

constituição de um discurso histórico que, em certa medida, está relacionada com a produção de um discurso artístico-literário; e o estudo sobre o romance, postulado por Mikhail Bakhtin (2014), ajuda a visualizar, no terceiro e último nível, a constituição deste objeto estético contemporâneo, através da amálgama entre a forma arquitetônica e a forma composicional. Pretende-se, assim, concluir que o romance de José Saramago, *História do cerco de Lisboa* (1989) é constituído por meio da relação estabelecida entre a ficção e a história, sendo que essa relação é determinada pela valoração posta no plano arquitetônico, elaborado pelo autor-criador, que determina a forma composicional do objeto estético.

PALAVRAS-CHAVE

Ficção e História; Discurso historiográfico; Formas arquitetônicas e composicionais; Narrativa Saramaguiana.

guides, on the second level, the look in which the constitution form of a historical discourse that, in a way, is related to the production of an artistic-literary discourse; and the study about romance, from Mikhail Bakhtin (2014/2019), helps to comprehend, in the third and last level, the constitution of this contemporary aesthetic object, through a mix between the architectural form and the compositional form. Thus, the intended conclusion is that the romance of José Saramago, História do cerco de Lisboa (1989), is constituted by a relation established between fiction and History, being that this relation is determined by the value placed in the architectural plan, created by the author-creator, that determines the compositional form of the aesthetic object.

KEYWORDS

Fiction and history; Historiographical discourse; compositional and architectural forms; Saramago's narrative.

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem por objetivo compreender de que modo a elaboração da narrativa sobre a História de Portugal está intrinsecamente relacionada à organização e à composição estética do romance de José Saramago que gera o objeto artístico-literário. Desse modo, escolhe-se o romance *História do cerco de Lisboa*, publicado em 1989, para demonstrar que a tessitura da narrativa histórica construída no romance se dá por meio do jogo discursivo entre a história e a ficção, sendo que este jogo, determinado pela organização estética, está a serviço de uma valoração depositada sobre a História do povo português, bem como a criação da narrativa desta.

História do cerco de Lisboa é um dos romances de Saramago que trazem a narrativa histórica como tema da obra. De *Levantado do chão* (1980) até *O ano da morte de Ricardo Reis* (1986), Saramago retoma em suas narrativas um modo de composição que segue uma tradição literária portuguesa: o romance histórico. No entanto, em *História do cerco*, o autor projeta e discute o fazer literário dessa tradição e reflete criticamente sobre a composição da imagem da própria História do país. O que se vê nessa narrativa de Saramago é o ato de recolocar o sujeito daquele espaço

português em contato com o arcabouço histórico da nação, pois só assim será possível a reflexão proposta.

A compreensão sobre o processo histórico de um determinado povo se dá a partir do olhar que determinados sujeitos veem um fato histórico do passado, assim interpretando-o, como aponta Hayden White (2014) em seu ensaio “A interpretação da história”. Esta interpretação será materializada por meio da constituição de uma narrativa, sendo que o *modus operandi* dessa narrativa terá como base os modos de elaboração de enredo do campo artístico-literário. É nesse limite entre a produção do discurso histórico e o discurso artístico-literário que se concentram as produções literárias portuguesas, pois elas, as obras que abordam a temática histórica, elaboram o enredo do fato histórico para construir imagetivamente a História de Portugal. Tendo em vista os romancistas portugueses contemporâneos, esses autores, ao trazerem a História para dentro de suas obras, não se preocupam apenas com a interpretação sobre um fato, mas também com a discussão sobre a própria produção discursiva histórica e ficcional.

Desta forma, pretende-se mostrar, na investigação deste artigo, que a produção da narrativa saramaguiana, calcada nas produções discursivas históricas do país, utiliza dos meios literários para fazer a revisão crítica da imagem da História do país, construindo uma nova história, como também rediscutir a elaboração da própria narrativa histórica em Portugal.

1 A HISTÓRIA EM SARAMAGO

Saramago é interessado pela História de seu país. Constata-se esse interesse ao entrar em contato com suas obras que remontam acontecimentos históricos importantes para a formação da nação portuguesa, não somente por uma questão geográfica e espacial, mas também memorialística e identitária. O autor constitui narrativas cujo objetivo é colocar o leitor em contato com essa História que, de alguma maneira, não é compreendida pelos sujeitos que ali habitam, apontando assim o lado paradoxal de Portugal, pois, apesar da história ser “esquecida”, ela se faz presente no dia a dia daquela população. Com a publicação de romances¹ que trazem fatos históricos pelos quais passou o

¹ Os romances aqui apontados são aqueles que se propõem a uma análise de um passado histórico determinado: *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e *História do cerco de Lisboa* (1989).

povo português, observa-se, pensando em sua função narrativa, uma proposta de inserção e imersão de sujeitos em contato com o arcabouço histórico que os cerca e que não são compreendidos. Para tanto, o autor seleciona um recorte de um fato histórico, destacando um momento episódico dessa narrativa a ser construída, e que é acompanhado por sujeitos daquele momento espaço-temporal ou não. Esses sujeitos são seres construídos para mostrar ativamente o fato acontecido no passado e que é evocado na ficção. É assim que Saramago, em suas narrativas, desenvolve discussões e reflexões a respeito de inquietações sociais pelas quais perpassam as personagens criadas nas narrativas.

