

JOGOS DE ENCENAÇÃO E DE DISCURSO EM *História do cerco de Lisboa*

Maria Nazareth Soares Fonseca

Resumo

Análise dos recursos de construção textual que problematizam, no romance *História do cerco de Lisboa*, a relação entre História e literatura. Através de sugestivos jogos de encenação e de discurso, a narrativa transforma o cerco de Lisboa num "cerco de amor", ao mesmo tempo que incita o leitor a participar dos lances que constroem a sua trama.

Abstract

Analysis of the resources of textual construction which put in doubt the connection between history and literature in the novel *História do cerco de Lisboa*. Through suggestive plays of simulation and speech, the narrative changes the Lisbon siege into a love siege, while provoking the reader to take part in the moves that build its plot up.

O título do romance de José Saramago, *História do cerco de Lisboa*¹, antecipa para o leitor a questão da proximidade e da distância entre o relato histórico e a narrativa ficcional. Ao acentuar, no plano do enunciado, uma aproximação com o referencial histórico, o título funciona como uma peça dos jogos de encenação e de discurso que, ao longo da narrativa, exibem a maneira como o escritor, pretendendo valer-se da História, alcança construir um texto que se mostra como o desdobramento *desejado* do relato que procura transgredir.

Um outro dado deste jogo é-nos oferecido logo no primeiro capítulo do romance. Um historiador, no plano da enunciação ficcional, quer imprimir um sentido de verdade nos enunciados com que resgata a história do cerco de Lisboa, almejando alcançar a precisão dos fatos acontecidos no passado. No mesmo plano, anuncia-se a interferência de uma outra história que se constrói a partir da negação dos fatos legitimados pela História. Antes mesmo de o leitor ter acesso a um outro texto, o romance a ser escrito pelo revisor Raimundo, pode perceber o entrecruzar de textos que caracteriza o romance de José Saramago. Aqui se destaca uma estratégia do texto: os jogos de encenação são articulados a partir de instâncias distintas, mas, ainda que o leitor possa tomar consciência de onde provém o lance que altera o jogo, nem sempre é possível perceber, de imediato, as intenções dos jogadores. Neste primeiro capítulo, há um historiador preocupado com o resgate de fatos documentados pela História de Portugal, fonte de que se serve para garantir o estatuto de verdade para o seu texto. Uma outra personagem, o revisor Raimundo, ao marcar, no texto que corrige, as incorreções ortográficas e as impropriedades de sentido, propicia ao leitor perceber a relatividade das afirmações construídas pelo historiador. O sinal de que se serve o revisor para efetuar a correção dos erros, o *deleatur*, traço leve indicador do que deve ser apagado, ao funcionar como metáfora da negação do dito, é também símbolo da distância existente entre o fato acontecido e suas possíveis representações. Tal símbolo, ao ser usado para apagar incorreções e construir certezas, instaura, todavia, a possibilidade de outras formas, outros sentidos e assim delinea um espaço propício à invenção. Neste primeiro capítulo, a partir da conversa entre o historiador e o revisor sobre a função do *deleatur*, aprofunda-se uma discussão sobre a produção de sentido ao nível da escrita e da leitura. Os protagonistas, falando de lugares diferenciados, querem assegurar o poder que têm sobre a escrita. Ressalta-se, no diálogo entre o historiador e o revisor, a discussão de pontos de vista que sublinham as intenções do romance e do jogo com que se problematizam, nele, os tênues limites entre realidade e ficção. É interessante observar que o diálogo entre o historiador e o revisor é construído sem marcas indicativas da mudança de interlocutor. Tal construção

reafirma o propósito de negacear as afirmações categóricas e de instalar a relativização de verdades pretendidas, venham elas de onde vierem. Ainda que o historiador queira marcar em seu discurso a defesa da verdade que ele busca alcançar, não consegue impedir que outras vozes se mostrem em seu discurso ameaçando a univocidade pretendida e relativizando os fatos históricos recuperados. Assim, ao perseguir o controle de suas afirmações e ao defender o processo de construção do seu texto, vê-se traído pela artimanha da feitura do romance que, não marcando com clareza o lugar de onde provém sua fala e permitindo que nela ressoem ruídos ameaçadores, permite que lhe sejam atribuídas afirmações que ele não endossaria. Jogo hábil de encenação que possibilita a percepção de múltiplos sentidos e o estilhaçamento de saberes e de verdades pretendidas. A ironia é a marca desse jogo que, confundindo o leitor, garante, todavia, uma produção sempre renovada de indagações.

