

ROBSON LUIZ VEIGA

**UM CERCO DE LISBOA ESTETICAMENTE CONSTRUÍDO ENTRE
DOIS TEMPOS E DUAS ESTAÇÕES**

**GOIÂNIA
2013**

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO
LETRAS, LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

“Um *Cerco de Lisboa* esteticamente construído
entre dois tempos e duas estações”

Trabalho de dissertação apresentado ao Programa de Pós Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Literatura e Crítica Literária da Faculdade de Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito principal do curso de Mestrado em Letras - Literatura e Crítica Literária.

Orientadora: Prof^{fa}. Dr^a. Maria aparecida Rodrigues

GOIÂNIA
2013

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

Veiga, Robson Luiz.

V426c Um cerco de Lisboa esteticamente construído entre dois
tempos e duas estações [manuscrito] / Robson Luiz Veiga. – 2013.
106 f. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de
Goiás, Programa de Mestrado em Letras, 2013.

“Orientadora: Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues”.

1. Saramago, José – 1922- . 2. Literatura portuguesa. 3.
Ficção. 4. Historiografia. I. Título.

CDU 82.09(043)

ROBSON LUIZ VEIGA

UM CERCO DE LISBOA ESTETICAMENTE CONSTRUÍDO ENTRE
DOIS TEMPOS E DUAS ESTAÇÕES

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras - Literatura e Crítica Literária da Faculdade de Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, em 26 de novembro de 2013, com Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras e professores:

Examinada por:

Presidente, Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Rodrigues

Doutora em Letras - UNESP

Prof.a. Dra. Susana Ramos Ventura

Doutora em Letras - UNIFESP

Prof.a. Dra. Maria Teresinha Martins do Nascimento

Doutora em Letras - UFRJ

Prof. Dr. Divino José Pinto/PUC Goiás (Suplente)

Doutor em Letras - UNESP

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo apresentar uma análise literária do romance *História do cerco de Lisboa* do escritor português José Saramago, publicado em 1989, apresentando-o como uma metaficção historiográfica, termo cunhado pela crítica canadense Linda Hutcheon, após diferenciar as produções contemporâneas em relação ao romance histórico tradicional, este, proposto pelo húngaro Georg Lukacs. Além desta proposição, será tratado neste trabalho o dialogismo que permeia esta escritura, seja o cruzamento entre textos em forma de intertextualidade, tendo por referência a crítica de Julia Kristeva, esta, como leitora do teórico russo Mikhail Bakhtin; seja pelo diálogo interlocutivo, na qual o leitor, ao acompanhar o trabalho estético, convive seus olhares entre dois tempos, cuja fundamentação é atravessada pelos pressupostos dos teóricos pertinentes à Escola de Constança, Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. Por último, ao analisar os limiares entre o discurso histórico em cruzamento com o discurso literário, a fundamentação será baseada de acordo as postulações dos historiadores da *Nova História*, cuja semelhança é retratada na obra pela voz do personagem protagonista, o revisor Raimundo Benvindo Silva, sobretudo, em relação ao seu discurso crítico que encara a historiografia, como literatura, principalmente por ser narrativa e construída em forma de textos.

Palavras-chave: Metaficção Historiográfica. José Saramago. História do Cerco de Lisboa. Dialogismo. Intertextualidade. Nova História. Estética da Recepção.

ABSTRACT

This paper aims to present a literary analysis of the novel *History of the Siege of Lisbon* the Portuguese writer José Saramago, published in 1989, describing it as a historiographic metafiction, a term coined by critics Canadian Linda Hutcheon, after differentiating the contemporary productions in relation to traditional historical novel, this proposed by the Hungarian Georg Lukacs. Besides this proposition, will be treated in this work dialogism that permeates this writing, is the intersection between texts in the form of intertextuality, with reference to the criticism of Julia Kristeva, this, as a reader of the Russian theorist Mikhail Bakhtin; is the intersection between texts in the form of intertextuality, with reference to the criticism of Julia Kristeva, this, as a reader of the Russian theorist Mikhail Bakhtin, dialogue is at interlocutory, in which the reader to follow the aesthetic work, their gazes between two lives time, whose foundation is crossed by the relevant theoretical assumptions to School Constance, Hans Robert Jauss and Wolfgang Iser. Finally, to analyze the thresholds between the historical discourse crossed with literary discourse, the reasons will be based according the postulations of historians of New History, whose likeness is portrayed in the work by the voice of the main character, the reviewer Welcome Raimundo Silva, especially in relation to its critical discourse that sees history as literature, mostly narrative and be built in the form of texts.

Key words: reception, effect, aesthetics, reader, text.

Dedicatória:

*À minha família pelo apoio incondicional;
minha esposa Luciene Lago Souza Veiga,
meu filho Marcus Simeone Lago Veiga,
minha querida mãe Elcira Veiga,
e, in memoriam,
minha amada avó Vitalina Fraga.*

Agradecimentos:

Em primeiro lugar a Deus nosso Senhor que me acompanhou em todos os momentos desta jornada por intermédio do Espírito Santo;

Em especial à coordenadora do curso pelo incentivo, à Prof^ª. Dr^ª. Maria de Fátima Gonçalves Lima, bem como, à minha orientadora, pela paciência e compreensão compreendida nesta caminhada, à Prof^ª. Dr^ª. Maria Aparecida Rodrigues;

A todos os professores do Curso do Mestrado em Literatura e Crítica Literária;

Ao Prof^º. Dr. Divino José Pinto, cuja retórica e eloquência, nos enveredou rumo aos pressupostos teóricos desenvolvidos por Gerard Genette e Roland Bathes;

Ao Prof^º. Dr. Éris Antônio Oliveira por nos encaminhar nas veredas poéticas e críticas do francês Gaston Bachelard, bem como, pelos diálogos em que tivemos acerca da crítica literária;

À Prof^ª. Dra. Lacy Guaraciaba Machado, cuja prudência e lucidez, nos permitiu vislumbrar os pressupostos teóricos acerca da Análise do Discurso;

À Prof^ª. Dra. Maria Teresinha Martins do Nascimento, que além de nos encaminhar nas trilhas do gênero dramático, bem como, da literatura comparada, nos permitiu alimentar de sua prosa pós-moderna;

Ao Prof^º. Dr. José Ternes, cujas viagens em meio à filosofia, nos enviou às linhas francesas de Michel Foucault;

E a todos os meus colegas do curso em questão, em especial a Marcos Arruda e Marli Lobo.

À minha cunhada Luciete Lago Lacerda e aos seus filhos João Manoel Lago Lacerda e Vitória Regina Lago Lacerda pelo apoio e carinho em Goiânia.

Ao Governo do Estado do Pará por ter me concedido a Licença de Aprimoramento Profissional, bem como, à Prefeitura Municipal de Rondon do Pará;

À PUC Goiás, pela oportunidade oferecida àqueles que amam à Literatura, e que tenham no espírito o desejo em conhecer os meandros e os pormenores

A todos os professores que tive desde à infância, em especial, aos educadores da Escola Municipal Neder Issa, de Governador Valadares MG, assim como, aos educadores da Escola Paraíso de São Gonçalo RJ, e como não poderia deixar de mencionar, aos caríssimos educadores da Universidade Federal do Pará PA.

*“Escrevo para desassossegar;
não quero leitores conformados,
passivos, resignados”*

José Saramago

(1922-2010)

Prêmio Nobel de Literatura (1998)

Sumário:

Considerações Iniciais:	12
1.: Um cerco estético de Lisboa entre ecos e ressonâncias	16
1.1.: Na natureza nada se cria e nada se perde, tudo se aproveita	17
1.2.: Um cerco estético e suas relações dialógicas	10
1.3.: À luz da Estética da Recepção	23
1.4.: O leitor entre dois tempos e duas estações	26
1.5.: Tecendo um cerco com fios de outros textos	20
1.5.1.: Uma relação dialógica com as crônicas medievais	32
1.5.2.: O diálogo com os textos religiosos	35
1.5.3.: Dialogando com a tradição oral	37
1.5.4.: Dialogando com a literatura portuguesa	40
1.5.5.: Memória intratextual no cerco de Lisboa	44
2.: Limiares entre História e Literatura no cerco de Lisboa	47
2.1.: Tudo quanto não for vida, é literatura	49
2.2.: Não tem descrito assim o historiador no seu livro	55
2.3.: Alguém teria que vir contar a história nova	61
2.4.: Os ex-cêntricos do cerco de Lisboa	68

3:.	Particularidades estéticas contemporâneas no cerco de Lisboa.....	76
3.1:.	Tecendo os fios de Ariadne sobre a literatura contemporânea.....	77
3.2:.	Um cerco estético metaficcional.....	80
3.3:.	Parodização da História do cerco de Lisboa.....	87
3.4:.	Uma construção estética do cerco de Lisboa em <i>mise en abyme</i>	90
3.5:.	Um cerco em polifonia em meio à carnavalização do discurso.....	93
 Considerações Finais.....		100
 Referências Bibliográficas.....		103

Considerações Iniciais.

Tendo em vista a riqueza em que se encontra a Literatura Portuguesa em sua contemporaneidade, seja em relação ao número relevante de escritores em consagração acadêmica, seja em relação ao nível estético das suas escrituras ficcionais, tomando como ponto de referência o único prêmio Nobel de Literatura em Língua Portuguesa, o escritor José Saramago (1998), é que tivemos por iniciativa dissertar criticamente sobre os pormenores característicos do fazer literário deste autor, que a partir de *Manual de Pintura e Caligrafia* conjecturou-se em uma nova fase escritural, em que, antes, fora percorrida por uma literatura diversificada, elaborada por diversos gêneros, tais quais, a crônica, o conto, a poesia e a dramaturgia, sem contar o seu primeiro romance, publicado em 1947, porquanto o próprio romancista fez questão de não mais mencionar em sua bibliografia, ficando este, a mercê dos críticos as suas considerações, sendo avaliado pelo pesquisador português Horácio Costa apenas como uma escrita referencial em relação ao conjunto da obra saramaguiana.

Em uma de suas teorizações críticas sobre a arte literária, o narrador do romance *História do cerco de Lisboa* – livro publicado em 1989, e *corpus* desta dissertação, dispõe ao leitor, que todo romance é “desespero, intento frustrado de que o passado não seja coisa definitivamente perdida”, num paradoxo discursivo que nos levou adentrar pelo ato de leitura e variadas releituras desta obra, com a finalidade de seguir o caminho na qual este autor trata metaficcionalmente em sua obra desta temática, numa relação dialógica que envolve dois campos discursivos – o discurso histórico e o discurso literário, conjugados ambos numa mesma tábua textual, cuja obra se tece em duplicidade de planos narrativos, bem como, na configuração de outras duas histórias referentes ao episódio do cerco de Lisboa: a primeira, pertencente ao discurso oficial, e a segunda, aquela que irá construir ficcionalmente o mesmo episódio, visto que o personagem revisor Raimundo Silva, ao acentuar um “não” no lugar de um “sim”, terá a missão de recontar o cerco de Lisboa sem a presença dos cruzados, ou pelo menos, sem contar com a maioria deles.

O enredo do romance *História do cerco de Lisboa* é bem simples, observado por uma ótica inocente, que após um diálogo estabelecido já nas primeiras linhas desta obra com um historiador, num ato deliberado, intempestivamente o revisor Raimundo Benvindo Silva, protagonista desta obra, resolve alterar um dado histórico em que a tradição havia se encarregado de perpetuar na memória identitária lusitana, ou seja, remover ao introduzir um “não”, onde caberia um “sim”, fazendo alterar a história e ao mesmo tempo alterar a sua própria vida, mediante intromissão da editora Maria Sara, que ao fazê-lo reescrever o cerco de Lisboa pela voz do literário, o faz modificar também a sua própria vivência.

Ao dissertar sobre algum aspecto da literatura de José Saramago, antes, porém, há de se notar e abreviar, que embora o autor de *Claraboia* seja conhecido e reconhecido no mundo acadêmico por romances consagrados pela crítica e pelo público, este escritor lusitano, tenha começado no mundo das letras ainda na década de 1940, com uma obra cujos traços remetiam ao neorrealismo, o romance *Terra do pecado*, que depois viria a ser repudiado pelo próprio escritor, e que depois de um certo tempo, afastado do mundo das letras, sua retomada só iria ocorrer mediante gêneros distintos da prosa romanesca, por uma circunstância que o levaria a se recondicionar a sua própria malha escritural, como se tivesse como intuito o recomeçar através de pequenos textos, para depois se apoderar de um gênero mais robusto como o fazer romanesco.

Além do diálogo explícito com o qual José Saramago conduz a sua escritura sobre o cerco de Lisboa, o leitor também pode perceber um diálogo em que este texto é atravessado em suas linhas pela literatura portuguesa, tendo como destaque: Luiz Vaz de Camões, Almeida Garret, Alexandre Herculano, Eça de Queiroz e Fernando Pessoa, característica esta, que também ocorre em outras obras saramaguianas, numa particularidade que contribui ao enobrecimento do conjunto ficcional deste autor.

Assim como, em outras obras saramaguianas, também no *corpus* deste trabalho o leitor pode constatar a presença singular dos chamados excluídos da historiografia, tal como, o soldado Mougueime do lado cristão e o cego almuadem opostamente do lado mouro, estes, resgatado do passado histórico, bem como, o

revisor Raimundo Silva situado na contemporaneidade, como um cidadão comum dentro da sociedade portuguesa, tipicamente saramaguiano.

Em cada um dos três capítulos desenvolvidos nesta dissertação, tecemos um cruzamento entre os textos teóricos e críticos seguido das linhas textuais do *corpus literário*, bem como, em postulações teóricas concedidas pelo próprio autor sobre o fazer literário, assim como, o jogo intertextual com que marca suas escrituras, acima de tudo, o dialogismo pertinente entre história e literatura, marca significativa em torno das obras de José Saramago.

No primeiro capítulo, buscamos por meio dos estudos referentes ao dialogismo, pressuposto teórico proposto pelo russo Mikhail Bakhtin, encontrar referência nas palavras da búlgara Julia Kristeva a respeito da intertextualidade que se articula neste romance, sobretudo, o entrecruzamento entre o discurso literário e o discurso histórico, na qual o leitor, ao conviver em duas temporalidades, cujo efeito estético, de acordo o diálogo que se constrói entre o autor e leitor nesta obra, será analisado em função dos pressupostos teóricos dos alemães Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, críticos ambientados na renomada Escola de Constance.

Na segunda parte deste trabalho, uma releitura do *corpus* literário à luz dos historiadores da chamada *Nova História* se fez necessário, cujo objetivo foi encontrar evidências entre as postulações do personagem protagonista deste romance, o revisor Raimundo Silva, em convergência às teorizações oriundas das pesquisas realizadas por Le Golf, White Hayden, George Duby, Paul Veyne, entre outros.

No último capítulo, buscamos analisar criticamente a obra em questão partindo dos pressupostos teóricos conferidos pela canadense Linda Hutcheon em relação à literatura contemporânea. Desta análise crítica, importante foi averiguar três pontos consideráveis na qual se costura o tecido do romance saramaguino em questão, tais como, os exercícios metaficcionalis, a modalização paródica da história, a construção em *mise en abyme*, características estéticas contemporâneas que permeiam as linhas do romance *História do cerco de Lisboa*.

Cabe aqui salientar, que este trabalho crítico contém em si, considerações oriundas e pertinentes a outros olhares ávidos de pesquisadores, tanto pertinente à

academia brasileira, quanto da academia portuguesa, relacionado à temática que envolve o premiado e aclamado escritor lusitano, da qual podemos classificá-los, pelo empenho e dedicação com que vem travando, desde os anos de 1980, uma releitura constante com as escrituras saramaguianas, sobretudo, relacionadas ao entrecruzamento textual, bem como, à metaficcionalidade presente na malha literária em questão.

Destaca-se, ainda nesta introdução, as obras e autores que tivemos o trabalho e prazer em consultar criticamente a fim de encaminhar nossa escritura por caminhos antes elementares já percorridos, tal como, Eula Carvalho Pinheiro, Simone Pereira Schmidt, Márcia Valéria Zamboni Gobbi, Gerson Luiz Roani, Salma Ferraz, Teresa Cristina Cerdeira da Silva, Vera Bastazin e Susana Ramos Ventura – todos estes, pertencentes à crítica construída em território brasileiro em relação à temática que infere ao corpus literário; enquanto, Ana Paula Arnaut, Carlos Reis, Horácio Costa e Maria Alzira Seixo, representando aqui a fortuna crítica além-mar.

1.: Um cerco estético de Lisboa entre ecos e ressonâncias.

Temos por base neste primeiro capítulo, referendar os pressupostos teóricos assinalados pelo russo Mikhail Bakhtin em referência às relações dialógicas na qual um texto estético é construído, sobretudo, a prosa romanesca, ao assimilar em torno do dialogismo, numa conjugação entre textos e discursos, em que todo e qualquer texto se inscreve através do diálogo que se tem com outros textos.

Segundo Bakhtin, ao propor o dialogismo como característica essencial da linguagem, o mesmo prontifica a existência de dois tipos de relações dialógicas, sendo a primeira, estabelecida entre o diálogo entre os textos, e a segunda, um diálogo que se entende entre autor e leitor mediante a obra de arte literária, na qual, ao longo deste primeiro capítulo iremos teorizar, tanto sobre as relações dialógicas empreendidas através dos textos, bem como, àquelas em que se conjuga o diálogo entre a tríade: autor, leitor e o livro, e não mais como na proposição clássica, por quanto se delineava sua ação em torno da passividade em relação à construção do texto, porém, numa nova formulação, estando o leitor em participação ativa na constituição da obra no ato da leitura, e para tanto se faz necessário uma inferência às duas vertentes da Estética da Recepção – primeiramente com Hans Robert Jauss, através da Teoria da recepção, e depois com Wolfgang Iser, por meio da Teoria do efeito estético.

Logo após, empreenderemos uma análise crítica em referência ao romance de José Saramago *História do cerco de Lisboa*, *corpus* desta dissertação, interiorizando neste discurso a crítica construída por Bakhtin em relação ao dialogismo, cuja via se apodera dos pressupostos teóricos de Julia Kristeva, sobretudo, em referência à intertextualidade, para posteriormente analisarmos a participação do leitor ao construir o sentido e significado da obra literária no ato da leitura, na qual, ao fim deste capítulo, uma exposição de diálogos intertextuais e interdiscursivos que atravessam a obra *corpus* desta dissertação, sobretudo em relação aos diálogos produzidos com as crônicas medievais, os ecos derivados da poética portuguesa desce Camões a Pessoa, o diálogo estabelecido com os textos religiosos, bem como a intertextualidade com a tradição oral, mediante ditados e provérbios que atravessam as linhas desta obra.

1.1: Na natureza nada se cria e nada se perde, tudo se aproveita.

O crítico russo Mikhail Bakhtin ao teorizar sobre a linguagem estética aplicada às obras romanescas, referindo-se preferencialmente ao dialogismo, externava sobre a falta de originalidade de um determinado discurso, como fonte primeira, no entanto, como uma construção discursiva oriunda e permeada por diversas vozes em sua constituição, pondo em xeque, neste sentido, a tradicional concepção do texto original, pois, para este teórico da linguagem, “*cada enunciado é pleno de ecos de outros enunciados*” (BAKHTIN, 2003, p. 297), reconhecido em discursividade como uma resposta a outros enunciados em sua construção, visto que o romance seria para este teórico o grande diálogo, como reitera a pesquisadora Simone Smith, “*tendo como objeto fundamental de sua representação o próprio discurso*”, que em pleni-significância, é “*povoado de vozes, interiormente cindido, e articulado com muitos outros discursos, expressos composicionalmente ou não*” (SCHMIDT, 2000, p. 50-51), situando o romance como o gênero dialógico por excelência.

Concernente ao exposto, Bakhtin distingue uma obra *monológica*, tendo como exemplo o escritor russo Liev Tolstói, de uma outra obra que constituiria a base de sua crítica, como uma obra *polifônica*, destacando um outro romancista russo, no caso, Fiodor Dostoievski, “*pondo em cena uma multiplicidade de vozes e de consciências*”, como estabelece Antoine Compagnon em a *O demônio da teoria – Literatura e senso comum*, ao destacar que o teórico russo “*encontra nas obras populares e nos ritos carnavalescos medievais, ou em Rabelais, a origem exemplar dessa poligonia do romance moderno*”, distinguindo este, em duas genealogias:

[...] uma em que o plurilinguismo permanece fora do romance e designa, por contraste, sua unidade estilística; outra em que o plurilinguismo, de Rabelais a Cervantes e até Proust ou Joyce, está integrado à escritura romances (2010, p. 109).

Neste sentido, a búlgara Julia Kristeva, fundamentando-se nos conceitos de Bakhtin sob o ponto de vista dialógico, cunhou o termo intertextualidade em sua obra

crítica, ao externar seu pensamento em um dos seminários professados pelo crítico literário Roland Barthes, em Paris, no ano de 1966, deslocando assim o que fundamentava a teoria literária, sobretudo em relação à referência num contorno à produtividade do texto, ao situar esta teoria em sua aplicação, quando um determinado texto dialoga com outros, mediante ao acúmulo de vozes que atravessam este primeiro texto, embora assimilando o dialogismo bakhtiniano apenas em relações dialógicas traduzíveis entre textos.

Para Kristeva, num pressuposto que fundamenta sua obra em torno da intertextualidade, ao buscar nas veredas críticas dos excertos bakhtinianos, *“todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”* (1974, p. 174), porquanto se percebe que a construção textual se estabelece numa relação de inúmeras leituras anteriores ao texto a ser construído, num *“trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizado, que detém o comando do sentido”* (1979, p. 14), como examina Laurent Jenny, outro especialista nesta temática.

Conforme Kristeva, conjugando ao pensamento de Bakhtin - não há texto acabado, bem como, não há texto construído em originalidade, mas textos que se relacionam com outros textos, numa malha textual que se tece corporificada por vários outros tecidos textuais, da qual Gerard Genette destaca por ser uma relação de *“copresença entre dois ou vários textos”*, ou simplesmente pela *“presença efetiva de um texto num outro”*, porém, sob um ponto de vista mais restrito ao dialogismo como proposto por Bakhtin, de acordo as proposições críticas de Compagnon, cujo discurso, também situa neste patamar o francês Roland Barthes em consonância à proposição bakhtiniana, oferecendo a sua contribuição teórica relativa ao pressuposto batizado por Kristeva, como se apresenta no excerto abaixo:

O artista realista não coloca em absoluto a “realidade” na origem do discurso mas, unicamente e sempre, por mais longe que se remonte, um real já escrito, um código prospectivo, ao longo do qual não apreendemos nunca, a perder de vista, senão uma cadeia de cópias. (Apud COMPAGNON, 2010, p. 108).

Neste contorno, a crítica canadense Linda Hutcheon, em seu viés pós-moderno – estabelece que a intertextualidade conjugada à subjetividade, ideologia e referência, sendo base do encontro discursivo entre a história e a ficção, em romances que problematizam o devir histórico, tais quais, uma parcela da literatura contemporânea portuguesa se inclui, e dentre os variados autores, destaca-se o Prêmio Nobel em Literatura (1998), José Saramago, sobretudo, em relação às narrativas produzidas por este autor em sua primeira fase como romancista, estipulada pelo próprio autor como a fase “*Estátua*”, da qual faz parte o romance *História do cerco de Lisboa*, corpus desta dissertação.

Todas essas questões – subjetividade, intertextualidade, referência, ideologia – estão por trás das relações problematizadas entre a história e a ficção no pós-modernismo. Porém, hoje em dia muitos teóricos se voltaram para a narrativa como sendo o único aspecto que engloba a todas, pois o processo de narrativização veio a ser considerado como uma forma essencial de compreensão humana, de imposição do sentido e de coerência formal ao caos dos acontecimentos. (HUTCHEON, 1991, p.160).

Tomando por base o título deste tópico em consonância à temática até aqui desenvolvida, faz-se necessário o excerto que se apresenta no seio do romance em questão, quando o narrador enuncia “*que na natureza nada se cria e nada se perde, tudo se aproveita*” (2011, p. 20), ao dar ênfase ao pressuposto bakhtiniano a respeito da não originalidade textual, bem como, ao aproveitamento que a literatura faz ao carregar em suas tintas ficcionais como apregoava Kristeva, ao relacionar que “*todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto*”, formulando assim o primeiro mandamento em referência à intertextualidade, numa relevância crítica pontuada assim por José Augusto Mourão:

Não há texto em si, um texto é um acontecimento relacional. É esta irreduzível relatividade que constitui qualquer texto como intertexto. O tecido em que se entrelaçam os textos não tem começo nem fim, não havendo por isso qualquer originalidade textual - todo o texto pressupõe outros textos. O tecido/tecelagem da intertextualidade mostra que os textos se cruzam, se entrecruzam, num perpétuo movimento de entretecer. Sabendo-o ou não aquele que o lê e/ou escreve. (1986, p. 99)

Seguramente, José Saramago é um dos expoentes da literatura contemporânea portuguesa, cujo *corpus* em que tratamos nesta dissertação, deixa claro, as marcas intertextuais ao dialogar com variados textos, seja dentro do campo literário ou em outro campo discursivo, tais quais, o discurso histórico, bem com o discurso religioso, seja ele cristão ou mulçumano, sem esquecer, é claro, dos discursos provenientes da tradição oral, através dos ditados e provérbios, assim como o discurso intratextual que se apresenta no contorno de suas obras, porquanto trataremos enfaticamente no último tópico deste capítulo.

1.2: Um cerco estético e suas relações dialógicas com a História.

