

**A FORMA NARRATIVA DE SARAMAGO:
ANÁLISE DA *HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA*¹**

The Narrative Form of Saramago: Analysis of the *História do cerco de Lisboa*

Luís Augusto Fischer
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

RESUMO

O ensaio procura analisar a forma narrativa do romance *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago, em sua estrutura íntima e em sua eventual significação ampla. O ponto de partida é um minucioso detalhamento da sintaxe do romance, tendo em vista um diagnóstico tanto da consciência do narrador, tal como expressa no texto, quanto da convocação ao leitor, tal como operada pela narrativa, num movimento que parece ser renovador das potencialidades do romance como forma literária.

PALAVRAS-CHAVE: José Saramago; *História do cerco de Lisboa*; forma narrativa; romance contemporâneo.

ABSTRACT

The essay aims to analyze the narrative form of the novel *História do cerco de Lisboa*, by José Saramago, in its intimate structure and in its eventual broad significance. The starting point is a thorough detailing of the novel's syntax, seeking for a diagnosis of both the narrator's conscience, as expressed in the text, and of the summons to the reader, as operated by the narrative, in a movement that seems to renew the potential of the novel as literary form.

KEYWORDS: José Saramago; *História do cerco de Lisboa*; narrative form; contemporary novel.

I. A experiência de Saramago

1. Quando estive em Porto Alegre, alguns anos atrás, José Saramago respondeu, em debate, a uma questão momentosa, que não podia nem pode escapar à preocupação de qualquer cidadão bem intencionado deste nosso paradoxal tempo. A questão: qual seria a opinião do escritor português sobre o então frenético caso da condenação do escritor Salman Rushdie, ameaçado até de morte pelo estranho Aiatolá Khomeini, prócer iraniano.

Saramago não se fez de rogado. Curto e direto, respondeu: eu sou comunista, portanto não acredito em Deus; mas mesmo supondo, para efeitos de argumentação, que ele exista, tenho certeza de que ele não escreve, dado tratar-se de um ser sobrenatural; logo, com certeza não foi ele quem escreveu qualquer dos livros santos que de sua vida tratam; assim, tendo sido tais livros escritos por homens, não há argumento nenhum para condenar Rushdie, que o máximo que fez foi escrever sua própria impressão a respeito do tema, impressão que eventualmente colidiu com a de outro homem.

¹ Este texto, inédito (concebido e escrito como trabalho de uma disciplina do doutorado, na UFRGS, em 1992), foi escrito num contexto hoje bastante superado: era o começo do uso da internet, do desmanche da União Soviética, do triunfo do neoliberalismo e de uma corrente aparentada desse triunfo que se chamava, com grande estardalhaço, de “pós-modernismo” (mas não se apresentava com esse parentesco, na maioria das vezes). Como o leitor vai ver, se tiver paciência, o artigo foi escrito em grande medida contra a euforia neoliberal e pós-moderna (e na intenção de mostrar tal parentesco!), procurando ler em Saramago (digo agora em resumo simplificador) uma renovação da narrativa romanesca sem abrir mão da utopia socialista. Em alguns aspectos, o texto foi revisado em 2009, mas foram mantidas quase intocadas as variáveis do debate daquele momento. Se não servir para mais nada, servirá como depoimento de época – como, de resto, passados os anos, acontece com qualquer escrito. A obra de Saramago, particularmente o romance aqui analisado, ele ainda distante do Nobel, encantava o autor destas linhas.

2. Essa breve memória pode servir de preâmbulo a uma apresentação do escritor José Saramago, nascido numa pequena vila portuguesa de 400 habitantes no ano de 1922, numa família de escassas letras, autor de prosa ensaística, teatro, poesia e romance, comunista arejado há tempos, que nunca se deixou seduzir pelas facilidades estéticas do “realismo socialista”. Para aquilatar a dimensão de sua trajetória, lembremos que, dessa origem familiar e social singela, sua obra projeta-o ao cenário dos candidatos ao Prêmio Nobel de Literatura.

Voltemos à opinião sobre Rushdie. Ao estabelecer aquelas premissas – Deus, se existir, não escreve etc. –, Saramago indica sinteticamente uma espécie de diagrama reduzido de sua própria maneira de lidar com a linguagem: trata-se de estabelecer um ponto de vista radicalmente humanista, que põe no centro da cena uma noção de que já estávamos quase esquecidos, soterrados que estamos por várias camadas de produtos artísticos monotônicos, intranscendentes, ajustados sem questão às demandas da mídia universal – a sina humana de inventar relatos que busquem explicações para aliviar a carga de nossa imensa ignorância a respeito do mundo. E de fato, o que temos feito, desde sempre, se não tentar olhar para as coisas com a crença de que é possível entendê-las, ainda que frágil e provisoriamente?

3. Alguém inocente de sua linguagem, de sua técnica literária, especialmente em sua prosa, poderia de pronto arriscar uma objeção. Pois se sua arte se desenvolve no sentido do conhecimento, não seria Saramago apenas uma espécie de Balzac redivivo, apenas mais um descritor empenhado na forma realista tradicional, e portanto alijado da preocupação com a grande crise que se abateu sobre a arte de nosso século, especificamente sobre o romance, já na aurora deste século, por exemplo com Joyce e Kafka, ou antes ainda, com Machado de Assis e Henry James?

Nada disso. O próprio escritor, depondo sobre tal problema, esclareceu que de fato questionava seriamente o modo de narrar. Não lhe agradava a sensação de simplesmente contar histórias como sempre, a partir de um narrador onisciente e onipresente, confortavelmente instalado num lugar acima das personagens, olhando-as e manipulando-as como a meros marionetes. Em dado momento, quando escrevia seu romance *Levantando do chão*, ocorre-lhe a possibilidade inédita: imiscuir seu narrador no miolo da linguagem, de forma a acompanhar o enredo com uma consciência viva, em contraponto e em diálogo com a trama narrada.

Tal atitude bem pode ser interpretada como uma forma de sabedoria do escritor, que reconhece ser contemporâneo de seus leitores, e portanto responsável por apresentar-lhes, ao lado do tempo passado em que transcorrem as histórias, as angústias do tempo presente.

4. Neste particular, Saramago é um escritor visceralmente atento às principais demandas de nosso tempo. Debruçando-se sobre temas aparentemente restritos ao patrimônio da história portuguesa, traço que poderia conferir à sua ficção uma característica simploriamente passadista e mesmo retrógada ou conservadora, ele os dispõe diante de nossos olhos como matéria relevante para a compreensão da dinâmica presente.

Nisso está em consonância com o que de melhor a ficção de nossa época produz. Veja-se um caso homólogo: Italo Calvino mergulha no passado medieval italiano, por exemplo em *As cidades invisíveis*, transformando os dilemas de um Marco Polo numa tentativa de olhar para as cidades (quaisquer que sejam, inclusive a nossa) com o desejo de compreendê-las agora, como são. Pela ficção de José Saramago, de forma aparentada, o leitor se torna contemporâneo das cenas que o autor vai ficcionalizando, sejam elas as da construção do Convento de Mafra, as do Cerco de Lisboa pelos mouros ou as da vida do camponês intemporal.

5. Não será mero acaso que algumas vozes renovadoras da narrativa hoje provenham de culturas situadas (e também sitiadas) nas franjas dos centros tradicionais da cultura ocidental. Milorad Pávitch (iugoslavo²), Ismail Kadaré (albanês), Milan Kundera (tcheco³), ao lado do italiano

² Ainda existia a Iugoslávia, que se extinguiu em 2003. Na designação atual, Pavitch é sérvio

³ Eram autores que naquele momento estavam sendo traduzidos no Brasil e de fato significaram uma interessante renovação do debate sobre narrativa.

