

Matheus Silva Vieira\*

*José Saramago e Dante Alighieri:  
um fragmento de história no labirinto da memória*

Em uma conferência realizada na Universidade de Berkeley, no outono de 1980, Julio Cortázar defendeu a tese de que a literatura deveria ser compreendida como um jogo: «siempre he sentido que en la literatura hay un elemento lúdico sumamente importante» (2013: 183). Tal definição não reduz a literatura a uma atividade desprovida de finalidade estética, afinal, para Cortázar (2013: 119), nada é mais sério do que o jogo, uma vez que sempre que jogamos, jogamos com seriedade. Johan Huizinga (2002: 90) percebia que o jogo se assemelharia à literatura: uma construção imaginativa composta por um conjunto de regras particulares que orientam a temporalidade existencial em direção a uma realidade fugidia, e para que isso se concretize, a literatura, segundo esse teórico, joga continuamente com a linguagem, criando suas próprias regras, às quais os jogadores estão sujeitos enquanto intérpretes dessas normas – ou enquanto decodificadores de enigmas. A chave para decifrar os enigmas presentes no jogo (o literário) reside na compreensão das múltiplas camadas de sentido que os vocábulos podem assumir. As palavras não se limitam a um único referencial no mundo externo; elas também se ancoram no universo interno e subjetivo de cada leitor, e é justamente no confronto entre esses dois referenciais que emerge a capacidade que a literatura tem de questionar a própria língua.

Cortázar (2013: 90) via os escritores como indivíduos que jogam com as palavras, enfatizando seus significantes para além do significado, colocando o leitor em um labirinto de possibilidades. Com efeito, a palavra literária operaria no vácuo existente entre significante e significado. Ler um poema, um conto ou um romance é, sobretudo, compreender que cada um desses gêneros é construído sobre metáforas, e, nos limites da ficção, tais metáforas conferem autonomia às palavras. A literatura recorre à pirotecnia verbal para construir uma nova realidade.

\* Scuola Superiore Meridionale. Università degli Studi di Napoli “Federico II”. Universidade Federal do Ceará.

György Lukács (1962) afirmava que a arte nasce de uma inadequação entre a alma e a realidade, dado que a amplitude desejada pela alma só é possível mediante um conjunto de regras que multiplicam as possibilidades inventivas e interpretativas dos textos literários.

O autor é aquele que conduz a linguagem à fragmentação de seus significantes, rompendo com os sentidos apriorísticos das palavras, porque esses não são artefatos estáticos e uniformes, mas signos em constante estado de rotação. As idiossincrasias hermenêuticas que envolvem as palavras literárias foram imaginadas por Carlos Drummond como constituídas por um relâmpago de possibilidades que se dissipa à medida que o olhar do leitor delas se aproxima: «Abriu-se majestosa e circunspecta,/ sem emitir um som que fosse impuro/ nem um clarão maior que o tolerável/ pelas pupilas gastas na inspeção/ contínua e dolorosa do deserto,/ e pela mente exausta de mentar/ toda uma realidade que transcende/ a própria imagem sua debuxada/ no rosto do mistério, nos abismos» (Drummond, 1995: 121). Os enigmas são os limiares de nossas impossibilidades, por isso, buscamos na literatura um modo de transcendê-los. A literatura joga com a realidade assim como joga com as palavras e, enquanto criação imaginativa, questiona o significado da realidade a partir das múltiplas vicissitudes da linguagem. A criação literária constitui um ato de liberdade.

Com as palavras, mesmo com os vocábulos mais simples, constrói-se o universo ou altera-se a História. Dante Alighieri escreveu: «ché non è impresa da pigliare a gabbo/discriver fondo a tutto l'universo,/ né da lingua che chiami mamma o babbo» (*Inf.* XXXII, 8-9). O poeta assim afirma com o propósito de construir um universo fundado na palavra, unidade básica da materialização divina de todo o saber humano. Alguns séculos mais tarde, Raimundo Silva, personagem de *História do Cerco de Lisboa*, mostra-se mais cético em relação às palavras, uma vez que, para ele, os vocábulos estão condicionados pelo contexto social e servem para sustentar uma concepção hierárquica de História e de Nação. Raimundo dirá: «os lugares-comuns, as frases feitas, os bordões, os narizes-de-cera, as sentenças de almanaque, os rifões e provérbios, tudo pode aparecer como novidade, a questão está só em saber manejar adequadamente as palavras que estejam antes e depois» (Saramago, 1989: 15). Ou seja: quem controla as palavras governa um universo.

