

HORÁCIO COSTA

José

Saramago

e a tradição

do romance

histórico

em Portugal

U

ma das maneiras mais imediatas que sempre teve o leitor ou o estudioso para avaliar a vigência de uma determinada tradição literária é perguntar-se sobre a importância exercida pelas diversas leituras que dela fazem as obras que se produzem num determinado espaço cultural num determinado lapso de tempo. A resposta a esta pergunta indica não apenas a coesão do *corpus* literário em questão, considerado como um todo significativo, no qual incidem diferentes lineamentos ou seqüências discursivas ao longo do tempo – o que, por sua vez, dá azo às diversas tradições das que se nutrem no presente uma literatura e uma língua, para conformar aquilo que se chama *língua literária*. Indica, também, quais as linhas de força predominantes no momento em que examinamos esta literatura. Ainda, a percepção de tais linhas de força define, pelo menos aproximadamente, o crisol de relações no qual, graças ao diálogo intraliterário, as mesmas noções de passado e presente suspendem-se em prol do estabelecimento de uma dinâmica paratemporal que aponta, em seu horizonte, à verdade mais íntima de toda manifestação artística: a reabilitação do tempo através da obra humana, da obra artística. Se, como disse Octavio Paz, cada escritor inventa a sua tradição, cada época tende a privilegiar a eleição de certas interpretações no seio do *corpus* literário, estas eleições ajudam-nos a perceber o perfil do momento, não apenas histórico mas também humano, que vivemos.

Como sabemos, o panorama cultural de hoje está caracterizado por uma grande incidência, talvez a maior da qual se tenha tido notícia, de informações provenientes do passado, numa quase total abertura de referências. No momento atual, ao que com nula ou sobeja razão – não importa – deu-se por chamar pós-moderno, o passado é, um tanto paradoxalmente, uma presença constante: parte integrante do sistema da moda, elemento

HORÁCIO COSTA
é poeta, tradutor e ensaísta. É autor de, entre outros, *José Saramago: o Período Formativo* (Editorial Caminho) e *Mar Abierto: Ensayos de Literatura Hispano-Americana* (Fondo de Cultura Económica)

Este artigo foi publicado em versão italiana na *Rivista Lusobrasílica* nº 2 (col. "I protagonisti del racconto"), Roma, 1996; também reunido no livro *Mar Abierto – Ensayos sobre Literatura Brasileira, Portuguesa e Hispanoamericana* (México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1998).

de legitimação ou de foco de autoridade sobre quaisquer aspectos da vida social, política e cultural de povos e indivíduos, objeto de estudos escrupulosos ou manipuladores, campo aberto para a imaginação artística, onírica ou mitológica, instância de experimentação ou de escrutação intelectual, meio entre meios para o afeiçoamento de técnicas de exploração mercadológica. O passado, a tradição – ou, melhor dizendo, os passados e as tradições – encontram-se, hoje, a ponto de converterem-se numa espécie de concorridíssimo *bal-masqué* ao qual assistem, se se puder dizê-lo assim, todos os vivos e todos os mortos, juntamente com os mortos dos mortos, unidos num mesmo, multitudinário, e algo banal, frenesi.

Sem avançar julgamentos negativos de valor – já que este frenesi, visto do futuro, poderá ser considerado como o responsável por uma configuração cultural nova que, possivelmente, encontra-se em processo de gestação agora –, a única maneira de desbanalizar a relação com o passado, de tal forma que ele possa, entre outras coisas, voltar a representar o índice de coesão do *corpus* literário, é, para o produtor de linguagem, desenvolver vínculos de total subjetividade em relação à tradição, de tal maneira que ela se veja não simplesmente incorporada ao discurso porém à voz mesma que a eleger. Ir além da citação, da superfície transparente ou opaca de uma obra, para transformar esta incorporação na força motora do texto e, mesmo, do panorama profundo dos significados da obra literária, através da depuração desta mecânica de incorporação, para o que incidem em partes iguais tanto a sensibilidade como a intencionalidade daquele que incorpora o passado e, ao fazê-lo, *diz*, ou busca *dizer*: este é, parece-me, o desafio que a provavelmente excessiva exposição para com o passado propõe para o criador contemporâneo, imerso entre informações que dele parecem provir, porém que, no mais das vezes, em sua gritante obviedade, escondem sua fundamental ilusoriedade.