Ao longo da narrativa acentuam-se os traços que ligam as histórias que se anunciam no capítulo, entrelaçadas já aí pela supressão de pontos finais e de outros sinais que possam configurar a fala das personagens. Ainda que, neste capítulo, e em outros que se valem dos mesmos recursos de construção, seja possível identificar os discursos produzidos em instâncias diferenciadas, o leitor menos avisado corre sempre o risco de estar pisando em terreno de significações escorregadias, deslizantes. A instabilidade e a incerteza são, entretanto, os dados com que se constrói a significação pretendida. Assim se reforça uma das armadilhas de que se vale o romance, quando deixa claro o tipo de leitor que pretende seduzir para fazer dele cúmplice dos jogos de construção textual. É nesse sentido que o *deleatur*, transformado em metáfora da transgressão, torna-se significativa das relações de sentido produzidas pelo entrelaçamento dos textos que se mostram e se disfarçam na construção da narrativa. Ao longo do romance acentuam-se os traços que ligam as histórias anunciadas e configura-se o diálogo da narrativa consigo mesma e com outros textos que se escondem nas entrelinhas ou se exibem no espaço claro das fontes consultadas.

Feita já referência aos recursos que, no primeiro capítulo, encaminham a intenção do romance de dialogar com a História, destacada a visão irônica do narrador, hábil em confundir e em dissimular, é tempo de explicitar um outro recurso de que se vale o romance para acentuar a sua intenção desestabilizadora.

No segundo capítulo, ao ser introduzida a figura do almuadem, percebe-se, novamente, a intenção de se acentuarem os jogos de engano que estão sendo sucessivamente produzidos. Aqui a ilusão se afirma pelo fato de o leitor tomar a personagem como pertencente ao texto do historiador. Ao fazer do almuadem

personagem do relato factual, o leitor pensa estar lendo com os olhos do revisor e cai na rede de enganos lançada pelo texto. É interessante notar que o capítulo se inicia por uma reflexão do narrador que parece tratar da função do almuadem na cultura islâmica e, assim, camufla o verdadeiro sentido da passagem. Ao sublinhar a necessidade de se ter uma visão *mil vezes mais aguda do que a que pode dar a natureza* (p. 17), para que possa ser distinguida não só a diferença inicial entre a noite e a madrugada, *no oriente do céu*, mas o lugar onde essas diferenças se situam, o narrador está, na verdade, acenando para o leitor com os perigos de uma leitura equivocada. Se o leitor insiste em perceber apenas diferenças de tons e de cores e não se dá conta dos atropelos de sua leitura, afirma-se a sedução do discurso do narrador e instaura-se o poder das imagens e construções de que se vale o texto para apontar as diferenças entre o relato histórico e a narrativa ficcional. Utilizando-se de deslocamentos, da arte de dizer uma coisa para que se entenda outra, o narrador ilude o leitor e não permite que ele se dê conta, de imediato, do seu engano. Tanto a informação de que o almuadem é cego - que é dada depois de descritas todas as ações desempenhadas por ele para "acordar" o povo para as orações - como a que induz o leitor a perceber que colocou o almuadem em texto que não o contém, só vão ser fornecidas bem mais tarde. E, ainda que o narrador esclareça sobre a impossibilidade de o almuadem fazer parte do texto do historiador, isto é sugerido por comentários irônicos que objetivam mostrar ao leitor o seu erro, ao mesmo tempo em que afirma ser o lapso do historiador, que não fala de almuadem e, sim, de muezim, *porque certamente, em sua opinião, o miúdo pormenor não interessaria à história* (p. 19). Pode-se concluir, como quer o narrador, que somente a leitura do revisor, que é imaginoso e sonhador, poderia recuperar das fontes a figura do almuadem. A intenção do narrador de antecipar para o leitor as qualidades que fazem do revisor um escritor imaginativo fica clara no trecho:

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, ainda que seja muito difícil explicar, em vulgar, o que tal coisa quer dizer. (p.22)

