

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
CAMPUS DE ARARAQUARA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

**DO MÍTICO QUE DÁ A CERTEZA AO QUESTIONAMENTO
QUE DÁ A DÚVIDA: OS OLHARES DE HERCULANO E
SARAMAGO SOBRE A REALIDADE HISTÓRICA DE
PORTUGAL
- EM QUE(M) VOCÊ CRÊ? -**

JACOB DOS SANTOS BIZIAK

ARARAQUARA

2009

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
CAMPUS DE ARARAQUARA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

**DO MÍTICO QUE DÁ A CERTEZA AO QUESTIONAMENTO
QUE DÁ A DÚVIDA: OS OLHARES DE HERCULANO E
SARAMAGO SOBRE A REALIDADE HISTÓRICA DE
PORTUGAL
- EM QUE(M) VOCÊ CRÊ? -**

JACOB DOS SANTOS BIZIAK

ORIENTAÇÃO: PROFA. DRA. MÁRCIA VALÉRIA ZAMBONI GOBBI

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Estudos Literários da
UNESP-FLCAr como parte do requisitos
obrigatórios para obtenção do título de
Mestre em Estudos Literários.

ARARAQUARA

2009

NÃO VOU VIVER COMO ALGUÉM QUE SÓ ESPERA UM NOVO AMOR
HÁ OUTRAS COISAS NO CAMINHO ONDE EU VOU
ÀS VEZES ANDO SÓ, TROCANDO PASSOS COM A SOLIDÃO
MOMENTOS QUE SÃO MEUS E QUE NÃO ABRO MÃO
JÁ SEI OLHAR O RIO POR ONDE A VIDA PASSA
SEM ME PRECIPITAR E NEM PERDER A HORA
ESCUTO O SILÊNCIO QUE HÁ EM MIM E BASTA
OUTRO TEMPO COMEÇOU PRA MIM AGORA
VOU DEIXAR A RUA ME LEVAR
VER A CIDADE SE ACENDER
A LUA VAI BANHAR ESSE LUGAR
E EU VOU LEMBRAR VOCÊ
É... MAS AINDA TENHO MUITA COISA PRA MUDAR
PROMESSAS QUE ME FIZ E QUE AINDA NÃO CUMPRI
PALAVRAS ME AGUARDAM O TEMPO EXATO PRA FALAR
COISAS MINHAS, TALVEZ VOCÊ NEM QUEIRA OUVIR

PRA RUA ME LEVAR

ANA CAROLINA

RESUMO

Esta dissertação busca estabelecer uma discussão que coloque em evidência as relações dentre ficção e histórica, mas de forma a também estabelecer as mudanças das concepções de sujeito e de representação da realidade ao longo dos tempos, desde Descartes, passando por Kant, Schopenhauer, Nietzsche e Foucault. Mais do que tentar apreender como o romance histórico incorpora o passado, cabe, aqui, compreender como este se torna objeto de apresentação e de representação artística, uma vez que é valor que está submetido aos critérios de verdade e realidade de quem produz e de quem lê a obra artística que, por si só, já é objeto específico da criação humana.

Como forma de oferecer respaldo às nossas reflexões e de estimulá-las, entraremos em contato com duas obras específicas de dois autores portugueses, uma do século XIX, **Eurico, o presbítero**, de Alexandre Herculano, outra do XX, **História do cerco de Lisboa**, de José Saramago. A intenção, aqui, é analisar como, por meio de duas obras distantes no tempo mas como a mesma preocupação de utilizar a história como parte da matéria-prima de suas composições, a ficção pode estimular a multiplicação de sentidos e de reflexões a respeito do que é verdadeiro, do que é real e do que é humano. A um questionamento paulatino da história segue-se um questionamento crescente a respeito do próprio estatuto do pensamento humano e da criação literária enquanto objeto de conhecimento.

PALAVRAS-CHAVE: história, ficção, realidade, mito, questionamento, José Saramago, Alexandre Herculano.

ABSTRACT

The aim of this work is to establish a discussion in which both, fiction and history, are emphasized but also establish the changes of subject conceptions and of reality throughout the time since Descartes, going through Kant, Schopenhauer, Nietzsche and Foucault. More than trying to apprehend how the historical novel incorporates the past, it is also vital to comprehend how it becomes object of presentation and artistic representation since it is value that is submitted to veracity and reality criteria of those who create and of those who read the artistic piece that is specific object of human creation by itself.

As a way to offer backup and to stimulate our reflections we will work with two specific pieces of two Portuguese authors, one of them dates from the XIX century, **Eurico, the Presbyter** (*Eurico, o Presbítero*), by Alexandre Herculano, the other dates from the XX century, **The History of the Siege of Lisbon** (*História do Cerco de Lisboa*), by José Saramago. The intention here is to analyse how, through both pieces distant in time, but sharing the same concern to use history as part of the raw material of their pieces, fiction can stimulate the multiplication of senses and reflections concerning what is true from what is real and from what is human. From a gradually questioning on history, it follows an increasing questioning concerning the own statute of human thought and of literary creation as knowledge object.

KEY-WORDS: history, fiction, reality, myth, questioning, José Saramago, Alexandre Herculano

AGRADECIMENTOS

Mesmo com medo do que a limitação da memória possa me fazer esquecer, tento realizar a proeza de não deixar de lembrar de ninguém que, a seu modo e com sua forma de agir, contribuiu para a realização plena deste trabalho de pesquisa:

- Em primeiro lugar, a meus pais, Helio e Maria, e a meu irmão pelas tentativas de me entenderem, mesmo nos momentos mais aparentemente sem razão, num processo que faz parte daquilo que posso dizer que sou hoje, essa dissertação também faz parte de vocês;
- À “maternidade acadêmica” oferecida pela Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi que acompanhou não só o processo de meu amadurecimento acadêmico, mas também como jovem que decidiu virar adulto dentro de uma universidade brasileira: sua lembrança transcende palavras, pra sempre;
- À Profa. Ude Baldan por abrir (minha primeira aula na faculdade!) e por fechar (minha paraninfa!) meu curso de graduação: suas palavras são mais que eco;
- À banca examinadora do mestrado, pela paciência e pelo requinte das observações, leituras e críticas feitas;
- Aos colegas e aos amigos de sala com que partilhei todos esses anos de pesquisa e estudo dentro da UNESP de Araraquara, seja na graduação ou na pós;
- Aos funcionários da UNESP de Araraquara, que, da sua forma, mantêm parte da estrutura que ainda faz diferença;
- Aos amigos de longa data, do que se chama juventude, por fazerem parte do que sou hoje, já que o que não esquecemos é pra sempre presente (amo a todos);
- Aos meus alunos das escolas em que trabalho ou trabalhei (COC unidades Ribeirão Preto e Taquaritinga, CAPE – Centro de Apoio Popular do Estudante

de Ribeirão Preto, CUCA – Curso Unificado do Campus de Araraquara), já que crescer compreende muitas coisas, algumas que ainda descubro graças também a vocês;

- À minha Nenê, ao meu Bob e ao meu Billi: todos fazem parte de uma memória que trouxe vocês até aqui para mim;
- Aos amigos que moram comigo e dividem algo que transcende despesas diárias, mas também o nosso investimento emocional e humano, amo vocês, Carla e Renon;
- À Rafaela, que faz parte do que chamo também de amor que me leva aonde achava não ser capaz de chegar;
- Aos amigos e colegas do cotidiano, de saídas, de divertimento, pelas lembranças e pela desafogamento;
- À Camila, *personal* e amiga, por cuidar das minhas saúdes;
- Aos amigos e colegas de profissão das escolas em que exerço a maior paixão da minha vida: grato pela descontração e pela seriedade que se alimentam;
- Aos poetas e artistas, autores das obras que puderem desenvolver meu pensamento e grande parte de minha maturidade acadêmica;
- Aos demais familiares, pela origem;
- À Profa. Fabiana Paganini, pela contribuição sincera com a gramática inglesa: sua ajuda vai além de barreiras lingüísticas;
- Aos professores Marcelo Müller, Fernanda Zucarelli e Bete Sposito pelos modelos, pela vivência e pela compreensão;

- A Deus é a tudo que comanda minha vida, apesar de não fazer parte do concretude limitante do cotidiano.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 - ENTRE OS BOSQUES DO QUESTIONAMENTO E DA DÚVIDA: A REPRESENTAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO.....	7
CAPÍTULO 2 - O MÍTICO QUE DÁ A CERTEZA: AS ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS DO NARRADOR DE HERCULANO.....	17
1. O percurso da enunciação em <i>Eurico, o presbítero</i>	17
2. A mitologização da história pelo narrador.....	32
CAPÍTULO 3 - O QUESTIONAMENTO QUE DÁ A DÚVIDA: AS ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS DO NARRADOR DE SARAMAGO.....	55
1. O percurso da enunciação em <i>História do cerco de Lisboa</i>	55
2. O questionamento que dá a dúvida.....	80
CONCLUSÃO: UM COTEJO ENTRE AS ESTRUTURAS NARRATIVAS DAS DUAS OBRAS.....	85
BIBLIOGRAFIA.....	96
FONTES CITADAS.....	96
FONTES CONSULTADAS.....	97

INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto de um estudo iniciado no segundo semestre de 2003 e que acompanhou toda uma trajetória acadêmica. Começou como projeto de iniciação científica sobre o processo de recriação do passado português pelas narrativas históricas de Herculano contidas em **Lendas e narrativas**. Tal pesquisa, com o título de “O jogo dos tempos no Romantismo português: a narrativa histórica de Herculano”, mais tarde, foi bolsista do projeto PIBIC/CNPq de 2005 e 2006 e rendeu alguns artigos e apresentações em seminários de pesquisa. É um trabalho importante no sentido de que acompanhou todo o desenvolvimento de uma maturidade acadêmica, representando uma evolução do mais simples a algo mais complexo no que compreendem os Estudos Literários. É fruto não só de pesquisa, mas de paixão. Agora, mais um desdobramento desta aparece: uma nova etapa do trabalho, incorporando novo *corpus* a fim de executar um estudo comparativo sobre a maneira de autores importantes lidarem com a recuperação do passado por meio da ficção romanesca.

Esta dissertação propõe uma delimitação bem definida sobre os estudos que envolvem o romance, a ficção e a história. Ou seja, pretende refletir sobre o modo como dois discursos, tão distantes e próximos ao mesmo tempo, podem se entrelaçar tendo em vista a composição de um terceiro, derivado dos dois, o romance histórico. No entanto, ao mesmo tempo que retomamos certos pontos teóricos e práticos de análise já discutidos por outros autores, almejamos fazer uma reflexão que tome um caminho um tanto diferente, passando por outro bosque de reflexões: a capacidade humana de representar. Através do estudo mais aprofundado desta propriedade do homem, que produz a ficção e a história¹, projetaremos a seguinte pergunta e a busca pela resposta

¹ Segundo Costa Lima (2006), uma das principais formas de distinção entre ficção e história seria a aporia que envolve esta última. O relatado pela ciência histórica é considerado como verdadeiro porque é

dela: como o homem do século XIX e o do XX-XXI representa a realidade, ou melhor, como ele se exterioriza em um gênero que funde dois frutos primordiais do capital pensado humano – para falar com Gilbert Durand (2002) – : a ficção e a história, entrelaçadas no gênero do romance histórico?

Para justificar a escolha do romance histórico, começaremos pelo porquê de enveredar essa nossa discussão pelo campo da ficção e da história. Vários estudiosos – desde antropólogos até etnólogos – já disseram e ainda dizem que é inerente ao ser humano a elaboração de situações que não correspondem necessariamente com o que conhecemos por realidade. Mesmo a atividade abarcada pelo cientista nasce, num primeiro momento, da mesma atividade que dá origem à utopia, ou seja, nos primórdios, tudo é, para falar bem rudemente, imaginação, para depois, tendo em vista a circulação de valores e de costumes de cada sociedade, receber classificações. Sendo assim, uma das possibilidades de criação próprias e fundamentais para o ser humano é a ficção, que prima por, num primeiro momento, não querer nem mentir nem dizer a verdade sobre o real. Enquanto isso, a história é a ciência humana por excelência, já que se acredita que ela é a mais capaz de conservar o que acontece no universo, por assim dizer, já que encarnaria o desejo básico de exteriorização das sociedades que, projetadas de uma forma que permite a análise, poderiam deslindar e entender todo o seu processo de formação. Logo, o romance histórico, para os fins de nosso estudo, seria o gênero literário que incorporaria as duas formas de exteriorização acima apresentadas: a ficcional e a histórica. Assim, até que ponto são conservadas nele características pertencentes tanto à escrita histórica quanto à ficcional? Ou melhor, o que é ficção e o

estabelecido um consenso social a respeito disso. Em outras palavras, a história é verdadeira porque assim ela é aceita pela comunidade que a pratica. Ao contrário da ficção, que possui espaço na fantasia, no imaginativo porque assim é estabelecido socialmente. São dois discursos que muito se diferenciam em função desta aporia que envolve aquilo que é histórico, mas não ficcional.

que é história para esse trabalho? Pretende-se refletir sobre as questões propostas ao longo do estudo, que aqui só está se apresentando.

Continuando o raciocínio acima começado: já que queremos estudar a forma como o homem representa a si e ao mundo em literatura, escolhemos o gênero do romance histórico por ser, em primeiro lugar, ficção, e, além disso, por contar com elementos próprios da história, que, como dissemos, em ciências humanas, é uma das realizações máximas e mais antigas – vide o trabalho de Heródoto e de Tucídides. Nessa área do conhecimento, o homem passa a ser objeto e agente de seu processo de entendimento e, mesmo que tal consciência seja moderna, sua atividade não nasceu modernamente, muito pelo contrário.

Para amparar nossas observações, escolhemos dois romances que constituem nosso *corpus* de permanente análise: **Eurico, o presbítero**, de Alexandre Herculano, o fundador, juntamente com Garrett, do gênero em língua portuguesa, e **História do cerco de Lisboa**, de José Saramago, um dos mais eminentes escritores lusitanos da contemporaneidade e que executa com maestria a escrita romanesca histórica. As escolhas justificam-se: ambos são romances históricos de autores portugueses; ambos se fizeram em épocas nas quais a recuperação da História se fez (e se faz) particularmente necessária, inclusive nas discussões que acompanham o todo narrativo; ambos retratam situações conhecidas de guerra em território lusitano na Idade Média; os fatos narrados passam-se em épocas relativamente próximas, se considerarmos uma longa cronologia: um em 711 (queda dos visigodos, no **Eurico**), o outro em 1147 (quando da expulsão dos mouros de Lisboa, na obra de Saramago); ambos retratam conflitos pela unidade nacional de Portugal; há uma distância temporal entre a escritura das obras (1844 – 1989, respectivamente) que se faz necessária para um de nossos objetivos, o de estabelecer em que medida a ficção acompanha, ao longo dos anos e de diferentes

estéticas, diversas concepções sobre História; por fim, trata-se de dois autores que publicamente se mostraram (e mostram, no caso de Saramago) interessados pela recuperação da História, mas de formas diametralmente opostas.

Assim, diante de nossos objetos de análise, pretendemos observar o que muda na forma de o homem representar a si próprio e a seus percursos temporais dentro de um gênero que o incorpore por completo.² Cremos que o romance moderno nasce, de fato, como necessidade do homem de rediscutir suas problemáticas, principalmente as interiores, mais difíceis de serem exteriorizadas, mesmo quando a temática da obra também seja marcadamente social, numa constante observação de seu processo de formação – preocupação essa que se inicia no gênero romanesco, com força total, no movimento romântico – que foi estético e social – com a consolidação do próprio romance (inclusive o *Bildungsroman*, o romance de formação). Além disso, não podemos nos esquecer que é nesse mesmo momento histórico e cultural que a história volta a ganhar fôlego renovado em seus estudos, como é o caso português de Alexandre Herculano, historiador de profissão e contratado, inclusive, pela Academia Real das Ciências de Portugal para organizar os livros de linhagem medievais. É também nesse instante que nasce o romance histórico, com Walter Scott e, depois, em Portugal, com Alexandre Herculano e Garrett. Enquanto isso, em pleno século XX, ganha força o movimento que busca renovar a base epistemológica das ciências humanas e, conseqüentemente, de tudo que envolve o estudo e a produção do que se refere ao

² A “realidade” será entendida como aquilo que envolve e compreende o homem, ou seja, o universo em que ele vive, da forma como este a entende. Ou seja, de época para época, o conceito de “realidade” muda porque o homem entende a si de formas diferentes. Sendo assim, o conceito de real permanece muito em função do que é entendido por sujeito, aquele que realiza a representação do mundo. Se ele, o sujeito, for entendido como ser racional capaz de lidar de forma direta e transparente sobre o mundo, a realidade será algo completamente dominável pela razão, podendo ser completamente dominada. Agora, se o sujeito for problematizado como aquele a quem cabe fazer questionamentos, principalmente sobre o que é considerado estanque, perene; “realidade” será sempre algo questionável para que haja uma evolução do conhecimento sobre o mundo, já que nunca poderá ser completamente dominada, a não ser por formas de saber e de poder que almejem ser reconhecidas como centrais dentro da atividade humana. De acordo com a forma como são entendidos sujeito e, conseqüentemente, realidade, a representação artística mudará.

homem: inicia-se um momento de forte reposicionamento ideológico sobre a atividade artística, social e ética. Para ter certeza dessa reformulação de valores, é só observarmos o movimento forte e profundo de reformulação que as ciências humanas sofreram a partir da década de 60, como apontado por Gregolin (2006). A obra revisionista de Saramago, como veremos, absorve, com toda força e certeza, esse tensionamento de supostas verdades que o homem cria para si.

Apresentado nosso trabalho, nosso *corpus* e tendo ambos justificados, explicamos o itinerário a ser seguido nesta pesquisa. Primeiramente, realizaremos um percurso sobre as diferentes transformações que a concepção de sujeito sofreu ao longo dos tempos, começando por Descartes – o sujeito solar –, passando por Kant – o sujeito fraturado –, por Schopenhauer, por Nietzsche – a proposta da genealogia da moral –, chegando em Foucault. As escolhas também são justificadas: tais filósofos são representantes capitais das principais concepções de sujeito que marcaram a trajetória da própria humanidade no sentido de enxergar a si e a sua atividade de imaginar, de criar, de representar. Ou seja, muda-se a representação de sujeito, muda-se, também, a forma de se entender o modo de o homem compreender e realizar o próprio ato de representar, de efetuar a mimesis. Assim, interessa-nos o pensamento do sujeito sobre o próprio sujeito e suas representações, dentre as quais a ficcional e a histórica, efetuado no nascimento, depois no florescimento e, por fim, na contestação da modernidade. Para amparar nossas reflexões e nossas interpretações a respeito dos filósofos aqui tratados, usaremos o trabalho efetuado exemplarmente no Brasil por Luiz Costa Lima, principalmente em **Mimeses: desafio ao pensamento** (2000); já que ele próprio admite que, de uma obra para outra, o seu raciocínio foi evoluindo e amadurecendo sobre o fenômeno da mimesis, escolhemos, primordialmente, duas de suas últimas publicações: a citada e **História. Ficção. Literatura.** (2006).

Pronto isso, chegaremos, finalmente, ao propósito máximo deste trabalho: efetuar as análises das obras acima apresentadas, centradas na discussão sobre o modo como o homem, na especificidade do romance histórico, organiza as estruturas narrativas para compor sua representação da realidade e do processo histórico que o compreende. Nossa atenção será voltada, principalmente, para o narrador, já que acreditamos ser ele a principal estrutura narrativa responsável pela organização das demais, como tempo e espaço, por exemplo.

CAPÍTULO 1

ENTRE OS BOSQUES DO QUESTIONAMENTO E DA DÚVIDA: A REPRESENTAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO

Acompanhar as diferentes concepções de sujeito – e, conseqüentemente, de representação da realidade deste – de Descartes a Foucault³ compreende um percurso que resume as mudanças fundamentais que acompanharam as evoluções básicas da discussão sobre o paradigma do homem como sujeito e objeto de uma ciência. Ou seja, é nítida a passagem da visão de um sujeito solar, que reivindica para si o direito de conter todos os conhecimentos certos e inquestionáveis que o homem PODERIA possuir, para um sujeito fraturado –que se inicia com Kant –, que tenta reunir os cacos de seus antigos referenciais, agora destruídos, questionando a chamada crise da representação ou alimentando ainda mais tal polêmica.

Este traçado de Descartes a Foucault representa a própria passagem da reflexão do homem pelo homem que ocorre do Romantismo até a explosão plena da modernidade nos palcos do século XX. Com Descartes ainda temos uma visão geométrica, para não dizer fossilizada, do sujeito – eixo centrípeto de todo o conhecimento e de todas as verdades, uma atitude até aristocrática diante do “mundo” – e das representações que este seria capaz de efetuar, todas “perfeitas” e portadoras de um referencial necessariamente possível de ser encontrado no ambiente externo à obra, seja ela artística ou não. Logo, os conceitos de arte, de belo, de verdadeiro ficam sujeitos a uma visão de realidade que não se sabe até que ponto encontra respaldo na própria concepção de um sujeito que se quer perfeito, uno e portador de conhecimentos cujos limites são questionáveis ou não conhecidos. É a visão cara ao período denominado, por exemplo, como Iluminismo ou Ilustração, que será questionada a

³ Importante lembrar que as considerações feitas sobre os filósofos aqui estudados são todas a partir da análise inicial e de suma importância de Costa Lima, principalmente em **Mímesis: desafio ao pensamento** (2000).

partir de seu próprio centro, por Kant. Este filósofo ultrapassa as raias iluministas e atinge as beiradas iniciais e fundadoras da modernidade do pensamento ao tensionar a infalibilidade das representações e, inclusive, do conceito de sujeito de então. Ou seja, segundo ele, não se pode pensar em transposição imparcial e total de um REAL, por si só questionável, para uma obra de arte que prima pelo uso da imaginação, impregnada, por sua vez, pela visão de mundo do poeta, do produtor. Isso ocorreria uma vez que, segundo a *Terceira crítica* e os apontamentos indispensáveis de Costa Lima (2000), a mimesis não é só uma apresentação da realidade, mas uma representação seguida por esta. Em outras palavras, trabalhar com arte é, em primeiro lugar, recriar a realidade almejada, que não precisa necessariamente ser encontrada no mundo externo, segundo princípios internos e inalienáveis ao autor, para, em seguida, ser apresentada ao leitor. As conclusões importantes disto para nossa reflexão aqui são as seguintes: qualquer atividade mimética, seja artística ou não, por ser representação seguida de apresentação, segue princípios criadores que devem ser procurados dentro da própria criação artística e não numa realidade que não se sabe até que ponto é do jeito que se espera ser e é, portanto, questionável. Claro que a realidade histórica também é importante por oferecer condições específicas, em cada época, para a elaboração de obras, mas não é referencial que vai ser encontrado de forma sempre idêntica em todas as obras pertencentes a uma mesma época, por exemplo. O próprio Iluminismo, por mais que quisesse para si um mundo dominável e “geometrizável”, não conseguiu produzir obras que contivessem exatamente a mesma visão de política, por exemplo. A grande virada do pensamento moderno sobre sujeito e representação inicia-se, pois, com Kant.

Com Schopenhauer e Nietzsche, principalmente com este último, teremos uma espécie de continuação, mesmo que não explícita, mas pulsante e interna, do pensamento kantiano sobre a mimeses (representação mais apresentação seguidas de

todas as conseqüências apresentadas no parágrafo acima). Sendo as representações humanas algo impossível de ser apreendido como reconstrução transparente e direta do mundo externo à obra, urge, e aqui a inovação nietzscheniana, que seja realizado um rastreamento genealógico dos valores humanos. Ou seja, por exemplo, se arte é fruto direto, ainda que, muitas vezes, não explícito da “visão de mundo” de um emissor, ela contém traços e rastros ideológicos latentes pertencentes a este e que serão redimensionados, absorvidos e reavaliados, conscientemente ou não, pelo receptor do texto. Daí a genealogia da moral de que falava Nietzsche e que fora preparada por Schopenhauer. Tal pensamento será expandido, anos mais tarde, em pleno século XX, na revolução epistemológica das ciências humanas, por Foucault, que alertará sobre a necessidade de se saber explorar e avaliar as manifestações de poder subjacentes às formas de expressão humanas, como a história, a religião e a arte, inclusive. Ou seja, toda forma de representação, exatamente por ser recriação feita por um sujeito epistemológico, contém, mesmo que isso escape à percepção do emissor e do receptor, rastros de uma ou várias visões de mundo. E a arte e a crítica podem ou ocultar ainda mais tais visões ou ajudar a revelá-las. No entanto, por esse conjunto de considerações sobre a mimesis ser muito recente, só há muito pouco tempo, considerando a cronologia longa de produção intelectual do homem, ganhou espaço enquanto discussão. À arte, quando se interessa por esse tipo de questionamento ou problematização, cabe incorporar em suas estruturas componentes tal discussão, que são tanto mais poéticas quanto mais discretas e latentes.

