

A metaficção historiográfica em *História do Cerco de Lisboa*

Maria Cristina Vianna Kuntz
Universidade de São Paulo

Fato fundador da nação portuguesa, o cerco de Lisboa e o conseqüente extermínio dos mouros remete-nos à mítica figura de seu primeiro rei, Afonso Henriques. A partir do título, supomos estar diante de um romance histórico. Entretanto, o autor surpreende-nos apresentando outra história, a do revisor Raimundo Silva.

Trata-se de um romance em que o passado é revisto pela ótica deste personagem, num trabalho de releitura e de reescrita. Resulta desse processo uma desmistificação dos heróis e da História nacional, bem como uma proposta de reflexão para o futuro. Passado e presente se entrelaçam de maneira a construir um diálogo onde vários pontos de vista substituem a voz una e autoritária do autor.

Ao fundirem-se totalidade e particularidade, é traçado um paralelo entre a história particular do protagonista e a conquista da cidade, isto é, os primórdios da História de Portugal. Emaranham-se História e Ficção conferindo um novo sentido àquela, ao mesmo tempo em que nasce uma reflexão.

Ao trabalhar o riso e a ironia, José Saramago instaura a chamada carnavalização bakhtiniana na estrutura e no discurso desse romance abrindo-o a novas perspectivas sobre a História de Portugal, a Arte e valores existenciais humanos.

I. Os cercos de Lisboa: a História

O Cerco de Lisboa remete-se ao fato histórico ocorrido em 1047, quando D. Afonso Henriques, após ter conquistado Santarém,

aproxima-se de Lisboa, então ocupada pelos mouros e organiza o ataque final. Na História oficial, os exércitos sob seu comando foram auxiliados pelos cruzados franceses, normandos e alemães antes de seguirem rumo ao Oriente para combaterem os muçulmanos. A cidade sofre outro cerco em 1383, sendo vítimas os próprios portugueses e os causadores, os espanhóis. Ainda que o narrador não se refira a esse catastrófico acontecimento no romance, sem dúvida, o título engloba, ironicamente, também esse cerco importantíssimo sofrido pela mesma cidade. Assim, embora o autor afirme que seu livro seja “muito menos histórico que *Memorial do Convento*, que do meu (seu) ponto de vista também não é histórico”, fica mais que evidente sua intenção em ligar a Ficção à História.¹

II. As narrativas em espelho

Neste romance, a estrutura revela-se particularmente importante visto que a expectativa criada pelo título é burlada ao leitor até o sétimo capítulo, quando o revisor Raimundo dá início à história de sua lavra. Nasce outro romance, e este sim, histórico porque o tema é efetivamente o Cerco de Lisboa.

Todorov explica a origem e a função da narrativa especular a partir da narrativa primordial, a *Odisséia*. Distingue ele a palavra “fingida” ou “inadequada”, cujo modelo é a palavra de Ulisses. Trata-se de um discurso onde há um desacordo visível entre referência e referente. Ao lado da mentira, está o erro, o fantasma, o fantástico. Ora, o romance de Saramago parte do fantástico, do inusitado: um revisor que, ao invés de corrigir, acrescenta, ou seja, adultera o texto original, rompendo definitivamente o elo com a realidade. Este é o resumo da fábula da *História do Cerco de Lisboa*; desse erro voluntário nasce a “outra” história. Na definição de Maria Sara, a chefe dos revisores da editora onde trabalha Raimundo, trata-se de “um livro que mantém intata a fraude, o erro, que persevera na mentira” (p. 105).

¹ O Estado de São Paulo, 22 abr. 1989. Caderno 2.

Essa história falsa, contada por Raimundo, desenvolve-se como narrativa, revela, por um lado, a relatividade da pesquisa histórica e por outro, a preocupação com o discurso, com a palavra exata, com os efeitos da beleza e da Língua. Sua estrutura polifônica revelará uma “palavra-ação” pela qual se arrisca o protagonista-narrador da segunda história; nesse sentido, constitui ele a projeção do próprio autor, com sua escrita engajada, límpida e opaca ao mesmo tempo, graças à ambivalência de seu discurso.

O romance é construído como um jogo de encaixe, onde o aparecimento de um personagem ou algum outro elemento pode desencadear nova narrativa interrompendo a narrativa anterior. Assim, neste romance, correspondendo ao próprio título, a história encaixada rivaliza em importância com a história encaixante. Pode-se esquematizar:

- 1ª. história: revisor revisa o livro *História do Cerco de Lisboa*; o **Não** acrescentado ao texto; romance com Maria Sara;
- 2ª. história: a outra História do Cerco de Lisboa em que os cruzados **Não** auxiliaram os portugueses.

Novas histórias relatam sonhos ou episódios, bem mais curtos, que se referem ou completam a significação maior do romance; por exemplo: D. Afonso Henriques lê a vitória de Gedeão na Bíblia; conta a tomada de Santarém; tem um sonho da vitória. Mogueime enceta um romance com Ouroana; ele conta outra versão da tomada de Santarém. Aparecem ainda outras histórias menores que funcionam como redundância de significado à narrativa encaixante ou constituem reflexões metadieéticas: a história do cão faminto; milagres de Santo Antonio alternando-se com sonho do Frei Rugeiro, autor da crônica do Cerco de Lisboa.