Seguindo a tradição que remonta ao romance histórico tradicional empreendido por romancistas portugueses, a começar por Almeida Garret e Alexandre Herculano, ainda no Romantismo além-mar, bem como no Realismo, mediante a pena de Eça de Queiroz, o autor de *Objeto Quase* também dialoga com o discurso histórico em seu fazer literário, embora em sua discursividade o emprego de um relacionamento intertextual que não acompanha os demais autores citados, pois a escritura de José Saramago não se aplica de forma laudatória, porém, de forma crítica e irônica.

Tomando por base o preceito mais difundido por Julia Kristeva, anteriormente citado, e tendo nele um viés crítico bakhtiniano, propomos neste trabalho acentuar como se procede nas linhas textuais do *corpus* desta dissertação a intertextualidade, visto que o diálogo entre textos se perpetua desde o início ao fim deste romance, numa construção contemporânea que se assimila como um verdadeiro mosaico de citações, bem como, a absorção de outros textos, que, por via da paródia, José Saramago irá estruturar sua obra intermediada pela ironia que margeia o discurso desta prosa romancesca.

História do cerco de Lisboa é uma obra exemplar, como discurso literário, em que haja uma convivência entre variados discursos numa mesma escritura, ora abarcando discursos oriundos do campo filosófico, ora oriundo do campo religioso, seja o cristão, mediante a Bíblia Sagrada, seja o mulçumano, através do Alcorão; ora

do próprio campo literário, ao dialogar com Camões, Eça ou Pessoa, bem como, a invasão do discurso histórico, embora este esteja de forma irônica e paródica; ora num diálogo intratextual ou autotextual, marca indiscutível em todas as escrituras ficcionais saramaguianas.

Segundo Leila Perrone-Moisés, “*como todo trabalho intertextual, o de Saramago modifica a significação dos textos utilizados, constituindo-se numa nova leitura dos mesmos*” (2000, p. 172), ou seja, numa releitura do discurso histórico, cabendo aqui, exemplificar como se apresenta a mescla entre a história e literatura numa mesma tábua textual, cujo título, em sua notoriedade, já chama atenção do leitor, pois, temos um romance narrado na contemporaneidade que se volta aos primórdios da nação portuguesa, contextualizando-se com variados discursos históricos, seja com a Carta de Osberno, seja com as crônicas marcadamente textualizadas no século XVI, bem como com a *História de Portugal* de Alexandre Herculano.

Neste romance, dois outros livros surgem com a mesma denominação, ou seja, a *História do cerco de Lisboa* escrita por um historiador, e uma outra *História do cerco de Lisboa*, que ao longo do romance será desenvolvida pelo personagem Raimundo Benvindo Silva, que de revisor do primeiro cerco, se transforma em autor, acompanhado de perto por intrusões do narrador que orienta o leitor num jogo polifônico desenvolvido por Saramago, que, às vezes, fica difícil manter a certeza de quem realmente seja o dono da voz de terminado discurso.

No projeto estético e ideológico conferido por José Saramago em diversos de seus romances, a narrativa ficcional abre espaço em meio ao processo de releitura do passado lusitano, cujo diálogo se dá numa revisitação irônica e paródica, ao situar um determinado discurso crítico permeado pela contemporaneidade, sobretudo, na primeira fase romanesca deste autor, da qual, outros romances dialogam com o discurso histórico oficial em relação à nação portuguesa, tais como: *Levantado do chão*, *Memorial do convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis* e a *Jangada de pedra* – todos, frutos da chamada fase “*Estátua*”, cuja denominação fora atribuída pelo próprio autor, ao diferenciar os ciclos da sua produção literária, na qual, a fase posterior, seria nomeada por “*Pedra*”, numa íntima correlação e alusão entre o fazer literário metaficcional e a reescrita do discurso histórico.

No segundo capítulo do romance *História do cerco de Lisboa*, o próprio narrador alerta o leitor, tomando como referência discursiva a célebre frase citada por Antoine Laurent de Lavoisier (1743 – 1794), imortalizada pelo tempo: “*É bem verdade que na natureza nada se cria e nada se perde, tudo se aproveita*”, ou seja, uma verdadeira mostra linguisticamente exposta sobre o caráter intertextual que se verificará em toda narrativa deste romance, ao recuperar dizeres construídos pelo tempo, como um tecido confeccionado no entrelaçar de outros fios textuais.

É peculiar neste romance que Saramago promove um entrelaçamento entre História e Literatura, acerca da dimensão discursiva entre estes dois campos do saber, ao transfigurar ficcionalmente o discurso histórico, levando o leitor a encarar esse discurso como uma construção verbal permeado por uma determinada relatividade oriunda da própria característica que fundamenta toda narrativa, ou seja, a subjetividade de quem narra os fatos, podendo assim utilizar e mesclar o que é factual à imaginação, como sintetizou o revisor Raimundo Silva ao recriar o cerco de Lisboa, após ler e reler os discursos imortalizados pela historiografia através das crônicas.

Em poucas linhas, o narrador prontifica ao leitor, após por analepse, dirigir parte do diálogo estipulado no primeiro capítulo, realizado pelo revisor e o senhor doutor, “*na conversação preambular e algo labiríntica sobre as emendas dos erros e os erros das emendas*”, em referência à leitura do livro *História do cerco de Lisboa*, escrito pelo historiador e revisado por Raimundo Silva, na qual este, dissera que tinha gostado do livro, porém, “*que se tratava dum gostar sem cor, alheado, disse Raimundo Silva aquela palavra morna, Gosto, e ainda mal acabou de ser dita já está fria*”, delineando logo após um resumo daquilo que a historiografia havia perpetuado ao contar o episódio do cerco de Lisboa realizado pelos portugueses com a ajuda dos cruzados em relação aos mouros, estes que, desde o ano de 711 estavam estabelecidos nesta terra.

Em quatrocentas e trinta e sete páginas não se encontrou um facto novo, uma interpretação polémica, um documento inédito, sequer uma releitura. Apenas mais uma repetição das mil vezes contadas e exaustas histórias do cerco, a descrição dos lugares, as falas e as obras da real pessoa, a chegada dos cruzados ao Porto e sua navegação até entrarem no Tejo, os acontecimentos do dia de S. Pedro, o ultimato à cidade, os trabalhos do sítio, os combates e os assaltos a rendição, finalmente o saque, [...] (2011, p. 39)

Partindo deste gostar, sem cor e alheado, como fixa o narrador, por não encontrar motivos de embevecimento, como Romeu havia encontrado da primeira vez que olhara para Julieta, ao fazer referência à peça do dramaturgo inglês William Shakespeare, é que o revisor antes de reescrever a sua *História do cerco de Lisboa*, agora com a marca da negativa em relação à ajuda dos cruzados, empreende metaforicamente, como um falcão, uma releitura atenta em referência a este episódio.

Na reescritura do cerco de Lisboa, agora como texto autoral de Raimundo Silva, observando-se as marcas em que concerne ao literário, José Saramago se apoia na obra do romancista e historiador português, Alexandre Herculano, quando este, ainda no século XIX, empreendera no seu relato historiográfico todo cepticismo em relação ao fato mítico oriundo das crônicas em relação ao milagre de Ourique:

Raimundo Silva olhou o papel, Ouvide, então, agarrou na esferográfica para prosseguir o relato, mas percebeu que tinha o cérebro vazio, outra vez uma página branca, ou negra de palavras sobrepostas, entrecruzadas indecifráveis. Depois do que declarara D. Afonso Henriques, não tinha mais que, por palavras suas, contar o milagre de Ourique, introduzindo-lhe, claro está, a esperada porção de cepticismo moderno, aliás autorizada pelo grande Herculano e dando soltas à linguagem, ainda que sem exceder o comedimento, por não serem os revisores habituais arautos de ousadias em matéria tão vigiada pela opinião pública.. (SARAMAGO 2011, p. 145)

É a partir do texto do escritor e historiador Alexandre Herculano, *História de Portugal*, que Raimundo Silva empreende uma nova escritura, cuja finalidade é encontrar caminhos que possam substituir o “não” ao lugar do “sim”, dando margem assim, à intertextualidade que permeará parte da escritura de José Saramago, numa convivência entre textos, ou seja, aquele conhecido pelo leitor como um texto real, e outro que será estruturado textualmente neste romance mediante a pena fictícia do revisor.

1.3: À luz da teoria de Recepção Estética.

Ao discorrer sobre o dialogismo, tendo por pressuposto que “a vida é dialógica por natureza”, evidenciando essencialmente o caráter dialógico da

linguagem, Mikhail Bakhtin abordou também em sua teoria, além das relações dialógicas estabelecidas entre os textos em sua forma interdiscursiva, também a relação que diz respeito ao diálogo entre os interlocutores, pois, para este teórico, é a interação verbal entre os interlocutores que dá fundamento à linguagem, indo um pouco mais adiante sobre as preposições dos linguístas saussurianos, ao diferenciar em seu estudo, sobretudo em relação à concepção de comunicação oriunda da teoria da informação.

Conforme a pesquisadora Diana Luz Pessoa de Barros, o dialogismo bakhtiniano se propaga em duas concepções a cerca do diálogo. O primeiro, entre os discursos, já conferido teoricamente no primeiro tópico deste capítulo; o outro, entre os interlocutores. Em relação a este, o diálogo na qual o leitor é partícipe da coprodução da obra literária, Bakhtin já reservava espaço de crítica e observação, da qual, anos depois os críticos alemães da Escola de Constance iriam se aprofundar, numa teoria que se tornaria conhecida por Estética da Recepção, cuja tríade de produção de sentido incluiria, além do autor e a obra, também o leitor no ato de leitura, o que seria neste ponto de vista, a relação dialógica interativa que se constrói nos atos de produção e interpretação dos textos.

Para o crítico inglês Terry Eagleton, em sua obra *Teoria da Literatura*, ao mencionar a teoria da Estética da Recepção, sobretudo, aos princípios delineados por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, “o leitor concretiza a obra literária, que em si mesma não passa de uma cadeia de marcas organizadas numa página”, ou seja, é o leitor através o ato de leitura que colabora efetivamente à concretização da obra de arte literária, pois, “qualquer obra, por mais sólida que pareça, compõe-se de *hiatos*” (Eagleton, 2006, p. 116), que são estabelecidos numa correspondência textual, cujo sentido e significação perpassa pela compreensão do leitor, como um coautor, participando ativamente deste processo de criação, não mais conferido apenas e simplesmente pelo autor, como demandava a tradição clássica.

Tanto Hans Robert Jauss quanto Wolfgang Iser, aliados aos critérios estabelecidos pela Escola de Constança, atualizaram cada qual ao seu modo o estudo relacionado à recepção estética do texto literário, ao deslocar a relação entre autor e texto para a focalização crítica entre o texto e o leitor, ao abordar a mesma temática em perspectivas distintas, na qual, o primeiro empreendeu em suas

análises significância da historicidade de uma obra de arte literária; enquanto o segundo deu ênfase ao efeito estético no ato da leitura, através da relação de interação entre o livro e o receptor, como postulou o crítico Luiz Costa Lima:

As posições de Jauss e de Iser não são, nem nunca foram, totalmente homólogas. Ao passo que Jauss está interessado na recepção da obra, na maneira como ela é (ou deveria ser) recebida, Iser concentra-se no efeito (*Wirkung*) que causa, o que vale dizer, na ponte que se estabelece entre um texto possuidor de tais propriedades – o texto literário –, com sua ênfase nos vazios, dotado pois de um horizonte aberto – e o leitor. (LIMA, 1979: 25)

Nesta sequência, o crítico Antoine Compagnon, ao destacar o papel da Estética da Recepção, classifica estas duas vertentes sobre esta teoria, remontado ao diálogo entre a fenomenologia e a hermenêutica, da qual, Sartre já enunciava que a obra artística literária, em toda sua completude diante da receptividade, *“é um estranho pão que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é preciso um ato concreto que se chama leitura e ele só dura enquanto essa leitura puder durar”*,

Os trabalhos desse gênero se repartem em duas grandes categorias: por um lado, os que dizem respeito à fenomenologia do ato individual de leitura (originariamente em Roman Ingarden, depois em Wolfgang Iser), por outro lado, aqueles que se interessam pela hermenêutica da resposta pública ao texto (em Gadamer e particularmente Hans Robert Jauss). (COMPAGNON, 2010, p. 145)

Poderíamos enfatizar, ao relacionar o trabalho realizado tanto por Jauss quanto por Iser em relação à Estética da Recepção, que embora os dois críticos tenham em si algo em comum diante da percepção do leitor em referência ao texto literário, que o primeiro situou-se na teoria da recepção ao prender-se à historicidade do texto literário ao manejo do leitor, enquanto o segundo se ateu mais em relação ao texto, ou seja, aos efeitos proporcionados pelo texto ao leitor no ato de leitura, basicamente como uma teoria do efeito.

É na interação entre texto e leitor no ato de leitura que o próprio texto apresenta-se como “efeitos e respostas”, como postulava Iser, cujas propriedades são inerentes tanto ao texto quanto ao leitor isoladamente, *“pois o texto representa*

um efeito potencial que é realizado no processo da leitura”, na qual, a coerência em potencialidade neste tipo de recepção se constrói numa interação entre dois polos:

[...] o artístico e o estético: o polo artístico é o texto do autor e o polo estético é a realização efetuada pelo leitor. Considerando esta polaridade, é claro que a própria obra não pode ser idêntica ao texto nem à sua concretização, mas deve ser de caráter virtual, pois ela não pode reduzir-se nem à realidade do texto nem à subjetividade do leitor, e é dessa virtualidade que ela deriva seu dinamismo. Como o leitor passa por diversos pontos de vista oferecidos pelo texto e relaciona suas diferentes visões e esquemas, ele põe a obra em movimento, e se põe ele próprio igualmente em movimento. (ISER apud COMPAGNON, 2010, p. 147)

Basicamente, sustentando aqui nesta dissertação a teoria do efeito delineada por Iser, é que iremos no próximo tópico desta dissertação, delinear criticamente o *corpus* deste trabalho ao tratar do caminho percorrido pelo leitor, que embora possa prazerosamente conferir nas linhas textuais deste romance características que envolva o texto literário, com olhos de Romeu, numa alusão já enunciada pelo narrador saramaguiano, deverá seguir as lacunas deixadas pelo autor, bem como, o diálogo incessante ente literatura e história, cujo sentido da obra só instaurará caso o leitor tenha também em sua leitura os olhos de um “falcão”, como se denota em qualquer escritura saramaguiana, devido as peculiaridades que se revelam nas linhas do texto, implícita ou explicitamente acordado com os variados contextos que são convidados a adentrar em sua obra.

Assim, mediante a obra de arte literária, na qual o leitor tem participação ativa na construção do texto literário através do ato de leitura, ao dar sentido e significação, sobretudo, na contemporaneidade, devido à complexidade em que os fios narrativos são tecidos, é notório a interlocução entre o autor e o leitor, tendo por base as linhas textuais que percorrem um livro.

1.4: O leitor entre dois tempos e duas estações.

Uma das preocupações do escritor português José Saramago ao construir uma escritura ficcional, na qual faz parte o autor no ato em processo, cuja obra

depois do último ponto, ao passar para as mãos do leitor entra em processo de recepção, é sinalizar em sua própria escritura no ato da escrita a presença do leitor implícito, este na qual o crítico alemão Wolfgang Iser delineou em sua teoria acerca do efeito estético, ao publicar o livro *A interação do leitor com o texto* (1979), na qual este crítico da teoria do efeito estético distingue o leitor ideal ao leitor implícito, sobretudo em relação aos vazios e as lacunas deixadas no texto literário, como hiatos que permeiam a obra da qual o leitor implícito, num trabalho de preenchimento que recorre à memória e à imaginação conforme a própria experiência que carrega o leitor, da qual seria capaz de desvelar.

O romance *História do cerco de Lisboa*, embora tenha em suas linhas textuais um diálogo incessante com o discurso histórico, bem como os outros antecessores, é construído esteticamente por Saramago na atribuição de um discurso que convive em dois tempos e em duas estações; ou seja, um romance construído em *mise en abyme*, portanto, em dois planos narrativos, cujo leitor, num olhar não inocente, como exposto por Umberto Eco, situa a sua leitura na narrativa da vivência de um revisor de livros, personagem principal, enquanto o segundo plano narrativo, este que narra a outra História do cerco de Lisboa, encaminha o leitor ao tempo passado, na reescrita deste evento, bem como, de outro anterior a este, “*estando tão próximo o tempo e sendo tantas e tão preclaras as testemunhas ainda vivas, aqui se pudesse recordar já, tornamos a dizer, aquele milagre de Ourique*”, evento este, na qual, segundo o discurso histórico, através das crônicas que foram relatando tais ações no decorrer do milênio passado, ocorrido em 1139, ou seja, próximo ao tempo do cerco de Lisboa aos mouros.

Como uma característica própria em referência aos narradores saramaguianos, não poderíamos deixar de reportar neste capítulo, dedicado especificamente ao leitor, a focalização polimodal que se registra na posição do narrador em terceira pessoa do plural, entregue à versatilidade com que se identifica com uma multiplicidade de leitores no relato da História do cerco de Lisboa, na formação exemplar à qual se sustenta a tríade que constrói o sentido e a significação da obra literária.

Verdade é que não cumpriu D. Egas precisamente os ditados da Virgem, que muito explicado ficou ter-lhe ela mandado que cavasse, entendemos nós que por suas próprias mãos, e vai ele, que fez, deu ordem que outros cavassem, os servos da gleba, provavelmente já naquela época havia destas desigualdades sociais. (SARAMAGO, 2011, p. 21)

Entre as particularidades assumidas como leitores da obra, o narrador se identifica com os lusitanos da contemporaneidade que em comum, atrevem a questionar o discurso histórico:

O revisor, cansado sobe à Rua dos Cegos, entra no Pátio de D. Fradique, o tempo abre-se em dois ramos para não tocar nesta aldeia rupestre, está assim, a bem dizer, desde os tempos dos godos, ou os romanos, ou os fenícios, depois é que vieram os mouros, os portugueses de raiz, os filhos e os netos deles, estes que somos, o poder e a glória, as decadências, primeira, segunda e terceira, cada uma delas dividida em géneros e subgéneros. (SARAMAGO, 2011, p. 74)

Há passagens em que o narrador se identifica com o leitor contemporâneo em estado latente de pura ironia, ao relatar episódios míticos da historiografia portuguesa, tal qual, o milagre ocorrido na citação abaixo:

Acordou D. Egas Moniz o mais alegre que se pode, reuniu o pessoal e, cavalgando a mula, foi dali a Carquere e mandou cavar no sítio indicado pela Virgem, e não é que lá estava a igreja, mas a surpresa é nossa, não deles, porque naqueles abençoados tempos não eram nunca gratuitos ou enganosos os avisos superiores. (SARAMAGO, 2011, p. 21)

Em outros momentos, o narrador em terceira pessoa do plural se identifica com o homem comum, universalizando o discurso, como nos excertos abaixo:

Ainda assim, se nesse fatal instante tiver tempo de recordar a sua vida passada, esperemos que se lhe faça luz no espírito e possa compreender que nos deveria ter poupado, a todos nós, frágeis porcos e humanos, aqueles vícios, pecados e sofrimentos de insatisfação que são, diz-se, a obra e a marca do maligno. (SARAMAGO, 2011, p. 22)

Em dados momentos, a identificação se apresenta ao leitor do próprio romance no aqui e agora, ao trabalhar a metaficcionalidade da obra em questão:

Contentemo-nos, portanto, ao menos por agora, com saber que Raimundo Silva, na manhã seguinte à sua ida à editora, e após uma noite de inconciliável espertina, entrou no escritório, agarrou no escondido frasco de tinta do cabelo e, depois de um brevíssimo instante, lugar para a última hesitação, verteu-o inteiro no lava-louças, fazendo em seguida correr águas abundantes que em menos de um minuto fizeram desaparecer da face da terra, literalmente, o artificioso líquido malamente denominado Fonte de Juventa. (SARAMAGO, 2011, p. 121)

[...] motivo afinal suficiente, neste caso, para que aí deixemos ficar o episódio das bandeiras, a decaída e a exaltada, mas cientes de que tudo não passa de mentira, útil até certo ponto, ó máxima vergonha, pois que não tivemos a coragem de emendá-la nem saberíamos pôr no seu lugar a verdade substancial, aspiração sobre todas excessiva, porém inextinguível, que Alá se amerceie de nós. (SARAMAGO, 2011, p. 42)

Já lá vão os cruzados pelo mar fora, livrando-nos da exigente e incómoda presença de treze mil figurantes, porém a tarefa de Raimundo Silva em pouco se viu simplificada, pois tantos como aqueles, pelo menos, são os portugueses [...] (SARAMAGO, 2011, p. 182)

Noutro exemplo, o narrador em terceira pessoa do plural se identifica com os demais escritores:

Apenas, quando em tal lhe acontece pensar, não consegue repelir de si uma dúvida, se a esses homens não lhes furariam os olhos lúcidos, como se fazia e talvez se faça ainda aos rouxinóis, para que da luz não conhecessem outra manifestação que uma voz ouvida nas trevas, a sua, ou, porventura, a daquele Outro que não sabe mais que repetir as palavras que vamos inventando, estas com que tentamos dizer tudo, benção e maldição, até o Que nome não terá nunca, inominável. (SARAMAGO, 2011, p. 29)

À guisa reflexiva do próprio José Saramago em referência ao diálogo constante que permeia o seu fazer artístico, ao entrecruzar o discurso histórico em meio ao discurso literário, com a interferência explícita do leitor, que, como um coprodutor da obra de arte literária, assume uma das linhas da tríade contemporânea que dá sentido e significação ao romance, tal qual se assume o autor ao produzir a obra de arte.

Graças a este modo de conceber o tempo histórico - projectando-o em todas as direcções -, autorizo-me a pensar que o meu trabalho literário, no campo do romance, produzirá uma espécie de jogo contínuo em que o leitor participa directamente, por meio de uma sistemática provocação que consiste em ser-lhe negado, pela ironia, o que lhe fora dito antes, levando-o

a perceber que se vai criando no seu espírito uma sensação de dispersão da matéria histórica e da matéria ficcional, o que, não significando desorganização duma e outra, pretende ser uma reorganização de ambas. (SARAMAGO, 1989, p. 19-20)

1.5: Tecendo um cerco com fios de outros textos.

Maurice Blanchot, crítico francês, diante das proposições conferidas pelo russo Mikhail Bakhtin em torno das relações dialógicas, em que “*cada enunciado é pleno de ecos de outros enunciados*”, tomando por base que todo texto escrito, tem em si, uma composição produzida na superfície de outros textos, conforme exposto no primeiro tópico deste capítulo, no redizer de um texto já enunciado, que devido certas peculiaridades, bem como, uma outra contemporaneidade, que irá tornar este texto, embora gasto pelo tempo, como uma palavra nova, que dependerá do repertório do leitor no pacto estabelecido no ato de leitura:

Primeiro, ninguém pensa que as obras e os cantos poderiam ser criados do nada. Eles estão sempre ali, no presente imóvel da memória. Quem se interessaria por uma palavra nova, não transmitida? O que importa não é dizer, mas redizer e, nesse redito, dizer a cada vez, ainda, uma primeira vez. (Apud COMPAGNON, 1996, p. 6)

Assim, segundo o romancista e crítico literário italiano Umberto Eco, em referência ao caráter intertextual que uma obra de arte literária se tece, “*os livros sempre falam sobre outros livros*” (Apud HUTCHEON, 1991, p. 167), numa perspectiva porquanto um diálogo intertextual e interdiscursivo se encarrega de construir a tessitura de uma obra na esteira de variados fios textuais. Do mesmo modo, o filósofo francês Michel Foucault enunciava sobre as indeterminações em relação às fronteiras em que um livro, sobretudo pelas intertextualidades que se estabelecem em sua superfície em diálogo incessante com outras escrituras, seria incapaz de se fazer completo por si só, pois:

As fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede. (Apud HUTCHEON, 1991, p. 167)

Concernente ao exposto, em *História do cerco de Lisboa*, como um nó dentro de uma rede textual, se constitui como um grande diálogo cuja força em sua relação dialógica se concentra como um feixe de falas, ou uma “manta de retalhos” que permanentemente, da primeira até a última linha deste romance, alimenta a relação de intertextualidade conferida por Julia Kristeva, ora se relacionando com a memória intratextual da própria obra saramaguiana, tanto em relação a textos anteriores, quanto a textos posteriores a este, ora dialogando com outros discursos que integram a literatura portuguesa, desde as cantigas trovadorescas, passando pelo classicismo de Camões, o romantismo de Garret e Herculano, o realismo de Eça, até chegar a Pessoa, assim como, o jogo intertextual que se faz com os livros conceituados como divinos, tanto aqueles pertencentes à cultura ocidental, no caso, a Bíblia Sagrada, quanto aqueles pertencentes à cultura oriental, no caso, o Alcorão; ora se relaciona discursivamente com a historiografia oficial portuguesa, sobretudo, com as crônicas medievais que perpetuaram o cerco de Lisboa de forma mítica; ora este romance dialoga com a tradição oral, seja na voz do narrador do primeiro plano, seja na voz do revisor Raimundo Silva ou de outros personagens que ganham autonomia em determinados momentos da narrativa, acentuando o seu caráter polifônico.

Destarte, a riqueza intertextual e interdiscursiva em que se insere a escritura de José Saramago, cuja característica não aparece apenas em *História do cerco de Lisboa*, porém, em qualquer que seja a prosa romanesca deste autor, como uma marca que se prontifica dentro da Literatura Contemporânea Portuguesa, que entre variadas características é propor ficcionalmente um diálogo incessante entre textos, na qual, dependerá do repertório do leitor diante do pacto de leitura oferecido pelo livro, o encontro do sentido e da significação da obra como objeto artístico.