Paralelamente a todo este pensamento filosófico de questionamento do poder soberano da razão, no mundo externo de desenvolvimento do sistema capitalista, ocorreu o contrário, o que constitui um dos paradoxos da modernidade, segundo

Compagnon (1999). Alain Tourraine (1995, p.18) define a modernidade como “estritamente associada à (...) racionalização” em que

A particularidade do pensamento ocidental, no momento da sua mais forte identificação com a modernidade, é que ele quis passar do papel essencial reconhecido à racionalização para a idéia mais ampla de uma *sociedade racional*, na qual a razão não comanda apenas a atividade científica e técnica, mas o governo dos homens tanto quanto a administração das coisas [...] como criação de uma sociedade racional.

Ou seja, estamos diante da sociedade capitalista como comumente a conhecemos, pautada pelo pragmatismo e pelo lucro imediato alcançado por intermédio da atividade racional.

Calinescu (1999), por outro lado, ao definir vanguarda, aponta para outra modernidade, que seria marcada por “um agudo sentido de militância, louvor do não-conformismo, corajosa exploração precursora” que procurará “dramatizar certos elementos constitutivos da idéia de Modernidade e torná-los pedras fundamentais de uma ética revolucionária”. Não seria contraditória a existência de uma modernidade definida, ao mesmo tempo, como mantenedora de uma idéia geral de racionalidade e, concomitantemente, como questionadora dessa idéia? Não, se pensarmos que, ao lado do desenvolvimento do capitalismo, deu-se aquilo que chamamos de modernidade histórica, marcada, como dissemos, pela necessidade do lucro e do processo racional de conquista deste e do mundo externo. Paralela e decorrente desta, surge a modernidade estética, marcada pela militância de que fala Calinescu (1995) e pelo questionamento da modernidade histórica e industrial. Tal questionamento, dependendo do tipo de obra desenvolvida, poderá ser realizado de diversas formas que possuem em comum o trabalho consciente da questão da linguagem e de como esta dá forma e adquire forma de acordo com o processo de representação empreendido. Ou seja, ao passo que a sociedade capitalista atual e seus membros, vivendo a modernidade histórica, pregam ainda o imediatismo e o sujeito solar cartesiano, a arte incorporada à modernidade estética, reconhecendo, na esteira kantiana, que a obra é antes representação que

apresentação, irá adquirir seu tom de militância, de reflexão desdobrada sobre os valores humanos.

Aqui é importante perceber a complexidade que envolve a palavra “modernidade”, já que, tanto pela visão oferecida por Turreine quanto por Calinescu, temos pelos menos dois tipos desta: a histórica e a estética. A modernidade histórica corresponde ao período iniciado com a Revolução Industrial e o advento do lucro, do capital, em que a razão assumiu o posto de condutora das verdades e do destino humano na forma de pensar e de agir. Decorrente desta, surge a modernidade estética que diz respeito ao conjunto de obras, surgidas principalmente a partir do Simbolismo francês⁴, que começarão a efetuar um deslocamento sobre o que se entende por arte: esta deixa de ser um registro da realidade e dos valores burgueses tradicionais e passa a questionar os mesmos, inclusive na estrutura artística. É como se a obra e os artistas se recusassem a incorporar a visão de mundo consagrada pelo tempo e comesse a reinventá-la, numa tentativa de uma espécie de “efeito cascata”: muda-se a forma de fazer arte, conseqüentemente a forma de interpretá-la e, por fim, a forma de enxergar o mundo, o que se considera real. Aqui é que se encaixa Saramago: ao reinventar a forma de se escrever e de conceber o objeto artístico, os valores são questionados e permanentemente tensionados. Saramago, por vários motivos, inclusive o temporal, não pode ser chamado de vanguardista, mas ele consolida e prolonga esse pensamento revisionista que não é só da atualidade vigente, mas que se iniciou bem antes, entre o final do século XIX e o início do XX. O autor lusitano, na verdade, localiza-se dentro de uma geração dos séculos XX e XXI de autores de romances que buscam reconsiderar

⁴ Esta, na verdade, é uma nota de esclarecimento: dizemos aqui que a modernidade estética surgiu a partir do movimento simbolista francês porque é nele que encontramos presença em massa de diversos poemas e autores que incorporam uma série de verdadeiras invasões no que diz respeito, principalmente, à linguagem, matéria prima da literatura artística. No entanto, vale a pena lembrar que já no Romantismo como um todo encontramos o início de diversas tendências artísticas que eclodirão mais tarde no fim do século XIX (simbolismo e vanguardas) e aurorecer do XX.

vários aspectos do universo que rodeia o autor, como Marguerite Yourcenar, em **Memórias de Adriano**, e Ítalo Calvino, em **O cavaleiro inexistente**.

Leyla Perrone-Moisés (2000) alerta para o fato de a poesia possuir, genericamente, três estágios: o em que representar era mais importante que expressar; o em que expressar era mais importante que representar; o em que nem representar, nem expressar, o importante é a noção de que a palavra, a linguagem é uma realidade em si, portadora de múltiplos sentidos e realidades, e como tal deve ser tratada poeticamente. A primeira fase irá até o período da literatura da ilustração, a segunda surgiria com o Pré-Romantismo alemão e a terceira a partir do Simbolismo francês e se consolidaria com as vanguardas. É importante, então, perceber que a consciência de que a obra de arte, a literatura não se esgotam em representar de forma transparente qualquer realidade inicia-se com o Romantismo, a partir da constatação da importância que o emissor do texto possui no processo não só de escrita, mas de recriar, ou melhor, transcriar uma realidade própria com marcas recorrentes de sua individualidade que deverão entrar em contato com outra, a do receptor; e isso só poderia ser feito de uma forma: pela linguagem.

Entre mundo, emissor e receptor, múltiplos pontos de vista sobre os mesmos textos serão entrelaçados, desdobrados e revelados. No entanto, só com o Simbolismo francês e a explosão vanguardista é que assistiremos à consolidação sistemática da consciência de que é preciso que se redimensione a importância da linguagem para que se mude, ou se adeque o pensamento, ou melhor, a forma de se pensar e refletir sobre o que compõe a condição humana, problemática que a sociedade pragmática, em sua modernidade histórica que prega um sujeito falsamente livre, insiste em ocultar. Por esse trabalho de reconsideração da linguagem que atinge o sujeito, as representações deste e o mundo externo é que se percebe, paulatinamente, a condição de escravidão do

homem à linguagem e os usos que desta podem ser feitos, os pontos de vista que podem ser construídos.

Diante dessas considerações, torna-se importante que comecemos a localizar a obra de Herculano. Este autor, por dois motivos, pelo menos, tem um forte vínculo com a questão da nacionalidade e da identidade lusitanas. Primeiro, para Portugal, como para outros países do mesmo período, torna-se particularmente importante e necessário que se redescobrisse as esquecidas origens nacionais, vide o *Sturm und Drang*, o contexto mais geral do Romantismo, além de obras de autores como Rousseau, Walter Scott, irmãos Grimm, entre outros. Além disso, num instante em que a preocupação com a expressão individual ganha espaço em relação à representação de ambientes e situações mais amplos, o nacionalismo ganha fôlego renovado como forma de revitalizar a consciência nacionalista. Segundo, Herculano foi uma personalidade muito preocupada com a realidade de seu país e achava que a chave para a reconquista de uma situação nacional grandiosa estava na reconsideração do passado lusitano. Daí, a origem de suas intensas pesquisas em torno da história portuguesa e a tentativa de contá-la ao povo por meio de narrativas históricas. Estas, ainda, segundo ele, deveriam ser um retrato fiel daquilo que teria ocorrido. Ou seja, os fatos do passado, para este autor, exatamente por terem a segurança do passado, têm a garantia de terem ocorrido de uma forma bem definida, sendo que só caberia ao autor, a ele enquanto artista, recontar os fatos sem alterá-los em nada.

Já diante do que expusemos acima, encontramos vários problemas a serem considerados. Em primeiro lugar, pelo traçado que fizemos sobre o pensamento filosófico a respeito da mimesis, não existe transposição fiel do passado para o discurso do autor. Ou seja, a reescrita do passado sofre um processo inicial de representação – o que o autor entende e sabe sobre ele – e, depois, de apresentação, de escrita que será

apresentada ao leitor que, por seu turno, decodificará o texto segundo seu próprio horizonte de expectativas⁵. Outro problema: ao lidarmos com o passado, lidamos com um tempo que é necessariamente psicológico, já que é reconstrução da memória, do conhecimento sobre ele. Além disso, por ser um discurso muito voltado para a preocupação com a problemática da nação, ficamos diante de novo empecilho: tal conceito também é constructo, construção humana, assim como o passado lembrado, ainda que não de forma explícita. Segundo Benedict Anderson (1991, p. 14), a nação é uma comunidade política imaginada, já que “nem mesmo os membros das menores jamais conhecerão a maioria de seus compatriotas, nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua comunhão”. De acordo com ele, ainda, as nações são inventadas onde elas não existem, devendo ser distinguidas de acordo com o estilo em que são imaginadas. (Anderson, 1991, p. 15) Assim, apesar do projeto de Herculano de reconstrução do passado lusitano de forma a não “ferir” a verdade que seria imanente aos fatos, a obra é submissa à visão de mundo e aos valores que seu autor mobiliza para tal.

A visão de sujeito e de representação que Herculano parece possuir diante de seu ofício é próxima daquela que encontramos em Descartes. Ou seja, enxerga os fatos acreditando que eles possuem a garantia da sedimentação perene da verdade; sua preocupação com a questão da nacionalidade e da reescrita da história e sua transformação em ficção perpassa a certeza de que o passado, por ter sido pesquisado e consultado, é inalterável, inabalável, certo. A representação de uma realidade que seria externa à obra, em um primeiro momento, é mais importante que a expressão interior a respeito dela. A individualidade diminui em função do coletivo histórico. Prova disso é, por exemplo, o narrador heterodiegético, ou em terceira pessoa, que não se envolveria

⁵ Deve-se lembrar que tal termo é de suma importância para a chamada estética de recepção.

emotivamente com o que é contado, além do tempo ser exposto em ordem cronológica, criando a ilusão de se acompanhar os fatos como se eles ocorressem junto com a enunciação. No entanto, as estruturas narrativas, se analisadas segundo a ótica da mimesis que apresentamos acima, são modeladas de acordo com os propósitos de seu emissor. Herculano acaba caindo na armadilha de sua própria linguagem, suporte da narrativa histórica, que não resiste às interpretações e às análises do tempo.

Diante da consciência do pensamento filosófico da modernidade, quando surge a noção de que qualquer obra é representação, criação, e não só apresentação, a narrativa contemporânea vai incorporar aquilo que a poesia já fazia tempos antes. O cubismo de vanguarda, ao propor a multiplicidade dos pontos de vista para que se possa ver a realidade de forma menos viciada, atenta para o fato de que a realidade não é conceito de sentido único, mas de múltiplas interpretações, já que cada um, em cada época, representa e apresenta a realidade de formas diferentes, não opostas, mas complementares. Saramago, em **História do cerco de Lisboa**, desloca várias vezes o foco narrativo: ora temos o narrador da história do passado, ora a do revisor do texto, técnica não muito distante daquilo que era proposto pelo cubismo. Tal fato, por exemplo, evidencia mais de uma conclusão importante. Uma delas é o perfeito prolongamento consciente daquilo que se iniciou com o pensamento de Kant e se estende pelos séculos XIX e XX. Tais técnicas de manipulação da estrutura narrativa são uma das formas de incorporação do pensamento filosófico da modernidade em que qualquer realidade externa, ao ser incorporada pela linguagem, principalmente ficcional, torna-se outra realidade, já que aquela é um universo independente.

Por fim, tanto a obra histórica de Herculano quanto a de Saramago não são a transposição daquilo que se passou no passado português, ou seja, são construções cujas mimesis se baseiam em uma primeira representação para posterior apresentação. Mas a

principal diferença consiste na consciência disso que afetará, como começamos a ver, a construção das estruturas e da técnica diegéticas.

CAPÍTULO 2

O MÍTICO QUE DÁ A CERTEZA: AS ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS DO NARRADOR DE HERCULANO

3. O percurso da enunciação em *Eurico, o presbítero*

A diegese do romance de Herculano bifurca-se em dois grandes eixos que determinarão a organização e a construção da obra como um todo. Temos, de forma paralela e recíproca, o desenvolvimento da história da guerra dos cruzados contra os árabes e, de modo alternado, mas não separado e sim complementar, a narração do envolvimento amoroso entre Eurico e Hemengarda. Ou seja, temos um eixo responsável por apresentar o que seria, de fato, uma parte importante do passado lusitano e outro, assumidamente fictício, que acompanhará o desenrolar da guerra. Assim, na verdade, temos dois núcleos de ação que disputarão espaço na obra e cujos pontos em comum são a presença de Eurico como elemento primordial de desenlace e de destaque, já que para um eixo ele se apresenta como o grande guerreiro misterioso que a todos combate e vence, e, para outro, surge como o típico protótipo do herói romântico envolvido pelo amor ideal por sua mulher almejada.

Diante dessa constatação, ora veremos o narrador da obra debruçado sobre a narração das querelas e das batalhas que envolvem a guerra do passado português, ora sobre as dificuldades do envolvimento amoroso, passionai entre os protagonistas Eurico e Hermengarda. Diante disso, duas intenções básicas da obra saltam aos olhos. Em primeiro lugar, é amplamente conhecido o projeto de Herculano de escrever obras que, na verdade, fossem um grande panorama que pudesse oferecer ao público lusitano aquilo que mais lhe seria próprio: o passado, sua origem. Tal tipo de postura revela-se como algo extremamente peculiar e próprio do estilo de época da filiação romântica de Herculano. O Romantismo, como é sabido, foi um movimento de múltiplas tendências

que, em geral e a grosso modo, idealizava vários aspectos da existência humana, como o amor e a pátria, ambos abarcados, aqui, pelo autor português. Além disso, Herculano sempre revelou-se defensor da idéia de que o autor de ficção histórica poderia até recontar o passado por meio de artifícios narrativos, desde que, no entanto, nunca alterasse a veracidade dos fatos. Logo aqui já é perceptível que Herculano entende a representação artística como algo transparente, que transporia a realidade externa como num processo de fotografia, de cópia, para a realidade interna da obra. Mas, na verdade, observando o percurso do narrador de **Eurico, o presbítero**, ficamos diante de vários momentos em que, na verdade, vemos que o próprio Herculano, mesmo que aparentemente sem a percepção dele sobre tal fato, tem seus propósitos malogrados, dado que a própria composição da obra se alimenta da história de amor de um casal totalmente fictício e residente no mundo imaginário da criação. Na verdade, a origem de tal constatação encontra na forma como este autor entende o postulado de sujeito, realidade e de história.

O livro abre-se com uma série de considerações, não se pode identificar ao certo se de Herculano ou do narrador deste, sobre a situação do celibato, uma vez que a personagem central da obra, Eurico, fez votos de castidade. Diz que muitos entendem o celibato como forma de negação dos sentimentos, como uma forma de mediação entre o céu e a terra, já que o homem seria obrigado a enfrentar o tédio do mundo sem a mulher. Ou seja, o celibato poderia ser uma forma de luta do clero contra as tendências naturais do homem:

Ao sacerdote cumpre aceitar esta por verdadeiro desterro: para ele o mundo deve passar desconsolado e triste, como se nos apresenta ao despovoarmo-lo daquelas por quem e para quem vivemos.

A história das agonias íntimas geradas pela luta desta situação excepcional do clero com as tendências naturais do homem seria bem dolorosa e variada, se as fases do coração tivessem os seus anais como os têm as gerações e os povos. A obra da lógica potente da imaginação que cria o romance seria bem grosseira e fria comparada com a terrível realidade histórica de uma alma devorada pela solidão do sacerdócio. (Herculano, 2006, p. 12)

Assim, logo de início, encontramos uma série de considerações sobre a realidade clerical e do homem que se envolve nela que extrapolam a intenção de somente narrar uma história do passado de Portugal. Em outras palavras, de início, temos um conjunto de afirmações que, intencionalmente ou não, já tendenciam a leitura do romance por parte do público que, por seu turno, como veremos pelo restante da análise do romance a ser feita aqui, já não terá nenhum tipo de transposição fiel do passado do mundo externo para as linhas narrativas.

O romance histórico, sabidamente, como vemos em Freitas (1986), encontra e usa várias estratégias para autenticar seu discurso, para lhe dar confiabilidade a ser reconhecida pelo leitor. Prova disso e da intenção de Herculano de manter a expectativa do leitor de que tudo ali é “real” temos logo no começo da obra, quando revela-se que parte do material encontrado para o romance seriam testemunhos escritos por alguns monges medievais, sendo a história inspirada em um manuscrito gótico do Minho. Além disso, revela-se mais, diz que o **Monge de Cister** possuiria a mesma origem:

o pensamento dela [da narrativa de Eurico] foi despertado pela narrativa de certo manuscrito gótico, afumado e gasto do roçar dos séculos, que outrora pertenceu a uma antigo mosteiro do Minho.

O monge de Cister, que deve seguir-se a Eurico, teve, proximamente, a mesma origem (Herculano, 2006, p.13).

Mas outras estratégias de autenticação do discurso surgem, como nas seguintes frases do romance: “segundo parece dos escassos monumentos históricos dessa escura época” e “se dermos crédito a antigos historiadores” (Herculano, 2006, p. 16; 16).

Durante o primeiro capítulo, chamado “Os visigodos”, veremos o narrador oferecer diversas considerações sobre este povo que, segundo ele, dos bárbaros, é o mais civilizado: “soubera como os godos ajuntar esses fragmentos de púrpura e ouro, para se compor a exemplo de povo civilizado” (Herculano, 2006, p.15). A razão desta postura valorativa encontra-se no fato de os visigodos, juntamente com os romanos, terem sido um dos principais povos bárbaros que povoaram a península ibérica e,

consequentemente, deram origem ao povo português. Desse modo, nas entrelinhas, temos um reforço de nacionalismo, já que há a valorização das raízes mais ancestrais de Portugal. Os visigodos, segundo o narrador, teriam herdado a sabedoria e a cultura das “sublimes teorias morais do Cristianismo” (p. 16). Juntos, vemos, então, um fundo nacionalista e dos valores que seriam imprescindíveis para a arquitetura moral do grande império português que aí surgiria, ao mesmo tempo que possíveis dados históricos são apresentados, alguns até em tom pedagógico, com intenção de ensinar, como vemos, por exemplo, aqui:

Desde essa época, a distinção das duas raças, a conquistadora ou goda e a romana ou conquistada, quase desaparecera, e os homens do norte haviam-se confundido juridicamente como os do meio-dia em uma só nação, para cuja grandeza contribuíra aquela com as virtudes ásperas da Germânia, esta com as tradições da cultura e polícia romanas (Herculano, 2006, p.15).

Estes dados são mesclados com uma série de valores que surgem camuflados pela falsa impressão de o que se tem ali é somente a verdade dos fatos. Isso pode ser observado por exemplo, aqui, quando o narrador contrapõe os valores romanos, dos quais a península ibérica é herdeira, aos visigóticos. É importante observar os adjetivos de que ele se utiliza para qualificar cada cultura. Enquanto a romana submete “os vencidos”, a visigótica é mais “rude”: “As leis dos cézares, pelas quais se regiam os vencidos, misturaram-se com as singelas e rudes instituições visigóticas” (Herculano, 2006, p.15). Fora isso, o capítulo também cumpre a função de apresentar ao leitor o Estado espanhol de então, mostrando que, nessa época, Portugal e Espanha eram ainda como uma espécie de país ou região que ainda não havia se dividido em estados nacionais independentes. Estamos, então, diante de uma época muito antiga e ancestral do passado português que, exatamente por isso, demanda muito esforço por parte do narrador para garantir a adesão do público leitor à ficção: “Tal era, em resumo, o estado político e moral da Espanha na época em que aconteceram os sucessos que vamos narrar” (Herculano, 2006, p.17).

Enfim, no segundo capítulo, “O presbítero”, o local em que se passarão os fatos é apresentado. Trata-se do “estreito que divide a Europa da África” (Herculano, 2006, p. 18). Nesse momento, o narrador revela-se muito empenhado em mostrar o estado de degradação do lugar que, no entanto, ainda mantém “a religião de Cristo”:

Opulenta outrora, os seus estaleiros tinham sido famosos antes da conquista romana, mas apenas restam vestígios deles; as suas muralhas haviam sido extensas e sólidas, mas jazem desmoronadas; os seus edifícios foram cheios de magnificência, mas caíram em ruínas; a sua povoação era numerosa e ativa, mas rareou e tornou-se indolente” (Herculano, 2006, p.18).

Temos, na pequena transcrição acima, como no capítulo anterior, um tom que revela os valores pertencentes ao imaginário do narrador e, de forma direta, do próprio Herculano. Finalmente, surge Eurico, que dá nome ao capítulo: “pastor da pobre paróquia de Carteia” (p. 19). E, de imediato, revela-se que o amor quebrou a felicidade deste, já que fora infeliz com Hermengarda, mulher pertencente a uma classe social superior. No entanto, a esperança ainda seria, como é típico na estética romântica, mantida.

Usando a terminologia de Genette (s.d.), podemos classificar esse narrador como heterodiegético, já que não se envolve nos fatos narrados, mas só os dá a conhecer. Tal narrador revela-se extremamente propício a um possível desejo do autor de construir uma história de que gostaria de autenticar ao máximo a qualidade de verdade, de verídica. Além disso, sua focalização externa permite que não se fixe o foco de visão da realidade apenas em um ponto pessoal e intransferível de uma única personagem, garantindo uma certa “universalidade” do que é dado a conhecer. Ou seja, como se mesclam a história lusitana com o do amor de Eurico e Hermengarda, resguarda-se a narrativa do direito de não se envolver com efusões amorosas e imaginárias próprias destas e garante-se o foco de Herculano: dar a conhecer de forma transparente a história lusitana. É o que ocorre, por exemplo, na descrição de Eurico:

Descendente de uma antiga família bárbara, gardingo na corte de Vítiza, depois de ter sido tiufado ou milenário do exército visigótico, vivera os ligeiros dias da

mocidade no meio dos deleites da opulenta Toletum. Rico, poderoso, gentil, o amor viera, apesar disso, quebrar a cadeia brilhante de sua felicidade (Herculano, 2006, p.19).

No terceiro capítulo, “O poeta”, continuamos a acompanhar as estratégias do narrador e a forma como ele conduz sua diegese. Temos uma espécie de prolepse sobre o que ainda se verá sobre Eurico, já que se antecipa que algo ruim marca o destino deste: “Mas, se os que o acatavam como um predestinado soubessem quão negra era a predestinação do poeta, porventura que essa espécie de culto de que o cercavam se converteria em compaixão ou antes em terror” (Herculano, 2006, p.23). Além disso, um sentimento pessimista permeia todo o livro e motiva várias das ações: fora o sentimento de perda amorosa, Eurico vê seu sofrimento ser novamente aberto pelo amor que sente pela pátria, que está tomada pelos visigodos: “a força moral da nação tinha, portanto, desaparecido, e a força material era apenas um fantasma”, transformando a península numa “nação cadáver” (p. 26). Assim, a pátria, no livro, é toda vislumbrada por meio de um sentimento pessimista de degradação contínua que a envolveria. Ou seja, pela própria forma como a visão de Eurico sobre a amada e o mundo é apresentada, revela-se, ao nível discursivo, que, na verdade, não se trata só da história de um passado muito antigo, mas sim da forma apaixonada como é revelado, na mesma intensidade da paixão do protagonista por Hermengarda. Ou seja, aos poucos revela-se a impossibilidade da transparência na representação da realidade, ainda mais quando esta é mediada pelas paixões humanas. O próprio Herculano é um apaixonado pela história de Portugal e as consequências disto sobre o discurso narrativo a todo momento afloram.

Durante o quarto capítulo, “Recordações”, encontraremos uma série de fragmentos datados e localizados de elegias escritas por Eurico. Por exemplo: “Presbítero de Cortéia. À meia noite dos idos de dezembro da era de 748” (Herculano, 2006, p.27). Nelas desdobra-se uma série de análises, ou melhor, de reflexões que, na verdade, parecem ser uma estratégia enunciativa que confere crédito a Eurico, já que o

colocam como ser humano que pensa profundamente grandes questões da situação humana em geral a partir da perspectiva dele. É um dos raros momentos da obra em que vemos o foco deslocar-se do externo para o interno. É o que se vê, por exemplo, aqui: “Nessa noite fria e úmida, arrastado por agonia íntima, vagava eu às horas mortas pelos alcantis escavados das ribas do mar, e enxergava ao longe o vulto negro das águas balouçando-se no abismo que o Senhor lhes deu para perpétua morada” (Herculano, 2006, p.30). Além disso, em alguns trechos, como o que acabamos de citar, é como se houvesse uma homologação entre a situação interna da personagem e o espaço da guerra. Diz-se, por exemplo, que o poeta deve despertar para dar “significação profunda” às palavras “virtude, amor, pátria e glória” e, concomitantemente, só encontra no mundo “hipocrisia, egoísmo e infância”. Desta forma, para ele, Eurico, só restaria a vida íntima, a solidão, o “bramido do mar e o rugido dos ventos” (p. 31), chorando pelo “sangue de seus irmãos”.