Tais considerações permitem que o leitor perceba o logro com que iniciou a leitura do capítulo e ainda deduza que as

minúcias com que se descrevem o despertar do almuadem e a preparação do acordar do povo para a oração só poderiam estar situadas num texto que acolhesse a personagem com a simpatia das imagens, com a beleza das metáforas, com a paciente organização de *polifônicos edifícios verbais*, heteronimizandose. Fica, então, claro que os fatos acontecidos, no passado, estão sendo recuperados a partir de ópticas diferentes. Num texto, o do historiador, privilegia-se o acesso ao acontecido, a reconquista de um passado remoto e indistinto. Já o produzido pelas fantasias do revisor recupera as cenas do passado e as recria como se ele estivesse assistindo, emocionado, ao seu desenrolar. Discutem-se as formas de reconstrução de episódios que não mais existem e que fazem a "realidade" histórica aproximar-se da "irrealidade" ficcional².

Ora, é pertinente dizer que o romance de José Saramago elabora-se pelo desenvolvimento de uma estrutura em encaixe na qual as histórias embutidas recuperam o mesmo feito, mas percebem-no por diferentes pontos de vista. O encaixe é, portanto, mecanismo não de ajustamento a uma mesma idéia, mas possibilidade de transgressão, de subversão, que almeja expor ao leitor a multiplicidade de sentidos que estão se produzindo no torvelinho de textos em diálogo. O leitor lê o texto do historiador, mas alcança também a leitura que dele faz o revisor e a que o narrador efetiva dessa leitura. Um jogo de discurso expõe ao leitor a diversidade que transita em vários níveis e espera dele um olhar malicioso que seja capaz de perceber que já está lendo o romance que o revisor pensa em escrever, no futuro. O cerco de Lisboa motiva, assim, outros combates, novas conquistas, cujos sinais já podem ser percebidos no texto antes mesmo que se concretizem.

É possível afirmar que a reversão do texto do historiador não se dá apenas pela aposição do *deleatur* que obriga a correção e a alteração. O ponto máximo de interferência da leitura do revisor no texto do historiador se efetiva quando aquele substitui o *deleatur* por um *NÃO* que, alterando a frase e invertendo o seu sentido, muda o curso da história e sela o poder da ficção. O corte inscreve-se no texto do historiador como a *negação* do ato que legitima a colaboração das cruzadas com os portugueses na conquista de Lisboa. É interessante observar que é a partir da concretização do desacordo entre a leitura do revisor e a escrita do historiador que começam a ser delineadas as diversas transformações que se operam na personagem Raimundo Silva, o revisor. Metódico, sizado, circunspecto, reservado, de hábitos frugais, Raimundo é sempre o mesmo, apesar do turbilhão de fantasias que lhe povoam os sonhos. Nele, a volúpia desvia-se para a leitura não somente dos textos que corrige como também das obras que consulta - dicionários, enciclopédias, gramáticas e inúmeros tratados de história e de

que corrige como também das obras que consulta - dicionários, enciclopédias, gramáticas e inúmeros tratados de história e de ciências, de geografia, de música, de literaturas - uma vastidão de textos que, como aponta o irônico narrador, acabam por comprovar ser a verdade *não mais do que uma cara sobreposta às infinitas máscaras variantes* (p. 26). Esta erudição, que faz do revisor Raimundo Silva um especialista, transforma-o, metaforicamente, no cego que vê, diferente e igual ao almuadem, porque a visão que permite a ele rever os textos alheios, *ele que de rever tem profissão* (p.184), obriga-o a executar, como o árabe, ordens que não podem ser contestadas. Cego para a vida, para o amor, Raimundo repete seus deveres, suas obrigações, como um ritual monótono e enfadonho, desprovido de prazer. No entanto, o **NÃO** que ele coloca no texto alheio quer alterar não somente os fatos que revisa, mas também a sua vida. É a verbalização de um desejo de mudança mais radical, um impulso a transformações mais consistentes. É o repúdio à mesmice de um texto repetitivo, mas também ao anonimato e à servidão.

