

## Entre a literatura e a história: a narrativa pós-moderna em José Saramago

Carlos Eduardo Louzada Madeira

A abordagem de um romance como *História do cerco de Lisboa*,<sup>1</sup> que José Saramago faz publicar em 1989, num momento em que a discussão do pós-modernismo ainda ocupa lugar privilegiado no âmbito das produções artísticas e intelectuais, implica forçosamente pensar a obra em relação a alguns pressupostos que a crítica tem associado a esse fenômeno cultural tão debatido. A adesão de Saramago a procedimentos que poderíamos identificar com a ficção dita pós-moderna parece capaz de configurar uma chave interessante para a análise do seu livro.

As múltiplas leituras já feitas a respeito do modernismo nos fazem supor que as ideias sobre o que vem a ser o pós-moderno sejam igualmente numerosas e variáveis. E de fato o são. Para Linda Hutcheon,<sup>2</sup> é no significado do prefixo *pós* que começa qualquer debate sobre o assunto. Para ela, o prefixo assinala ao mesmo tempo uma relação de dependência e de independência em relação àquilo que o precedeu cronologicamente e que possibilitou a sua existência. Não ficaria aí caracterizado um rompimento com o modernismo, nem uma continuação direta dele. Tratar-se-ia de uma relação contraditória, na qual o questionamento se sabe “totalmente dependente daquilo que é por ele questionado”.<sup>3</sup> Conforme explica Hutcheon, o pós-moderno coloca em dúvida dogmas como a autonomia das artes e a separação entre arte e vida, mas se sente próximo do modernismo quando estão em jogo aspectos como a experimentação autorreflexiva, a contradição, a ironia ou as restrições que ambos têm contra a representação realista clássica. Critica o modernismo em seu elitismo cultural, seu caráter hermético e conservadorismo político, mas se identifica com a fragmentação, o questionamento da tradição humanista e a investigação dos pressupostos culturais que estão por trás dos grandes modelos históricos.

<sup>1</sup> SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

<sup>2</sup> HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 20.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 66.

A autora entende que o termo *pós-moderno*, ainda que em geral vinculado à segunda metade do século XX, não deve ser usado como sinônimo de *contemporâneo*. Sua *identidade* poderia se resumir no seguinte: “é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político”.<sup>4</sup> Esse pós-moderno seria uma força que levanta dúvidas a respeito do senso comum e daquilo que já se naturalizou. Hutcheon é taxativa quanto à sua principal preocupação: “a problematização da história pelo pós-modernismo”.<sup>5</sup> Ao mesmo tempo em que não é, pois, *anistórico* ou *desistoricizado*, o pós-moderno questiona os pressupostos do que podemos entender por conhecimento histórico. Como estratégia de representação, aproxima a literatura desse mesmo discurso histórico.

Já para Sérgio Paulo Rouanet,<sup>6</sup> a ideia de que estamos vivendo na pós-modernidade é inquietante. Dizer-se pós-moderno sugere que o indivíduo já não é contemporâneo de si mesmo, afirma ele. A polissemia do termo e a impossibilidade de se chegar a algum tipo de consenso a seu respeito já denunciariam seus pluralismos incompatíveis. E as indefinições seriam muitas. Há os que aplicam o conceito a uma área específica (arquitetura, literatura, pintura), outros que o estendem a toda a esfera cultural, o que inclui a ciência e a filosofia, outros ainda que o relacionam com a economia e com a política. Para alguns, tratar-se-ia de um fenômeno recente. Para outros, é possível fazê-lo remontar aos anos 1950. E há ainda os que entendem que ele está presente em toda a história da humanidade. Uns veem o pós-moderno como um salto para o futuro; outros, porém, enxergam nele uma fuga em direção ao passado. De todo modo, diz Rouanet, se há algum tipo de acordo possível nesse estado de coisas, está no fato de que fica visível para todos que a modernidade já não é mais a mesma. Está envelhecida. Nesse sentido, as vanguardas teriam, por exemplo, perdido a sua capacidade de escandalizar, já estando plenamente incorporadas ao *establishment*.

Rouanet vai formular a pergunta: o pós-moderno corresponderia a uma efetiva ruptura? Ou ainda: se o que há é um questionamento da modernidade, podemos entender então que estamos vivendo uma espécie de época de transi-

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>6</sup> ROUANET, Sérgio Paulo. A verdade e a ilusão do pós-moderno. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro: Governo do Estado do Rio de Janeiro/Secretaria de Ciência e Cultura; Prefeitura do Município do Rio de Janeiro, ano 2, n. 5, 1986.

ção? O autor conclui que os muitos traços que se poderiam elencar como caracterizadores do pós-moderno se mostram tão ligados ao que conhecemos por modernidade que não são suficientes para postular um processo de ruptura. Elementos tão associados ao pós-moderno, como o consumismo, o hedonismo, o narcisismo e a transformação psíquica do indivíduo, já teriam sido descritos por Adorno, Horkheimer e Marcuse. Tampouco teria havido qualquer tipo de fratura nos processos capitalistas de produção, mas um constante aperfeiçoamento das estruturas preexistentes. Para Rouanet, o que há é uma *consciência pós-moderna* que não encontra correlativos reais; existe um desejo de ruptura que leva à convicção de que há um processo efetivo de ruptura em andamento. Sendo assim, o prefixo *pós* seria antes um sintoma de cansaço em relação a determinados aspectos da modernidade, mais uma tentativa de exorcizar o velho do que necessariamente de articular o novo.

São também as possibilidades semânticas e a ambiguidade do prefixo *pós* que preocupam o inglês Terry Eagleton: “Que partes da modernidade o pós-modernismo deixou para trás? Todas?”.<sup>7</sup> Para Eagleton, a pós-modernidade coloca em discussão as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, além de levantar também suspeitas contra a ideia de progresso, os sistemas únicos e as grandes narrativas. Alinhado com esse espírito de questionamento e assumindo uma posição oposta àquela originada no seio das luzes oitocentistas, o pós-moderno “vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da história e das normas”.<sup>8</sup> O crítico chama atenção, entre outras coisas, para a desconfiança pós-moderna em relação à história, que viria acompanhada também de um entusiasmo paradoxal para com ela. Se para a pós-modernidade todos os contextos são imprecisos e permeáveis, a historicização, pressionada até o ponto em que se dilui toda continuidade, não passaria de um aglomerado de *conjunturas correntes*. Nesse sentido, a história seria descontínua, de modo que “só uma violência teórica poderia forçar à unidade de uma narrativa única”.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 50.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 52.