Ressalta-se, em paralelo, as proposições inerentes aos especialistas Robert Beaugrande e Wolfgang Dressler em referência ao repertório na qual o leitor deve trazer em si no ato de leitura, sobretudo quando se trata de uma escritura ficcional contemporânea, pois “a intertextualidade compreende as diversas maneiras pelas quais a produção e recepção de dado texto depende do conhecimento de outros textos por parte dos interlocutores” (apud KOCH e TRAVAGLIA, 2002, p.88), ainda mais quando esta obra se estabelece como um mosaico repleto por vozes oriundas de outros textos, como é o caso do romance *História do cerco de Lisboa*.

1.5.1: Uma relação dialógica com as crônicas medievais.

Nas linhas textuais do romance *História do cerco de Lisboa*, a intertextualidade se faz presente de forma variada, especialmente quando os intertextos são oriundos de fontes históricas medievais, tais quais: “*Conquista de Lisboa aos mouros em 1147 – Carta de um cruzado inglês*”, escrita por Osberno, e “*A conquista de Santarém*”, narrada pelo rei Dom Afonso Henriques, conforme a tradição portuguesa.

É a partir desta relação dialógica que o revisor Raimundo Silva irá tecer a sua nova *História do cerco de Lisboa*, após o trabalho de releitura das fontes medievais, sobretudo, ao descobrir a partir destas fontes o motivo com que fizeram os cruzados se retirarem do cerco de Lisboa aos mouros, na qual, pela pena do mesmo revisor, ao transgredir o relato histórico, imputando um “*não*”, lugar onde caberia um “*sim*”, estes mesmos cruzados não chegaram nem a desembarcar no Tejo, conforme sua rasura no livro do historiador.

Diante da primeira fonte documental sobre o cerco de Lisboa, no caso, “*Conquista de Lisboa aos mouros em 1147 – Carta de um cruzado inglês*”, o personagem revisor Raimundo Silva reescreve o encontro entre os cruzados e o rei Dom Afonso Henriques, como nos excertos abaixo, em que delineamos conforme o discurso histórico, bem como o discurso literário, onde este procura descrever dentro da tessitura desenvolvida em sua versão, dando vista que o mesmo procurou consultar o relato histórico antes da sua invertida ficcional:

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 (SARAMAGO, 2011, p. 36).

Diz a *História do Cerco de Lisboa*, a outra, que foi o alvoroço extremo entre os cruzados quando houve notícia de que vinha aí o rei de Portugal para dar a conhecer as propostas com que pretendia atrair à empresa os esforçados combatentes que à Terra Santa tinham apontado seus desígnios resgatadores. E diz também, fundamentando-se na providencial fonte osbérnica, porém de Osberno não, que 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 (SARAMAGO, 2011, p.137-138).

Numa outra passagem desta escritura saramaguiana, notamos novamente o diálogo entre a referida carta de Osberno reescrita sob a pena o revisor Raimundo Silva, sobretudo, em relação ao discurso proferido pelo rei Dom Afonso Henriques, que em sua segunda versão se modeliza com efeito à carnavalização da qual postulava Bakhtin, provocando assim o riso no leitor:

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 (SARAMAGO, 2011, 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 (SARAMAGO, 2011, p. 139-140).

Felizmente para o revisor, são muito outras as suas preocupações, a ele o que lhe interessa é 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 matérias, Arnulfo e Dodequino, e também, lateralmente, a narração do Indiculum Foundationis Monasterii Sancti Vincentii, mas não senhor, não está nada explicado.. (SARAMAGO, 2011, p. 125)

Para tanto, no que se percebe, é que José Saramago em sua escritura toma posse do discurso histórico relacionado a dita carta, a fim de compor a sua narrativa estruturada na intertextualidade entre estes dois campos discursivos, cuja

compreensão no entender do crítico Gerson Roani, ao retratar a fala do soberano português na escritura do revisor, se ancora na visão carnalizada:

Contrariamente à aceitação dos padrões culturais, das normas, das descrições e das posturas tradicionalmente vigentes no âmbito da historiografia lusitana, o romance de Saramago insiste na inversão, na desconstrução histórica, na desierarquização do mundo e da sociedade lusa. Segundo esse enfoque, a solenidade e a excelência da fala real cede lugar a uma elaboração discursiva, impregnada de comicidade, humor e ironia. Afonso Henriques abre o discurso com uma louvação da terra portuguesa feita às avessas, na qual Portugal é caracterizado como “o cu do mundo”. Na fala do rei, o uso dessa expressão desconstrói a pose de nação idílica sem igual e o ufanismo, atribuídos a Portugal por provincianice e sentimentalismo incurável (2002, p. 112).

O leitor acompanha o desenrolar desta incursão, cujo narrador do primeiro plano narrativo descreve a luta do revisor Raimundo Silva em encontrar nas crônicas medievais um certo motivo que pudesse lhe encaminhar o direito à negativa em sua escritura, porém, as fontes históricas por vezes se contradizem:

[...] por exemplo, na Crônica 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 do Rolim, e mais um Dom Gil de que não ficou registado o apelido, repare-se que não está nenhum dos mencionados na História do Cerco de Lisboa, tributária da suposta osbérnica fonte, em casos assim opta-se geralmente pelo documento mais antigo por estar mais perto do evento, mas não sabemos o que fará Raimundo Silva, a quem, de manifesto, está agradando o bom travo medieval do nome de Guilhão de Longa Seta, personagem só por isso fadada para as mais estupendas cavalarias. (SARAMAGO, 2011, p. 126)

Entre a leitura de uma crônica, e outra, oferecida pelo revisor em sua luta, o narrador, em suas intrusões, acompanha de perto o desenlace sobre o conceituado “mal das fontes”, que nem o desempate entre as leituras seria capaz de fazer Raimundo Silva encontrar o caminho:

Um recurso é buscar desempate em obra de maior porte, como seria, neste caso, a Crônica do Próprio D. Afonso Henriques, de Frei António Brandão, porém, e desgraçadamente, não virá ela desenredar a meada, ou mais nós

lhe dará ainda, chamando ao Guilhão da Longa Seta Guilherme da Longa Espada, e introduzindo, segundo a lição de Setho Calvisio, um Eurico rei de Damia, um bispo bremense, um duque de Borgonha, um Teodorico conde de Flandres, e também, com aceitável verosimilhança, o já citado Gil de Rolim, igualmente chamado Childe Rolim, e Dom Lichertes, e Dom Ligel, e os irmãos Dom Guilherme e Dom Roberte de La Corni, e Dom Jordão, e Dom Alardo, uns franceses, outros flamengos, outros normandos, outros ingleses, ainda que seja duvidoso, em alguns casos, que assim de nação se identificassem quando perguntados, considerando que naquele tempo, e por muito tempo mais, um homem, fosse ele fidalgo ou plebeu, ou não sabia de que terra era ou ainda não tinha tomado a decisão final. (SARAMAGO, 2011, p. 126)

Compreende-se então, que a utilização por parte de José Saramago através das referidas crônicas, tem por finalidade, sobretudo neste romance *História do cerco de Lisboa*, o preenchimento dos vazios e das lacunas deixado pelo discurso histórico ao longo dos tempos, impregnando, agora, em torno da discursividade literária, o que é notório em todas as escrituras deste autor – o inegável questionamento sobre as supostas verdades factuais, cujo passado é descrito pelo olhar crítico e irônico da contemporaneidade.

1.5.2: O diálogo com os textos religiosos.

Segundo a linha crítica do espanhol Claudio Guillén, na qual o tema de uma obra literária se sustenta como um elemento que sensivelmente a estrutura, ao dar sentido à mesma, a pesquisadora Salma Ferraz, autora do livro *As faces de Deus na obra de um ateu: José Saramago* – verificou como se apresenta textualmente a ramificação da temática relacionada a Deus em toda produção literária deste escritor português, por quanto esta temática é mais evidente em quatro dos seus romances – *Terra do pecado* (1947), *Memorial do convento* (1982), *História do cerco de Lisboa* (1989) e *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), interessando a este trabalho crítico, em referência à intertextualidade, ‘*o Deus das guerras religiosas*’, título do terceiro capítulo do livro de Ferraz, que salienta a relação entre o cristianismo e o islamismo como acontecimento em um dos cercos construídos no interior deste romance.

Para Salma Ferraz, além do cerco de Lisboa, numa configuração espacial, sobre a tomada desta cidade pelos portugueses com a ajudada dos cruzados, há também o cerco amoroso em *mise en abyme*, tanto em referência ao casal do primeiro plano narrativo, no caso, Raimundo Silva e Mara Sara, quanto ao segundo plano narrativo, entre Mougueime e Ouroana, bem como o cerco dos deuses, na qual esta autora resume este livro saramaguiano pelo viés em que se estabelece a conjugação destes três cercos em construção:

[...] é um romance que questiona os limites tênues entre história e ficção, que se debruça sobre a angústia de um revisor, ao colocar um não num texto alheio. E, um livro de afirmação da palavra, que trata do fazer poético. Mas, no momento em que Raimundo Silva transforma-se em escritor, temos um romance de amor entre o revisor e Maria Sara. O que nos interessa neste momento é uma estória que está localizada dentro da outra História o cerco de Lisboa, a versão ficcional realizada pelo escritor Raimundo Silva, já que ali localizamos mais a face de Deus: o Deus das religiões e as chamadas guerras santas, a tumultuada relação dos deuses, o conflito particular entre Jeová e Alá. É nas sendas da reconstrução ficcional do revisor que se transforma em escritor que a nova face de Deus se alevantará. (FERRAZ, 2003, p. 109-110)

Em um dos trechos da *História do cerco de Lisboa*, após a descrita do mítico e histórico “milagre de Ourique”, o narrador salienta ao leitor que “*De história sacra, por agora, temos que nos chegue*”, embora volta e meia nesta narrativa fica explícito o diálogo com textos religiosos, tanto a Bíblia Sagrada quanto o Alcorão, livros estes que denotam a peculiaridade com que se divide a cidade de Lisboa no tempo de Dom Afonso Henriques, tendo os mouros como sitiados e os cristãos como sitiantes.

Embora esta narrativa trate de cerco e de guerra, bem como, duas histórias de amor que se entrelaçam no tempo e no espaço, a paráfrase, a citação e paródia se configuram como intertextualidade que permeiam tal romance, ora na voz do narrador não nomeado, ora na voz do revisor Raimundo Silva em sua escritura ficcional, abrindo espaço crítico e irônico em obras que depois viriam a ser acolhida pelo leitor, tais como, *O evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim*, se bem que antes já estivera a permear as linhas do *Memorial do convento*.

Neste romance, o diálogo com a Bíblia Sagrada em forma de intertextos que constroem esta narrativa é corriqueiro, da qual tomamos como um simples exemplo

as bem-aventuranças desenvolvidas nos evangelhos, cuja fala do revisor ao conversar com a amada Maria Sara é exposto através da dialética que move o romance entre o “*sim*” e o “*não*”, ao transparecer ao leitor aquilo que o próprio autor já havia dito em relação ao contorno da inscrição de um “*não*” em sua própria malha literária, como se apresenta no excerto abaixo:

Em verdade, penso que a grande divisão das pessoas está entre as que dizem sim e as que dizem não, tenho bem presente, antes que mo façam notar, que há pobres e ricos, que há fortes e fracos, mas o meu ponto não é esse, abençoados os que dizem não, porque deles deveria ser o reino da terra, (SARAMAGO, 2011, p. 86)

Em se tratando da paródia como forma de intertextualidade numa temática relativa a este tópico, é pertinente a exemplificação no que concerne ao trato com que o narrador heterodiegético questiona ironicamente o episódio bíblico sobre a queda dos anjos rebeldes registrado nas partes do Gênesis e do Apocalipse:

[...] o texto bíblico, assim como a literatura, a música, os fatos históricos, a tradição popular do mundo ocidental são partes de uma cultura e, como tal, fazem parte da sua vida, e, por conseguinte, insere-se naturalmente em sua escrita. (PINHEIRO, 2012, p. 86)

1.5.3: Um diálogo com a tradição oral.

Uma das características primordiais que permeia a escritura do português José Saramago é a introdução em seu discurso da modalidade oralizante, como se fora uma narrativa descrita ao pé de ouvido, que permite em sua capacidade ímpar, em conjugar os provérbios e ditados nas páginas de suas ficções, num diálogo constante com a tradição oral, sobretudo, no romance que compõe o *corpus* desta dissertação, bem como, “*nos demais romances haverá fortes vestígios da tradição oral, e, em momento algum, ele estará de fora da escrita saramaguiana*” (2012, p. 119), como acentua Eula Carvalho Pinheiro.

Como no próprio romance em questão, o personagem revisor Raimundo Benvindo Silva deixa bem claro esta relação de intertextualidade, quando daquele diálogo denso e ensaístico que postado nas linhas do primeiro capítulo com o seu interlocutor, o senhor doutor, prontifica sobre o manejo das palavras relacionadas dentro do próprio discurso literário, na qual, a mesma inscrição pode aparecer como uma coisa nova, cabendo ao leitor o seu desvelamento no ato de leitura, atualizando-a através do seu *repertório*, como postulava o crítico literário Wolfgang Iser.

Assim:

[...] os lugares-comuns, as frases feitas, os bordões, os narizes-de-cera, as sentenças de almanaque, os ríflões e provérbios, tudo pode aparecer como novidade, a questão está só em saber manejar adequadamente as palavras que estejam antes e depois [...]. (SARAMAGO, 2011, p. 15)

Num jogo intratextual – outra marca imprescindível da escritura saramaguiana, sobrevive também certos enunciados já proferidos em narrativas anteriores à *História do cerco de Lisboa*, em que se verifica o diálogo com determinados ‘lugares-comuns’, cujo narrador em *Jangada de pedra* enunciava ser “*grande a força da tradição*” (p. 207), numa similaridade já proferida em *Memorial do convento*, em prontificar que “*aceitem-se os lugares-comuns, que melhor dizem que mil palavras raras*” (p. 183), ou, na enunciação descrita por um dos personagens do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, na qual, “*Há até quem dessa sabedoria viva, e é feliz, e não morre por isso*” (p. 92), às chamadas “*fórmulas de sabedoria condensadas*” (p. 347), que perpetuaram a discursividade ficcional saramaguiana como um todo.

Para Carvalho, os provérbios e os ditados populares, cuja inscrição faz-se nas escrituras deste escritor, tendo por objetivo recuperar discursivamente parte da historiografia portuguesa, da qual, o discurso oficial não procurou operar em sua vertente histórica, situando assim, a preposição na qual delineou o crítico alemão Walter Benjamin, ao proferir que “*os provérbios são ruínas de antigas narrativas*”, cuja trajetória já se assimilaria ainda na antiguidade, e como uma constante, torna-

se em Saramago, numa das características elementares que alimentam seus narradores, em que:

Os provérbios e ditados populares aparecem, na maioria das vezes, transcritos literalmente em meio ao discurso ficcional com uma proposta de leitura regularmente paródica. Em alguns momentos, são ligeiramente adaptados às necessidades do discurso ficcional, ou até mesmo, completamente transgredidos. (2012, p. 131).

Este comportamento estético conferido pelos críticos nas escrituras saramaguianas não se apresenta como gratuito ou por acaso, mas como projeto ideológico que emana do seu fazer literário, como bem se apresentou, em forma de experiência, ao visitar os alentejanos antes de escrever o romance *Levantado do chão*, na qual teve que “*buscar na memória do povo português as informações que não estão presentes nos discursos oficiais*” (CARVALHO, p. 119), em consonância com as proposições de Benjamin, ao expor que “*A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que reocorrem todos os narradores*”, como já havia salientado o narrador saramaguiano em *Memorial do convento*, na qual, “*para sabermos das coisas é assim que terá de ser, vamo-las dizendo uns aos outros*” (p. 137), mas na “boca” do povo, e como tal, trazendo pra sua escritura o diálogo com a oralidade, ao tomar forma os provérbios e ditados populares.

A título de exemplo, de como se estrutura toda escritura saramaguiana em referência ao labor intertextual conjugado aos falares desenvolvido pela memória coletiva, citamos um excerto conferido por Eula Carvalho Pinheiro em relação aos dois romances deste autor, já citados acima:

Nessa perspectiva estrutura-se a narrativa de *Levantado do Chão*, mesclando aos fatos alentejanos (e o significativo diário de João Domingos Serra). Da mesma forma acontece com o processo narrativo de *Memorial do Convento*, que traz no seu interior muito da tradição oral, quer seja pelos provérbios ou ditados populares, que seja pelas histórias contadas pelo personagem Manuel Milho. (CARVALHO, 2013:).

Destarte, segue abaixo, como forma exemplar, alguns trechos do *corpus* desta dissertação, como aplicabilidade deste tópico, relacionado à introdução dos discursos orais, provérbios e ditados populares, que ora surgem em sua integridade textual, ora aludidos ou modificados:

[...] Não suba o sapateiro acima da chinela, frase histórica [...] Conhece o rifle, se não tens cão caça com o gato [...] de bom conselho é o provérbio que previne, Quem o seu inimigo poupa, às mãos lhe morre [...] É sabido que não é a qualidade do pano que evita as nódoas, diz-se que é no melhor deles é que a nódoa cai [...] gato escaldado de água fria tem medo, o cão também [...] é verdade que as palavras necessitam palavras, por isso se diz Palavra puxa palavra, mas também é certo que Quanto não quer dois não brigam [...] este foi um episódio do qual nem sequer vale a pena dizer que depois de casa roubada trancas à porta [...] nem sempre sardinha nem sempre galinha [...] Guardado está o bocado para quem o há-de comer, e prudentemente mandou recolher os alimentos para que se não tivesse de inventar tão cedo outro ditado, Barriga de pobre, antes rebentar que sobre [...] soldado morto, soldado posto [...] Longe da vista, longe do coração [...] (SARAMAGO apud CARVALHO, 2012, p. 135-136).

1.5.4: Dialogando com a literatura portuguesa.

Nas linhas textuais do *corpus* desta dissertação, ainda em relação ao diálogo empreendido entre o revisor e o historiador, há uma clarificação em relação ao posicionamento da qual José Saramago permeou em suas escrituras as relações dialógicas entre o seu fazer literário e o fazer poético de outros autores da literatura portuguesa, sobretudo em referência a Luiz Vaz de Camões, Alexandre Herculano, Almeida Garret, Eça de Queiroz e Fernando Pessoa, na qual, para este revisor, ao ironizar a fala do historiador, expõe como leitor, a importância que se tem em conhecer criticamente os caminhos estéticos e ontológicos por onde andaram tais escritores antes de chegar à forma artística empreendida por eles:

Certos autores do passado, se os julgarmos por esse seu critério, seriam gente da espécie, revisores magníficos, estou a lembrar-me das provas revistas pelo Balzac, um deslumbramento pirotécnico de correcções e aditamentos, O mesmo fazia o nosso Eça doméstico, para que não fique sem menção um exemplo pátrio, Agora me ocorre que tanto o Eça como o Balzac se sentiriam os mais felizes dos homens, nos tempos de hoje, diante de um computador, interpolando, transpondo, recorrendo linhas, trocando capítulos, E nós, leitores, nunca saberíamos por que caminhos eles

andaram e se perderam antes de alcançarem a definitiva forma, se existe tal coisa, Ora, ora, o que conta é o resultado, não adianta nada conhecer os tanteios e hesitações de Camões e Dante, O senhor doutor é um homem prático, moderno, já está a viver no século vinte e dois. (SARAMAGO, 2011, p. 6).

É notório, a qualquer leitor saramaguiano, a verificação de um diálogo incessante com os textos deste autor em meio aos textos produzidos pela fortuna literária dos autores que o precederam, numa constante produção que conjuga a escrita e a história no questionamento relativo ao ser português, que se orienta a partir dos textos produzidos por Camões

Nove anos antes da publicação do romance *História do cerco de Lisboa*, editado em 1989, José Saramago já havia escrito a peça na qual o poeta maior do Classicismo português, Luiz Vaz de Camões se faz presente em representação no palco, no caso, em *Que farei com este livro?*, cuja enredo ocorre na época da publicação de *Os Lusíadas*, a conhecer “os tanteios e hesitações” deste escritor, antes da edição deste poema épico, tendo como fundamento explicitar a relação entre a censura como elemento de coerção da escrita.

Assim, como um leitor camoniano, José Saramago procede também no romance *História do cerco de Lisboa*, na qual, em variadas passagens textuais, ora em intertexto ora em interdiscurso, o diálogo com a poética de Camões se perpetua. Num dos exemplos clássicos desta intertextualidade, diz respeito ao verso de Camões “Aos infiéis, Senhor. aos infiéis! E não a mim, que creio o que podeis”!, na qual este, aproveitando da fala mítica de Dom Afonso Henrique construída lendariamente antes da famosa Batalha de Ourique, é recuperada na Crônica de Dom Afonso Henrique descrita por Frei Antonio Brandão, bem como, alicerçada por Alexandre Herculano no livro *História de Portugal*, e recuperada textualmente por Saramago, num reaproveitamento intertextual na qual se utilizou de ambas as falas, tanto as literárias como as de caráter histórico, a fim de demonstrar o quanto o discurso em si não oferece originalidade como discurso primeiro, assim como já destacava o teórico russo Mikhail Bakhtin, como já fora delineado no primeiro tópico deste capítulo.

José Saramago como leitor camoniano, traz em *História do cerco de Lisboa*, explicitamente, estes dois versos de Camões, dando voz ao rei Dom Afonso Henrique semelhantemente à escritura do poeta do classicismo, embora, esteja agora em forma de prosa:

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, registrar 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. É assim, nem tudo se pode evitar, nunca a Deus faltámos com os nossos bons conselhos, mas o destino tem lá as suas leis inflexíveis, e quantas vezes com inesperados e artísticos efeitos, como foi este de haver podido aproveitar-se Camões do inflamado grito, distribuindo-o tal qual em dois versos imortais. É bem verdade que na natureza nada se cria e nada se perde, tudo se aproveita. (SARAMAGO, 2011, p. 20)

Numa descrição proferida em relação ao cavaleiro Henrique, sobretudo, em referência ao trabalho em que o mesmo iria realizar, como segundo item da tomada de Lisboa aos mouros, o narrador faz um jogo intertextual com um dos versos mais nobres do épico poema *Os Lusíadas*, “*Cantando espalharei por toda a parte, Se a tanto me ajudar o engenho e arte*”, conjugando engenho e arte aliada à ciência, na qual dependeria o projeto arquitetônico sobre as torres móveis, pois, “*a sua especialidade era mais a engenharia, a qual, se quase sempre depende de gente numerosa para gerar as máquinas, depende sempre do que o engenheiro leva dentro da cabeça, ciência, engenho e arte*”, como especifica o narrador do segundo plano diegético, ao delinear as manobras que seriam edificadas nas cinco portas de Lisboa, impenetráveis àquela altura pelos soldados portugueses em ajuntamento aos poucos cruzados que decidiram ficar nesta empreitada.

Destarte, a escritura do célebre poeta Fernando Pessoa também se faz em intertextualidade e interdiscursividade nesta obra saramaguina, bem como, em outras obras, tais quais, as posteriores *Todos os nomes* e *O homem duplicado*, estas, publicadas durante o segundo ciclo de sua prosa romanesca, e a anterior, mediante a obra *O ano da morte de Ricardo Reis*, ainda no primeiro ciclo, cuja

malha literária é eivada por intertextualidades dentro do campo poético, como afirma Leila Perrone-Moisés:

E os especialistas de Pessoa poderão apreciar o uso magistral do texto do poeta no trabalho intertextual de Saramago. Inúmeras “citações” de trechos pessoanos se encaixam, habilmente, nas descrições, nos diálogos e nas reflexões do narrador. E não só Pessoa é utilizado nesse intertexto, mas também outros poetas, seus contemporâneos ou próximos de seu clima mental. (2000, p. 17)

Os *ecos pessoanos* atravessam a escritura do romance *História do cerco de Lisboa*, sobretudo, em relação à questão do intersionismo e da alteridade discursiva, atributos pertinentes numa obra escrita dentro de outra obra, numa reescrita do cerco histórico de Lisboa aos mouros, episódio fundador da nação portuguesa, ocorrido em 1147, e recontado por Raimundo Benvindo Silva em meados da década de 1980, quando este, de revisor se transforma em autor, em que o narrador expõe ao leitor a característica elementar deste personagem:

O revisor tem este notável talento de desdobrar-se, desenha um deleatur ou introduz uma vírgula indiscutível, e ao mesmo tempo, aceite-se o neologismo, heteronimiza-se, é capaz de seguir o caminho sugerido por uma imagem, uma comparação, uma metáfora, não raro o simples som duma palavra repetida em voz baixa o leva, por associação, a organizar polifônicos edifícios verbais que tornam o seu pequeno escritório num espaço multiplicado por si mesmo, ainda que seja muito difícil explicar, em vulgar, o que tal coisa quer dizer. (SARAMAGO, 2011, p. 22)

Além de se desdobrar, num acolhimento da qual o narrador sugere um neologismo em relação ao ato de heteronimizar, semelhante ao vocábulo heterônimo, que fora na época também um neologismo a fim de buscar configuração aos diversos personagens pessoanos, o revisor também pensa ‘pessoanamente’, sobretudo, em relação à vaguidade e à variação:

Raimundo Silva pensou, pessoanamente. Se eu fumasse, acenderia agora um cigarro, a olhar o rio, pensando como tudo é vago e vário assim, não fumando, apenas pensarei que tudo é vário e vago, realmente, mas sem cigarro, ainda que o cigarro, se o fumasse, por si mesmo exprimisse a variedade e a vaguidade das coisas, como o fumo, se fumasse. O revisor demora-se à janela, ninguém o chamará, Vem para dentro, olha que te

constipas, e ele tenta imaginar que o chamam docemente, mas fica ainda um minuto a pensar, vago ele, e vário, e enfim, como se outra vez o tivessem chamado, Vem para dentro, peço-te, condescende em fechar a janela, deita-se sobre o lado direito, à espera. De sono. (2011, p. 52)

1.5.5: Memória intratextual no cerco de Lisboa.

