o pó, se podia finalmente ver a cidade, as ruas estreitas, as casas apinhadas, a gente em pânico. Os mouros, amargurados pelo desastre, recuaram, a Porta de Ferro fechou-se, (...), ao tempo que um alarido de medo e agonia se ouvia na outra parte da cidade. (...) Lisboa estava ganha, perdera-se Lisboa. (HCL, p. 312)

De acordo com Homi Bhabha (1998), a existência do sujeito (autor ou leitor), conforme percebido na última década do século XX,

é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do ‘presente’”. Há uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção: “(...) encontramos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e

identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. (BHABHA, 1998, p. 19)

Nessa perspectiva, constituem-se os *entre-lugares* que, na abordagem teórica de Bhabha, fornecem subsídios para a

elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. (BHABHA, 1998, p. 20)

Nesse sentido, portanto, tem-se a exigência da criação do novo como ato insurgente de tradição cultural, não sendo o novo parte do *continuum* de passado e presente. Essa (re) elaboração, enfim,

não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, reconfigurando-o como um 'entre-lugar' contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O 'passado-presente' torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 1998, p. 27)

Nota-se que a condição do ser fronteira adere a uma espécie de *entre-lugar* ou terceiro espaço. A fronteira não se situa em nenhum dos polos que exercem funções opostas num raciocínio binário, isso porque ela é, ao mesmo tempo, um; outro; ambos; e nenhum.

A fronteira é, na verdade, menos uma linha que um espaço, menos um marco físico ou natural que um sistema simbólico, ela também encerra em si um significado que opera para além dos aspectos territoriais, definindo-se como marco de referência identitária.

Assim, conformando-se como construção de sentido que guia a percepção da realidade em face das construções imaginárias, a fronteira define princípios de reconhecimento que propõem relações com os outros. Entretanto, ao representar não apenas um trânsito de lugar, mas as condições favoráveis para o diálogo, as fronteiras podem configurar um espaço novo caracterizado pela imbricação. Na realidade, são várias as possibilidades e questões que se apresentam ao se tentar compreender as fronteiras, marcos divisórios que induzem a pensar na passagem de uma época, situação ou lugar a outro.

Por isso, nesse novo mundo que se abre, cada palavra é uma assumida representação do real, pois a linguagem apresenta palavras e significados instáveis e mutantes, no qual não cabe um processo de transmissão linear emissor-receptor e sim uma mediação entre eles:

A telefonista disse, Vou ligar (...) Vou juntar, apertar, prender, atar, liar, fixar, unir, aproximar, vincular, relacionar, associar, na sua idéia somente se trata de pôr em comunicação duas pessoas, mas esse mesmo simples acto (...) já transporta consigo riscos mais do que suficientes. (...) Porém, não adianta avisos, apesar de a experiência nos demonstrar diariamente que cada palavra é um perigoso aprendiz de feiticeiro. (HCL, p. 101)

HCL revela uma reescrita libertadora da História, anunciando a promessa de um futuro sem sitiados e sitiadores, opressores e oprimidos, muçulmanos e cristãos. Uma História que aguarda por rasuras e que, ao contrário da tradicional, quer se ocupar do pormenor, do detalhe, do rastro, porque nada pode estar fora da fronteira da (H) história.

3.3– O terceiro cerco de Lisboa: limiares

Antes de serem marcos físicos ou naturais, as fronteiras são, sobretudo, o produto da capacidade imaginária de refigurar a realidade, a partir de um mundo paralelo de sinais que guiam o olhar e a apreciação, por intermédio dos quais os homens percebem e qualificam a si mesmos, o corpo social, o espaço e o próprio tempo. Entre as vozes que enaltecem as diferenças e refletem a respeito do trânsito, tempo e espaço/ fronteiriço, com sua carga simbólica, suas hierarquias e seus limites, a de Homi Bhabha se propõe a traçar formas e a estabelecer situações abertas. Seu trabalho tem a ver com um tipo de fluidez, um movimento de vaivém, sem aspirar a qualquer modo específico ou essencial de ser.

Para o teórico, é o tropo de o tempo atual colocar a questão da cultura na esfera do além. Estar no *além* significa habitar um espaço intermediário, nem um novo horizonte, nem um abandono do passado. Residir *no além* é ser parte de um tempo revisionário, que retorna ao presente para descrever novamente a contemporaneidade, inscrever novamente a História. Nesse sentido, o espaço intermédio *além* se torna um espaço de intervenção no aqui e no agora.

Bhabha aponta um espaço de trocas e mudanças, sempre movediço, nunca fixo, um *terceiro espaço* que tem por objetivo abalar ou ultrapassar as oposições binárias que se insinuem nos *sistemas de pensamento* e nos *pensamentos de sistema*, um espaço novo, que promove estratégias de resistência e desenvolvimento. Sugere que nele se examinem as rupturas das convenções e das práticas de escritura, que rompam com o realismo para abrir outras possibilidades, as quais emergem da estrutura indefinível das fronteiras da cultura híbrida. O terceiro espaço, embora irrepresentável em si mesmo, constitui as condições discursivas de enunciação que asseguram: o sentido e os símbolos da cultura não têm unidade ou fixação primordial; os mesmos signos podem ser apropriados, traduzidos, historicizados e lidos novamente.