Embora essas digressões interrompam sempre a diegese, neste romance não se verifica o problema de articulação que, em geral, se apresenta nesses casos; ao contrário, predomina uma fluência onde se alternam os narradores (narrador 1º e Raimundo), de maneira quase imperceptível, confundindo-se um e outro nível de ficção.²

² Cf. DÄLLENBACH, 1977. p. 82.

As narrativas prolongam-se tecendo outros fios. Percebe-se uma ânsia irrefreável de contar, como um jogo de “palavra-puxa-palavra”. O ato da comunicação, da narração é vivificante, dá significado à vida, prolonga-a. É o próprio contar que faz avançar a ação. Em *História do Cerco de Lisboa*, a ação se desenvolve paralelamente à narrativa do revisor. Ao escrever, Raimundo redescobre a vida, por isso as histórias se encadeiam umas às outras. Paralelamente, o romance de Maria Sara tem seu clímax no momento da tomada de Lisboa e a história de Mogueime e Ouroana tem a função de espelhar o relacionamento daquela com o revisor e intensificar o Amor, num sentido mais primitivo.

Mas o significado mais profundo da narrativa especular é a reflexão sobre o ato narrativo. Em *As estruturas narrativas*, Todorov ressalta a diferença entre a “palavra justa” e a “palavra bela”, afirmando que a palavra mais bela é a que fala de si mesmo.³

O resultado dessa construção em espelho ou *mise en abîme* é uma tendência ao estilhaçamento e à desagregação do relato. Cria-se espaço para inúmeras digressões que não chegam a constituir outras histórias, mas são reflexões sobre os problemas próprios da ficção: o narrador-autor dá lugar a outro porta-voz, neste caso, Raimundo que, sendo pessoa ligada à Literatura, confere credibilidade a suas afirmações. É o que chamamos de metaficção.

O romance em questão trata exatamente desse tema: o leitor acompanha o processo da escrita, do reescrever da História do Cerco; Raimundo reflete sobre o ato criador, sobre o valor da palavra e da ficção, questiona a verdade. Partindo de uma transgressão ética (a alteração do texto original) e histórica (modifica o fato ocorrido), recria o fato fundador da História de Portugal e dá a sua própria versão. O poder da palavra **bela** prevalece sobre a verdadeira (justa) e alarga as dimensões da História, tornando-a mais humana.

³ TODOROV, 1979. p. 127.

III. A metaficção historiográfica

A ficção pós-moderna não aceita mais discursos totalizadores e autoritários. Em lugar desses, surgem obras que problematizam o saber histórico. Linda Hutcheon registra que por volta da década de 60, verifica-se uma tendência à composição ligada à História, chamada “metaficção historiográfica”. Utilizando elementos históricos, esse tipo de romance visa a uma reinterpretação do passado, bem como uma reflexão sobre a literatura.⁴

Brenda Marshall ensina que nesse tipo de romance, “[...] *the writer refuses the possibility of writing about the past as it really was* [...]”⁵; assim, ao questionar a História como verdade incontestável, os fatos são apresentados ao leitor de modo a levá-lo a uma apreensão mais rica da realidade. A metaficção historiográfica rejeita, portanto, uma reconstrução mimética dos acontecimentos e propõe um texto onde a relação produtor/ receptor será fundamental.

É nessa medida que a História passa a ser um texto: um “construto” discursivo ao qual a ficção recorre tão facilmente quanto a outras obras literárias. Operando como intertexto e extra-texto ao mesmo tempo, a História gera grande tensão junto aos demais textos aí presentes.⁶ Foucault explica que a compreensão da História dependerá da intersecção e da extensão dessa rede de textos ou discursos.⁷

Inaugura-se, pois, um trabalho conjunto entre autor e leitor para a construção do significado. Em *A História do Cerco de Lisboa*, o leitor vai reunindo as informações esparsas ao longo da diegese e relê a história, relacionando-a com a oficial (o extra-texto), que ele já conhece. Trata-se de uma projeção do próprio trabalho do

⁴ Cf. HUTCHEON, 1991. p. 21.

⁵ MARSHALL, 1992. p. 152.

⁶ Cf. HUTCHEON, 1991. p. 185.

⁷ Cf. MARSHALL, 1992. p. 145.

protagonista: ao reler, revisar e modificar a História do Cerco, Raimundo dá início a uma nova versão da História. Torna-se narrador de uma outra história. O leitor acompanhará, participará desse processo e poderá “reescrever” ou reler uma “outra” história.

Ao deturpar a narração objetiva de um acontecimento passado, o narrador mostra várias possibilidades da apreensão dos fatos históricos, ao mesmo tempo que revela ao leitor a dinâmica da criação. Foucault ensina que o ponto de vista autoritário com ênfase no poder é substituído por um posicionamento excêntrico da voz narrativa:⁸ neste romance, inúmeras vezes o cerco é mostrado também sob a ótica do inimigo, do mouro, ressaltando-se sua altivez, a discrepância das forças, a imolação de seu povo. O texto contrapõe-se, pois, ao discurso oficial e tradicional do heroísmo português, por um lado verdadeiro, mas por outro, simplista e reducionista. Como resultado, alarga-se a compreensão da História, do contexto histórico, social e político.