O recurso à paródia – termo aqui considerado não em sua acepção comum porém

no sentido literário-crítico mais corrente na cultura contemporânea, que se caracteriza por dois núcleos significantes principais: a dupla vocalidade, na qual convivem o texto parodiado e o texto parodiador para obter um registro comum, assim como o revisionismo crítico do texto parodiado pelo parodiador –, tão freqüente no universo artístico atual, bem ilustra a relação à qual me refiro.

No caso das literaturas de língua portuguesa, a obra narrativa de José Saramago revela com bastante propriedade as características anteriores. Por um lado, nela reflete-se a eleição de séries de autores, ou, melhor dito, de tradições literárias, do *corpus* literário português, reafirmando assim a vigência do mesmo através do dialogismo intraliterário; por outro, através da utilização paródica dessas séries ou tradições nos textos que a compõem, nela se instaura, para lá de modismos ou de referências conjunturais, uma postura de resgate, que se traduz em incorporação do passado literário, como motor de linguagem, no presente.

Adiante referir-me-ei especificamente às relações da obra romanesca de José Saramago com três nomes-chave do século XIX em Portugal: Almeida Garrett, Alexandre Herculano e Eça de Queirós, os quais, sem que se tivessem dedicado principalmente ao subgênero do romance histórico, escreveram obras direta ou indiretamente inspiradas, em maior ou menor medida, na “grande narração” que oferece a história nacional lusitana e que desenvolveram, no vasto leque de suas obras e cada qual à sua maneira, temas e formas de interpretação da história portuguesa.

Antes de prosseguir, um esclarecimento: ao escolher esta série literária de inegável importância no *corpus* literário português, obedeço a dois critérios. Primeiro, a um critério de afinidade, já que em muitos de seus romances e obras de teatro Saramago distinguiu-se por trabalhar temas históricos e formas de representação do tempo histórico na obra literária, o que pressupõe um vínculo entre sua produção e a de seus antecessores na literatura portuguesa.

Segundo, a um critério de particularização de sua relação com as obras dos três escritores mencionados. Saramago apresenta uma relação complexa e mutante com a tradição literária que incorpora em sua escritura. Por enquanto, deter-me-ei em aspectos específicos que, sob meu ponto de vista, caracterizam não apenas a leitura que ele faz de Garrett, Herculano e Eça, mas que refletem, também, a importância que Saramago concede à rica matriz da prosa portuguesa do século XIX. Portanto, escolhi três aspectos definidos em sua escritura recente, que remetem às obras de Almeida Garrett, de Alexandre Herculano e de Eça de Queirós: um traço estilístico, com relação ao primeiro, uma postura ideológica, com relação ao segundo, e um esquema formal, que implica, por sua vez, uma postura crítica, com relação ao terceiro.

O traço estilístico afim entre Saramago e Almeida Garrett é a digressão. Já em duas de suas crônicas escritas durante a década dos 70, reunidas no livro *Deste Mundo e do Outro* (1971, 1ª ed.), Saramago deteve-se sobre a figura e a obra do poeta, dramaturgo e romancista que, conforme rezam os compêndios, introduziu o Romantismo em Portugal (com a peça *Camões*, em 1825). Uma das crônicas intitula-se “Almeida Garrett e Frei Joaquim de Santa Rosa” e trata da filosofia política liberal de Garrett, que foi também, recordemo-nos, um político renomado em seu tempo. Como Par do Reino, Garrett opôs-se ao conservadorismo antidemocrático dos absolutistas e ao obscurantismo da censura portuguesa encarnada, precisamente, no dito frei Santa Rosa (o qual, aliás, a serviço da Inquisição e em pleno Século das Luzes, proibiu nos domínios portugueses algumas pérolas fundacionais da literatura europeia, tais como *La Princesse de Clèves*, de Mme. de la Fayette, publicado havia tanto, em 1678).

Esta crônica ilustra a exemplaridade da figura histórica de Garrett para Saramago, como um dos primeiros escritores portugueses que, na era moderna, refletiu sobre a vida política nacional sua contemporânea – especialmente no livro *Portugal na*

Balança da Europa, de 1830.