No que tange a este estudo, a inquietação proposta em *História do cerco de Lisboa* (1989) se refere aos efeitos possíveis quando o sujeito entra em contato com a memória de seu país e cria uma consciência a respeito dela. Todos esses efeitos advêm da jornada de escrita que o personagem Raimundo Benvindo Silva envereda ao produzir uma nova história do cerco de Lisboa. Assim, não apenas com essa produção da nova história, mas também toda a reflexão e questionamento salientados sobre a linha tênue entre a produção do discurso historiográfico e do discurso artístico, é perceptível que há a necessidade de delimitar no romance um protagonismo, sendo este o da História de Portugal. Ela é o centro motriz de toda ação narrativa: movimenta a personagem do revisor, fazendo com que este se relacione e constitua a imagem desse fato histórico, que é nova tanto para a personagem quanto para o próprio leitor do romance.

O inquietamento de Raimundo é gerado no momento em que, ao exercer seu trabalho de revisor, ao rever um livro sobre a história portuguesa, encontra incongruências, lacunas e “erros” no relato histórico redigido pelo historiador. Estes problemas encontrados pelo revisor afetam uma relação estabelecida em Portugal: o contato do português com a tradição histórica, que criou uma imagem da História do país, levando-o a questionar a seriedade da narrativa desenvolvida por essa tradição, bem como a ter a ideia de recriar a narrativa histórica da conquista de Lisboa. Essas questões aqui apontadas, principalmente sobre a constituição da imagem histórica da nação e a não compreensão dela, são esclarecidas com maestria através de uma perspectiva de ordem psicanalítica, desenvolvida pelo historiador Eduardo Lourenço (2016), que se debruça sobre a concepção psíquica da construção da imagem do destino português, e, pode-se adicionar a essa concepção, a imagem identitária de ser português;

sendo que esta imagem é e foi constituída pela formulação do discurso histórico que, pelas palavras do próprio historiador, “revela o *irrealismo prodigioso*” da composição imagética que os portugueses fazem de si mesmos, e essa composição é *uma ficção* (LOURENÇO, 2016, p. 25-28). É esse prisma de Lourenço que permite reiterar o protagonismo da História no romance saramaguiano de modo geral, e particularmente no romance *História do cerco*, pois o que se fará, em primeiro plano, é a reconstrução da imagem grandiosa da nação lusitana que não se dá apenas pelo viés artístico, mas também no âmbito cultural e espacial-arquitetônico que também constitui o discurso histórico e literário.

Desta forma, se o protagonismo do romance em questão é dado à História, qual será o papel dos sujeitos que são representados e constituídos no enredo? As personagens ali projetadas possuem a função de mostrar a reconexão dos indivíduos portugueses à tradição histórica, isto é, no romance de *História do cerco*, Raimundo Silva tem a função de remontar um tempo histórico de grande importância para o país, para que, assim, ao constituir a imagem dessa História, o sujeito se reconecte ao país em que vive. E este processo será feito por meio da elaboração de um discurso ficcional-literário. Raimundo escolhe, então, a maneira tradicional dos românticos portugueses ao elaborar uma narrativa histórica: o gênero do romance histórico.

O ponto nevrálgico de problematização é que o revisor não se contém em apenas revisar e assume a atitude de alterar a História. Em determinado momento da narrativa, Raimundo toma para si a iniciativa de modificar o texto do historiador e, talvez, conseqüentemente, “modificar” a História ali descrita. A modificação feita se dá no episódio do auxílio dos cruzados na invasão e conquista da cidade de Lisboa que, até o momento histórico, era de domínio mouro; assim sendo, Raimundo, no momento em que chegam os cruzados e que estes auxiliariam o rei a invadir o cerco, segundo o discurso historiográfico oficial, o revisor coloca um “Não” em vez de um “Sim”, ou seja, os cruzados passam “a Não ajudar mais o rei português na conquista de Lisboa”. A partir dessa atitude, toda a discussão sobre o fazer da História, guiada pelo narrador, se desenvolve na tentativa de compreender os processos de composição do discurso historiográfico e até que ponto pode-se alterar a História ou um fato histórico. Toda essa reflexão é trazida na vivência em que a personagem é colocada ao entrar em contato com o arcabouço histórico do país,

instigando-a a refletir sobre o modo de construção da imagem da história, gerando não somente uma reafirmação identitária de ser português, mas sim, o mais importante, a compreensão sobre a História do país. Em suma, o romance aciona discussões e reflexões que não só ultrapassam a ideia da composição de um romance histórico, como também visam garantir que o leitor e o próprio autor obtenham uma consciência histórica do país. Saramago se volta para esse fator da construção da consciência, apresentando indagações que nascem na essência desse sujeito que, carregado de autonomia, se vê apto a “modificar” / “alterar” a História. Mas em que medida a alteração feita por Raimundo pode ser validada, isto é, a alteração de uma imagem e de um discurso histórico socialmente feito parte apenas de um ato individual? Caso essa modificação seja deferida, ela ainda se compõe como um discurso historiográfico? Essas reflexões são fundamentais, não apenas para o movimento e desenrolar da narrativa, mas também para a composição estética do romance em questão.