O objetivo da metaficção historiográfica consiste não na denúncia de determinada perspectiva ideológica, mas no despertar de uma agudeza de consciência, na percepção da manipulação que está por trás de cada perspectiva.⁹ A manipulação da História exige a perspectiva desse contador de histórias a fim de revelar facetas que possam substituir a narrativa oficial, unívoca e autoritária. Mais do que apontar uma ideologia, o autor consegue despertar o pensamento crítico da recepção.

A temática histórica une-se à reflexão sobre a escrita constituindo um tipo de composição que oferece ao leitor uma percepção mais abrangente da realidade.¹⁰ A *História do cerco de Lisboa* é também a história do livro de Raimundo.

⁸ Cf. MARSHALL, 1992. p. 149.

⁹ Cf. MARSHALL, 1992. p. 156.

¹⁰ Cf. HUTCHEON, 1983. p. 36: “[...] to change the way one reads or perceives may be the first step to changing the way one thinks and acts”.

A História do cerco inaugura-se com o “*deleatur*”: “Disse o revisor, Sim, o nome deste sinal é *deleatur*,” (p. 11). Anuncia-se, desta forma, a outra vertente do romance que contradiz o próprio título: muito mais que o fato histórico, a metaficção será o objeto da narrativa. Reforçando essa prioridade, a mesma indicação finaliza o capítulo: “Que seria de nós se não existisse o *deleatur*, suspirou o revisor” (p. 16).

Patente está a preocupação com a escrita. As personagens que se apresentam “*in medias res*” são, significativamente, autor e revisor. Em seu diálogo, discutem a dificuldade da forma definitiva, o que fica gravado na folha em branco. O romance consiste em um trabalho conjunto de ambos, visto que escrever “é manejar adequadamente as palavras”, contrastando com “a oralidade onde tudo se desculpa” (p. 13). Na verdade, o revisor é uma projeção do leitor, a quem o autor se dirige. Assim, desde o início, é ressaltada a importância da participação daquele para a construção do sentido.

A natureza do romance define-se já nesse primeiro capítulo, no momento em que o autor declara a preponderância da Literatura sobre todas as artes, inclusive sobre a própria História, e confere àquela um caráter de eternidade e uma dignidade comparável à do próprio homem:

O meu livro recordo-lhe é de história [...] porém tudo quanto não for vida é Literatura, A história também. A história sobretudo, sem querer ofender, E a pintura, e a música [...] quer livrar-se da palavra [...] E a pintura não é mais do que literatura feita com pincéis. [...] a literatura já existia antes de ter nascido, Sim senhor, como o homem, por outras palavras, antes de ser já o era (p. 15).

O *deleatur* é o “terrível círculo” que não se fecha, não se completa, por isso mesmo, torna-se, neste romance, o símbolo da escrita infundável quanto à sua recriação e possibilidades de realizações e de interpretações. Propõe-se a reflexão sobre a escrita, bem como a reavaliação do conceito de História em relação à historiografia e à Literatura, constituindo-se, pois, o romance em uma metaficção historiográfica.

O terrível círculo concretiza-se nas muralhas que cercam Lisboa, como obstáculo aos portugueses e em sentido figurado, as barreiras também quase intransponíveis que Raimundo enfrentará para conquistar Maria Sara. Logo, consistem em um símbolo espacial, fundamental na construção do romance.

IV. Lisboa de ontem e de hoje

O próprio título anuncia de imediato a importância da cidade na arquitetura do texto. Verifica-se uma unidade espacial uma vez que toda a história se passa em Lisboa. A cidade integra-se aos demais elementos narrativos: à ação, ao tempo, às personagens.

Sendo um local de realidade atestada, esse espaço confere autenticidade ao sentido histórico do romance. Entretanto, a cidade é apresentada através de vários olhares – do narrador, do revisor, de Maria Sara, dos mouros e dos portugueses. Assim, o leitor pode perceber as múltiplas facetas que se entrecruzam oferecendo uma constante viagem no tempo.

Ao acompanhar os percursos do protagonista, alternam-se algumas descrições com listas de nomes de ruas, monumentos, Arcos, Portas, que são apenas nomeados, dispensando maiores explicações, como se o leitor já os conhecesse. Este é convidado a observar “com ele”, cenários de “outrora”;¹¹ misturam-se a Lisboa moura e a de nossos dias.

O tratamento do espaço liga-se, intrinsecamente, ao elemento temporal, visto que a ação primeira – a história do revisor – se desenrola no presente e a História do Cerco, no passado. Assim, vê-se ora a Lisboa de hoje, ora a Lisboa do século XI, ora a Lisboa imaginada pelo revisor. No jogo desses cenários palimpsestos, a presença da História, o passado sempre presente:

¹¹ “Ver ‘com’ é ver o que se vê tal como isso se apresenta à pessoa ‘com’ quem se está Trata-se de uma visão do exterior a partir do interior”. POUILLON, 1974. p. 79.

Raimundo Silva, que justamente se encontra nos lugares da antiga cidade moura, tem, dessa coincidência histórica e topográfica uma coincidência múltipla, caleidoscópica, sem dúvida graças à decisão que formalmente tomou de haverem os cruzados resolvido não auxiliar os portugueses, e, portanto estes que se avenham como puderem, com as suas parcas forças nacionais, (p. 60).