É típico da escritura saramaguiana, além do jogo intertextual, seja do diálogo entre o discurso literário e o discurso histórico, incessante neste tipo de literatura, seja do diálogo permanente em relação à tradição oral, bem como, a intertextualidade com o discurso literário português, a escritura de José Saramago tem como preocupação imediata o processo da produção do fazer literário, desde *Manual de pintura e caligrafia* até aos mais recentes romances produzidos por este autor, que notadamente, os discursos dialogam entre si, seja pela voz do narrador ou pela participação de determinados personagens, como nos clarifica neste excerto a pesquisadora Eula Carvalho Pinheiro:

Além disso, vamos percebendo, ao longo das várias leituras que empreendemos, dessas e de outras narrativas de José Saramago, que também é forte a memória intratextual em sua obra: um texto nos remete a outro num diálogo ininterrupto da escrita e da História. (Pinheiro, 2012, p. 139)

O efeito estético de migração de discursos de uma obra para outra, como atesta o crítico Horácio Costa, se manifesta em diferentes graus ou níveis de percepção por parte do leitor, que antes de tudo, tenha em sua experiência estética como receptor, a vivência em relação às linhas ficcionais saramaguianas, conforme exemplifica Eula Carvalho Pinheiro, como uma característica elementar em qualquer romance deste autor lusitano, por onde temas e discursos migram de uma obra à outra, numa particularidade digna aos grandes escritores:

[...] não seria essa a maneira de incitar o leitor, atento à leitura, a ir em busca dos outros textos por meio das pistas sugeridas? O próprio Saramago admite gostar muito desse tipo de intervenção em suas obras,

ora feita pelos narradores, ora feita por ele próprio, numa tentativa, talvez didática, de abrir os olhos desse leitor para o processo de produção, como se dissesse: caro amigo (leitor), a minha obra literária não se restringe a esse volume que tens nas mãos; ou, ainda, nenhum texto é ele só, a literatura é essencialmente intertextual, não se esqueça. (2012, p. 140)

Numa das passagens do romance *História do cerco de Lisboa*, de forma irônica, o narrador saramaguiano, em seu cepticismo amargo em relação as divindades, como acontece em vários outros romances, como uma marca das escrituras deste autor, reporta implicitamente a outra passagem descrita no romance *Memorial do convento*, quando outro rei, D. João V, fora enganado pelos representantes da igreja, interdiscursivamente dialoga com o romance *História do cerco de Lisboa* em referência aos supostos enganamentos, na qual os excertos abaixo exemplifica ironicamente o fato:

Acordou D. Egas Moniz o mais alegre que se pode, reuniu o pessoal e, cavalgando a mula, foi dali a Carquere e mandou cavar no sítio indicado pela Virgem, e não é que lá estava a igreja, mas a surpresa é nossa, não deles, porque naqueles abençoados tempos não eram nunca gratuitos ou enganosos os avisos superiores. (SARAMAGO, 2011, p. 140)

[...] Agora não se vá dizer que, por segredos de confissão divulgados, souberam os arrábidos que a rainha estava grávida antes mesmo que ela o participasse ao rei. Agora não se vá dizer que D. Maria Ana, por ser tão piedosa senhora, concordou calar-se o tempo bastante para aparecer como chamariz da promessa o escolhido e virtuoso frei António. Agora não se vá dizer que el-rei contará as luas que decorrerem desde a noite do voto ao dia em que nascer o infante, e as achará completas. Não se diga mais do que ficou dito. (SARAMAGO, 1989, p. 26)

A relação de intratextualidade também se manifesta em diálogo com o romance *Levantado do chão*, na qual o narrador deste, ao fim do primeiro capítulo expõe que “*tudo isto pode ser contado de outra maneira*” (SARAMAGO, p. 44), numa preocupação também salientada em *História do cerco de Lisboa*, em referência ao discurso em que seria reescrita a outra história do cerco, empreendida ao labor ficcional sob a pena do revisor Raimundo Silva, cuja voz, a dos excluídos, seria ouvida por parte do personagem Mogueime diante do Rei Dom Afonso Henriques, ou em relação ao discurso do porta voz dos mouros diante do bispo e do cardeal sobre o tratado de rendição. E é neste “*contar de outra maneira*” que o segundo plano narrativo de *História do cerco de Lisboa* se dignifica perante o discurso oficial.

Outra relação de intratextualidade nesta *História do cerco de Lisboa* se faz ouvir também em *Memorial do convento* em relação aos nomes dos excluídos, cujo discurso histórico em suas linhas sempre se reservou em não justificar, portando-se assim na malha literária de Saramago como um resgate, como bem salienta Eula Carvalho Pinheiro, “*sendo impossível escrevê-los um a um pelo elevado número e pela impossibilidade de conhecê-los hoje todos*” (p. 61), por onde “*uma letra da cada um para todos ficarem representados*” (1989, p. 242) da qual podemos exemplificar em certa passagem deste romance no excerto abaixo:

[...] tudo quanto é nome de homem vai aqui, tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, principalmente se miserável, já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende, Acino, Brás, Cristovão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luis, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias [...] (SARAMAGO, 1989, p. 242)

Nesta exposição final em relação ao jogo intratextual que se perpetua no bojo das escrituras saramaguianas não poderia deixar de destacar a dicotomia entre as ações relativas ao órgão da visão: ver, olhar e reparar, cujo desenvolvimento nasce mediante às linhas de *Manual de pintura e caligrafia*, passando por *O ano da morte de Ricardo Reis*, e se elevando em sua máxima nas linhas da escritura *O evangelho segundo Jesus Cristo*, cuja menção também se faz presente em *História do cerco de Lisboa*.

2.0: Faz de mim outra coisa, se és capaz.

Entre um “sim” e um “não”, a Literatura Contemporânea Portuguesa se congrega num especulativo “talvez”, que solicita em diálogo uma interseção entre o discurso literário e o discurso histórico, alicerçando como um dos temas verificáveis deste tempo em variados autores portugueses, porquanto, o escritor José Saramago se manifesta com a sua ficcionalidade como um dos expoentes desta literatura, cuja escritura, sobretudo numa suposta primeira fase como romancista se constrói num entrecruzar da História e da Literatura, visto que a ficção é antes de tudo um questionar que se apodera da historiografia oficial lusitana, numa interrogação contemporânea não celebratória sobre as verdades absolutas impostas durante séculos pela historiografia tradicional, porém, na autorreflexividade e na transcendência da história, cujo discurso subverte o passado descrito num ato de desconstrução que rasura os acontecimentos e dessacraliza os mitos.

O romance *História do cerco de Lisboa*, *corpus* desta dissertação, é um exemplo desta manifestação literária, na qual o personagem revisor Raimundo Benvindo Silva, que, ao revisar um livro do campo histórico homônimo a este, subverte o discurso histórico num texto onde era apenas para atuar como um simples revisor, que a partir deste ato é convidado a reescrever a nova História do cerco de Lisboa, desta feita, não na forma do discurso histórico, porém, com atribuições que só à literatura é permitido tal efeito, ao narrar aquilo que poderia ter ocorrido, conforme as palavras de Aristóteles.

Esta relação dialógica homonímica em que se estrutura o romance *História do cerco de Lisboa*, num jogo intertextual e interdiscursivo, que leva o leitor a conviver entre dois tempos distintos, ora através da palavra do narrador não nomeado, ora por meio da outra narrativa do cerco de Lisboa a ser recriada pelo revisor, na qual, a escritura de José Saramago se envereda ao descortinar tanto o discurso histórico desenvolvido pelo historiador, quanto do personagem protagonista, em duas outras histórias do cerco – uma atravessada pela historiografia tradicional, e a outra, pela linhas do fazer literário. É neste entrecruzar de discursos que se desenvolve o cerco saramaguiano, cujo trabalho metaficcional é desvendado aos olhos do leitor, sobretudo, para que o mesmo tome consciência de

que, ambos os discursos são formas narrativas, embora o histórico seja tomado como uma pretensão de salientar a verdade dos fatos acontecidos, enquanto o literário se constrói nos alicerces do outro procurando produzir o que poderia ter acontecido.

No entrecruzar de vozes, entre o ato de ler, reler e revisar, irá proporcionar o ato de reescrever a outra história do cerco nas linhas textuais deste romance saramaguiano, mediante a provocativa ao personagem protagonista: *“Faz de mim outra coisa, se és capaz”*, fundamentando assim, a reescritura da História do cerco de Lisboa. Neste viés, é que iremos estruturar nossa crítica literária, ao salientar os limiares que envolvem o entrecruzar destes dois campos de conhecimento, sobretudo, na linha de entendimento proposta pelo revisor ao delinear em diálogo que *“tudo quanto não for vida, é literatura”*, englobando neste pressuposto, pela forma narrativa também o discurso histórico.

Por este encaminhamento, após traçar os argumentos entre o revisor e o historiador, numa disputa discursiva sobre a distinção ou semelhança entre história e literatura, entraremos nos próximos tópicos, primeiramente em relação a semelhança dos dois discursos enquanto artefato narrativo, bem como, a distinção entre ambos em referência à forma como são constituídas textualmente, para logo após, finalizar o capítulo sobre a suposta “verdade histórica”, que aos olhos do leitor se revela como paratextualidade em forma de epígrafe neste romance saramaguiano, dando ênfase à voz e à palavra dos personagens excluídos dos discursos históricos oficiais, da qual se inserem na ficcionalidade deste escritor português como os ex-cêntricos ao cerco de Lisboa.

Neste segundo capítulo, focalizaremos alguns aspectos em que sobrevive esta escritura saramaguiana regida por este encontro entre a História e a Literatura, entrecruzando discursos que ora se aproximam, ora as distanciam – a primeira como representação, e a segunda como verossimilhança, numa releitura crítica da história que pondera naquilo que poderia ter acontecido, assim como postulou Aristóteles em sua Poética, embora contrariando às postulações do sábio grego em relação à distinção conferida pelo mesmo na antiguidade clássica entre o discurso histórico e o discurso literário.

2.1: Tudo quanto não for vida, é literatura.

Segundo Massaud Moisés em *A criação literária – poesia e prosa*, a velha questão teórico-prática dos gêneros literários - problemática lançada desde a antiguidade clássica com Platão em *A república*, e fundamentada por Aristóteles na *Poética* - por ser uma questão controversa, levada a interpretações variadas, por onde depende da posição historiográfica, filosófica e ideológica em que se inseri o pesquisador, está longe de se esgotar - existindo, deste ponto, os mais diversos posicionamentos teóricos, desde a classificação rigorosa dos gêneros até a negação em termos de classificação textual, assinalando na contemporaneidade o afloramento em discussão.

Esta problemática se origina na antiguidade clássica, cuja questão é permeada mediante os princípios de normatividade, hierarquia e pureza dos gêneros, de índole aristotélica-platônica, escapando ao tempo até o século XVIII, com o surgimento do Romantismo, que trouxe em si, a pureza e a separação dos gêneros, até à compreensão teórica do italiano Benedetto Croce ao combater enfaticamente a noção dos mesmos:

Daí que existam, ou tenham existido, as mais diversas interpretações, desde a dos clássicos em geral, que os supunham estratificados e hierarquizados, segundo um conceito mais ou menos imutável de ordem e de regra, até a de Croce, negando peremptoriamente a validade e a existência dos gêneros literários. (MOISÉS, 2012, p. 29)

Encontramos em Platão, especificamente no livro III em *A república*, uma teoria explícita inaugural sobre a questão dos gêneros literários, numa divisão tripartite da Poesia, ao teorizar a existência de três gêneros poéticos: o dramático, envolvendo a tragédia e a comédia, porquanto a construção se faz por imitação; o lírico, tendo como elemento discursivo o ditirambo, pela exposição do poeta; e o épico, com as construções das famosas epopeias clássicas, numa combinação dos dois processos anteriores.

Depois de Aristóteles, entre os gregos, a questão dos gêneros, de inspiração aristotélica, se afluorou de modo fragmentário, ficando na distinção entre gênero e espécie; enquanto entre os romanos, contundentemente, entre, Cícero, Quintiliano e Horácio, a questão resurge, embora sem a mesma intensidade aristotélica, para logo depois entrar em recesso durante a Idade Média em decorrência das circunstâncias históricas não propícias aos estudos teóricos sobre os gêneros, porém, acentuada a partir dos séculos XII e XIII com o surgimento de várias artes poéticas em favor da poesia, que embora apresentasse uma escassez doutrinária, florescia no surgimento de novas modalidades formais.

Ainda na antiguidade clássica, sobretudo na *Poética*, Aristóteles (384-322 no século IV A.C.) postulava sobre a distinção entre o fazer histórico e o fazer poético, ponderando que ao primeiro, através do historiador, caberia o trabalho de narrar o que havia acontecido, e ao segundo, em relação ao poeta, narrar aquilo que poderia ter ocorrido, segundo a verossimilhança ou a necessidade, como uma possibilidade de escrita fundamentada na condicionalidade dos fatos, como se exemplifica no excerto abaixo:

não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser histórias, se fossem em verso o que eram em prosa), - diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que de nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibiades ou o que lhe aconteceu. (Poét., IX, 50)

Assim, nascia já na antiguidade clássica a distinção entre Poesia e História, não quanto à forma, mas em relação ao conteúdo, ao processo da escritura da obra, naquilo que seria representado através do discurso, podendo ser a narrativa de algo que realmente havia acontecido, ou em contrapartida, algo que poderia ter ocorrido, de acordo à subjetividade do poeta.

Em se tratando do diálogo entre a literatura e a história dentro da ficcionalidade portuguesa, tal singularidade tem seu início ainda no Romantismo, quando Alexandre Herculano já tratava do tema, aderindo às propostas de romancistas da sua época, tais quais, por onde o próprio Herculano já salientava uma distinção entre o fazer do ficcionista em relação ao historiador, ao admitir que “*Quem sabe fazer isto chama-se Scott, Hugo ou De Vigny, e vale mais e conta mais verdades que boa meia dúzias de historiadores*” (Apud ROANI, 2002, p. 82), e José Saramago, como bom leitor de Herculano, encaminha suas escrituras neste limiar: percorrendo sua ficcionalidade entre o discurso histórico e o discurso literário, num jogo polifônico que entrecruzam estes dois campos discursivos, tematizando a alteridade, a intertextualidade e a metaficção, num dialogismo que se presentifica do início ao fim de cada uma de suas escrituras construídas na chamada primeira fase, cuja temática, entre outras, se constrói na revisitação da historiografia oficial portuguesa, numa releitura dos discursos históricos pontuados de acordo a visão da contemporaneidade, estrategicamente, como um projeto estético e ideológico, que inicia com *Levantados do chão* e segue até *História do cerco de Lisboa*, na qual, uma de suas propostas é narrar aquilo que poderia ter acontecido, tendo como matéria prima aos construir suas escrituras, o discurso histórico oficial, porém, não como ato em celebração deste discurso, mas como um questionamento de fatos instituídos pela historiografia tradicional como verdades absolutas.

No próprio romance *História do cerco de Lisboa* o protagonista desta narrativa ao examinar um simples livro literário a revisar, deixa claro em seu pensamento aquilo que se enuncia nas escrituras saramaguianas, numa referência explícita ao processo de releitura do discurso histórico já empreendido por este escritor português em obras anteriores, cuja finalidade, sobretudo, é suscitar a dúvida no próprio leitor sobre as “verdades” estabelecidas durante séculos pela historiografia tradicional.

No escritório, só para tomar conhecimento do novo trabalho, Raimundo Silva examina o original que o Costa lhe deixou, oxalá não me saia uma História de Portugal completa, que não faltariam nela outras tentações de Sim e de Não, ou aquela, quiçá ainda mais sedutoramente especulativa, de um infinito Talvez que não deixasse pedra sobre pedra nem facto sobre facto. (SARAMAGO, 2011, p. 56)

Como parte da Literatura Portuguesa Contemporânea, a escritura de Saramago se prontifica como elos de interseção entre a literatura e a história, ao assumir esteticamente como uma obra que revisita o passado histórico português, numa releitura de aparatos documentais cuja ficcionalidade impregnada em seus textos reinventa o passado histórico de forma crítica e irônica, dando margem ao leitor a uma nova reflexão sobre os fatos ocorridos.

Notadamente, como *corpus* desta dissertação, *História do cerco de Lisboa*, romance de José Saramago publicado em 1989, o narrador inicia sua escalada discursiva com um diálogo denso, complexo e ensaístico, utilizando dois personagens ao representar metaforicamente o diálogo entre o discurso literário e discurso histórico, cabendo ao narrador apenas a entrada e a saída do parágrafo em curtas menções com verbos de elocução. Numa das passagens deste diálogo, é problematizado a questão dos gêneros literários, na qual, o revisor Raimundo Silva, em sua modesta sobriedade, contradiz seu interlocutor, evocado como senhor doutor, metaforicamente representando neste discurso como a figura do historiador.

Segundo a renomada pesquisadora portuguesa Maria Alzira Seixo, em *O essencial sobre José Saramago*, o livro *Manual de Pintura e Caligrafia* de Saramago, este que dá início à sua fase de romancista logo após a Revolução dos Cravos, em que “*todas as tendências pré-ficcionais*” deste autor lá residem, o personagem protagonista deste afirma que “*toda a verdade é ficção*”, ao preparar o terreno a fim de que uma década depois, outro personagem saramaguiano venha completar tal pensamento, ao enunciar que “*tudo quanto não for vida, é literatura*” – neste caso, o revisor Raimundo Benvindo Silva, protagonista do romance *História do cerco de Lisboa*, que conforme as palavras de Eula Carvalho Pinheiro, “*um discurso síntese de um processo autorreferencial amadurecido*”, ao fechar o ciclo ficcional que revisita a historiografia oficial portuguesa; ao dar ênfase à postulação da crítica canadense Linda Hutcheon em referência ao comportamento da literatura contemporânea, na qual, esta, embora por outras vias, “*não nega o passado, mas de fato questiona se jamais poderemos conhecer o passado a não ser por meio de seus restos textualizados*” (1991, p. 39).

Para o revisor Raimundo Silva, personagem central do romance *História do cerco de Lisboa*, tanto o discurso histórico quanto o discurso literário, pela similitude

com que os dois discursos se inscrevem, são discursos narrativos, apresentando-se aos olhos do leitor como narrativas, ao contar uma determinada história, tendo em comum certos elementos que determinam um texto como narrativo, tais como, personagens e ações, tempo e espaço, narrador; porém, contendo também certas divergências que nascem da finalidade do emprego do discurso de cada campo, que no caso, a história propaga o que aconteceu, enquanto a literatura aquilo que poderia ter acontecido, dando esta, margem a situar como possibilidade, uma outra “verdade” sobre os fatos, pois, ambas não são dissociadas, mas se interligam e se complementam.

Tomando por base essas considerações, o revisor dignifica a literatura por englobar todas as artes, sobretudo, a pintura e a música, como manifestações artísticas, que em comum, apresentam algo que para arte literária é a principal característica, o princípio estético da narratividade, no diálogo franco e aberto que tivera com o historiador logo no início deste romance, ao tecer um ponto de vista, acima de tudo, conforme as palavras do seu interlocutor, como original.

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 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 como o 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 o ser já o era, Parece-me um ponto de vista original, (SARAMAGO, 2011, p. 15)

Como se não bastasse apenas incluir a pintura e a música como manifestações artísticas que advém da literatura, o revisor também salienta a história como um campo discursivo pertencente à arte literária, ao distinguir a literatura da vida real, sendo a história um campo não pertencente à segunda, mas por seu caráter narrativo, pertencente à primeira, no caso, à literatura, pelo simples fato de apresentar a história como a narração de eventos ocorridos no passado, assimilando aquilo que escreveu o poeta e crítico mexicano Otávio Paz, ao expor que “*a História é o lugar de encarnação da palavra poética*” (1982, p. 227), e como tal, segundo o revisor, carrega em si uma determinada subjetividade:

Recordo-lhe que os revisores são gente sóbria, já viram muito de literatura e vida, O meu livro, recordo-lhe eu, é de história, Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos gêneros, porém, não sendo propósito meu apontar outras contradições, em minha secreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender, (SARAMAGO, 2011, p.15)

O discurso empreendido pelo revisor neste diálogo com o historiador, ao contradizer a classificação tradicional dos gêneros literários, assumida ainda na antiguidade clássica, tanto por Platão como por Aristóteles, situa no correr da malha literária, também a história, vista por ele como narrativas de ações do passado contadas por um determinado narrador, assim como em um romance, embora este tenha em suas linhas aquilo que poderia ter acontecido, e ao discurso histórico, aquilo que acontecera, segundo afirmação do sábio grego.

Assim, com este discurso, o revisor Raimundo Silva aproxima estes dois campos discursivos, ao entender que *“tudo quanto não for vida, é literatura”*, ou seja, tudo que não seja vida real, como a literatura e a própria história, estaria segundo o revisor, no plano das ficções, das representações realizadas pelas construções discursivas, ou seja, como construções textuais permeadas pela lógica da imaginação, no dizer do crítico francês Anatone France, ao expor que *“a História não é uma ciência, é uma arte. Nela só se tem sucesso pela imaginação”*, ou na citação do historiador Georges Duby, ao conferir que a História é *“antes de tudo uma arte, essencialmente uma arte literária”* (Apud, MONGELLI, p. 19), permeada também pelo poder da imaginação o historiador constrói o seu discurso.

Devido esta proposição teórica do revisor ao discordar em relação ao pensamento do historiador, somos obrigados a delinear também a distinção conferida entre Aristóteles e Hegel sobre tal posição, na qual o primeiro, ainda na antiguidade grega, conferia status à poesia em relação à história, porquanto esta tinha como princípio a preocupação relativa ao particular, enquanto aquela, uma construção referente ao universal; já o segundo, faz a distinção ao ponderar sobre o ato de criação, cujo trabalho do historiador se restringe apenas em organizar os fatos a serem descritos, enquanto ao literato cabe a interferência nas ações a serem narradas.

[a poesia] deve então descobrir o sentido mais íntimo de um acontecimento, [...] concentrar a sua atenção sobre o que deixa transparecer melhor a substância íntima da coisa, a fim de dar a esta, na sua forma exterior, uma expressão tal que os simples elementos racionais em si se possam revelar e manifestar por uma adequada exteriorização real. Isto permite à poesia delimitar de maneira vigorosa o conteúdo de uma obra, fazer dele um centro mais ou menos fixo que, por um lado, assegure a coesão das partes (a verossimilhança e a necessidade aristotélicas) e, por outro, sem afetar no que quer que seja a unidade do todo, deixe a cada pormenor o direito e a possibilidade de se exprimir e de se impor (HEGEL, 1964, p. 77-8).

No romance *História do cerco de Lisboa*, o revisor Raimundo Silva também congrega com o mesmo pensamento atribuído aos historiadores da *Nova História*, ao admitir a similitude existente entre a história e a literatura, mediante ao aspecto narrativo em que se encontra os dois discursos, e ao mesmo tempo, em distinção à vida real, tanto o discurso histórico, quanto o discurso literário.

Bem me queria a mim parecer que a história não é a vida real, literatura, sim, e nada mais, Mas a história foi vida real no tempo em que ainda não poderia chamar-se-lhe história, Tem a certeza, senhor doutor [...] Então o senhor doutor acha que a história e a vida real, Acho, sim, Que a história foi vida real, quero dizer, Não tenha a menor dúvida. Que seria de nós se não existisse o deleatur, suspirou o revisor. (SARAMAGO, 2011, p.16)

2.2: Não o tem descrito assim o historiador no seu livro.

Em 1935, não sendo o primeiro, nem tanto o último, o historiador inglês R. G. Collingwood cogitava a possibilidade de o discurso histórico ser retratado à semelhança do gênero literário, por ser o historiador um contador de histórias, ao dar forma à representação da experiência passada, substituindo assim a noção positivista sobre a concepção histórica advinda do século XIX, àquela cujo pensamento seria o conceito fundamental a toda investigação em relação aos fatos históricos.

Em referência, tanto o historiador Michel de Certeau quanto Paul Veyne, trataram em seus escritos críticos em pontuar o caráter narrativo presente nos discursos históricos. O primeiro, em *A escrita da história*, publicado em 1975, admitia que uma narrativa histórica deveria ser analisada como um produto discursivo,

constituído historicamente, e não como um produto natural, conciliando-se assim com a proposta do segundo, que de maneira semelhante observava em sua obra *Como escreve a história*, publicada quatro anos antes, que a construção discursiva do historiador deveria ser analisada tal qual uma construção do romancista enquanto produto narrativo.

Concernente a isto, para o historiador inglês Hayden White, há uma determinada correspondência ou equivalência entre o discurso histórico e o discurso literário, ao admitir, não sem controvérsias, que a História se aproxima muito mais da Literatura do que às Ciências, enquanto narrativa de fatos ocorridos no passado histórico de um povo, cujo historiador, assim como, o romancista, utiliza do poder da imaginação a gerar suas narrativas, atribuindo à História, o caráter de ficções verbais, ou seja, como construções verbalizadas.

Conjugando do mesmo pensamento da qual compartilha White, ao situar o discurso histórico como ficção, o historiador Georges Duby, embora apresente uma distinção entre os dois campos discursivos relacionados à forma de apresentação, sobretudo, entre a objetividade do primeiro, e a subjetividade do segundo, Duby salienta que tanto a História, como discurso, bem como a Literatura, são obras de ficções, construções humanas cuja imaginação permeia as linhas de ambos os discursos.

Para Duby, embora o discurso histórico, ao recorrer às fontes documentais, a reproduzir os fatos ocorridos como verídicos, também recorre à imaginação, assim como, o discurso literário, embora este, não tenha em si como objetividade à produção da verdade histórica, porém, ser uma das possibilidades da ocorrência de um fato histórico.