Toda a pesquisa que o escritor realiza sobre o papel da História, sobre a mudança dela como uma forma de revisão do passado e de mudança no presente, está inserida num momento contemporâneo que tinha como um dos cerne discutir os discursos históricos e científicos produzidos pela historiografia nos séculos anteriores, principalmente os do século XIX, e repensar os valores ali postos neles que já não contemplam a percepção que a realidade do presente faz do passado. O ponto interessante dessa revisão de valores é que a literatura portuguesa contemporânea busca compreender a relação um tanto quanto estreita entre a história e a ficção, principalmente sobre a questão da produção dos discursos de ambas. Posteriormente, traçar-se-á essa relação mais detidamente, o que basta por agora é entender a preocupação de José Saramago em trazer a História para o campo ficcional e a Ficção para a área da historiografia.

Observar os românticos do século XIX, tais como Alexandre Herculano e Almeida Garrett², permite entender a necessidade portuguesa de voltar ao passado e compreender o seu percurso. Porém, o grau da crítica que os românticos idealizaram em suas obras atingiu excelência, segundo a perspectiva deste estudo, com os realistas que apontaram que o problema não está na falta de entendimento sobre o passado apenas, mas sim na forma como o presente se relaciona com esse tempo passado. A tonalidade crítica

² A título de exemplo de obras desses autores românticos que trazem o elemento histórico em suas obras, vide *O Bobo* (1843) de Alexandre Herculano e *Viagens na minha terra* (1846) de Almeida Garrett.

que Saramago traz em *História do cerco de Lisboa* se assemelha com a crítica irônica de Eça de Queirós em *A Ilustre Casa de Ramires* (1900). O que difere este daquele é que, neste, Queirós não necessariamente reflete sobre o esquecimento da História e como ela não é valorizada no presente, mas pontua que a História para o sujeito do século XIX tem a serventia de simples status social para fins políticos: observar Gonçalo Mendes Ramires é ver um descendente e herdeiro de uma família nobre histórica portuguesa que utiliza o status familiar como muleta para ser visto, conhecido e promovido socialmente; e esta relação de “Gonçalinho” com a História é projetada na Torre medieval que não é cuidada pelo descendente e tem apenas uma funcionalidade estética-social. Saramago, no entanto, assume uma postura crítica que se desvia do caminho realista queirosiano, porque ele visa observar um sujeito que não vê um utilitarismo da história, mas, ao apreender dela, consegue enxergar um novo país que até então era desconhecido, ou melhor, não era compreendido.

Essa compreensão do autor é discutida no estudo de Teresa Cristina Cerdeira (2018) que observa o modo de constituição da narrativa saramaguiana ao produzir suas ficções com base na autoridade da ciência historiográfica. Recuperando uma fala do próprio Saramago, evocado por Cerdeira em seu estudo, a respeito do romance *Memorial do Convento* (1982), entende-se a iniciativa de abordagem da História em seus romances, pois, para ele, o romance nada mais é do que uma remontagem da história por meio da ficção literária, sendo que “toda a narração está fundamentada no passado para compreender o presente” (SARAMAGO *apud* CERDEIRA, 2018, p. 28). A história em Saramago, como avalia Cerdeira, não é apenas um elemento técnico que cria o sentimento de estar em contato com um discurso da verdade, pelo contrário, a ideia nesse projeto saramaguiano é a de *fazer história* a partir de um discurso histórico que está vazio e falido. Cerdeira afirma que:

O texto de Saramago apontaria, então, para uma “nova história” de portugueses (e não mais de Portugal), apresentada agora com roupagem literária, pela ótica desse poeta/historiador que enriquece o dito com a especificidade própria da literatura. Já não estariam os seus romances no nível da “fingida veracidade” de que fala Maria Lúcia Lepecki, mas do “fingimento verdadeiro” (CERDEIRA, 2018, p. 30).

A produção de uma “nova história” está colocada no âmbito de discutir as perspectivas e valores sociais que constituíram a “velha

história”; o que Saramago faz é dar um passo importante ao trazer para o universo artístico-literário a possibilidade de produzir essa nova história, e, conseqüentemente, repensar o modelo do romance português.

Compreende-se que, diferente das outras produções romanescas anteriores – românticas e realistas –, a História em Saramago não é utilizada apenas como aparato técnico, e sim como parte da ação narrativa, porque é a partir dela que Raimundo consegue elaborar uma “nova história”, mostrando também o trabalho de elaboração dessa nova possibilidade da história e onde a constituição dessa possibilidade é possível, sendo a sua realização no campo artístico-literário. Todo esse *labor* de Raimundo Silva com a História é mostrado no processo de relação que o revisor estabelece com a narrativa histórica de Lisboa, nas indagações que essa narrativa suscita e que o coloca em contato com a tradição histórica portuguesa materializada nos discursos historiográficos. O trabalho do revisor em elaborar a “nova história” ganha acabamento estético no elemento ficcional que será mais salientado quando Raimundo constitui, em seu romance histórico, o enredo folhetinesco entre o soldado Mogueime e a barregã Ouroana.