Ao nomear locais da atualidade e indicar a separação da cidade entre mouros e cristãos, o narrador confunde presente e passado ao mesmo tempo que intensifica a visão daquele e aponta para a intenção do autor:

Evidentemente, a Leiteria ‘A Graciosa’ onde o revisor agora vai entrando não estava aí no ano de mil cento e quarenta e sete em que estamos [...] A cidade está que é um coro de lamentações, com toda essa gente que vem entrando fugida, enxotada pelas tropas de Ibn Arrinque, [...], (p. 61).

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

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

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

A paisagem que rodeia a cidade assemelha-se ao mítico cenário grego: os mortos são levados em barcas para o outro cemitério, do outro lado do esteiro à semelhança dos que atravessam o Rio Estige para encontrar o eterno repouso. Essa descrição ressalta o clima lúgubre em detrimento do heróico, que constitui o outro aspecto da guerra.

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

É a partir daí que intensifica o seu cerco a Maria Sara, bem como sua atividade literária. A conquista da cidade pelos portugueses confunde-se com a conquista à mulher amada anunciando-se já na contemplação da cidade:

Raimundo Silva está portanto do lado de fora da cidade, pertence ao exército sitiante, não faltaria mais que abrir-se um daqueles janelões e a rapariga moura a cantar, Esta é a Lisboa prezada, Resguardada, Aqui terá perdição [...], bem poderia ser que Lisboa, ao contrário do que parecia, não fosse cidade, mas mulher e a perdição é amorosa [...] (p. 69).

Tendo mudado os acontecimentos, faz-se mister elaborar nova estratégia para o ataque dos portugueses na nova história. O revisor é obrigado a investigar “*in loco*” as possibilidades e imaginar as dificuldades que ter-se-iam apresentado. Das cinco portas que fecham a muralha – a Porta da Alfofa, a de Ferro, Martim Moniz,

Alfama e do Sol – só restam hoje as duas últimas, morando ele próprio no local da primeira e tendo sido a segunda destruída pelo fogo no século passado. Divide-as entre as forças atacantes e considera ainda o mar, o esteiro e os escarpados acessos. Assim concluindo: “Lisboa está cercada, mas as portas estão fechadas” (p. 218).

Simultaneamente, seu relacionamento com Maria Sara encaminha-se para o clímax : tudo está preparado, mas é preciso arrombar o principal, a porta. Simbolizando, segundo Freud, o próprio ato sexual, faltaria ainda o próximo passo para completar a conquista da mulher amada.

Às vésperas do assalto final aos mouros, uma ambígua descrição onde se confundem as vozes do narrador e do revisor, revelam uma cidade-mulher, cuja sensualidade anuncia o encontro de Raimundo e Maria Sara, identificando-a com ela:

[...] Lisboa aparecia como uma jóia por assim dizer reclinada na encosta, oferecida às volúpias do sol, toda coberta de cintilações, rematada lá no alto pela mesquita do castelo, rebrilhante de mosaicos verdes e azuis [...] (p. 289).

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

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

A construção de uma imensa torre pela equipe estrangeira, remete-nos primeiramente à malfadada construção da Torre de Babel. Deus, para castigar o orgulho e ambição daquele povo confundiu suas línguas, redundando a empresa em desastre.¹² No

¹² Cf. BÍBLIA SAGRADA. 1955. Gênesis, XI, 1-9, p. 28.

romance, o insucesso da primeira torre construída pelos estrangeiros relaciona-se com essa passagem bíblica porque de nada adiantou a alta tecnologia dos construtores que, orgulhosamente, pensavam suplantam a experiência portuguesa. Por outro lado, se a considerarmos como símbolo fálico, signo do poder e do poder masculino, revela-se também altamente significativa. Desmoronando-se a torre, e fazendo centenas de vítimas, evidencia-se a falibilidade dos projetos executados sem profundo conhecimento da realidade (ignoravam a forte inclinação do terreno), bem como ridiculariza-se a superioridade do conhecimento estrangeiro. Dada a relação da conquista de Maria Sara com a conquista da cidade, fica implícito ainda, que a primeira não se realizará sem dificuldades, justificando, pois, a insegurança do protagonista.

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

Sendo o círculo a figura geométrica limitada por uma circunferência, que vem a ser “lugar geométrico dos pontos de um plano eqüidistantes de um ponto fixo”,¹³ podemos atribuir-lhe um caráter de perfeição, isto é, plano sem quebras, bem como a delimitação dos espaços.

Conforme os ensinamentos de Lotman, um espaço fechado tem como fronteira emblemática uma circunferência que determina uma oposição interno/externo alcançando, por sua vez, um sentido ideológico, refletindo uma visão de mundo. Assim, essa oposição corresponde a um sentido ordem/desordem, refúgio/violência, intimidade/caos histórico, ninho/mundo, cultura/barbárie.¹⁴

¹³ Cf. HOLANDA, 1975. p. 330.

¹⁴ Cf. LOTMAN, J.M. La struttura del texto poetico. *Tipologia della cultura*, Milano, 1973. p. 262, apud MARCHESE, Angelo. *L'officina del racconto*. Milano, Ed. Studio Mondadori, 1983. p. 113.