Dessa forma, um tom de recolhimento, de reflexão, ao longo da obra, dividirá espaço com outros, de luta, abertos e diurnos, próprios da ação. Tal alternância mostra-se adequada ao fato de termos dois eixos narrativos: um mais amplo, da pátria, outro mais particular, do sujeito que sofre e ama. Assim, a paixão de Eurico afeta demais tudo o que ele escreve em suas elegias. Logo, tal capítulo, “Recordações”, é uma espécie de metonímia do próprio narrador de Herculano: envolvido por suas paixões, sua própria visão de mundo é modificada e, assim, esta se espraia pelo discurso diegético.

A obra revela-se, a partir daí, como uma grande mistura de diferentes formas de escrita e de discurso. Já a partir do quarto capítulo, como vimos, as elegias feitas por Eurico surgem e são numerosas, tanto que, no quinto, no sexto e no sétimo capítulos, são elas que aparecem e ganham espaço total. Eurico emerge e passa do estatuto de personagem ao de co-autor do conjunto da obra: o narrador da história desaparece por

instantes para que o protagonista faça ganhar lugar as próprias reflexões que se encaixam no contexto da obra, já que ele, isolado, produz e pensa incessantemente sobre a situação humana em geral e portuguesa em particular. Vemos, nestes capítulos, desfilar escritos sobre a situação de degradação moral da época – “homens sem crença, blasfemos ou hipócritas” (p. 34); questionamentos sobre as atitudes de Hermengarda e do pai desta diante do amor que Eurico sentia – “Porque mulher bárbara não entendeu o que valia o amor de Eurico; porque velho orgulhoso e avaro sabia mais um nós de avós do que eu [...]”(Herculano, 2006, p. 39); e a revelação de um sonho em que vê a Espanha envolvida numa luta entre dois exércitos: um europeu e um africano (árabes) – “Subitamente, naquele vasto horizonte, até então puro na sua luz horrenda, dous castelos de nuvens cerradas e negras começaram a alevantar-se, um da banda da Europa, outro do lado de África” (Herculano, 2006, p.44). Fora isso, Eurico, por sua própria letra, reafirma várias de suas paixões: Hermengarda, Deus (tanto que considerava cada uma delas, as paixões, um templo) e a terra em que nasceu e na qual diz que morrerá: “esse[amor] imenso, como o ideal, que ele compreende; eterno, como o seu nome, que nunca perece” (Herculano, 2006, p.40). Ganha espaço o discurso de Eurico, mas, na verdade, este mais diz novamente do que diz o novo, ou seja, surge só para dar mais credibilidade ao que fora apresentado até agora na narrativa.

A mistura de diferentes tipos de textos não pára e, no oitavo capítulo, três cartas são agrupadas, sendo escritas entre Eurico e Teodomiro, duque de Córdoba. Estas, mais uma vez, só reafirmam, a seu modo, o que já fora dito de modo geral. Numa das epístolas, Eurico relembra seu amor por Hermengarda, conta da chegada dos árabes e revela que o amor pátrio e a crença no Evangelho são os incentivos que restam. Em outra, Teodomiro convoca Eurico a lutar pela pátria e, na resposta, este diz que o amor é a causa, o fim e o resumo de todos os afetos humanos, buscando paz na cruz, já que sofre

pelo amor não correspondido e, na guerra, encontra uma forma de escapar do sofrimento, lutando por outra causa em que acredita: “Oxalá que eu me enganasse, e que a traição não tenha tornado inúteis a inteligência e o braço do homem para salvar as Espanhas!” (Herculano, 2006, p.58). Por meio de autorias forjadas dentro da história, não vemos nenhum tipo de consideração ou de valor que sejam novos, mas somente reafirmados, mesmo que pelo voz de outros, como da necessidade de libertar a península ibérica. Ou seja, outras vozes surgem, mas todas centradas num mesmo sentido, sem que nenhuma questione ou tensione o que outra já tenha dito, numa espécie da anulação da polifonia bakhtiniana, já que as diferentes vozes, na verdade, só dizem o já-dito de forma idêntica, sem contestação de qualquer nível. Ou seja, estamos diante de uma grande concerto de vozes que, na verdade, se centram na monofonia. Além disso, só sabemos que os discursos destes últimos capítulos são de outras autorias porque isso é informado ao leitor, por meio de frases como, por exemplo, “Do presbítero de Carteia ao duque de Córdoba; Eurico a Teodomiro, saúde!” (Herculano, 2006, p.56), porque a forma de escrita, no entanto, é a mesma em todos os casos. Ou seja, o discurso, nos seus níveis mais elementares, é todo repetitivo. Para se perceber tal repetição de estilos, o que, na verdade, revela um mesmo discurso, é só compararmos os mais diversos trechos que selecionamos já para esta análise: todos são escritos de forma tal que poderia, inclusive, afirmar-se que se trata de obra de um mesmo autor. As vozes diferentes passam a falsa sensação de autonomia, encaminhando-se em um único sentido: redescobrir valores que se julgam perdidos, como o amor à pátria e a própria origem desta.

Outro dado que inclui outras vozes no discurso original são as epígrafes que acompanham o início de cada capítulo. Elas variam de trechos de textos religiosos – “Sublimado ao grau de presbítero... quanta brandura, qual caridade fosse a sua o amor

de todos lho demonstrava. (Álvaro de Córdoba, Vida de S. Eulógio, c. L.)” (Herculano, 2006, p.18) – a partes de documentos históricos – “Congregados todos os godos, opôs-se à entrada dos árabes e valorosamente foi ao encontro da invasão. (Rodrigo de Toledo: Das cousas de Esp., L. 3)” (Herculano, 2006, p.59), dependendo muito do assunto do capítulo a seguir. Mas, assim como as vozes das outras personagens que são anexadas na forma de cartas ou textos de autorias diversas, as epígrafes somente preparam o terreno para a narração do capítulo que seguirá. Ou seja, mais uma vez, não temos o uso de outros discursos que criem uma polifonia instauradora de novos e múltiplos sentidos à obra, mas sim o cuidado para que um único objetivo seja resguardado: recontar o passado de forma transparente e fiel. Dessa forma, todos os discursos que compõem a obra são encaminhados neste sentido.

Assim, como temos visto até agora, registramos uma alternância de um narrador predominantemente heterodiegético, com focalização externa e interna fixada em alguns personagens – principalmente quando se trata de momentos de reflexão ou de problematização dos sentimentos em relação à realidade externa –, para um autodiegético, quando temos a presença das cartas e dos textos religiosos escritos por Eurico, por exemplo. Essa mesma alternância possui uma importância capital se levarmos em conta a orientação geral da obra. É nítida, não só nessa como em outras obras de Herculano, a necessidade do “efeito de real”, descrito por Barthes (2004). Barthes fala-nos, no famoso e importante artigo, não sobre uma criação do real na obra artística, mas de uma simulação referencial do real e, para tanto, o autor de cada obra, se assim quiser, mesmo que para negar a realidade externa a cada texto, se valerá de diversos artifícios para criar no leitor a simulação ou a indicação de um real.

Dessa forma, no texto de Herculano, este, acreditando na necessidade e na possibilidade de oferecer ao público lusitano suas origens pelo texto escrito “fiel” aos

fatos históricos, usa vários artefatos e estratégias literárias que oferecerão ao leitor a plena sensação de que acompanha de fato aquilo que se passou num passado distante mas que lhe é próprio e único. Pensando assim, a alternância de narradores obedece a uma lógica interna à obra que muito determina o modo como o leitor aceitará ou compreenderá o que lhe é oferecido discursivamente. Usa-se o narrador heterodiegético de forma predominante como modo de garantir que tudo que se verá é dado de forma direta, sem “envolvimento” psicológico algum do narrador com os fatos que comporão a diegese, principalmente quando se trata de cenas de grandes movimentos coletivos como as guerras, as cenas que se passam nos conventos, etc:

Foi então que o célebre Roderico se apossou da coroa. Os filhos do seu predecessor Vítiza, os mancebos Sisebuto e Ebas, disputaram-lha largo tempo; mas, segundo parece dos escassos monumentos históricos dessa escura época, cederam por fim, não à usurpação, porque o trono gótico não era legalmente hereditário [...] (Herculano, 2006, p.16).

Além disso, a focalização desse narrador oscila de externa para interna, como quando registra a visão de Eurico sobre os fatos, principalmente quando eles são de cunho “pessoal”, mas a primeira é que ganha espaço definitivamente expressivo e se espraia pela obra. Nada mais previsível caso percebamos toda uma estratégia por trás das lutas dos mouros e dos desencontros entre Eurico e Hermengarda: é como se uma “filmadora”, uma “câmera” acompanhasse os fatos históricos e se limitasse a apresentá-los ao leitor, que os receberia de forma límpida. No entanto, só de nos darmos conta dos empreendimentos narrativos simulados e criados pelo autor lusitano, como o vimos em alguns casos já analisados aqui, tal falsa convicção cai por terra e revela-se herdeira do pensamento cartesiano, que acreditava que todo o conhecimento do mundo seria geometrizable, passível de todo tipo de controle.

O narrador autodiegético de focalização interna, o próprio Eurico, encontrado nas cartas escritas por esta personagem e que compõem o romance, por exemplo, também não altera em nada os “planos” de Herculano, já que se limita às cenas íntimas

da personagem ou a reflexões que, como vimos, em muito contribuem para reforçar a episteme que sustenta a obra. Além disso, há uma riqueza imensa de descrições que alimenta toda a obra, sobre as roupas usadas, as armas, os lugares, as pessoas, como se vê, em parte, aqui:

Assentado à sombra de uma rocha que formava um promontóriozinho do lado do sul, lancei os olhos em volta até onde se descobria o horizonte. Lá, no extremo do Estreito para abanda do mar interior, viam-se na ponta da África os cimos das torres de Septum fronteiras aos cerros escavados do Calpe. De Septum para o ocidente as costas africanas contrastavam nas suas ondulações suaves com a penedia áspera das ribas hispânicas, e, confrangido entre os dous continentes, o mar balouçava-se resplandecente com os raios já inclinados do Sol (Herculano, 2006, p.38).

Vejamos, por exemplo, o capítulo nove, “Junto de Crissus”, em que, após cinco capítulos compostos por textos escritos e/ou narrados por Eurico, há um retorno ao narrador heterodiegético de focalização externa. Temos aí, como epígrafe, um texto, um documento histórico que, como vimos, logo de início, já busca assegurar a qualidade dos fatos narrados: “Congregados todos os godos, opôs-se à entrada dos árabes e valorosamente foi ao encontro da invasão. (Rodrigo de Toledo: Das cousas de Esp., L. 3)” (Herculano, 2006, p.59). Interessante observar que, quando temos capítulos em que se fala de momentos como a guerra, por exemplo, as epígrafes são comumente documentos históricos e, quando são capítulos dedicados a momentos em que Eurico ganha voz como narrador para dissertar sobre religião, moral e sobre seu destino, aparecem trechos de textos religiosos. Mas todos são devidamente acompanhados de notas que indicam a autoria e/ou a procedência do texto. Nesse capítulo, o nove, sob uma leitura atenta, vemos o seguinte: é narrado o ataque dos romanos aos árabes, “um terrível combate” (p. 63), mas chama a atenção a minúcia de detalhes, como, por exemplo, o fato de ser descrito o ato dos árabes de encostaram os ouvidos no chão para escutar o tropel dos cavalos:

Subitamente, no meio deste silêncio, alguns esculcas e vigias lançados além do rio, na margem direita, creram perceber um ruído longínquo, que menos excitados ouvidos não saberiam distinguir do remoto e quase imperceptível despenhar de torrente. Então eles se debruçaram no chão e, unindo face à terra, escutaram por

alguns momentos. Depois, erguendo-se a um tempo, ouviu-se entre eles uma voz sumida que dizia – Os romanos! E a turba repetiu – Os romanos! (Herculano, 2006, p.63).

Com certeza, esse é um fato que, em si, não mudaria profundamente o desenrolar dos fatos consagrados pela história, a pretendida verdade dessa ciência estaria assegurada. No entanto, no organismo discursivo que é o romance, ganha um efeito todo peculiar, o de real que, mais uma vez, garante a Herculano a possibilidade almejada de reconstruir o passado ao mesmo tempo que dá a sensação ao receptor da mensagem poética do romance de que o que é narrado é verdadeiro, conforme realmente se passou.

Importante salientar que o fato de os árabes encostarem ou não os ouvidos no chão, nada altera a cena histórica da guerra, seja lá como ela tenha ocorrido ou se ocorreu mesmo. O que muda é a direção que a obra, como criação artística pautada numa representação, sofre. Da mesma forma que Descartes acreditava que a ciência, o mundo deveriam sempre ser submetidos a uma consideração geométrica para que se alcançasse a verdade, Herculano submete a criação imaginária dos fatos a certos artifícios, como a descrição de pormenores das ações dos soldados na guerra, como visto no trecho acima, que, sem querer, revelam o jogo interminável da ficção. Tudo o que se quer narrar é representado, ou seja, montado imaginaria e individualmente pelo autor segundo estruturas próprias, para só depois ser apresentado ao público. A estratégia da mimesis é aí que se revela: nas atitudes tomadas pelo autor na criação de seus narradores que darão a conhecer o mundo interno de **Eurico, o presbítero**.

Outro fato discursivo que muito chama a atenção em nosso estudo é o cuidado com que certos determinantes nominais são usados. Por exemplo, no capítulo dez, “Traição”, temos o trecho “como o estourar de trovoadas distante” (Herculano, 2006, p. 68) para se referir ao ataque do exército árabe. Ao caracterizar o ritmo dos soldados como “trovoadas”, o narrador opera uma transferência de sentidos baseada na estrutura metafórica em que a imagem do trovão e a do exército correm juntas e reciprocamente,

alimentando os sentidos inventados. Outro bom exemplo ocorre, no mesmo capítulo, durante a descrição do combate entre Teodomiro e Juliano, guerreiro árabe, em que este, por meio do texto, das palavras e não só dos atos que pratica, é dado como traidor, já que luta ao lado dos muçulmanos por ambição. Por último, para não tornar exaustiva a análise, no capítulo onze, “Dies Trae”, temos a oposição colocada pelo narrador entre “a lei do Alcorão” e “sombra da divina Cruz” (Herculano, 2006, p.76, p. 76)., referindo-se ao cristianismo. Assim, mais uma vez, temos uma atitude implícita e, mais que isso, mascarada, de contornar a diegese e dar-lhe novas feições e significados através de palavras que não só nomeiam as coisas, mas que também transformam o modo como o leitor verá o que é narrado. Assim, não podemos falar, mais uma vez, em somente uma apresentação do passado.

Nesse mesmo capítulo, a ideologia do autor ganha espaço pela enunciação do narrador. Diz-se que duas vozes alimentam a guerra, a do grito árabe e a do cristão (exército de Roderico). Ou seja, no “retrato” das origens arcaicas de Portugal, permeando a disputa pelo território, firma-se a força cristã que, mais tarde, será própria do império e do espírito português. E, não à toa, tal afirmação ocorre num momento de disputa durante o dia, alimentado pelo regime diurno do imaginário⁶, propício ao enfrentamento, à luta, à consolidação de um sobre o outro:

O homem debatia-se aí nas vascas da morte, e o Sol passava envolto na sua glória, indiferente às angústias daqueles que, em seu ridículo orgulho, se chamavam monarcas e conquistadores do mundo; passava, sem lhe importar se os vermes vestidos de ferros chamados guerreiros se despedaçavam uns aos outros, com o delírio insensato de víboras no momento dos seus amorosos ardores (Herculano, 2006, p.75).

⁶ Segundo Durand (2002), o imaginário humano associa certos elementos, imagens, de acordo com as atividades simbólicas delas no conjunto da experiência humana, ora com elementos ligados mais à ação, ao espaço sem limites de transformação, tendo como um símbolo primordial a espada (regime diurno); ora com elementos ligados mais à introspecção, ao auto-conhecimento, tendo como um símbolo essencial o cálice (regime noturno).

Ou seja, o próprio espaço criado e apresentado pelo narrador incrementa o sentido da guerra como forma de sedimentação dos valores que constituirão o povo português após uma de suas batalhas mais importantes e que compõe um dos eixos da obra.

Uma nova figura, a partir do capítulo dez, surge: a do cavaleiro negro, que mais tarde, como será revelado, trata-se de Eurico. Como legítimo representante da força guerreira que originará Portugal é descrito de forma hiperbólica. Por exemplo, sua bravura alimenta a vontade dos romanos de lutar. Além disso, como se vê, na página 78, ele é comparado aos mais vigorosos elementos da natureza, como o seu grito semelhante ao trovão: “ouviam-se-lhe um rugido como o de maldição preso na garganta por cólera imensa” (Herculano, 2006, p. 78). Além disso, mesmo quando todos desistem, é o único que continua a combater, como se lê na página 82: “Um homem só combatia ainda daquele lado à beira do rio. Era o cavaleiro negro” (Herculano, 2006, p. 82). Temos, aqui, o legítimo herói romântico que, mesmo praticando a morte dos outros pela via do combate, da guerra, emerge como dono de qualidades supremas, já que luta em nome de valores “legítimos”: a fé, a pátria e o amor reprimido. Além disso, é o que luta anonimamente, ou seja, só pelos ideais e não pela fama. Hermengarda também possui seus dotes, já que, no capítulo quatorze, “A morte de Amir”, prefere a morte a ser tocada e unir-se com Abdulaziz, chefe árabe, referindo-se a este como “maldito”, “imbecil” (Herculano, 2006, p. 124). A figura feminina tem sua projeção sempre vinculada ao homem e como portadora das qualidades dignas de uma cristã portuguesa.

Importante observar a evolução da imagem que é oferecida, pelo narrador, sobre o cavaleiro negro. De soldado valente, destemido, vai adquirindo cada vez mais valores, e, próximo ao fim da obra, sua capacidade de lutar é ampliada e, no que é proferido por ele, há mistura de política e religião, de forma que um discurso alimenta o outro,

nutrindo-se, pela voz do herói romântico, de valores recíprocos, sendo suas palavras “proféticas” (p. 142).

Mesmo com o fim trágico da obra, a loucura de Hermengarda e o combate quase suicida de Eurico, percebemos que ganha muito mais espaço a narração de elementos externos do que internos às personagens, tanto que, por várias páginas, a figura de Eurico some para dar lugar ao combate. Ou seja, mesmo, como dissemos no começo, com dois eixos, o do amor individual e o da pátria, este ganha muito mais espaço, já que é mais ancorado na história e, aquele, na imaginação; elemento esse, no estilo individual de Herculano, preterido e subordinado em relação ao outro.

4. A mitologização da história pelo narrador

Cumprido, aqui, fazermos uma reflexão que estabeleça o que se entende por imaginário. Vale a pena, ainda, fazer uma breve justificativa deste novo tópico aqui iniciado. A intenção é comprovar, demonstrar que Herculano, por meio de seu narrador, ao querer realizar um registro fiel, ainda que por meio do romance, do passado português, na verdade, não consegue, de forma simples, realizar só um relato ficcional do que teria se passado nos primórdios lusitanos. O que, na verdade, se verifica é uma espécie de mitologização do passado de Portugal. Em outras palavras, a história assume um novo significado que não só o de recontar fatos, mas de lhes oferecer nova significação, valorizar as origens do país retratado, tudo bem ao gosto romântico. Para tanto, iniciemos nossas idéias com a afirmação: “o Imaginário – ou seja, o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano.” (DURAND, 2002. p. 18) Ainda segundo Durand, o

Imaginário não se limita a ser um depositário de imagens já produzidas ou que ainda virão a ser fabricadas, mas possui também o propósito de produzir, reproduzir e receber imagens. Ou seja, o vocábulo “Imaginário”, enquanto substantivo, assume-se como fruto da soma dialética entre imagem e imaginação, uma vez que a produção de imagens pressupõe o uso da imaginação. (TEIXEIRA, 2003, p. 44)

Através dessas proposições, podemos incluir no eixo semântico do imaginário o mito, a utopia e a criação artística (em que está a literatura). Não se deve confundir o conceito de imagem que aqui tratamos com o do signo saussureano, já que aquele é, sem dúvida, inteiramente motivado (DURAND, 2002, p. 29). Sendo assim, temos o Imaginário como um elemento primordial ao ser humano, sendo responsável por **todas** as imagens produzidas por este e que, mais tarde, poderão ser convertidas tanto em teorias científicas como em lendas, mitos, já que tais elementos possuem as mesmas matrizes imaginárias (ibidem, p.60). Além disso, os próprios mitos são ideologicamente retrabalhados dentro da obra e do discurso de Herculano, dado que ele reproduz e respeita, por assim dizer, diversos postulados cristãos, por exemplo, nas atitudes de seu herói, Eurico, praticante do voto de castidade, mesmo quando diante de sua grande amada.

Ainda segundo Teixeira, o termo “tecnologia”, em sua origem grega, compõe-se de “techné” (arte, habilidade) e “logos” (palavra, discurso), de forma a designar o estudo das técnicas direcionadas à obtenção de desempenho eficaz na prática de ofícios. No entanto, tal vocábulo, hoje, significa a linguagem que se destina a produzir elementos utilitários e de uso imediato. Dessa forma, enquanto o imaginário configura-se como linguagem intransitiva – produz imagens e objetos destinados à contemplação estética –, a tecnologia seria transitiva – media a ação do homem sobre o real (TEIXEIRA, 2003, p. 45).

Com o passar do tempo e com a mudança de métodos de vida e de produção de meios de subsistência do homem, o termo “tecnologia” – assumido como de caráter logocêntrico – foi extremamente valorizado como fiel portador da verdade sobre o universo e o homem, ocorrendo deturpações no conteúdo original deste signo lingüístico.

Conseqüentemente, as imagens que não originaram teorias científicas, mas sim mitos e lendas, por exemplo, foram tomadas como “loucas da casa” (DURAND, 2002, p. 18). O próprio Durand foi um dos pesquisadores que trabalharam a fim de exaltar o erro dessas concepções, assinalando, por exemplo, o paradoxo que o Ocidente vive. Este alimenta-se de imagens produzidas a fim de conquistar a maior parcela do inconsciente coletivo – como exercita a mídia –, ao mesmo tempo em que as renega, por serem portadoras de mentiras – a palavra ‘mitomaníaco’, por exemplo, deriva de ‘mito’. Isso ocorre porque elas, as imagens, principalmente as literárias, são “movimento sem matéria” (ibidem, p. 47), ou seja, algo que não pode ser friamente analisado pelo método racionalista. Talvez exatamente por não se deixarem submeter por inteiro é que possuem as grandes riquezas da humanidade, ainda que o Ocidente viva de um “iconoclasmo endêmico” (DURAND, 2004, p. 9). E, aqui, chegamos num importante ponto para nossa análise de **Eurico, o presbítero**.

Por serem “movimento sem matéria”, as imagens produzidas pelas atividades criadoras de Herculano não podem ser friamente submetidas a nenhum tipo de rigor que busque realizar qualquer tipo de cópia de modelo de real. Ou seja, exatamente pelo fato da atividade do imaginário não ser constituída por nenhum tipo de matéria, ela não pode ser totalmente e definitivamente apreendida, nem mesmo pelo seu autor. Na verdade, essas imagens que compõem juntas a obra aqui estudada, exatamente por não serem materiais, não podem ser medidas ou controladas e, por isso, acabam por atingir

dimensões de questionamentos e de traços ideológicos que nem sequer, muitas vezes, são percebidas. O próprio herói da obra deixa de ser unicamente uma personagem inspirada nos cavaleiros medievais para ser preenchida de novo sentido: é a invocação de todos os valores, inclusive o nacional, os quais o autor julga primordiais, como a fé, o respeito, a coragem; tudo como símbolo máximo da pátria portuguesa.

Pode-se concluir que os mitos e as idéias científicas possuem uma única matriz inicial: o imaginário, ainda que tenham recebido valores diferentes ao longo dos séculos. Na verdade, o que se pressupõe é que, desde os filósofos da Antiguidade Clássica, soube-se do poder subversivo das imagens, que, convertidas em linguagem, podem cultivar, fabricar e gerar o novo, mudando a ordem das coisas, assim como as formas simples mais primitivas o fazem e o fizeram (JOLLES, 1976, p. 26). As imagens, ao serem transcritas em linguagem, sofreram um rigoroso processo – consciente e inconsciente –, por parte do homem racionalista, de seleção. Ou seja, aqueles discursos que para os ocidentais apresentam menor distância para com o que se acredita ser a verdade foram escolhidos.

Então, tanto a ciência histórica praticada por Herculano quanto a ficção produzida por ele possuem a mesma origem, até porque, até certo ponto, a história nada mais é do que, também, uma narrativa. O que muda de uma para outra, é o fato de que a ciência histórica, para existir, depende, em grande parte de que a aceitemos como realmente ocorrida e verdadeira, enquanto a ficção, inclusive a do romance histórico, independe disso. A diferença, por exemplo, entre Eurico e qualquer personalidade contida nas obras históricas de Herculano é, de forma bem simplificada, uma questão de ponto de vista, dado que ambas são criações do imaginário do autor, sendo que uma conta com a “vantagem” de ser sempre lida como verdadeira e, a outra, como invenção

inspirada no que existiria de mais fiel ao passado. Não se pode esquecer, ainda, que o passado é, sempre, uma questão de ponto de vista.