Embora a decisão de escrever uma outra história do cerco de Lisboa já estivesse consciente no revisor, a concretização do livro só aparecerá após a efetivação de outras mudanças. Nesse ritual de transformação e de renascimento, a decisão de deixar de tingir o cabelo funciona como metonímia das alterações que nele se mostram e a mudança dos hábitos rotineiros induz à abertura para o *ver* e para o *sentir*. O espaço da racionalidade se deixa perturbar pela emoção que o leva a ver o passado e a senti-lo ainda presente *com a luz natural caindo sobre as mãos, sobre as folhas de papel, sobre as palavras que (vão) nascendo...* (p. 181)

Se se pode afirmar que o **NÃO** aposto ao texto histórico vai caracterizar Raimundo enquanto sujeito, deve-se resaltar, no entanto, que o reconhecimento dele enquanto agente do seu agir, só se concretizará através de Maria Sara. Em primeiro lugar, é ela quem reconhece e legitima a transgressão operada pelo revisor, quando oferece a ele o único volume em que o **NÃO** continuaria existindo, apesar de, pelo cargo que ocupa, ter autorizado a errata que anularia a "subversão" de Raimundo. A atitude de Maria Sara fica bem clara no trecho que se segue:

Este livro é seu, fez uma pausa, demorada, e acrescentou, colocando desta vez peso maior em algumas sílabas. Digamo-lo doutro modo, esse livro é o seu. (p. 105)

Assim, é por intermédio de Maria Sara que Raimundo legitima-se como autor de uma outra versão dos fatos históricos. Ao mesmo tempo, é a presença de Maria Sara em sua vida que irá iluminar a feitura do texto com que se dispõe a resgatar não

a frieza dos dados ou a certeza dos acontecimentos, mas a figura do soldado Mogueime e com ela percorrer uma trilha:

...que ainda está buscando, sendo outra a ordem, outra seria a história, outro o cerco, Lisboa outra, infinitamente. (p. 182).

Por um artifício narrativo o amor por Maria Sara ecoa na história de Mogueime, soldado que acompanha o cruzado Henrique na tomada de Santarém, *propenso a tentações de imaginosa fantasia*, e Ouroana, barregã do cruzado. Uma história reflete a outra, desfaz anacronismos e permite que se situem ambas num mesmo cenário, confundindo-se, nele, as personagens:

Como te chamas, mas é só um truque para começar a conversa, se há algo nesta mulher que para Mogueime não tenha segredos, é o seu nome, tantas são as vezes que ele o tem dito, os dias não só se repetem, como se parecem, Como te chamas, perguntou Raimundo Silva a Ouroana, e ela respondeu, Maria Sara. (p. 290)

Em *História do cerco de Lisboa*, a intertextualidade é, portanto, um recurso de construção textual que se mostra na apropriação dos fatos selecionados e nos textos de que se valeu o escritor para resgatar os traços da Lisboa moura. Instaura-se um pacto de fingimento que, desacreditando a possibilidade de apreensão exata do real - referência essencial da narrativa histórica que pretende relatar *aquilo que se passou realmente* -, insiste, todavia, na recuperação de fatos da história de Portugal. Tal recurso torna-se mais claro no romance, quando se destacam as muitas vozes que ressoam no texto e que explicitam os "lugares" que estão sendo implodidos ou reconstruídos e nos quais a perturbação do sentido do "real" se manifesta³. Assim, são essas vozes que, confundindo-se com a fala do narrador, ironizam tanto o texto do historiador, *aquele discurso falso, embora coerente. (p. 25)* como o do revisor, que corrige, mas erra; que percebe minúcias, mas *só ocasionalmente, por passageiro distúrbio psicológico, repara (p. 184-5)*. É pelo sopro dessas vozes que se lembra que o revisor erra quando confia na infinidade de livros que consulta e se julga capaz de corrigir os erros dos textos que lê. Ironia de um narrador mesclada por ruídos de vozes que procuram rebater a infalibilidade das afirmações pensadas infalíveis. É ainda por este recurso que se insinua que, em vários momentos, embora o narrador queira falar de enganos - do historiador e do revisor, por exemplo - há sempre outras intenções sublinhando a sucessão dos eventos, alinhavando as várias histórias. Podemos, então, ser