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

São apenas dois os ambientes fechados neste romance: a sede da editora e a casa de Raimundo. O primeiro é o local social, de trabalho, ao qual se insubordinou. O protagonista vai três vezes à editora: na sala de reuniões quando é chamado a justificar sua “falha” à diretoria e então conhece Maria Sara; no gabinete desta para receber a “sua” única cópia; na ante-sala do gabinete que está trancado porque ela está doente. O gabinete torna-se, pois, significativo porque mostra o posicionamento da moça e o detalhe da descrição indica a solidão em que ela vive : “[...] aquele solitário com uma rosa e na parede o quadro de registro, onde, podia vê-lo, lia seu nome na linha superior.” (p. 168). A esse lugar público opor-se-á a casa do revisor, espaço da intimidade e do amor, mas também da escrita de seu próprio livro.

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

Segundo Bachelard, a casa constitui o abrigo, o refúgio, a fortaleza de cada um.¹⁵ O narrador descreve-a sólida, protegida, “de costas para o Bóreas” (p. 242), que é o vento das tempestades. Modesta, possui quarto, cozinha, sala, banheiro e escritório. Este é seu lugar de trabalho, onde “organiza polifônicos edifícios verbais” (p. 22).

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

A caminho de casa, voltando da reunião na editora, após ter assumido o “Não” do livro revisado, uma chuva torrencial molha inteiramente o revisor. De alma “lavada”, dá o segundo passo para sua mudança: abre a janela e contempla três vastidões – a cidade, o rio e o céu. Bachelard ensina que a janela é o meio de comunicação com o mundo.

Depois da entrevista com Maria Sara, sua casa parece-lhe diferente:

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

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

Por isso mesmo Maria Sara toma a iniciativa de uma visita : “Quero conhecer esta casa” (p. 260); ao inverter o dito popular,

¹⁵ Cf. BACHELARD, 1963. p. 98.

subentende-se a nova companhia e revela-se sua intimidade: “Diz-me como vives e saberei quem és” (p. 261). Quando ela vai visitá-lo, Raimundo acompanha-a cômodo por cômodo; mostra-lhe o escritório, lugar de trabalho, que então substituíra pelo próprio quarto, escolhendo um canto mais iluminado: “O castelo não é apenas este escritório” (p. 261). E ele, pudico, discreto, “um homem de outros tempos,” hesita em abrir-lhe o quarto, querendo evitar “a libidinosa visão de uma cama [...]”, a mesma cama onde antes depusera o livro recebido das mãos de Maria Sara, e que até então fora o único objeto amável que conhecia. Indicando sua participação no processo criador, ela põe a mão sobre a rima de papel. Uma vez mais é ela quem, como uma fada ou deusa, faz a luz invadir o ambiente:

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

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

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

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

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

historiadores que tão somente se atêm aos arquivos e dados historiográficos e menosprezam dados empíricos.

Pode-se dizer que a utilização do espaço se torna quase mítico uma vez que o protagonista o faz ultrapassar os limites do tempo. Lisboa é o espaço histórico e o espaço do romance; o espaço do passado e do presente. Raimundo parece mover-se pela cidade como o herói mitológico que atravessa as fronteiras do tempo e das distâncias. Seus passeios de reconhecimento objetivam a pesquisa, mas servem-lhe para tomar posse da cidade contribuindo para a formação de sua autoconsciência. Sua casa é seu castelo, onde reinará com Maria Sara/Ouroana após ter vencido todas as batalhas.

V. A presentificação do passado

Este romance caracteriza-se pelas idas e vindas no tempo graças, sobretudo, ao entrelaçamento das histórias. O tempo da ficção não se define com precisão, visto apenas sabermos que se passam treze dias entre a entrega do livro revisto por Raimundo e a reunião com a diretoria da editora. Depois disso, ele volta à editora para entrevista com Maria Sara; em seguida, esta fica doente dois dias e seguem-se duas visitas à casa do protagonista.

A chegada da primavera parece ansiosamente esperada, com suas chuvas iniciais que, só ao final da narração, cedem lugar ao bom tempo: “Pela janela do quarto viam-se passar nuvens [...]. Apesar de adiantada, a primavera ainda não se resolvera a abrir as portas ao calor [...]” (p. 242).

Por outro lado, a aventura da história reescrita pelo revisor tem seu tempo definido. De acordo com os dados históricos, ela se passa em 1047 e dura exatamente três meses: “três meses do pagamento do último soldo”; sabe-se que a duração do cerco da cidade coincide, na narração, com a conquista da amada, entretanto esse período não é claramente estabelecido. Essa falta de definição leva a crer que o passado efetivamente se relaciona com o presente, mas este está sendo construído e projeta-se no futuro.

O uso dos tempos verbais distingue as duas narrativas: o narrador da primeira história (de Raimundo e Maria Sara) serve-se, em geral, do presente, enquanto o revisor, para contar a sua História do Cerco, utiliza preferencialmente, o pretérito imperfeito e o perfeito: “Nos monturos buscavam comida. Lisboa gemia de miséria” (p. 345).

A fragmentação do tempo, o constante vaivém mostra um espaço que se torna relativo e oscila entre o que foi, o que esteve para ser e o que poderia ter sido (p. 74). Tanto o narrador da primeira aventura, como o revisor/narrador da segunda história utilizam numerosas digressões que suspendem o tempo da ficção em favor da duração existencial. A fragmentação do texto contribuiu para a presentificação do passado e conseqüente reflexão sobre o mesmo, conforme resume o narrador: “O tempo não é mais de rosas, mas de sangue final e de morte” (p. 244). Misturam-se, portanto, as duas histórias – seu romance com Maria Sara e as guerras que continuam a ameaçar o homem. É o resumo da existência humana: a paz e a guerra, o amor e a luta em renovações periódicas.