Assim, pelo exposto no parágrafo acima, “realidade” é uma construção discursiva – e imagética – que está sujeita a mais de uma ‘episteme’. De uma forma ou de outra, os racionalistas não conseguiram escapar de seu maior medo: fabricar um método de alcançar a “verdade” que é passível de ser contestado, já que este é fruto de uma escolha de visão de mundo, não da única que existe. Resta aos mitos e artistas oferecerem uma visão mais ampla e rica de possibilidades de interpretação do que pode vir a ser ou não o universo humano. Enquanto isso, a postura logocêntrica procura distingui-lo em partes e, a partir disso, dar-lhe conotações de valor, constituindo “a maneira como o pensamento ocidental sempre esteve à procura de um núcleo de significado a partir do qual qualquer estrutura se organizaria” (GONÇALVES e BELLODI, 2005, p. 200). O poeta e o pensamento mítico, ao contrário, fundem todas as imagens possíveis numa só linguagem, em que todas as visões de mundo se interpenetram e se alimentam, já que estão em sua matriz. O homem, então, é sentido e capaz de sentir em toda a sua totalidade.

O objetivo dessas reflexões, aqui, é enfatizar o seguinte fato: para se conhecer uma pessoa ou uma cultura é necessário que se desvende suas motivações mais profundas, que, como acima mostrado, funcionam segundo um esquema rígido de composição de imagens. Assim, é possível saber, por exemplo, porque para a ciência a “lua” é considerada “um mero astro”, enquanto que, para certa religião, “uma divindade”, apesar de ambas as classificações terem uma matriz inicial única. São maneiras opostas de elaborar estruturas de imagens. Com isso, podemos entender cada estrutura organizadora daquilo que desembocará em pensamentos e ações:

Isto é, cada cultura, portanto cada sociedade, e até mesmo cada nível de uma sociedade complexa, tem seu imaginário. [...] [que] nada mais é senão o campo inteiro da experiência humana, do mais coletivamente social ao mais intimamente pessoal: a curiosidade dos horizontes demasiadamente distantes do espaço e do tempo, terras desconhecíveis, origens dos homens e das nações; a angústia inspirada pelas incógnitas inquietantes do futuro e do presente; a consciência do corpo vivido, ao atenção dada aos movimentos involuntários da alma, aos sonhos, por exemplo; a interrogação sobre a morte; os harmônicos do desejo e de sua repressão; a imposição social, geradora de encenações de evasão ou de recusa, tento pela narrativa utópica ouvida ou lida e pela imagem, quanto pelo jogo, pelas artes da festa e do espetáculo. Resulta daí que, se quisermos conhecer, através de todos esses temas, o imaginário das sociedades afastadas de nós no tempo, ou aliás no espaço, não evitaremos traçar o limite que o separa do real exatamente por onde esse limite passa por nós mesmos, em nossa própria cultura. (PATLAGEAN, 2001, p. 291)

Sendo o Imaginário oriundo das e pertencente às construções simbólicas, seu conceito pode ser relacionado ao de “mimesis”, conforme já o fizeram, por exemplo, Teixeira (2003) e Lima (1984). Não se deve pensar que a arte imita a vida num processo de simples transposição, como o Herculano de **Eurico, o presbítero** acreditava ser possível. A arte, mesmo quando baseada o mais perto possível do que se acredita ser o “real” da história, não produz cópias da vida, mas de conceitos de realidade, que, transpostos em código do imaginário, produzem a sensação de verdade inquestionável. Assim, cada estrutura do imaginário se organiza e se transforma segundo padrões próprios, gerando, por meio do código lingüístico, por exemplo, imagens de coisas reais. Segundo Lima (1984, p. 8), os discursos de verdade e ficção são determinados pelos modelos historicamente configurados, que, exatamente por serem diversas as possibilidades de configurações de imagens, mas não únicas, não podem ser considerados como única versão do “real”. Não há uma única visão do real, cada pessoa, cada cultura possui a sua, que lhe serve de parâmetro para as ações desempenhadas. Logo, uma certa inevitabilidade do ficcional persiste, pois sua raiz está na própria linguagem, que opera por metáforas. (LIMA, 1984, p. 48) Só há comunicação com este ficcional quando fazemos contato com nosso Imaginário, sendo este formado por imagens, não por enunciados. (ibidem, p. 61)

O artista, então, inventa o que quer imitar e, depois, imita-o, arrematando o processo mimético. O que se impõe ao artista é uma certa idéia de arte e de realidade, que faz parte da dinâmica cultural da época e da cultura em que está. Ou seja, o que Herculano entende por real é próprio de sua época, que ainda não projetava sobre a história as dúvidas que, mais tarde Nietzsche e Foucault, lançarão sobre todo processo de sedimentação, de consolidação das verdades. “Literatura é imaginário: constelação hipotética de imagens” (TEIXEIRA, 2003, p. 53). Estas podem ser oriundas tanto do mundo extratextual quanto do uso de estruturas textuais pré-existentes à ficção elaborada em cada época. O universo humano possui aspectos que só têm explicação enquanto cópia de signos, já que é, num primeiro instante, representação ou encenação da experiência. Para entender cada “encenação”, é preciso compreender cada estrutura imaginária. Dessa forma, a representação da “nacionalidade” em Herculano, por exemplo, é uma idéia de “nacionalidade”, dentro do processo de apreensão do real e da representação. É “tradução criadora, poética no sentido etimológico da palavra” (ibidem, p. 55). Deve-se ver a obra literária, por exemplo, como imagem definida como arte, uma vez que é artefato verbal e evento cultural. Literatura, assim, deve ser entendida como projeção de repertórios, entre os quais estão o do autor, de sua época e o do intérprete. (Teixeira, 2003, p. 56)

Desde o início do texto, imaginário tem sido identificado com o ato de criação, no sentido de instauração poética do mundo, que pode assumir, dentre outras, a forma de criação verbal. (...) Ao conjunto de artifícios que atribuem perfil artístico à elocução, pode-se chamar, então, de imaginário, isto é, a propriedade imaginosa (tanto para mais como para menos) que supervisiona o modo adequado de configuração retórica da mensagem. Nessa acepção, seria imaginário também o conjunto de articuladores das imagens do mundo, por meio das quais se imitam os padrões de arte de uma comunidade. (Teixeira, 2003, p. 63-4)

Sendo o imaginário portador de um dinamismo criador, potência poética das imagens, ele emerge do inconsciente coletivo, sendo a fonte da produtividade psíquica (TURCHI, 2003, p. 21-2). Dessa produtividade de imagens, uma das mais férteis derivações é o mito. Com ele, o símbolo – no sentido que Durand lhe dá – aparece como

elemento único pelo qual o sentido pode manifestar-se ou realizar-se; é, assim, a autêntica mediação da verdade. Este símbolo, pelo seu aspecto bipolar, complementa e totaliza o inconsciente e o consciente, unificando pares opostos. A força da imagem, que surge no símbolo, dinamiza a estrutura. É ela, por exemplo, que garante a força das estruturas narrativas de **Eurico**, já que elas aparecem carregadas e revestidas de novo sentido, não recontar, mas valorizar uma pátria. Durand (ibidem, p. 27) “conecta o pólo subjetivo, da natureza humana, e o pólo objetivo, das manifestações culturais que se relacionam através dos esquemas, dos arquétipos e dos símbolos.” Dentro disso, o antropólogo francês, entende o mito como tentativa de racionalização, porque se utiliza do fio discursivo, em que símbolos se convertem em palavras e arquétipos em idéias. Durand ainda admite que o mito é um complexo de invariantes, devido a sua universalidade no tempo e espaço humanos, mas se questiona: como tal invariante sofre alterações no correr do tempo humano e dos espaços de cada instante? A resposta para isso está nas construções culturais imaginárias:

o mito constitui a dinâmica do símbolo, não apenas porque o mito põe em movimento os antagonismos e a dialética culturais que alimentam o simbólico. É o mito que de alguma forma distribui os papéis da história e permite decidir o que faz o momento histórico, a alma de uma época. (ibidem, p. 31)

O mito, assim, invoca o funcionamento de uma ordem. E assim deve, também, ser entendido na obra aqui estudada de Herculano. O autor romântico português tenta racionalizar, por meio do discurso, um passado que está sendo reconstruído e oferecido ao público leitor. E, exatamente nesse processo de racionalização do passado, do que já ocorreu num tempo por demais distante, o que, na verdade, acaba ocorrendo não é um registro direto de um real almejado, mas a construção de uma realidade independente do que é extratextual e está nos livros estudados por Herculano. Na verdade, em **Eurico, o presbítero**, como em outras obras do mesmo autor, **Lendas e narrativas**, por exemplo, o que se opera é um esvaziamento do significado do passado como reprodução do que

se passou, e um novo entendimento do mesmo. Ele, o passado, passa a ser maneira eficaz, na visão do autor lusitano, de valorizar a pátria, cujo sentido, por sua vez, também é totalmente construído pelo escritor. Mesmo que não perceba, Herculano invoca o funcionamento de uma nova ordem, a da glória do passado português, e, para isso, se valerá das estruturas narrativas disponíveis.

Entendendo o mito com entidade cultural, é necessário encaixar nele a atividade lingüística que o exterioriza. Assim, vale a pena determo-nos na construção semiológica dele, como realizou outrora, brilhantemente, Barthes (2003). Segundo ele, o mito é uma fala (ibidem, p. 199), mas não qualquer uma. Trata-se de um sistema de comunicação que veicula um modo de significação. O que o define é a maneira como a mensagem é proferida. Haveria mitos antiqüíssimos, mas não eternos, porque é a História que transforma o real em discurso, comandando a vida da linguagem mítica. O mito, portanto, não é inato às coisas, mas ao fundamento histórico, já que é fala escolhida pela História. Logo, a mitologização que ocorre em **Eurico** é historicamente motivada pela conjuntura da época de sua escritura.

A fala mítica é elaborada a partir de matéria já trabalhada por uma consciência significativa para uma comunicação apropriada. Sendo a fala qualquer unidade capaz de gerar significado, para ser compreendida, necessita da semiologia. Barthes (2003, p. 203) ainda reconhece que a mitologia tanto está incluída na semiologia – é ciência formal –, quanto na ideologia – é ciência histórica. Trata-se de “idéias-em-forma”. O mito – e aí chegamos onde pretendido – é um esquema tridimensional (significante+significado+signo). Assim, **Eurico, o presbítero** é um sistema particular, segundo, porque constrói-se a partir de uma cadeia semiológica pré-existente. O signo (conceito+imagem) no primeiro sistema converte-se num simples significante no segundo. A partir desse raciocínio, toda matéria-prima da fala mítica reduz-se a uma

mesma função significante: simples estatuto de linguagem. O mito, dessa maneira, desloca de um nível o sistema formal das primeiras significações. Dois sistemas semiológicos, um deslocado em relação ao outro, compõem o signo global mítico. Um desses sistemas é o lingüístico, linguagem-objeto. O outro é o próprio mito que, na verdade, configura-se como metalinguagem, ou seja, uma segunda língua, a do romance de Herculano, que fala sobre a primeira, o que se acredita ser o passado lusitano. No mito, o significante é formado pelos signos da língua, sendo termo final do sistema lingüístico ou inicial do mítico. A partir de todo esse amplo processo, o mito tem duas funções: designa e notifica, faz compreender e impõe. (Barthes, 2003, p. 207) O significante aqui é sentido (pleno) e forma (vazio). Enquanto sentido, já possui uma realidade sensorial e uma riqueza que, no signo global, serão transformados em forma vazia, parasitária.

O sentido mítico de **Eurico**, para ser global, exige um saber, um passado, uma ordem de idéias. Tal significado lingüístico permanece submisso ao significante mítico. Assim, toda uma nova história é implantada no romance de Herculano, formando o conceito, que é menos o real que o conhecimento do real. A imagem lingüística perde parte de seu saber, abrindo-se ao do conceito, que ganha unidade e coerência na sua função. O conceito mítico é a própria intenção do mito, sendo apresentado globalmente, como uma condensação “fluida” de um saber e sua presença é remanescente (Barthes, 2003, p. ,212).

A intenção, logo, e não a literalidade, define a fala mítica na obra aqui analisada de Herculano. Através desse processo de alternância de uma consciência significante com uma representativa, transforma-se realidade do mundo em imagem dele, ou seja, transforma-se uma intenção histórica em natureza, em eternidade. O real é invertido, esvaziado de história e preenchido de natureza, em que o mundo sai como um quadro

harmonioso, criado pelo autor português na reestruturação de um passado que julga perdido e que urge ser recuperado.

O mito de **Eurico** não nega o real do passado defendido por Herculano, mas fala dele, presentifica-o, ou seja, não fala o mundo, mas do mundo. Desta maneira, a metalinguagem é a reserva mítica. Herculano utiliza-a, não mantendo com ela uma relação de verdade, mas de uso. Para perceber a carga ideológica e cultural de um objeto, basta colocar no nível do significante a “linguagem roubada” e ver o quanto ela se distancia do conceito elaborado miticamente (ibidem, p. 236). O mito é um valor, se o desconsideramos é porque não é importante para nós.

Pode-se acrescentar às considerações de Barthes o fato de o mito, então, também poder ser entendido como um sistema, em que a particularização de um de seus elementos – como a linguagem – pressupõe a generalidade que lhe ofereça sentido (CASSIRER, 2003, p. 45). Os vínculos entre linguagem e mito expressam-se no fato de que as construções verbais surgem como entidades míticas, nas quais a palavra aparece como arquipotência, onde está todo ser e acontecer (ibidem, p. 64). Nela é que se concentram todas as potencialidades de sentido que dão vida e vigor à obra de Herculano. Assim, todas as consciências do mundo acham-se ligadas à mítica. O mito é o imaginário em discurso lingüístico (BARBOSA, 2003, p. 38). Desse modo,

Poder-se-ia escrever que a matéria-prima do mito é existencial: é a situação do indivíduo e do seu grupo no mundo que o mito tende a reforçar, ou seja, a legitimar. O mito é, simultaneamente, modo de conhecimento e modo de conservação. (...) É nas situações cosmológicas, escatológicas, ideológicas, etc. , problemáticas, que o mito vai encontrar o seu ponto de aplicação preferido. (DURAND, 1996, p. 445)

Mesmo que Mircea Eliade lance uma outra visada crítica sobre a questão e a conceituação do mito, podemos complementar o que foi dito até agora com as idéias deste etnólogo (2004, p. 11-2). Deve-se entender o mito como algo que narra uma história sagrada. Sagrada não por imanência dos objetos, mas por um jogo de

formulação de conceitos, como dissemos acima, com Barthes (2003). Tal história ocorreria num tempo primordial, fabuloso, do “princípio”. Narra-se, assim, como uma realidade passou a existir, dando-se a criação, o início de um “ser”. Teria-se a irrupção do passado que converte o mundo no que é hoje (mito cosmogônico). Se o mundo existe, é em função de uma atitude criadora no “princípio”, modificando a condição humana. Todo retorno a essa origem é esperança de renascimento, de recriação da vida. (ELIADE, p. 32) Pensando no romance de Herculano, o próprio tempo, enquanto estrutura narrativa, surge como o do princípio, o fundador de um povo e, por isso, deve ser resgatado por meio da narrativa histórica.

Tal recapitulação das origens, dos primórdios, iniciaria o povo português ritualmente na realidade sacramental do mundo e da cultura. Tudo isso dá-se como necessidade de recriar a criação, a fim de que o cosmo não seja arruinado. Instaure-se, assim, o eterno retorno. Os mitos asseguram que tudo aquilo pretendido pelo homem pode ser feito, já que foi realizado no princípio dos tempos. Na medida em que surge esse reservatório de imagens já produzidas e pensadas, conserva-se uma existência plenamente humana.

Associando essa concepção à que entende o mito como linguagem, temos que a repetição de gestos paradigmáticos num eixo sintagmático se revela como fixo e durador no fluxo universal. O mundo, então, revela-se como linguagem por meio do processo semiológico operado pelo mito. O próprio Barthes (2003) preocupou-se em salientar que este deve ser compreendido, inicialmente, como um conjunto de dados semiológicos – e não factuais –, uma vez que se encontra em um invólucro verbal que talvez seja muito diferente do significado essencial subjacente. Deve-se atentar ao fato deste tegumento fictício apresentar-se como núcleo verdadeiro (RUTHVEN, 1997, p. 9).

A linguagem denota nossa concepção sobre o objeto, não o que ele é em si. (RUTHVEN, p. 45) O mito (sistema de conhecimento e visão de mundo), então, pelo rito, interfere numa realidade que pode proporcionar várias significações, implicando postura para com o sagrado (FIKER, 2000, p. 9). Logo, a visão de realidade deriva do mito básico de cada cultura. Por isso, então, a necessidade que existia para Herculano de o povo resgatar as próprias origens: mudar a visão da realidade para melhor segundo os valores que o autor julga primordiais para a consolidação de sua pátria.

Retomando a afirmação de que mito é imaginário em discurso, podem-se estabelecer os modelos matriciais míticos das narrativas modernas. Conforme as imagens se repetem em alguma obra literária, novas mitologias podem ser constituídas, de maneira que

a mitocrítica se interessa por dois [...] aspectos [...] , o contexto social e a personalidade do autor, pois [...] é a interação entre esses dois fatores que suscita imagens, símbolos, arquétipos e mitos do inconsciente coletivo, fazendo-os comparecer nos produtos de nossa imaginação – os sonhos, as fantasias e a arte (BARBOSA, 2003, p. 41).

Por fim, com Frye (2000, p. 460), pode-se considerar a literatura como uma mitologia reconstruída, tendo sua estrutura derivada do mito. Assim a literatura do romance de Herculano é, num ambiente complexo, o que a mitologia é num mais simples: corpo global de criação verbal. Isso pode ser afirmado porque tudo que tem forma literária tem uma forma mítica que conduz ao centro das palavras. O mito diz muito mais que coisas de estrutura literária, já que a crítica mítica nos afasta da vida rumo a um universo autônomo e auto-suficiente. Logo, por isso é que **Eurico** não é só reconstrução de um passado, mas a criação de um mundo, um universo autônomo. O fato é que Herculano, pela sua postura diante da realidade que busca retratar, é muito mais de aceitação que de questionamento, de tensionamento. Ele acreditava ter geometrizado, recontado com perfeição, o passado de que tanto era devoto e que achava

ser tão urgente ser resgatado, como disse em mais de um texto de própria autoria (1980).

Seguindo o roteiro proposto por Durand (2004), é perceptível o processo de iconoclasmo endêmico que afeta o Ocidente. Primeiro, a ação do imaginário foi sufocada pela Bíblia – que proíbe que qualquer outro símbolo a substitua – e pelo método da “verdade” socrático – em que há uma sustentação binária, com apenas dois valores: um verdadeiro e um falso. No século XVII, mais um inimigo: o racionalismo cartesiano, quando o imaginário é excomungado dos processos intelectuais, nunca assumindo a mesma dignidade de uma arte demonstrativa, com método. A imagem é abandonada em prol da técnica da persuasão. O empirismo de Newton e Hume abala ainda mais a “casa de loucos” do imaginário, através da experiência vivida aliada ao argumento racional. Pouco a pouco, abre-se um abismo entre esse homem do Ocidente – “branco e civilizado”, que comanda o processo técnico – e as demais culturas – chamadas de “primitivas”, em que há maior destaque para o papel geral do Imaginário.

Mesmo no Ocidente, esse modelo de pensamento “ideal” logocentrista sofreu fortes abalos. O próprio Platão percebe a linguagem mítica como via de acesso ao que o racionalismo não consegue entender: a alma, a morte, o amor, o além... Além disso, a figura de Cristo e a veneração dos demais santos recuperaria um caráter de apreciação de imagens, baseado, agora, na fé em um mito. A Reforma Religiosa, iniciada por Lutero, elaborou uma resistência ao que se imaginava ser um excesso de veneração imagética. A Contra-Reforma, por sua vez, tomou posição contrária aos reformadores, exagerando, em certo momento, no papel espiritual conferido ao culto às imagens. Nascia o Barroco e seu virtuosismo imagético. No entanto, essa época de explosão de imagens será encoberta pelas “Guerras de Religião” e a Guerra dos trinta anos, que cobriam a Europa de sangue. Assim, os valores do imaginário foram obrigados a

refugiarem-se longe dos combates fratricidas que opunham individualismos que buscavam seu lugar ao sol. Abre-se caminho para o Neo-classicismo do século XVIII. Mais uma vez, os poderes da razão sobrepujam os da imaginação nesse século das Luzes. Surge, então, o Romantismo, pronto a atacar o racionalismo. Percebe-se que há um “sexto sentido” capaz de atingir o conhecimento de novas realidades, como o sentimento do Belo, privilegiando-se a intuição.

O Romantismo, diante do painel oferecido pela “Era das Revoluções” – para falar com Hobsbawm (2005) –, sente a grande finitude de tudo pelo que a sociedade luta: bens, dinheiro; além do povo ter sido agrupado pela burguesia em prol de uma suposta verdade – a Revolução – que, mais uma vez, aliada a falácias racionalistas, revelou-se uma utopia movida por interesses particulares. A sensação que resta é a de que a busca de tantos valores, considerados falsos pelo espírito romântico, conduz a um fim inevitável do que as sociedades possuem de mais particular: sua própria humanidade. O homem, cada vez mais, assemelha-se a uma máquina destinada a acumular. O poeta, armado de uma nova sensibilidade, precisa de novos elementos para alcançar seu ideal de vida. Assim, segundo Friedrich Schlegel, se o mundo empírico não é propício às sensações e verdades buscadas pelos românticos, a arte pode ser. Ela, então, se converterá no palco em que o poeta resgatará os valores que julga malbaratados pelo racionalismo clássico.

As imagens articuladas por cada Imaginário serão buscadas na sua origem mais primitiva, longe dos influxos logocentristas. Muitas vezes, buscam-se arquétipos antes mesmo deles serem segregados em subpartes passíveis de serem racionalizadas. Procura-se, comumente, o homem em seu estágio mais primitivo – não no sentido pejorativo, mas no de primeiro –, em que é possível resgatar as verdades que não podem ser expressas de outra forma, o símbolo, o mito, que se colocam e representam a si

próprios. Julgava-se ser possível, então, encontrar os elementos capazes de despertar o que se pode ter de mais humano e essencial. Há a ânsia de ir além daquilo que o utilitarismo cotidiano e burguês pode oferecer. É preciso trazer, imaginariamente, o homem em suas origens, com seus esquemas primordiais de composição de imagens, antes mesmo da ditadura e domínio da razão. O artista sente-se livre para empreender tal projeto, fazendo cumprir a presença do “eu” que, para se firmar como identidade, precisa descobrir suas verdadeiras raízes. Ou seja, é necessário chegar às profundezas da produção imagética. Para tanto, é preciso contemplar o ser primitivo, em que o cosmos é distinguido plenamente, sem as viciosas classificações racionalistas.

Daí a preocupação, por exemplo, de Rousseau com o “bom selvagem” e a pedagogia: urge que se reelabore a educação, a fim de reeducar e reestabelecer os valores mais autênticos. Estão aqui, também, as raízes do *Bildungsroman* – romance de formação –, preocupado em acompanhar o desenvolvimento humano por meio da arte: “o conceito *Bildung* transita, portanto, desde um sentido pedagógico-iluminista (...) até o sentido de formação universal, que se opõe ao sentido absolutista da *Bildung* burguesa sustentado por uma sociedade de classes” (MAAS, 2000, p. 38). Há, dessa forma, “a representação de uma formação universal, por meio da qual todas as habilidades potenciais são cultivadas” (ibidem, p. 46). Configura-se, paulatinamente, “a preocupação do indivíduo com sua própria história, com os acontecimentos e personalidades que, intervindo em sua trajetória, configuram e determinam gostos, tendências e comportamentos” (ibidem, p. 66); além disso, “Rousseau acredita que o gênero humano mais se distancia de seu estado original à medida que progride da civilização” (ibidem, p. 68). Por fim, fica patente “a preocupação do indivíduo consigo mesmo, com sua personalidade e formação” (ibidem, p. 70), o que, aliás, se verifica

como um dos pressupostos para se compreender a obra de Herculano: a preocupação de se acompanhar, conhecer, o processo de constituição da pátria portuguesa.

Uma nova bacia semântica⁷ surge: o conjunto de imagens que são articuladas pelo esquema do imaginário romântico. O “gênio” precisa consolidar-se com seus novos modos de enxergar o universo. Essas novas concepções existenciais e artísticas surgem “no setor ‘marginalizado’ da nossa tópica e testemunham a usura de um imaginário localizado, cada vez mais imobilizado em códigos, regras” (DURAND, 2004, p. 105), que, no nosso caso, são as falidas instituições iluministas reveladoras de suas próprias contradições, mas dominantes no Ocidente. Tais fatos representam “um período de resistência aos iconoclasmos que o envolvem [...] começa a esboçar-se uma clara divisão de águas que se firmará no apogeu revolucionário ao final do século e atingirá rapidamente a superioridade do neoclássico” (ibidem, p. 107). Após essa fase inicial de *escoamento*, dá-se a *divisão de águas*, “momento da junção de alguns escoamentos que formam uma oposição mais ou menos acirrada contra os estados imaginários precedentes e outros escoamentos atuais” (ibidem, p. 107). Em algum momento, atacado pelo Realismo, o Romantismo encontrará seus *deltas e meandros*. No nosso momento estudado, o Iluminismo é que se encontra em etapa de *deltas e meandros*. Já o Romantismo encontra-se em *escoamento*, em *consolidação*. Tenta-se alcançar algo que unifique toda uma cultura, uma identidade, espelhando-se, por exemplo, no caso dos mitos e sociedade gregos.