A segunda crônica, chamada “Viagens na Minha Terra”, interessa-nos mais agora. O nível de incorporação paródica de Almeida Garrett por parte de Saramago caracteriza-se já no título, que repete integralmente o do livro mais importante do escritor romântico português, publicado em 1846. *Viagens na Minha Terra*, nunca é demais lembrá-lo, é um “romance” fragmentado, cuja principal característica de estilo é justamente a digressão, e no qual o autor joga com numerosos registros vocais e enredos paralelos. Essa obra, um pequeno monumento literário que, como os que o são verdadeiramente, rejuvenesce com o passar dos anos, pode ainda hoje surpreender o leitor contemporâneo devido ao que revela da liberdade criativa de seu autor e da veia literária experimental que ele nela plasmou, se contextualizada na época (e no meio) em que foi escrita. Em sua crônica, Saramago estabelece dois elementos relativos à sua leitura de Almeida Garrett, ambos de importância para o desenvolvimento futuro de sua prosa narrativa. Examinêmo-los.

Por um lado, diz que “o melhor nas *Viagens...* não é a Joanhinha dos Olhos Verdes” – a heroína do romance –, porém o “prazer digressivo” do escritor romântico, que “salta de tema em tema com um de benigna indiferença mas que, no fundo, não perde o norte, nem uma gota d’água que faça mover o seu moinho” literário. O que se desprende desses pequenos comentários é que Saramago, quanto à sua relação com Garrett, prefere o estilo sobre o conteúdo e submete o enredo, tão complexamente concebido pelo autor das *Viagens...*, à forma com a qual se desenvolve a narração.

Por outro lado, um pouco mais adiante em sua crônica Saramago afirma que “[...] o melhor das *Viagens...* é exatamente a viagem – a crônica”. Em termos metafóricos, essa breve observação sobre o texto garrettiano vincula a escritura de sua crônica – e, se bem quisermos, toda produção de escritura – com a idéia da viagem. O escritor nos alerta sobre sua noção de escrever como um errar (uma “errância”, com o

perdão pelo neologismo) de sentido em sentido, como um deslocamento, em suma, como um deslocar-se pelo sentido sem que este deslocamento implique a perda de um sentido original da escritura.

Para lá de suas crônicas – as quais, juntamente com sua produção poética, e como o escritor mesmo assinalou repetidas vezes, foram fundamentais para a evolução de sua obra narrativa –, o “modelo digressivo” da prosa garrettiana, quintessencializado em *Viagens na Minha Terra* (que, por certo, por sua vez muito fica a dever à leitura de Garrett de *Voyages Autour de ma Chambre*, de Xavier de Maistre), é perceptível em toda a produção romanesca de José Saramago. A sinuosidade, a alusão, o prazer de narrar, a justaposição de conteúdos narrativos e de linhas independentes de enredos, o dialogismo com o leitor, a perseguição de um sentido através do errar pelo sentido, numa palavra: a digressão, característica da escritura de Almeida Garrett, é um estilema evidente na textualidade que Saramago desenvolve a partir de *Manual de Pintura e Caligrafia* (livro de 1977, que marca sua estréia como romancista “adulto”) e que chega até seus romances mais recentes – como, por exemplo, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*.

De forma notável, no romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) observamos todos esses traços em ação. As andanças do heterônimo de Fernando Pessoa, Ricardo Reis – o qual, entre os *alter-ego* do poeta português, sem dúvida é o possuidor de uma configuração literária mais especialmente elusiva –, por uma Lisboa chuvosa e submetida ao regime salazarista, seus encontros e diálogos com o espectro de seu criador, Fernando Pessoa, os amores do personagem saramaguiano Ricardo Reis com as musas que povoam as odes do heterônimo pessoano Ricardo Reis, até o seu “falecimento” nove meses depois de sua chegada a Portugal proveniente do Brasil, vítima de uma espécie de abulia vivencial, provêem um quadro admiravelmente difuso e sinuoso, que se espalha em termos analógicos, para lá do enredo, a nível da escritura mesma do ro-

mance. Fundo e forma, enredo e linguagem, tudo em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* remete-nos à digressão, de origem garrettiana, não apenas como força motora do texto, mas também como produtora de conteúdos narrativos: a partir do digressar, instaura-se uma sensibilidade em todo o narrar que condiciona tanto a velocidade e a sucessão de instâncias narrativas, como o seu surgimento ou a sua multiplicação, que às vezes parecem aleatórios (característica que se afirma, por exemplo, se tomarmos como elemento de comparação com a de Saramago um outro tipo de escritura romanesca, não praticada pelo escritor, que esteja estritamente apegada à direcionalidade imposta pelos focos narrativos principais do relato).