IV. O riso e a ironia

A carnavalização da *História do Cerco de Lisboa* patenteia-se no enfoque da própria História. O humor e a ironia permeiam todo o texto e ao misturarem-se o sério e o cômico, resulta uma total desmistificação do herói fundador da nação portuguesa, bem como do grandioso episódio histórico.

Nesse processo de carnavalização, os heróis e os mitos são exagerada e intencionalmente modernizados; apresentam atitudes que não se coadunam com a tradição, optando o autor pela experiência e invenção, mostrando até uma atitude cínica de acusação e crítica.

Verifica-se uma pluralidade intencional de estilos e vozes. O autor renuncia à unidade estilística e emprega os estilos da epopéia, do romance, das tragédias, da retórica elevada e até da poesia lírica. Instala-se uma multiplicidade de tons em que se misturam,

propositadamente, o sublime e o vulgar, a paródia de gêneros elevados, citações caricaturais, provérbios populares etc.

Bakhtin explica que a carnavalesação nasce dessa mistura de gêneros originária da sátira menipéia. Esta conferia, na antiga Grécia, grande liberdade inventiva ao autor, muitas vezes conduzindo-o ao fantástico (como mais tarde realizam os mestres Rabelais, Swift, Voltaire). A ousadia da imaginação e do fantástico alia-se na menipéia a um universalismo filosófico excepcional, oferecendo uma meditação sobre o mundo levada às últimas conseqüências. Experimentam-se posições filosóficas e questões concernentes ao homem em sua essência.

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

Aos infiéis, Senhor, aos infiéis e não a mim que creio o que podeis, mas Cristo não quis aparecer aos mouros [...] um desperdício de almas [...] É assim nem tudo se pode evitar, nunca faltamos a Deus com nossos bons conselhos (p. 20).

O verso camoniano remete-nos à pomposa descrição da batalha de Ourique nos *Lusíadas*, ressaltando o contraste com a comicidade da oração que se segue.¹⁶

Ao relatar o milagre da cura das pernas “encolhidas” (atrofiadas) do rei, o narrador, além de ressaltar que D. Egas Moniz não obedeceu literalmente às instruções da Virgem, revela um defeito genético que prejudica a figura majestosa de guerreiro que, sem dúvida, o leitor já formara. Assim, o tom jocoso de que se impregna o episódio destrói qualquer possível sentimento de comiseração por parte do leitor.

¹⁶ O episódio da Batalha de Ourique é contada por Camões nos *Lusíadas* no canto III, XLII-LII e os 7º e 8º versos da estrofe XLV foram emprestados por Saramago para o início da prece de Afonso Henriques: “Aos Infiéis, Senhor, aos Infiéis, / E não a mim, que creio o que podeis!” CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Porto: Ed Domingos Barreira, 4. ed., p. 178.

Os argumentos empregados pelo rei em suas perorações às tropas (p. 235) ou aos mouros são inteiramente inconsistentes e cômicas, impróprias à majestade e liderança de um rei. No primeiro discurso às tropas estrangeiras, a imponência inicial desfaz-se na linguagem chula:

Alçou então o rei a poderosa voz, Nós cá embora vivamos neste cu do mundo [...] Nós cá, apesar das dificuldades, que tanto nos vêm do ingrato solo como das várias imprevidências de que padece o espírito português em formação, vamos fazendo o possível nem sempre galinha nem sempre sardinha [...] (p. 139),

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

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

Frente às tropas, antes da batalha, o argumento que utiliza é a própria História de Portugal que não acontecerá, pois “se não vencermos, Portugal se acabará antes de ter começado” (p. 235); em lugar de rebuscada retórica conforme exigia a ocasião, segue-se a enumeração de tantos portugueses famosos, estabelecendo-se assim, um divertido jogo temporal. O leitor revê a História enquanto o rei se afirma como verdadeiro fundador do reino.

O ultimatum aos mouros é feito por “altas patentes” representantes do rei. De uma impagável comicidade, nem de longe se parecem com os belicosos cruzados; depois de oferecerem a

conversão ao verdadeiro Deus, lembram que “quem avisa amigo é” (p. 201). Assim, a ingenuidade dos argumentos aliada à mistura do tom elevado e do popularíssimo provérbio conferem ao episódio um tom hilariante que gera uma simpatia por parte do leitor face aos mouros e diminui o antagonismo e a bravura do lusitanos.

No motim, o idealismo de Mogueime e da soldadesca é enfraquecido pelo comicidade de seus motivos: “[...] se V. Alteza nos manda cortar a cabeça e os pés, será todo o vosso exército que ficará sem pés nem cabeça” (p. 340). Impressionado pelo jogo de palavras, sem sequer considerar as razões, Afonso Henriques acaba cedendo: “achou graciosa a resposta do delegado, não tanto quanto ao fundo da questão, mais do que discutível, mas por causa do feliz jogo de palavras” (p. 341). Assim, a figura do destemido rei, fundador da nação portuguesa, desfaz-se em um ingênuo bonachão, incapaz de aprofundar-se nos problemas, impressionando-se mais com um simples jogo de palavras que pelo clamor de justiça e de igualdade. Por outro lado, parece contaminar-se do espírito simples do povo e revela-se um administrador compreensivo, humano, amigo, apontando claramente para um caminho idealizado, de diálogo fraternal e equitativo.