Em seus estudos, a definição de terceiro espaço ou espaço intersticial, no campo cultural, permite sair do binário, já que não pretende ser apenas um terceiro termo, mas um *entre-lugar* que o engloba e o ultrapassa, uma dimensão que se abre para além da inversão dos termos opositivos (dito/não-dito; sentido/não-sentido).

Não é possível, de modo algum, nessa acepção de tempo, conjecturar uma origem ou um fim. O que há é um agora que contém todas as dimensões de temporalidade possíveis ou uma diagonal que atravessa a linearidade do tempo metafísico e que nos permite percorrer o passado e o futuro, sem fazer deles estruturas fixas.

Walter Benjamin em uma de suas teses sobre o conceito de história afirma que a moda “tem um faro para o atual, onde quer que ela esteja na folhagem de antigamente” (BENJAMIN, 1994, p. 230). Agamben retoma essa singular dimensão da moda e a utiliza como forma de permitir uma visualização concreta do conceito de tempo que está definindo.

É particularmente próprio da moda, o fato de nunca ser possível estar na moda, posto que um modelo de passarela somente esteja na moda em consequência de seu uso por outros que não as manequins, mas no momento mesmo em que a moda “vira” moda ela deixa imediatamente de ser, posto que já há outro modelo de passarela ditando a moda. Nesse desencontro, paradoxalmente encontramos a possibilidade de profanação do tempo sagrado da metafísica. O tempo da moda está simultaneamente atrasado e adiantado sobre si mesmo, “tem sempre a forma de um limiar inapreensível entre um “ainda não” e um “não mais”. (AGAMBEN, 2009, p. 67).

Chamar atenção para o obscuro do seu tempo é de alguma forma uma proposta de instaurar nele uma fratura, abalando a homogeneidade do tempo linear. O contemporâneo é aquele para quem o escuro e as trevas se mostram não iluminados, mas em sua plena e íntima obscuridade. Essa plena obscuridade não está totalmente na atualidade do presente ou na nostalgia do passado, daqueles que não se satisfazem com sua época, mas sim do limiar, do *entre-lugar*.

A narrativa de **HCL** arma, entre o discurso e o imaginário ficcional, uma teia de figurações temporais, que se podem recortar em perspectivas variadas. No plano da escrita, por exemplo, tomada em sua materialidade, corre um tempo à flor do texto, como efeito do próprio fluxo discursivo, do arranjo peculiar das frases – a pontuação, o ritmo – na narrativa. Em outra vertente, pode-se ver um tempo-lugar específico do narrador, contraditoriamente memorial (porque tem o domínio de vários tempos) e vazio (porque não se ancora em nenhum). No campo estrito da representação ficcional, abrem-se janelas para tempos

históricos, que mostram o século XX e o século XII, mas também evocam, na paisagem multifacetada de Lisboa, signos esparsos de várias outras épocas. Arrastando os acontecimentos, flui um tempo do devir, que move e consome as personagens, pelo acaso e pela experimentação.

Duas séries temporais principais assim se desenvolvem, confrontando a época contemporânea com a medieval. Tais séries, correndo paralelas, ora se alternam, ora se cruzam, ora se dividem ou se fundem. Podem vincular-se ao movimento de uma personagem ou escapar dela, podem tornar-se uma sombra. Podem corresponder a um processo subjetivo (um pensamento, um sonho), uma cronologia, uma sequência de gestos. Cada uma das séries pode agregar-se a uma outra e dilatar-se, pode manter-se isolada. E se constroem numa fronteira sempre embaçada entre o vivido e o sonhado, o eu e o outro, a escrita e a vida.

Na **HCL**, o passado coexiste com o presente e o presente se distende; o falso concorre com o verdadeiro, mas não o abole. Uma sequência imprevista de cintilações desloca a personagem (ou o seu outro), transitoriamente, para um tempo vertiginoso, no qual, talvez (furto aqui palavras do narrador) “o mundo, então reemendado, terá vivido diferentemente só um curto instante”. Raimundo Silva é acometido por estranhas perturbações que ele não sabe exatamente de onde vem e que fogem à causalidade, à razão.

Se, na potência da multiplicidade, a história de Saramago cria um sujeito dividido em tempos simultâneos, nela também se vê, paradoxalmente, o instante em que sujeitos diferentes parecem compartilhar um momento absoluto.

Tome-se uma das imagens mais importantes da narrativa da História do Cerco: o grito do almuadem, chamando os fiéis para a oração. Se ela parece surgir como um signo colado ao espaço-tempo medieval e muçulmano, na verdade, nesse cenário, não se contém nem a ele pertence exclusivamente. Vigoroso, foge aos muros da cidade moura até alcançar o acampamento cristão e ecoar nos ouvidos de Mogueime, soldado das tropas portuguesas, que, antes da batalha, sonha com a galega Ouroana.

Como a lança que fere dois homens num só instante, o mesmo grito, oito séculos depois, ressoa sincronicamente na cabeça de Raimundo Silva, que a um só tempo narra e pressente, em si e no outro, o amor e a morte. Dividido entre a ficção que ele constrói e a invenção na qual, como personagem, é construído, o

revisor reparte com Mogueime a quase mesma dor e a quase mesma mulher, no momento em que o grito do almuadem os atravessa.

Entre o múltiplo e o uno, o tempo mostra uma dupla face: a da faísca de séries que se cruzam. Mas é no jogo casual das relações do tempo com o outro que parece surgir uma terceira temporalidade: o limiar. Prolongar-se no tempo é, nessa perspectiva, prolongar-se no outro, e a experiência ficcional da História do Cerco abre à luz essa possibilidade.