Como mencionei acima, a relação de José Saramago com Alexandre Herculano, o grande romancista histórico e historiador português do século passado, dá-se menos em termos textuais que ideológicos. O papel de Herculano no contexto da intelectualidade portuguesa do século XIX foi instrumental. Como bibliotecário real (na Real Biblioteca do Palácio da Ajuda), teve acesso aos documentos mais importantes da história de Portugal, inclusive o arquivo da Inquisição. Assim, Herculano pôde desenvolver a primeira interpretação moderna da história da nação portuguesa. Sua compilação de documentos medievais, reunidos em sua *Portugaliae Monumenta Historica*, sua mais ampla *História de Portugal* e, de modo especial, seus estudos sobre as origens da Inquisição portuguesa, o caracterizaram como um dos mais importantes historiadores do continente europeu de sua época. Por exemplo, Menéndez Pelayo, em seu famoso ensaio “La Historia Considerada como Obra de Arte”, apresentado na Real Academia de História em Madrid em 1876, classifica Herculano como um dos melhores “historiadores-artistas” da Europa.

Como historiador, Herculano legou-nos uma visão tanto democratizadora como desmitificadora da história nacional portuguesa, por duas razões básicas. A primeira

delas vincula-se à ênfase com a qual ele tratou a história social do Portugal medieval. Ao contrário da interpretação corrente nos meados do século XIX, e de costas para a interpretação oficial da gesta portuguesa, que tradicionalmente deu maior atenção ao período dos descobrimentos e ao Portugal imperial (vide, por exemplo, toda a maquinaria nacionalista que o salazarismo extraiu destes dois tópicos), Herculano sublinhou pela primeira vez em Portugal o papel das classes médias na conformação da nação. Por conseguinte, resgatou em seus estudos a importância da instituição do município na época medieval, desmontando assim com bases factuais a visão aristocrática, quando não monárquica e centralizadora, do processo histórico português, que prevalecera em Portugal por séculos. Ainda, ao diferenciar que as forças comunais, representadas pelos concelhos municipais, tinham sido as mais importantes para a formação da nação portuguesa, Herculano demonstrou que a noção transpirenaica de feudalismo não se aplicava ao caso português. Até aqui, quanto ao aspecto democratizador da obra intelectual de Herculano.

A segunda razão que explica a ascensão de sua obra sobre toda a historiografia portuguesa a ela posterior é sua desmitificação do discurso oficial. Ao opor-se a algumas narrações mitológico-históricas arraigadas no imaginário português – um bom exemplo é o da suposta intervenção divina na Batalha de Ourique, o famigerado “Milagre d’Ourique”, que teria dado lugar à fundação da monarquia lusitana sob a proteção de Cristo, no século XII –, Herculano, seguindo os passos dos “estrangeirados” do Século das Luzes, se para dogma de razão, e a análise histórica do relato maravilhoso cristão.

Porém, a postura intelectual de Herculano, sendo “científica” no que tange à história “objetiva”, não é de modo nenhum adversa à fantasia. Além de afirmar o papel da “arte da História” na sociedade portuguesa moderna, Herculano outorga um lugar ao imaginário histórico em seus romances. Os mais notáveis são *Eurico, o Presbítero* e *O Monge de Cister*, de 1844 e

48 respectivamente, aos quais translada suas concepções da época medieval em Portugal. Seu respeito pelo exercício da ficção, como exemplo de uma modalidade do discurso da verdade e como forma de compreender e desvelar o complexo funcionamento interior da história, é perceptível na passagem que cito a seguir:

“Novela ou História, qual destas duas cousas é a mais verdadeira? Nenhuma, se o afirmarmos absolutamente de qualquer delas. Quando o carácter dos indivíduos ou das nações é suficientemente conhecido, quando os monumentos, as tradições e as crônicas desenharam esse carácter com pincel firme, o noveleiro pode ser mais verídico do que o historiador; porque está mais habituado a recompor o coração do que é morto pelo coração do que vive, o gênio do povo que passou pelo do povo que passa. Então de um dito ou de muitos ditos ele deduz um pensamento ou muitos pensamentos, não reduzidos à lembrança positiva, não traduzidos, até, materialmente; de um fato ou de muitos fatos deduz um afeto ou muitos afetos, que se revelaram. Essa é a história íntima dos homens que já não são: esta é a novela do passado. Quem sabe fazer isso chama-se Scott, Hugo ou De Vigny, e vale mais e conta mais verdades que boa meia dúzia de bons historiadores – Porque estes recolhem e apuram monumentos e documentos, que muitas vezes foram levantados ou exarados com o intuito de mentir à posteridade, enquanto a história da alma do homem não pode falhar, salvo se a natureza pudesse mentir e contradizer-se, como mentem e contradizem os monumentos”.

Herculano não apenas influenciou no espírito liberador do imaginário histórico mas, sobretudo, e devido a tomadas de posição como essa, de defesa do imaginário histórico, na representação do tempo histórico na prosa de ficção portuguesa posterior a si.

Como disse acima, há uma afinidade ideológica entre Herculano e Saramago, que se estabelece além da ideologia política *stricto sensu*, e que se deve à similitude

entre as posturas do historiador Herculano com as de Saramago frente à história nacional. Como seu antecessor do Dezenove, o romancista busca a desmitificação do discurso oficial sobre a história; como aquele, privilegia em seus romances o exame das forças sociais mais próximas às classes médias e baixas, antes de dedicar-se ao escrutínio das que detêm o poder. Além disso, se excetuarmos *Que Farei com Este Livro?*, peça de teatro que se desenvolve ao redor da figura de Camões (1980), Saramago prefere abordar períodos históricos que não o da época dos descobrimentos portugueses, excessivamente imantada, e daí desgastada, pela grandiloquência secular do Estado.

Em contrapartida, poderíamos assinalar uma correspondência inversa entre os dois escritores: se Herculano separa dogma de historiografia no século XIX, Saramago lança mão da retórica do real-maravilhoso em momentos escolhidos de suas narrativas, tendo entre outras coisas por objetivo a crítica do maravilhoso cristão; desta maneira emula, a partir da variante discursiva do realismo-maravilhoso, ao Herculano que se opôs à versão piedosa da história portuguesa no episódio da Batalha de Ourique.

No romance *Memorial do Convento* (1982), por exemplo, todas as características mencionadas são visíveis. Nele, Saramago desenha um extenso afresco da sociedade portuguesa barroca, a partir da construção de dois objetos: primeiro, o algo monstruoso Palácio de Mafra, mandado fazer por D. João V como se um gigantesco, tremendo ex-voto real a uma promessa feita aos franciscanos para que sua consorte Maria Ana de Áustria concebesse-lhe um herdeiro; segundo, o dirigível “Passarola”, inventado pelo “Padre-Voador”, o frade científico e heterodoxo brasileiro Bartolomeu Lourenço de Gusmão, dirigível cuja existência é verdadeira, porém cujo desempenho é ainda objeto de discussão entre os estudiosos. Num memorável trecho do romance, os amantes Baltasar e Blimunda (cujo personagem, diga-se de passagem, é inspirado na setecentista Mme.

Pedegache, médium que no Portugal joanino tinha o dom de “ver” o interior das pessoas) sobrevoam a mole imponente do convento, afirmando assim a supremacia dos valores intelectuais e espirituais sobre os materiais, que via de regra vêm associados à concepção e à construção de espaços de representação do poder, em quaisquer meridianos ou latitudes.

Detrás da alegoria barroca, que estrutura como um ímã o enredo do romance – pedra e ar, imobilidade e vôo, hieratismo e invenção –, detrás da linguagem de extração não menos barroca que pulsa em *Memorial do Convento*, o pensamento saramaguiano segue próximo ao pensamento de Alexandre Herculano, sistematizador, democratizador, desmitificador.