⁷ *Bacia semântica*, segundo Durand (2004, p. 103), é uma “metáfora potamológica” que permite estabelecer a caracterização cultural de uma época, realizando “a integração das evoluções científicas supracitadas e, em seguida, uma análise mais detalhada em subconjuntos – seis, para ser exato – de uma época e área do imaginário: seu estilo, mitos condutores, motivos pictóricos, temáticas literárias etc. numa mitanálise generalizada, isto é, propondo uma medida para justificar a mudança de modo mais pertinente do que o menos explícito “princípio dos limites”. Isto é, a *bacia semântica* procura dar conta da dinâmica do imaginário de cada época e cultura, que, muitas vezes, ultrapassa os limites temporais históricos dos séculos. As seis fases que compõem cada *bacia* são: *escoamento*, *divisão das águas*, *confluências*, *nome do rio*, *organização dos rios* e os *deltas e meandros*.

Dentro desse amplo processo de contestação e reformulação de valores é que encaixamos as narrativas históricas de Herculano. Este escritor depara-se com uma série de afirmações de identidade a serem trabalhadas: além do ato de afirmação do “eu”, do “gênio” que procura desentranhar suas raízes imaginárias, há um complicador, pois Portugal encontrava-se sob o forte domínio cultural francês. Durante o Neoclassicismo – ou Arcadismo –, todos os modelos artísticos eram importados da França, que, por sua vez, o eram da Antiguidade Clássica. Ou seja, com o correr do tempo, a estrutura dinâmica do imaginário lusitano foi sendo encoberta por outra: a francesa, que é uma tentativa de apropriação e atualização da clássica. Diante disso, Herculano empreende um audacioso projeto de reconstrução e formação – *Bildung* – daquilo que entende como estrutura pulsante original de imagens do povo português. Importante perceber o uso dos vocábulos “povo” (*Volk*) ou “nação” e não de “Estado”. Este seria um termo de conotação excessivamente racionalista e iluminista, enquanto aqueles estariam carregados de sentimento capaz de marcar fortemente a identidade nacional, como dissemos. Então, iniciando por um processo do próprio Herculano de dar voz ao seu mais submerso imaginário, o autor lusitano empreende o mesmo com sua nação, em que, claro, está inserido.

O material usado, principalmente, como substância para as suas narrativas históricas é a história de Portugal que ele recolheu dos livros de linhagens e que foram, mais tarde, compilados no *Portugaliae monumenta historica*. Estamos, como vimos no romance escolhido, longe da mera cópia, mas perante o trabalho de assimilação e de transformação que caracteriza todo e qualquer processo intertextual. As obras literárias nunca são simples memórias – reescrevem as suas lembranças, influenciam os seus precursores, como diria Borges. O olhar intertextual é então um olhar crítico: é isso que

o define (JENNY, 1979, p. 10), por isso, toda a obra de Herculano não é reconstituição, mas sim reavaliação, reconsideração, de um passado.

Dessa forma, o autor romântico português explora todo um material capaz de resgatar as mais profundas origens portuguesas, as linhagens matriciais dessa nação. Herculano, então, projeta-se sobre a Idade Média para reconquistar, imaginariamente, tudo aquilo que a arte pode usar para compor o mosaico do povo e do **ser** lusitano: suas lendas, seu espírito de unidade nacional, sua sapiência mais própria, etc. É, mais uma vez, a preocupação com a formação de Portugal. Para tanto, suas origens ganham voz e, como no processo mítico do Eterno Retorno da Idade de Ouro, o “mundo” deve ser periodicamente renovado para não perecer. Tal renovação inclui, dentre outros elementos, a iniciação dos jovens naquilo que é, de fato, o povo português, longe ainda do imperialismo racional e cultural francês. Além disso, oferece-se a Portugal uma espécie de origem, uma constelação de mitos cosmogônicos, quase sagrados, através da recuperação do passado primordial (ELIADE, 2004, p. 121). É como se o povo do século XIX, mirando sua origem “sagrada” e pela experiência desta, descobrisse que há valores absolutos que dão significado à vida **humana**: realidade, verdade e significação (ibidem, p. 124). Pela rememoração e reatualização desse passado, pela narrativa histórica, ajuda-se o homem a reter o real. Incita-se, assim, o homem a criar e ter novas perspectivas sobre o processo de invenção.

Herculano realiza o procedimento de construção semiológico apontado por Barthes (2003): transforma o discurso lingüístico em significante do discurso mítico. Este novo signo global de criação verbal ganha, assim, nova carga de sentido: não se trata de simples resgate da história, mas de oferecer as garantias míticas da cosmogonia: garantir ao homem que o que ele pretende fazer já foi realizado, eliminando as dúvidas sobre o sucesso do empreendimento. Os fatos passados ganham o reforço, então, do

sagrado, em que a mensagem necessária não pode ser proferida de outra forma que não pela fala mítica. O mundo e o ser lusitanos, assim, podem se compreender e ter significado. Sabendo que descende de grandes figuras históricas, convertidas pelo discurso em mito, a nação tem a sensação de participar de toda essa grandeza. Luta-se, então, contra o tempo que destrói e mata. O historiador, o cientista e o filósofo só convivem com os objetos conforme estes são dados pela linguagem (CASSIRER, 2003, p. 49). Portanto, o historiador Herculano enforma uma visão de realidade num novo signo, o mítico.

Não se procura um retorno ao medievalismo, aqui, somente como fuga, mas, principalmente, como possibilidade de dar fôlego renovado ao imaginário português, fertilizando-o, da mesma forma que, nas sociedades primitivas, o Eterno Retorno liga-se estreitamente ao culto da fertilidade e da primavera (MELETÍNSKI, 2002, p. 73). Cria-se, logo, o mito de iniciação e de criação do mundo para o povo de Herculano. Partindo dos seus desejos e gênios individuais, este autor português alcança a formação da personalidade de sua nação, naquilo que acredita ser sua matriz.

Aliando os instrumentos oferecidos pelo estudo dos mitos e pela semiologia, é possível, agora, entender como Herculano, em uma conjuntura propícia, transcende a *imitatio* iluminista, na conquista do único. Tudo isso pelo trabalho do material cultural que é, em primeira instância, lingüístico. O que ele, o autor, oferece não é o real em si, mas um conceito do que acredita ele ser.

Portanto,

a análise do trabalho intertextual mostra que a pura repetição não existe, ou, por outras palavras, que esse trabalho exerce uma função crítica sobre a forma. Isto, quer a intencionalidade seja explicitamente crítica [...] ou não. Abre-se então o campo duma palavra, nova, nascida das brechas do velho discurso, e solidário daquele. (JENNY, 1979, p. 45)

Nosso escritor português acredita que, desse modo, através de seu ofício de historiador, estaria resguardando a verdade natural do homem de seu povo. Herculano acredita estar racionalizando o passado com rigor e precisão geométricos, como se pudesse dominar de forma cartesiana todo um universo que compreende o passado lusitano. No entanto, ele não o faz sob a luz da razão, mas valorizando o seu “eu” mais profundo, que também tem raízes em experiências intersubjetivamente comuns (LIMA, 1984, p. 62). Herculano, assim, prova que arte é deturpadora da realidade, já que o próprio logocentrismo também, a sua maneira, a subverte. Usa-se, então, a História como conteúdo da ficção, dando àquela forma romanesca, sabendo que “o romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução.” (BAKHTIN, 1998b,p. 400) Encara-se a história como irmã gêmea da poesia. Além disso, a historiografia – assim como o mito, em certos casos – é vista como tendo utilidade para o Estado, destinada à pedagogia do cidadão. (LIMA, 1984, p. 128)

Por fim, Herculano garante o sucesso através de representações em que o leitor se reconhece no indivíduo ficcional. Enquanto historiador, satisfaz a necessidade de apresentar a “verdade do passado”; enquanto ficcionista, cuida de fazer com que a narrativa histórica seja pontilhada de personagens individuais. Havia, assim, o modelo da realidade, já que o personagem é histórico. Pelo torneio retórico, o historiador expressa suas paixões subjetivas sem alterar a veracidade do escrito. Herculano expressa seu “eu”, mas respeita as dimensões da ciência que nunca quis deixar de praticar. Aglutina *mimesis* e expressividade romântica, já que a ficção é própria para o uso do imaginário, uma vez que este é difuso, podendo assumir diversas configurações. (ibidem, p. 197)

Essas longas considerações e reflexões foram levantadas e, aos poucos, misturadas com aspectos da estética empreendida por Herculano para ressaltar o seguinte: o que torna a obra literária, não é o processo de mimesis, de representação em si, já que uma obra pode negar totalmente qualquer tipo de referencial, mas sim a capacidade de organizar sua linguagem de forma poética, de forma a adquirir e criar, independentemente, inclusive da vontade do autor, sentidos múltiplos. Logo, a realidade só interessa não enquanto elemento primordial da obra, mas na forma como pode e é incorporada pelas estruturas desta, passando a fazer parte da organização mais geral dela, compondo-lhe o sistema de funcionamento. Posta a necessidade de criação de uma identidade enquanto nação, a literatura se revela profícua porque se abre ao processo de atividade do imaginário, da representação, da transcrição.

Qualquer realidade só interessa ao estudo da crítica literária se percebermos como passa a integrar as partes constitutivas da obra. Uma vez que o mundo externo é apresentado ao autor, este representa-o ao leitor segundo os padrões e posições que ele elabora, sendo que o que dá qualidade estética à ficção não é o assunto, mas a forma como ele é articulado, transformado em nova realidade. É certo que tal conjunto de textos surgiu em momento específico, em dada situação única, mas se permanecessem presos ao seu momento histórico de nascimento, de escritura, em pouco tempo perderiam o sentido. Se certos discursos, mesmo após longo tempo passado, ainda dizem “algo”, é porque sua linguagem sobrevive com fôlego que se renova a cada leitura, criando nova realidade, que, outrora, foi baseada em intenções e em dados do mundo externo, mas que, sempre, são representações do leitor a serem, mais tarde, também apresentadas e representadas pelo leitor, num processo interminável de renovação da mimesis literária.

Na ânsia de querer recriar o Portugal do passado e dá-lo como orientação ao povo, vemos que Herculano cria o seu próprio Portugal, que surge e pulsa de forma independente ao que de fato teria ou não ocorrido. Ou seja, ele esvazia o sentido original da história para lhe preencher de um sentido segundo. Logo, a história torna-se significante de um novo signo, a obra de Herculano. O que lemos não é o passado, mas o texto independente de Herculano, totalmente mitologizado pelo narrador. Além disso, o que deve, por fim e definitivamente, chamar a atenção são os processos de composição que se vinculam a uma linha de pensamento e forma de ver e reconstruir a realidade muito próxima daquilo que Descartes propunha: acreditar na geometrização do mundo para alcançar a verdade. No entanto, esta, uma vez que é constructo humano, não está fora da manipulação, mesmo que inconsciente, que venha sofrer, dado que está atrelada à atividade do imaginário.

CAPÍTULO 3

O QUESTIONAMENTO QUE DÁ A DÚVIDA: AS ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS DO NARRADOR DE SARAMAGO

3. O percurso da enunciação em *História do cerco de Lisboa*

Do processo de tentativa de uma certa acomodação fiel do passado lusitano às estruturas narrativas de Herculano, chegamos à análise do processo desconstrutor e questionador das verdades e certezas proposto por Saramago. Logo de início, o que já consolida o aspecto peculiar da obra é a epígrafe utilizada, retirada de um certo **Livro dos conselhos** cuja existência em nada está assegurada: “Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se não a corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes” (Saramago, 2003, p. 7). Ou seja, já na abertura da obra está assegurada a completa e complexa trajetória de busca e questionamento das verdades absolutas que pontuará a obra, o que, conseqüentemente, potencializará a impossibilidade de se obter qualquer tipo de segurança com relação aos fatos.

Aliás, qualquer segurança é o de menos, já que a série de incertezas é que proporciona a multiplicação e a ramificação de sentidos do texto. Ou seja, aos poucos e progressivamente, vemos um deslocamento da linha de pensamento filiada ao geometrismo de pensamento cartesiano à herdeira dos trabalhos de outros pensadores como Nietzsche, Schopenhauer e Foucault, cujas teorias encontram aglutinação na releitura que, hoje, é feita das obras kantianas, principalmente da **Terceira crítica**, a respeito do processo de mimesis, de representação da realidade. Tal releitura é fruto direto do advento das contradições da modernidade e da própria reconsideração do que se entende por sujeito. Este nunca é capaz de reproduzir qualquer realidade, porque a

consciência desta, por si só, já é uma produção, um produto semiótico de sentido que, na composição artístico-literária será representado e, em seguida, apresentado ao leitor. Um grande cerco está prestes a ser realizado não só sobre as certezas, mas também sobre o próprio homem que as herda e as manipula, quando, na verdade, muitas vezes, é manipulado.

A primeira cena que se apresenta é um diálogo entre duas pessoas que não são nomeadas de início, centrando nossa atenção toda no texto e não na caracterização física das personagens. Na verdade, o diálogo prepara o perfil de alguém que poderá vir a ser muito importante para o todo do livro. Nesse diálogo, encontramos uma discussão sobre o trabalho do revisor, sobre o uso do *deleatur* e sobre o que seria mais importante, o resultado ou o caminho até ele. Aí já somos postos diante de uma das grandes questões da lírica e da literatura modernas, que se centram especialmente sobre o processo de produção em si da obra e sobre o poder da palavra, que passa a ser valorizada por si só, independentemente da realidade que se quer representar, já que esta depende daquela. Além disso, um certo “editor cético” (Saramago, 2003, p. 11) diz que algo tem graça na primeira vez em que é dito, na segunda vira tópico, lugar comum, o que denota a influência do trabalho que a linguagem deve fazer sobre os fatos, já que estes, segundo ele, seriam sempre os mesmos, então, provavelmente, o que os poderia revitalizar são as palavras usadas. A mesma reflexão, já que se trata de romance histórico, pode ser estendida sobre a condição do passado e da História. Os fatos analisados de povo para povo, de época para época, são basicamente os mesmos, o que lhes proporciona qualquer diferenciação é o modo como são proferidos, e aí entra o realce de sentido que pode ser dado pela ficção artística.

O editor vai ainda mais além neste início do romance e afirma que tudo que não é vida, é literatura, inclusive a história, e que esta não é vida real, mas literatura sim: “Que seria de nós se não existisse o deletur, suspirou o revisor?” (Saramago, 2003, p. 14). Ou seja, o que assegura a fidelidade dos fatos propostos pela história ou mesmo pela narrativa histórica é o quanto se acredita neles, uma vez que não são vida vivida, mas vida narrada, contada, transformada em verbo, logo em ação capaz de mudar, evoluir; transformada em palavras, logo em sentido que pode mudar de situação para situação.

É importante que esta primeira parte do livro, a do diálogo, não possua intervenção de narrador, sendo somente um encadeamento frenético de falas, quase se perdendo o limite entre elas. Assim, o que permite perceber a fronteira entre as falas de cada um dos dois emissores do texto é o modo como se lê; em outras palavras, é a qualidade da atividade de leitura do receptor, já que as falas não estão separadas por travessões, por exemplo. Se não, vejamos o início deste diálogo intermitente, que também é início do romance. É importante perceber como, desde o início, o leitor é obrigado a se situar quase de forma imediata em relação ao fluxo de falas, até para que consiga efetuar de maneira ainda mais clara o entendimento sobre o que é lido:

Disse o revisor, Sim, o nome deste sinal é o deletur, usamo-lo quando precisamos suprimir e apagar, a própria palavra o está a dizer, e tanto vale para letras soltas como para palavras completas, Lembra-me uma cobra que se tivesse arrependido no momento de morder a cauda, Bem observado, senhor doutor, realmente, por muito agarrados que estejamos à vida, até uma serpente hesitaria diante da eternidade, Faça-me aí o desenho, mas devagar, É fácilimo, basta apanhar o jeito [...]. (Saramago, 2003, p. 9)

É importante observar, no trecho acima transcrito, o encadeamento de falas citado por nossa análise, bem como de diversos elementos lingüísticos que, numa leitura atenta, permitem perceber a existência do diálogo entre duas personagens, mesmo que ainda não nomeadas (e a questão do nome, conforme

veremos, é intensamente discutida dentro do romance), como as letras maiúsculas que separam uma voz da outra e a presença de um vocativo: “senhor doutor”. Tal postura pouco comum, em relação ao romance tradicional, de se estruturar diálogos, logo no início do romance, já implica numa mudança de postura do leitor, que deve participar de forma muito mais ativa na construção de sentido do texto, desde atividades simples, como a diferenciação de vozes dentro de um diálogo.

Logo em seguida, no que seria uma segunda parte da obra, temos um texto “histórico”, ou melhor, que dá a entender que pertence a algum registro do passado. Há uma riqueza de detalhes e de fabulações muito grandes, o que, após o diálogo do editor, coloca em jogo a exatidão da história. Como ela é capaz de atestar tantos detalhes? Além disso, há um grande processo de manipulação da linguagem em que são misturados termos do léxico português moderno e do antigo com outros árabes, como “Allaku aklan”. É interessante, ainda falando da linguagem, dar-se conta do uso das maiúsculas, que adquirem um tom alegorizante, como em “Daquele” (p.16) para se referir a Deus. O narrador que agora surge (p. 17) afirma que o historiador não descreve a cena relatada anteriormente com tal riqueza de pormenores e que os detalhes não interessariam à história:

Não o tem descrito assim o historiador no seu livro. Apenas que o muezim subiu ao minarete e dali convocou os fiéis à oração na mesquita, sem rigores de ocasião, se era manhã ou meio-dia, ou se estava a pôr-se o sol, porque certamente, em sua opinião, o miúdo pormenor não interessaria à história, somente que ficasse o leitor sabendo que o autor conhecia das coisas daquele tempo o suficiente para fazer delas responsável menção. (Saramago, 2003, p. 17)

Surge uma dúvida: quem seria este narrador? O revisor? Há, também, uma mistura entre lenda e história de acordo com o tom como os fatos são narrados que, além de tudo, possuem seu sentido potencializado pela ironia, quando o narrador declara que “chega de história sacra” (p. 19). Este conclui, ainda, que

os detalhes não foram escritos, mas são pensamentos do revisor que viu mais necessidade de cor local. Mas tal “necessidade” é questionada: ela é realmente necessária por meio de invenções? Mais uma vez se desnuda o jogo entre verdade, história, ficção e representação.

É muito presente por todo o texto o discurso indireto-livre em que, comumente, é perdido o limite entre a fala do narrador e os pensamentos das personagens. Fora isso, ainda há o problema dos narradores que surgem ao longo do texto: até agora temos, pelo menos, dois enunciadores, um narrador não identificado e o próprio revisor. Vejamos o seguinte fragmento em que o narrador não nomeado de que falamos acima começa a afirmar algo sobre o revisor e, em seguida, alguém, também não nomeado (“quem sabia”) opina e, após isso, uma nova maiúscula surge após um ponto final, indicando nova voz que participa do diálogo, sem que saibamos exatamente quem esta é, se o revisor, se o narrador ou se “aquele que sabia”:

Está demonstrado, portanto, que o revisor errou, que se não errou confundiu, que se não confundiu, imaginou, mas venha atirar-lhe a primeira pedra aqueles que não tenha errado, confundido ou imaginado nunca. Errar, disse o que sabia, é próprio do homem, o que significa, se não é erro tomar as palavras à letra, que não seria verdadeiro homem aquele que não errasse. Porém esta suprema máxima não pode ser utilizada como desculpa universal que a todos nos absolveria de juízos coxos e opiniões mancadas. (Saramago, 2003, p. 23)

Percebamos, então, pelo trecho acima, a junção, o encadeamento de vozes que participam das discussões levantadas ao longo do romance, que, claro está, não se preocupa somente em narrar fatos, mas também em levantar importantes questões que ampliem o raio de ação das idéias e imagens que compõem a **História do cerco de Lisboa**. O que vemos aqui é diametralmente oposto ao que se observa, por exemplo, no próprio **Eurico, o presbítero**, em que, mesmo que haja, em alguns instantes do romance, a presença de mais de uma voz – como a de Eurico e a do narrador heterodiegético – na verdade, o que se observa é a

afirmação dos mesmos valores, sem que haja uma discussão, um confronto entre elas.

Ao se referir aos devaneios do revisor, como a busca de cor local acima citada, o narrador fala a respeito dos discursos falsos, perigosos, porém carentes de que alguém os leia. Inclusive, ele, o narrador, atua como uma espécie de demiurgo que tudo sabe e sobre tudo opina, alertando sobre aquilo que julga serem os perigos que impregnam a existência. Este diz ainda que os maiores perigos da escrita, por exemplo, vêm da sagesa e da prudência, não da ignorância. Ou seja, no esforço de sermos fiéis, muitas vezes caímos em exageros e falsas certezas que arrastamos para o resto da vida nossa e dos outros. Ocorre uma espécie de alusão à impossibilidade de se geometrizar todo o conhecimento e toda a verdade. E tal fato fica ainda mais patente quando, na página 24, é dito que a verdade, no escritório do revisor, é um rosto que recebe várias máscaras: “Aqui, neste escritório onde a verdade não pode ser mais do que uma cara sobreposta às infinitas máscaras variantes, estão os costumados dicionários da língua e vocabulários [...]” (Saramago, 2003, p. 24) Ou seja, aquela que revisa, que destrói frases para construir outras mais corretas e/ou mais verdadeiras é o que acaba mais jogando com a verdade e com a versão dos fatos, dado que possui várias a sua disposição. Várias metáforas como essa pontuam o texto e lhe multiplicam o sentido, o que vai contra o projeto de texto praticado por Herculano, por exemplo, que pensa ter o domínio do sentido daquilo que narra.

E já que se fala em símbolos, em metáforas e outros discursos que são incorporados ao da obra, é importante perceber como o discurso filosófico é claramente adotado pela narrativa, como a paráfrase das idéias de Francis Bacon

sobre o processo de construção da verdade: “Divide ele os erros em quatro categorias, a saber, *idola tribus*, ou erros da natureza humana, *idola specus*, ou erros individuais, *idola fori*, ou erros de linguagem, e finalmente *idola theatri*, ou erros dos sistemas” (Saramago, 2003, p. 25) Este, por exemplo, é aliado à metáfora da cegueira do rouxinol, que representa aqueles que só repetem o que ouvem. Ou seja, mais uma vez a ironia toma conta do texto a respeito da impossibilidade de se recontar qualquer coisa que se queira como perfeita, ideal, verdadeira, já que isto é construção do imaginário. Todo esse conjunto de discussões chama a atenção para um romance que se apresentava como histórico, extrapolando os limites desse gênero e chegando às raias do romance filosófico, de discussão de valores. O terreno do pensamento e dos valores é preparado para, na verdade, fazer com que o texto atinja inúmeros objetivos, sendo o menor deles recontar o passado, já que isso é questionado a todo momento. O ponto máximo da obra está na ramificação e multiplicação de reflexões feitas não segundo o modelo do ensaio filosófico, mas sim da ficção, por meio de tempo, espaço, narrador e personagens. Estes são instrumentos para a discussão de valores e não para a verdade.

A preocupação com a verdade em si é tão posta em segundo plano que só agora, à página 27, após um fluxo imenso de discussões, o revisor recebe nome, Raimundo que, aliás, é apresentado e descrito de forma irônica. Além disso, surge algo que se revelará de grande importância para toda a obra: a questão, a discussão sobre os nomes e os valores que são agregados a eles, como o uso de maiúscula em “Produção” (p. 32). Não podemos nos esquecer de que isso possui profunda relação com aquilo que foi dito de início: os fatos do mundo, em si, mudam muito pouco. O próprio narrador aponta para a impossibilidade das

palavras carregarem para sempre sentido absoluto. Até o próprio revisor acha o livro uma repetição como tantas outras. Um tom geral de ceticismo domina o romance.