A palestra *The danger of a single story*,<sup>10</sup> proferida em Oxford pela escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, problematiza questões importantes que envolvem a narrativa histórica, ou melhor, alguns *pressupostos culturais* que alimentam os *grandes modelos históricos*. A propósito, a distinção que há em língua inglesa entre *history* e *story* não deve ser desprezada. Ao optar pelo segundo termo, a autora não apenas se concentra no ato mesmo de contar histórias, como também insinua o caráter algo ficcional daquelas narrativas tradicionalmente tidas como isentas de traços ficcionais, como a histórica. Em consonância com o relativismo postulado por Hutcheon, o que fica em evidência é a intervenção humana na produção das verdades.

Entre outras coisas, Adichie chama atenção para a nossa vulnerabilidade diante das narrativas, em especial daquelas que adquirem feições totalizantes. Partindo da sua história pessoal, do seu desenvolvimento como leitora a partir da ficção produzida na Inglaterra e nos Estados Unidos, que durante algum tempo lhe pareceu o modelo legitimador, aquele que deveria ser copiado, até chegar à descoberta dos escritores nigerianos, que transformavam em livros de ficção coisas e pessoas que ela nunca imaginou que pudessem existir em obras deste tipo, Adichie é enfática ao dizer que os textos africanos a salvaram, antes de tudo, de ter uma visão *única* a respeito do que é a literatura. Havia outras histórias a serem contadas.

Ao longo da sua fala, a escritora oferece exemplos de como os discursos totalizantes passam a figurar como *histórias únicas*. Conta como sua colega de quarto em uma universidade norte-americana ficou chocada ao conhecê-la e ver que dominava o inglês, apesar de ser este o idioma oficial da Nigéria. Conta como esta mesma colega ficou desapontada ao descobrir que a nova companheira não ouvia *música* tribal, mas estava perfeitamente familiarizada com a cultura *pop* anglo-americana.

Adichie associa as origens dessa história única da África à literatura desenvolvida no Ocidente a partir do século XVI, o que inclui os numerosos relatos de viagem produzidos durante as navegações. Seria essa a gênese de uma visão obscurantista e mitificada a respeito do continente, que foi se solidificando no

<sup>10</sup> ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *The danger of a single story* [vídeo]. Disponível em: <[http://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story.html](http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html)>. Acesso em: 15 de janeiro de 2011.

imaginário coletivo europeu e norte-americano. A escritora dá então a receita para a construção de uma história única: *represente alguma coisa sempre da mesma maneira, repetidamente, e é isso que ela se tornará*. A história única, diz, cria estereótipos e o problema com os estereótipos é que eles são, não uma mentira, mas uma história incompleta. Os estereótipos fazem de *uma* história a *única* história.

O recurso ao narrativo como importante estratégia de legitimação já foi apontado por Jean-François Lyotard.<sup>11</sup> O próprio saber científico, pelo menos na medida em que a trama linguística da ciência precisa proteger o caráter de *verdade* dos seus enunciados, já teria sentido essa *necessidade de história*, o que não se confunde com o ato mesmo de historicizar. A repetição acrítica de enunciados, diz Lyotard, ajuda a construir e consolidar verdades. De todo modo, para a ciência moderna, *o tornar legítimo* passa necessariamente por dois crivos: o da *prova* e o da *autoridade* para decidir o que é *verdadeiro*. As regras da ciência seriam, pois, imanentes ao próprio jogo, fixando-se por meio de debates (eles próprios científicos) e evidenciando não haver prova de que as regras são boas (ou de que as verdades procedem), a não ser o próprio consenso dos especialistas envolvidos.

Todos esses aspectos nos interessam na medida em que a história, como disciplina, buscou tradicionalmente a sua legitimação por meio da assunção de um formato científico. Ocorre que, conforme aponta o mesmo Lyotard, os grandes relatos perderam a credibilidade, as delimitações clássicas dos diversos campos científicos são questionadas (disciplinas desapareceram, nasceram novos campos), a hierarquia do saber deu lugar a outras configurações investigativas (o deslocamento de fronteiras se tornou algo corriqueiro), as antigas faculdades se desmembraram em institutos e departamentos distintos, modificaram-se as regras dos vários jogos de linguagem...

Embora existam outros *jogos de linguagem* na pós-modernidade, aquele que interessa particularmente a Linda Hutcheon é o que chama de *metaficção historiográfica*: “Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos”.<sup>12</sup> Sendo um amálgama de literatura, história e teoria, a metaficção

<sup>11</sup> LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

<sup>12</sup> HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*, p. 21.

historiográfica disporia de todas as ferramentas críticas necessárias para reavaliar e reelaborar ficcionalmente as formas e os conteúdos do passado, fazendo uso das verdades que ele contém, ainda que por vezes com o objetivo explícito de colocá-las sob suspeição. Estando deliberadamente preocupada com o seu *modus operandi*, quer pensar abertamente sobre os próprios meandros, contudo não concebe a narrativa literária fora de um ambiente historicamente bem delimitado. E é esse aspecto que a individualiza.

Entendendo o pós-modernismo como categoria transnacional (alguns a veem inclusive como trans-histórica), ou ainda que vejamos num romance como *História do cerco de Lisboa* apenas traços de uma pós-modernidade reflexa, advinda talvez de contatos socioculturais e não de condições intrínsecas, poder-se-ia perguntar se não estaríamos talvez contribuindo para transformar esse pós-moderno em modelo hegemônico de interpretação e representação. Não se correria o risco de converter a metaficção historiográfica numa espécie de *história única*, à qual devem necessariamente se submeter os discursos narrativos que com ela apresentem algum tipo de identificação? Mesmo que encontremos pontos de contato (e eles existem) entre as descrições de autores como Hutcheon e a narrativa de Saramago, não estaríamos aí de alguma forma violentando a *alteridade* desse autor, submetendo sua *outra* história a um paradigma *unificador*? E não é isso, afinal, que fazemos quando optamos por usar o filtro de alguma corrente teórica?