Na visão duplicada de Lisboa, a hierarquia entre os tempos se dissolve, e o presente perde o seu privilégio sobre o passado. Assim, o ato de alguém (Raimundo Silva) narrar – no campo real ou imaginário, não importa – a história de outro (o soldado português) num suposto passado significa mover, no presente, a peça de sua própria história. Por outro lado, efetuar, a cada instante, um movimento no presente significa mudar ou criar, simultaneamente, algo no passado. É por meio desses movimentos que se torna importante, não, recuperar o passado, mas, sim, através dele, revelar certos aspectos invisíveis do próprio presente.

Saramago exercita nas suas obras a travessia de níveis temporais, propondo uma instância discursiva contemporânea nas suas incessantes fixações do passado. Esses traços caracterizam **HCL** como tentativa de estabelecer o lugar suspenso, adiado, impreciso, fugidio que, nestes dois últimos séculos, viemos a ocupar. O texto aponta para o humano como uma realidade fundada em valores de temporalidade projetiva, mas limitada pela fragilidade dessas suas mesmas condições.

Saramago contempla a escritura da narrativa como um processo de duração e, portanto, como uma prática histórica. Se a Literatura e a História são, simultaneamente, práticas sociais e atividades interpretativas, então, uma das formulações que a função-tempo assume no romance será a do romance de cunho historiográfico, concebendo a arte romanesca como o espaço privilegiado no qual se desenvolve a relação entre fato e ficção, promovendo o entrecruzamento dos níveis temporais narrativos como lugares do discurso e como formulações dotadas de uma radicalidade formal e temática.

Em **Teses sobre o conto**, Ricardo Piglia (2004) defende que a narrativa sempre traz uma história oculta, subentendida, referida indiretamente ou, simplesmente, construída com o não dito, acompanhando a narrativa visível. A

primeira tese que Piglia define é o caráter de duplicidade como elemento básico constitutivo da forma do conto.

Assim, a arte de narrar consiste em sustentar duas histórias em um mesmo plano narrativo, arrematando o relato secreto de maneira cifrada nas brechas daquela visível e criando pontos de intersecção entre as duas histórias. O efeito surpresa do verdadeiro reconhecimento e reviravolta se produziria ao final da narrativa secreta.

A maneira de contar um fato enquanto se conta outro sintetizaria os problemas técnicos da narração e, assim, da tese inicial deriva a segunda tese que elucida as variantes da narrativa: *a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes*. Ou seja: a existência da narrativa secreta é a base da forma da escrita; como ela é tramada com a história visível, como ela é desvelada no relato, determina as variantes e modificações ocorridas na narrativa.

HCL realiza no tempo presente uma tensão permanente entre diferentes tempos, pois opera com as duas básicas que remetem ao gênero narrativo: O que aconteceu? e O que acontecerá? Apontando para essas duas linhas de tempo narrativo, o romance contrapõe as dimensões do passado, presente e futuro, entrecruzando as linhas da escrita nas linhas da vida.

Como gênero híbrido entre a novela e o conto, **HCL** contém o porvir e o devir, está para o passado e para o futuro. Raimundo experimenta três linhas. A primeira é uma linha reta, segmentada, que o leva como um revisor pacato, territorializado e cumpridor de seus deveres, de casa para o trabalho. Pela primeira linha, o indivíduo chega a um porvir definido, sem surpresas e sobressaltos.

Três são os caminhos que ligam a casa de Raimundo Silva à cidade dos cristãos. (...) A editora está perto da Avenida do Duque de Loulé, longe de mais, a esta hora já declinante, para subir a Avenida da Liberdade, em geral pelo passeio do lado direito, pois nunca lhe agradou o outro. (HCL, p. 159)

Outra é uma linha mais fluida e maleável, com pequenas segmentações e fissuras, que lhe permitem transitar tanto do lado cristão quanto do muçulmano. Embora não imprima ainda um rompimento, esta linha já revela um conflito. As duas linhas não param de interagir e interferir uma sobre a outra, pendendo o

indivíduo ora para o lado mais rígido, ora para o mais maleável. É esse conflito entre o porvir e o devir, incerto e ambíguo, da segunda linha que queima as pestanas de Raimundo:

não farei semelhante coisa, e porque o faria, o revisor é uma pessoa séria no seu trabalho, não joga, não é prestidigitador, respeita o que está estabelecido em gramáticas e prontuários, guia-se pelas regras e não as modifica, obedece a um código deontológico não escrito mas imperioso, é um conservador obrigado pelas conveniências a esconder sua voluptuosidade, dúvidas (HCL, p. 49)

A terceira linha é a da fuga, que sintetiza todos os perigos particulares de cada uma, promovendo uma desterritorialização absoluta, que não admite qualquer segmento. Traçada por quem se atira no abismo, essa linha atravessa o caminho de Raimundo, levando-o a uma ruptura radical com o cerco cotidiano no momento em que inscreve o retumbante *NÃO* na obra alheia.