Calvino e do português Saramago, e tendo a companhia recente dos argentinos Mempo Giardinelli e Ricardo Piglia, para citar alguns, empenham-se na superação do paradoxo que por momentos emudeceu a prosa inventiva neste século – de um lado a sensação de que tudo já foi relatado, de outro a dúvida radical quanto ao método de narrar. Daí criarem, cada qual a seu modo, narrativas que ou contam histórias de fato pertencentes a áreas ainda virgens do olhar literário erudito, ou recontam criativamente histórias que tínhamos a impressão de estarem já suficientemente diagnosticadas.

Mesmo aqui, porém, a voz de Saramago soa em volume maior, porque se todos tentam encontrar novas estratégias para conferir credibilidade aos narradores de suas histórias, dessa forma superando o impasse antes apontado, o escritor português alcançou forjar um procedimento singular, que para além da novidade técnica devolve-nos o prazer antigo mas sempre essencial de acompanhar uma boa narrativa, composta com personagens tão ridículos e tão gloriosos quanto nós mesmos.

6. O episódio que deu origem a seu mais recente romance, *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), exemplifica sua maneira de encarar as coisas. Conta o escritor que, andando por uma rua de Sevilha, julgou ler, na manchete de um jornal, a novidade: “O evangelho segundo Jesus”. Parou e, ao tentar conferir, constatou que tudo não passara de uma ilusão de ótica.

Simbolicamente, dessa ilusão, desse erro de visada nasce um romance que lança sobre a vida de Jesus Cristo um olhar outro, um olhar que pretende ver-lhe não a dimensão divina, mas a humana. É como se Saramago pretendesse demonstrar que a história, vista sem imaginação, é letra morta, justamente porque privada de um certo jeito humanizante de olhar. Somos nós, assim, conduzidos pela mão do romance, os responsáveis por descobrir o passado como um momento prenhe de futuros potenciais, alguns dos quais esperando por se tornarem presente.

7. Tal combinação entre história e imaginação rende a José Saramago a condição de inaugurar possibilidades novas para o modo de encarar as coisas. Enquanto Portugal se regozija, muitas vezes ingenuamente, com a possibilidade de integrar-se ao mercado europeu (o que, de resto, é um feito dos mais notáveis para seu país, sempre às voltas com sua secundariedade), o escritor inventa a trama ficcional de *Jangada de pedra*, na qual a Península Ibérica desprende-se do continente europeu para vagar pelo Atlântico.

São invenções desse quilate que arejam a narrativa de nossos dias, particularmente aquela que se faz com a nossa acanhada língua portuguesa – que, como já se disse, em Portugal padece um processo de fechamento fonético, com poucas vogais pronunciadas, e cada vez menos frequentemente abertas, fenômeno que já foi interpretado em homologia com o fechamento da cultura portuguesa, aferrada ao patrimônio do passado, refratária aos movimentos do presente às possibilidades do futuro. É sempre preciso lembrar que Portugal, como país, forjou-se como projeto imperial; pretendia mesmo tornar-se o Quinto Império da civilização humana; inventou-se a si mesmo, portanto, como projeto de futuro; e não resistiu muito.

Desde então, este país, de que nós herdamos tanto, tortura-se na busca de um sentido inalcançado por sua história. É para isso, justamente, que precisam existir artistas geniais: para exorcizar a cada dia o fantasma da condenação ao passado. Camões. Eça. Fernando Pessoa. E as histórias que José Saramago vai contando, encantadamente, encantadoramente.

II. Procedimentos narrativos de Saramago

Aqui cabe descer ao detalhe, de maneira a tentar, antes de encontrar respostas apressadas, formular perguntas relevantes sobre sua ficção. A intenção será, portanto, indagar sobre afirmações atrás formuladas. Por exemplo: de que forma seu narrador atua concretamente em relação aos personagens? Como consegue ele estabelecer, como afirmado antes, um chão de contemporaneidade comum a seu leitor e a si? E, por fim, tem tal procedimento narrativo algo a ver com a situação atual da narrativa romanesca, dialogando com os limites existentes, forçando-os, rompendo-os?

Para encaminhar o raciocínio, tomemos uma passagem de sua *História do cerco de Lisboa* (editado em 1989). No enredo do romance, antes do trecho que vai aqui comentado, já sabemos quem é Raimundo Benvindo Silva, revisor profissional, homem de meia-idade, solitário, que no presente da história trata de revisar um livro chamado, como que casualmente, “História do Cerco de Lisboa”, de caráter histórico, que narra tal episódio do passado português. Em dado momento do trabalho, o romance conta-nos o que segue⁴:

Há dois minutos que Raimundo Silva olha, de um modo tão fixo que parece vago, a página onde se encontram consignados estes inabaláveis factos da História, não por desconfiar de que nela se esteja ocultando algum último erro, uma qualquer pérfida gralha que tivesse arranjado artes de esconder-se nos refregos duma oração gramatical tortuosa, e agora, negaceando, o provoque, a coberto também de sua cansada vista e do sono geral que o invade e entorpece. (SARAMAGO, 1989, p. 48-50)

Eis uma narrativa tradicional, em terceira pessoa, com o narrador onisciente traçando o quadro externo (“dois minutos”, “olhar tão fixo que parece vago”) e auscultando a alma de Raimundo (“não por desconfiar”, sono “que o invade e entorpece”). Na frase imediata, porém:

Que o invadia e entorpecia, seriam os tempos verbais exactos. Porque há três minutos que Raimundo Silva está tão desperto como se tivesse tomado uma pastilha de benzedrina, de um resto que ainda aí tem, por trás dos livros, o que sobrou da receita de um médico idiota. Está como fascinado, lê, relê, torna a ler a mesma linha, esta que cada vez redondamente afirma que os cruzados auxiliarão os portugueses a tomar Lisboa. (SARAMAGO, 1989, p. 48-50)

Já aqui o narrador surpreende, se bem que ainda nos limites da narração em terceira pessoa: porque brinca com a expectativa por ele mesmo criada, linhas antes, no espírito do leitor, ironizando os tempos verbais usados na descrição anterior; porque, sendo onisciente, como que dá de ombros a certos dados realistas que poderia descrever simplesmente (o remédio que está atrás dos livros, mas o narrador nem se dá o trabalho de ir lá ver); e porque arrisca uma descrição vagamente poética (a linha que “redondamente afirma”):

Quis o acaso, ou foi antes a fatalidade, que estas unívocas palavras ficassem reunidas numa linha só, assim se apresentando com a força de uma legenda, são como um dístico, uma inapelável sentença, mas são também como uma provocação, como se estivessem a dizer ironicamente, Faz de mim outra coisa, se és capaz. (SARAMAGO, 1989, p. 48-50)

Nessa frase, já o narrador avança noutra direção. Primeiro interpreta, à maneira de um crítico literário criativo, o sentido oculto do acaso, responsável pela posição inteiriça da sentença na linha; depois passa a arguir, à maneira de um psicólogo amador, o desejo oculto de Raimundo, que parece – pela insinuação do narrador – a pique de conhecer um *turning point* em sua regularíssima vida. Nessa mesma direção segue:

A tensão chegou a pontos que Raimundo Silva, de repente, não pôde aguentar mais, levantou-se, empurrando a cadeira para trás, e agora caminha agitado de um lado para o outro no reduzido espaço que as estantes, o sofá e a secretária lhe deixam livre, diz e repete, Que disparete, que disparete, e como se precisasse de confirmar a radical opinião, tornou a pegar na folha de papel, graças ao que podemos nós, agora, que antes havíamos chegado a duvidar, certificar-nos de que

⁴ A citação será integral; as interrupções se devem às conveniências do comentário.

não há tal disparate, ali se diz mui explicadamente que os cruzados auxiliarão os portugueses a tomar Lisboa, e a prova de que assim foi o 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. (SARAMAGO, 1989, p. 48-50)