Talvez tenhamos que lembrar que toda e qualquer categorização é a rigor problemática e problematizável. Deste modo, precisaremos também lembrar que as teorias são, em certo sentido, *obras abertas*, residindo em suas lacunas um espaço importante para que sejam trabalhados outros elementos, originalmente não previstos. Com isso em mente, Linda Hutcheon teve o cuidado de concluir o seu livro sobre o pós-modernismo com uma pergunta: uma poética ou uma problemática? Se ao usar *poética* a intenção era já deixar manifesto o caráter flexível e inconcluso da sua argumentação, o emprego de *problemática* parece mesmo querer submetê-la a uma discussão tão ampla quanto possível. Recorrendo mais uma vez ao caráter paradoxal do pós-moderno, a autora reforça que as formas teóricas e práticas ligadas a ele são simultaneamente *críticas* e *cúmplices*, estão *dentro e fora* dos discursos e das narrativas dominantes.

Assim, o que chama de metaficção historiográfica alia a autorreflexividade a referências fornecidas pela própria historiografia, buscando, como diz, “revelar

os limites e os poderes do conhecimento histórico”.<sup>13</sup> Também aí estariam em jogo os limites do literário: cruza-se o ficcional com o que é comprovadamente histórico e referencial. Nesse ponto, Hutcheon sugere o que pode ser uma problemática e não uma poética: “talvez o que tenhamos aqui seja [...] um conjunto de problemas e questões básicas que foram criadas pelos diversos discursos do pós-modernismo, questões que antes não eram especialmente problemáticas mas que agora certamente o são”.<sup>14</sup>

Essas considerações prévias nos colocam na trilha para pensarmos o texto de Saramago. Sua *História do cerco de Lisboa*, já à primeira vista, parece se integrar àquele rol de romances em que “a continuidade e o fechamento históricos e narrativos são contestados a partir de dentro”.<sup>15</sup> A história, como sistema totalizante e homogeneizante, é colocada sob suspeita e ganha força aquilo que é provisório, condicionado por contingências históricas e, em medidas variáveis, heterogêneo.

O próprio título do livro, que esmaece as fronteiras entre história e literatura, já insinua a natureza das discussões que serão exploradas ao longo da narrativa. A ambivalência do termo *história* em português, que nos permite pensar tanto nas narrativas ficcionais quanto nas não ficcionais, é ainda potencializada quando descobrimos logo nas primeiras páginas do romance que dentro da *História do cerco de Lisboa* de Saramago está uma *História do cerco de Lisboa* que, na condição de discurso avalizado cientificamente, se propõe a apresentar o relato *verdadeiro* deste que é o episódio fundador de Portugal. Ou seja, dentro do livro de ficção está o livro de história e, no bojo de tudo isso, está colocada uma proposta metafictional por excelência, que é desenvolvida de maneira densa e caudalosa pelo escritor português.

O capítulo de abertura (redigido, a propósito, com marcas que poderiam remeter à escrita experimental modernista) levanta questões que passam pela legitimidade do discurso, pela perenidade do que é tido por verdadeiro, pela sacralidade que envolve a figura do autor, pela tópica da originalidade, pela distinção entre a narrativa histórica e a ficcional, tudo isso tomando forma a partir de uma prosa sofisticadíssima, rica de significados e provocações e recheada de

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 29.

humor e ironia. O livro se inicia com um diálogo travado entre o historiador, autor da *História do cerco de Lisboa*, e o revisor de textos Raimundo Silva, designado por sua editora para a tarefa de “gastar o [...] saber em descipiências e insignificâncias, letras feridas, trocadas”.<sup>16</sup>

O diálogo representa, a rigor, uma reflexão sobre o processo de escrita e sobre as relações que se estabelecem entre a linguagem e o real. Ao ressaltar o caráter humano do processo de construção do saber histórico, o texto se aproxima dos argumentos de Linda Hutcheon. Se a história não existe senão como texto, isso não significa que o passado não existiu, mas que as vias de acesso a ele passam necessariamente pela linguagem e pela textualidade. Nesse sentido, converter o fato histórico em matéria linguística cria vulnerabilidades que decorrem dos próprios usos que fazemos da língua. Ademais, a distância temporal torna nebuloso o que se passou, sujeitando-o ainda mais a novas e diversas modelagens interpretativas.

É por meio desse expediente paradoxal que se coloca em primeiro plano “a maneira como fabricamos ‘fatos’ históricos a partir de ‘acontecimentos’ brutos do passado”.<sup>17</sup> Essa afirmativa reforça o papel da linguagem como instância produtora de verdades. A distinção entre fatos históricos e acontecimentos só é possível quando levamos em conta esse papel. A linguagem atua como força modalizadora e está a serviço de ideologias que lhe orientam os passos. Ou seja, está banhada em convicções específicas e quer validar certos tipos de relato. Deste modo, se a metaficção historiográfica não é capaz de se dobrar acriticamente às verdades históricas, tampouco interpreta o mundo sem recorrer a elas. Por isso, Hutcheon não hesita em entender o pós-moderno como um fenômeno contraditório, que instala conceitos e procedimentos que ele mesmo se apressa em subverter. Tal subversão, que se dá no plano da ironia, mas não no da recusa, parece estar em consonância com as ideias de Umberto Eco,<sup>18</sup> que vê no pós-moderno uma forma de revisitar o passado. Os discursos já articulados não podem ser ignorados ou apagados.

<sup>16</sup> SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*, p. 11.

<sup>17</sup> HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*, p. 12-13.

<sup>18</sup> ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

A certa altura da “conversação preambular e algo labiríntica”<sup>19</sup> que abre o romance de Saramago, quando já se insinua da parte do historiador certa imposição de limites às possíveis interferências do revisor no texto, este lhe diz: “Recordo-lhe que os revisores são gente sóbria, já viram muito de literatura e vida”.<sup>20</sup> O comentário provoca a reação imediata do autor, que ressalta que o livro em questão, o seu, é um livro de história. Raimundo Silva, porém, não cede: “Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos gêneros, porém, [...] em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender”.<sup>21</sup>

O historiador, surpreso com as ideias de Raimundo, admira-lhe o que considera ser um ponto de vista original. O revisor, no entanto, também aí faz as suas ressalvas:

Não o creia, senhor doutor, o rei Salomão, que há tanto tempo viveu, já então afirmava que não havia nada de novo debaixo da rosa do sol, ora, quando naquelas épocas recuadas assim o reconheciam, o que não diremos hoje, trinta séculos passados, se a mim não me falha agora a memória da enciclopédia.<sup>22</sup>

O trecho expõe ainda uma característica de Saramago, que é a sua quase obsessão com a questão da transcendência e das religiões. O exemplo mais contundente é, sem dúvida, *O evangelho segundo Jesus Cristo* (que, em certo sentido, se aproxima também da metaficção historiográfica de Linda Hutcheon), livro que rendeu ao escritor críticas severas e alguma perseguição em seu país, tendo inclusive sido considerado *ofensivo* pela Igreja Católica e pelo governo português. Sobre a presença recorrente de Deus em sua obra, lembre-se o que disse o próprio Saramago:

<sup>19</sup> SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*, p. 39.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 15.