Raimundo passa a ser o perturbador, aquele que rasura a História. Dura e cotidiana é a linha que o leva à cidade dos cristãos, até que a entrecruze uma linha subversiva, levando-o ao caminho de Ouroana e Mogueime, à cidade moura, às identidades marginais. Uma linha que, enfim, o desterritorializa no campo sem fronteiras onde convivem dialogicamente portugueses, muçulmanos, cristãos e galegos. Experiência que o modifica interiormente, Raimundo jamais será o mesmo no retorno à realidade dura. Ele mede a intensidade do desvio ao se dar conta de que "sua liberdade começou e acabou naquele preciso instante em que escreveu a palavra não" (p. 235).

Além do grito do almuadem, outras duas passagens são simbólicas para explorar a potencialidade que é o terceiro cerco: o discurso hesitante do rei para os cruzados e a metáfora da rosa que acompanha o caso amoroso de Raimundo e Maria Sara.

É importante lembrar que Raimundo introduziu a negativa por não concordar com a contradição existente entre o discurso que a história do cerco de Lisboa coloca na boca de Afonso Henriques, com as determinações existências do rei e da época, as quais seriam responsáveis por outra codificação do discurso, mais adequada à rudeza e ao primitivismo dos tempos em que ocorreu o cerco.

A constatação dessa inadequação da linguagem discursiva com as circunstâncias temporais em que a figura do rei vivia torna-se um pretexto para a personagem registrar seu inconformismo com o processo de escrita da História. A infração exige, portanto, que a nova escrita concretize uma potencialidade que repousava nela de modo latente e que busca concretização, identificada numa nova versão do episódio e da história de Portugal. É essa necessidade que faz Raimundo Silva buscar um novo discurso.

A Raimundo Silva, lendo e tornando a ler, pareceu que o busílis da questão poderia estar naquele troço de frase em que D. Afonso Henriques, língua, como já observámos, dum a fala que não era exclusivamente sua, tenta convencer os cruzados a fazerem a operação pelo mais barato, ao dizer, supõe-se que com expressão inocente, Duma coisa, porém, estamos certos, e é que 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. Isto ouvi, eu, cruzado Raimundo Silva, ouviram os meus ouvidos, e assombrado fiquei de que rei tão cristão não tivesse aprendido a divina palavra, aquela que por seu mesmo ofício dele deveria ter-se tornado indeclinável princípio político, Dai a Deus o que é de Deus e a César o que é de César, que, aplicado ao conto, significa que não tem o rei de Portugal de misturar alhos com bugalhos, uma coisa será ajudar eu a Deus, outra coisa é pagarem-me bem na terra por esse e todos os demais serviços (HCL, p. 128)

Para detectar no discurso real a causa da negativa, Raimundo Silva tem a atitude de se posicionar como um cruzado a escutar a fala real, ou seja, o revisor procura ouvir numa nova perspectiva o discurso já que são os cruzados os mais interessados nessa mensagem do rei. Nesse processo, por meio do limiar, do rastro deixado por uma falha no discurso, percebe-se que o narrador trabalha habilmente a ironia, ao minar o discurso do rei com uma postura de manipulação para com os cruzados por ocasião das negociações.

A ironia desnuda os verdadeiros interesses inerentes ao discurso real, pois, por mais convincente que dom Afonso Henriques possa parecer, a argumentação visa, sobretudo, a um trabalho gratuito, o qual na fala pode ser percebido por alusão à piedade e à grandeza da obra a ser empreendida pelos cruzados. A narração irônica afirma que ele está “misturando alhos com

bugalhos”, o que equivale a dizer que está tratando de dois planos distintos, um sobrenatural e outro terreno.

O narrador começa a tecer indagações sobre os próprios ouvintes do discurso de Afonso Henriques fazendo com que Raimundo e os leitores reflitam e queiram saber quem eram os interlocutores do rei.

Felizmente para o revisor, são muito outras as suas preocupações, a ele o que lhe interessa saber quem eram os estrangeiros que naqueles ardentes dias de verão estiveram à conversar com o nosso rei Afonso Henriques, parecia que tudo tinha ficado esclarecido pela consulta à História do Cerco de Lisboa, na falta do que se diz ser de Osberno e dessas semelhantes antiguidades que foram, para esta e restantes materiais, Arnulfo e Dodequino, (...) mas não senhor, não está nada explicado, pois que, por exemplo, no Crónica dos Cinco Reis de Portugal, que certamente teve as suas razões para dizer o que apenas diz, às vezes se tira, às vezes se acrescenta, não se mencionam, de estrangeiros importantes, outros que Guilhão da Longa Seta, Gil de Rolim, e mais um Dom Gil (...), repare-se que não está nenhum dos mencionados na suposta osbérica fonte, em casos assim opta-se geralmente pelos documentos mais antigos por estar mais perto do evento (HCL, p. 125)

A narração constata que a fidelidade e a veracidade das fontes são aparentes, pois a escrita da História implica um processo de seleção e organização discursivas, estabelecidas de acordo com a intencionalidade existente em cada episódio. As referências feitas pelo narrador acerca das personalidades que estariam presentes no discurso evidenciam o manejo das fontes com base em uma contradição entre os relatos. A questão das contradições possibilita uma reflexão do narrador, do revisor e do leitor acerca do carácter provisório e incerto das versões historiográficas.

Raimundo empreende então uma aproximação ao passado que, se começa involuntariamente, ganha terreno em sua existência terminando por transformá-la. A revisitação de um passado histórico pela tentativa de uma escrita que começa por se desejar historiográfica e se torna inevitavelmente ficcional conduz a personagem a um novo presente, mais pleno.