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

A referência à segunda guerra mundial focalizando o ataque a Pearl Harbour – pretexto para que os Estados Unidos participassem diretamente do conflito – passa a ser humorística porque nos leva a imaginar a possibilidade de um prévio aviso antes do início de uma guerra. A comparação da conquista de Santarém, anunciada com três dias de antecedência, com a surpresa do desastroso assalto ao porto americano questiona não só os efeitos das guerras modernas,

bem como as chacinas civis justificadas por nobres razões. Neste, verificaram-se apenas prejuízos materiais, ao passo que naquele até o extermínio de mulheres e crianças fora previsto por Afonso Henriques. Estabelece-se, assim, uma acerba crítica, visto que temos em mente as atrocidades cometidas não só na Segunda Grande Guerra Mundial, mas também em outras mais recentes, a do Vietnã, a do Golfo, da Iugoslávia etc.

Portanto o tratamento dispensado à narração das guerras, o tom irônico acaba por desmascarar a glória desses feitos que não consideram as vidas ceifadas ou os inomináveis sofrimentos a que submetem as nações. Claramente, o narrador denuncia as implicações da beligerância que acarretam mais desgraças que louros, numa nítida desmistificação do heroísmo e da magnitude das manobras de guerra (p. 203).

O autor abre uma discussão importantíssima em nosso tempo: o engodo dos governantes, os perigos da guerra, suas conseqüências, além do questionamento de valores intrínsecos de uma nação. No caso, o orgulho português que se fundamenta na glorificação do passado mais do que na construção do presente e de sua autonomia. O ato transgressor do protagonista estabelece uma situação mais que fantástica, absurda. Portanto o nó da intriga do romance – o Não – é um ato inverossímil, estranho, que, sobretudo vindo de um revisor, parece piada. Assim, o desdobramento desse ato já traz consigo o humor e a fantasia:

Disse o diretor literário, Bom o livro será distribuído com uma errata, é uma errata ridícula, onde se lê não leia-se não não, onde se lê os cruzados não ajudaram, leia-se os cruzados ajudaram, vão rir-se à nossa custa, mas enfim, felizmente demos pela coisa a tempo e o autor mostrou-se compreensivo [...] (p. 85).

Saramago questiona, a partir do humor e do absurdo, questões mais amplas: a submissão do autor, aquele que faz a Literatura, às editoras e por extensão, à crítica (“Vão rir-se à nossa custa”). Apresenta ainda o problema da recepção: que tipo de público leria um livro, ainda mais de História, com semelhante errata; que

seriedade se oferece ao público e até onde alcança seu discernimento. Ora, são assuntos que envolvem produtor e receptor, são questões que nos levam a refletir o que é Literatura hoje ou o que é Literatura.

Conclusão

A metaficção historiográfica conduz a uma reflexão simultânea sobre a História e a escrita. Nesta análise do romance, não pretendemos esgotar os elementos que contribuem para essa reflexão, mas procuramos ressaltar alguns aspectos de sua estrutura como a construção em espelho, o tratamento do espaço e da ironia.

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

Os elementos espaciais foram apontados revelando-se de fundamental importância na concepção do romance. Lisboa é a cidade-mulher, objeto das duas histórias. A chefe dos revisores é a cidadela a ser conquistada. As relações do Protagonista com Maria Sara e o reconhecimento da Capital portuguesa são concomitantes e contribuem para o posicionamento profissional de Raimundo. A análise temporal aparece intrinsecamente ligada ao espaço: a Lisboa de hoje é a mesma de ontem e a mesma de amanhã.

A ironia que domina o romance é responsável pela total carnavalização do mesmo. O elemento cômico, o humor refinado estão presentes principalmente nos relatos referentes à História. Desta forma, o protagonista dessa segunda fábula, da “outra” História do Cerco, o rei D. Afonso Henriques é desmistificado por suas atitudes, sua ingenuidade, sua linguagem direta e chula. As glórias das grandes conquistas portuguesas caem por terra. Patenteia-se a crítica às guerras, à violência em geral; evidenciam-se a Justiça e a fraternidade. O perigo muçulmano é substituído pelo irmão massacrado, pois “Deus e Alá são um só” (p. 202). Desvende-se o outro lado da História, o das vítimas, dos injustiçados (os soldados portugueses). É preciso que Portugal construa uma nova História, redimensione o passado para efetivamente viver o presente.