Por um truque algo teatral, o narrador põe-se ao lado do leitor (“podemos nós, agora”), insinuando que também ele não tinha tido a chance de ler a folha do original em que constava tal frase, e que só veio a tê-la quando o personagem levantou a folha de papel, quando ele e os leitores puderam então certificar-se de que não havia o dito disparate. Mesmo simulando essa condição de conhecedor tão parcial quanto o leitor acerca das coisas da história, não obstante, na imediata sequência volta a uma condição onisciente que insinua ser partilhada pelo leitor (“iríamos encontrá-la”). E sem a pausa sequer de um ponto final quebra a ilusão da onisciência, sua e do leitor:

Por favor, diga-nos o senhor revisor onde está aí o disparate, esse erro que nos escapa, é natural, não beneficiamos de sua grande experiência, às vezes olhamos e não vemos, mas sabemos ler, creia, sim, tem razão, não compreendemos sempre tudo, já se adivinha porquê (sic), o preparo técnico, senhor revisor, o preparo técnico, e também confessemos-lo, às vezes dá-nos a preguiça de ir ao dicionário ver os significados, o que só nos prejudica. (SARAMAGO, 1989, p. 48-50)

A passagem é toda formulada segundo a insinuação de que o narrador é tão inocente quanto o leitor, ambos querendo saber o que afinal Raimundo considera disparate; e insinua também que, exatamente como o leitor, ele padece da preguiça de ir ao dicionário, concluindo arrependidamente que tal franqueza só “nos prejudica”, narrador e leitor irmanados na preguiça. Em meio a isso, o fluxo narrativo reproduz internamente um rápido diálogo imaginário entre esse “nós” e, estranhamente, o próprio Raimundo – “sim, tem razão”. Assim a narração está baralhando as certezas com que contamos, num processo que se acelera:

É um disparate, insiste Raimundo Silva como se estivesse a responder-nos, não farei semelhante coisa, e por que a faria, um revisor é uma pessoa séria no seu trabalho, não joga, não é um prestidigitador, respeita o que está estabelecido em gramáticas e prontuários, guia-se pelas regras e não as modifica, obedece a um código deontológico não escrito mas imperioso, é um conservador obrigado pelas conveniências a esconder as suas voluptuosidades, dúvidas, se alguma vez as tem, guarda-as para si, muito menos porá um não onde o autor escreveu sim, este revisor não o fará. (SARAMAGO, 1989, p. 48-50)

Observemos com detalhe: ao início da passagem acima, arremedando um diálogo entre o personagem e “nós”, a narração decididamente rompe com a estaticidade da onisciência e da perspectiva de terceira pessoa, de forma tal que mergulhamos numa terra-de-ninguém ficcional – se o narrador, antes tranquilo de suas prerrogativas (e por isso podia afiançar a paz de nossa precária condição de ignorância dos fatos da trama), não sabe o que virá, que faremos nós, do lado de cá do texto, sem nenhum poder? Para piorar, Raimundo afirma que não fará “semelhante coisa”; que coisa? – nós nos assustamos. Pois a tal coisa vem dita ao final da frase: pôr um não onde o autor pusera sim (a bem da verdade, o texto do historiador não tinha qualquer “sim”):

As palavras que o Dr. Jekyll acabou de dizer tentam opor-se a outras que não chegámos a ouvir, essas disse-as Mr. Hyde, não seria preciso mencionar estes dois nomes para percebermos que neste prédio velho do bairro do Castelo assistimos a mais uma luta entre o campeão angélico e o campeão demoníaco, esses dois de que estão compostas e em que se dividem as criaturas, referimo-nos às humanas, sem exclusão dos revisores. (SARAMAGO, 1989, p. 48-50)

Ao início, o narrador posa de erudito, como que lembrando-nos de que ele sim sabe como comparar as coisas singulares da vida com as alturas gerais do intelecto, o que devolve vertiginosamente o leitor à placidez habitual dos que lidam com narradores olímpicos de terceira pessoa. Contudo, nem bem nos sentamos já somos derrubados. Lembremos: “As palavras que o Dr. Jekyll acabou de dizer tentam opor-se a outras que não chegamos a ouvir”. Com que então algo foi pronunciado – pensamos nós os leitores –, e nós que estávamos colados ao narrador simpaticamente insciente de linhas atrás não distinguimos?

É que, esclarece o texto, elas foram pronunciadas por Mr. Hyde. E o narrador ascende velozmente a seu Olimpo, deixando-nos pendurados no nada: “Não seria preciso mencionar”, ele afirma, com uma certeza que só os narradores de visada ampla, panorâmica, atingem. De pronto, porém, ele volta a convocar-nos à parceria: “assistimos a mais uma luta”, isto é, nós – o leitor e o narrador – assistimos; e dada a natureza do comentário, de fato convivimos em concordar. Ao final da frase, o narrador volta a insistir em sua condição de dono da luneta através da qual a história é olhada; isso acontece quando explica um juízo que não necessitava justificativa dada a obviedade senso-comum que concebe a divisão das criaturas em dois grupos, ou em duas metades num mesmo corpo, o do bem e do mal: “referimo-nos às (criaturas) humanas”, com o “nós” aqui sendo um plural majestático, puramente retórico, cujo referente é apenas e exclusivamente o próprio narrador: “Mas esta batalha, desgraçadamente, vai ganhá-la Mr. Hyde,” (SARAMAGO, 1989, p. 48-50).

É o que nos diz o narrador, mais uma vez explicitamente onisciente, que – repare-se – escancara sua condição superior à do leitor ao dizer, com toda a ênfase, que mesmo o futuro da história ele conhece. Tal presciência, que repousa em geral no limbo do não-dito no comum das histórias relatadas em terceira pessoa, é logo abandonada como estratégia, oferecendo-nos o narrador a possibilidade de voltarmos a acompanhá-lo *pari passu*. Voltemos ao início da frase:

Mas esta batalha, desgraçadamente, vai ganhá-la Mr. Hyde, percebe-se pela maneira como Raimundo Silva está a sorrir neste momento, com uma expressão que não esperaríamos dele, de pura malignidade, desapareceram-lhe do rosto todos os traços do Dr. Jekyll, é evidente que acabou de tomar uma decisão, e que má ela foi, (SARAMAGO, 1989, p. 48-50)

Fornecidos os traços exteriores do rosto de Raimundo, pelos quais nos asseguramos (nós leitores) da justeza daquela antecipação ao início da frase, traços estes desenhados à maneira realista de um narrador de terceira pessoa, pode então o narrador arriscar-se a emitir um juízo explícito – “má” decisão –, de resto já antecipada pela vitória de Mr. Hyde. O leitor agora acompanhou o julgamento feito pelo narrador, portanto, em forma e mérito, e assim está pronto para ouvir mais:

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, (SARAMAGO, 1989, p. 48-50)

No miolo desta passagem, uma rápida intromissão judicativa do narrador (“não poderia ter escrito nunca”) não chega a abalar o leitor, confortavelmente instalado em sua posição de quem está sendo conduzido da inocência até o conhecimento. E diz o desfecho da cena que vimos acompanhando: “assim está escrito e 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” (SARAMAGO, 1989, p. 48-50).

E fomos aqui mais uma vez arregimentados pelo narrador a acompanhar-lhe as observações: nós todos chamamos a verdade de verdade, e portanto nós sabemos, em acordo total, que Raimundo

subverteu o que nós consideramos justo, normal, correto. Mas na última oração, subversivamente, o narrador desarranja tudo de novo ao insinuar que, se a verdade deu passagem à imaginação, alguém precisava mesmo aparecer — e apareceu Raimundo, um revisor que sacaneia o texto original, um medíocre que arrisca uma ousadia.