Nesse passado-presente, em que Raimundo Silva vive assentado sobre a antiga Porta da Alfafa, o narrador nos diz que não se pode saber é “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. 67), ou seja, ele está no *entre-lugar*, no limiar, não é um espaço-tempo localizável. De um lado se coloca a ficção e do outro a História, é um espaço entre os dois, um limiar, um terceiro cerco.

Tudo isso só foi possível graças ao desafio lançado por Maria Sara ao revisor. A temática amorosa aparece em **HCL** despontando em momentos expressivos. No romance de Saramago, a representação da relação amorosa medieval, personificada por Mogueime e Ouroana, de maneira semelhante ao amor cortês, também consiste em um cortejar e seduzir. Essa relação reproduz, amplia e redimensiona, ficcionalmente, por meio da aproximação e união entre Mogueime e Ouroana, o amor como uma realidade que também impregna, dá sentido e movimento à vida de Raimundo em direção a Maria Sara.

A busca pelo amor, a contemplação do feminino, a figura da mulher amada são obstáculos que Raimundo Silva deseja desvelar para ter Maria Sara e eles serão metaforizados pela presença de uma figura: a rosa. No universo narrativo, a rosa é uma figura simbólica, de várias possibilidades interpretativas, mas que, no romance, se torna o elemento mediador do relacionamento amoroso, de um processo cortejar e seduzir.

Devido a solidão e o vazio existencial, Raimundo projeta em Mogueime e Ouroana seu desejo de viver o amor com sua chefe.

(...) foi neste instante que Raimundo Silva, sem meditar nem premeditar, tão alheio ao acto como às consequências dele, tocou levemente com os dois dedos a rosa branca, e a doutora Maria Sara olhou-o de frente, estupefacta, não o estaria mais se ele tivesse feito aparecer esta flor no solitário vazio ou cometido qualquer outra proeza similar, o que de todo não se esperaria é que mulher tão segura de si de repente se perturbasse a ponto de cobrir-se-lhe de rubor o rosto, foi obra de um segundo, mas flagrante (...) foi como se o homem ao tocar a rosa, tivesse a florado na mulher uma escondida intimidade, daquelas da alma, não do corpo (HCL, p. 171)

Ao deixar de ser simplesmente uma flor, a rosa se torna a representação do desejo, do toque, da paixão, algo que nenhum dos dois tinha vivido até então, há uma abertura para uma nova potencialidade, uma multiplicidade latente de sentimentos e emoções. Além dessa passagem, há outra em que o narrador apresenta a rosa como o signo do enlace amoroso. Isso só é possível, pois ela se torna o símbolo de uma nova condição existencial para o revisor que vê o outro e o mundo com uma perspectiva diferente, transformadora.

O vulto de Raimundo Silva confunde-se a pouco e pouco com a espessura das sombras, as rosas é que ainda recolhem da janela o quase imperceptível luzeiro retido nas vidraças e nele se banham, ao mesmo tempo em que soltam do coração profundo das corolas um perfume inesperado. As mãos de Raimundo Silva levantam-se devagar e vão tocar-lhes, uma, outra, prelúdio do movimento seguinte, aqueles dois lábios que lentamente se vão aproximando e afloram as pétalas, a boca múltipla da flor. (HCL, p. 243)

A figura da rosa ganha multiplicidade de sentidos, pois ela abre caminho para Raimundo Silva projetar em Mogueime e Ouroana a experiência vital do amor que vive com Maria Sara.

Na história do revisor, Mogueime é despertado pelo amor ao acompanhar os passos de Ouroana, moura aprisionada na Galícia pelo cruzado Henrique de Bonn, que a transformou em sua concubina, arrastando-a para o cerco de Lisboa. Com a morte do cavaleiro cruzado, os obstáculos para a realização amorosa se tornam menores. Ouroana decide tomar as rédeas de sua vida e não está mais disposta a servir um novo dono, algo subversivo para a época. Mogueime, como nas cantigas trovadorescas, contempla a liberdade da mulher amada e deseja aproximar-se e unir-se de corpo e alma a ela.

(...) este soldado Mogueime vai atrás de Ouroana como quem da morte não vê outro modo de afastar-se, sabendo no entanto que com ela tornará a enfrentar-se uma e muitas vezes e não querendo acreditar que a vida tenha de ser não mais do que uma série finita de adiamentos. O soldado Mogueime não pensa nada disto, o soldado Mogueime quer aquela mulher, a poesia portuguesa não nasceu ainda (HCL, p. 325)

A violência se multiplica nas muralhas de Lisboa, o cerco para a rendição dos mouros se intensifica, a morte se espalha, mas, alheio a tudo isso, Mogueime se aproxima de Ouroana, que aceita o jogo amoroso. Nesse momento, o cenário deixa de ser a brutalidade para ser o desejo, a paixão. Eles deixam os muros da cidade para se encontrarem num outro espaço físico, mas também num limiar em que a mulher decide quando aceitará a corte de um homem.

Com os pés descalços na areia grossa e húmida, Mogueime sente o peso de todo o seu corpo, como se tivesse passado a fazer parte da pedra em que está sentado, (...) Como te chamas, quantas vezes teremos perguntado uns aos outros desde o princípio do mundo, (...) Eu sou Mogueime, para abrir um caminho, para dar antes de receber, até ouvir a resposta, (...) O meu nome é Ouroana, disse ela, já o sabia ele, mas dito por esta boca foi a primeira vez (...)