Assim sendo, é necessário entender como Saramago elabora essa discussão sobre a constituição da nova história dentro do objeto estético do romance, jogando, com a história e a ficção, destacando, assim, a apropriação do discurso historiográfico no discurso artístico-literário e como o autor-criador do romance organiza arquitetonicamente e composicionalmente a relação do discurso histórico com o literário, para que assim possa compor não apenas a estética do romance, mas também a elaboração da “nova história”.

2 O DISCURSO ARTÍSTICO-LITERÁRIO COM O HISTORIOGRÁFICO

*Os historiadores narram fatos reais que têm o
homem como ator; a história é um romance real.*

Paul Veyne

A produção de um discurso artístico e de um discurso histórico é marcada por uma linha quase tênue, pois o que as aproxima e as delimita são as formas de composição desses discursos. Essa discussão é o que principia o romance *História do cerco de Lisboa* de José Saramago. O grande diálogo entre o revisor, cujo nome neste momento não sabemos, e o

historiador, envereda sobre o modo de produção do discurso histórico e da ciência histórica. No primeiro momento desta conversa há a explicação do papel do revisor. A função de um revisor tipográfico/textual tem como cerne “apagar e suprimir” palavras em um texto e é com o sinal do “deleatur” que o revisor tem de marcar para suprimir e apagar “tanto vale para letras soltas como para palavras completas” (SARAMAGO, 2017, p. 9). No entanto, esse apagamento não deve se dar deliberadamente: a percepção que o revisor deve ter, ao focar na revisão textual, é o design visual, para que aquilo que for impresso e produzido para comercialização/divulgação seja entendido pelos leitores.

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 correções 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, 2017, p. 11; grifo nosso).

O *resultado* que o historiador pontua é o que se pode denominar como objeto estético, ou seja, o objeto organizado de forma artística. Ademais, o que interessa agora é mostrar a posição social da profissão de revisor que não deveria ter por objetivo alterar o conteúdo de uma obra, mas sim pensar no caráter estético do texto. Essa delimitação dos papéis de cada um é suscitada pelo apólogo Apeles e o sapateiro, no qual se conta a crítica que o sapateiro fez ao pintor Apeles sobre um modo “errado” deste ter retratado o chinelo; com a correção feita pelo pintor, no outro dia o sapateiro começou a tecer críticas às outras partes do corpo das figuras ali representadas: pés, pernas, joelhos, etc.; assim, Apeles pronuncia a sua frase famosa para o sapateiro: “Não suba o sapateiro acima da chinela”. A alusão a este apólogo se dá no momento em que o revisor assume uma postura crítica com a produção do historiador, mais precisamente sobre a escolha de determinada expressão que, para o revisor, não caberia naquele discurso; e assim o revisor retoma a narrativa do apólogo para mostrar ao historiador

resultado “de uma mecânica que lhe era e continua a ser exterior” (SARAMAGO, 2017, p. 280). Logo, essa decisão tomada é compreensível e quase intuitiva, e a aproximação do discurso histórico com o literário é quase inevitável. Isto porque se deve considerar as narrativas históricas como elas realmente são e se manifestam: ficções verbais as quais trazem conteúdos que podem ser *inventados* ou *descobertos* e as formas destas que as compõem têm mais semelhança com as formas literárias do que com as produções discursivas da própria ciência (WHITE, 2014). Essa consideração apontada por White (2014) revela que essa semelhança se dá no momento em que o projeto de um historiador alcança um certo tamanho de “abrangência”, e assim, acaba tornando algo *mítico* na forma, se relacionando assim com o poético. Citando Frye (1957), White (2014) pontua um importante conceito que aproxima o discurso literário do histórico que são *as estruturas míticas arquetípicas*. São elas que fazem com que os sentidos fundamentais, ou conteúdo temático, sejam concretizados, voltados para o próprio artefato verbal, permitindo com que o artista consiga encaixar os eventos históricos em uma *estrutura de enredo pré-genérica*. O que os distancia é o tipo de abordagem que adotará o escritor em questão: tirando os aspectos ficcionais, e observando apenas o tema, tem-se uma comunicação mais direta, deixando de ser literatura; ao contrário disso, quando no discurso histórico se entende claramente a estrutura de enredo pré-genérico, ele deixa de ser um discurso histórico, e passa a ser outra coisa, próxima da fusão entre história e literatura.

O período de formação da nação portuguesa constrói a imagem de ser português por meio de eventos de batalhas e guerras no período medieval. Ao voltarem-se para esses eventos, os autores portugueses veem neles uma estrutura de enredo que pode ou não definir a urdidura formal do gênero. Pensar na batalha de Ourique, quando o rei Infante D. Afonso Henriques consegue invadir o cerco erguido pelos mouros em Lisboa, é ver a conquista da cidade como a representação do processo de formação da nação. Tendo em mente esse evento histórico, consegue-se visualizá-lo na forma de um enredo épico, pois um dos elementos básicos da composição de uma épica, partindo da concepção clássica aristotélica, é a imitação/mimese de personagens elevados, isto é, pessoas melhores do que nós (ARISTÓTELES, 2017); é assim que são constituídos os heróis clássicos. Assim, com as valorações sociais que se depositam nesses eventos, toma-se como herói o primeiro rei português. Não importa aqui apontar o modo de formação do

herói ou a trajetória deste, o fato importante é mostrar que a temática deste evento já nos indica uma estrutura mítica arquetípica (a trajetória do herói homérico), e assim, voltando-se para o artefato verbal, esse conteúdo possibilita a formação de uma estrutura de enredo pré-genérica.