Antes que nos falemos, José Saramago e Dante Alighieri não compartilhavam a mesma concepção de sociedade e de história. Os vetores sociais que orientaram o pensamento político desses autores foram,

evidentemente, distintos. Seis séculos os separam. Seis séculos de história, memória e esquecimento. Colocar tais sujeitos no mesmo eixo temporal na nossa investigação implica, desde o início, pressupor um anacronismo analítico. Mas o que é a leitura senão uma ação de anacronismos deliberados? Ou como lemos em *História do Cerco de Lisboa*: «Ora, ora, o que conta é o resultado, não adianta nada conhecer os tanteios e hesitações de Camões e Dante» (Saramago, 1989: 11).

Na leitura, o presente constitui o meridiano temporal que orienta as estruturas hermenêuticas da obra e é, em última instância, o tempo categorizador da interpretação literária. Devemos considerar que o texto literário é uma estrutura complexa formada pela interseção de diferentes temporalidades: a cronológica e a metafísica. A primeira tende a ser associada ao tempo da escrita, enquanto a segunda se situa no tempo da leitura. Isso ocorre porque o tempo da escrita fundamenta-se em uma ordem linear e cronológica: o autor escreve inserido em um contexto histórico e social que, embora possa ser transcendido, constitui, quase sempre, o suporte orientador da sua escrita. Já no tempo metafísico da leitura as coordenadas cronológicas se convergem no presente da leitura, assim, a literatura cria suas próprias categorias temporais nas quais o tempo não precisa seguir o fluxo linear com o qual estamos habituados a seccionar a existência: passado, presente e futuro. O tempo na/da leitura é mais uma percepção metafísica do que um dado empírico e não se trata de uma categoria fixa, mas porosa. Octavio Paz intuía que o tempo arquetípico da literatura seria o presente, uma vez que a literatura, «da de beber el agua de un perpetuo presente que es, asimismo, el más remoto pasado y el futuro más inmediato [...] aquello que lo hace único y separa del resto de las obras humanas es su trasmutar el tiempo sin abstraerlo» (1998: 187).

Marc Bloch (2001: 23) certa vez destacou que a História é a «ciência dos homens no tempo», visto que para cada tempo histórico, para cada passado histórico, existe um presente que o interpreta. Neste momento, questionamo-nos se o mesmo não poderia ser dito – ou se o mesmo não ocorreria – em relação à literatura, quando, a partir do nosso presente de leitura, aplicamos interpretações ao passado da tradição literária.

Há um texto de Roland Barthes, intitulado *Escrever a Leitura*, no qual o teórico francês detém-se em um momento específico: o intervalo entre o ato de ler e o momento em que o leitor ergue a cabeça do papel. Para Barthes, esse intervalo entre a leitura e o levantar da cabeça para interrogar o texto lido constitui o ápice da nossa formação enquanto

leitores, pois é o momento de apoteose em que todas as obras lidas se cruzam em um único tempo. É nesse interstício temporal que segundos, minutos e horas se fundem em um presente contínuo (Barthes, 2004: 26). O que Barthes afirma, de forma análoga a Bloch, é que o passado da tradição literária é interpretado nos contínuos *presentes* da leitura.

A história da literatura é a história dos livros, dos autores e dos leitores no tempo, uma vez que constitui uma história hermenêutica em movimento. O inevitável confronto entre tempos históricos, no instante da leitura, entrelaça saberes diversos. Por exemplo, quando Pierre Menard, personagem de Jorge Luis Borges, tenta reescrever o *Quixote*, percebe que o deslocamento temporal da obra contribui para sua vitalidade interpretativa e, além disso, que o diálogo com obras posteriores enriquece sua leitura. Dessa forma, a técnica do anacronismo revela-se fértil como motor de uma atividade hermenêutica que contribui para a multiplicação das possibilidades exegéticas de uma obra, como lemos no texto de Borges: «Menard [...] ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida» (Borges, 1974: 450).