Raimundo, o revisor, é encarregado de trabalhar em um novo livro a ser publicado, desta vez sobre a história de Portugal, e fica indignado com os excessos próprios do autor do texto quando se trata, por exemplo, de levantar e expor detalhes das cenas narradas. Em certo momento, Raimundo chegará a duvidar da existência do discurso de Afonso Henriques que o texto contém e relata que a história é feita pela incessante repetição do que o outro diz, muitas vezes, sem atestação de verdade alguma e com exagero das cenas apresentadas. Enfim, Raimundo não crê na verdade do discurso histórico e lamenta a falta de certeza no que diz respeito aos discursos que existem sobre o passado:

Raimundo Silva, afogueado, deixa cair a manta com teatral ademane, sorri sem alegria, Isto não é discurso em que se acredite, mais parece lance shakesperiano que de bispos arrabaldinos, e regressa à secretária, senta-se, abana a cabeça sucumbidamente, Pensarmos nós que nunca nunca viremos a saber que palavras disse realmente D. Afonso Henriques aos cruzados, ao menos bons dias, e que mais, e que mais, e a claridade ofuscante desta evidência, não poder saber, aparece-lhe, de súbito, como uma infelicidade [...] (Saramago, 2003, p. 41)

Uma série de reflexões sobre o nível do discurso são somadas ao corpo do romance. Por exemplo, há mistura dos níveis de linguagem, do mais próximo do formal – “Isto não é discurso em que se acredite, mais parece lance shakesperiano” (p. 41), com o coloquial – “neste cu do mundo” (p. 42) , do português moderno com o antigo (“connosco”). Tal constatação denota claramente a preocupação de se vincular os níveis de sentido com o do discurso. Ou seja, as reflexões sobre o passado e sua (im)possibilidade de ser recontado afloram na grafia das palavras e a incorporação de mais de um registro lingüístico denota a preocupação em mostrar que qualquer palavra incorpora sentido capaz de fazer parte da obra. A incorporação de diferentes grafias de

palavras da língua portuguesa ao longo dos tempos denota uma mistura de passado e de presente feita no nível da linguagem, fazendo com que ela potencialize ainda mais sentido, fugindo do papel de só veicular idéias literais, mas também subliminares. Além disso, chega um ponto em que se percebe uma outra voz que é inserida no diálogo com Raimundo; seria uma metáfora do leitor, o narrador heterodiegético, ou Raimundo questionando a si próprio, por exemplo? A resposta, cada vez mais, parece caber ao próprio leitor, participante incessante da obra aberta que é **História do cerco de Lisboa**:

A tensão chegou a pontos que Raimundo Silva, de repente, não pode agüentar mais, levantou-se, empurrando a cadeira para trás, e agora caminha agitado de um lado para outro no reduzido espaço que as estantes, o sofá e a secretária lhe deixam livre, diz e repete, Que disparate, que disparate, e como se precisasse de confirmar a radical opinião, tornou a pegar na folha de papel [...] Por favor, diga-nos o senhor revisor onde está aí o disparate, esse erro que nos escapa, é natural, não beneficiamos da sua grande experiência, às vezes olhamos e não vemos, mas sabemos ler, creia [...] (Saramago, 2003, p. 43)

Mais uma vez, a atividade de leitor do receptor do texto é posta à prova. Até que ponto entramos em um texto sem nos deixar enganar por ele? Até que ponto domamos e corrigimos a verdade, como diz a epígrafe do livro? E, a partir de agora, o discurso e o sentido chegam ao seu ápice: Raimundo muda o texto lido e coloca um “Não”, com maiúscula mesmo: os cruzados não ajudaram no cerco de Lisboa. Segundo Raimundo, se está escrito, virou verdade, ou seja, está claro e aberto o poder atribuído à palavra em todos os seus níveis de atuação, desde o gráfico até o de sentido. Novamente, as discussões em torno da capacidade da linguagem de adquirir sentidos múltiplos se espraia pelo romance, agora pela voz de Raimundo. Ou seja, essa questão, a do sentido, é incorporada em mais de um nível de questionamento na obra: no do narrador, que age como um demiurgo, enunciador de boa parte de **História do cerco de Lisboa**, e no de Raimundo, que atua como praticante máximo da construção de textos e da revisão destes. Esta personagem e os percalços pelos quais passa na vida pessoal

e na atividade de escritura que empreende, buscando ver e dar sentido a tudo que lê, vive e escreve, na verdade, são uma espécie de metonímia daquilo que é feito por todo o romance. O cerco feito à vida de Raimundo é o mesmo feito ao cerco de Lisboa há séculos, e o que se faz sobre o leitor quando este tenta exercer seu papel de interpretador daquilo que lê:

[...] com a mão firme segura a esferográfica e acrescenta uma palavra à página, uma palavra que o historiador não escreveu, que em nome da verdade histórica não poderia ter escrito nunca, a palavra Não, agora o que o livro passou a dizer é que os cruzados Não auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa, assim está escrito e portanto passou a ser verdade, ainda que diferente, o que chamamos falso prevaleceu sobre o que chamamos verdadeiro, tomou o seu lugar, alguém teria de vir contar a história nova, e como. (Saramago, 2003, p. 44)

Além disso, mais uma vez a ironia ganha espaço quando Raimundo afirma que os revisores, ao mudarem os textos, poderiam implantar a paz no mundo, como demiurgos. Aliás, como vimos, o próprio narrador comporta-se como um. Uma vez dito, algo passa a existir e, nesse momento, ocorre a alusão a Deus e à criação do mundo. Há uma constante mistura dos planos da realidade, da ficção, da composição literária, do pensamento filosófico, do passado histórico, da especulação existencial, e estes vão sendo agrupados de forma a que um faça o cerco da verdade do outro. A reflexão cerca⁸ a história, que cerca a verdade, que cerca as certezas, que cercam os discursos, que cercam a criação da obra literária.

Como dito acima, todas as estruturas significantes da obra vão sendo cercadas e questionadas, inclusive a vida criada pelas personagens. Raimundo, por exemplo, a personagem principal, que em mais de um momento também dá voz como narrador à **História do cerco de Lisboa**. O revisor vai se descobrindo e também sendo descoberto no que diz respeito às suas potencialidades humanas. Dos questionamentos filosóficos que formula à descoberta amorosa,

⁸ “Cercar”, neste trabalho, surge com o sentido de questionar, rever valores e limites, “pôr cerco a” e não com o de reduzir, cercear, “estar ou ficar em volta”, por exemplo (FERREIRA, 2004, p. 225).

passando por sua atividade de descoberta como escritor, ele vai descobrindo suas carências e suas virtudes. Como quando sente falta de alguém que o acolha, que o chame para entrar em casa. Ou seja, todo o processo de questionamentos que ele, Raimundo, também efetuará sobre a constituição dos valores, das verdades, e dele mesmo enquanto ser humano não se dá sem que haja, também, momentos de profundo sofrimento, em que se encontra quase que completamente apartado do convívio, do maior envolvimento com outras pessoas:

O revisor demora-se à janela, ninguém o chamará, Vem para dentro, olha que te constipas, e ele tenta imaginar que o chamam docemente, mas ainda fica um minuto a pensar, vago ele, e vário, e enfim, como se outra vez o tivessem chamado, Vem para dentro, peço-te, condescende em fechar a janela e volta para a cama, deita-se sobre o lado direito, à espera. Do sono. (Saramago, 2003, p. 46)

É interessante observar como, ao final do trecho acima transcrito, há uma espécie de quebra da expectativa por parte do leitor quando se diz que Raimundo está à espera de algo. Fica a sensação de que, por exemplo, no seu cotidiano de solidão, ele esperasse alguém que o libertasse disso, o que, no entanto, não ocorre: o revisor espera somente pelo sono, ou seja, por que passe aquele momento sem que ele nem perceba. Tal quebra fica ainda mais marcada pelo uso do ponto final: “[...] à espera. Do sono”.

Conforme já se começou a analisar, o discurso de **História do cerco de Lisboa**, que mistura a voz de um narrador heterodegético e onisciente com a de Raimundo, muito discute a respeito da questão dos sentidos, dos significados. Além de problematizar a importância dos nomes dados aos fatos, às coisas, a tudo que pertence à vida, também argumenta sobre o significado que eles carregam, como é o caso da palavra “não”, que seria aquilo que esconde e revela numa mesma emissão de voz. Percebe-se, aqui, uma espécie de “rastreamento genealógico” dos valores, como outrora proposto por Nietzsche, que, por sua

vez, propunha uma reflexão constante sobre eles, para que se lhes descubra a razão mais íntima de existir e ocorrer. Muito diferente, por exemplo, do que encontramos em Herculano. Aqui, ao contrário, dá-se uma flutuação constante dos significados e das formas que estes assumem. Essa última afirmação nossa fica muito clara, por exemplo, na utilização de recursos como o discurso indireto-livre, a que nos referimos anteriormente. Tal recurso de organização da fala das personagens e do narrador, aqui especialmente, faz com que, como já dissemos, perca-se o limite entre “quem fala o quê”, o que, aliás, segundo afirma o próprio narrador heterodiegético de **História do cerco de Lisboa**, é muito importante, já que uma verdade pode mudar dependendo de quem a enuncia. Tal fato é tão relevante para o romance aqui analisado que esse mesmo narrador questiona: [Raimundo] “é um homem ordenado, um revisor no sentido absoluto da palavra, se é que alguma palavra pode existir e continuar a existir levando consigo um sentido absoluto, para sempre, uma vez que o absoluto não pede menos.” (Saramago, 2003, p. 34)

Outro momento importante, dado que a **História do cerco de Lisboa** se consolida, também, como ficção histórica, é a diferença estabelecida pelo narrador entre o texto histórico e o romance, em que nada é verdadeiro. Um exemplo disso é o caso da leitaria “A graciosa”, no qual encontramos uma total mistura de presente e passado, história e ficção, verdadeiro e falso:

Evidentemente, a Leitaria A Graciosa, onde o revisor agora vai entrando, não se encontrava aqui no ano de mil cento e quarenta e sete em que estamos, sob este céu de julho, magnífico e cálido apesar da brisa fresca que vem do lado do mar, pela boca da barra. [...] A cidade esta que é um coro de lamentações, com toda essa gente que vem entrando fugida, enxotada pelas tropas de Ibn Arrinque, o Galego [...], E parece, diz o dono da leitaria, que vêm cruzados por mar, malditos sejam eles, corre que são uns duzentos navios, as coisas desta vez estão feias, não há dúvida [...] (Saramago, 2003, p. 54-55)

É tamanha a mescla dos planos da realidade “existente” no passado e da criada pelo presente do momento vivido por Raimundo quando ele adentra a

“leitaria”, que não se sabe com certeza nem quem é o narrador, se o heterodiegético ou Raimundo. Há uma espécie de sobreposição de tempo e de espaço, o vivido de fato – enunciado pelo narrador heterodiegético - e o imaginado por Raimundo. Em outro instante, aquele informa que, na verdade, todo(s) o(s) cerco(s) se passa(m) na cabeça de Raimundo, já que a vida de Lisboa continua normal, o que é comprovado pela existência de turistas que visitam a cidade: “Ora, se a situação, aqui, nesta cidade de Lisboa, fosse efectivamente de iminência de cerco e assalto, não estariam estes turistas a chegar [...]” (Saramago, 2003, p. 59)

Passemos agora a outro importante ponto. Todo o processo de reconhecimento das grandes discussões que pontuam a vida humana comumente aceito pela maioria dos seres parece ser muito confuso, mas, ao mesmo tempo, é reconhecido como necessária, já que o próprio Raimundo, numa discussão sobre “o que é o saber” (p. 60), é colocado como alguém que tem vocação para bom filósofo e, se não fosse a revisão feita com o uso do “Não”, nunca teria ido conhecer melhor Lisboa. Desde então, um completo cerco das idéias pré-concebidas e estabelecidas em Raimundo irá acontecer, como quando este vê uma cigana e enxerga uma moura que, com os olhos, lhe diz que “o cerco não acabou” (p. 64). E, de fato, há de se reconhecer, está só começando.

Raimundo esperou, como se tivesse no corpo um veneno de ação lenta, treze dias pela descoberta do “erro” cometido na revisão. E, então, é chamado, não se sabe se por si próprio ou pelo narrador heterodiegético, de “revisor fabuloso”, já que passa, inclusive a mentalizar conversas que, de fato, nunca existiram, como se percebe pelo uso do tempo verbal “diriam”, o futuro do pretérito, indicador de probabilidade que, de fato, não ocorreu:

Não tem o revisor dúvidas de que está a cometer um estúpido erro, de que essas visitas serão recordadas, na altura próxima, como expressões particularmente odiosas duma malícia perversa, Você sabia o mal que tinha feito, e apesar disso não teve a ombridade, **diriam** ombridade, a franqueza, a honestidade de confessar por seu próprio arbítrio, **diriam** arbítrio [...] (Saramago, 2003, p. 70, grifos nossos)

Enfim, entra na diegese a personagem Sara, elemento feminino que será desencadeador de uma série de outras mudanças no seio da vida de Raimundo e, por conseguinte, da narrativa. Como o avesso da moeda, ela fará Raimundo entrar em contato com uma série de outras potencialidades deste, como a capacidade de amar e de ser autor, criador de história, como já iniciou com a revisão e seu “Não”. Ela, além da própria presença, também contribuirá com seus questionamentos sobre verdades e valores, como quando ela e Raimundo começam um diálogo, cuja separação de vozes se faz não por travessão mas por letra maiúscula, sobre ambigüidade, o que, aliás, marca profundamente a estrutura e o conteúdo da obra:

[...] Limitei-me a completar a sua frase, é dever de um revisor sugerir soluções que evitem ambiguidades, tanto as de estilo como as de sentido, Imagino que sabe que o lugar ambíguo é a cabeça de quem ouve ou lê, Principalmente se o estímulo lhe veio de quem escreveu ou falou, Ou se pertencem ao tipo dos que se auto-estimulam, Não creio que seja esse o meu caso, Não crê, Raramente faço afirmações peremptórias, Foi peremptório ao escrever o seu Não na história do Cerco de Lisboa, e só não consegue sê-lo para justificar a fraude, ao menos explicá-la, que justificação não pode haver [...] (Saramago, 2003, p. 80).

E, novamente, a questão do nome surge (p. 87), através das maiúsculas alegorizantes, do nome de Sara que Raimundo desconhecia – o livro de nomes, enfim:

[...] Como se chamará ela, e agora que a fez [a pergunta] não é capaz de pensar noutra coisa, como se, ao cabo de todas essas horas, tivesse finalmente chegado ao seu destino, palavra que aqui é utilizada no sentido de vulgar, de termo de viagem, sem derivações ontológicas ou existenciais, somente aquele dizer dos viajantes. Cheguei, julgando saber tudo o que os espera (Saramago, 2003, p. 87).

E, como diz o narrador, “cada palavra é um perigoso aprendiz de feiticeiro”. Mais de uma vez, novamente, novas cartadas sobre as certezas são jogadas, revelando e desvelando o que se esconde por trás dos sentidos, que na

verdade são múltiplos e polêmicos. Reconhece-se a eterna dependência das palavras e da interpretação para a expressão humana. Mais uma vez, verifica-se a necessidade perene de o texto de **História do cerco de Lisboa** levantar discussões metalingüísticas, o que, aliás, é ponto central da literatura moderna: discute-se o próprio estatuto básico da criação artística da produção e multiplicação de sentidos:

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 mérito esforço de comunicação, perturbadamente tornamos ao princípio, a ponto de, inábeis, aproximarmos ou distanciarmos o plano de focagem, com risco de esborratar os contornos do motivo central e de torná-lo, digamo-lo assim, inidentificável (Saramago, 2003, p. 97).

Dessa forma, vários temas e discussões são acoplados ao conteúdo que mantém a obra. Ganham corpo a história de Raimundo, de Sara, da editora, de Portugal, dos cavaleiros cruzados e até da própria obra literária. Ou seja, o processo de construção, de escrita da obra, vira tema do romance. Ao mesmo tempo em que este é construído tendo em vista a vida das personagens, a escrita também se torna conteúdo a ser discutido, pensado e comentado: tão importante quanto produzir arte, literatura, é ter consciência da dimensão deste trabalho e de como ele é feito. Tal preocupação é algo próprio da literatura contemporânea. Aliás, Perrone-Moysés (2000) afirma que a evolução da poesia possui três fases: uma em que a expressão é mais importante do que o que é expresso; outra em que o expresso é mais importante do que a expressão; e a última, em que a própria forma de expressão da obra se torna tema daquilo que é expresso. Em outras palavras, Saramago revela parte de sua modernidade estética ao colocar a obra dentro das discussões abarcadas pela obra.

De mais de uma maneira, o próprio leitor é convidado a participar da obra: pelas inúmeras discussões sobre os significados e os valores e até por convites explícitos do narrador, como quando este nos convida a percorrer a cena que descreverá (Saramago, 2003, p. 98): “vamos ver como resolve Raimundo Silva a dificuldade”. Trata-se, como já discutiu Umberto Eco, da grande obra aberta cujos sentidos são intermináveis e postos à mercê da capacidade e da disposição de leitura do receptor. Ou seja, a atribuição de sentidos é infinita, já que depende sempre de um olhar de quem está fora do romance de Saramago – e que, aqui, é inclusive convidado a participar da observação dos fatos narrados – e tenta dar alguma configuração imaginária ao que está sendo narrado e discutido.

Sobre as ações metalingüísticas empreendidas pelos narradores – o heterodiegético e Raimundo – observemos, para fins de análise, um momento em que há uma suspensão da narrativa – no instante em que Raimundo faz algo de motivo desconhecido (jogar fora sua tintura de cabelo) – para prolongar-se a metalinguagem com a constatação de que os narradores não podem saber de tudo para que não seja perdido o mistério da personagem:

imagens insensatas aonde a luz não chega, indevassáveis até para os narradores, que as pessoas mal informadas acreditam terem todos os direitos e disporem de todas as chaves, se assim fosse acabava-se uma das boas coisas que o mundo ainda tem, a privacidade, o mistério das personagens. (Saramago, 2003, p. 109).

Em seguida, por sua vez, Raimundo hesita sobre como iniciar seu romance, sobre o estilo a ser usado e sobre a fidedignidade das fontes históricas: “que vou escrever, perguntou, Por onde devo começar” (p. 111). Na verdade, realiza-se, aqui, o que não ocorre em nenhum momento em Herculano, uma reflexão metalingüística que, em vez de dar por certo o caminho a seguir, o questiona

sem ter certeza do que é o correto. Tal ponto é que leva Raimundo a se perguntar o que levaria os cruzados a dizerem “Não”.

Logo, Raimundo dá-se conta de que a escrita da ficção não é algo só espontâneo, e já que o NÃO é inventado, a causa deste também deveria ser: “outra para poder ser falsa, e falsa para poder ser outra” (Saramago, 2003, p. 117). Assim, uma decisão da personagem é antecipada por uma longa reflexão. Por vezes, como leitores, vacilamos diante da necessidade de saber quem enuncia o que é dito. No entanto, isso se revela, na verdade, o de menos. É querermos procurar causas para os efeitos, como já discutido e apresentado. O que fica nítido, pela análise, aqui, é que se nos prendermos a pormenores, não conseguiremos captar de forma satisfatória a grandiosidade das reflexões e elaborações artísticas aqui colocadas. O livro se encarrega de cercar o próprio leitor. Enfim, Raimundo encontra a razão para justificar seu “atentando contra as históricas verdades” (Saramago, 2003, p. 122), ele havia, enfim, achado um motivo que pudesse colocar no livro que escrevia e que justificasse a “inventada” recusa dos cruzados de ajudarem os portugueses.

O romance de Saramago executa uma grande alternância, seguindo a teoria proposta por Genette (19[--]), entre cenas – momentos em que a história é contada sem que sejam resumidos os fatos – e pausas – quando a história é suspensa para dar espaço a digressões. Tal fato acaba por modificar a própria forma de o narrador representar aquilo que é considerado real pelo público e/ou pela história. O que compõe a narrativa enquanto enredo depende, em grande parte, do processo de escrita do mesmo: das hesitações e dúvidas do narrador, das discussões filosóficas sobre verdade e sobre a ficção e a história, enfim. Tudo, no fim, forma um grande corpo global de significação, em que ganha

espaço não só uma história envolvida por presente e passado, mas as próprias nuances de como dar corpo a ela. Não é escondido nem disfarçado o processo de escrita, mas a todo tempo desnudado: o conceito de romance acaba também se alterando, já que não é só espaço para se contar fatos, histórias. Dilata-se o gênero romanesco, intensificando-se a mistura de gêneros. Pensando, aliás, na obra de Lukacs, **Teoria do romance** (2000), e expandindo nosso raciocínio, percebemos que o romance como obra que seria a “épica burguesa” ganha novas dimensões, uma vez que se abre para novos horizontes que não só o registro do cotidiano e dos anseios de uma classe social, a burguesia, mas passa paulatinamente a um questionamento mais intenso da realidade como um todo, inclusive do conceito do que esta seria.

Na verdade, a obra se encarrega de apresentar seus próprios pressupostos de criação artística e reflexiva. Ou seja, estamos diante de um romance de Saramago que se constrói por inteiro aos olhos do leitor; por isso, está sempre por fazer, por se concluir. E, ao longo de todo o livro, há várias alternâncias de um parágrafo a outro em que há mudança da narrativa histórica para a de Raimundo. Ou seja, as fronteiras entre o que existe e o que está para ser inventado, entre presente e passado são por demais tênues e clamam para que percebamos, enquanto leitores, isso. Aliás, fala-se sobre o processo de escritura e sua dificuldade de ser realizada, citando a personalidade de Alexandre Herculano, um dos grandes nomes da tradição do romance histórico em Portugal, além da própria história: “a esperada porção de cepticismo moderno, aliás autorizada pelo grande Herculano, e dando soltas à linguagem [...]” (Saramago, 2003, p. 130). Dessa forma, dentro da problematização generalizada do que compreende a obra, o discurso “cartesiano” das verdades de Herculano

surge como mais um item de contestação e libertação do que parece ser certo, mas não é.

Dando novo passa à nossa análise, percebe-se que a narrativa de **História do cerco de Lisboa** desenvolve-se em, pelo menos, três campos: o do narrador heterodiegético, o de Raimundo e o da narrativa criada por este (quando os cruzados dizem “não” na “falsa história”, um terceiro narrador é incluso na obra, o da falsa história de Raimundo). Essa constatação é de essencial importância para o entendimento completo da obra, para que consigamos nos dar conta de até onde chegam a se espalhar os raios de ação de cada elemento criado na diegese e como cada um atinge o outro. O que os une é a incansável atividade de junção e separação de discursos, de verdades, de fatos que nem sempre possuem causas e/ou efeitos. Vejamos, então, como ocorrem três narradores diferentes dentro do romance de Saramago.

Um primeiro narrador, o heterodiegético encarrega-se de narrar o processo de criação da obra como um todo, de parte das reflexões feitas, e da vida de Raimundo, sendo extremamente irônico. Este, por sua vez, também participa das discussões que marcam a obra, narra sua vida e o processo de criação de sua nova obra. O terceiro, por fim, criado por Raimundo, narrará a “história em si” inventada por este. Os três enunciadores conjugam-se de forma a alicerçar a obra e tornar-lhe ainda mais rarefeito o sentido e as certezas. Por isso, diante de tamanha complexidade de criação, Raimundo decide escrever sua “outra história” para não haver mistérios na escrita. Em **Eurico, o presbítero** encontramos também a alternância de dois narradores, mas estes não se apresentam com a complexidade vista aqui. Cada um tem seu campo de ação restrito e bem definido.

O historiador, atividade sempre exercida e defendida por Herculano, pela **História do cerco de Lisboa**, é definido como aquela categoria humana que mais se aproxima da divindade no modo de olhar. Em seguida, o narrador heterodiegético diz que todos participamos da efabulação inventiva de Raimundo: mais uma vez o leitor é considerado peça integrante do conjunto da narrativa. Aliás, esta é apresentada sempre de mistura com a ironia⁹, nunca com o tom “sério” e sisudo de Herculano, já que, por exemplo, compara as armas dos cruzados com Bond , Rambo “and company” (p. 165). O narrador heterodiegético, com seu olhar demiurgo, afirma que Raimundo, que revê por profissão, só raramente, “por passageiro distúrbio psicológico” (p. 166), repara de fato. Ou seja, há uma grande ironia entre a afirmação da divindade do olhar do historiador se levarmos em conta a forma como Raimundo exerce sua escrita daquilo que é considerado verdadeiro pela história.

Exatamente para evitar que nós, leitores, corramos o mesmo perigo de não reparar, de fato, nas coisas, é que se desenvolve um conjunto de diferentes discursos ao longo da composição da obra. Um leitor despreparado, sem experiência de leitura, e/ou desatento nunca conseguirá atingir um nível profundo de leitura do conteúdo do livro. Daí a importância da mistura dos níveis de linguagem em cada situação específica de ocorrência de fatos – como se vê em “fodidas ou não” (p. 170) – e também da discussão a respeito da importância dos nomes, que, aliás, só são oferecidos após conhecermos seus portadores.

⁹ Usamos ironia aqui com o sentido de dizer intencionalmente o contrário do que o enunciado escrito aparentemente pronuncia, com objetivo de realizar uma crítica, apontando um defeito. No caso da literatura de Saramago, por exemplo, a ironia tem como efeito marcante causar uma reação no leitor mais atento, como um pensamento mais aprofundado sobre a realidade analisada.