A estruturação que o revisor se propõe a fazer é tal qual a do historiador, ambos escrevem uma narrativa. No entanto, começar uma narrativa histórica, a qual ele se propõe, exige dele um estudo fundamental e baseado nos documentos e escritos elaborados por historiadores, isto é, “basta ir a fonte [sic] limpa, aos cronistas” (SARAMAGO, 2017, p. 136). A batalha em Ourique é o evento histórico que traz a consumação de Afonso Henriques como o “rei natural” de Portugal, como dirá Camões em *Os Lusíadas*. Esse evento é constituído pela historiografia através das crônicas elaboradas por grandes nomes da corte portuguesa da historiografia, a partir do século XV, tais como Fernão Lopes, Duarte Galvão e Frei António Brandão.

Querendo montar a sua versão sobre o cerco de Lisboa, reiterando a sua versão acrescentada do “Não”, Raimundo precisa selecionar com qual “ponta” começará a história, tendo como princípio a resposta negativa que os cruzados deram ao rei. Pensando que esse “Não” é a alteração não oficial da história, Raimundo tem que explicar o porquê dos cruzados terem recusado a oferta de D. Afonso. Para isso, como indica o narrador, é “necessário recuar um pouco”. Ele retoma então o momento em que D. Afonso Henriques recebeu o sinal divino de que ele venceria aquela guerra e os mouros. Lendo a *Crónica de Dom Afonso Henriques*, de Frei António Brandão, que faz parte da *Terceira Parte da Monarquia Lusitana*³ e aborda a História de Portugal “desde Conde Dom Henrique, até todo o reinado delrey Dom Afonso Henriques”, Raimundo observa como se deu tal episódio, para assim “servir-lhe de guia quando, esta noite ou amanhã, voltar ao relato, e, não sendo capaz de escrever agora, lê para inteirar-se do mítico episódio” (SARAMAGO, 2017, p. 160), e para formular a justificativa da recusa dos cruzados. O relato histórico, na obra de Brandão, narra a jornada do Infante para as terras do Alentejo, onde encontra os cinco reis mouros com seus exércitos. Assim, ao fundamentar a solução de

³ Os livros de crônicas que compõem a História de Portugal, intitulados Monarquia Lusitana, que mostra o panorama histórico desde a criação do mundo, e conseqüentemente do povo lusitano, até o reinado de D. João I. Vários cronistas-mor do reino compuseram os livros, sendo eles: Frei Bernardo de Brito (autor da 1ª e 2ª parte), Frei António Brandão (autor da 3ª e 4ª parte), Frei Francisco Brandão (autor da 5ª e 6ª parte), Frei Rafael de Jesus (autor da 7ª parte) e Frei Manuel dos Santos (autor da 8ª parte).

oportunidade de provar o Seu poder, esta e tantas vezes quantas para isso vier a ser solicitado” (SARAMAGO, 2017, p. 170). Assim, os cruzados se vão na narrativa urdida pelo revisor, sem nenhuma explicação concreta, com exceção do discurso de Guilherme Vitulo, e desta forma “em privado ficou, não há registo, nem ele tampouco interessaria à trama destes casos” (SARAMAGO, 2017, p. 198). Retirando os cruzados como agentes históricos importantes para o desenvolvimento deste fato histórico, Raimundo Silva tem que resolver a problemática de figuras que antes tinham papel relacionado com os cruzados e que agora já não tem serventia nessa nova narrativa histórica. Outra problemática, então, é achar no meio dessa multidão que restou uma personagem que na narrativa seja um agente tal qual os cruzados seriam. Numa cena evocada, os soldados, que ficaram pelos “arraís”, estão em roda contando histórias das batalhas de Santarém, de onde vieram, outros que foram recrutados ao longo do caminho pelo exército, “enquanto a guerra não começa, entretêm a sede de glória própria com as façanhas da glória alheia” (SARAMAGO, 2017, p. 204). O revisor, segundo o narrador, encontra entre estes homens, a personagem para a sua narrativa: Mogueime.

A este homem haverá que reconhecer-lhe um nome, ele o tem, sem dúvida, como qualquer de nós, mas o problema está em que teremos de escolher entre o que ele supõe ser seu, Mogueime, e outro que lhe darão mais tarde, Moigema será (SARAMAGO, 2017, p. 204).

O surgimento desta personagem é o que aqui se aponta como um dos momentos principais em que o discurso histórico se torna ficcional. A invenção deste personagem, que não existe no registro histórico, fomenta a ficcionalidade da narrativa de Raimundo, que, em certa medida, já está posta no momento em que ele decide colocar o Não. Mogueime é o soldado da comitiva do exército do Infante D. Afonso Henriques, sendo que não é da patente mais alta da hierarquia, porém não está na classe tão desprivilegiada como é o caso do inimigo, os mouros. Assim, olhando essa perspectiva da construção da personagem do soldado, percebe-se que Mogueime está localizado na narrativa como mediadora dos extremos, sendo uma personagem que não é heroica, já que heroico é o rei, mas é ativo como sujeito daquele momento histórico narrado. Por conta disto, pode-se afirmar que a forma de composição dessa personagem, desse herói

mediano como conceitua Lukács (2011), salienta que a narrativa que Raimundo Silva está a escrever é um romance histórico.