surpreendidos com uma vasta reflexão sobre erros, com que se pretende justificar a possibilidade de eles existirem, e percebemos que, com ironia, o raciocínio se conclui com a máxima, *Quanto mais lêis, menos aprendes* (p. 28), atribuída a uma tradução intuitiva do Latim feita pela mãe do revisor. Ou, em outro momento, notar que, ao refletir sobre a relação entre causa e efeito, com recorrência ao pensamento de Leibniz e de Kant (p.120), o narrador queira somente informar que o revisor deixou de tingir o cabelo, para ser como é, sem máscaras nem disfarces. Deste modo a intenção do texto é sempre a de desautorizar saberes e verdades e propalar a relatividade de tudo. Expõem-se os jogos de encenação, diversificam-se discursos que, sublinhando o caráter de representação do texto, garante o poder da ficção através do qual o mundo reinventado expõe-se em sua complexidade. Esta intenção, já anunciada no título do romance que, conforme se viu, mostra-se ambivalente para o leitor, transita entre o mundo da "realidade" histórica e o da "irrealidade" ficcional. Também o romance, ao insistir nesta ambigüidade e se apropriar de personagens tiradas dos relatos históricos, compõe uma outra versão delas e possibilita que a História dialogue com a história, o acontecido se assemelhe ao inventado, permitindo que o revisor Raimundo identifique-se com a personagem Mogueime e que ambos, quer saldos da História ou da invenção, assumam-se como porta-vozes das histórias que contam:

... e imediatamente a imaginação mostrou-lhe o soldado Mogueime na margem do esteiro, lavando as mãos sujas de sangue e olhando os caranguejos daquele tempo que fugiam...

.....
A imagem desapareceu rapidamente, outra veio, como diapositivos passando, era mais uma vez o esteiro, mas agora havia uma mulher a lavar nele roupa, Raimundo Silva e Mogueime sabiam quem era... (p. 225)

É interessante observar-se, na personagem Raimundo, os traços que fazem dela uma representação oscilante. Ao ser caracterizado como revisor e também como escritor, Raimundo simboliza, paradoxalmente, uma mesma idéia. Enquanto revisor ele "sacramenta" o texto alheio, mas, por outro lado, tem condição de produzir, com a sua leitura, o viés desestabilizador das certezas que o texto quer garantir. O desvio, a ruptura, silenciam o revisor, mas propiciam o surgimento do escritor que lê, a contrapelo, o texto sacralizador dos grandes feitos. Não é por acaso que o narrador - e as vozes que com ele falam - indica ao leitor as várias faces deste Raimundo através de que se encaminham as possibilidades de serem enfrentadas as

armadilhas do texto-esfinge. O leitor, pensado como capaz de perceber tais armadilhas, identifica-se com Raimundo quando aceita o desafio do texto impresso na frase provocativa lançada ao revisor: *Faz de mim outra coisa, se és capaz* (p. 48). Ao realizar a transgressão, Raimundo incita, pois, o leitor a fazer o mesmo com o texto que lê, repetindo o movimento que fez a personagem soltar de dentro de si o Mr. Hyde, *de pura malignidade*, encoberto pelos traços do austero Dr. Jekyll. Marca-se, deste modo, o pacto de transgressão que constrói o olhar irônico do texto sobre si mesmo e expõe-se outra armadilha de um texto nada bem comportado.

Concluindo, é possível dizer que, ao desviar-se da História e assumir a ficção, a personagem Raimundo realiza a possibilidade de o leitor "entrar" num texto palimpsesto que escava a memória de Portugal, deixando aflorar outras cenas encobertas por uma visão *de cima*, concentrada nos grandes feitos e nos grandes nomes. É por este recurso que o feito "grandioso" da História, sem ser abandonado, dialoga com a história vista *de baixo*, resgata Mogueime que recupera Ouroana. Pelo viés da invenção ficcional cria-se a possibilidade de, na Lisboa moderna, ouvir-se *a voz do almuadem da mesquita maior clamando pela última vez lá do alto, onde se refugiara, Allalu akbar* (p. 347). É nessa história que ressoam as palavras justas de Mogueime, contando uma outra história, que é de Lisboa, mas é também de amor. Ainda aqui Raimundo e Mogueime se confundem, quando um diz já pensando no outro: *alguém teria de vir contar a história nova, e como* (p. 50).

Deste modo, pelos recursos da ficção, pelos caminhos da ironia, afirma-se, no romance, o primado do simulacro que se expõe como a única possibilidade de acesso ao mundo. Representação de representação que, como os fatos, histórias, versões, pontos de vista, compõem o jogo com se escreve a literatura. *E a história também*, como diz, sabiamante, o narrador de *História do cerco de Lisboa*. *A história, sobretudo, sem querer ofender...*(p. 15)

Notas

1. SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 348p.
2. NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (org). *Narrativa - Ficção & História*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 11.
3. BARTHES, Roland. O efeito de real. In: *Rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 163.