Se nós nascemos num meio cultural, moral, do ponto de vista do direito, da filosofia, da arte, impregnado de tudo o que tem a ver com uma religião, seja ela a cristã ou qualquer outra, quando entramos no mundo encontramos já um Deus, portanto não podemos dizer que não o temos, porque inevitavelmente o temos. Por isso, eu, às vezes, digo que, no plano da mentalidade, sou um cristão, e não posso ser outra coisa.<sup>23</sup>

O escritor português, intelectual devoto dos ideais comunistas, ateu declarado e presumido, insere em vários dos seus romances referências a personagens e livros bíblicos, além de fazer uso de termos e expressões ligados ao discurso religioso. No excerto citado mais acima, em que Raimundo Silva rechaça a ideia de originalidade sugerida pelo historiador, o intertexto é o *Eclesiastes*, livro vinculado à chamada literatura sapiencial e que, embora atribuído a Salomão, é hoje entendido pela filologia teológica como tendo sido composto por volta do século III a.C. (seria, portanto, posterior ao exílio judaico e teria cerca de 2.300 anos). A citação feita no romance parte da ideia contida em Ecl 1, 9-11:

<sup>9</sup> O que foi, será,  
o que se fez, se tornará a fazer:  
nada há de novo debaixo do sol!

<sup>10</sup> Mesmo que alguém afirmasse de algo: “Olha, isto é novo!”, eis que já sucedeu em outros tempos muito antes de nós.

<sup>11</sup> Ninguém se lembra dos antepassados, e também aqueles que lhes sucedem não serão lembrados por seus pósteros.<sup>24</sup>

Vale lembrar a observação de Linda Hutcheon de que o pós-modernismo (e a metaficção historiográfica) usa e abusa das próprias estruturas e ideologias que vai criticar. No pós-moderno descrito pela teórica canadense, tudo é provisório e historicamente sujeitado, o que abre espaço para que questionemos os mecanismos que utilizamos para produzir sentido e gerar conhecimento. O objetivo não seria, então, destruir aquele *valor de verdade* que se encontra inevi-

<sup>23</sup> BAPTISTA-BASTOS, Armando. *José Saramago: aproximações a um retrato*. Lisboa: Dom Quixote, 1996. p. 53.

<sup>24</sup> BÍBLIA DE JERUSALÉM. Ed. rev. e ampl. São Paulo: Paulus, 2002. p. 1072.

tavelmente em todo discurso, mas descobrir de que maneira ele se desenvolve: “Um processo desse tipo revela, em vez de ocultar, as trajetórias dos sistemas significantes que constituem nosso mundo – ou seja, sistemas por nós construídos em resposta a nossas necessidades”.<sup>25</sup>

O conteúdo crítico e de certo modo autorreferente do romance de Saramago, sobretudo na medida em que reflete sobre as noções de verdade e originalidade e também sobre as condições de produção das narrativas, sugere alguma aproximação com aquele traço do pós-modernismo que Hutcheon define como uma espécie de sobreposição de teoria e prática. Lendo a declaração abaixo, podemos presumir que Saramago talvez não julgasse infundado um entendimento análogo no que diz respeito à sua obra:

Creio que, além do meu modesto gosto por contar histórias, o romance, para mim, hoje, é o modo que encontrei para fazer passar umas quantas preocupações [...]. Às vezes, tudo isso me leva a interrogar-me sobre se serei, de facto, um romancista, ou se os meus livros serão, no fundo, ensaios com personagens.<sup>26</sup>

No final do capítulo de abertura, e diante da insistência do historiador em dizer que Raimundo Silva deveria *meter-se a filósofo*, o revisor dispara: “O senhor doutor é um humorista de finíssimo espírito, cultiva magistralmente a ironia, chego a perguntar-me como se dedicou à história, sendo ela grave e profunda ciência”.<sup>27</sup> A provocação recebe do autor da *História do cerco de Lisboa* a resposta de que sua ironia é empregada apenas na *vida real*. Teria sido um ato falho? Se, como sabemos, para Raimundo, *tudo o que não é vida é literatura*, tal resposta pode, a partir desse ponto de vista, sugerir que a história não reflete assim tão de perto a realidade. Colocado o problema nestes termos, o historiador rebate: “Mas a história foi vida real no tempo em que ainda não poderia chamar-se-lhe história”.<sup>28</sup> Ou seja, o saber histórico é aqui implicado justamente na

<sup>25</sup> HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*, p. 31.

<sup>26</sup> BAPTISTA-BASTOS, Armando. *José Saramago*, p. 53.

<sup>27</sup> SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*, p. 16.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 16.

sua condição de produto discursivo e não como sinônimo absoluto de verdade. Distinguem-se nesse comentário, de um lado, o fato passado e, de outro, a narração produzida sobre ele.

Nesse momento, o diálogo consolida também a polarização entre a *certeza* do historiador e o *ceticismo* do revisor: “Tem a verdade, senhor doutor, Na verdade, você é uma interrogação com pernas e uma dúvida com braços”.<sup>29</sup> Compreender essa oposição entre certeza e dúvida é de extrema importância para a leitura do romance de Saramago, sobretudo em função das forças que serão colocadas em movimento ao longo da narrativa, as quais, em sua maior parte, giram em torno desta questão. Além disso, essa oposição está diretamente relacionada com a problemática do pós-modernismo.

Em *A ficção cética*, Gustavo Bernardo arrisca uma definição sobre o lugar ocupado pelos que elegem a dúvida como fio condutor para interpretar o mundo:

Quem seriam os céticos? Respondo provisoriamente, distinguindo-os de dogmáticos e niilistas: enquanto os dogmáticos têm certeza de que só eles sabem alguma coisa e os niilistas têm certeza de que não se pode ter certeza de nada, os céticos duvidam de que se possa ter certeza de alguma coisa; enquanto os dogmáticos já acharam a resposta e os niilistas já pararam de procurar, a dúvida dos céticos os leva a continuar procurando a verdade. [...] Ao desconfiar de dogmas, verdades definitivas ou afirmações peremptórias, os céticos se mantêm em constante estado de incerteza e investigação intelectual.<sup>30</sup>

O historiador identifica nas palavras de Raimundo Silva certa “amargura céptica”, que o revisor logo corrige para “ceticismo amargo”. Embora o primeiro não veja lá grande diferença entre uma coisa e outra, a distinção feita pelo segundo é significativa, principalmente porque estabelece uma subordinação aparentemente mais adequada entre os termos, fazendo derivar a amargura (que podemos entender como um estado aflitivo) da condição de dúvida perma-

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>30</sup> BERNARDO, Gustavo. *A ficção cética*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 28.

nente instaurada pelo ceticismo, e não o contrário. Se, por um lado, ao desconfiar dos *dogmas* e das *verdades definitivas*, Raimundo se mantém instigado intelectualmente e disposto a investigar a verdade (à sua maneira, naturalmente), por outro, não tem como escapar à amargura causada pela aflição de duvidar de que um dia poderá ter certeza de alguma coisa.