III. Traços estruturais da narrativa

1. Antes de passar aos comentários de caráter teórico, será conveniente considerar o conjunto do romance *História do cerco de Lisboa* (doravante HCL), para posicionar melhor a conversa. Dizendo rapidamente: a partir desse fatídico “não” introduzido por Raimundo Silva na obra que revisava tudo se alterará em sua pacata vida: descoberta a fraude (chamemo-la assim), a editora convocará o revisor para repreendê-lo, e este, na mesma ocasião, ficará sabendo que de então em diante seu trabalho será submetido a um controle, cuja coordenação estará a cargo de Maria Sara, uma mulher com quem Raimundo terá uma relação tumultuada – a princípio cautelosa, em seguida emuladora e depois, transbordando o plano profissional, apaixonada.

O desenvolvimento da trama, no entanto, está longe de uma reles história-de-amor-nascido-acaso, embora também isso componha o romance. É preciso lembrar que o conjunto da narração envolve estruturalmente outra dimensão, até aqui apenas insinuada: é que o tecido narrativo de HCL se compõe de um amálgama de outros textos, todos submetidos ao fluxo principal.

Como vimos, há um texto primeiro, de caráter historiográfico, sobre o Cerco de Lisboa, episódio real do passado português, ocorrido no ano de 1147; há outros textos que estão no entorno do primeiro, tais como crônicas de época, manuais de história nacional, sem contar os dicionários e as enciclopédias; em terceiro, há os textos que Raimundo revisa, como um livro de poesia, na rotina de sua profissão; e há um quarto nível do tecido, composto pelo texto que Raimundo mesmo passa a escrever, a partir do desafio de Maria Sara, dando conta de “sua versão” do Cerco de Lisboa.

Todos esses textos existem por assim dizer à sombra da narrativa de HCL; nenhum deles está transcrito integralmente. E a narração principal – isto é, a única, no sentido estrito do enunciado realmente impresso nas páginas do livro que lemos – se encarrega de compor todos eles em simbiose com a história de Raimundo. Quer dizer: o romance de Saramago trata de uma história de amor entre o revisor e sua chefe; mas isso não obscurece, muito menos impugna, a ideia-mestra de que HCL é feito de modo composto. No arremate do romance, simbolicamente, concluem-se a “versão” criativa de Raimundo sobre o Cerco e, linhas adiante, o relato do amor entre os dois personagens principais.

2. Voltemos agora às considerações sobre o procedimento narrativo de Saramago. Vimos atrás que o narrador se vale de estratégias convencionalmente aceitas pelos leitores – a descrição de elementos externos, o relato de estados d'alma, o jogo de expectativas calcado na onisciência do narrador. Até aí, nenhuma novidade. Mas já a combinação desses elementos, às vezes abrupta, às vezes sutil, constitui ousadia; daqui poderíamos deduzir que se trata de uma narrativa diferente no igual, inventiva no rotineiro.

É isso e é mais que isso. O texto imiscui em seu andamento a explicitação de certos usos narrativos que habitualmente operam nos bastidores da sintaxe efetivamente enunciada, à sua sombra. Tomemos dois outros exemplos. No primeiro, estando a narrar um embaraçoso encontro de Maria Sara e Raimundo, momento de emoções sutis, diz o narrador:

Ainda mais que o teatro, saberia o cinema mostrar estes subtis bailados de gestos, podendo mesmo decompô-los e recompô-los sucessivamente, mas a experiência da comunicação tem vindo a provar que essa abundância aparente de visualizações não diminuiu a necessidade das palavras, quaisquer palavras, mesmo sabendo elas dizer tão pouco sobre as acções e interacções do corpo, da vontade que há nele ou ele é, do que chamamos instinto na ausência doutro nome, da química das emoções, e o mais que, precisamente por falta de palavras, não se mencionará.

Mas, não tratando nós aqui de cinema, nem de teatro, nem sequer de vida, somos forçados a gastar mais tempo a dizer o que necessitamos, sobretudo porque nos damos conta de que, após uma primeira, uma segunda e às vezes uma terceira tentativa, apenas uma parte mínima das substâncias terá ficado explicada, ainda assim muito dependente de interpretações, posto o que, em meritório esforço de comunicação, perturbadamente tornamos ao princípio, a ponto de, inábeis, aproximarmos ou distanciarmos o plano de focagem, com o risco de esborratar os contornos do motivo central, e de torná-lo, digamo-lo assim, inidentificável. (SARAMAGO, 1989, p. 108)

E o narrador triunfa sobre tal parêntese metanarrativo na frase imediata, que assim inicia: “Neste caso, porém, afortunadamente, não tínhamos perdido de vista Raimundo Silva, deixámo-lo naquele movimento [...]”. Trata-se, como se pode constatar, de um negaceio primoroso que, sob a cifra metanarrativa em cuja superfície se confessa uma incapacidade, alcança configurar competentemente na retina do leitor a densidade dos sentimentos delicados que a cena envolve. Não se trata de uma firula destinada ao embasbacamento do leitor ou à pequena glória do *aggiornamento* literário, mas de um eficiente aproveitamento da metanarrativa ao fluxo do romance.

A segunda cena opera semelhantemente. A citação será longa, mas por justificáveis motivos:

Certos autores, quiçá por adquirida convicção ou compleição espiritual naturalmente pouco afeiçoada a indagações pacientes, aborrecem a evidência de não ser sempre linear e explícita a relação entre o que chamamos causa e o que, por vir depois, chamamos efeito. Alegam esses, e não há que negar-lhes razão, que desde que o mundo é mundo, posto ignoremos quando ele começou, nunca se viu um efeito que não tivesse causa e que toda a causa, seja por predestinação ou simples acção mecânica, ocasionou e ocasionará efeitos, os quais, ponto importante, se produzem instantaneamente, ainda que o trânsito da causa ao efeito tenha escapado à percepção do observador ou só muito tempo depois venha a ser aproximadamente reconstituído. Indo mais longe, com temerário risco, sustentam os ditos autores que todas as causas hoje visíveis e reconhecíveis já produziram os seus efeitos, não tendo nós senão esperar que eles se manifestem, e também, que todos os efeitos, manifestados ou por manifestar, têm suas inevitáveis causalidades, embora as múltiplas insuficiências de que padecemos nos tenham impedido de identificá-las em termos de com eles fazer a respectiva relação, nem sempre linear, nem sempre explícita, como começou por ser dito. Falando agora como toda a gente, e antes que tão trabalhosos raciocínios nos empurrem para problemas mais árduos, como a prova pela contingência do mundo de Leibniz ou a prova cosmológica de Kant, com o que em cheio nos encontraríamos a perguntar a Deus se existe realmente ou se tem andado a confundir-nos com vaguidades indignas de um ser superior que tudo deveria fazer e dizer muito pelo claro, o que esses autores proclamam é que não vale a pena preocuparmo-nos com o dia de amanhã [...]. Se tal sucede, isto é, se diante dos olhos temos o que, por todos os sinais e apresentação, tem visos de efeito, e dele não percebemos uma causa imediata ou próxima, o remédio está em contemporar, em dar tempo ao tempo, já que a espécie humana, sobre a qual, lembremo-lo, embora pareça vir a despropósito, não se conhece outra opinião do que a que ela tem de si própria, está destinada a esperar infinitamente os efeitos e a buscar infinitamente as causas, pelo menos é o que, até hoje, infinitamente tem feito.

Esta conclusão, que tem tanto de suspensiva como de providencial, permite-nos, por hábil mudança do plano narrativo, regressar ao revisor Raimundo Silva [...]. (SARAMAGO, 1989, p. 119-120)

O efeito geral dessa passagem é duplo. De um lado, fica claro que o narrador de HCL, “afeiçoado a indagações pacientes”, sabe onde está pisando, conhece as possibilidades e as

implicações de narrar através de tal ou qual filtro e escolhe conscientemente dentre eles a melhor, o mais adequado, mas o faz depois de mencionar esferas transcendentais de indagação, depois de insinuar o conhecimento de todo o repertório disponível. De outro lado, justamente por ter feito como fez, repisando o uso de primeira pessoa do plural ao tratar de dimensões referentes à condição humana em geral, o narrador produz no leitor uma espécie de sentimento que poderia ser chamada de solidariedade narrativa, entre a voz do texto e olho da leitura. Dito de outro modo, a narração causa, e mesmo exige, da parte do leitor, uma forte consciência tanto sobre o enredo (o que habitualmente acontece no romance), quanto sobre procedimentos narrativos (o que não é comum acontecer): a autoconsciência explícita na narração forja a consciência do leitor.