Mogueime levantou-se e avançou para ela, seis passos, um homem caminha léguas e léguas durante uma vida e dessas não aproveitou mais do que fadiga e feridas nos pés, quando não na alma, e vem um dia em que dá seis passos apenas e encontra o que buscava, aqui, durante este cerco de Lisboa, esta mulher que de joelhos estava e agora para me receber se levantou (...) Mogueime não ouve, só vê o rosto de Ouroana, finalmente vê-o, tão perto que poderia tocar-lhe com numa flor aberta, em silêncio tocando-lhe com somente dois dedos que passam devagar sobre as faces e a boca (...) (HCL, p. 327, 328)

A aproximação entre as duas personagens rompe barreiras impostas pela diferença cultural, religiosa e racial que fundamentava a guerra entre portugueses e mouros. Mais que isso, vence obstáculos como solidão, servidão feminina. Em paralelo, Raimundo Silva, com o mesmo gesto (“tocou levemente com dois dedos”), começa a revelar um sujeito que antes só existia em potência. Nesse momento, além do grande encontro com o outro, encontra-se ele a si mesmo, por meio de seus atos e suas decisões reais e literárias.

Do momento em que Raimundo Silva imagina a cidade moura sendo despertada para suas orações pelo clamor do almuadem cego até a última linha da história ficcional que o revisor acaba por compor e que termina efetivamente

linhas antes da finalização do romance de Saramago, os encontros entre passado e presente que ora se justapõem, ora se confrontam, abrem-se para um terceiro cerco que não está escrito, é uma moldura pela temporalidade. O livro é o resgate e a negação da primeira história, a construção de uma possível segunda e, finalmente, um enquadramento para uma terceira história. Dentro dela, a narrativa acaba sendo o elemento configurador do cerco que permanece aberto, um cerco possível, o cerco a uma verdade que não foi possível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em tudo o que escrevemos há, essencialmente, tudo aquilo que somos, numa concentração textual que, por vezes, nem mesmo as emoções mais fortes são capazes de revelar. Não poderia ser diferente com José Saramago, escritor que, sempre que interrogado acerca da gênese de sua obra, apontava para uma raiz histórico-familiar na qual habitavam personagens e acontecimentos responsáveis, até certo ponto, por desencadear o processo de formação e de criação ficcional. Dessa forma, por meio de um resgate da memória daquilo que um dia se foi, é possível construir um mosaico que reflete aquilo em que estamos nos tornando, e essa investida só se faz possível por meio da imposição de um certo distanciamento temporal.

História do cerco de Lisboa é um romance que busca suas raízes históricas e, nisso, problematiza a noção tradicional de história literária, nas quais autores e obras estão perdidos e condenados pelo tempo. Sua poética dessacralizadora, fundada numa negatividade construtiva, parece realmente ultrapassar essa visão tradicional e abrir-se para uma outra: a da literatura dialógica e carnalizada.

A negatividade construída por Saramago na obra está no âmago da trama e no próprio enunciado. Ao colocar a palavra “*não*” num discurso histórico, a personagem altera tanto a História como sua própria vida. Essa introdução/ inserção é, não apenas uma falsificação do texto, mas uma maneira de contrariar a própria natureza do discurso histórico.

A intriga do romance alegoriza a posição do próprio Saramago com relação à História de Portugal e à história dos homens. Saramago, como Raimundo Silva, não gosta dessa história na forma como ela ocorreu, ou como os documentos atestam ter ela ocorrido. A tentação de alterá-la é grande; mas também é evidente a consciência de que não se podem alterar os fatos passados.

A grande alteração obtida por Raimundo Silva não é a história passada em Portugal, mas a de sua própria história. O gesto corajoso de escrever a negativa tem efeitos na vida do revisor, e não no texto do historiador traído, em que fica como um mero erro lógico, em contradição com o resto do discurso.

Nesse sentido, a grande alteração obtida por Saramago está na maneira de ler e refletir sobre a *História Acreditada*.

O estudo apresenta muitas possíveis respostas, algumas mais completas, outras talvez temporárias e parciais. Propicia-se o entendimento de diversos fatos históricos, concretizando o conceito do entrecruzamento entre História e Literatura e contribuindo para que se possa discernir melhor a vida enquanto produtora de direções múltiplas e imprevisíveis. Os dois discursos, cuidadosamente entrecruzados no romance, destinam-se a provocar diante do novo, do inesperado, a concretude da vida, aumentando assim a percepção das relações da realidade/ verdade e ficção/ verossimilhança. Constata-se que a maior proximidade entre esses dois campos do conhecimento reside na eterna e infatigável busca pela vida e/ ou sua representação.

A narrativa de Saramago busca na arte a realidade histórica empírica, registrando, por meio da verossimilhança, os nexos essenciais de acontecimentos reais recriados ficcionalmente. O autor português aproxima-se das explicações correntes da História e da memória portuguesa para apresentar uma representação ficcional comprometida com os fatos recriados pelo revisor que se torna escritor, uma vez que a Literatura torna viva a própria História. A obra representa os fatos históricos submetidos ao estatuto da Literatura produzindo enredos, compondo cenários e personagens, reinterpretando o cerco de Lisboa. O novo cerco revela personagens ansiosas na busca de seus objetivos, determinadas a (re)construir suas vidas. São sujeitos conscientes das oportunidades e dos desafios que o mundo apresenta.