E que dizer da relação entre o mais expressivo romancista português da atualidade com o mais expressivo romancista português de há um século? Sem dúvida, os vínculos entre Saramago e Eça de Queirós não são poucos. Poder-se-ia enfocar, por exemplo, um estilema, assim como foi acima feito com relação a Almeida Garrett. O recurso à ironia, que é uma característica da prosa de Saramago, poderia remeter, no contexto da literatura portuguesa, à ironia fina, tida e havida como uma “marca registrada” de Eça nas letras lusitanas, que o mestre do Realismo português soube manejar com admirável habilidade.

Entretanto, como disse anteriormente, é um esquema formal, que implica uma postura crítica, o que neste momento quero frisar na aproximação de Saramago a Eça de Queirós. Refiro-me a um aspecto intertextual, em termos de estrutura e de economia narrativa, que relaciona *História do Cerco de Lisboa* (1989) com *A Ilustre Casa de Ramires*, romance de Eça publicado postumamente, em 1900.

Nesse romance, cuja ascendência sobre a primeira obra do escritor brasileiro Graciliano Ramos (*Caetés*, 1933) já assinaliei em outro ensaio (*), Eça desenvolve um duplo enredo. Por um lado, narra as aventuras de um fidalgo arruinado, que, em seu torrão ancestral, procura encontrar as

* Cf. “Brasil: 1933: Serafim, Caetés e Casas-Grande”, originalmente publicado na *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México* nº 35 (fevereiro de 1984); reunido no livro mencionado na nota da página 96.

formas de superação de sua triste existência. Acossado pelos burgueses do local, aos quais deve dinheiros e favores, em sua torre desmilingüida Gonçalo Mendes Ramires escreve uma novela histórica sobre as origens medievais de sua família, chamada, precisamente, “A Ilustre Casa de Ramires”. Por outro lado, a novela do personagem, que capítulo após capítulo se entretetece na trama principal do romance de Eça, converte-se num livro dentro do livro, que goza de autonomia e de respiração próprias.

Esta estrutura ágil, que num princípio poderia parecer o jogo de um escritor maduro que busca afirmar ante seus leitores cativos os seus sempre renovados dotes literários, revela o seu sentido mais profundo quando nos damos conta de que, através do duplo desenvolvimento do enredo, o escritor faz a apreciação crítica do subgênero literário do romance histórico tradicional. Assim, mesmo que a ironia queirosiana exponha ao ridículo o linguajar forçado do romance histórico romântico (que dá o modelo da “novela” de Gonçalo Ramires), ao contrastá-lo com a linguagem e a técnica literária que emprega Eça de Queirós em seu romance tardo-realista e do qual o relato de Gonçalinho é um vástago secundário, será justamente através da escritura deste, ridicularizada pelo autor, que o personagem recuperará sua dignidade e juntará as forças para encontrar o seu lugar na sociedade aburguesada e materialista de seu tempo.

Em poucas palavras, se por um momento Eça descarta o modelo do romance histórico à la século XIX, por outro reitera a importância do exercício do imaginário histórico, e a importância da escritura de inspiração histórica, como elementos de equilíbrio tanto para os indivíduos como para as sociedades. Assim, em seu semi-resgate do romance histórico praticado nas décadas românticas, já num período caracterizado pela vigência da estética “científica” realista-naturalista, Eça de Queirós parece adiantar-se em várias décadas a pareceres como o dos críticos Oscar Lopes e António José Saraiva em sua respeitabilíssima *História da Literatura Portuguesa*:

“Foi, de fato, com o romance histórico que se iniciou, pode dizer-se que do nada, a novelística portuguesa moderna, visto que se perdera inteiramente a tradição do romance de cavalaria, do romance bucólico e da novela sentimental e se afundara o valor da ficção alegórica didática, apesar da fama do *Feliz Independente*”.