Também por isso, acontece outro fenômeno notável. Estando o leitor de posse de tais dados, desventrados pela própria narração, realiza-se um radical diálogo entre texto e leitura, mediante a presentificação, isto é, mediante a revitalização do dado humano relatado no romance, que então passa a ser articulado na consciência solidária do leitor. Se é certo que todo grande romance alcança alguma parceria do leitor, no sentido de este se sentir integrado às desventuras dos personagens mediante identificação, por outra parte só poucos romances contemporâneos conseguem tal efeito para além da, e por sobre a, habitual suspensão (na consciência racional do leitor) do modo pelo qual toda narrativa apresenta seu universo (“não se trata de vida”, poderia dizer o narrador de Saramago): no romance realista tradicional, somos obrigados a abandonar todas as desconfianças cartesianas⁵ a bem de acompanhar o enredo, mas em HCL tais desconfianças são integradas ao fluxo narrativo – elas não só não são abandonadas, como ao contrário constituem a intimidade da narração.

Exemplifiquemos novamente, com uma breve passagem, com grifo meu:

Agora sentado à secretária, com as provas dos livros de poesia diante de si, [Raimundo] segue atrás do pensamento, ainda que talvez fosse mais exacto dizer que o antecede, pois, sabendo nós como o pensamento é rápido, se nos contentamos com ir atrás dele em pouco tempo perdemos-lhe o rastro, ainda estamos a inventar a passarola e já ele chegou às estrelas. (SARAMAGO, 1989, p. 95)

Ao colocar-se precisamente do lado do leitor, formando ambos novamente um “nós”, o narrador no mesmo lance reforça o laço de solidariedade entre si e o leitor e presentifica o gesto narrativo: é aqui e agora, no exato momento da leitura, que os leitores realizam em sua mente a verdadeira dificuldade de acompanhar o fluxo de pensamento do personagem, conclusão para a qual terá sido necessário ao leitor consultar sua própria experiência pessoal. (Observemos lateralmente ainda outro efeito da sintaxe de Saramago, presente aqui e em todos os seus romances: por sucessivas justaposições de períodos que, na sintaxe erudita convencional, viriam convenientemente separados por pontos finais, também o andamento sintático contribui para a obtenção de um ritmo característico, aparentado da parataxe, exigindo do leitor atenção cuidadosa e simultânea para inúmeras informações sucessivas, paralelas, de ordem variada e não totalmente submetidas ao controle hierárquico do discurso lógico.)

Como último ponto deste passo, atentemos agora para outra marca da narração, buscando exemplo na p. 157, outro intervalo metanarrativo que interrompe um relato sobre a situação em que se encontram os participantes do episódio histórico do Cerco de Lisboa, versão Raimundo Silva:

Juntando o que efectivamente foi escrito [por Raimundo] ao que por enquanto está apenas na imaginação, chegou Raimundo Silva a este lance crítico, e muito adiantado ele vai, se nos lembrarmos de que, além da mais que uma vez confessada falta de

⁵ A passagem alude, de modo meio envergonhado, à célebre observação de Samuel T. Coleridge sobre a “voluntária suspensão da descrença”, “willing suspension of disbelief”, formulada no capítulo XIV da *Biographia literaria* (COLERIDGE, 1933; edição brasileira: COLERIDGE, 1995).

preparo para tudo quanto não seja a miúda tarefa de rever, é homem de escrita lenta, sempre cuidando das concordâncias, avaro na adjectivação, molesto na etimologia, pontual no ponto e outros sinais, o que desde logo vem delatar que quanto aqui em seu nome se tem lido não passa, afinal de contas, de versão livre e livre adaptação de um texto que provavelmente poucas semelhanças terá com este e que, tanto quanto podemos prever, se manterá reservado até à última linha, fora do alcance dos amadores da história naïve. [...] Estas prevenções novamente se recordam para que sempre tenhamos a conveniência de não confundir o que parece com o que seguramente estará sendo, mas ignoramos como, e também para que duvidemos, quando creiamos estar seguros duma realidade qualquer, se o que dela se mostra é preciso e justo, se não será apenas uma versão entre outras, ou, pior ainda, se não é versão única e unicamente proclamada. (SARAMAGO, 1989, p. 157)

Narrador tão insciente quanto o leitor, narrador solidário com o leitor, narrador e leitor especulativos por não terem certeza cabal quanto ao que está sendo escrito pelo personagem Raimundo: poderíamos dizer, com mínima margem de dúvida, que se trata aqui de um lance narrativo que, além de presentificar a história e a própria narração, atualiza de igual forma e com igual intensidade a incerteza maior do romance nosso contemporâneo – a saber, a dúvida acerca da capacidade de um romance em abordar exaustivamente todas as facetas de um personagem, em iluminar-lhe todas as sombras; e atualiza-a não como mero gesto espetaculoso, mas como consciência que mesmo assim não abre mão de propor realidades ficcionais consistentes, sem receio de enfim escrever uma história, superando aquilo que, anos atrás, Nathalie Sarraute chamou de “l'ère du soupçon”, a era da suspeita⁶.

Aqui, Saramago reserva a Raimundo uma larga folga de imprevisibilidade em meio a uma trama ficcional que no entanto retrata sua vida; e, sendo a narração articulada como é, também o leitor acaba por admitir naturalmente a virtualidade de pensamentos e ações totalmente imprevisíveis por parte de Raimundo, personagem que resulta então profundamente respeitado e ganha, em consequência, uma dimensão ainda mais radicalmente humana.

3. Tentemos agora algebrizar um pouco as considerações até aqui anotadas. Para tanto, proporemos um diálogo entre dados do romance e certas observações de Mikhail Bakhtin acerca da ficção de F. Dostoiévski⁷, ficando para a parte final do trabalho a análise das implicações de tal confronto.

3.1. Vimos que em HCL coexistem vários planos narrativos, acomodados de tal forma que o todo do romance nem sofre soluções de continuidade, nem representa uma mera estratégia de moda. A narrativa de Saramago alcança mediar suficientemente entre os vários planos, sucesso para o qual contribui de forma decisiva o que chamamos antes de presentificação da história, aquele recurso através do qual o leitor é constantemente convocado a emprestar sua própria inteligência a bem de compor o circuito proposto (imposto) pelo arranjo narrativo.

Trata-se de algo similar a certo traço da ficção dostoiévskiana, assim apresentado por Bakhtin: “A categoria fundamental da visão artística de Dostoiévski não é da formação mas a da *coexistência e interação*”. Ao contrário de, por exemplo, Goethe, o russo “procura captar as etapas propriamente ditas em sua *simultaneidade, confrontá-las e contrapô-las* em sua dramaticidade e não estendê-las numa série em formação” (BAKHTIN, 1981, p. 22, sic, grifos no original).

Bakhtin avança ainda na direção de demonstrar que tal traço, novidade no quadro do romance europeu àquela altura, depende visceralmente do assim chamado dialogismo, fruto por sua vez de uma nova posição artística do autor. E conclui: “Esse diálogo – o 'grande diálogo' do romance em sua totalidade – realiza-se não no passado mas neste momento, ou seja, no presente do processo artístico” (BAKHTIN, 1981, p. 53).

⁶ V. particularmente o capítulo 2 de SARRAUTE, 1964.

⁷ Referimo-nos particularmente aos capítulos 1 e 2 de BAKHTIN, 1981.