Parece ter sido justamente o fator *certeza* o responsável por levar à separação que há hoje entre literatura e história. De acordo com Linda Hutcheon, antes do advento da chamada *história científica*, no século XIX, literatura e história eram consideradas como pertencentes à mesma área do conhecimento, tendo inclusive suas redações se influenciado mutuamente. O que importava era a *interpretação da experiência*. A separação posterior em disciplinas distintas, diz Hutcheon, aconteceu apesar de a narrativa histórica continuar compartilhando com a literária (sobretudo com o romance realista) muitas convicções a respeito das possibilidades de uma escrita factual sobre a realidade observável. De acordo com a autora canadense, é essa divisão clássica que vai ser contestada pelas teorias e pelas formas de arte pós-modernas, que estão preocupadas com o que os dois tipos de discurso têm em comum. Nesse sentido, diz ela:

Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa.<sup>31</sup>

Importa antes, portanto, a força da descrição e a verossimilhança que o relato carrega do que, digamos, uma eventual *verdade intrínseca*, que, afinal de contas, talvez nem exista, ou, pelo menos, não está acessível. Apresenta-se, então, a velha tensão entre o conhecimento da verdade e a verossimilhança do relato.

Tratando de *Dom Casmurro* (1899) e também da cansativa discussão a respeito do (possível) adultério da personagem Capitu, Silviano Santiago<sup>32</sup> diz que,

<sup>31</sup> HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*, p. 141.

<sup>32</sup> SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

na verdade, pouco interessa se Capitu traiu ou não Bentinho. Essa resposta não está disponível. A única verdade que se pode buscar no romance de Machado, diz o crítico, é a do próprio Bentinho, que é, afinal, o narrador da história. O que o personagem faz ao longo do livro é construir a sua argumentação sem perder de vista o objetivo principal: provar que foi traído por Capitu. Assim, o que se tem efetivamente são os muitos recursos retóricos empregados por Bentinho/Dom Casmurro (não por acaso advogado de profissão e também ex-seminarista) para tornar convincente e persuasivo o seu discurso. Para Silviano, o traço mais expressivo dessa *retórica da verossimilhança* é o apriorismo: “Ele sabe de antemão o que quer provar e sua peça oratória nada mais é do que o desenvolvimento verossímil de certo raciocínio que nos conduzirá implacavelmente à conclusão por ele ambicionada”.<sup>33</sup>

O que fica aí em realce é a ideia de verdade como construção discursiva, ideia, aliás, muito cara ao direito. Tratar-se-ia da velha máxima que diz que *a língua constrói a realidade?* Em seu ensaio “Acerca da verdade e da mentira” (1873), Nietzsche afirma que não há uma relação intrínseca entre as palavras e as coisas. As nomeações são sempre arbitrárias (conforme Saussure vai reforçar mais tarde) e a língua acaba assumindo um caráter essencialmente *metafórico*, ainda que isso não seja perceptível aos falantes.<sup>34</sup> Nesse sentido, diz o filósofo, se não há uma relação direta entre as palavras e as coisas, o que se tem são nomes que, com o tempo, passam a designar essas coisas de modo tão vinculativo que a associação entre elas perde a sua aparência artificial ou *antropomórfica*. A relação entre as duas partes (*significante* e *significado*, se quisermos, já que nos lembramos de Saussure) assume uma feição tão natural que nos parece a mais verdadeira das relações. Seguimos, enfim, como diz a narrativa de Saramago, repetindo “as palavras que vamos inventando, estas com que tentamos dizer tudo, benção e maldição, até o que nome não terá nunca, inominável”.<sup>35</sup>

Se a língua constrói a realidade, qual seria então o papel da literatura nesse processo? Sobre a metáfora e a sua relação com o discurso e a ficção, vejamos o que diz Gustavo Bernardo:

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>34</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Acerca da verdade e da mentira; O Anticristo*. Trad. Heloisa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.

<sup>35</sup> SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*, p. 29.

A metáfora surge sempre no lugar de outra coisa, precisamente daquilo que não se sabe. Se aceito o caráter metafórico de qualquer linguagem, preciso admitir que todo discurso é ficcional. Não digo, entretanto, que “tudo é ficção” nem que tudo seja relativo. Assim como é necessária uma referência absoluta para se estabelecer uma relação, o real continua necessário para que a ficção se construa a partir dele ou contra ele. Que o real exista não é minha questão; logo, não posso dizer que tudo seja ficção. Meu argumento é: temos acesso ao real apenas através da mediação dos discursos; todo discurso elabora ficções aproximativas à realidade, portanto, todo discurso funda-se pela ficção; logo, todo discurso é ficcional. [...] A ficção é instância absolutamente necessária não apenas ao conhecimento, mas à vida.<sup>36</sup>

Nietzsche vai ainda afirmar que a coisa em si (a *verdade pura*) é inapreensível. Ficam, por fim, as convenções estabelecidas pelos homens. Convenções, aliás, que se refletem na construção dos discursos. Lembrando o que pensa Linda Hutcheon: *história e ficção são formas narrativas altamente convencionalizadas e nada transparentes*. Mesmo porque, acrescentemos, a transparência pode até ser buscada, mas nunca plenamente alcançada. Tudo isso enfraquece a realidade do real, o caráter genuinamente verdadeiro do discurso que tomamos como equivalente do real e que se quer confiável como portador de verdades. É esse sentimento que nos permite aproximar o relato histórico da escrita de ficção, ainda mais se consentirmos de alguma maneira que *todo discurso é ficcional*, como quer Gustavo Bernardo e com o que provavelmente concordaria o revisor Raimundo Silva.