Quando lemos Dante Alighieri somos incentivados a esse movimento. Imaginemos um exemplo. Ao lermos a *Commedia* somos apresentados aos precursores de Dante pelo próprio Dante, ou seja, do ponto de vista temporal, há uma ruptura na hierarquia cronológica: a influência se manifesta em ordem inversa: agora é o presente que ilumina o passado. Para citar novamente Borges, desta vez em «Kafka y sus precursores», um grande autor cria, (re)inventa, seus precursores (Borges, 1974: 712), pois aquele leitor que participa dessa atividade lúdica de revisitar as fontes literárias de Dante após a leitura da *Commedia*, inevitavelmente encontrará os ecos do poeta florentino em seus predecessores. Alighieri, ao encontrar Guido Guinizelli, Guittone d'Arezzo e Arnaut Daniel no canto XXVI do *Purgatorio*, sempre sob a guia de Virgílio, ilustra o encontro dos tempos históricos mediante o tempo poesia, o tempo do eterno presente metafísico de que falava Octavio Paz (1998: 187). Há, portanto, em alguns versos, uma espécie de leitura antológica do autor florentino acerca daqueles seus precursores inspirativos: «che mai/rime d'amore usano dolci e leggiadre» (v.97-98), in quel modo poetico che «Li dolci detti vostri,/ che, Quanto durarà l'uso moderno,/ faranno cari ancora i loro incostri» (v.112-114). Segundo os versos de Dante, poder-se-ia interpretar que na poesia

somos sempre contemporâneos das nossas leituras.

Georges Didi-Huberman (2000: 10), em seus estudos sobre os conceitos de tempo e de anacronia no campo das artes, afirma que «l'image a souvent plus de mémoire et plus d'avenir que l'étant qui la regarde». Semelhante interpretação pode ser dita sobre um texto literário. Ao abrirmos uma obra, deparamo-nos com um artefato linguístico atravessado por um conjunto cronológico de leituras anteriores. Essa constatação se estende a nós, leitores, que jamais nos aproximamos de um texto desprovidos de um repertório de leituras precedentes, essencial para compreendermos um texto quando buscamos deslocá-lo no tempo e no espaço. Por isso, agarramo-nos ao *presente* da leitura como a um mapa de localização interpretativa, uma bússola capaz de nos orientar na travessia pelo passado da tradição literária. Para Didi-Huberman, interrogar um objeto artístico, inclusive o literário, é também interrogar o tempo: «mais s'arrêter devant le pan, ce n'est pas seulement interroger l'objet de nos regards: C'est aussi s'arrêter devant le temps. C'est donc interroger, dans l'histoire de l'art, l'objet 'histoire', l'historicité elle-même» (2000: 13). Quando aplicada à literatura, essa perspectiva propõe uma leitura do passado da tradição literária a partir de ferramentas analíticas situadas no presente, como o anacronismo hermenêutico. Isso porque a obra literária não deve ser vista como um objeto monolítico, mas como um artefato atravessado por múltiplas camadas temporais. Textos marcados por temporalidades sobrepostas oferecem caminhos interpretativos relevantes ao criarem estruturas temporais singulares, capazes de posicionar as obras dentro de uma leitura diacrônica entrelaçada por sincronicidades constantes. Nesse sentido, o presente torna-se um ponto de ancoragem hermenêutica, estabelecendo um elo entre a diacronia e a sincronia na análise literária. A memória literária, nesse contexto, pode ser entendida como um caleidoscópio de interpretações, uma formação composta por diversas camadas de leituras anteriores, que permite abordar o texto de forma transitória, a partir de um presente que ilumina, ainda que provisoriamente, um passado distante.