A postura crítica do grande escritor realista português com relação ao romance histórico, considerado como um gênero literário fundacional e – se se me permite a liberdade – terapêutico, encontramos também em *História do Cerco de Lisboa* (1989). Para lá do fato de que, estruturalmente, ambos os romances correspondem-se um ao outro e que, nesse sentido, o leitor possa identificar n’*A Ilustre Casa de Ramires* um antecessor bastante claro do livro de Saramago no contexto português, também a função da novela “História do Cerco de Lisboa”, que escreve o desencantado revisor Raimundo Benvindo da Silva dentro do romance homônimo de Saramago é não menos terapêutica (ou auto-higiênica, para dizê-lo em outros termos). Através da escritura de “sua” novela, o personagem Raimundo afirma-se aos olhos de sua superiora hierárquica na editora na qual trabalhara por anos, cuja confiança perdera ao agregar um rotundo e visceral “não” a uma frase fundamental de uma terceira “História do Cerco de Lisboa”, escrita por um pretensioso e convencional doutor-historiador ao princípio de seu hipotético tratado (sobre o arqui-conhecido episódio de 1147 no qual o apoio dado pelos cruzados garantiu a D. Afonso Henriques o controle do centro de Portugal a partir da conquista de Lisboa). A frase ao redor da qual constrói-se *História do Cerco de Lisboa* passa a rezar, depois da cômica e indevida intromissão de Raimundo Benvindo da Silva, que neuroticamente nega esta inegável (sob o ponto de vista da historiografia) verdade histórica: “os cruzados não auxiliaram os portugueses a conquistar Lisboa”.

A partir de sua ínfima e significativa rebelião, Raimundo ascende de revisor de provas e de estilo a criador de linguagem;

a partir do livre exercício de seu imaginário histórico, acederá a uma nova realidade vivencial. O prêmio por sua visceral indisposição contra as regras da verdade histórica – e do decoro historiográfico, para não dizer contra as regras assentes de seu ofício de revisor – será de ordem espiritual: o amor maduro que estabelecerá com sua ex-chefa, a Dra. Maria Sara, convertida agora em sua leitora.

Evidentemente, esta *plongée dans l'imaginaire historique* do personagem-autor, tão gratamente recompensada, recupera, em termos próprios, a “verdade” da ficção histórica formulada por Herculano na passagem antes citada. Por outro lado, e de forma análoga, se Eça de Queirós ridicularizou n’*A Ilustre Casa de Ramires* a linguagem do romance histórico, o alvo da irrisão saramaguiana em *Histórica do Cerco de Lisboa* é, *mutatis mutandis*, a linguagem vero – e logocêntrica da historiografia. Neste romance, Saramago parece indicar que, para que os fatos sejam plenos, não podem limitar-se a ser apenas o que deles se sabe, ou se crê saber, que foram: eis aqui a necessidade inescapável da ficção, não face a, porém como parte da história. A questão vai além do mero problema da interpretação: aponta à percepção e à escolha baseada no afeto – posta em prática pelo que Goethe chamou *Wahlverwandtschaften*, “afinidades eletivas” –, pelo sujeito, de uma “história vivida” (refiro-me indiretamente,

aqui, ao conceito bergmaniano de “tempo vivido”), para transformar a gesta coletiva em “sua”, individual, imaginando-a e arrancando-a com fórceps ao buraco negro da história “historiográfica” (com o perdão pela redundância).

Nos parágrafos anteriores assinalei algumas relações entre a obra de José Saramago e a tradição do romance histórico em Portugal. De Almeida Garrett provém o tom digressivo com que o escritor trata do problema da representação da imaginação histórica na prosa, e Alexandre Herculano fornece-lhe alguns valores ideológicos que Saramago maneja para enfrentar essa problemática. Em Eça de Queirós encontramos um antecessor de um esquema formal e de uma postura de revisão crítica da novelística histórica como subgênero literário.

Ao vincular-se de forma tão direta, e tão lhana, à tradição aqui enfocada, Saramago ilustra um momento da incorporação subjetiva, da incorporação vocal à qual me referi no princípio deste ensaio. Finalmente, esta revitalização de um passado literário dentro do *corpus* de uma literatura indica-nos a coesão orgânica da literatura portuguesa e nos oferece a possibilidade de experimentarmos, liberados do tempo histórico devido à ficção, a para- (ou meta-) temporal reabilitação do tempo, pedra angular de toda invenção artística.