Não se trata, é claro, de condenar ao descrédito a historiografia, mas de tentar desautorizar o autoritarismo, que pode, entre outras coisas, pressupor a existência de um discurso científico puro, imune a interferências subjetivas e a comprometimentos ideológicos. Trata-se de estimular o exercício da dúvida especulativa e de evitar a mera submissão a verdades que se solidificam e que, com o passar do tempo, parecem inquestionáveis. *De omnibus dubitandum est*,

<sup>36</sup> BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010. p. 15.

ou seja, é preciso duvidar de tudo, conforme a formulação do dinamarquês Søren Kierkegaard.<sup>37</sup>

No início do capítulo seguinte ao do diálogo entre o revisor e o historiador, tem-se a impressão de que as narrativas estão sobrepostas. Somos levados a crer que a *História do cerco de Lisboa* sob a revisão de Raimundo passou a primeiro plano, colocando-se por sobre a *História do cerco de Lisboa* de Saramago (ainda que esta contenha aquela). Somos levados a pensar que ocorreu uma espécie de eclipse. Ou que se fundiram as duas *histórias* e que o que nos é mostrado é a narrativa do livro de história inscrita na história do livro de ficção. Os dois textos parecem mesclados.

O capítulo se inicia com a descrição acurada e nada transparente de um pacífico amanhecer na Lisboa do século XII ocupada pelos mouros, a rigor o último amanhecer antes da invasão cristã, descrição esta que chama atenção pelo realismo das imagens. Logo adiante, entra em cena a figura do narrador, que nos revela que tudo o que tínhamos lido ao longo de duas páginas e meia era, na verdade, algo que o historiador *não* escreveu:

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.<sup>38</sup>

Quem teria então escrito aquele relato? Os parágrafos seguintes, com boa dose de ironia, discorrem sobre uma série de questões envolvendo guerra e religião, tendo como centro o contexto do nascedouro de Portugal e as intersecções da fé cristã com a trajetória do seu primeiro rei, Dom Afonso Henriques. Em determinado ponto, porém, o narrador observa que seria importante saber quem era afinal o autor daquela descrição que tínhamos lido, a qual, de tão por-

<sup>37</sup> KIERKEGAARD, Søren. *Johannes Climacus ou É preciso duvidar de tudo*. Trad. Sílvia Saviano Sampaio e Álvaro Luiz Montenegro Valls. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

<sup>38</sup> SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*, p. 19.

menorizada e realista, chegava a parecer obra de testemunha ocular ou, talvez, indício de aproveitamento de algum documento coetâneo. Diz a narrativa:

A resposta, surpreendente, é que ninguém escreveu, que, embora pareça que sim, não está escrito, tudo aquilo não foi mais que pensamentos vagos da cabeça do revisor enquanto ia lendo e emendando o que escondidamente passara em falso nas primeiras e segundas provas. O revisor tem este notável talento de desdobrar-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.<sup>39</sup>

Em seguida, o narrador faz comentários pouco abonadores sobre a figura de Raimundo Silva, chegando inclusive à conclusão de que ele talvez não seja a pessoa mais indicada para a leitura final das provas, conforme tinha ficado acordado, tarefa esta que desempenhará sem qualquer fiscalização: “Trememos só de imaginar que aquela descrição do amanhecer do almuadem poderia tomar lugar, abusivo, no científico texto do autor”.<sup>40</sup> Ao analisar a descrição imaginada por Raimundo, o narrador aponta logo alguns pontos duvidosos, que denunciam a “ligeireza imperdoável do revisor” e demonstram como o seu relato seria incompatível com o texto do historiador, fruto, afinal, de “pesquisas profundas” e de “confrontações minuciosas”.

O narrador diz duvidar que o historiador fosse capaz de cometer os mesmos erros cometidos pelo revisor. Duvida, mas faz a ressalva de que é sempre de “boa prudência” colocar em dúvida a própria dúvida. Diz que Raimundo errou, mas, utilizando-se de novo intertexto religioso (referência a Jo 8, 4-9), sugere que *lhe atire a primeira pedra aquele que nunca errou*. Diz em seguida que essa “suprema máxima” não pode servir de “desculpa universal que a todos nos

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 25.

absolveria de juízos coxos e opiniões mancas”.<sup>41</sup> Mais adiante, porém, afirma que “os erros assacados ao revisor não são afinal seus, mas destes livros que não fizeram mais do que repetir [...] obras mais antigas, e, sendo assim, lamentemos quem veio a ser vítima inocente da boa-fé própria e do alheio erro”.<sup>42</sup> Emenda ainda reconhecendo que, *ao condescender tanto*, acaba voltando à questão da desculpa universal já condenada.

Embora a narrativa ratifique que a tal descrição não passou, enfim, de um “devaneio fabulante” do revisor, o aspecto mais importante do episódio, reforçado ainda pelos titubeios e pelas oscilações do narrador, parece ser a sugestão de que é perfeitamente razoável conceber a construção de relatos históricos com o uso de dados fictícios e com a utilização de recursos típicos da escrita literária. Afinal, se o narrador não nos advertisse do ocorrido, não teríamos, em princípio, razão alguma para desconfiar da cena descrita e da sua inclusão no livro do historiador.

O capítulo, por meio dos expedientes metaficcionalis que encerra, transforma os nossos olhos nos olhos do revisor. Descobrimos que o que estávamos lendo inicialmente era, na verdade, a narrativa histórica transformada pela profusão de imagens criadas pela mente de Raimundo Silva, o que significa que não apenas nossos olhos se fundiram aos dele, como também passamos a compartilhar as impressões e as sugestões da sua subjetividade. O que se opera aí, em última instância, é uma espécie de sobreposição do leitor ao próprio personagem, uma realocação, como se diz correntemente, dos *lugares de enunciação*. Trata-se, em certo sentido, daquele jogo pós-moderno de enunciação e contexto de que fala Linda Hutcheon.

O episódio ressalta ainda que a repetição sistemática e não questionada de certos *factos*, cujo carácter duvidoso vai deixando de ser perceptível com a passagem do tempo, dá forma a verdades aparentemente rígidas, mas que a rigour podem ser frágeis ou líquidas. Parafraseando o que disseram Marx e Engels no *Manifesto do Partido Comunista*:<sup>43</sup> aquilo que parece estável e sólido pode também se desmanchar no ar.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 27-28

<sup>43</sup> MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista [1848]*. Trad. Sueli Tomazini Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM, 2008.