A inserção de trechos históricos de algumas crônicas medievais é realizada sem o uso de aspas, o que denota, realmente, uma incorporação definitiva dos discursos entre si. Ou seja, todos os fios discursivos, das mais diversas origens, vão se entrelaçando e formando um grande outro e novo tecido, o da obra, que se quer aberta. É preciso atenção para identificar tais trechos e as intenções do narrador que se escondem por trás de tudo isso. Na verdade, tudo é uma grande ironia que, em nenhum momento, pretende alcançar uma reprodução fiel do real, já que essa, pelo próprio conteúdo em si da obra, já não é vista como possível. Por exemplo, quando o narrador heterodiegético diz, durante a reprodução de um trecho de crônica medieval (p. 174), que a vinda de Deus foi precipitada, porque hoje é que ela é necessária; o que, no fim das contas, não deixa de ser um questionamento da existência divina:

Aliás, regressando ao passo evangélico, é-nos lícito duvidar que o mundo estivesse naquele tempo tão empedernido de vícios que para salvar-se carecesse do Filho de um Deus, pois é o próprio episódio da adúltera que aí está a demonstrar-nos que as coisas não iam assim tão más lá na Palestina, agora sim que estão péssimas [...] (Saramago, 2003, p. 130).

Por vários momentos, Raimundo, dividido entre a função de personagem de uma história e a de narrador de outra, ou na mistura de ambas, exerce discussões metalingüísticas, fazendo com que o texto se debruce sobre si próprio e se questione. Isso se dá, por exemplo, quando não sabe se aceita Mogueime, personalidade histórica, como personagem de sua história. O narrador heterodiegético também inclui suas reflexões sobre a composição textual, já que diz que se preocupar com o verossimilhante não é se preocupar com a verdade, já que esta é inalcançável. Está lançada, então, uma das bases mais importantes para a compreensão geral da obra e da estrutura desta.

Uma importante metáfora percorre o texto: a tintura de cabelo usada por Raimundo. Esta é usada como forma de se retardar o inevitável, a velhice, e nada

garante que só pelo fato de ela estar sendo usada, que, realmente, a sensação de jovialidade permanecerá. É uma metáfora que, até pela estrutura e organização da obra, pode ter mais de um sentido. Além de ser uma espécie de alegoria sobre a artificialidade do comportamento humano, esta mesma interpretação pode levar a uma outra, central para os livros, o escrito por Raimundo e aquele do qual este participa e é lido por nós: a questão da verdade. Muitas vezes, na ânsia de se querer garantir a verossimilhança – o efeito de real de que fala Barthes –, a realidade pode ser questionada por elementos da própria obra. Ou seja, a busca da verdade não garante que esta será alcançada ou que parecerá, de fato, real. Em outras palavras, assim como a tintura de cabelo, a busca desenfreada da verdade leva a uma artificialização de tudo que está direcionado à conquista dela, fazendo com que percamos a idéia do todo e o domínio sobre ela. Prova disso, dentro da obra, são as constantes ironias e questionamentos sobre o que os livros de história e as crônicas mostram como pertencentes aos fatos ocorridos, como o excesso de detalhes que, na verdade, não pode ser comprovado. Além disso, as diversas misturas das vozes de Raimundo com a do outro narrador mostram a intenção da obra de elucidar que, na verdade, o discurso histórico é uma infinita repetição e nova modificação de um já-dito.

Tal mistura fica clara até na mescla dos tempos das ações: muitas vezes, não se sabe ao certo quem narra os fatos, se é Raimundo ou não. Tal fato denota a intenção de mostrar que, na verdade, não importa o portador do discurso, mas como ele é construído. Muitas vezes, só porque algo que era dito por alguém passa a ser relatado por outra pessoa, este passa a parecer “verdadeiro”. Daí a busca incessante da obra de fazer com que primeiro conheçamos as coisas, as pessoas, e, depois, seus nomes. Observemos, por exemplo, o que narra

Raimundo: “Dirá portanto D. Afonso” (Saramago, 2003, p. 197). Tal trecho mostra que, por narrar fatos passados, Raimundo já sabe como eles se sucederão. Só quem possui muito domínio sobre a história é que pode prever o que ainda será dito na sequência dos acontecimentos. Trata-se de uma relação de causa e efeito totalmente construída pelos pensamentos de Raimundo, já que o tempo futuro é o do que ainda está por ocorrer, para existir. Assim, Raimundo é colocado como um estrategista capaz de montar o cerco, mas não de se importar para com o outro, o que aos poucos se realiza com Maria Sara. Aliás, em mais de um momento, haverá uma mistura dos planos temporais, com a narração quase simultânea dos encontros e envolvimento amorosos entre Sara e Raimundo e Mogueime e Ouroana:

[...] Mogueime pergunta à mulher, Como te chamas, quantas vezes teremos perguntado uns aos outros desde o princípio do mundo, Como te chamas, algumas vezes acrescentando logo o nosso próprio nome, Eu sou Mogueime, para abrir um caminho, para dar antes de receber, e depois ficamos à espera, até ouvirmos a resposta, quando vem, quando é com silêncio que nos respondem, mas não foi esse o caso de agora, O meu nome é Ouroana, disse ela.

O papel com número de telefone continua ali, sobre a secretária, nada mais fácil, marcar seis algarismos, e do outro lado, a quilômetros de distância, ouvir-se-á uma voz, tão simples, não nos importa se de Maria Sara se do marido, devemos é reparar nas diferenças entre aquele tempo e este tempo, para falar, como para matar, é preciso chegar perto, assim fizeram Mogueime e Ouroana [...]. (Saramago, 2003, p. 206-207)

Sara entra na obra como peça fundamental: ela incentiva os rumos de Raimundo como escritor e como homem, já que ambos se apaixonarão. Além disso, ela acrescenta, sempre junto com Raimundo, uma série de discussões filosóficas sobre os acontecimentos que muito alimentam o todo da obra. Diversas discussões metalingüísticas, por exemplo, ocorrem entre eles, como quando discutem a relação entre som e sentido:

[...] De facto, telefonei-lhe apenas para saber da sua saúde e desejar-lhe as melhores, E não acha que é a altura de perguntar-me por que foi que lhe telefonei eu, Por que foi que me telefonou, Não sei se gosto desse tom, Dê importância às palavras, não ao modo, Supus que a sua experiência de revisor lhe teria ensinado que as palavras não são nada sem o tom, Uma palavra escrita é uma palavra muda, A leitura dá-lhe voz, Excepto se for silenciosa, Até mesmo essa, ou julgará o senhor Raimundo Silva que o cérebro é um órgão silencioso [...]. (Saramago, 2003, p. 214)

Na verdade, Sara alimentará dois cercos que se processam na obra: o da escritura e o da vida de Raimundo. Inclusive, é na voz de Raimundo como narrador que ocorrerá a mistura dos cercos, o do amor e o da guerra, como podemos observar, por exemplo, em:

[...] Quando eu já aí estiver, deverá continuar à minha espera, como eu continuarei à sua, por enquanto ainda não sabemos quando chegaremos, Esperarei, Até breve, Raimundo, Não se demore, Que vai fazer quando desligarmos, Acampar em frente da porta de Ferro e rezar à Virgem Santíssima para que os mouros não tenham a ideia de nos atacarem pela calada da noite, Está com medo, Tremo de pavor, Tanto, Antes de vir para esta guerra, eu era um simples revisor sem outros maiores cuidados que traçar correctamente um deleatur para explicá-lo ao autor, Parece que há interferências na linha, O que se ouve são os gritos dos mouros, ameaçando lá das ameias, Tenha cuidado consigo, Não vim de tão longe para morrer diante dos muros de Lisboa. (Saramago, 2003, p. 223)

Aos poucos, é forte a sensação, pela dupla função de Raimundo, narrador e personagem, de que ele vive dois tempos, o do presente e do passado, que, antes, pareciam tão distantes e, agora, parecem tão próximos, dado que a visão do passado depende diretamente do presente de quem observa, além do próprio fato de que o que acontece no presente depende do que se deu no passado. A aproximação entre presente e passado e a dos destinos das personagens de cada época ficam claros, por exemplo, em:

O segundo braço do esteiro não o pode Mogueime atravessar a vau, por ser mais fundo, mesmo na vazante, por isso vai subindo ao longo da margem até chegar aos arroios de água doce, onde um dia destes verá Ouroana lavando roupa e lhe perguntará, Como te chamas, mas é só um truque para começar a conversar, se há algo nesta mulher que para Mogueime não tenha segredos, é o seu nome, tantas são as vezes que ele o tem dito, os dias não só se repetem, como se parecem, Como te chamas, perguntou Raimundo Silva a Ouroana, e ela respondeu, Maria Sara. (Saramago, 2003, p. 265)

Nesse amplo e complexo processo, o leitor é incluído, já que a existência do sentido da obra depende da atividade de leitura deste; logo, é inútil a busca desesperada da verdade, já que ela depende de alguém que nem é conhecido. Sendo assim, num diálogo com o leitor, o narrador heterodiegético afirma como é difícil escolher o que se narrará: “é física e mentalmente impossível descrever os actos simultâneos de duas personagens, mormente se elas estão longe uma da

outra” (Saramago, 2003, p. 217). Além disso, logo em seguida, há uma discussão sobre a sensibilidade do poeta, em que é dito que a poesia cabe no silêncio da contemplação; logo, é impossível atribuir sentido único à história num romance histórico:

Raimundo Silva acendeu o candeeiro da mesa, a rápida luz por um momento pareceu apagar as rosas, depois elas reapareceram como se a si mesmas se reconstituíssem, porém sem aura nem mistério, ao contrário do que se julga e pôs a correr foi um botânico o autor da célebre frase, Uma rosa é uma rosa é uma rosa, um poeta teria dito apenas, Uma rosa, o resto caberia no silêncio de contemplá-la (Saramago, 2003, p. 221).

Mais uma vez, Raimundo hesita diante dos rumos que deverá dar para sua história, o que mostra o quanto é difícil o processo de seleção do que deve ser narrado, já que nem a mais fina escolha garante que a obra será sempre compreendida da mesma forma: “Sendo assim, não haverá, por enquanto, ponto final, apenas uma suspensão até à anunciada visita” (Saramago, 2003, p. 232).

Uma grande dose de lirismo (mais um gênero invade a obra) toma conta do enlace amoroso e sexual de Maria Sara e Raimundo: “asas imensas e poderosas envolveram Maria Sara e Raimundo” (Saramago, 2003, p. 130, p. 267). Nesse momento, Sara, até agora retratada como forte, também sente medo ou receio do que poderá ocorrer dali em diante: o cerco está se fechando também sobre ela. Tal cena antecede a conclusão do narrador heterodiegético: é a última coisa em que um cético, como Raimundo ou Sara, pode acreditar, daí a hesitação de ambos. Além disso, quando se trata de vida, a distinção entre o sim e o não seria uma operação mental que tem em vista a sobrevivência. E, para sobreviverem, ambos optaram pelo sim, por acreditar no amor: “Um céptico não ama, Pelo contrário, o amor é provavelmente a última coisa em o céptico ainda pode acreditar, Pode, Digamos antes que precisa.” (Saramago, 2003, p. 273).

Enfim, Raimundo diz que ele e Sara são Mogueime e Ouroana. Sara, em seguida, diz que a grande divisão das pessoas está entre aquelas que dizem sim e as que dizem não, e o reino da terra deveria ser destes, que colocam o não a serviço do sim:

Em verdade, penso que a grande divisão das pessoas está entre as que dizem sim e as que dizem não, tenho bem presente, antes que mo faças notar, que há pobres e ricos, que há fortes e fracos, mas o meu ponto não é esse, abençoados os que dizem não, porque deles deveria ser o reino da terra, Deveria, disseste, O condicional foi deliberado, o reino da terra é dos que têm o talento de pôr o não ao serviço do sim, ou que, tendo sido autores de um não, rapidamente o liquidam para instaurarem um sim (Saramago, 2003, p. 302).

Ou seja, o mundo é construído pela negação dos valores e das verdades, para que outros destes sejam construídos: uma visão impregnada daquilo que era dito por Nietzsche em grande parte de sua obra e que pode ser encontrado em **Além do bem e do mal**. O filósofo alemão, basicamente, sempre defendeu a constante contestação dos valores instaurados porque a verdade, em si, é impossível e garante o domínio de uma pequena parcela das pessoas naquilo que se chama de poder, daí a importância de se dizer aqui que “a grande divisão das pessoas está entre as que dizem sim e as que dizem não”. E a obra se encerra com a pergunta: como Frei Rogério, narrador da história criada por Raimundo, relatará o cerco se lá não estava? A obra responde por si própria.

4. O questionamento que dá a dúvida

O interesse agora é estabelecer a ligação desta obra de Saramago com uma certa tradição literária que há algum tempo vem se consolidando. A intenção é, finda, por enquanto, a análise do romance de Saramago, mostrar em que medida a atitude de questionamento constante, por meio de estruturas como o narrador, dos valores e das verdades analisada no tópico anterior vincula-se a um conjunto

de obras produzidas de forma próxima entre si e recente. Para tanto, adotaremos alguns apontamentos de Linda Hutcheon (1991), deixando claro desde o início que não nos interessa a classificação da obra como pós-moderna, já que isso seria entrar numa nova questão mal resolvida pela crítica literária e de arte em geral. No entanto, tendo em vista alguns pontos levantados pela autora canadense, queremos ligar a obra portuguesa aqui estudada com uma realidade que já se desenvolve há alguns anos na literatura contemporânea. Só alguns momentos da obra **Poética do pós-modernismo** (2004) aqui interessam, portanto.

Segundo a autora, em meados do século XX nasce um novo pensar histórico, que é crítico e contextual. Não se nega o conhecimento histórico, mas defende-se que o sentido e a forma não estão nos acontecimentos históricos, mas nos sistemas que transformam tais “acontecimentos” passados em “fatos” históricos presentes dentro do processo de produção de sentido dos constructos humanos. Assim, os textos históricos são reinseridos como significantes, mas com a problematização do conhecimento histórico. Ou seja, historicismo livre da nostalgia. (Hutcheon, 1991, p. 121) É o que se verifica plenamente na obra aqui estudada de Saramago: a história surge mas vislumbrada por uma multiplicidade de ângulos, daí a adoção de mais de um narrador para contar os fatos, todos problematizadores daquilo que apresentam. Aos poucos, a teoria e a prática do discurso histórico são envolvidos uma na outra e uma pela outra, tendo a história como cenário. Ao mesmo tempo que se faz crítica literária, a literatura também é escrita. O maior problema é a natureza e o *status* das informações que se tem sobre o passado, o que gera a sensação de desconforto, de incerteza, de que não há verdade definitiva.

Ainda segundo a autora, o método histórico é encenado junto com o da escrita, confrontando o problema do passado como objeto de conhecimento para nós no presente (p.126). A própria obra de Saramago vai sendo construída como se questionasse em que medida a escrita do passado o substitui. E, na verdade, não se chega a uma conclusão definitiva sobre isso. Essa nova tradição literária preocupa-se mais em rastrear as verdades, do que impor novas versões delas. É a arqueologia, a genealogia textualizada, em que não se nega o passado e sua existência, mas ele, como “referente” da linguagem, agora, só pode ser conhecido textualmente.

Adotaremos para **História do cerco de Lisboa** a definição de metaficção historiográfica, já que há nela a consciência de que a verdade só existe e assim pode ser chamada através de um discurso que lhe ofereça suporte; por isso, não o passado em si deve ser estudado, mas o ponto de vista que o constrói. Qualquer separação entre o literário e o historiográfico é contestada, dado que ambos tiram suas forças da verossimilhança, são constructos lingüísticos e parecem ser igualmente intertextuais. Aliás, há nessa teorização a noção de que a própria história e a ficção são conceitos históricos e historicamente construídos (Hutcheon, 1991, p. 141).

Ao reescrever ou reapresentar o passado na ficção, a obra de Saramago, como outras da nova tradição que Hutcheon classifica como pós-moderna, impede-o de ser conclusivo e teleológico. A história e a ficção, assim, são consideradas como não integrantes da mesma ordem de discurso¹⁰, mas possuem os mesmos contextos sociais, culturais e ideológicos e as mesmas técnicas

¹⁰ O discurso ficcional e o histórico, segundo o próprio Costa Lima (2006), não podem ser considerados da mesma ordem porque o que os diferencia basicamente é o fato do segundo, desde sempre, ter um postulado básico: deve-se acreditar que o apresentado pela história é sempre verdadeiro, caso contrário, ela se igualaria à ficção, já que se usam, para existir, de técnicas semelhantes de composição, como a presença de um narrador que apresente os fatos.

formais (Hutcheon, 1991, p. 148). O romance de Saramago incorpora a história até o ponto em que seus personagens são constituídos como possíveis objetos de representação narrativa. Ou seja, eles não têm existência em si, mas só por meio de nós que os constituímos como objeto de nossa compreensão, como forma de mediar o mundo com o objetivo de nele introduzir sentido. Assim, há mais problematização, levantamento de dúvidas, do que só produção de um novo conceito de história. A obra não se constrói com finalidade de rever valores para impor novos, mas procura estabelecer uma permanente revisão deles em que as personagens e os fatos históricos existem dentro do romance como componentes desse complexo processo de questionamento.

Na metaficção histórica (Hutcheon, 1991, p. 150), história e ficção não adotam meios representacionais iguais nem formas iguais de cognição. Além disso, o que se vê, também em **História do cerco de Lisboa**, é a obra aproveitando-se das verdades e mentiras do registro histórico, além dos detalhes e dos dados históricos, de forma que não se reconhece o paradoxo da realidade do passado, mas de sua acessibilidade textualizada para nós hoje, tanto que as personagens históricas são relegadas a um papel que não o do protagonista, ocupado por Raimundo.

Ocorre a problematização das noções de identidade e subjetividade por meio de múltiplos pontos de vista e de um narrador declarado poderoso, onipotente, um demiurgo. Não se confia na possibilidade de se conhecer o passado em sua totalidade: as próprias vozes do passado são estabelecidas, diferenciadas e, depois, dispersadas.

Na intertextualidade da metaficção histórica (Hutcheon, 1991, p. 157), sobre a qual também chamamos a atenção no texto de Saramago, ocorre uma maneira

formal de reduzir a distância entre presente e passado e reescrever o passado, que não é posto como superior ao presente, em um novo contexto. Perde-se a fé de que se possa conhecer totalmente o passado e de que se possa representá-lo pela linguagem.

Na obra de Saramago, todas as referências são discursivas. O referente já está inserido em nossa cultura, o que vincula o texto com o “mundo”, reconhecendo aquele como constructo e não como simulação de um “real” exterior. A forma de conhecer o passado é reconhecida como sempre condicionada. A referência, segundo Hutcheon (2004, p. 158), é uma espécie de “fingimento compartilhado”, “acordo discursivo”. O fato é definido em termos de discurso, o “acontecimento” não. A ficção, logo, é historicamente condicionada e a história é discursivamente estruturada.

Por fim, resta a sensação de que, na verdade, a obra de Saramago, de forma mais explícita do que a de Herculano, não quer glorificar um passado, muito pelo contrário, deseja chamar a atenção para as contradições internas dele, ou melhor, das formas como ele é dado a conhecer. Afinal, como diz Hutcheon retomando Hayden White (Hutcheon, 1991, p. 174), os fatos são construídos de acordo com o tipo de pergunta que fazemos aos acontecimentos.

CONCLUSÃO: UM COTEJO ENTRE AS ESTRUTURAS NARRATIVAS DAS DUAS OBRAS

Com o panorama anteriormente montado, é chegado o momento de realizar uma reunião final das idéias para que cheguemos, enfim, ao que nos é mais útil nesse trabalho. Tendo em vista um perfil que busque “amarrar” as idéias até aqui expostas sobre os dois romances, é chegada a hora de realizar uma análise mais comparativa entre os dois. Começaremos, aqui, por aquela que consideramos a principal parte da estrutura narrativa, o narrador. Em **Eurico, o presbítero**, observamos mais de um enunciador dos fatos que se desenvolvem, no entanto, ambos estão bem separados, de forma que em nenhum momento da obra podemos dizer que há confusão quanto ao dono do discurso que narra as ações acontecidas. Isso pode ser observado, por exemplo, pelo próprio início de cada capítulo. Quando se trata de capítulo a ser narrado pelo enunciador heterodiegético, temos somente a presença de título, como, por exemplo, “1. Os visigodos” (Herculano, 2006, p. 15). Já quando se trata de capítulo em que Eurico será narrador autodiegético, temos título, locais e data de escrita do trecho que se seguirá, além da adoção de primeira pessoa do discurso: “7. A visão [...] Presbitério. Antemanhã. Oito dos idos de abril da era de 749. [...] O sono ou a vigília, que me importa esta ou aquele? As horas da manhã da minha vida são quase todas dolorosas; porque a imaginação do homem não pode dormir” (Herculano, 2006, p. 42). Ou seja, em nenhum momento há mistura de vozes dos diferentes elementos – narradores e personagens – por meio do discurso indireto-livre, por exemplo, como ocorre em **História do cerco de Lisboa**.

Além disso, digamos que são narradores tradicionais, ou seja, não ocorrem questionamentos ou digressões que alimentem de forma intensa o conteúdo latente da

obra. Limitam-se a só narrar o que se passa sem que haja mais nenhum tipo de especulação, como a filosófica, por exemplo. Não são questionadores, pelo contrário, uma de suas maiores preocupações, inclusive sua alternância na narração dos fatos, visa a somente confirmar um ambiente histórico que se quer como verdadeiro, como se essa qualidade fosse alcançada somente pela (re)criação de ambientes que remetam àquilo que se espera do período medieval.

O contrário completo observamos em **História do cerco de Lisboa**: como vimos, através dos trechos selecionados no tópico de análise deste romance, há pelos menos três narradores, “mutantes e provisórios” (Fernandes, 2007, p.203), que se alternam na realização do esforço de dar corpo à narrativa. Além disso, eles mesmos ironizam suas reflexões e enunciações dos fatos, incluindo em seu discurso muito do filosófico e da reflexão existencial do ser humano e da própria narrativa. Ou seja, a própria escritura também se torna personagem do jogo de discursos que se entrelaçam e contam vários cercos: o narrativo, o das personagens, o dos fatos narrados e assim por diante. O próprio leitor, como vimos, é incluído por eles, em diálogos em que não se sabe ao certo quem é o destinatário, no conjunto de elementos de comunicação da obra.

Tudo o que aparece no parágrafo acima contribui para deixar o sentido da obra permanentemente aberto, provisório, já que nunca se sabe o que ainda está por vir, qual o próximo acontecimento que comandará o ritmo da narrativa. Aliás, este também, a cada instante, apresenta-se de uma maneira, ora mais rápido, como quando se fala das ações das personagens, ora mais lento, quando o que ganha espaço é a reflexão filosófica. Ou seja, o segredo, aqui, é a inconstância, a movência de sentidos e do modo de sentir e de ler a obra. Para verificarmos essas afirmações sobre ritmo narrativo no romance de Saramago, vejamos como um mesmo parágrafo é iniciado pelo encadeamento de ações, sendo que elas mesmas, em seguida, levarão às reflexões a

serem desdobradas na mesma página. Ou seja, no mesmo parágrafo, vemos dois ritmos narrativos diferentes, o das ações das personagens – cenas (Genette, 19[–]) - e o das discussões de natureza filosófica - pausas:

Raimundo Silva fez voltar ao saco de papel as provas da História do Cerco de Lisboa, com exceção das quatro escolhidas páginas, que dobra e cuidadosamente guarda num bolso interior do casaco, e vai ao balcão, onde o empregado serve um copo de leite e um queque a um homem novo com cara de quem anda à procura de emprego [...]. Agora o que falta é ver aonde ela nos levará, sem dúvida, em primeiro lugar a Raimundo Silva, pois a palavra, qualquer, tem essa facilidade ou virtude de conduzir sempre a quem a disse e, depois, talvez, talvez, a nós que estamos indo atrás dela como perdigueiros farejando, considerações estas evidentemente prematuras [...]. (Saramago, 2006, p. 58)

A teoria desenvolvida por Genette (s.d.) muito nos ajuda a ter real dimensão do efeito aqui alcançado: o romance tradicional, como o de Herculano, caracteriza-se mais pela alternância entre cenas e sumários; já o romance contemporâneo, como o de Saramago, inova ao alterar ainda mais o ritmo narrativo pela alternância entre cenas, sumários e pausas. Ou seja, **História do cerco de Lisboa** não é construído só a partir da intenção de se relatar histórias entre cenas mais detalhadas e outras mais resumidas, mas também de encaixar, entre elas, diversas discussões sobre o universo da obra em questão, como o conceito de ficção, de escrita, enfim.