As atitudes do revisor, alterando a história e tentando construir uma “nova história”, mexe com as estruturas pré-genéricas em que se baseia o discurso historiográfico, pois ele inventa uma situação que no discurso histórico está preenchido por um fato “indiscutível” da tradição histórica do país que é solidificado pelos escritos dos cronistas da época. A partir do momento em que ele substitui o “indiscutível” pelo *inventado*, o sentido do relato do cerco de Lisboa se volta para o artefato literário de outra maneira: de *modo ficcional*, gerando assim uma estrutura de enredo pré-genérica que será organizada esteticamente pelo autor-criador. E o elemento ficcional é marcado pela personagem que não é registrada na História, e que só entra na narrativa do revisor com a função artístico-literária de dar solução a um impasse. No entanto, não se pode esquecer que o personagem ali criado artisticamente está calcado no discurso historiográfico, porque, como diz Lukács (2011), as personagens de um romance histórico não utilizam as características de um tempo e espaço como um figurino ou roupa, mas sim são agentes ativos; por isso, Mogueime não é uma personagem representando teatralmente um soldado, ele é um soldado da batalha de Ourique. Esse respaldo de verdade se dá pelos elementos históricos que dão a seriedade da narrativa, como o próprio evento do cerco de Lisboa, a figura do rei D. Afonso Henriques e seus generais e amigos como o Egas Moniz.

Será desta forma então que o discurso artístico se apropriará do discurso histórico, fazendo a alteração no evento tido como verdade com a criação de personas e situações que não estão registradas na História; e é com essa alteração que a estrutura de enredo pré-genérica será estabelecida, que, no caso de Raimundo, será um romance histórico, sendo este parte de toda a tradição literária portuguesa. A questão é que toda essa forma de composição de discursos está a serviço de algo mais amplo e que constitui o todo do romance.

3 A ORGANIZAÇÃO ARQUITETÔNICA DA FICÇÃO E DA HISTÓRIA

Analisar uma obra de arte demanda um olhar específico e cuidadoso, pois pode-se perder a ideia que fundamenta toda a obra, principalmente quando se trata de uma obra contemporânea. A narrativa saramaguiana não trata somente sobre um modo particular de contar

singularidade do objeto estético. É neste momento que se encaixa a confusão que acontece, na estética material, entre as formas arquitetônicas e as composicionais: *as formas arquitetônicas* são as formas dos valores morais e físicos do homem estético, do acontecimento no aspecto da vida particular, social e histórica, da existência estética na sua singularidade; *as formas composicionais* são aquelas que organizam o material, tendo um caráter teleológico, puramente técnico, com o objetivo de realizar a tarefa arquitetônica. Diante disso, Bakhtin pontua que:

A forma arquitetônica determina a escolha da forma composicional: assim, a forma da tragédia (forma do acontecimento, em parte, do personagem - o caráter trágico) escolhe a forma composicional adequada - a dramática (BAKHTIN, 2014, p. 25).

Em suma, Bakhtin aponta, neste momento do seu estudo, que só observar o material, as formas composicionais, de uma obra não garante a compreensão exata desta, pois precisa considerar também a singularidade do objeto, ou seja, compreender as valorações ali postas e entender que esse objeto faz parte, como um objeto artístico, de uma interação comunicativa humana.

Voltando para o romance, Saramago determina a composição do seu objeto estético a partir de uma valoração sobre a compreensão vazia do discurso produzido pela tradição da história de Portugal, além da relação próxima dos discursos da ciência histórica e da literatura. Essa valoração, que é a forma arquitetônica, define a forma composicional do objeto, ou seja, como o juízo de valor é representado esteticamente na literatura portuguesa. Ao escolher a História de Portugal como personagem protagonista da narrativa, e tendo um personagem agente que é revisor de textos e que assume de princípio a sua ideologia sobre a ciência histórica e seu discurso, indica a posição axiológica do autor-criador referente ao problema da falta de conhecimento do povo português contemporâneo perante o discurso histórico que acaba por torná-lo vazio e sem representatividade. A atitude de Raimundo de querer alterar a narrativa histórica canonizada e criar uma “nova versão”, é acompanhada pelo narrador que observa o processo deste revisor que, contraditoriamente, se baseia nos registros históricos para constituir a sua.

A evidência da maior parte dos acontecimentos que constituíram, até agora, o mais substancial do miolo desta narrativa tem vindo a mostrar a Raimundo Silva que não lhe serviu de nada tentar fazer valer os seus

pontos de vista próprios, mesmo quando eles decorriam, por assim dizer em linha reta, obrigatoriamente, da negativa introduzida numa história que, até esse seu ato, se mantivera prisioneira dessa espécie de fatalidade particular a que chamamos de factos, quer eles façam sentido na sua relação com outros, quer surjam como inexplicáveis em um determinado momento do estado do nosso conhecimento. Dá-se ele conta de que a sua liberdade começou e acabou naquele preciso instante em que escreveu a palavra não, de que a partir daí uma nova fatalidade igualmente imperiosa se havia posto em movimento, e que nada mais lhe resta agora que tentar compreender o que, tendo começado por parecer sua iniciativa e reflexão sua, resulta tão-só de uma mecânica que lhe era e continua a ser exterior (SARAMAGO, 2017, p. 280).