Como um discípulo dos *Annales*, José Saramago congrega em suas escrituras com o pensamento daqueles que concerne sobre o fato do discurso histórico possuir em si, enquanto narrativo, aspectos e características também retomadas pelo discurso literário, enquanto construção verbal, cuja narrativa, também esta, pode perfeitamente ser produzida em meio ao jogo imaginativo da qual experimenta o historiador, tal qual o romancista.

Na contemporaneidade da literatura portuguesa, tendo como marco a Revolução dos Cravos no ano de 1974, uma das temáticas desenvolvidas por variados ficcionistas foi justamente a interseção entre o discurso histórico e o discurso literário, dentre os quais, José Saramago teve o seu lugar reservado, cuja escritura, em seus variados gêneros produzidos por este autor, conjugou o diálogo entre estes dois campos de conhecimento, sobretudo tendo em destaque os romances, por onde mais acentua essa relação dialógica, tendo em vista a proposta deste autor em rever um dado histórico, como uma releitura crítica e irônica, tal qual, se apresenta na escritura do romance *História do cerco de Lisboa*, que envolve tanto o ato de revisão de um período histórico da nação portuguesa, como o ato de reescrita desta mesma história, e que embora esteja no campo literário instiga o outro campo a observar que todo discurso historiográfico, que por ser um produto efetivamente textual, não pode ser considerado como uma verdade absoluta, tal qual ocorrera antes da virada linguística produzida nos anos de 1960.

Neste romance, por metalepse, vocábulo que etimologicamente quer dizer transposição, o crítico francês Gerard Genette atribuiu, como figura à narratologia, a passagem de um plano narrativo a outro, procedimento estético bem utilizado na contemporaneidade, que aqui, salientamos ao analisar o romance saramaguiano no entrecruzar de vozes, discursos e níveis narrativos, que se desdobram no decorrer desta narrativa, cujo exemplo se constitui ainda no início deste romance numa distinção conferida pelo narrador.

Ao abrir o segundo capítulo do romance *História do cerco de Lisboa*, o narrador do primeiro plano narrativo, aquele que tem a incumbência de narrar os feitos do personagem revisor, após participar discretamente do primeiro capítulo, apenas na introdução e finalização do diálogo entre o revisor e o senhor doutor, cede a voz à descrição poética do acordar do almuadem em pleno século XII, à escritura de Raimundo Silva ao novo relato sobre o famoso e enigmático episódio do cerco, quando ainda Lisboa era uma cidade moura, sitiada pelos lusitanos à espera da ajuda dos cruzados, numa linguagem enlameada de pura arte, caracteristicamente literária.

Quando só uma visão mil vezes mais aguda do que a pode dar a natureza seria capaz de distinguir no oriente do céu a diferença inicial que separa a noite da madrugada, o almuadem acordou. Acordava sempre a esta hora, segundo o sol, tanto lhe fazendo que fosse verão como inverno, e não precisava de qualquer artefacto de medir o tempo, nada mais que uma mudança infinitesimal na escuridão do quarto, o pressentimento da luz apenas adivinhada na pela da fronte, como um tênue sopro que passasse sobre as sobranceiras ou a primeira e quase imponderável carícia que tanto se sabe ou acredita, é arte exclusiva e segredo até hoje não revelado daquelas formosas huris que esperam os crentes no paraíso de Maomé(SARAMAGO, 2011, p. 17)

Ao retomar a fala, o narrador do primeiro plano narrativo instiga o leitor a observar as distinções existentes quanto à linguagem aplicada em relação a dois campos discursivos: o literário, empreendido por Raimundo Silva ao descrever o último acordar do almuadem, e o histórico, que embora não esteja materializado no livro, se percebe visivelmente após a constatação do narrador com respeito às particularidades conferidas ao discurso histórico em relação ao teor de objetividade, classificado assim pelo narrador, quando de sua referência aos vocábulos muezim e minarete, utilizados pelos historiadores, enquanto almuadem e almádena, usadas pela escrita literária do revisor ao novo relato.

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. (SARAMAGO, 2011, p.19)

Por se tratar de uma temática que se constata ser de cerco e de guerra, segundo o narrador, *“portanto de virilidades superiores”*, pois, *“o miúdo pormenor não interessaria à história”*, o discurso histórico dispensaria as enunciações relativas às preces enlencadas poeticamente pelo almuadem ao chamar os crentes à oração. Tal atitude, já havia o revisor informado ao leitor quando da relação dialógica que tivera com o senhor doutor na primeira parte do livro, ao enunciar que os historiadores *“não gastam o precioso saber em despiciências e insignificâncias, letras feridas, trocadas, invertidas”*, características estas, ocupantes do discurso empreendido pela literatura, que, por não se preocupar com a objetividade dos fatos,

a literatura não toma as palavras ao pé da letra, simplesmente por não ter como objetivo narrar o que aconteceu, porém, o que poderia ter ocorrido.

Neste capítulo, o narrador confere, segundo a objetividade dos fatos, três erros empreendidos pela escrita literária na descrição do acordar do almuadem. Erros estes que não poderiam se constatar caso fosse um discurso histórico. O primeiro erro, segundo o narrador, na ordem inversa do relato, relativo à exatidão conferida pelo almuadem em direção à cidade santa, algo apenas aconselhável ao discurso literário, pois neste caso o que conta é a verossimilhança.

O almuadem correu a mão, lentamente, ao longo do parapeito circular até encontrar, inculpida na pedra, a marca que apontava da direcção de Meca, cidade santa. Estava preparado. Uns instantes ainda para dar tempo ao sol de assomar aos balcões da terra a sua primeira aura, e também para tornar clara a voz, porque a ciência proclamativa de um almuadem há de ficar patente logo ao primeiro grito, [...] (SARAMAGO, 2011, p. 23)

Em oposição a esta descrição, empreendida como discurso literário, o narrador demonstra ao leitor o contraste:

Por muito adiantada que estivesse na época a ciência geográfica e agrimensora dos árabes e outros mouros, é pouco crível que soubessem determinar, com a exactidão que se insinua, a posição de uma caaba na superfície do planeta, onde precisamente sobreabundam as pedras, umas mais sagradas que outras. (SARAMAGO, 2011, p. 23)

O segundo erro, conforme o narrador, estaria na descrição entre o levantar e o sair do quarto realizado pelo almuadem sem pelo menos ter conferido os atos sagrados antes mesmo de sua saída, evitando assim o estado de impureza, algo que não passaria despercebido pela escrita de um historiador, porém, não relatada pelo fazer literário empreendido pelo revisor.

O almuadem levantou-se tateando no escuro, encontrou a roupa com que acabou de cobrir-se e saiu do quarto. A mesquita estava silenciosa, só os passos inseguros ecoavam sob os arcos, um arrastar de pés cautelosos, como se temesse ser engolido pelo chão. (SARAMAGO, 2011, p. 24)

Mais uma vez o narrador descreve a distinção entre estes dois discursos:

Há erro, dizemos, porquanto o muezim, palavra preferida pelo historiador, não procedeu às abluções rituais antes de chamar os crentes à oração, achando-se por conseguinte em estado de impureza, situação improbatíssima se considerarmos quão próximos estamos ainda, no tempo, da primeira fonte do Islão, quatro séculos e pico, por assim dizer, no berço. (SARAMAGO, 2011, p. 24)

Ao descrever a sensação de medo na qual se encontrava a população moura, enquanto sitiada pelos portugueses e cruzados, antes das futuras estratégias de guerra que serão empreendidas neste cerco, o revisor alçou mão da figura de um cão como exemplo elementar para ressaltar em linguagem poética o estado na qual se encontrava a Lisboa moura:

É certo que ladrou um cão, sem resultado, que os mais dormiam, talvez a sonhar que em sonhos estavam ladrando. É um sonho, pensavam e deixavam-se dormir, rodeados por um mundo povoado de cheiros sem dúvida estimulantes, mas nenhum tão urgente que os fizesse despertar em sobressalto, o odor inconfundível da ameaça ou do medo, para não dar senão estes exemplos elementares. (SARAMAGO, 2011, p. 24)

Em contrapartida, segue a advertência do narrador ao leitor, não sobre a distinção entre os discursos, porém, sobre um fato que seria claramente perceptível caso a escrito fosse pontuada por um historiador, em relação ao convívio entre os cães e à comunidade moura num mesmo espaço geométrico:

Duvida-se, por exemplo, ainda que seja sempre de boa prudência duvidar da própria dúvida, que o historiador mencionasse no seu relato cães e ladrar de cães, pois ele sabe que cão, para os árabes, é impuro animal, como é também o porco, sendo portanto demonstração de crassa ignorância supor que os mouros de Lisboa, tão zelosos, estariam vivendo paredes e meias com a canzoada. (SARAMAGO, 2011, p. 25)

Para completar a poeticidade à descrição que “dar por escritas as palavras que descreveram a última madrugada pacífica de Lisboa”, embora sem arremate e considerações por parte do narrador, sobre os devidos erros cometidos pelo

discurso literário, exemplificamos abaixo o aspecto espacial antes do apurado grito do almuadem, cuja discursividade, característica do relato literário, é conferida pelo ritmo e musicalidade, assim como, o canto proferido em vida real pelo almuadem ao subir à almádena.

Aos pés do almuadem há uma cidade, mais abaixo um rio, tudo dorme ainda, mas inquietante. 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, [...] (SARAMAGO, 2011, p. 25)

Assim, a distinção encontrada pelo narrador entre o discurso literário e o discurso histórico, ao salientar que no primeiro o narrador trate de almuadem e almádena, enquanto no segundo essas figuras são relacionadas a muezim e minarete, é que na literatura, tomando como exemplo a *História do cerco de Lisboa* conferida pela narrativa do revisor, a coerência se estabelece não naquilo que foi, mas como aquilo que poderia ter acontecido, como “*aquele discurso falso, embora coerente*”, tanto ao descrever da última madrugada de Lisboa como na inserção de um “*não*”, no lugar de um “*sim*”.

2.3: Alguém teria de vir contar a história nova.

O prêmio Nobel de Literatura José Saramago, em entrevistas concedidas logo após a publicação do romance *História do cerco de Lisboa*, por diversos canais de comunicação, cujos textos foram selecionados e organizados pelo crítico literário José Aguilera, intitulado *As palavras de Saramago*, publicado em 2012, já havia declarado sua simpatia em relação ao vocábulo “*não*”, enquanto elemento linguisticamente discursivo que se apodera historicamente ao lugar de um “*sim*”:

A palavra de que eu gosto mais é “*não*”. Chega sempre um momento na nossa vida em que é necessário dizer “*não*”. O “*não*” é a única coisa efetivamente transformadora, que nega o *status quo*. Aquilo que tende

sempre a instalar-se, a beneficiar injustamente de um estatuto de autoridade. É o momento em que é necessário dizer “não”. A fatalidade do não – ou a nossa própria fatalidade – é que não há nenhum “não” que não se converta em “sim”. Ele é absorvido e temos que viver mais um tempo com o sim. (2012, p. 378)

Esta dialética entre um “*sim*” e “*não*” encaminha a proposta de José Saramago quanto ao seu fazer literário, sobretudo, na primeira fase ficcional como romancista, cujas escrituras em diálogo com o discurso histórico, questionam a veracidade do relato oficial.

Quando os cruzados ajudam a tomar Lisboa. Raimundo Silva [personagem da História do cerco de Lisboa] decide dizer “não”. Acho que é sempre necessário introduzir esse “não”, pois o “sim” é a rotina, o “sim” é o costume, o “sim” é o “sim”. É verdade que, a determinada altura, o “não” se transforma em “sim”, quando isso acontecer será preciso colocar um novo “não”, para que nada fique como se fosse durar eternamente, pois nada pode durar eternamente. Nem pessoas, nem animais, nem conceitos. Tudo muda. (SARAMAGO, 2010, p. 378-9)

Por não aceitar o discurso histórico como uma verdade absoluta, tão pouco um outro discurso que seja eterno perante o tempo, e sim como uma construção discursiva, cuja escritura se constrói numa determinada contemporaneidade do historiador, dependente portanto de caminhos extralinguísticos, Saramago conjuga desta forma seu pensamento em relação à relatividade com a qual se constroem os discursos históricos.

Penso que não existe verdade definitiva, como algo que está ali e que é imutável. Podemos dizer hoje que uma coisa é verdadeira e desdizê-la na manhã seguinte. Assim, vamos acumulando supostas verdades sobre supostas verdades até chegar a um consenso pelo qual uma cidade, um país ou uma sociedade as reconhece como “verdades úteis” e passa a viver à sombra delas. É verdade, também, que, felizmente, mais cedo ou mais tarde aparece nesse consenso uma contestação, um “não” como aquele introduzido pelo revisor Raimundo Silva no romance História do cerco de Lisboa. Esse “não” do romance é o não de alguém que diz “basta”. Alguém que entende que os outros estão lhe contando uma história, mas uma história oficial. (2012, p. 378)

É comum encontrarmos na ficção de José Saramago, num diálogo incessante entre história e literatura, romances que reinventam parte da historiografia portuguesa, como construções discursivas que em paralelo ao discurso histórico procuram evidenciar aquilo que poderia em determinado momento da história lusitana ter ocorrido, não em substituição à verdade histórica, mas como outra possibilidade em exprimir verbalmente a verdade dos fatos ocorridos no passado, e para isso, utilizando o romance como forma discursiva a relatar, literariamente, uma outra versão dos fatos históricos, simplesmente, por não aceitar que o discurso histórico oficializado contenha em si um verdade absoluta sobre os fatos ocorridos.

A este pensamento, na qual Maria de Fátima Marinho cunhou por heterodoxia, sobretudo em relação aos romances históricos produzidos na contemporaneidade, por apresentarem em suas linhas textuais *“focalizações radicalmente opostas às da História oficial”* (MARINHO, 1999, p. 233), cuja focalização por parte do narrador se distribui ao narrar os feitos dos marginalizados da historiografia oficial, fugindo *“aos modelos canônicos familiares ou relevantes para uma sociedade”* (VIEIRA, 2008, p. 305), tendo como exemplos as escrituras saramaguianas empreendidas em sua primeira fase romanesca, em livros tais quais, *Levantados do chão*, *Memorial do convento* e *História do cerco de Lisboa*, por quanto a heterodoxia literária se produz através da inversão à *“ortodoxa distribuição dos relevos diegéticos”* (VIEIRA, 2008, p. 305) tradicionais, cujo exemplo, extraído do romance *História do cerco de Lisboa* em relação à excentricidade feminina se destaca na nomeação de mulheres que não foram vistas nas linhas dos discursos oficiais, porém, com nomes de rainhas ou princesas portuguesas:

Por muito pouco que valha um nome, estas mulheres têm-no também, além do geral de putas com que as conhecem, e são Tarejas, como a mãe do rei, ou Mafaldas; como a rainha que veio de Sabóia o ano passado, ou Sanchas, ou Maiores, ou Elviras, ou Dórdias, ou Enderquinas, ou Urracas, ou Doroteias, ou Leonores, e duas delas têm nomes preciosos, uma que é Chamoá, outra que é Moninha, dá vontade de tirá-las da vida e levá-las para casa, não como Raimundo Silva teria feito ao cão das Escadinhas de S. Crispim, por piedade, mas para tentarmos saber que segredo liga a pessoa ao nome que tem, mesmo quando ela parece tanto menos ainda do que ele. (SARAMAGO, 2011, p. 287)

Conforme o pensamento do historiador português Rui Bebiano, por atravessarmos a era da pós-modernidade, vivemos numa época dotada por heterodoxias, que afeta tanto a construção do pensamento histórico, quanto o fazer literário, cuja divergência se assegura na pluralidade de ideias.

Redefinem-se critérios, relativizam-se conceitos, e ciência deixa, igualmente neste campo, de ser sinónimo de verdade inquestionável, salientando-se o carácter lacunar, as características polimórficas e a opacidade dos documentos, reassumindo-se o uso da narrativa e voltando mesmo, em muitos casos, a afirmar-se uma preocupação com a vertente artística das suas formas de expressão. Assiste-se igualmente ao convívio, quase sempre pacífico e silencioso, mas inevitável e pleno de consequências, entre os historiadores que defendem ou praticam uma história cientista, que se pretende objectiva e se quer explicativa, e aqueles outros que desenvolvem experiências de investigação e de escrita que atribuem um papel decisivo ao elemento subjectivo, à dimensão poética e à vertente assumidamente interpretativa do seu trabalho. (BEBIANO, 2000, p. 60)

Em muitas passagens do romance em questão, como comprova a Leyla Perrone-Moisés, o pensamento do autor José Saramago e o personagem principal deste relato são conjugados em relação à verdade dos fatos estabelecidos pela discursividade histórica ao longo dos tempos. Tanto para Saramago, quanto para o revisor Raimundo Silva, o discurso histórico como construção textual, construído pelo homem, são apenas textos, e como tais, longe de atingir a verdade sobre os fatos.

A intriga da História do Cerco de Lisboa alegoriza a posição do próprio Saramago com relação à história de Portugal e à história dos homens, em geral. 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 total a consciência de que não se podem alterar fatos passados. (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 105)

Conscientemente, por parte do autor, numa entrevista concedida ao Jornal das Letras, o livro *História do cerco de Lisboa* abre esteticamente em forma de diálogo, denso e ensaístico, o que linearmente seria o terceiro capítulo, cujas falas são acompanhadas de perto pelo narrador, que sem intrusões, o que não acontecerá no desenrolar da narrativa, apenas se concentra na abertura e no fim da

dialética com *verbos discendi*, tais como, *Disse o revisor*, na primeira linha textual, e *suspirou o revisor*, na última linha do parágrafo, pontuando assim, com as próprias falas do personagem a sua apresentação aos olhos do leitor, que é levado a conhecer substancialmente as aspirações do revisor, personagem principal desta narrativa, que num jogo metafórico empreendido por Saramago sugere o que será desenvolvido o longo do romance, ou seja, um diálogo entre a História e a Literatura.

Neste diálogo, ao poucos, o discurso do personagem revisor salienta aquilo que irá mover todo o romance – a substituição da forma afirmativa pela negativa, num discurso histórico – uma transgressão em que o próprio revisor irá delinear na superfície do seu discurso ao dialogar com o historiador, referendando assim, em gradação, o profético estilo na qual será estruturada a narrativa, da qual, a primeira palavra que enuncia o revisor, supostamente ao responder uma indagação referente ao sinal gráfico deleatur, será o “*sim*”, paradoxalmente em contraste ao “*não*” que irá produzir no discurso histórico. Ao desenhar este sinal aos olhos do historiador, metaforicamente, há uma relação entre o discurso histórico e o terrível círculo.

Nesta gradação discursiva, implicitamente a gerar a negativa que será voluntariamente concebida pelo revisor, duas falas em instantes diferentes estabelecem, cuja temática se refere ao ato criativo, oferece ao leitor um paralelo entre o criador e o estatuto que irá assumir o revisor quando se transformar em autor, na qual, no primeiro momento ele transfere a perfeição ao criador, “*Nem tem outro remédio, que a perfeição tem exclusiva morada no reino dos céus*”, porém, em outro momento, num jogo metafórico, assume que, “*Modesto sempre o revisor terá de ser, e, se lhe deu um dia para ser imodesto, com isso se obrigou a ser, em figura humana, a suma perfeição*”.

Ao abrir o terceiro parágrafo, este que poderia ser abreviado pela apresentação e descrição do revisor, o narrador busca alguma marca neste personagem que poderia no futuro se identificar com sua postura subversiva em relação ao discurso histórico, abrindo caminho ao leitor, tal como se processa nas primeiras linhas desta parte romances:

Era já tempo de sabermos quem seja a pessoa de quem vimos falando indiscretamente, se é que nome e apelidos alguma vez puderam acrescentar proveito que se visse às costumadas referências sinaléticas e outros desenhos [...] porquanto a experiência das relações humanas tem demonstrado que, sabendo nós isto e às vezes muito mais, nem o que sabemos nos serve, nem somos capazes de imaginar o que nos falta. (SARAMAGO, 2011, p. 105)

A nomeação do personagem revisor aos olhos do leitor se faz após a continuada reflexão em busca de referências sinaléticas, primeiramente em relação aos traços físicos, que poderia no futuro delinear as posturas e ações do personagem, *“Talvez só uma ruga, ou a forma das unhas, ou a grossura do pulso, ou o traço da sobrancelha, ou uma cicatriz antiga e invisível”*, para em seguida promover uma reflexão em referência a sua própria denominação, *“ou apenas o apelido que não chegara a ser dito”*, na qual ao revisor *“lhe agrada muito ser Raimundo, por um não sei quê de solene ou antigo que há na palavra”*, e em contrapartida, omiti ao ser apresentado o nome do meio, *“que sobre o mais deveria apreciar chamar-se Benvindo, que precisamente diz o que quer dizer, bem-vindo à vida, meu filho, pois não senhor, não gosta do nome”*.

Embora o narrador deixa explícito ao leitor que o revisor não gosta de se apresentar como Benvindo, *“omitindo Benvindo de que não gosta”*, isso, porém, antes da subversão do discurso histórico, é precisamente ao se apresentar à editora Maria Sara, personagem que viria a mudar a vida tanto profissional como amorosa do revisor, que este personagem utiliza o tão pretérito nome, o que ocorre treze dias após a inscrição da forma negativa, dando-lhe uma característica própria em referência ao ato de ação pela junção dos dois gerúndios na formação do nome escolhido por Saramago, no caso, Raimundo Benvindo, como já acontecera com outros personagens saramaguianos, tais quais, Blimunda em *Memorial do Convento*, e Marcenda, esta no romance *O ano da morte de Ricardo Reis*.

O percurso empreendido pelo revisor Raimundo Silva ao indagar sobre a veracidade do discurso histórico estabelecido nas linhas do livro a qual estava revisando, perpassa primeiramente pelo paratexto que corre nas linhas da epígrafe, *“Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes”*, cuja relação entre a verdade e a história se apresenta nas formas pronominais, porquanto a história,

enquanto discurso, só pode ser corrigida, caso o leitor encontre a verdade sobre os fatos, ou seja, que haja resignação como aquela apresentada por Raimundo Silva.

Neste romance, a suposta verdade histórica atribuída no âmbito da tradição é desconstruída pelo discurso literário saramaguiano que relativiza a noção de verdade absoluta, ao problematizar a credibilidade das fontes históricas, bem como a seleção dos fatos a serem narrados pelo historiador. O próprio autor do livro, em entrevista ao renomado crítico português Carlos Reis, especialista em literatura contemporânea portuguesa, admitiu a relatividade do discurso histórico, por este apresentar duas características primordiais enquanto construção discursiva, ao ser parcial e parcelar ao mesmo tempo. Diante disso, Saramago atribui o ser fazer literário como uma possibilidade outra em estabelecer uma nova versão, usando em sua escritura, no caso do romance *História do cerco de Lisboa*, o personagem Raimundo Silva.

E creio que, dizendo nós a toda a hora que a única verdade absoluta é que toda ela é relativa, não sei por que é que, chegando o momento em que determinado escritor passaria por certo facto ou episódio, deveria aceitar como lei inamovível uma versão dada, quando sabemos que a história não só é parcial como é parcelar. Noutros termos: por que é que a literatura não há-de ter também a sua versão da história? (SARAMAGO apud REIS, 1998, p. 87)

No decorrer do romance *História do cerco de Lisboa*, na desenvoltura delineada em dois planos narrativos, é visível ao leitor no excerto abaixo, a perspectiva conferida por Le Goff, ao acentuar em trocadilho, em referência à *Nova História*, a descrição daqueles que geralmente acabaram ficando de fora no discurso oficial, por ser este, parcial e parcelar. O que não caberia à nova *História do cerco de Lisboa*.

Raimundo Silva levanta-se e abre a janela. Daqui, se as informações da História do Cerco de Lisboa de que foi revisor não enganam, pode ver o local onde acamparam os ingleses, os aquitanos e os bretões, além na encosta da Trindade para o lado do sul e até à ravina da Calçada de S. Francisco, mais metro menos metro, ali está a igreja dos Márisco, que não deixa mentir. Agora, na Nova História, é o arraial dos portugueses, por enquanto todos juntos, à espera do que o rei decida, se ficamos, se partimos, ou como é. (SARAMAGO, 1989, p. 183.)

2.4: Os excêntricos deste cerco estético de Lisboa.