Nesse novo espaço, denominado também *entre-lugar*, é que se processa a (re)construção da identidade do revisor Raimundo Silva em escritor. O deslocamento do indivíduo de seu mundo particular ocasiona uma ruptura nas referências simbólicas e, conseqüentemente, há a necessidade de recuperar um sentido de pertencimento e participação na História. A condição de fronteira acarreta um papel fundamental na (re)construção não só do revisor, mas das personagens criadas por ele e, com isso, a cultura se renova, se amplia, bem como a identidade cultural dos portugueses.

Essas características são reveladas por meio das ações das personagens, tornando-se possível identificar os conceitos simbólicos trazidos de cada tempo (presente ou passado). Elas são protagonistas de uma narrativa

histórica que materializa os desejos de quem não aceita a História dos vencedores, desvelando depoimentos, sentimentos e impressões de agentes históricos reais do cerco, transfigurados pela ficção. Individualmente, pode-se observar que cada personagem reage de forma diferenciada no *entre-lugar*, pois cada uma busca, além do sonho comum, alimentar suas esperanças particulares de mudança de vida.

Assim, além de abarcar amplos domínios, as fronteiras ou *entre-lugares*, muitas vezes, apresentam-se porosos, permeáveis, flexíveis. Deslocam-se ou são deslocados. Se há dificuldade em pensá-los, em apreendê-los, é porque aparecem tanto reais como imaginários, intransponíveis e escamoteáveis. Estudá-los, se não resolve essa problemática, leva ao menos a entender o sentimento de inacabamento, ilusão nascida da incapacidade de conceber o *entre-lugares*, a complexidade deste estado/ espaço e desta temporalidade.

Há uma tendência a pensar as fronteiras a partir de uma concepção que se ancora na territorialidade. Neste sentido, a fronteira constitui-se em encerramento de um espaço, limitação de algo, fixação de um conteúdo e de sentidos específicos, conceito que avança para os domínios da construção simbólica de pertencimento denominada identidade e que corresponde a um marco de referência imaginária, definido pela diferença e alteridade na relação com o outro.

O trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com o *novo*, como ato insurgente, e não parte do *continuum* do passado e do presente. Gera uma produção artística que não apenas retoma o passado – causa social ou precedente estético –, mas o renova, refigurando-o como um *entre-lugar* contingente, que, além de inovar, interrompe a atuação do presente. O passado-presente torna-se parte da necessidade de viver. O imaginário da distância espacial e o viver de algum modo além da fronteira destes tempos conferem relevo às diferenças sociais, temporais, que interrompem a noção de contemporaneidade cultural.

Antes de serem marcos físicos ou naturais, as fronteiras são, sobretudo, o produto da capacidade imaginária de refigurar a realidade, a partir de um mundo paralelo de sinais que guiam o olhar e a apreciação, por intermédio dos quais os homens e as mulheres percebem e qualificam a si mesmos, o corpo social, o espaço e o próprio tempo. O estudioso Homi K. Bhabha se propõe traçar

formas, estabelecer situações abertas, enaltecendo as diferenças e refletindo a respeito do trânsito, tempo e espaço/fronteiriço, com sua carga simbólica, suas hierarquias e seus limites.

Estar no *além*, conforme Bhabha, significa habitar um espaço intermediário, nem um novo horizonte, nem um abandono do passado. Residir *no além* é ser parte de um tempo revisionário, que retorna ao presente para redescrever a contemporaneidade cultural, reinscrever a comunidade humana, histórica. Nesse sentido, o espaço intermédio *além* se torna um espaço de intervenção no *aqui/ e agora*.

O terceiro espaço, embora irrepresentável em si mesmo, constitui as condições discursivas de enunciação que asseguram o sentido e os símbolos da cultura sem unidade ou fixação primordial; os mesmos signos podem ser apropriados, traduzidos, re/historicizados e lidos novamente.

Nesta análise do romance, não tivemos a pretensão de esgotar os elementos que contribuem para essa reflexão, mas procuramos ressaltar alguns aspectos da estrutura narrativa como a construção em espelho, o tratamento do espaço e da ironia, e a territorialidade em conflito por meio do limiar, do *entre-lugar*.

O primeiro aspecto examinado mostrou-nos de que maneira o autor introduz uma segunda história num romance de nossos dias e estabelece um jogo entre passado e presente, propiciando uma visão distanciada e crítica da realidade. O proliferar de histórias abre o campo de compreensão do autor, bem como os ângulos de abordagem do romance, tendo como objetivo convencer o leitor, além de estimular uma reflexão sobre o ato narrativo. Vimos, pois, os aspectos da estrutura *en abîme*. Saramago retoma um tema nacional, recria o clima da época, mas liga-o ao presente. Na verdade, manipula a História, falsifica-a a fim de destacar facetas que substituem e desmascaram a História oficial. Altera-se a relação autor-leitor, cujo trabalho conjunto faz nascer o significado. Analisamos em que medida a reflexão sobre a Literatura, as Artes e a palavra em si estão presentes nesse romance e em que medida se ligam à História.