Ora, não é outra a realidade da narração de HCL. Precisamente mediante a coexistência de planos – em Saramago narrativa e cronologicamente diversos, em Dostoiévski diversos classial e consciencialmente – e a presentificação da história é que o romance de Raimundo e Maria Sara ganha força. Será esse também o caso de outros textos do autor, como Memorial do Convento e O Ano da Morte de Ricardo Reis, em particular; mas o que importa é assinalar tal estratégia como central no romance do autor. Se precisássemos ainda argumentar, bastaria sugerir algum raciocínio sobre o fato nada desprezível de que HCL, particularmente, não traça um quadro evolutivo de suas personagens, nem no sentido do relato de sua formação ao longo do tempo (HCL opera um corte cronologicamente bem restrito na vida do par de protagonistas), nem ainda no sentido de estrutura típica do romance burguês (tanto Raimundo como Maria Sara estão longe de desenvolverem aquela trajetória que parte de um ponto original mais ou menos idílico, passa por peripécias de desvelamento do mundo e chega ao paroxismo de um final apoteótico). Não temos mais um trágico como Julien Sorel, nem um patético como Lucien de Rubempré, nem mesmo um cínico como Brás Cubas: ele e ela como que saem do romance, no desfecho, para viver suas vidas, enfim reciprocamente ajustadas. (Voltaremos ao ponto mais adiante.)

3.2. Também vimos que o arranjo narrativo de HCL opera de tal forma que preserva a integridade do personagem central, de quem até mesmo o narrador não sabe bem o que esperar, tamanhas são as cautelas que toma ao descrevê-lo, tamanha é a insciência (parcial) do narrador. E vimos também que disso se alimenta a exigência feita ao leitor no sentido de necessitar solidarizar-se com aquele olho narrativo.

Mais ainda, vimos que o lance deflagrador de todo o enredo – a aposição daquele “não” ao texto que contava honestamente a história do Cerco de Lisboa – nada tem de casual, de inocente: dele depende toda a narração. Lido metaforicamente, o episódio pode ensejar, em combinação com o respeito do narrador à integridade humana do personagem, outro cotejo com as proposições de Bakhtin, que assim qualifica a personagem dostoiévskiana: ela “não é uma imagem objetiva mas um discurso pleno, uma voz pura” (BAKHTIN, 1981, p. 45). Tal plenitude, derivada também daquele dialogismo (que neste caso é mais bem explicado por uma regra narrativa que detecta que “tudo [no romance] está em oposição a essa consciência [de Raskólnikov] e nela refletido em forma de diálogo” [BAKHTIN, 1981, p. 64]), tal plenitude, repito, é atributo de uma concepção radicalmente humanista, assim de Dostoiévski como de Saramago: “Enquanto o homem está vivo, vive pelo fato de ainda não se ter rematado nem dito a sua última palavra” (BAKHTIN, 1981, p. 50).

(Não será demasia observar que ambos os autores, em suas respectivas épocas e ambiências sociopolíticas, são dissidências: o russo polemiza com os socialistas, argumentando que o “homem é livre e por isso pode violar quaisquer leis que lhe são impostas” (BAKHTIN, 1981, p. 50)⁸, mesmo sob o socialismo, enquanto o português é um comunista que antes de 1989, antes da Queda do Muro, já não tinha a União Soviética como modelo ideal da humanidade, e que depois disso mantém-se comunista por acreditar que é preciso um olho na utopia.)

Raimundo Benvindo Silva, por certo, não tem a tragicidade de Raskólnikov; mas a ele, não obstante, o romance de Saramago reserva uma larga folga de imprevisibilidade, amplamente partilhada tanto na consciência do leitor quanto na do narrador, pelo que poderemos concluir, com Bakhtin, que os dois autores, mediante seus narradores e personagens, partilham da certeza de que o homem não está concluído, podendo reagir à coisificação a qualquer momento. Note-se, para evitar dúvidas desnecessárias, que interessa salientar não apenas e não centralmente as posições políticas dos cidadãos Fiódor e José, mas sim, e principalmente, seu modo de encarar o homem, matéria-prima a ser transfigurada nas personagens. Daí seus romances, um em pauta trágica, outro em pauta algo irônica, retratarem “o homem no limiar da última decisão, no momento de crise e reviravolta incompleta – e não predeterminada – de sua alma” (BAKHTIN, 1981, p. 52).

3.3. Uma sùmula de tais traços, em plano superior, poderá ser vislumbrada na consideração

⁸ V. também nota à p. 53.

de outro procedimento atrás analisado. Vimos que o narrador está constantemente convocando o leitor a participar da inteligência da história, para além do mero acompanhamento das peripécias do enredo, ao contrário exigindo que o leitor compartilhe igualmente das posições de observação do narrador, do que resulta uma contínua sucessão de insciência e ciência, estranhamento e familiaridade, no conjunto do romance. Tal narração, que chamamos solidária, por sua vez, tem seu duplo na própria vida de Raimundo Silva, que à semelhança do leitor e do narrador alterna momentos de conhecimento e desconhecimento, de timidez e ousadia, de monotonia e vertigem.

Vistas as coisas nesta perspectiva, poderemos avançar outro paralelo com Dostoiévski segundo a leitura de Bakhtin. Para o romancista russo, diz o crítico, não interessa a personagem “como um fenômeno da realidade”, mas “enquanto ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesmo, enquanto posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante” (BAKHTIN, 1981, p. 39). Advém daqui que Dostoiévski tratará de forma inédita a personagem: “o que deve ser revelado e caracterizado não é o ser determinado da personagem, não é a sua imagem rígida mas o resultado definitivo de sua consciência e autoconsciência” (BAKHTIN, 1981, p. 40).

Para Saramago haveria que ajustar os termos do raciocínio, de forma a cambiar o que convém: em lugar da personagem, HCL nos apresenta um narrador para quem os dados tanto objetivos quanto subjetivos são renovadamente submetidos à consciência. (Talvez pudéssemos avançar ainda outro nível de especulação, indicando o narrador de Saramago como sucedâneo estrutural de uma personagem, em nosso tempo: não mais uma voz disposta de forma a relatar dados, mas uma voz também ela imiscuída, em alguma medida, no andamento narrativo.)

Bakhtin observa que, relativamente a Gogol, Dostoiévski promoveu uma reviravolta: “transferiu para o campo de visão da personagem o autor e o narrador com a totalidade dos seus pontos de vista e descrições, características e definições do herói feitas por eles, transformando em matéria da autoconsciência da personagem essa sua realidade integral acabada” (BAKHTIN, 1981, p. 41)⁹. E conclui, com termos que para Saramago se ajustam à perfeição, substituído “herói” por “o narrador e o herói”: “A autoconsciência enquanto dominante artístico na construção do modelo do herói pressupõe ainda uma nova posição radical do autor em relação ao indivíduo representado” (BAKHTIN, 1981, p. 49)¹⁰.

Tal nova posição – no limite, o dialogismo levado a sério nos termos contemporâneos adequados – implica que “o herói não é um ‘ele’ nem um ‘eu’ mas um ‘tu’ plenivalente” (BAKHTIN, 1981, p. 53). Em HCL, o mistério da realização artística inovadora de Saramago poderá ser explicável justamente por essa plenivalência do herói, aquele Raimundo a quem o enredo concede tal liberdade, efetiva e metaforicamente, no respeito à sua integridade como na liberdade à sua autonomia, que chega ao requinte de recontar a história do Cerco de Lisboa.

IV. Algumas conclusões

1. A ser razoável a leitura até aqui proposta, podemos agora articular duas ou três hipóteses analíticas de alcance maior. Lembremos sumariamente que, segundo procuramos demonstrar, em HCL ocorre uma narração solidária, que envolve o leitor de maneira nova e específica, na qual o

⁹ Nem é preciso salientar que passagens do texto em português têm problemas de clareza e/ou fluidez, como esta.