A repetição de *mentiras* tornadas verdades é assunto abordado na ficção de Saramago. Em passagem emblemática da história conhecida do cerco, que trata da derrocada final dos mouros e da reconquista da cidade pelos cristãos, passagem esta descrita na última página do livro do historiador, Raimundo Silva aponta inexatidões e erros que, embora identificados e explicados, já não podem simplesmente ser suprimidos, pois que amalgamados de modo indelével na interpretação oficial dos fatos fundadores de Portugal. O romance identifica aí aquele tipo de verdade que adquire vida própria e certa *sublimidade*. Na citação abaixo, o narrador expõe as reações do revisor que, de mãos atadas, sabe que está diante de uma *força superior*, quase *transcendental*:

No alto do castelo o crescente muçulmano desceu pela derradeira vez e, definitivamente, para sempre, ao lado da cruz que anunciava ao mundo o baptismo santo da nova cidade cristã, elevou-se lento no azul do espaço, beijado da luz, sacudido das brisas, a despregar-se ovante no orgulho da vitória, o pendão de D. Afonso Henriques, as quinas de Portugal, merda, e que não se cuide que a má palavra a dirige o revisor ao nacional emblema, é antes o legítimo desabafo de quem, tendo sido ironicamente repreendido por ingênuos erros da imaginação, vai ter de consentir que passem a salvo outros não seus [...] Ora, estes erros não são como os das fundas, simples bagatela entre uma talvez-sim e uma talvez-não, que em boa verdade tanto nos dá hoje que lhes chamem baleáricas como baleares, o que de todo não se deveria permitir é esta insensatez de falar de quinas em tempo de D. Afonso o Primeiro, quando só no reinado de seu filho Sancho foi que elas tomaram lugar na bandeira, e ainda assim dispostas não se sabe como, se em cruz ao centro, se uma aí e as outras cada qual em seu canto, se ocupando o campo todo, esta, segundo as autoridades mais sérias, a hipótese forte. Nódoa grave, mas não única, que para todo o sempre ficará manchando a página final da História do Cerco de Lisboa, sobre o demais tão ricamente instrumentada de tubas retumbantes, tão de tambores, tão de retórico arrebato, com as tropas formadas em parada, assim as imaginamos, pé-terra infantes e cavaleiros, assistindo ao arriar do estandarte abominável e ao hastear da insígnia cristã e lusitana, gritando numa só voz Viva Portugal e batendo com as espadas nos escudos,

em enérgica algazarra militar, e depois o desfile perante o rei, que está calcando aos pés, vindicativamente, além do sangue mouro, o crescente muçulmano, segundo erro e supremo disparate, que nunca tal bandeira foi erguida sobre os muros de Lisboa, pois, como o historiador não deveria ignorar, crescente em bandeira foi invenção do império otomano, dois ou três séculos mais tarde. Raimundo Silva ainda pousou o bico da esferográfica sobre as quinas, mas logo pensou que se dali as tirasse, e ao crescente, seria como um terremoto na página, tudo viria abaixo [...] de tudo isto se podendo concluir que os homens são incapazes de dizer quem são se não puderem alegar que são outra coisa, 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. [...] No próximo centenário da tomada de Lisboa aos mouros, [...] se Lisboa houver e portugueses nela, não faltará um presidente para evocar aquela suprema hora em que as quinas, ovantes no orgulho da vitória, tomaram o lugar do ímpio crescente no céu azul da nossa formosa cidade.<sup>44</sup>

Diz a epígrafe criada por Saramago para o romance: “Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes”. O escritor reproduz em poucas palavras o grande enigma que envolve a busca da verdade e o impasse a que chegamos sempre que dela tentamos nos aproximar. É esse o impasse que atinge o revisor no trecho citado. O que faz Raimundo durante as suas leituras da *História do cerco de Lisboa* é também reler e reinterpretar o passado, colocando sob suspeita, em alguns momentos, o discurso da verdade histórica, ou, pelo menos, pressupondo que esse discurso admite emendas, modificações e apagamentos. Mesmo assim, reconhece por vezes sua pequenez diante do caráter monumental de certas verdades, que continuam a impor a sua incorrigibilidade.

<sup>44</sup> Ibid., p. 41-43.

A verdade, ainda que tenda a uma rigidez que não raro constrói obstáculos ao próprio desejo de esclarecimento que conceitualmente encerra, é a responsável por acionar a busca pelo saber que tem orientado os passos da humanidade desde que o mundo é mundo. Essa busca, imprescindível por um lado, implica igualmente uma procura obsessiva e incansável por poder. Não por acaso se relacionam com frequência os conceitos de conhecimento, linguagem e dominação.

Conforme lembra Michel Foucault,<sup>45</sup> a verdade, nas sociedades modernas, tem atrás de si toda uma estrutura institucional (podemos mesmo dizer *científica*) que, ao passo em que reforça conjuntos de práticas, também se reflete no modo como o saber e o conhecimento são socialmente aplicados, valorizados e distribuídos. Estando assim apoiada e sustentada, essa verdade, ou melhor, essa “vontade de verdade”, como diz o francês, tende a contaminar todos os discursos sociais, que acabam inevitavelmente pressionados e constrangidos: “Penso na maneira como a literatura ocidental teve de buscar apoio, durante séculos, no natural, no verossímil, na sinceridade, na ciência também – em suma, no discurso verdadeiro”.<sup>46</sup>

Nesse contexto, vale a pergunta do *Johannes Climacus* de Kierkegaard: como deve ser definida a existência para que seja possível duvidar? Se a existência passa necessariamente pela obsessão do discurso verdadeiro, topa-se então com a questão inevitável, proposta no texto do dinamarquês: como surge o problema da verdade? A resposta é imediata: “Pela não verdade; pois no instante em que pergunto sobre a verdade, já perguntei sobre a não verdade. Na pergunta pela verdade, a consciência é posta em relação a outra coisa, e o que torna possível essa relação é a não verdade”.<sup>47</sup>

Apesar de inibido pela força do *discurso verdadeiro*, Raimundo Silva decide, em certo momento e de modo surpreendente, tomar a sua caneta e acrescentar uma palavra ao *texto sagrado* do historiador, modificando o relato fundador da história de Portugal. Paralisado diante do texto, fixado na afirmativa de que “os cruzados auxiliarão os portugueses a tomar Lisboa”,<sup>48</sup> Raimundo subitamente

<sup>45</sup> FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2008.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>47</sup> KIERKEGAARD, Søren. *Johannes Climacus ou É preciso duvidar de tudo*, p. 107.