O elemento cômico e o humor refinados estão presentes principalmente nos relatos referentes à História. Desta forma, o protagonista dessa segunda história, a do Cerco, o rei D. Afonso Henriques é desmistificado por suas atitudes,

sua ingenuidade, sua linguagem direta e chula. As glórias das grandes conquistas portuguesas caem por terra. Patenteia-se a crítica às guerras, à violência em geral; evidenciam-se a Justiça e a fraternidade. O perigo muçulmano é substituído pelo irmão massacrado, pois “Deus e Alá são um só” (p. 202). Desvenda-se o outro lado da História, o das vítimas, dos injustiçados (os soldados portugueses). É preciso que Portugal construa uma nova História, redimensione o passado para, efetivamente, viver o presente. O avesso da História, revelado na versão do revisor, descortina novas possibilidades para o povo português que, com pouca ajuda e ainda desastrosa (a primeira torre que caiu), conseguiu incríveis façanhas: adentrar as muralhas e tomar a cidade. Da mesma forma, mudando sua postura em relação ao restante da Europa, os portugueses podem acreditar em sua própria força e reconquistar sua Pátria. O ato transgressor de Raimundo rompe com as tradições e torna-se símbolo da mudança possível para o povo português e para todo homem capaz de amar e de criar em seu trabalho.

REFERÊNCIAS

I – DO AUTOR

SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2002.

_____. **Memorial do convento**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2002.

_____. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1991.

II – SOBRE O AUTOR

BASTAZIN, Vera. **Mito e poética na Literatura Contemporânea: um estudo sobre José Saramago**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

BERRINI, Beatriz. **Ler Saramago: O Romance**. Lisboa: Editora Caminho, 1998.

CALBUCCI, Eduardo. **Saramago: um roteiro para os romances**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

CASTRO, Marcílio França. **O tempo da vertigem na ficção de José Saramago: um ensaio sobre a História do cerco de Lisboa**. Belo Horizonte: Revista Em Tese, 2003. v. 6, p. 139-146.

ESTADO DE SÃO PAULO, **O cerco a Lisboa de José Saramago**. Caderno 2, 1989.

_____. **José Saramago homenageia revisor**. Hamilton dos Santos, 22/04/1989.

FERREIRA, Marina Couto. **Para além do cerco: uma (re)leitura da História por José Saramago**. Uberlândia: Revista A Margem, 2008. n. 1, p. 77-85.

FOLHA DE SÃO PAULO, **Saramago diz que romancista deve indagar o passado**. Marília Scalzo, 30/04/1988.

_____. **Escritor reconstrói a História do cerco de Lisboa**. Francisco Costa, 22/04/1989.

FREITAS, César M. M. **História do cerco de Lisboa de José Saramago: (re)pensar o conhecimento histórico**. Revista de Educação da ESSE de Fafe. s/d.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**: ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: EDUSP, 1993.

LOPONDO, Lilian. **Saramago segundo terceiros**. São Paulo: Humanitas Publicações, 1998.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. **A Idade Média revis(it)ada**: História(s) do cerco de Lisboa. Juiz de Fora: Revista Ipotesi, 2011. v. 15, p. 153-161.

MATIAS, Felipe dos Santos & ROANI, Gerson Luiz. **História do cerco de Lisboa**: as fontes medievais de Saramago e a transfiguração literária da história. Revista literária do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal de Viçosa, 2008.

ROANI, Gerson Luiz. **No limiar do texto**: história e ficção em José Saramago. São Paulo: Annablume, 2002.

SARAMAGO, José apud MATIAS, Felipe dos Santos & ROANI, Gerson Luiz. **História do Cerco de Lisboa**: as fontes medievais de José Saramago e a transfiguração literária da história. Revista literária do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal de Viçosa, 2008, p. 5.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. **José Saramago entre a História e a Ficção**: Uma Saga Portuguesa. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

ZAMBONI, Márcia Valéria. **De fato, ficção**: um exame da ironia como mediadora das relações entre História e Literatura em romances de José Saramago e Almeida Faria. São Paulo: USP, 1997.

III - GERAL

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. *Tempo e história crítica do instante e do contínuo*. In: AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. Tradução de Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

- ARISTÓTELES, **Poética**. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, s/d.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemática da Poética de Dostoievski**. Rio do Janeiro: Editora Forense Universitária, 1997.
- _____. **Questões de Literatura e Estética**. São Paulo: Editora Hucitec, 2002.
- _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2000.
- BARROS, Diana Luz. **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. São Paulo: Editora Edusp, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov; Sobre o conceito de história*. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BORGES, Jorge Luis. *Kafka e seus precursores*. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. São Paulo: Globo, 1999.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CHKLOVSKI, Viktor. *A arte como procedimento*. In: **Teoria da literatura – formalistas russos**. São Paulo: Globo. 1973.
- DUBY, Georges. *O historiador hoje*. In: LE GOFF, Jacques (Org.). **História e nova história**. Lisboa: Teorema, 1994.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Apresentação*. In: AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- OSBERNO. **Conquista de Lisboa aos mouros em 1147 – Carta de um cruzado inglês**. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.
- PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PROPP, Vladimir. *As transformações dos contos fantásticos em Teoria da Literatura*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. São Paulo: Papyrus, 1994.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e Anti-Personagem**. São Paulo: Editora Cortez e Moraes, 1978.

TODOROV, Tzvetan. *As categorias da narrativa*. In: TODOROV, T. **Análise Estrutural da Narrativa**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1971.

_____. *Romance poético*. In: TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

TUTIKIAN, Jane. **Literatura e História**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999.