¹⁰ Alan Swingewood diagnostica certo impasse da crítica literária de extração marxista mas também estruturalista (em sentido amplo), nos seguintes termos: “En la obra de Lukács y Goldmann, la moderna teoría estructuralista, la teoría semiológica asociada a los escritos de R. Barthes y J. Kristeva, el escritor como sujeto criado há desaparecido, con la literatura como producto de fuerzas socioeconómicas impersonales. [...] Pero la muerte del autor no necesariamente conduce a la disminución del tema [o tema da autoria individual] o a la asimilación del individuo a fuerzas colectivas impersonales”. Daí concluir que “el autor como creador, vive dentro de la obra misma, por medio de valores y *práxis*” (SWINGEWOOD, 1988, p. 486). Se tal observação não resolve o impasse, pelo menos indica que a preocupação com o tema parece ainda ter relevância.

narrador alterna intimidade e estranhamento em relação ao leitor, sugerindo-lhe ora superioridade e ora igualdade de consciência, e mesmo em relação ao personagem central, acompanhando-lhe os passos com uma eterna reserva – o narrador sabe e não sabe, sucessivamente, o que pensa e deseja o personagem.

Pelo mesmo motivo, a narração alcança a presentificação do passado, fazendo com que os fatos relatados, os do Cerco histórico e os da vida de Raimundo, sejam trazidos ao presente do ato da leitura. Daqui avançamos na demonstração de que, a exemplo de Dostoiévski, versão Bakhtin, Saramago fez da autoconsciência – a do narrador e do personagem, mas também a do leitor – a dominante artística do conjunto romanesco.

2. Para efeitos de raciocínio, vamos aventar a expressão “romance coral” para qualificar HCL, em diálogo com a expressão “romance polifônico” que Bakhtin usa para qualificar Dostoiévski. A imagem pode ganhar consistência na medida em que, contrariamente à polifonia, que sugere vários instrumentos e/ou várias melodias que podem desenvolver-se em paralelo, mantida apenas a tonalidade comum, o coral é generalizadamente associado a grupo de vozes, coletivamente organizadas; se os termos “polifonia” e “coral” são semelhantes ou convergentes em sentido histórico, em virtude de seu nascimento contemporâneo, diferem entre si na marca de humanidade, central na noção de coro, secundário na de polifonia.

Romance coral, assim. Trata-se, de fato, o romance de Saramago, de uma experiência narrativa consumada com três vozes necessárias – a do narrador, a do personagem, a do leitor –, que se compõem não homofonicamente, em uníssono, mas num diálogo tenso e envolvente.

Com essa imagem em vista, podemos talvez sugerir o desenho de uma homologia entre ela e a sociedade, seguindo os passos da tradição lukacsiana. Bakhtin não teve dificuldades em reconhecer que o traço dialógico da estrutura do romance dostoiévskiano tinha seu par homológico correspondente no capitalismo em formação da Rússia, cuja economia de base feudal vinha de ser atropelada pelo capitalismo (BAKHTIN, 1989, p. 13-14). No caso de Saramago, com que estrutura histórica poderemos traçar alguma analogia?

Consideremos a afirmativa de que HCL é um romance composto, no qual ocorre um episódio nuclear que confere ao protagonista a oportunidade de recriar um relato. A seguir, tomemos em conta a perspectiva de que não se trata de um romance de estrutura meramente realista (trivialmente realista), mas que ao contrário se afasta do esquema estrutural-genético da busca demoníaca por valores autênticos num mundo degradado em que não há saídas - em HCL, pelo contrário, o desfecho é uma saída, o amor de Raimundo e Maria Sara funcionando como contraponto à mesquinhez e à intranscendência em que ele antes vivia¹¹. (E, por outro lado, não percamos de vista a superação do mero gesto 'pós-moderno' obtida por Saramago, que joga com recursos metanarrativos mas constrói um romance, e um romance de amor¹².)

Tomadas essas observações em conjunto com as conclusões registradas no segmento anterior, teremos talvez um quadro referencial satisfatório para propor a homologia entre a estrutura narrativa de HCL, baseada na dominante da autoconsciência, e certo tipo de (passe o termo) predisposição ideológica de nossos dias, tão informada dos sucessos e fracassos das utopias humanistas da modernidade, nomeadamente em sua versão marxista, quanto inclinada a continuar

¹¹ Diz Alan Swingewood: “Cuando, sin sentido crítico, se lleva adelante la tradición del realismo del siglo XIX a la ficción orientada hacia el futuro (especialmente el realismo socialista) el resultado casi inevitablemente es una estructura literaria cerrada, determinista, no libre, en que el agente humano y los valores humanos están dominados por fuerzas externas e impersonales: *historia* y *praxis* quedan simultáneamente eliminadas” (SWINGEWOOD, 1988, p. 491).

¹² Não é lugar para desenvolver o argumento, que todavia me parece válido: o dito pós-moderno, na narrativa, vale-se de elementos metanarrativos como peça central de sua estratégia, o que rende eventualmente bons resultados (Saramago e Mempo Giardinelli nos contos em particular), mas nem sempre. De qualquer forma, creio que será possível detectar esta tendência na narrativa nossa contemporânea; e interessaria, para uma avaliação crítica do resultado estético, averiguar até que ponto a metanarrativa é apenas um gesto espetaculoso, e até que ponto é uma renovação literariamente válida.

depositanto esperanças no horizonte do futuro. Nas palavras de Alan Swingewood,

la estructura interna de la ficción polifónica tiene sentido em términos de la cultura democrática, con sus elementos universales y humanos, valores que son fundamentalmente hostiles a la finalización: el mundo de la novela polifónica queda así concebido como abierto, libre y dispuesto a criticar la dominante cultural 'oficial', y por esta razón sobrevive tanto al capitalismo como al socialismo. (SWINGEWOOD, 1988, p. 496)

Se quisermos seguir um caminho mais estreitamente goldmanniano, digamos que este neo-humanismo terá como protagonista não o burguês-padrão do século passado, não o camponês sorridente idealizado pelo realismo socialista, não o burocrata do partido, mas o indivíduo livre, um Mathieu que sobreviveu à crise da idade da razão, dono talvez apenas de sua força de trabalho e/ou mas relativamente senhor das regras de sua inserção no mercado e no mundo político contemporâneo¹³ – sirva de símbolo para isso o “Não” apostado por Raimundo ao texto que revisava – , mundo este que, como sabemos pelo menos desde a década de 1970, não se ocupa mais de combater à morte os opositores democratas e/ou socialistas, antes concedendo-lhes espaço no próprio centro nervoso das práticas políticas, sejam elas o partido ou a administração da prefeitura. Se antes de 68 era preciso e mesmo viável romper com “o Sistema” para ser-lhe oposição efetivamente crítica – ser guerrilheiro, ser *hippie*, ser *outsider* –, hoje é certamente inviável e, em alguma medida, desnecessário (para não dizer contraproducente): a política formal se encarregou de incorporar discussões (e mesmo práticas efetivas, nos países do capitalismo central) como os direitos humanos, os direitos das minorias, o feminismo, a ecologia, etc.; se então só tinha cabimento, para alguém de oposição, a tese de mudar de sistema, hoje parece plausível a hipótese de mudar o sistema, jogando o jogo democrático (outrora chamado pejorativamente “burguês”) com a esperança, ou nalguns casos a certeza, de alargar os limites. Não foi outro o caminho dos Verdes alemães ao aceitarem o trato parlamentar, não é outro o caminho do PT brasileiro ao defender, por exemplo, a tese do desatrelamento dos sindicatos em relação ao Estado e aos Partidos.