Segundo a pesquisadora Maria Aparecida Boccega, ao correr das linhas do historiador francês Michel de Certeau, o discurso histórico como produto discursivo e textual que é, embora seja em referência a um determinado passado, é uma recriação deste passado cujo sujeito historiador se faz numa determinada contemporaneidade ideológica, ao conotar tanto o discurso como o fato, e que é:

[...] sempre um sujeito no presente, com um determinado ponto de vista, com um determinado objetivo social, a partir de um determinado paradigma, que vai escolher os fatos do passado para juntá-los e dizer que a história foi daquele modo. É uma narrativa, portanto. Narrativa de fatos da realidade objetiva. (BOCCEGA, 2012, p. 123)

Ao constituir uma metamorfose em Raimundo Silva, que de revisor de textos tornara-se autor, Saramago vai buscar na *Escola dos Annales*, precisamente na escritura crítica do francês Lucien Febvre, o sustentáculo que move as ações do revisor, quando este procura tanto nos textos historiográficos, quanto na geografia da cidade de Lisboa, sobretudo, em sua cultura, as lacunas deixadas pelos cronistas e historiadores, porquanto Boccega postula ao se referir aos campos semiológicos das quais o historiador deveria buscar:

Vivemos num trânsito permanente entre os campos semiológicos, entre todos os signos existentes. Não vivemos somente ligados à escrita, por exemplo, que era o que a História pedia. Não. Se o homem vive atravessando todos os campos semiológicos, se a história quer levantar o passado, evidentemente temos que trabalhar com os documentos da História presentes em todos esses campos. Sejam um terreno lavrado, uma arma ou uma lança. É a forma de manifestar a contribuição de todos os homens e, ademais, de todas as classes sociais. (BOCCEGA, 2012, p.123)

Para Boccega, fundamentando-se em Orlandi, além dos textos escritos, bem como das fontes semiológicas, há também o silêncio daqueles que não participaram da historiografia oficial. É nítido em toda escritura ficcional de José Saramago a voz dos excluídos da História, e o próprio revisor ao escolher como personagem o

soldado Mogueime cede a palavra e a voz de quem não teve o nome estruturado no discurso oficial. Mais uma vez, conferimos este destaque na crítica de Febvre:

Os textos, sem dúvida, mas todos os textos e não só os documentos de arquivos em cujo favor se cria um privilégio – o privilégio de daí tirar um nome, um lugar, uma data, uma data, um nome, um lugar – todo o saber positivo, concluía ele, de um historiador indiferentemente ao real, mas também um poema, um quadro, um drama, documentos para nós, testemunhas de uma história viva e humana saturados de pensamento, de ação em potência. (Apud, BOCCEGA, 2012, p. 124)

Conforme as reflexões da pesquisadora Simone Pereira Schmidt, o personagem principal da História do cerco de Lisboa desenvolvida por Saramago, é um personagem ex-cêntrico, de “*pensamento oblíquo bastante singular*”, aos olhos de Maria Sara, coadjuvante da nova escritura do cerco à Lisboa, cuja aparência, nada convencional diante do leitor, se revela por uma vida cotidiana “*modestamente ordenada e baça*” (p. 36), na qual pontua Maria Alzira Seixo; porém, como um problematizador da linguagem, em sua heteronímia ao construir em polifonia edifícios verbais, que se caracteriza dentro das proposições atribuídas por Hutcheon em relação à multiplicidade na qual se descentraliza, como aponta o excerto abaixo retirado do *corpus* desta dissertação:

O revisor tem este notável talento de desdobra-se, desenha um deleatur ou introduz uma vírgula indiscutível, e ao mesmo tempo, aceita-se o neologismo, heteronimiza-se, é capaz de seguir o caminho sugerido por uma imagem, uma comparação, uma metáfora, não raro o simples som duma palavra repetida em voz baixa o leva, por associação, a organizar polifônicos edifícios verbais que tornam o seu pequeno escritório num espaço multiplicado por si mesmo, ainda que seja muito difícil explicar, em vulgar, o que tal coisa quer dizer. (SARAMAGO, 2011, p. 22)

Já no primeiro capítulo do romance, em forma de diálogo em complexidade em relação aos temas ali tratados, o senhor doutor, personagem não nomeado pelo narrador, que está a reescrever milimetricamente a *História do cerco de Lisboa*, em discurso convencional, considera o revisor, por suas próprias palavras, “*uma interrogação com pernas e uma dúvida com braços*”, após ironicamente tentar

convencê-lo a ser, primeiramente, um filósofo, para depois, um historiador, devido ao cepticismo amargo que alimenta teu espírito após anos de leituras e releituras, embora fosse um homem que não tivesse o preparo em relação à conferência dos títulos, como o seu interlocutor:

Quer me parecer que você errou a vocação, devia era ser filósofo, ou historiador, tem o alarde e a pinta que tais artes requerem, Falta-me o preparo, senhor doutor, que pode um simples homem fazer sem o preparo, muita sorte já foi ter vindo ao mundo com a genética arrumada, mas, por assim dizer, em estado bruto, depois não mais que polimento que primeiras letras que ficaram únicas, (SARAMAGO, 2011, p. 15-16)

Na interseção na qual se inscreve o discurso histórico e o literário nas escrituras saramaguianas, desde *Levantados do chão* até *História do cerco de Lisboa*, é a palavra ou a voz do excluído da historiografia oficial portuguesa que corre linha adentro destas narrativas, como marca estética da literatura contemporânea portuguesa em distinção ao romance histórico tradicional, na qual Saramago é um dos principais nomes em relação a este atributo.

Conforme a reflexão de Schmidt, de acordo o pressuposto assinalado por Teresa de Lauretis, historiadora italiana, em referências a outras experiências *ex-cêntricas*, “o tema amoroso se inscreve, no contexto pós-moderno em que se insere o texto saramaguiano, como experiência *ex-cêntrica*”, que embora o narrador tenha delineado o tema tratado, como de cerco e de guerra, é o romance entre o revisor Raimundo Silva e Maria Sara, na forma de *mise en abyme* apresentada no segundo plano na escritura do romance em questão, que move a narrativa a partir da descoberta da partícula negativa inserida pelo revisor, ainda no primeiro plano narrativo, pois:

Em lugar dos grandes projetos e das “grandes narrativas”, cria-se espaço para as micro-histórias que celebram o sujeito, num ato de recusa à sua morte anunciada. Se não há motivo para otimismo, encontramos no entanto, no romance de Saramago, a celebração do humano. Talvez num espaço e num tempo que tenham de ser sempre reinventados [...]. (SCHMIDT, 2000, p. 159)

Segundo Schmidt, a nova história proporcionada por Raimundo Silva, ao fundir-se à própria história do revisor, faz eco às enunciações produzidas pelo soldado Mogueime, ambos em relação ao amor condicionado por suas experiências vividas, na qual, o primeiro, enuncia ao leitor que *“gostaria que a vida me desse o que nunca me lembro de ter tido, o sabor que ela certamente tem”*, enquanto o segundo, alimenta em si o desejo da morte caso não tenha a amada em seus braços, ao enunciar, em grande eloquência, reservada ao poetas, *“Que eu não morra, Senhor, sem provar o gosto da vida”*, numa fusão em relação ao posicionamento dos sujeitos em cena.

Nas últimas linhas deste romance, cujo cerco de Lisboa realizado pelos portugueses aos mouros se prontifica tal qual ao discurso oficial, sobretudo, em relação à tomada da cidade, embora tenha destaque, não é o rei Dom Afonso Henriques como protagonista neste discurso, mas o casal Mogueime e Ouroana,

Após a rendição do castelo, estancou-se a sangueira. Porém, quando o sol, descendo para o mar, tocou o nítido horizonte, ouviu-se a voz do almuadem da mesquita maior clamando pela última vez lá , do alto, onde se refugiara, Allahu akbar. Arrepriaram-se as carnes dos mouros à chamada de Alá, mas o apelo não chegou ao fim porque um soldado cristão, de mais zelosa fé, ou achando que ainda lhe faltava um morto para dar a guerra por terminada, subiu correndo à almádena e de um só golpe de espada degolou o velho, em cujos olhos cegos uma luz relampejou no momento de apagar-se-lhe a vida. (SARAMAGO, 2011, p. 347-8)

Após a rendição, o que o leitor observará é o fim do cerco em relação aos pares amorosos, tanto a Raimundo Silva e Maria Sara, protagonistas do primeiro plano narrativo, quanto a Mogueime e Ouroana, no segundo plano, articulando assim, o que postula Schmidt sobre a celebração do humano nesta escritura saramaguiana :

Acabaste, e ele respondeu, Sim, acabei, Queres dizer-me como termina, Com a morte do almuadem, E Mogueime, e Ouroana, que foi que lhes aconteceu, Na minha ideia, Ouroana vai voltar para a Galiza, e Mogueime irá com ela, e antes de partirem acharão em Lisboa um cão escondido, que os acompanhará na viagem, Por que pensas que eles se devem ir embora, Não sei, pela lógica deveriam ficar, Deixa lá, ficamos nós. A cabeça de Maria Sara descansa no ombro de Raimundo, com a mão esquerda ele acaricia-lhe o cabelo e a face. Não adormeceram logo. (SARAMAGO, 2011, p. 348)

Diante dos movimentos e encontros regidos à beira do cerco de Lisboa pelos soldados portugueses em manter justiça em relação aos saques pertencentes aos mouros, é Mogueime a voz e a língua dos excluídos perante, tanto ao capitão Mem Ramires, quanto ao rei Dom Afonso Henriques. No primeiro momento, ao dialogar com o capitão Mem Ramires sobre a igualdade em referência aos soldos, que já estavam em atraso, à qual a coroa deveria quitar com os soldados portugueses, o personagem Mogueime, embora não tivesse o dom da escrita nem da leitura, revela ao capitão num discurso imperativo, a questão quanto à rebeldia instaurada no cerco:

Meu capitão, se precisar de subir outra vez às minhas cavalitas para chegar com a espada, as mãos ou a escada ao adarve mais alto de Lisboa, conte comigo, vamos já, se quiser, mas 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. (SARAMAGO, 2011, p. 340)

Num segundo momento, desta feita ao dialogar com o rei Dom Afonso Henriques, na qual este *“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”* (2011, p. 341), cujo narrador já havia observado ao leitor que *“provavelmente só possível naqueles inocentes tempos”* (2011, p. 341), e ao mesmo tempo, possível através do fazer literário, em que, o discurso do rei, como se expressa no excerto abaixo, é levado ao destronamento como figura real diante do discurso do soldado Mogueime:

Não sei se hei-de mandar que vos cortem os pés que vos hão trazido, ou a cabeça donde sairão, se tal ousardes, as vossas atrevidas palavras [...] Se vossa alteza nos mandar cortar a cabeça e os pés, será todo o vosso exército que ficará sem pés nem cabeça. (SARAMAGO, 2011, p. 341)

O destronamento à figura do rei Dom Afonso Henriques, como fundador da nação portuguesa, assim como vem anunciando por séculos o discurso oficial, situa-se explicitamente às palavras do narrador do segundo plano narrativo após

descrever o embate discursivo implementado com o personagem Mougueime, que acima de tudo, assume plenamente a sua condição de voz e língua dos excluídos ao cerco de Lisboa:

D. Afonso Henriques já de todo deixara cair a carranca, com a mão direita prendida na barba pensava, e havia no seu olhar uma certa expressão de melancolia como se duvidasse de tantos actos que praticara, e os outros, desconhecidos, que o esperavam no futuro para o avaliarem segundo a medida de alma com que vier a enfrentar-se com eles, e estando assim alguns minutos, num silêncio que ninguém ali agora se atreveria a quebrar, disse por fim, Ide-vos, depois os vossos capitães vos instruirão sobre o que com eles vou decidir. (SARAMAGO, 2011, p. 342)

A partir de então, “*sem diferença de graduação ou antiguidade, ficava reconhecido o direito de saque da cidade*”, a todos os soldados portugueses:

Em uma hora puseram-se os mestres carpinteiros de acordo, em duas fervilhavam de diligência os estaleiros onde preguiçosamente o caruncho viera tomando conta das torres em construção [...] e em três teve alguém a ideia de que, cavando por baixo da muralha uma mina funda e atulhando-se de lenha e pegando-lhe fogo, o calor da fornalha faria dilatar as pedras e esboroar as juntas, com o que, empurrando também Deus um pouco, viria tudo ao chão no tempo de dizer um amém. (SARAMAGO, 2011, p. 343)

Em relação à escritura de *História do cerco de Lisboa*, *corpus* desta dissertação, o personagem criado pelo revisor Raimundo Silva, representa metaforicamente a voz e a língua dos excluídos diante dos discursos oficiais implantados pela historiografia, no qual, ficou registrado nos anais da história, na memória coletiva do povo lusitano, a imagem de Dom Afonso Henriques, como o grande herói e fundador da nação portuguesa.

Em *História do cerco de Lisboa* escrita pelo revisor Raimundo Silva, desde aquele acordar do almuadem a subir na almádena, escrito poeticamente, é visível, segundo o narrador do primeiro plano narrativo, que o revisor procurou empreender em sua escritura, “*um pouco de cor local e tinta histórica no arraial inimigo*” (p. 22), impróprio ao discurso histórico oficial, porém, relevante ao discurso literário saramaguiano, cujo contraste e oposições entre mouros e cristãos, metaforicamente, são representados nesta escritura numa linha histórica, em que o espaço é dividido

entre dois povos desde o século VIII, quando adentraram na península Ibérica os povos governados pela lua, em nome de Alá, *“instalados com suficiente comodidade na cidade que, salvo uma ou outra intermitência, é sua desde o ano de setecentos e catorze, pelas contas dos cristãos, as do rosário mouro são outras, como se sabe”*, em terras de povos orientados pelo sol, como exemplifica o excerto abaixo:

Esta correcção fê-la o próprio revisor, que tem mais do que satisfatória ciência de calendários e sabe que a Hégira começou, segundo a lição da Arte de Verificar as Datas, obra indispensável, no dia dezasseis de julho de seiscentos e vinte e dois, depois de Cristo, DC por abreviatura, sem esquecer, no entanto, que sendo o ano muçulmano governado pela lua, portanto mais curto que o da cristandade, orientado pelo sol, é sempre preciso descontar três anos por cada século andado. (SARAMAGO, 2011, p. 159)

Neste romance, a cidade de Lisboa é cinematograficamente articulada pelo narrador, ora pela visão empreendida pelos cristãos, ora pelos olhares dos mouros, como em duas telas pintadas pelo artista, que não apenas visualiza a verdade de um em detrimento do outro, e sim, demonstrando metaforicamente o olhar do homem contemporâneo, cujo discurso histórico, por ser contextualizado em forma de textos, não pode atingir a verdade absoluta dos fatos, porém, apenas uma possibilidade, essa, instituída ao longo dos séculos por quem detém o poder, e neste caso, o discurso concretizado pelos cristãos.

Enigmaticamente, à afeição da linha saramaguina, o narrador do romance *História do cerco de Lisboa* deixa em suspense na última linha desta escritura, tomado pelo espírito bakhtiniano, sobretudo, em relação à incompletude do gênero, que empurra o leitor contemporâneo a decifrar a *sombra que respirava sob o alpendre da varanda*, enquanto o casal protagonista do primeiro plano narrativo procurava dá rumo e destino ao casal do segundo plano narrativo, no caso, Mougeime e Ouroana, ao término do cerco de Lisboa, demonstrando que o atual ser português é fruto de uma mística que desde a era medieval vem traçando seus contornos, que nem mesmo com fim do cerco poderia de tudo expulsar de si a cultura moura de sua história, como adverte o narrador Raimundo Silva em sua escritura, no momento em que se decreta o fim da batalha, ao enunciar enfaticamente por antítese, que *“Lisboa estava ganha, perdera-se Lisboa”*, numa

enunciação carregada por dupla focalização, tanto à visão dos cristãos quanto aos olhares dos mouros após a morte do último almuadem, concatenando, assim, com toda a preposição na qual este romance se inscreve, seja em relação ao personagem Raimundo Silva no primeiro plano narrativo, seja em relação ao personagem Mogueime no segundo plano narrativo, ou seja em relação à excentricidade tanto de Lisboa, cidade “pelo sol pela lua”, segundo o narrador saramaguiano, ou quanto à excentricidade do discurso dos perdedores, no caso, relativo aos mouros, cuja palavra não ficou nos anais da historiografia portuguesa.

3.: Particularidades estéticas contemporâneas no cerco de Lisboa.

Neste terceiro capítulo, abordaremos certas particularidades estéticas pertinentes à escritura contemporânea, sobretudo, à literatura portuguesa, tomando por base, a análise crítica instituída pela pesquisadora portuguesa Ana Paula Arnaut, em seu conceituado livro, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo – Fios de Ariadne, Máscaras de Proteu* (2002), ao admitir segundo os pressupostos teóricos trabalhados pela canadense Linda Hutcheon, a configuração da literatura contemporânea de acordo às convenções de um novo paradigma periodológico-literário, denominado de *Pós-Modernismo*.

Embora não seja pacífica na atualidade a discursividade em torno da controversa questão que envolve o termo Pós-Modernismo, certos críticos, após análises exaustivas, propõe a utilização deste termo para conceituar a produção cultural, sobretudo, como é o nosso caso, a produção literária, inserida dentro de uma nova delimitação periodológica, e dentre estes, destacamos nesta dissertação o trabalho proposto por Arnaut, quando esta assinala a delimitação e a convergência de um período literário determinado de *Pós-Modernismo*, da qual faz parte o escritor português José Saramago.

Seguindo a trilha exposta por Arnaut, empreenderemos ainda neste capítulo a conceituação exemplar sobre a metaficção historiográfica cunhada por Hutcheon em seu ensaio crítico, na qual esta autora destaca o caráter metaficcional concernente à literatura produzida nesta contemporaneidade em conjugação à releitura que se faz do discurso histórico, visto que o romance *História do cerco de Lisboa* será analisado em referência à distinção entre o romance histórico tradicional e a metaficção historiográfica, analisando-o mediante à modalização paródica que se instaura neste processo de escritura, em que o episódio mítico e histórico da tomada de Lisboa ao mouro recebe um olhar crítico e irônico por parte do autor, como característica elementar em sua malha literária, já desenvolvida em obras anteriores ao *corpus* literário, e tratando aqui, especificamente, do efeito especular encontrado nesta narrativa, numa construção em *mise en abyme*, que se desvela por meio do jogo polifônico porquanto, nele, se instaura a carnavalização bakhtiniana.

3.1.: Tecendo os fios de Ariadne sobre a literatura contemporânea.

Seguindo a linha de pensamento do crítico literário norte-americano Frederic Jameson, quando este ressalta que o *Pós-Modernismo* é um termo em que, atualmente, não se pode deixá-lo na extremidade, bem como, desvencilhando da crítica exercida pelo ensaísta português João Barrento, relacionado ao tema, em delinear metaforicamente e de forma irônica que o *Pós-Modernismo* é feito um *unicórnio do século vinte* – uma criatura estranha em que todos processam determinados discursos, porém, nunca visto pelos deleitosos bosques artísticos portugueses, é que a pesquisadora portuguesa Ana Paula Arnaut, em seu ensaio *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo – Fios de Ariadne, Máscaras de Proteu* (2002), procura validar sua pesquisa sobre esta temática, articulando um conjunto de obras ficcionais portuguesas consubstanciando com as coordenadas oferecidas pelos novos códigos *pós-modernos*, cujo prefácio, sedimentado pelo crítico literário Carlos Reis, ao enunciar no referido ensaio “*que depois de oito passeios no bosque da nossa ficção contemporânea já se vislumbra, lá no fundo e por entre as árvores, esse unicórnio do século, chamado post-modernismo*”, abre as portas para uma construção criteriosa que viabiliza questões que se instalam numa progressiva demarcação em relação ao posicionamento do novo paradigma, tecido sobre os vários fios de Ariadne, como aponta Arnaut, que facultam a re-visitação deste labirinto, onde se mesclam o político e o social, aliado ao literário e o cultural.

Neste trabalho de pesquisa árduo e ousado, tanto no que se refere ao *corpus* literário, quanto à temática que o suscitou, haja vista a controvérsia embutida na discursividade relativa aos procedimentos prós e contras, que atualmente se apresenta o termo inovador - *Pós-Modernismo*, é que Arnaut demonstrou pertinência à nova delimitação literária, como um novo paradigma periodológico-literário, divorciando a relação sinonímica que havia construído, segundo a autora, o ensombramento confuso em torno da semântica entre os termos pós-modernidade e Pós-Modernismo, o que em si, embora ao suscitar uma relação de proximidade, à primeira vista, correto seria situá-la em forma de interseção, conforme o excerto a seguir:

Apesar de aparentemente próximas, as duas designações devem ser aplicadas a distintas áreas do saber: uma, a post-modernidade, relativa a um mais amplo domínio sócio-político-cultural e outra, o Post-Modernismo, atinente ao mais restrito domínio da literatura que, como não podia deixar de acontecer, se encontra inserido no primeiro. (ARNAUT, 2002, p. 357)

Como um alegado *puzzle* hermenêutico, numa expressão tipológica que agrega variadas possibilidades em torno do termo e do conceito, o *Pós-Modernismo*, numa problematização que tem seu início nas raízes teóricas norte-americanas, ainda nos anos 50, só teve uma preocupação formal por parte da crítica em solo europeu, a partir da década de 1970. E, é dentro deste contexto, entre um conjunto de obras literárias e críticas a respeito do termo e do seu conceito, que Arnaut esboça uma análise apurada ao percorrer a confusão terminológico-semântica impregnada ao longo dos tempos.

A fim de demarcar o terreno na qual se estabelece um novo paradigma periodológico literário, sobretudo em relação à literatura coeva a partir da década de 1970, Arnaut primeiramente, recorre aos traços delineados pelos críticos Hans Bertens e Michael Kohler, ao examinar, através de um estudo diacrônico sobre este fenômeno, o percurso histórico do termo, bem como o seu conceito em questão, ao problematizar as designações referentes às posições prós e contras.

Segundo esta autora, dois são os problemas que se encarregam diante da confusão terminológico-semântica do termo em questão: o primeiro diz respeito ao uso indiscriminado dos termos Post-Modernismo e post-modernidade, em que, por acordo, já se estabelece uma certa distinção, seguindo as palavras de Barry Smart, “*que a configuração cultural do pós-modernismo pode, ela própria, ser um elemento constituinte de uma constelação socioeconômica e política mais vasta*” (ARNAUT, p. 15), pertencente por isso à pós-modernidade; já o segundo se relaciona ao modo como os dois termos se articulam em referencia ao movimento modernista, numa relação de ruptura ou de continuidade, e que, devido a isto, como fator preponderante à utilização do prefixo “pós”, que se inscreve como abertura do dois termos, porquanto os críticos Leslie Fiedler, Susan Sontag, Irving Howe, Harry Levin e Charles Newman, certificam a utilização do prefixo como autonomia do movimento em relação ao Modernismo; enquanto que para Gerald Graff, Andreas Huyssen e Ihab Hassan, o mesmo estabelece numa dimensão de continuidade.

Conforme Arnaut, o romance *Delfim* (1968) do escritor lusitano José Cardoso Pires seria, por evidenciar tendências e características inovadoras, o ponto de virada na literatura portuguesa em sua contemporaneidade, trazendo consigo, inúmeros outros romances que iriam seguir a tendência e ampliar a temática, em construções estéticas levadas “à polifonia narrativa, à fluidez genológicas, à modelização paródica da História e da história, e aos exercícios metaficcionalis ou auto-reflexivos”, em escrituras ficcionais que abarcam “com maior ou menor intensidade e ousadia, reflectem o modo como se desenha e se constrói (também como se desconstrói) a sua arquitetura interna” (p. 357), situando em seu trabalho, além do romance acima citado, *Balada da Praia dos Cães* (1982) de José Cardoso Pires, *Amadeo* (1984) e *As Batalhas do Caia* (1995) de Mário Cláudio, *Era bom que trocássemos uma ideia sobre o assunto* (1995) e *A paixão do Conde de Fróis* (1986) de Mário de Carvalho, *Manual de pintura e caligrafia* (1977) e *História do cerco de Lisboa* (1989), ambos do Prêmio Nobel de Literatura José Saramago, sendo este último, como *corpus* desta dissertação, o que nos interessa enquanto pesquisa em relação às características pós-modernas estipuladas por Arnaut, em que:

Em termos genéricos, se no passado o autor permitia o cumprimento do contrato coleridgiano que conduzia à suspensão voluntária da descrença, a tendência contemporânea aponta no sentido inverso – o da suspensão voluntária da crença (na história, e na História, e na sua construção). É agora possível, pois, observar-se a destruição da ilusão criada pelas ficções anteriores, essas em que a quase ausência de intromissões do narrador, quer acerca da história, quer acerca do modo como esta se tece, transportava o leitor para o mundo da ilusão narrativa, para um real cuja validade equivalia ao tempo da leitura. (ARNAUT, 2002, p. 357)

Conforme Arnaut, o papel do narrador neste tipo de escritura como manipulador do discurso, ao jogo polifônico em que se estrutura a narrativa, concentra um novo papel também ao receptor, “cujo leitor não mais pode assumir papel de receptor passivo do discurso. Sendo constantemente chamado à atenção para a descontinuidade do enunciado”, intensificando o seu papel “ao descortinar o modo como o narrador se dispõe a narrar a história tacitamente aceitando um contrato de leitura bem diferente desse que permitia uma linear e pacífica aceitação da verdade ficcional” (p. 359), em que, *História do Cerco de Lisboa* se apresenta como grande vetor caracterizado por Linda Hutcheon, sobretudo, em relação à auto-

reflexividade e a reescrita da História modelizadamente paródica, num trabalho metaficcional ancorado no discurso histórico.

Parece-nos evidente que a tendência para reelaborar a História implica considerações de ordem ideológica que se prendem, em última instância, não só com a crítica ao modo como se escreve a História oficial, mas, acima de tudo, ao modo como pacata e obedientemente a temos aceite. (ARNAUT, 2002, p. 363)

Assim, concatenando com o pensamento de Arnaut, trataremos do *corpus* desta dissertação a partir da máxima latina *non nova, sed nove*, ao atribuir ao romance *História do Cerco de Lisboa* de José Saramago no enquadramento de características estéticas, que embora não seja algo novo em termos literários, mas são retratadas de um modo diferenciando esteticamente, tais quais: o exercício metaficcional, a modalização paródica da história, o trabalho estético do cerco de Lisboa em *mise en abyme* e a polifonia narrativa juntamente com a fluidez genológica, que abarca em si uma carnavalização discursiva e temática no contorno desta escritura.

3.2.: Um cerco estético metaficcional.

Cabe delinear, logo de início, que a metaficção não é uma característica pertinente ao fazer literário, que seja ao mesmo tempo algo novo, inédito, porém, como esclarece a canadense Linda Hutcheon, logo na introdução de sua obra *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, publicada originalmente em 1980, a metaficção apresentada na contemporaneidade se destaca em relação a outros momentos literários, devido ao elevado grau de autoconsciência que permeia as linhas textuais da prosa romanesca em questão, visto que a autora atribui a esta particularidade o adjetivo *narcisista*, não como sentido pejorativo, como poderia pensar o leitor em relação ao autor, porém, no sentido conferido à descrição e sugestão, que se intitula textualmente como autoconsciente, em semelhança às leituras alegóricas em referência ao mito de Narciso.

Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox was originally conceived as a defence of a kind of fiction which began to run rampant in the 1960s. "Metafiction," as it has now been named, is fiction about fiction-that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. "Narcissistic"- the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness-is not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive, as the ironic allegorical reading of the Narcissus myth which follows these introductory remarks should make clear. (HUTCHEON, 1980, p. 1)

Ao teorizar a metaficção pós-moderna, amparada pelos pressupostos criticamente introduzidos por Robert Scholes e Jean Ricardou, a pesquisadora canadense argumentou sobre dois processos de escrita: sendo o primeiro, aos textos diegeticamente autoconsciente; e o segundo, aos textos diegeticamente autorreflexivos, podendo cada categoria apresentada se delinear em duas modalidades, tanto explícita como implícita, na qual nesta, o processo é internalizado, sendo autorreflexivo, porém, não necessariamente autoconsciente, enquanto, naquela, há uma evidência em relação ao trabalho autoconsciente e autorreflexivo.

Para Linda Hutcheon, o termo criado por William H. Gass, segundo o crítico norte-americano Robert F. Kiernan, como *metaficção*, é o texto autorreflexivo cujo discurso ficcional se refere a si mesmo, ou seja, uma ficção que trabalha a própria ficção em suas linhas, ao refletir sobre a própria construção textual pertinente ao texto de ficção, denominado pelo crítico John Barth, como "literatura de exaustão", enquanto por Raymond Federman, de "surficção", e por último, Robert Scholes de "fabulação".

De acordo com a crítica canadense em sua postulação teórica, há duas espécies de *mimese* que caracterizam o texto literário, por assim dizer, uma assentada como produto, essa em que há uma similaridade entre a realidade e a vida real, como imitação do mundo aparentemente ao realismo tradicional; e a outra, como processo, por onde se dá a metaficção, que consolida ao nível da linguagem a natureza autorreflexiva pela qual o leitor, como parte integrante neste processo de recepção da obra, se constitui como elemento co-produtor do texto literário no processo de construção de sentido.

É no correr das linhas metaficcionais contemporâneas, que segundo Hutcheon, ao leitor é atribuído um novo papel, não mais secundário em relação à

construção do fazer literário, porém, como co-produtor do processo de construção da narrativa, devido à referência paradoxal que articula o leitor a reconhecer, nas linhas textuais, os artifícios da construção do texto literário, pois, este, não é considerado neste contexto como representação, antes, porém, como um produto explicitamente ficcional que caberá ao leitor seguir e decifrar as lacunas deixadas no texto.

É notório, entre outras particularidades, que a metaficção é uma característica peculiar na escritura de José Saramago, que desde *Manual de pintura e caligrafia*, aquele que abre uma segunda fase autoral em matéria romanesca, ou, como consideram certos críticos, um romance confeccionado numa linha de transição, se contarmos aqui, que o romance *Terra do pecado* publicado em 1947, seja pertencente a uma suposta primeira fase, que tal particularidade vem permeando o fazer literário deste escritor português, numa busca incessante que se processa no conjunto da sua construção ficcional.

Em virtude deste caráter autoconsciente e autorreferencial proposto pelas escrituras contemporâneas, sobretudo, em relação à ficcionalidade produzida por autores portugueses, e entre eles, José Saramago, sobressai no bojo deste fazer literário, o que a canadense Linda Hutcheon propôs como metaficção historiográfica, numa escritura que “*não nega a existência do passado, mas de fato questiona se jamais poderemos conhecer o passado a não ser por meio de seus restos textualizados*” (HUTCHEON, 1991, p.39), ao reescrever a historiografia de uma determinada sociedade, de forma paródica e irônica em relação ao discurso histórico oficial, que classificamos aqui a obra *História do cerco de Lisboa*.

Ao congregar em um mesmo texto, um diálogo entre o discurso histórico e o discurso literário, na qual, o primeiro recebe atentamente um outro olhar por parte do escritor, sobre os fatos históricos que se perpetuaram discursivamente, a estética dá outra voz aos fatos retomando o curso da história de forma irônica e paródica, ao romper o silêncio instituído pelo discurso histórico, cuja denominação, por Linda Hutcheon, se apresenta como metaficção historiográfica.

[..] a metaficção historiográfica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico. [...] certos detalhes históricos conhecidos são deliberadamente falsificados para ressaltar as possíveis falhas mnemônicas da história registrada e o constante potencial para o erro proposital ou inadvertido.” (HUTCHEON, 1991, p. 152)

Configurável à postulação de Hutcheon, na qual o discurso histórico é problematizado através do discurso literário, dentro de um linha da qual esta autora postura como pós-moderna, numa postura crítica que afasta tanto o nostálgico como saudosismo, *História do cerco de Lisboa* tem em sua escritura certas normas salientadas pela Nova História, em autores como, Hayden White, Paul Veyne, Michel de Certeau, Dominick LaCapra, Louis O. Mink, Fredric Jameson, Lionel Gossman e Edward Said, que:

[...] levantaram a respeito do discurso histórico e de sua relação com o literário as mesmas questões levantadas pela metaficção historiográfica: questões como as da forma narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem, da relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico, e, em geral, das consequências epistemológicas e ontológicas do ato de tomar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia - e pela literatura - como uma certeza. (HUTCHEON, 1991, p. 14)

Outrossim, como exposto por Linda Hutcheon acerca da metaficção historiográfica, na qual, para esta autora não há apenas uma única verdade a se estabelecer sobre os fatos, como algo fechado, porém, inúmeras verdades que são constituídas, sobretudo, através de obras que revisitam e reescrevem o passado de modo crítico, ao subverter os arquivos, num diálogo incessante entre o literário e outros discursos, numa congregação que permite ao leitor repensar de modo plural, com múltiplas perspectivas, sobre o que fora pré-estabelecido dentro de um período ou fato histórico.

Autoconscientemente, a metaficção historiográfica nos lembra que, embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituídos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo. (HUTCHEON, 1991, p. 131)

No romance *História do cerco de Lisboa* a metaficção sobressai do início ao fim deste relato, cujo leitor, envolvido pelos caminhos abertos, proporcionado pelo narrador, é inserido em dois planos narrativos, sendo o primeiro atribuído a um narrador não nomeado, cuja voz se alterna no processo narrativo a outro narrador, este que num segundo plano narrativo irá narrar os acontecimentos ocorridos quando da fundação da nação portuguesa. No convívio destes dois planos narrativos, o leitor é convidado a conhecer o processo de construção do romance na qual o revisor Raimundo Silva se questiona.

Que vou eu escrever, não é a única pergunta, uma outra logo lhe ocorreu, também ela imperiosa, e tão imediata de urgências que se tornaria quase irresistível tomá-la como efeito reflexo instantâneo, porém determina a prudência que não regressemos ao debate em que nos perdemos anteriormente, e que de mais exigiria, para que não recaíssemos outra vez em confusões conceptuais, a distinção entre relações íntimas e essenciais e relações acidentais, isto pelo mínimo, o que finalmente importará ao caso é saber que Raimundo Silva, depois de ter perguntado, [...] (SARAMAGO, 2011, p. 179)

Após perguntar a si próprio, o que irá escrever, logo lhe apetece indagar por onde iniciar o seu relato, como bem fica explícito neste excerto:

Que vou eu escrever, perguntou, Por onde devo começar. Dir-se-ia ser a primeira pergunta a mais importante das duas, porquanto ela é que vai decidir sobre os objectivos e as lições do futuro escrito, mas, não podendo e não querendo Raimundo Silva remontar tanto que acabasse por ter de redigir uma História de Portugal, felizmente curta por há tão poucos anos ter começado e por tão à vista estar o seu limite próximo, que é, como está dito, o Cerco de Lisboa, e carecendo de suficiente enquadramento narrativo um relato que principiasse apenas no momento em que os cruzados responderam, Negativo, ao pedido do rei, então a segunda pergunta perfila-se como uma referência factual e cronológica incontornável, o que equivale a perguntar, usando palavras do povo comum, Por que ponta vou eu pegar nisto. (SARAMAGO, 2011, p. 179)

Em variadas passagens deste romance fica visível o trato com que Saramago empreende o jogo metaficcional ao conjugar a escritura dos dois planos narrativos. Numa destas passagens o narrador chama a atenção do leitor sobre o fato de ter o revisor, inicialmente alocado um “*não*” aos cruzados em relação ao ato de ficar em Lisboa a combater os mouros, porém, em sua escritura o mesmo revisor,

agora como autor, deixar ficar “*uns cem que desembarcaram*” a transportar em terra firme “*as armas e as bagagens*”,

Também o revisor Raimundo Silva vai precisar que o ajudem a explicar como, tendo ele escrito que os cruzados não ficaram para o cerco, nos aparecem agora desembarcas umas tantas pessoas, à roda duma centena, se acreditarmos nos cálculo dos mouros, feito de longe e a olho. (SARAMAGO, 2011, p. 179)

Um atributo exclusivo da metaficção é estruturar em suas linhas, num processo paralelo, tanto o ato proporcionado pelo autor em narrar uma história quanto o ato dimensionado pelo leitor em relação à leitura, que metafictionalmente José Saramago demonstra no *corpus* desta dissertação em forma de metáfora, os dois atos em movimentos descritos pelo narrador, relacionando o ato de escrever do revisor Raimundo Silva, bem como o ato de leitura da editora Maria Sara, explicitamente desenvolvido nesta narrativa.

É aí que se inscreve a metaficção historiográfica proposta por Hutcheon, e que aqui delineamos como uma proposta do fazer literário enunciado por José Saramago, cujo ápice em relação à historiografia oficial portuguesa se consuma em *História do cerco de Lisboa*, como um paradigma a refletir as diversas negativas descritas ficcionalmente nos romances saramaguianos, não como um romance histórico tradicional, antes, porém, como uma metafictional que tem por objetivo questionar o discurso mítico de fundação da nação portuguesa, assim como, dá voz aos excluídos que não tiveram oportunidade de perpetuar seus nomes através do discurso histórico oficial, cujas crônicas medievais, apenas revelaram a imagem do rei Dom Afonso Henriques como o grande nome deste episódio.

[..] a História é usada como assunto não apenas simbolicamente, mas também em sentidos que se desdobram quer por veios semanticamente subversivos, de nítidas implicações ideológicas, quer pela própria problematização e reflexão sobre o modo como a conhecemos ou sobre a forma como ela tem vindo a ser construída e registada pela historiografia. (ARNAUT, 2002, p. 317)

Neste romance de José Saramago o processo de escrita se relaciona ao processo de leitura, a partir do momento em que o próprio revisor, ao reler o discurso do historiador em relação ao cerco de Lisboa, a do romance como espaço de reflexão sobre a escrita e a da escrita como momento e lugar de construção da personagem ou do próprio romance, numa relação entre a chamada metaficção e o processo de *mise en abime*, esta da qual, que em outro momento receberá um tratamento mais evolutivo.

Segundo a pesquisadora Simone Pereira Schmidt, em seu livro *Gênero e História no Romance Português*, ao analisar a prosa romanesca contemporânea, fundamentando-se na obra crítica da canadense Linda Hutcheon, no consagrado ensaio *A poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*, tendo como corpus literário o romance *História do cerco de Lisboa*, a obra deste autor “*revela procedimentos que se encontram em estreita sintonia com a narrativa pós-modernista, tal como esta vem sendo teorizada, produzida e analisada em diversos países*”, na qual, acentua-se o caráter autorreflexivo, num projeto estético e ideológico que revista ironicamente a historiografia nacional portuguesa, sobretudo, no seu marco fundador, o cerco de Lisboa aos mouros em 1147, cujo princípio epistemológico, conforme assina Schmidt, se retrata no questionamento, na indagação a qual se refere Hutcheon:

O romance pós-modernista questiona toda aquela série de conceitos inter-relacionados que acabaram se associando ao que chamamos, por conveniência, de humanismo liberal: autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teleologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem. (HUTCHEON, 1991, p. 84)

Característica essa, notória dentro da malha literária portuguesa na contemporaneidade, sobretudo, na escritura de José Saramago, que desde o *Memorial do convento* à *História do cerco de Lisboa* vem recontando parte da historiografia portuguesa, seja em episódios remotos, tais quais são apresentados nos romances antes referidos, ou fatos relacionados com o último século, como se apresentam nos romances *O ano da morte de Ricardo Reis* e *Levantado do chão*.

3.3: Parodização da História do cerco de Lisboa.

Antes de adentrarmos em referência à temática deste tópico, faz-se necessário empreender uma reflexão teórica a respeito do “mito das origens”, pois, ao associar ao *corpus* desta dissertação, cuja escritura se inscreve na contemporaneidade, numa revisitação paródica relacionada à construção identitária da nação portuguesa, em homologia, como criação e formação que congrega o percurso que segue do profano ao sagrado, *História do cerco de Lisboa* insere o leitor num passado distante, embora com um olhar crítico e irônico pertencente ao presente, que encara o discurso mítico-histórico como construção textual.

Segundo a pesquisadora Maria Valéria Zamboni Gobbi, ao citar a célebre expressão atribuída por Vasco Graça Moura, em relação ao “*grau zero da identidade nacional*”, o romance *História do cerco de Lisboa* fundamenta-se historicamente nas origens do ser português (2011, p. 66), ou seja, em episódios míticos consagrados à memória da nação portuguesa, através do discurso histórico empreendido desde o século XVI, oriundo das crônicas, numa releitura que permaneceu até a contemporaneidade, sobretudo, ao “milagre de Ourique” ocorrido em Santarém no ano de 1139, bem como, “o cerco de Lisboa” em 1147.

Para o autor, todo aparecimento de uma nova situação pressupõe uma analogia com a origem do mundo, prolongando e completando o mito cosmogônico primevo, já que, do ponto de vista do ritual, toda espécie de criação (desde o nascimento até o restabelecimento de uma situação) tem por modelo a cosmogonia. (GOBBI, 2011, p. 57)

Conforme Gobbi, após explorar os pressupostos teóricos conferidos por Mircea Eliade em *Mito e realidade* sobre o mito cosmogônico, sobressai em sua reflexão crítica um deslocamento da expressão mito das origens ao tratar da construção identitária da nação portuguesa, por analogia ao ato de criação que se alcança entre a esfera do histórico ao sagrado, como relativamente as crônicas construíram o nascimento de Portugal como nação, ao dar importância primordial ao rei Dom Afonso Henrique, à sua fala mítica, que nesta altura se associa ao “herói

cultural”, na origem desta construção mítica proposta por Mielietinski em *A poética do mito*, cuja proposição exemplifica Gobbi:

Os heróis culturais são concebidos, de maneira generalizada, como um pai universal. Eles representam a divindade que assume as funções de estruturar as forças outrora desordenadas, de organizar o espaço natural, de estabelecer as regras do *socium* e de introduzir regras e ritos nesta nova comunidade, agora organicamente desenhada em um determinado tempo e em um determinado espaço. (GOBBI, 2011, p. 57)

Dentro deste âmbito, a nação portuguesa nasce e se forma como nação eleita, num pacto entre o mundo profano e o mundo sagrado, como religiosamente se apresenta nas Crônicas de Dom Afonso Henrique, num processo de legitimação do poder, que se *“constrói-se discursivamente – pela fala mítica – essa autoridade”*, qualificando naquilo que Gilberto Durand posicionou como o mitologema do “santo combate”, associando-se à própria imagem, e que, como herói cultural irá mediar o relacionamento entre o caos e a ordem, *“cuja imagem é literalmente reconstruída para que venha a coincidir com aquele futuro imaginado para a nação eleita”*, na qual a História:

[...] quando ela “vem pra contar”, já está fixada outra narrativa: a da “memória das origens”, que, fundamentalmente, reproduz as linhas mestras do conceito de mito: a sua proximidade com a representação coletiva, a relação com o sagrado, o vínculo entre este sagrado e o poder. (GOBBI, 2011, p. 59)

Em *História do cerco de Lisboa*, como um desvelamento sobre a construção do mito ideológico, a revisitação paródica não tem por objetivo a destruição do mito, mas fazer crer pela ficção que todo mito nasce e se constrói na e pela linguagem, como discurso que se instaura na memória coletiva. Segundo Gobbi, ao se orientar pelas considerações do teórico alemão Theodor Adorno, na qual *“o autor despacha com gesto irônico, que revoga seu próprio discurso, a exigência de criar algo real, porém, nenhuma de suas palavras pode escapar”*, ao tipificar sobre o caráter irônico empreendido na prosa romanesca, a autora revela que é a ironia que torna possível a nova escritura da *História do cerco de Lisboa*, tanto a de Saramago, quanto a do

próprio personagem criado por ele, tal qual, o revisor Raimundo Silva, em ficcionalizar o episódio mítico e histórico relativo ao cerco de Lisboa:

Assim, é a ironia, por exemplo, que recusa a nostalgia do olhar ao passado por permitir o distanciamento crítico exigido para o seu reconhecimento; é a ironia que dessacraliza os heróis, marcando a irreverência do romance face à História; é a ironia que, em sua função formadora, faz-se compreender completamente [...]. (GOBBI, 2011, p. 84)

Numa das passagens deste romance, de forma cênica empreendida pela escritura do narrador, ao descobrir o que procurava, no caso, o motivo da recusa pelos cruzados, anteriormente sintetizada pelo “*não*” a qual o revisor havia assinalado no livro em que deveria revisar, cujo título também se denominava História do cerco de Lisboa, Raimundo Silva descobre, não apenas o motivo que estava procurando para acentuar o “*não*” em sua escritura ficcional, bem como, a natureza artificial que reveste o discurso histórico, por ser este, nada mais do que uma construção textual, como está demonstrado pelo narrador após a descrição dos atos conferidos ao personagem em questão no momento em que se encontrava no Castelo de São Jorge:

O vento puxa e repuxa Raimundo Silva, obriga-o a segurar-se aos merlões para manter o equilíbrio. Num momento o revisor experimenta uma sensação forte de ridículo, tem a consciência da sua postura cênica, melhor dizendo, cinematográfica, a gabardina é manto medieval, os cabelos soltos plumas, e o vento não é vento, mas sim corrente de ar produzida por uma máquina. E é nesse preciso instante, quando numa certa maneira se tornou infenso e inocente pela ironia contra si próprio dirigida, que no seu espírito surgiu, finalmente claro e também ele irónico, o motivo tão procurado, a razão do Não, a justificação última e irrefutável do seu atentado contra as históricas verdades. Agora Raimundo Silva sabe 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. (SARAMAGO, 2011, p. 135)

É na revisitação da cidade Lisboa, à procura de “*uma impressão de tangibilidade visual*” (p. 134), um sinal a fim de legitimar a negação que dera impulso ao seu relato ficcional, que o revisor descobre no “*dado que ao relato falta*” (p. 135), a causa imperiosa à recusa dos cruzados ao cerco de Lisboa, e que no discurso do rei se encontraria.

3.4: Uma construção estética do cerco de Lisboa em *mise en abyme*.

A reverenciada construção em abismo, atualmente conhecida pelos críticos como *mise en abyme*, primeiro se constatou nas artes plásticas, logo após, ao circuito da literatura e depois ao cinema, em reduplicações internas ao denunciar o caráter metalinguístico conferido em determinadas obras de arte, que na contemporaneidade, em se tratando de arte literária, ganhou novos contornos e um intensificação mais relevante, como um enclave a se constituir dentro da própria história.

O escritor francês André Gide, prêmio Nobel de Literatura em 1947, segundo o estruturalista francês Lucien Dallenbach, foi o primeiro a utilizar a expressão *mise en abyme* em referência às narrativas que se encontram em encaixe, ou simplesmente, quando uma narrativa se encontra dentro de outra, ao promover e incorporar este termo ao campo literário em 1893, na obra *La Tentative amoureuse*, como fenômeno cujo encaixe se estabelece na sintaxe narrativa proporcionando níveis variados de discursos narrativos em confronto.

Entendida “*como especulação interna/reduplicação de um ou vários aspectos da história*”, com relação às canônicas *mises en abyme* gideanas, ao distorcer ou quebrar a linearidade discursiva, ou as acepções por Lucien Dallenbach, ao tratar das reflexões sobre a escritura literária na malha do próprio texto narrativo, como, no entender de Arnaut, “*as que põem em cena o agente e o processo de produção da enunciação*”, esta particularidade estética é em si uma novidade da literatura contemporânea, embora seja nítido o tratamento especial que se revela na contemporaneidade dentro da malha literária portuguesa em relação à construção estética especular, ou as consagradas construções em abismo.

Com relação a esta dissertação, cujo *corpus* é o romance *História do cerco de Lisboa*, constatamos a *mise en abyme*, como procedimento estético particularizado por Gide e retomado por Dallenbach, ao percorrer todas as linhas deste livro, desde o título que será reduplicado no interior do texto, em duas outras narrativas, ora como discurso histórico, ora como discurso literário, até as reduplicações de personagens e situações, como serão os casos dos pares Raimundo Silva e Maria Sara no tempo presente, e Mogueime e Ouroana no tempo

passado, bem como as relações textuais e intertextuais em referência as narrativas compreendidas em tempo simultâneo pelo revisor e a editora, concernentes aos supostos milagres do cavaleiro Henrique e o santo padroeiro do povo lusitano, Santo Antonio, sendo o primeiro por meio da escrita, e o segundo através do ato da leitura.

Tanto em relação ao tema, quanto estruturalmente, *História do cerco de Lisboa* se apresenta como um exemplo de uma construção em *mise en abyme*. Em referência ao tema, numa pluralidade de narrativas, há três títulos denominados como História do cerco de Lisboa, em espelhamento. O primeiro, o próprio livro de José Saramago, narrado em terceira pessoa, cuja preocupação inicial seria narrar a vida de um pacato revisor de textos, que em si, engloba outros dois títulos: um de caráter histórico, cuja escritura versa sobre a retomada da cidade de Lisboa pelos portugueses aos mouros em 1147, seguindo a linha de inúmeras outras narrativas consagradas pelo discurso histórico, e outro literário, construído pelo personagem Raimundo Silva depois de subverter o discurso histórico.

No romance *História do cerco de Lisboa*, o personagem central do primeiro nível narrativo, o revisor Raimundo Silva, ao assumir a enunciação do relato a outro cerco de Lisboa, desta feita, em caráter estritamente ficcional, como autor textual, neste caso, no segundo nível narrativo, hipodiegético, usa como referencialidade o discurso histórico como uma brecha na realização do encaixe ao produzir esteticamente o efeito *mise en abyme*, como ressalta a pesquisadora Mirian Rodrigues Braga ao recorrer ao pensamento de Maria Helena Rouanet:

[...] a narrativa por encaixe só pode ocorrer por onde houve brecha, e pelas brechas rompe-se a continuidade. Para a questão em pauta, isso significa dizer que o encaixe desarticula a continuidade temporal, provocando outros percursos no relato do acontecimento histórico. (BRAGA, 2002, p. 58)

No penúltimo capítulo do romance História do cerco de Lisboa, o narrador expõe ao leitor, explicitamente, os dois processos de construção de uma obra de arte literária, desmistificando tanto o processo de construção por parte do escritor, metaforizado por Raimundo Silva, enquanto produtor do fazer artístico, quanto o processo realizado no ato de leitura, proporcionado pelo leitor, configurado pela presença de Maria Sara, numa *mise en abyme* intratextual revelada pela mescla de

textos e processos em construção, que através de um jogo polifônico que se estabelece ao longo do parágrafo.

Por um lado, Raimundo Silva tece sua escritura sobre as peripécias do cavaleiro Henrique, o alemão, após a sua morte, enquanto Maria Sara pratica a leitura das obras de Santo Antonio. Em ambos os processos, tanto o de escrita como o de leitura, a temática se congrega na realização de milagres atribuídos ao cavaleiro Henrique, ao se materializar na escritura do revisor, enquanto Maria Sara, como leitora, viajar num livro que conta os milagres de Santo Antonio.

As duas narrativas, tanto aquela empreendida pela escritura do revisor Raimundo Silva, quanto à leitura realizada por Maria Sara, são estabelecidas em simultaneidade temporal, como se destaca nas falas de ambos ao conjugar o verbo principiar na primeira pessoa do plural, cujo leitor, ao assumir a função de produtor do fazer artístico, acompanha o processo de *mise en abyme* proporcionado pela realização dos dois processos constitutivos da obra de arte: o da escrita, representado neste parágrafo ficcional por parte de Raimundo Silva, e o da leitura, por parte de Maria Sara.

Agora, vou escrever sobre os milagrosos casos de que foi autor, morto e já enterrado, o antes por outras admiráveis razões tão celebrado Henrique alemão, cavaleiro da cidade de Bona, segundo explicitamente se conta na carta de Frei Rogeiro àquele Osberno que veio a ficar com a boa fama de cronista, carta que sendo, neste ponto, digna de confiança mínima, o é de máxima fé, e isso é o que conta, E eu, respondeu Maria Sara, enquanto não chega a hora de jantar, que hoje será preparado e comido em casa, ficarei sentada neste sofá lendo a edificante obra dos milagres de Santo Antonio, para cujo apetite me havia preparado a tua leitura do caso prodigioso da mula que trocou a aveia pelo Santíssimo, fenômeno que não teve repetição, pois a dita mula, sendo estéril como todas as outras, não deixou descendência, Principiemos, Principiemos. (SARAMAGO, 2011, p. 331)

Deste procedimento, que se desenrolará por seis longas páginas, destaca-se o ponto que intercala cada ação desenvolvida por ambos personagens, bem como, a atribuição do verbo dizer introduzindo a fala de Maria Sara, como se estivesse a ler em voz alta para o próprio leitor da obra saramaguiana.