<sup>48</sup> SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*, p. 48.

se agita diante de algo que considera um “disparate”, palavra que repete inúmeras vezes. Também o narrador se agita:

[...] ali se diz mui explicadamente que os cruzados auxiliarão os portugueses a tomar Lisboa, e a prova de que assim foi que aconteceu iríamos encontrá-la nas páginas seguintes, lá onde se descreve o cerco, o assalto às muralhas, o combate nas ruas e nas casas, a mortandade excessiva, o saque, Por favor, diga-nos o senhor revisor onde esta aí o disparate, esse erro que nos escapa...<sup>49</sup>

Passados os debates interiores, findo o confronto entre Dr. Jekyll e Mr. Hyde, como descreve o narrador, Raimundo toma a sua decisão e põe fim ao “disparate” que encontrara na *História do cerco de Lisboa*:

[...] com a mão firme segura a esferográfica e acrescenta uma palavra à página, uma palavra que o historiador não escreveu, que em nome da verdade histórica não poderia ter escrito nunca, a palavra Não, agora o que o livro passou a dizer é que os cruzados Não auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa, assim está escrito e portanto passou a ser verdade, ainda que diferente, o que chamamos falso prevaleceu sobre o que chamamos verdadeiro, tomou o seu lugar, alguém teria de vir contar a história nova, e como.<sup>50</sup>

Mais do que forjar efetivamente uma nova verdade histórica, pois que o fato modificado é conhecido e assentado na história portuguesa, e portanto o erro é logo notado (e perdoado), a modificação promovida pelo revisor pode ser entendida como uma espécie de desafio simbólico à historiografia, uma provocação. Mais ainda pelo fato de Raimundo saber que o material por ele revisado, por razões de urgência, entraria rapidamente em processo de impressão, o que de fato ocorre, sem que haja tempo de efetuar o reparo. Sua atitude, que ele alega inexplicável (não sem ironia) quando intimado a prestar contas à editora sobre a

<sup>49</sup> Ibid., p. 49.

<sup>50</sup> Ibid., p. 50.

*fraude* cometida e os danos causados, pode significar também um gesto de insubmissão ao passado; característica, aliás, muito cara às produções pós-modernas. Além disso, demonstra a fragilidade das verdades que se fundam por meio da palavra escrita, tornando relativo o absoluto e procurando ressaltar que mesmo o saber histórico, dito científico, é uma construção verbal que sofre a influência, por caminhos os mais diversos, de marcas de subjetividade.

Essa percepção fica ainda reforçada depois que Raimundo recebe da editora um novo trabalho para revisar. Instigado por seu ceticismo, ele passa a vista nos originais e pensa na história como um grande romance, ou, poderíamos dizer, no grande romance da história:

[...] 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. Afinal, é apenas um romance entre os romances, não tem que preocupar-se mais com introduzir nele o que nele já se encontra, porque livros destes, as ficções que contam, fazem-se, todos e todas, com uma continuada dúvida, com um afirmar reticente, sobretudo a inquietação de saber que nada é verdade e ser preciso fingir que o é.<sup>51</sup>

O problema da alegada distinção entre ficção e verdade histórica atormenta Raimundo. Para o revisor, mesmo que se busque uma separação clara entre os termos, não há meios de um procedimento deste tipo funcionar a contento. É interessante observar que o romance de Saramago, ao abordar criticamente a escrita da história, está de certa forma também reproduzindo a história, ainda que apontando aqui e ali fragilidades e contradições. Ao contar a história pessoal de Raimundo Silva, que corre paralela à própria história do cerco, Saramago está recontando não apenas *uma* história, mas *a* história que representa simplesmente a fundação de Portugal (ou o embrião daquilo que viria séculos mais tarde a se consolidar como o Estado português). Ao fazer as provocações que faz, o escritor mexe com algo que está mais do que entranhado na *alma por-*

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 56.

*tuguesa*, mexe com uma narrativa aventurosa típica dos relatos de construção das identidades nacionais, edificada para demonstrar a grandeza e o espírito heroico de um povo que, a exemplo de todos os outros, quer consolidar para si um espaço inquestionável e uma história de vitórias. Mexe com “a ardente expressão de um patriotismo fervoroso”.<sup>52</sup>

A sua *História do cerco de Lisboa* se aproxima da ideia de pós-moderno defendida por Linda Hutcheon em seu livro. Do ponto de vista da metaficção historiográfica, podemos mesmo dizer que o texto de Saramago amplia o fato histórico, permitindo a consideração de elementos e aspectos que problematizam e complexificam as interpretações cristalizadas, as versões oficiais. O revisor Raimundo Silva é um transgressor que corrompe a natureza do próprio trabalho. Por meio do personagem, Saramago coloca em xeque o autoritarismo do discurso dogmático, preocupa-se com o ato fundador (e transformador) da escrita, com o peso das palavras e com o estatuto do saber histórico. E lembra o tempo todo que um texto se escreve sempre a partir de muitos outros textos (conforme demonstra Umberto Eco de forma exemplar em *O nome da rosa*), o que paradoxalmente pode apontar para a existência, ainda que simbólica, de um gigantesco e infinito texto único, um edifício que se constrói infinitamente.

O romance de José Saramago chama atenção para a existência de múltiplas narrativas sobre os fatos narrados pela história, o que torna por vezes necessário o estabelecimento de uma versão final, definitiva, tornando oficiosas as outras versões existentes sobre o evento ocorrido (mesmo nos casos em que o evento original talvez nem tenha ocorrido). Os acontecimentos, como lembra Linda Hutcheon, são denominados fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo.

A admissão dessa multiplicidade de formas de contar um mesmo fato não deve, no entanto, ser vista como um elemento de desvalorização ou invalidação da historiografia, mas como elemento desencadeador de uma mudança de perspectiva. Como diz Hutcheon, atribuir ao conhecimento histórico marcas de provisoriade e indeterminação não é negá-lo. O que a escrita pós-moderna da história e da literatura mostra é que a ficção e a história são antes de tudo discursos, sistemas de significação pelos quais se dá sentido ao passado.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 40.

Nesse sentido, *A história do cerco de Lisboa*, de modo irônico e espirituoso, ajuda a desnudar a própria história, apesar da advertência surgida a certa altura do diálogo inicial entre historiador e revisor: “Ninguém gosta que lhe olhem por cima do muro do quintal”.<sup>53</sup> Um dos traços mais fortes do romance dito pós-moderno é, porém, justamente olhar por cima do muro e, em alguns casos, até mesmo pulá-lo.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 14.