Salvo um “sendero luminoso” em contrário (e, pensando bem, um neonazismo ou um comando vermelho também), nossa atualidade parece insinuar que de fato cabe trabalhar intervenções pontuais no conjunto da vida cotidiana (e esta, a propósito, tem sido das mais profícuas sendas da historiografia contemporânea, avisada das precariedades do mecanicismo marxista, ou submarxista, e das potencialidades importantes advindas da crítica francesa às simplificações dos historiadores daquela tradição). Teremos visto que o dito pós-moderno, versão Lyotard, com sua autocomplacência e sua autocomiseração, com seu narcisismo e seu conformismo, não passou de um espasmo neorromântico e vanguardista, incapaz que foi sequer de propor construtos teóricos que ultrapassassem o mero diagnóstico da superfície dos eventos, da economia às artes; e que o realismo socialista, com seu aferramento a leis a-históricas supostamente eternas e com sua confusão autoritária entre desejo e arte, é hoje perfeitamente ilegível. Em contraposição, o que aqui está sendo chamado de neo-humanismo tem dado curso e corpo a proposições bastante produtivas, seja em sua feição filosófica neoiluminista, por exemplo com a proposta habermasiana da ação comunicativa, seja em sua concretização artística, por exemplo com Siron Franco, com Franz Krajcberg, com José Saramago.

Para resumir, digamos que não se trata de considerar tal neo-humanismo como “a” solução, otimista e ingênua, estúpida e anacronicamente triunfalista, nem de alçar HCL aos cornos-da-lua

¹³ Há uma clara e consciente limitação sociológica nesta observação, que se refere aos cidadãos integrados, real ou potencialmente, ao mercado de trabalho do mundo globalizado. Por certo não se poderá ter o mesmo otimismo com relação à massa de miseráveis descartados liminarmente do jogo, ou porque estão em áreas desinteressantes para a exploração de mercado, ou porque não alcançam e jamais alcançarão as condições pessoais de inserção no mercado sem emprego, que se desenha nos dias atuais.

literários: trata-se sim de reconhecer a homologia, aqui, entre uma posição relativamente nova, disponível ao cidadão integrado econômica e politicamente ao circuito da produção e da política e, de outra parte, uma possibilidade narrativa também relativamente nova, ambas alimentadas de uma forte autoconsciência, ambas livres das quimeras eterno-progressistas, tanto as econômicas (o liberalismo a qualquer custo) quanto as políticas (o marxismo mecanicista) e as artísticas (o já velho culto do vanguardismo). Num sentido específico, assim, o procedimento narrativo de HCL é representativo de nossa contemporaneidade, depoimento vivo de que não somos mais nem a sociedade degradada tal como pintada por Balzac e diagnosticada por Lukács, nem a sociedade comunista real tal como elogiada pelo realismo socialista e saudada (e controlada) por Zhdánov.

Um outro exemplo? Para mim, no sentido deste argumento, *Grande sertão: veredas*, que se encerra abrindo-se para o infinito: “Existe é homem humano. Travessia.”

3. Para finalizar essa exposição, que já vai longa, recorramos a Walter Benjamin, cujas observações acerca da distinção entre romance e narrativa parecem úteis ao nosso caso¹⁴.

Não terá passado em branco ao leitor mais avisado o fato notável de HCL estar montado a partir de um dos traumas profundos da civilização portuguesa, a saber, o seu nascimento, ou pelo menos uma das madrugadas do país, que do século XV ao XVIII experimentou a ousadia de sonhar com a formação de um império transnacional. (José Saramago tem-se dedicado a tematizar este e outros traumas, aliás: lembremos *Memorial do convento* e *Jangada de pedra*.)

Poderíamos alinhar, para efeitos de raciocínio, uma sequência com aparência de alucinação, mas num alinhamento de eventos reais, detalhando a questão. No século XII os portugueses estão cercados pelos mouros; os cruzados ajudam os portugueses a evitar a queda de Lisboa; os portugueses seguem trabalhando sua independência, e na Revolução de Avis (1383-1385) alcançam formar o primeiro Estado nacional autônomo e unitário da Europa; já em 1415 conquistam Ceuta, no norte da África, e em 1500 chegam à América; o império territorial cresce, do Oriente extremo ao Atlântico sul; mas em 1580, após perder Dom Sebastião o desejado, Portugal perde até sua autonomia política, caindo sob domínio espanhol. E depois segue perdendo importância e colônias, num processo que se prolonga até recentemente, com a libertação das ex-colônias africanas, e acabou em 1999, com a saída portuguesa de Macau. Do outro lado desta sequência, um historiador, em plena segunda metade do século presente, conta a história do Cerco de Lisboa, demonstrando a bravura dos antepassados; um revisor, figura perfeitamente secundária no circuito editorial, torce-lhe uma afirmação, aponto um “não” a uma frase nuclear do historiador; o livro é impresso com o erro, e precisa levar uma ridícula errata; o revisor é chamado à ordem por uma supervisora, que, no desdobramento das ações, passa a namorar o mesmo revisor, a quem ela desafia sugerindo que então escreva a sua versão do Cerco, do que resultará não mais um livro de história, mas uma ficção, que altera os dados reais. Enfim, um escritor chamado Saramago reagrupa esses dados todos, compondo-os de forma inaudita.

Está claro que em vários momentos esta trama toca pontos de ordem antiga, ancestral, que evocam traços ou já soterrados pelos tempos, ou sobreviventes residuais — coisas como a guerra antiga, a defesa do burgo, a vida aldeã, o sonho imperial português, ou como a figura do revisor de textos, e ainda por cima profissional autônomo. O conjunto da narrativa, assim, retrabalha verdadeiros espectros (e nem citamos o “fantasma” do amor, também forte), dados e gentes e eventos mais ou menos mitológicos, de existência duvidosa — ou seja, elementos envoltos em certa aura. As características de nossa época — opressão cotidiana, a economia internacionalizada, a hegemonia do mercado no imaginário, a falta de transcendência dos homens —, tudo isso é muito tênue no romance, formando no máximo um pano de fundo para a trama metanarrativa e para o enredo lírico.

Estamos, portanto, num reino algo estranho ao romance de extração realista típica: se de fato, seguindo os termos de Benjamin, HCL trata do indivíduo isolado, narra um percurso temporal

¹⁴ BENJAMIN, 1985.

irrepetível, é bastante plausível e verossímil e calca seu discurso em relações de causalidade psicológica e/ou social – o que nos levaria a qualificar a obra como romance –, por outro lado o enredo demonstra uma forte dose de fantasia livre, sendo mais um trabalho de memória do que de rememoração e, como dissemos antes, carregando inúmeros traços ligados mais à experiência e ao artesanato do que à técnica e à indústria – o que permite aproximá-lo da categoria narrativa.

Estaremos agora aptos a concluir que *História do cerco de Lisboa* sugere, quem sabe, um novo patamar na forma romanesca, isto é, um estágio diferenciado mas intimamente ligado à tradição de que provém e que altera. Sirva-nos de metáfora geral uma passagem da página 105, em que Maria Sara oferece a Raimundo, não sem ironia, o aurático último exemplar com o “não” e sem errata: “Mas ela disse, em tom natural [...], Esse 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” (SARAMAGO, 1989, p. 105).

Um exemplar único de um livro de certa forma jamais escrito, convenhamos, é um símbolo adequado ao caso. Saramago está a nos propor narrativas únicas, densas de tempo e de história, afastadas da choradeira de saudades pelo romance burguês do passado e do regozijo pelo romance experimental ilegível, alertas para aquilo que o homem – cada um de nós –, contra várias evidências, tem de melhor: essa capacidade de continuar vivendo, desejando, amando, escrevendo e reescrevendo o passado.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail, *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política (Obras escolhidas, I)*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- COLERIDGE, Samuel T. *Coleridge: selected poetry & prose*. Edited by Stephen Potter. London: The Nonesuch Press; New York: Random House, Inc., 1933.
- _____. *Poemas e excertos da 'Biografia literária'*. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.
- SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupçon*. Paris: Gallimard, 1964.
- SWINGWOOD, Alan. *Novela y revolución*. Trad. espanhol Audón Coria Méndez e Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Recebido em: 3 abr. 2018.

Aprovado em: 30 abr. 2018.