Principiaram de vir os enfermos e tomavam folhas daquela palma, e pondo-as no colo logo eram curados nessa hora de qualquer enfermidade que cada um houvesse. Diz aqui que, passando de Arimino a Pádua, converteu Santo Antonio a vinte e sete ladrões em um só sermão. Que prodígio, que formoso milagre. Diz aqui que, tendo Santo Antonio repreendido asperamente a um moço que dera um pontapé em sua própria mãe, ficou o agressor tão compungido e repeso do mal que fizera, que foi dali por um cutelo e sem mais advertência cortou o malicioso pé. (SARAMAGO, 2011, p. 58)

Sobretudo, aqui a *mise en abyme* se realiza tanto tematicamente na produção de relatos atribuídos às proezas de ações milagrosas proporcionadas pelo Henrique alemão, bem como, por Santo Antonio, quanto à forma estética, ao intercalar as ações das duas produções, que bem poderia se assinalar na folha de papel separadamente, porém, perdendo em si, a riqueza artística que somente se encontra nos fazeres literários proporcionados pelos grandes escritores.

3.5: Um cerco em polifonia em meio à carnavalização do discurso.

Segundo o crítico e tradutor Paulo Bezerra, o teórico do texto, Mikhail Bakhtin, ao tratamento dado à prosa romanesca, sobretudo, aos romances da maturidade do escritor russo Fiódor Dostoiévski, concebeu duas modalidades romancescas, a saber – o romance monológico, associado, este, à sujeição das personagens ao horizonte do autor; e por outro lado, o romance polifônico, em que os personagens se encontram em permanente estado de evolução, cujo diálogo se vincula à natureza da polifonia, termo este, derivado do universo da música, a fim de caracterizar um gênero romanesco novo – um novo modo de narrar, e conforme Bakhtin, àquela altura, exclusivo à escritura de Dostoiévski:

À categoria de monológico estão associados os conceitos de monologismo, autoritarismo, acabamento; à categoria de polifônico, os conceitos de realidade em formação, inconclusibilidade, não acabamento, dialogismo, polifonia. A inconclusibilidade e o não acabamento decorrem da condição do romance como um gênero em formação, sujeito a novas mudanças, cujas personagens são sempre representadas em um processo de evolução que nunca se conclui. O autoritarismo se associa à inconclusibilidade das verdades veiculadas por um tipo de discursos, ao dogmatismo; o acabamento, ao apagamento dos universos individuais das personagens e a sua sujeição ao horizonte do autor. (BEZERRA, 2012, p. 191)

Ainda sobre esta distinção, convém observar que no modelo monológico, diferentemente do polifônico, o autor concentra em si o processo de construção do romance, situando-se como a última palavra, ao fechar em suas linhas o mundo representado, negando assim a isonomia entre as consciências, pois neste modelo, o outro nunca é outra consciência, por ser objeto mudo.

Descarta o outro como entidade viva, falante e veiculadora das múltiplas facetas da realidade social, assim procedendo, coisifica em certa medida toda a realidade e cria um modelo monológico de um universo mudo, inerte. Pretende ser a última palavra. Fecha em seu modelo o mundo representado e os homens representados. O monologismo nega a isonomia entre as consciências, não vê nessa relação um meio de chegar à verdade, concebe-a de modo abstrato como algo acabado, fechado, sistêmico. (BEZERRA, 2012, p. 192)

Para Bezerra, numa ótica bakhtiniana:

[...] no universo monológico as personagens não têm mais nada a dizer. Já disseram tudo, e o autor, de sua posição distanciada e com seu excedente decisivo, já disse a última palavra por elas e por si. Qualquer que seja a forma que elas assumam, em sua construção predomina uma invariante: as personagens são objeto do discurso do autor, que não as vê como sujeitos, como consciências capazes de falar e responder por si mesmas, mas como coisas, como matéria muda que se esgota e se imobiliza no acabamento definitivo que ele lhe dá. (BEZERRA, 2012, p. 191)

Por determinação lógica, a polifonia, como uma forma suprema artisticamente na representação literária, marca a passagem do monologismo ao dialogismo, cujo autor, numa posição nova, agora sob o enfoque dialógico, reconhece o outro como sujeito, e não como um mero objeto em estado de mudez, porém, em sua individualidade, como destaca Bezerra:

Dostoiévski considera que não pode compreender, conhecer e afirmar seu próprio “eu” (o “eu para mim”) sem o outro; sem o outro “eu” e sem o reconhecimento e a afirmação do meu “eu” pelo outro (o “eu para o outro”). Por sua natureza, o “eu” não pode ser solitário, um “eu” sozinho, pois só pode ter vida real em um universo povoado por uma multiplicidade de sujeitos interdependentes e isônomos. Eu me projeto no outro que também se projeta em mim, nossa comunicação dialógica requer que meu reflexo se projete nele e o dele em mim, que afirmemos um para o outro a existência de duas multiplicidades de “eu” de duas multiplicidades de infinitos que convivem e dialogam em pé de igualdade. (BEZERRA, 2012, p.194)

O que caracteriza e define a polifonia enquanto sustentáculo do romance, cujo enfoque se estabelece no caráter dialógico, segundo Bezerra, é a regência de vozes num processo de comunicação interativa, cuja autonomia e imiscibilidade se sustenta na independência das vozes, pois:

[...] é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, que rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro “eu para si” infinito e inacabável. Trata-se de uma mudança radical da posição do autor em relação às pessoas representadas, que de pessoas coisificadas se transformam em individualidades. (BEZERRA, 2012, p. 194)

Desta forma, no romance polifônico a palavra do autor vive lado a lado com a palavra do herói, numa “*multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis*”, cujo diálogo se desenvolve com a participação do autor e seus personagens, como seres independentes:

A posição da qual se narra e se constrói a representação ou se comunica algo deve nortear-se em face de um universo de sujeitos isônomos, investidos de plenos direitos, um mundo de consciências individuais caracterizadas por forte grau de autonomia e vida própria, pois a consciência do autor não transforma a consciência dos outros – das personagens – em objetos de sua própria consciência e de seu próprio discurso, não conclui essas consciências porque não as concebe como entidades estáticas e sim como marca identitária do indivíduo; sabe que não podemos “predeterminar o indivíduo em evolução” nem “sujeitá-lo à nossa intenção”. (BEZERRA, 2012, p. 195)

Reforçando o conceito, Bezerra se concentra na imiscibilidade ao conceituar a polifonia por Bakhtin em atuação no romance:

A polifonia se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equipolentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo. Essas vozes e consciências não são objeto do discurso do autor, são sujeitos de seus próprios discursos. (BEZERRA, 2012, p. 194-195)

Destarte, em *História do cerco de Lisboa*, o próprio posicionamento estético da obra incentiva à construção de um romance em que o enfoque dialógico se relacione ao enfoque polifônico, desde a epígrafe que dialoga com o próprio romance, até o enquadramento estético realizado em dois planos narrativos que se entrecruzam no desenrolar da escritura, tanto os tempos, quanto os espaços, além do entrecruzar do discurso histórico em relação ao discurso literário.

Neste romance, o aspecto polifônico se concretiza através da posição do autor criador que se vincula num ativismo dialógico que cria e recria criaturas vivas e esteticamente independentes, tais como, o revisor Raimundo Silva, personagem central do primeiro plano narrativo, bem como, Mougueime, personagem principal do segundo plano narrativo, em vozes e consciências que dialogam entre si, mantendo autonomia sem se objetificar, como personagens que participam do projeto estético, interagindo com o autor, e que, por ser este, um regente de vozes, não interfere e nem as controla, “*deixa que elas se cruzem e interajam, que participem do diálogo em pé de igualdade contanto que permaneçam imiscíveis*”, (Bezerra, 2012, p. 198).

Na construção estética de *História do cerco de Lisboa* o efeito polifônico se faz presente em variados aspectos e formas, empreendido por uma escritura que entrecruza discursos de variados campos, tais como, o literário e o histórico, sendo o primeiro desenvolvido pela pena do revisor Raimundo Silva quando da sua metamorfose em autor, escritor de uma nova *História do cerco de Lisboa*, enquanto o segundo, advém da escritura de um determinado autor, não nomeado, totalizando quatrocentas e trinta e sete páginas, cujo conteúdo tem sua origem nos discursos oficiais que foram institucionalizados ao longo do tempo como um verdade absoluta.

Na escritura de *História do cerco de Lisboa*, particularmente em todo o segundo capítulo, se verifica os arranjos polifônicos pontuados em duas narrativas. A primeira, que inicia o capítulo, e que joga o leitor a outra esfera, ou seja, na escritura do segundo plano narrativo, que ainda será no futuro empreendida pelo revisor, quando autor se tornar, e reescrever numa linguagem literária a outra *História do cerco de Lisboa*, “*num discurso falso, embora coerente*”, que anuncia o último acordar do almuadem, em pleno século XII, conforme palavras do narrador deste romance.

A esta escritura, em forma de exame e contestação, ainda no segundo capítulo, o narrador discorre sobre as incoerências produzidas pelo revisor, pontuando o leitor que aquela narrativa não fora produzida, e por duas vezes o narrador chama a atenção do leitor para este fato. Na sequência, o jogo polifônico se instaura num diálogo imperceptível ao primeiro olhar, cuja narrativa, sem marcas textuais, que poderiam distinguir as vozes, é visualizada pelo leitor a partir das respostas empreendidas por uma voz outra, neste caso, a do revisor, como um intruso a responder ao narrador, postulando aí, aquilo que teorizava Bakhtin sobre o discurso em polifonia:

Mas, alguma coisa se salvando deste exame e contestação, confirme-se que não foi erro escrever, porque, enfim, escrito está, que era cego o almuadem. O historiador, que somente fala de minarete e muezim, talvez ignorasse que quase todos os almuadens, naquele tempo e por muito tempo depois, eram cegos. E se o sabe, porventura imagina que seria vocação particular da invalidez o canto da oração, ou que as comunidades mouras resolviam assim, parcialmente, como sempre foi feito e continuará a fazer-se, o problema de dar trabalho a gente a quem faltava o precioso órgão da visão. Erro seu, agora, que a todos invariavelmente acaba por tocar. A verdade histórica, aprenda-o, é que os almuadens eram escolhidos entre os cegos, não por humanitária política de emprego ou encaminhamento profissional fisiologicamente adequado, mas para que não pudessem devassar a intimidade dos pátios e açoteias que, do alto da almádena, em figura dominavam. O revisor já não se recorda de como o soube, certamente o terá lido em livro digno de confiança, que o tempo não emendou, por isso pode insistir agora que os almuadens eram cegos, sim senhor. Quase todos. (SARAMAGO, 2011, p. 29)

Antes deste protesto do revisor, como uma voz independente, cuja autonomia no discurso se mostra em pé de igualdade perante a fala do narrador, não se objetificando, o próprio narrador, no curso do primeiro plano narrativo já havia alertado o leitor quanto a não inscrição deste discurso:

De história sacra, por agora, temos que nos chegue. Importaria saber, isso sim, é quem escreveu o relato daquele formoso acordar de almuadem na madrugada de Lisboa, com tal abundância de pormenores realistas, que chega a parecer obra de testemunha aqui presente.” (SARAMAGO, 2011, p. 22)

Ao fim do segundo capítulo deste romance, na qual se constitui duas discursividades, duas vozes empregnadas pelo labor artístico, ressalta-se a primeira, oriunda da pena do revisor, porém, em estado latente, pois, haveria de ser escrita quando da sua transformação em autor de um livro literário; e a segunda, em forma de contestação ao primeiro discurso, sobre os supostos erros empreendidos pelo revisor na escritura da sua prosa.

Em meio ao jogo polifônico que permeia as linhas deste romance, cabe aqui também destacar a questão da carnavalização, ou seja, o caráter carnavalesco na qual Bakhtin havia trabalhado em duas obras críticas do autor: a primeira publicada em 1929, e republicada em 1963, denominada *Problemas da Poética em Dostoiévski*; e a segunda, escrita como tese nos anos de 1940, entretanto, publicada somente em 1965, nomeada *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*.

De acordo com as palavras da pesquisadora Beth Brait, ao diferenciar carnaval de carnavalização, após um longo estudo sobre os conceitos-chave bakhtinianos,

[...] *carnaval* é um fenômeno complexo da cultura, ligado às variadas festividades, ritos, formas, tipos carnavalescos, com raízes nas sociedades primitivas, na sociedade de classes; *carnavalização* é a influência determinante do carnaval na literatura, no gênero literário. (BRAIT, 2012, p. 60)

Em História do cerco de Lisboa, a concepção carnavalesca do mundo se implanta no interior do discurso literário, tanto em relação à temática que sobrevive na textualidade de suas linhas, empreendendo a recusa do discurso histórico como uma verdade absoluta sobre as realizações referentes ao passado português, mas uma entre outras, como algo que por ser produzido em forma de texto, e que por isso possa ser questionado, quanto à linguagem, que por ser estética, enquanto obra de arte, possibilita arranjos polifônicos construídos em relações dialógicas se materializam por todo romance saramaguiano.

Na escritura deste romance, o leitor se depara com a inscrição do discurso do rei Dom Afonso Henriques em dois formatos, o primeiro, advindo do discurso

oficial, e o segundo, da pena literária do revisor Raimundo Silva, e é neste que o discurso do rei é desmistificado, carnavalizado, destronado em forma de linguagem.

Ao fim do oitavo capítulo deste romance, o leitor se depara com um entrecruzar de tempos e vozes, cuja narrativa se inicia com a descrição do narrador após a leitura da crônica escrita por Frei Antonio Brandão, seguida da palavra do personagem Gil de Rolim, já apresentado pelo revisor em seu plano narrativo sobre a nova história do cerco, porém, a palavra de Gil de Rolim atravessa tanto o plano narrativo do discurso histórico em que o revisor acabou de ler, quanto à narrativa empreendida pelo revisor, acentuando neste entrecruzar de tempos narrativos e vozes que se instaura no discurso, tanto o aspecto polifônico a obra quanto a carnavalização que se apresenta na dobra do tempo, pois neste trecho o leitor é levado a conferir a existência numa mesma discursividade, de três planos narrativos.

Raimundo Silva fechou o livro. Apesar de fatigado, a sua vontade seria continuar a leitura, seguir os episódios da batalha até ao desbarato final dos mouros, mas Gil de Rolim, tomando a palavra em nome dos cruzados presentes ali, disse ao rei que, por este modo notificado do memorável prodígio obrado pelo Senhor Jesus em região também ela tão apartada, ao sul de Castro Verde, em sítio que chamam de Ourique, província de Alentejo, na manhã do dia seguinte lhe dariam resposta. Posto o que, cumpridas as saudações e cerimoniais da ordenança, igualmente se recolheram às suas tendas. (SARAMAGO, 2011, p. 149)

No decorrer da narrativa empreendida pelo revisor Raimundo Silva, a carnavalização também se opera quando o herói da história narrada é representado por ser um homem simples, apenas um soldado raso, no caso, Mougueime, que no decorrer do cerco a Lisboa também opera o seu cerco amoroso à Ouroana, na qual se tem o fim de sua história no momento da tomada de Lisboa, cuja figura real de Afonso Henrique, por se estabelecer dentro de plano secundário ideologicamente, vai desaparecendo da narrativa, cedendo lugar ao *“miúdo pormenor”*.

Considerações finais.

Assim, chegamos ao final deste trabalho crítico literário, acreditando que muito ainda há em matéria de leitura e releitura, a fim de ponderar criticamente sobre todos os vãos que cortam o processo de escritura do romance *História do cerco de Lisboa*, cuja pertinência quanto aos trabalhos salientados em relação ao dialogismo proposto por Bakhtin, e referendados como intertextualidade por Julia Kristeva, protagonizando teoricamente o primeiro capítulo em conjunto com a Estética da recepção, através dos pressupostos teóricos dos alemães da *Escola de Constança* Robert Jauss e Wolfgang Iser, formam determinantes a fim de pontuar as relações dialógicas estabelecidas nas linhas deste romance, sobretudo, em referência à intertextualidade incessante que se descortina nesta obra por viés histórico, religioso, literário, como uma característica elementar do fazer artístico do escritor português José Saramago.

Na última linha de *História do cerco de Lisboa*, assim como postulou Mikhail Bakhtin sobre a incompletude da prosa romanesca, como produto não acabado, um elemento se fixa ao dar margem àquilo já dito pelo narrador, de que “*todo o romance é isso, desespero, intento frustrado de que o passado não seja coisa definitivamente perdida*”, na qual já pregara Walter Benjamim em relação ao ato de narrar, pois “*Só não se acabou ainda de averiguar se é o romance que impede o homem de esquecer-se, ou se é a impossibilidade do esquecimento que o leva a escrever romances*”, deixando Saramago sob a marca cepticismo amargo, assim como, característica do seu próprio personagem protagonista, uma indagação em forma de sombra relacionada à identidade do povo lusitano, em sua mestiçagem cultural desde o episódio fundador, pois, assim como o herói do discurso histórico se perpetuou em nome de Dom Afonso Henriques, o herói saramaguiano, que ao mesmo tempo é também o herói de Raimundo Benvindo Silva, agora como autor, que no caso seria o soldado Mogueime, um ex-cêntrico – sua figura teimou em permanecer, pois, “*Sob o alpendre da varanda respirava uma sombra*”, como deixou bem claro o narrador após o término do romance em *mise en abime* construído em forma de segundo plano narrativo, deixando assim, uma lacuna, na qual será o leitor que irá preencher no ato da leitura como um co-autor da obra de arte literária, em sua posição ativa na construção de sentido e significado ao texto literário.

Fica evidente, após inúmeras releituras deste livro, a conformidade em relação às próprias palavras de Saramago em torno de não considerar o *corpus* desta dissertação como um romance histórico, porém, como uma metaficação historiográfica, assimilando com os pressupostos teóricos estipulados por Linda Hutcheon, pois, este romance não narra uma determinada história ocorrida num passado distante a mercê da reconstituição histórica por meio do discurso literário, assim como escrevia o inglês Walter Scott e o português Alexandre Herculano, entretanto, é mediante o olhar contemporâneo que se pontua o discurso estético nesta obra saramaguiana, na confluência temporal, na mescla entre o histórico e ficcional.

Na malha literária conferida pelas tintas do escritor português José Saramago, nada é por acaso, nem mesmo a aparição de uma palavra, um diálogo se quer, bem como, nem mesmo um nome ou sobrenome, ou um nome de uma rua, de um rio, de uma cidade como Lisboa. Tudo se configura e conjuga num projeto estético e ideológico cujas amarras se revelam tanto no conjunto de sua própria escritura, bem como, na vivência e experiência do próprio autor, que num sensato ensaio procurou dimensionar a sua própria obra de duas fases distintas, porém, complementares, estando o livro *O evangelho segundo Jesus Cristo* neste limiar, entre a fase “*Estátua*” e a “*Pedra*”, e *O ensaio sobre a cegueira* (1995), este que inicia um novo período, ao principiar a perfuração da “*Pedra*”, após à descrição da “*Estátua*”, como se exemplifica no excerto abaixo:

Digo que com este livro terminou a estátua. [...] É como se eu ao longo de todos estes livros [...] me tivesse dedicado a escrever uma estátua. Ora, que é uma estátua? A estátua é a superfície de uma pedra [...] é o resultado daquilo que foi retirado da pedra, a estátua é o que ficou depois do trabalho de retirar pedra à pedra, toda escultura é isso, é a superfície da pedra e é o resultado e um trabalho de retirar pedra da pedra. (Apud VENTURA, 2012, p. 130)

Desta forma, após um mundo de leituras e releituras, tanto de boa parte da obra do escritor José Saramago, sobretudo, a fase “estátua”, quanto em relação à fortuna crítica deste autor, terminamos esta dissertação, cuja pedra fundamental no intuito de cumprir este dever, encontra-se nas palavras da Dr^a. Mariana Cortez, num

ensaio publicado na revista *Carta na Escola*, intitulado *Seria uma vez*, ao expor que o autor de *O ano da morte de Ricardo Reis* bebera na fonte da História oficial a fim de recontá-la, dando vozes aos excluídos, por substituir aquilo que foi por aquilo que deveria ter acontecido, como se destaca neste excerto:

O seu modo de narrar – com perguntas, hesitações, respiros, circularidade, devaneio – acolhe o outro leitor, que ao entrar nesse universo construído parece ouvir ao longe aquele senhor sentado que conta uma história que tem muito de verdade e assim, nessa conversa, o leitor é convidado o tempo todo a refletir, a questionar a ordem estabelecida, a atuar sobre a condição imposta e, claro, por vezes a assumir outra visão do mundo, já que foi dissuadido por aquele hábil contador. (2010, p. 130)

Destarte, que me fez sair, enquanto leitor, dos trilhos em referência ao Rio de Machado de Assis a fim de mergulhar no Tejo de Saramago, acompanhando passa a passo a idas e vindas do revisor Raimundo Benvindo Silva, na Lisboa mítica de Dom Afonso Henriques e na Lisboa contemporânea de um narrador saramaguiano, que entre outras particularidades, ostenta em sua pena o trabalho de levar o leitor em dois tempos e em duas estações, pois, para este autor, por assimilar que o homem contemporâneo é herdeiro do tempo que se passou e do processo cultural em que se vivencia, é o próprio homem um ser plural por excelência, o que perpassa nas linhas não só do romance *História do cerco de Lisboa*, porém, por todo processo escritural do vencedor do Prêmio Camões de Literatura congratulado em 1998.

Referências Bibliográficas:

- AGUILERA, José. *As palavras de Saramago*. 2012.
- ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo – Fios de Ariadne, Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.
- BRAGA, Miriam Rodrigues. *A concepção de língua de Saramago – o confronto entre o dito e o escrito*. São Paulo, Arte & Ciência, 1999.
- BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Unicamp, 2005.
- _____. *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2012.
- _____. *Bakhtin, conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2012.
- _____. *Bakhtin, outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2012.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.
- CORTEZ, Mariana. *Seria uma vez*. Carta Capital. publicado 10/09/2010.
- COLLINGWOOD. *A História como representação da experiência passada*. In.: GARDINER, Patrick. *Teorias da História*. 4 ed. Lisboa; Calouste Gulbenkian, 1995.
- RALLO, Elizabeth Ravoux. *Métodos de crítica literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FERRAZ, Salma. *As faces de Deus na obra de um ateu: José Saramago*. Juiz de Fora: UFJf, 2003.
- FRANCE, Anatole. O Jardim de Epicuro apud RÓNAI, Paulo. *Dicionário Universal Nova Fronteira de Citações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. *A ficcionalização da História – Mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

JENNY, Laurent. *A estratégia da forma. Poétique: revista de teoria e análise literárias*, nº 27. Coimbra: Almedina, 1979.

HENRIQUES, Afonso. *A conquista de Santarém*. In: PIMENTA, Alfredo. *Fontes medievais da história de Portugal*. Lisboa: Livraria Sá Costa, 1992. p. 93-106.

HUTCHEON, L. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. 2 ed. New York: Methuen, 1984.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KOCH e TRAVAGLIA. *Texto e Coerência*. São Paulo: Cortez, 2002.

KAUFMAN, Helena. *A metaficção historiográfica de José Saramago*. Colóquio Letras, Lisboa, nº. 120, abril de 1991.

LOPES, João Marques. *Saramago – Biografia*. São Paulo: Leya, 2010.

LLOSA, Mario Vargas. *A verdade das mentiras*. São Paulo: Arx, 2004.

MARINHO, Maria de Fátima. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.

MOURÃO, José Augusto. "Da intertextualidade (citação e comentário nas Viagens de A. Garrett)" in *Revista de Comunicação e Linguagens* (3), Porto, ed. Afrontamento, 1986.

MONGELLI, Lênia Marica. *E fizeram taes maravilhas: histórias de cavaleiros e cavalarias*. Cotia SP. Ateliê Editorial, 2012.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Muita Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MOISÉS, Maussaud. *A criação literária – poesia e prosa*. Editora: Cultrix, 2012.

NAVAS, Diana. *Narcisimo Discursivo e Metaficção*. São Paulo: Scortecci, 2009.

OSBERNO. *Conquista de Lisboa aos mouros em 1147 – Carta de um cruzado inglês*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Formas e Usos da Negação na Ficção Histórica de José Saramago*. In: TUTIKIAN, Jane e CARVALHAL, Tânia Franco (Orgs.) *Literatura e História: Três Vozes de Expressão Portuguesa*. Porto Alegre: UFRGS, 1999a. p. 105.

PINHEIRO, Eula Carvalho. *José Saramago: tudo são ficções; mas a literatura é vida*. São Paulo: Editora Musa, 2012.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

REMÉDIOS, Maria Luíza. *O romance português contemporâneo*. Santa Maria: Edições UFSM, 1986.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

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

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. José Saramago: a ficção reinventa a história. Colóquio Letras, Lisboa, nº. 120, abril de 1991.

SARAMAGO, José. *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. Seleção e Organização de Fernando Gómez Aguilera. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1995.

SCHMIDT, Simone Pereira. *Gênero e História no Romance Português – novos sujeitos na cena contemporânea*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

SEIXO, Maria Alzira. *História do cerco de Lisboa, ou a respiração da sombra*. Colóquio Letras, Lisboa, nº. 109, maio de 1989.

VIEIRA, Cristina Costa. *A construção da personagem romanesca*. Processos definidores. Lisboa: Colibri, 2008.

SILVA, Ana Cláudia da & VENTURA, Susana Ventura. *Ciranda de escritas: reflexões sobre as literaturas do Brasil, Portugal e Áfricas de Língua Portuguesa*. Editora: Biblioteca 24 horas, 2010.