O avesso da História, revelado na versão do revisor, decortina novas possibilidades para o povo português que, com pouca ajuda e ainda desastrosa (a primeira torre que caiu), conseguiu incríveis façanhas: adentrar as muralhas e tomar a cidade. Da mesma forma, mudando sua postura em relação ao restante da Europa, os portugueses podem e devem acreditar em sua própria força e reconquistar sua Pátria. O ato transgressor de Raimundo rompe com as tradições e torna-se símbolo da mudança possível para o povo português e para todo homem capaz de amar e de criar em seu trabalho:

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

Referências Bibliográficas

- ALENCAR, Mario; ALVES, Constâncio et alii. *Encyclopedia e Diccionario Internacional*. Rio de Janeiro, New York: Ed. Jackson, [s.d.]. v.I, p. 181.
- BÍBLIA SAGRADA. 9. ed. São Paulo: Ed. Paulinas, 1955.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. 5. ed. Paris: Quadrige/PUF, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo e construção de sentido*. Campinas: Ed. Unicamp, 1997.
- _____. *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994.
- BARTHES, Roland. Le discours de l'Histoire. *Poétique*. Paris: Seuil, n. 49, p. 13-21, 1982.
- CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. 4. ed. Porto: Ed. Domingos, Barreira, [s.d.].
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1976.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1968.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire - essais sur la mise en abîme*. Paris: Ed. du Seuil, 1976.
- FREITAS, Maria Teresa de. *Literatura e História*. São Paulo: Ed. Atual, 1986.
- GARCIA, José Manuel. *História de Portugal: uma visão global*. Porto: Ed. Presença- Imprensa Portuguesa, 1981.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1991.
- _____. *Uma teoria da paródia*. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1985.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Intertextualidades. Poétique*. Coimbra: Liv. Almedina, n. 27, 1979. (Trad).
- JOSÉ Saramago homenageia revisor. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 abr. 1989. Caderno 2, p. 5.

- KRISTEVA, Julia. Le mot, le dialogue, le roman. *Semiotike: recherche pour une sémanalyse*. Paris: Ed. du Seuil, 1969.
- _____. *Le langage, cet inconnu*. 2. ed. Paris: Ed. du Seuil, 1981.
- MARCHESE, Angelo. *L'Officina del racconto*. Milano: Ed. Studio-Mondadori, 1983.
- MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Ed. Europália, 1991.
- MARSHALL, Brenda. From work to intertextuality: Robson Crusoe, Foe, Friday. *Teaching the postmodern fiction and theory*. New York, London: Routledge, 1992.
- _____. “Counter- memory and Historiographic metafiction: Christa Wolf’s *Cassandra*, Timothy Findley’s *Famous last words*, Salmon Rushdie’s *Midnight’s children*”. *Teaching the postmodern fiction and theory*. New York, London: Routledge, 1992.
- OLDENBURG, Zoé. Le roman et l’Histoire. Paris: *NRF*, n. 238, p. 130-155, oct. 1972.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Dialogismo e intertextualidade. *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1974.
- PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.
- RIFATERRE, Michael. L’intertexte inconnu. *Littérature*. Paris: Ed. Larousse, n. 41, fév. 1981.
- SANT’ANNA, Alfonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1991.
- SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. Lisboa: Ed. Caminho, 1989.
- SCHWARTZ, Adriano. *Outra História de um cerco em Lisboa: uma releitura de José Saramago*. São Paulo: junho de 1995.
- SEIXO, Maria Alzira. História do Cerco de Lisboa ou a respiração da sombra. Lisboa: *Colóquio* – Letras, n. 109, 1989.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da (Org. e trad.). *Teoria da história*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

Resumo

Fato fundador da nação portuguesa, o cerco de Lisboa e o conseqüente extermínio dos mouros remete-nos, incontestavelmente, à mítica figura de seu primeiro rei, Afonso Henriques. A partir de seu título, supomos estar diante de um romance histórico. Entretanto, o autor surpreende-nos apresentando outra história, a do revisor Raimundo Silva.

Trata-se de um romance em que o passado é revisto pela ótica desta personagem, num trabalho de releitura e de reescrita. Resulta desse processo uma desmistificação dos heróis e da História nacional, bem como uma proposta de reflexão para o futuro. Passado e presente se entrelaçam de maneira a construir um diálogo onde vários pontos de vista substituem a voz una e autoritária do autor.

Ao fundirem-se totalidade e particularidade, é traçado um paralelo entre a história particular do protagonista e a conquista da cidade, isto é, os primórdios da História de Portugal. Emaranham-se História e Ficção conferindo um novo sentido àquela, ao mesmo tempo em que nasce uma reflexão.

Ao trabalhar o riso e a ironia, José Saramago instaura na estrutura e no discurso deste romance a chamada carnavalização bakhtiniana reforçando a metaficção historiográfica e descortinando novas perspectivas sobre a História de Portugal, a Arte e valores existenciais humanos.

Résumé

Le siège de Lisbonne fut un événement fondateur de la nation portugaise. L'extermination des maures renvoie au personnage mythique d'Afonso Henriques, premier roi de Portugal. Le titre du roman nous fait penser à un roman historique, cependant l'auteur nous surprend et nous présente une autre histoire, celle du reviseur Raimundo Silva.

História do Cerco de Lisboa est un roman où le passé est revu par l'optique de ce personnage dans un travail de relecture et réécriture. De ce processus de démythification et des héros et de l'Histoire naît une proposition de réflexion pour le futur. Passé et présent se lient dans un dialogue où plusieurs points de vue substituent la voix autoritaire de l'auteur. José Saramago, dans ce roman établit un parallèle entre l'histoire particulier du protagoniste et la conquête de la ville. Il renoue la signification de l'Histoire en la mélangeant avec la Fiction. Le rire et l'ironie créent la "carnavalisation bakhtinienne" dans la structure et dans le discours de ce roman et ouvre de nouvelles perspectives sur l'Histoire de Portugal, sur l'Art et sur des valeurs humaines.