A postura do narrador diante de Raimundo Silva se mantém até certo momento distanciada, apenas observa e narra os passos que o revisor traça e a mudança dele como sujeito português. No momento em que Raimundo precisa solucionar o fato dos portugueses conseguirem invadir o cerco e derrotar os mouros, a valoração do autor-criador, materializada na voz do narrador, se expõe explicitamente. O trecho em questão sintetiza não só o juízo de valor a respeito da figura de Raimundo, mas também explica o objetivo arquitetônico do objeto estético como um todo: há uma mecânica exterior que organiza os discursos históricos, assim, tomar a iniciativa de alterar a História, por mais que ela esteja em falta na sua realidade social, e gerar uma nova fatalidade, não é possível, pois acaba por dar de encontro com algo que não foi modificado socialmente: *a realidade*. Quando Raimundo assume a postura de alterar o fato dos cruzados ajudarem os portugueses na invasão, o revisor tem que dar conta e explicar então como se deu a batalha, porque socialmente e historicamente Portugal é Portugal a partir do momento da batalha de Ourique, ou seja, ele mexe com uma questão que, para Portugal, é a essência daquele país: a *tradição histórica*. Assim, diante do impasse, Raimundo pensa “em pôr um ponto final no seu relato, fazer regressar os cruzados ao Tejo” e desse modo “a história se cumpra sem variações, como mera repetição de factos, segundo consta dos manuais e da História do Cerco de Lisboa” (SARAMAGO, 2017, p. 281). Todas essas valorações aqui apontadas fazem parte do plano ideológico que organiza o objeto estético, isto é, a forma arquitetônica. Desta forma, pensando que a forma arquitetônica determina as formas composicionais, a discussão valorativa a respeito da História de Portugal proposta pelo autor-criador só será

considerando sobre os desencontros entre a palavra e o sentido, a si mesmo se observou e de si mesmo fez juízo severo, Afinal que direito tenho eu de julgar os outros, vivo em Lisboa desde que nasci e nunca me tinha lembrado de vir ver, com os meus próprios olhos, coisas que estão em livros, coisas que algumas vezes olhei e tornei a olhar, sem ver, quase tão cego como o almuadem, se não fosse esta ameaça do Costa, provavelmente, nunca teria a ideia de verificar o traçado da cerca, as portas, que estas aqui cuida eu que já serão da muralha fernandina, claro que quando chegar ao fim do meu passeio saberei mais, mas também é certo que saberei menos, precisamente por mais saber, por outras palavras, a ver se me explico, a consciência de saber mais conduz-me à consciência de saber pouco, aliás, apetece perguntar, que é saber, tinha razão o historiador, a minha vocação é para filósofo, dos bons (SARAMAGO, 2017, p. 79).

Trazer o discurso historiográfico do outro, não só o do historiador personagem do romance, mas também as crônicas portuguesas, tais como a Crônica de Frei António Brandão, como já se pontuou, é constituir uma base material para que a discussão intelectual do plano arquitetônico seja realizada de forma artística. Essa consciência adquirida por Raimundo não vem de forma intuitiva, vem da relação que este sujeito estabelece com a História e seus discursos. Ele percebe então, fazendo uma espécie de *mea culpa*, que a História contada nos livros históricos sempre esteve presente na realidade daquela Lisboa, levando a sua posição ideológica inicial a cair por terra, pois a História não é literatura, mas sim vida; e assim ele não deveria “julgar os outros” pelos erros de não conhecerem a História, sendo que ele próprio, que vivia ali desde que nasceu, não a conhecia.

Outro discurso que está a serviço da forma arquitetônica é a obra elaborada pelo revisor, para materializar a ideia da sua nova história. Partindo do que foi posto sobre o discurso artístico produzido por Raimundo, na seção anterior, o que o revisor produz é um romance histórico pelos elementos já apontados anteriormente. A questão é: o que é construído pelo revisor não é de fato um romance histórico, mas sim uma *paródia* que, como pontua Bakhtin sobre a imagem do discurso do outro, traz “aspas de entonação”, ou seja, não é apenas estilizante essa imagem do discurso de um romance histórico, mas sim *irônica* (BAKHTIN, 2019, p. 16), pois o discurso de Raimundo, no início, ao considerar a História como Literatura, é desmontado pelo plano valorativo do romance, porque o autor-criador possibilita que a nova história inventada pelo revisor só tenha validade no

momento em que ele constitui uma ficção. Observa-se a conversa que Maria Sara tem com Raimundo Silva, ao questioná-lo sobre o fim da obra:

Ainda falta muito para terminá-la, Poderia acabá-la em três linhas, no género depois casaram e foram muito felizes, no nosso caso os portugueses num supremo esforço tomaram a cidade, ou então ponho-me a enumerar as armas e as bagagens, a enredar as pessoas e as personagens, e nunca mais chegarei ao fim, uma alternativa seria deixá-la ficar tal qual está, agora que já nos encontramos, Preferiria que a terminasses, tens de resolver as vidas daquele Mogueime e daquela Ouroana, o resto será menos importante, de toda a maneira sabemos como a história terá de acabar, a prova é estarmos a jantar em Lisboa, não sendo mouros nem turistas em terras de mouros (SARAMAGO, 2017, p. 330).