Enquanto isso, a narrativa de Herculano, na verdade, mantém sempre o mesmo ritmo, o mesmo andar, já que se resume mais a tentar salvar o passado de qualquer tipo de “deturpação” que possa ferir a realidade deste. Em outras palavras, não há em **Eurico** qualquer tipo de discussão filosófica sobre qualquer assunto que seja, mesmo que de natureza narrativa. O próprio romance assim se inicia, sem nenhum sinal de mudança no ritmo de narração, por meio da suspensão desta para digressões, por exemplo:

A raça dos visigodos, conquistadora das Espanhas, subjugara toda a Península havia mais de um século. Nenhuma das tribos germânicas que, dividindo entre si as províncias do Império dos Césares, tinham tentado vestir sua bárbara nudez com os trajes despedaçados, mas esplêndidos, da civilização romana soubera como os godos ajuntar esses fragmentos de púrpura e ouro, para se compor a exemplo de povo civilizado. (Herculano, 2006, p. 15)

No que tange às personagens, em **Eurico, o presbítero**, encontramos personagens que, na verdade, não apresentam nenhum tipo de circularidade psicológica que denote algum tipo maior de complexidade. Pelo contrário, encontramos um esquema de ação bem maniqueísta que se mantém por toda a obra. Por exemplo, o protagonista, Eurico, em nenhum momento fraqueja ou se comporta de modo diferente daquilo que é esperado para um típico herói de cavalaria medieval que compõe uma obra romântica: “Mas Eurico era como um anjo tutelar dos amargurados. Nunca a sua mão benéfica deixou de estender-se para o lugar onde a aflição se assentava [...]” (Herculano, 2006, p. 22). Ou seja, o esquema de ações esperadas por cada personagem é bem previsível e em nada machuca a expectativa daquilo que o leitor prevê quando entra em contato com o texto. Além disso, as personagens históricas, na medida do possível, têm sua integridade de apresentação bem preservada, de forma que são colocadas ao leitor da maneira como o autor, historiador, crê que elas tenham existido: “Ao chegar à antiga Rômula, o Bispo Opas recebeu-o com demonstrações de alegria tais, que as suspeitas de Teodomiro, suscitadas, mau grado seu, pelas revelações do presbítero, quase se desvaneceram” (Herculano, 2006, p. 22).

Apesar de não ser uma personagem com a complexidade psicológica de Raimundo, por exemplo, vemos em Eurico um dado importante a ser pensado: trata-se de uma espécie de herói mítico, se levarmos em conta nossa análise aqui realizada sobre a mitologização que o discurso histórico sofre em Herculano. Cabe a ele liderar uma narrativa que pode ser entendida como tentativa de se oferecer um início à nação portuguesa a que esta pudesse regressar a cada leitura, como se fosse um eterno retorno, em que se encontraram seus valores primordiais encarnados no herói que os incorpora e vivifica.

Já em **História do cerco de Lisboa**, as personagens surpreendem, são complexas em suas atitudes, ações, comportamentos e reflexões, como se escapassem do domínio demiúrgico do narrador. Daí a alternância entre três narradores, para domar a complexidade de um conjunto não tão grande, mas complexo de se observar em todas as suas instâncias. A personagem feminina, por exemplo, Sara, foge do modelo apresentado pelo texto de Herculano, já que, em vários instantes, domina a cena e o ato de falar, mais do que o próprio homem, mostrando-lhe, inclusive, o caminho a ser seguido perante os problemas, dando-lhe perspectivas de soluções. Isso pode ser visto, por exemplo, no momento em que Raimundo quer falar com Sara pelo telefone, mas tem medo, porque não sabe se ela o atenderia. Ela, ao contrário, joga, brinca, seduz através do medo dele por meio de uma brincadeira astuciosa de palavras. Tal atitude nunca seria esperada de Hermengarda, por exemplo:

Não quero maçá-la mais, desejo-lhe umas rápidas melhoras, Antes de desligarmos, como foi que soube o número do meu telefone, Deu-mo a menina Sara, A outra, Sim, a telefonista, quando, Já lho disse, ontem de manhã, E só me telefona hoje, Tive medo de ser importuno, Mas venceu o medo, Parece que sim, a prova é que estou a falar consigo [...] A razão foi outra, Qual, Simplesmente falta de coragem. (Saramago, 2003, p. 214)

A estrutura temporal também apresenta-se de forma bem distinta em cada um dos textos. No de Herculano, temos um tempo linear, que leva de um começo a um fim em que tudo se resolve, obedecendo a uma seqüência lógica de causa e consequência. Ou seja, temos uma enunciação que acompanha os fatos exatamente como se eles estivessem acontecendo naquele momento, dando a sensação de verossimilhança a partir da sensação no leitor de que ele acompanha tudo conforme ocorre. Mais um elemento que, no todo narrativo, visa a dar o máximo de segurança com relação aos fatos narrados, inclusive no tempo que os abarca. Para comprovar isso, vejamos o fim do romance de Herculano, quando se dá a constatação da loucura de Hermengarda. É importante observar que, em nenhum momento, aqui como em todo o romance, há

qualquer tipo de sobreposição de tempos, mas só o presente ou, no máximo, um passado invocado por meio das cartas de Eurico:

Nessa noite, quando Pelágio voltou à caverna, Hermengarda, deitada sobre o seu leito, parecia dormir. Cansado do combate e vendo-a tranqüila, o mancebo adormeceu, também, perto dela, sobre o duro pavimento da gruta. Ao romper da manhã, acordou ao som de cântico suavíssimo, era sua irmã que cantava um dos hinos sagrados que muitas vezes ele ouvira entoar na Catedral de Tárraco. Dizia-se que seu autor fora um presbítero da diocese de Híspalis, chamado Eurico.

Quando Hermengarda acabou de cantar, ficou um momento pensando. Depois, repentinamente, soltou uma destas risadas que fazem eriçar os cabelos, tão tristes, soturnas e dolorosas são elas: tão completamente exprimem irremediável alienação de espírito.

A desgraçada tinha, de feito, enlouquecido. (Herculano, 2006, p. 180-1)

O mesmo já não se dá em **História do cerco de Lisboa**. Aqui, os tempos misturam-se. Os planos temporais da enunciação e da ocorrência dos fatos narrados se misturam por diversas vezes, como vimos no caso da “leitaria A Graciosa”, o que fica mais complexo ainda com a presença de três narradores que alternam entre si o domínio do texto. Por exemplo, num instante da obra, um narrador observa os fatos e o que acontece entre as personagens “históricas” de forma extremamente distanciada, em outro, de maneira como se participasse daquilo que ocorresse. Ou ainda, de repente achamos que tudo se passa num tempo determinado, depois, é como se nos tivéssemos enganado e, na verdade, o tempo da narrativa fosse outro. Todas essas observações aqui feitas podem ser comprovadas pelo trecho já citado da “leitaria”, em que observamos uma verdadeira sobreposição de tempos passado e presente. Enfim, as certezas são todas diluídas, contribuindo para a provisoriedade de sentido e para que a obra permaneça aberta. Observemos o seguinte trecho em que a narração é feita de forma focalizada em Raimundo, de modo que se misturam tempos, de forma a descrever o espaço do presente como se fosse do passado:

A sua ideia, nascida quando da varanda olhava os telhados descendo como degraus até ao rio, é acompanhar o traçado da cerca moura, segundo as informações do historiador, poucas, dubitáveis, como tem a honradez de reconhecer. Mas, aqui, diante dos olhos de Raimundo Silva, está precisamente um troço, se não da própria e incorruptível muralha, pelo menos um muro que ocupa o exacto lugar do outro, descendo ao longo das escadas, por baixo duma fieira de janelas largas, acima das quais de alçam altas empenas. Raimundo Silva está portanto do lado de fora da cidade, pertence ao exército sitiante, não faltaria mais que abrir-se agora um

daqueles janelões e aparecer uma rapariga moura a cantar, Esta é Lisboa prezada [...] (Saramago, 2003, p. 61)

O espaço é outra estrutura que em muito diferencia as duas obras. Em **Eurico**, ele aparece mais como um pano de fundo que acompanha as ações, mesmo que ele siga uma certa regularidade de ação, já que, quando se trata de ambientes de guerra, de luta, temos predominantemente o dia; quando temos momentos de introspecção e reflexão, a noite, a caverna, como no momento já citado em que Hermengarda enlouquece. Mas, mesmo tendo algo de “reflexo” do interior das personagens, até nisso ele se mostra de certa forma previsível, além da idealização no que se refere ao solo ibérico. Tal valorização dos elementos ibéricos ocorre, por exemplo, quando o narrador afirma que só o cristianismo poderia salvar a península ibérica: “- Não – Resta-lhe ainda outro [refrigério às amarguras do mal]: a religião de Cristo” (Herculano, 2006, p. 18).

Em Saramago, o próprio espaço ampara, reciprocamente, a ação do tempo. Ou seja, as constantes oscilações e mudanças levam a uma dificuldade de se ter certeza quanto ao próximo passo a ser dado pelo rumo dos fatos na história, numa constante mistura do espaço do presente, o de Raimundo, com o do passado, o do cerco, como se pode ver claramente pelo último trecho acima citado de **História do cerco de Lisboa**. Na verdade, juntos, tempo e espaço buscam revelar que a questão do estabelecimento de causas e conseqüências na história é somente uma questão do ponto de vista adotado, o que dá liberdade ao narrador de jogar com os tempos e com os espaços a fim de tornar tudo mais fluido e incerto no que diz respeito às certezas que, de fato, nem a ficção nem a história podem oferecer.

Por fim, a linguagem empregada por ambos os romances se diferencia não no aspecto da sofisticação, mas das potencialidades de sentido. Em diversos momentos, o narrador de Saramago emprega uma linguagem impregnada de ironia, de ambigüidades, questionando, como já vimos, a própria natureza da linguagem e das faculdades que ela

possuiria de revelar verdades sobre o mundo externo, que, aliás, é todo feito de linguagem, como mostra a confusão entre os planos de tempo e espaço da obra. Aliás, o próprio livro inicia-se com a discussão sobre o *deleatur*. Enquanto isso, em Herculano, a linguagem é um recurso de expressão e não de questionamento ou ambigüidade, ela contribui para as certezas que o autor busca revelar sobre um passado que julga certo de ter acontecido.

Pela comparação acima exercitada, é perceptível um processo de evolução, de mudança de um autor a outro, de uma obra a outra e de uma época a outra. E, para finalizar nosso pensamento, é interessante retomar o que foi colocado de início em nosso trabalho: a questão do pensamento filosófico ocidental a respeito de sujeito e de representação.

Com Herculano e toda a estrutura narrativa de **Eurico, o presbítero**, temos a confirmação de um sujeito marcado pela visão geométrica do universo que o cerca. Ou seja, para ele, o real, o que o rodeia, pode ser completamente dominável, apreendido e capturado pela escrita de forma a conservar todo o aspecto verdadeiro daquilo que é apresentado pela obra. Não há a noção de que o passado é, em princípio, algo que primeiro será capturado pela impressão de alguém que o entenderá da sua maneira para, depois, o representar por meio da escrita, que possui suas próprias formas e esquemas de constituição que podem ser reinterpretados e redimensionados ao longo dos tempos e das leituras feitas: é a visão cartesiana de mundo, sujeito e realidade. A Modernidade histórica do universo burguês do capital é até questionada quando Herculano impõe a nacionalidade como forma de resgatar os verdadeiros valores lusitanos, mas isto não é feito de forma profunda no que diz respeito a uma maior problematização da escrita, das verdades e do passado, já que este, por exemplo, seria imutável.

Em Saramago temos o vigoramento pleno do que chamamos de Modernidade estética, uma vez que todo o processo de representação do passado passa pelo crivo e pelo incessante questionamento do que é o ato de escrever, de pensar, de conceber o verdadeiro. O passado, as personagens, o jogo dos tempos não existem em função de uma imposição do que se considera verdadeiro, mas sim de um tensionamento permanente de tudo que se queira imóvel, estanque, imutável. Mais do que impor verdades para a consolidação de um poder e de um saber, o que se faz é a revisão de tudo que compreende o universo de vivência humana. É o pensamento que se inicia com Kant que propõe uma distinção entre “representar” e “apresentar”, ou seja, nada que o homem produz é simples apresentação do real, este nunca está pronto, mas sempre por se fazer, por se representar, já que depende de um jogo de valores que compreende o universo de quem fala, de quem se fala, de quem lê, num rastreamento perpétuo da origem dos valores, como proposto por Nietzsche, em que os sentidos são provisórios porque há mais questionamento do que confirmação de novas verdades, já que esta seria só a substituição de um poder pelo outro.

Além de tantas diferenças apontadas, algumas semelhanças são importantes de ser apontadas, começando pela questão das epígrafes que constituem as duas obras. Ambas apresentam textos de abertura dos capítulos dos quais não temos certeza da existência real de cada um deles, como o “Livro dos conselhos”, em Saramago. Tal impossibilidade de comprovação – a relação entre verdade e sinceridade - leva a mais de uma interpretação: a começar pela ironia de se querer registrar o passado não só por meio do de, de fato, existiu, mas também pelo que “poderia” ter existido; além de se mostrar que nem sempre o passado é resgatado pelo que ele nos legou concretamente, mas também por um tipo de conhecimento que pode ser reescrito de várias formas e para sempre.

Outro fato interessante é a presença da história de amor nos dois romances. Os envolvimento entre Hermengarda e Eurico e Sara e Raimundo servem muito mais do que de pano de fundo para o desenrolar dos fatos históricos. Principalmente no caso de Sara e de Raimundo, todos os questionamentos e cercos que sofre a trajetória do casal também reflete outros pensamentos, questionamentos que permeiam o restante da romance. As idas e vindas que marcam a vida de Hermengarda e Eurico também acompanham de perto as idas e vindas entre a constituição ou não de Portugal com estado.

Não é só em Saramago que encontramos um processo de revisão histórica, apesar deste ser bem mais explícito no romance deste. Na obra de Herculano também encontramos, afinal, um rastreamento, espécie de revisão, do que teria se passado no passado lusitano. Não importa, em ambos, só resgatar o passado, mas também o que resta dele: como ele nos chegou, como é lembrado e disseminado pelos demais componentes da mesma nação portuguesa, por exemplo.

Por fim, quanto às semelhanças, cabe lembrar ainda a idealização histórica que envolvem as duas obras. **Eurico, o presbítero** idealiza de forma marcante a Idade Média e os valores desta. Enquanto que o romance de Saramago idealiza a idéia do amor de Raimundo e Sara, já que, nessa caso, tal sentimento atua não com o halo romântico do perfeito, do puro, mas como aquele que acaba abrindo para novas perspectivas dentro da vida de cada um dos envolvidos: Sara sente-se mais mulher ao se perceber desejada novamente e Raimundo descobre novas possibilidade que possam desenvolver seu potencial como escritor, por exemplo.

Logo e por fim, observamos aumentar a complexidade da estrutura narrativa de uma obra para outra, fruto direto da problematização do modo de se entender a obra e a realidade, inclusive aquela vira elemento temático dentro de si mesma. Assim, narrador,

tempo, espaço, personagens e linguagem acompanham um processo que não é a tentativa de reescrita do passado, como queria Herculano, mas sim de tradução, de recriação deste, num processo que foge do controle logocentrista já que está além e aquém deste. No entanto, mesmo com tantas diferenças, não se pode deixar de notar, dentro da obra de Herculano, diversos elementos que, mais tarde, serão reaproveitados de forma mais intensa por Saramago. Ou seja, mesmo detendo outra percepção sobre sujeito e, conseqüentemente, sobre o que é a realidade, Saramago utiliza de algumas estratégias de pensamento incorporados pela diegese que já apareceram antes em Herculano, ainda que com outro tom, mais cartesiano, mas que não podem ser esquecidas, já que são nascente de um rio que ainda deságua na foz da nossa contemporaneidade literária.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ANDERSON, B. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1991
- BARTHES, R. **Mitologias**. São Paulo: Difel, 2003
- _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- BARBOSA, F.L. **A (re)mitologização da Jesus Cristo pela narrativa de José Saramago**. Araraquara, 2003 (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista
- CALINESCU, M. **As cinco faces da modernidade**. Lisboa: Veja, 1999.
- CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 2000
- COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002
- ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2004
- FERNANDES, M. L. O. Mutantes e provisórios: os narradores na ficção portuguesa contemporânea. In: GOBBI, M.V.Z., LEONEL, M.C., TELAROLLI, S. (org.) **Narrativa e representação**. Araraquara: Laboratório Editorial, 2007. p.203-225.
- FREITAS, M.T. **Literatura e história**. São Paulo: Atual, 1986
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega. 19[--]
- GREGOLIN, M. R. V. **Foucault e Pêcheux na análise do discurso**. São Carlos: Claraluz, 2006
- HERCULANO, A. **Eurico, o presbítero**. São Paulo: Ática, 2006
- _____. **Alexandre Herculano: um homem e uma ideologia na construção de Portugal**. Organização, prefácio e notas de Cândido Beirante e Jorge Custódio. Amadora: Bertrand, 1980
- HOBBSAWN, E. **A era das revoluções: 1789-1848**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 2004

- JENNY, L. et al. **Intertextualidades**. Trad. C.C. Rocha. Coimbra: Almedina, 1979
- LIMA, L.C. **O controle do imaginário: razão e imaginação no Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 1984
- _____. **Mimesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000
- _____. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006
- LUKÁCS, G. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Duas cidades, Ed. 34, 2000
- MAAS, W.P.M. **O Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: UNESP, 2000
- MELETÍNSKI, E.M. **Os arquétipos da literatura**. Cotia: Ateliê, 2002
- NIETZCHIE, F. **Além do bem e do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005
- PATLAGEAN, E. A história do imaginário. In: LE GOFF, J. **A história nova..** São Paulo: Martins Fontes, 2001
- PERRONE-MOISÉS, L. **Inútil poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PORTUGALIAE MONUMENTA HISTORICA. Nova série. Vol. II/1. Livro de linhagens do Conde D. Pedro. Ed. Crítica por José Mattoso. Lisboa: Academia das ciências. 1980, p. 138-41
- RUTHVEN, K.K. **O mito**. São Paulo: Perspectiva, 1997
- SARAMAGO, J. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das letras, 2003
- TEIXEIRA, I. Literatura como imaginário: introdução ao conceito de poética cultural. **Revista Brasileira**, São Paulo, n. 37, p. 43-67, 2003
- TORRAINE, A. **Crítica da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- TURCHI, M.Z. **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: UNB, 2003

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1986
- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. São Paulo: Ediouro, 19[--]
- ASHTON, T.S. **A revolução industrial**. Lisboa: Europa-América, 1971

AUERBACH. **Mimesis**. São Paulo: Cultix, 2005

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Edunesp, 1998a

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes. 1997

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1998b

BASTOS, F. **Mito e filosofia**. Brasília: UNB, 1998

BIZIAK, J. A mitologização da história nas narrativas de Alexandre Herculano: a gênese romântica de uma nação. **Boletim. Centro de Estudos Portugueses Jorge de Sena**, v.24, p.121 - 150, 2006.

_____. O jogo dos tempos no Romantismo português: a narrativa histórica de Herculano In: 54. Seminário do Grupo de Estudos Linguísticos (GEL) do estado de São Paulo, Araraquara. **Caderno de resumos do 54. Seminário do Grupo de Estudos Linguísticos (GEL) do estado de São Paulo**. Campinas: Mercado de letras, 2006. v.1. p.415 – 415

_____. Do solar ao fraturado de vontade e de genealogia: a reconsideração da mimesis no estudo da ficção. In: VII Simpósio de Produção Científica (Centro universitário Moura Lacerda), 2007, Ribeirão Preto. **Anais do VII Simpósio de produção científica**. Ribeirão Preto : Centro Universitário Moura Lacerda, 2007.

_____. O eterno retorno lusitano: a mitologização da história em *Lendas e narrativas*, de Alexandre Herculano. In: II Colóquio de estudos germânicos: 'Mito e magia, 2006, Araraquara. **Anais do II Colóquio de estudos germânicos "Mito e magia"**. Araraquara : Faculdade de Ciências e Letras, 2006.

BLIKSTEIN, I. **Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade**. São Paulo: Cultrix, 2006

BOOTH, W. C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980

BRANDÃO, H.H.N. **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Unicamp, 2005

BRAIT, B. **Bakhtin: dialogismo e construção de sentido**. Campinas: Unicamp, 2005

BRAGA, T. **Contos tradicionais do povo português**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987

- BRUNEL, P. (org.). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora. 1997
- BORGES FILHO, O. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007
- CASTORIADIS, C. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1982
- CHAUÍ, M. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2002
- CHARTIER, R. **A história cultural entre as práticas, representações, memória e sociedade**. Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil. 1998
- CHAVES, C.B.. **O romance histórico no romantismo português**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1980 (Col. Biblioteca Breve)
- CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria-literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985
- DINE, M. J., FERNÁNDEZ, M. S. **Para uma leitura dos contos tradicionais portugueses**. Lisboa: Editorial Presença, 1999
- DUCROT, O. **O dizer e o dito**. Campinas: Pontes, 1997
- DUMÉZIL, G. **Do mito ao romance**. São Paulo: Martins Fontes, 1992
- DURAND, G. **Campos do imaginário**. Lisboa: Inst. Piaget, 1996
- _____. **Mito e sociedade: a mitanálise e a sociologia das profundezas**. Lisboa: A regra do jogo. 1983
- _____. **O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 2004 (Enfoques)
- _____. **Imagens e reflexos do imaginário português**. Lisboa: Hugin, 2000
- FERREIRA, A. **Perspectiva do romantismo português**. Lisboa: Litera. s.d.
- FIGUEIREDO, F. **História da literatura romântica**. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1961

- FIKER, R. **Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento**. Araraquara: FCL/Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2000
- FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 1992
- _____. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2005
- FRYE, N. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973
- _____. **Fábulas de identidade: estudos de mitologia poética**. São Paulo: Nova Alexandria, 2000
- FALBEL, N. Fundamentos históricos do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (org). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002 (Stylus 3)
- GIMENES, J.C. As representações da cidade no imaginário medieval. In: BARBOSA, S.(org). **Tempo, espaço e utopia nas cidades**. Araraquara: FCL/ Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004
- GOBBI, M.V.Z.. As funções das personagens como trilha e leitura do conto “A dama pé-de-cabra”, de Alexandre Herculano. **Boletim do Centro de Estudos Portugueses “Jorge de Sena”** (Araraquara); N. 1, p.7-22, mar.-jun. 1992
- _____. **De fato, ficção: um estudo da ironia como mediadora das relações entre literatura e história em romances de José Saramago e Almeida Faria**. São Paulo, 1997. Tese (doutorado em Letras) – Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas, Universidade de São Paulo
- _____. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários**, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004
- GONÇALVES, M. e BELLODI, Z. **Teoria da literatura “revisitada”**. Petrópolis: Vozes, 2005
- GREGOLIN, M. do R. et al (org.). **Análise do discurso: entornos do sentido**. Araraquara: FCL/Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2001
- _____. (org.). **Filigranas do discurso: as vozes da história**. Araraquara: FCL/Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2000
- GUERREIRO, M. V. **Para a história da literatura popular portuguesa**. s.l.: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978

- GUREVITCH, A. **As categorias da cultura medieval**. Lisboa: Livraria clássica editorial, 1991
- GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2003 (Stylus 3)
- HAUSER, A. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1995
- HELD, J. **O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica**. São Paulo: Summus, 1980
- HERCULANO, A. **Lendas e narrativas**. Lisboa: Bertrand. 19[--]
- HOBBSAWN, E. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984
- JOLLES, A. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976
- KAYSER, W. **O fictício e o imaginário: perspectivas em antropologia literária**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1996
- _____. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2003
- LE GOFF, J. **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 2001
- LIMA, L.C. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: 34, 1995
- LOPES, Fernão. **Crônica de D. Fernando**. Introdução: Salvador Dias Arnaut. Porto: Livraria Civilização Ed. S.d. p.153-173
- LOPES, E. **Discurso, texto e significação: uma teoria do interpretante**. São Paulo: Cultrix, 1977
- LÖWY, M. **Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. Tradução: Wanda N.C. Brant. São Paulo: Boitempo, 2005
- _____. **Romantismo e messianismo**. São Paulo: USP/Cultrix, 1992
- MACHADO, G.M. **O romantismo francês, seus vínculos, antecedentes e repercussões**. Araraquara: FCL, 1992
- MARINHO, M. F. **O romance histórico em Portugal**. Coimbra: Campo das letras, 1998
- MELETÍNSKI, E.M. Tipologia estrutural e folclore. In: SCHNAIRDERMAN, B. (org). **Semiótica russa**. São Paulo: Perspectiva, 1979
- MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2003

- NUNES, B. O tempo mítico. In: _____. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 2003
- _____. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (org). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002 (Stylus 3)
- PERRONE-MOISÉS, L. A intertextualidade crítica. In: JENNY, L.A. et al. **Intertextualidades**. Trad. C.C. Rocha. Coimbra: Almedina, 1979
- PIRES, M. L. G. A dama pé-de-cabra, de A. Herculano, sobrevivência da poesia jogresca na época romântica. In: ____ et al. **Estética do romantismo em Portugal**. Lisboa: Grêmio literário, 1970. p. 139-45
- POE, E. A. “Filosofia da composição”. In: **Ficção completa, poesia e ensaios**. Trad. O. Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 911-20
- PRAZ, M. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Campinas: Unicamp, 1996
- REIS, C. e LOPES, A.C.M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Campo da letras, 1998
- SANTOS, J.F. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 2004
- SARAIVA, A. e LOPES, O. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Ed., 1996
- SIQUEIRA, A.M.A. **As relações entre mito e história em “A dama pé-de-cabra”: reflexos de uma época**. Araraquara, 1998 (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista
- TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970
- VOLOBUEF, K. **Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 1999
- ZILBERMAN, R. **Do mito ao romance** – tipologia da ficção brasileira contemporânea. USS-EST (Caxias – Porto Alegre), 1997