A fala de Maria Sara potencializa a função da narrativa criada por Raimundo: desenvolver e fechar o elemento ficcional criado por ele. Afinal, como o próprio narrador aponta no momento de clímax, a História é um mecanismo externo, ou seja, é um discurso criado pela formação social daquele povo e não há como fugir disso, pois “a prova é estarmos a jantar em Lisboa”. Este fato histórico, de que Lisboa é a Lisboa lusitana, é indiscutível pela tradição narrativa histórica, bem como pela realidade espacial e geográfica ali concretizada. O que torna interessante a história do Cerco são exatamente os elementos ficcionais inventados. No final, o que importa na narrativa construída pelo revisor é o caminho para a resolução do *enredo folhetinesco* entre Mogueime e Ouroana. E assim o revisor consegue escrever a sua nova história, ancorada no discurso histórico e só validada por meio da ficção. A ironia marcada na produção paródica de um romance histórico, não é somente a possibilidade de validação que Raimundo encontra para a sua nova história, mas também que há uma crítica perante a produção discursiva histórica de Portugal, sendo ela uma ficção, devido a forma de organização de enredo pré-genérico. Assim, acaba por salientar de que o elemento ficcional torna muito mais interessante e instiga a imaginação do leitor em uma narrativa histórica, do que o próprio fato histórico que, no caso desta narrativa de Saramago, é a invasão do cerco.

Desta forma, compreende-se que a constituição do romance, que trabalha com a temática e elementos históricos e ficcionais, está a serviço de um objetivo que vai além da discussão do que é história e do que é

ficção, mas se centra na ideia da escassa relação que os sujeitos têm com a história da nação, e que, por não a compreender, essa relação acaba por esvaziar toda a tradição histórica que fomenta não apenas uma questão geográfica-espacial, como também a formação de identidade. A função arquitetônica desse objeto estético se dá justamente em mostrar a complexidade da construção de uma narrativa histórica que tem que se pautar com o real por meio dos documentos reais históricos; além de pontuar que a percepção da construção de um discurso histórico não pode ser calcada a partir de um ponto de vista único, individual, mas sim coletivo. E para que essa discussão aconteça, que essa função arquitetônica possa se realizar, o autor-criador escolhe formas composicionais, como a escolha do próprio gênero, que são preenchidas de valorações, tendo apenas uma função estética na organização do objeto artístico.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Saramago, em *História do cerco de Lisboa*, mostra exatamente como se dá esse processo de discussão do discurso histórico e também sobre a seriedade desta ciência, com vistas a mostrar a problemática existencial que o português contemporâneo tem com a História do próprio país. Essa relação se dá porque o discurso histórico foi se desgastando, conforme sócio-historicamente e culturalmente foi se modificando o próprio país, fazendo com que essa imagem do país, que foi idealizada através da produção de uma narrativa histórica mítica, fosse sendo esquecida. A iniciativa de revisitar a História e revisá-la é um modo de dar um brilho outro, para que essa ligação da narrativa histórica constituída com os sujeitos se torne novamente possível. No entanto, o autor pontua que alterar o discurso historiográfico não é uma questão fácil de se realizar, pois ele está relacionado com uma tradição constituída socialmente ao decorrer dos tempos, mesmo que esse enredo histórico se assemelhe com a urdidura de um enredo literário. Acompanhando a narrativa da personagem Raimundo Silva é possível ver os impasses pelos quais o revisor passa ao construir uma nova história; afinal, a posição do revisor, desde o início da narrativa, sobre a ciência historiográfica, leva-o a contradições no decorrer do percurso, sendo que esta ciência, que o revisor deslegitima no início da narrativa chamando-a de literatura, o auxilia na composição da sua nova narrativa sobre a história da conquista de Lisboa.

HERCULANO, Alexandre. *O Bobo* (1843). Prefácio de Vitorino Nemésio. São Paulo: Difel, 1967.

LOURENÇO, Eduardo. Psicanálise mítica do destino português. In: LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2016.

LUKÁCS, György. A forma clássica do romance histórico. In: LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle; apresentação Arlenice Almeida da Silva. São Paulo: Boitempo, 2011.

QUEIRÓS, Eça de. *A Ilustre Casa de Ramires* (1900). Apresentação e notas de Marise Hansen. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa* (1989). 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SARAMAGO, José. *Memorial do Convento* (1982). 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WHITE, Hayden. O Texto Histórico como Artefato Literário. In: WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso: Ensaios sobre a Crítica da Cultura*. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

Recebido em 16 de fevereiro de 2022

Aprovado em 24 de junho de 2022

Iago Nunes dos Santos

Mestrando em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo.

Contato: iago.nunes96@usp.br

: <http://orcid.org/0000-0002-1543-7614>

A Revista *Desassossego* utiliza a Licença Creative Commons Attribution que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – [Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.