Mas o que acontece quando tentamos reconfigurar o passado histórico à luz do presente literário? Ou o que seria a memória quando se ultrapassa a condição de leitor para torna-se autor? Vejamos o caso de Dante. Segundo Erich Auerbach (2018), Alighieri, enquanto autor, buscava despertar a consciência prática de seus leitores, evitando a passividade de leituras inertes. A pedagogia poética do poeta florentino procurava revelar aos olhos de seus leitores os males que prejudicavam

as estruturas morais e sociais da vida urbana, mas segundo seu ponto de vista histórico: «il lettore immaginato e, in fondo, creato da Dante è un discepolo a cui non si richiede di discutere e giudicare, bensì di seguire, usando sì le proprie forze, ma come Dante gl'impone di fare» (Auerbach, 2018: 320).

O tempo da memória, há que destacar, é uma substância imprecisa e, ao acrescentarmos as subjetividades da nossa interpretação de eventos vividos, corremos o risco de cairmos nas imprecisões vinculadas a uma ordem sentimental, que compromete a veracidade empírica das representações históricas. Paul Ricoeur (1997: 273) compreende que o discurso sobre o passado é uma representação sugestionável, uma vez que essa ação se debruça, muitas vezes, sobre o vazio documental que oferece ao pesquisador a possibilidade de uma interseção entre a concretude objetiva de um *ter sido* e a subjetividade porosa de um *poderia ter sido*. Em outras palavras, Ricoeur interpreta que no discurso do historiador é provável a inclusão de camadas de narratividade em sua metodologia descritiva.

Mas até que ponto uma operação conjectural pode ser inteiramente objetiva? A objetividade pode ser a base da metodologia, contudo, se o *corpus* de estudo é fugidio, como as imagens do passado, é necessário utilizar instrumentos subjetivos capazes de permitir uma imersão imanentista nas fontes de estudo, sobretudo quando a memória é uma construção, ou mesmo uma constrição, social, como definiu Raimundo Silva: «Contentemo-nos com a ilusão da semelhança, porém, em verdade lhe digo, senhor doutor, se me posso exprimir em estilo profético, que o interesse da vida onde sempre esteve foi nas diferenças» (Saramago, 1989: 11).

Antes de prosseguirmos, é necessário fazer uma distinção. Para José Saramago a memória é o resultado de uma história coletiva. Os cidadãos, enquanto unidades múltiplas de completude social, são participantes ativos na construção da história da nação. Em seus romances, aqueles que foram silenciados e calados pela História agora têm nome e voz, e os menores eventos cotidianos adquirem a máxima amplitude na visão do processo de formação nacional. Maurice Halbwachs (1990: 46) compreende que a memória é um dado abstrato, acessível individualmente, embora mediado por interações sociais, isto é, a memória individual é, em certa medida, o substrato de uma memória coletiva. É o que vemos em *Em História do Cerco de Lisboa*, quando os membros do exército, utilizando uma escada e escalando uns sobre os ombros dos outros, conseguiram arrancar Santarém das mãos dos mouros, pois:

Ninguém melhor ajuda o pobre que o pobre, enfim, falando é que a gente se entende vocês dizem quanto levam pelo serviço, e a gente logo vê se pode chegar ao preço, embora mande a verdade que em tudo fala pela minha boca, eu tenha cá as minhas razões para pensar que, ainda que não cheguemos a um acordo, sozinhos seremos capazes de vencer os mouros e tomar a cidade, como ainda há três meses tomámos Santarém com uma escada de mão e meia dúzia de homens, que tendo entrado depois o exército foi toda a população assada à espada, homens, mulheres e meninos, sem difere a de idades e terem ou não terem armas na mão, só escaparam os que conseguiram fugir e foram poucos. (Saramago, 1989: 139).

Já em Dante, como é perceptível no período em que escreveu a *Commedia*, a história parte do indivíduo, sujeito unitário. Dante, personagem-poeta do seu texto, é a metonímia da ação humana: é a partir da história individual que se chega à história coletiva. A voz de um único sujeito conduz o coro. Auerbach (2018) afirmará que essa é a voz de um poeta que deseja ser profeta, mas que, ao mesmo tempo, é um náufrago da existência, já que fora silenciado pelas forças da repressão social, que posteriormente buscará combatê-las: «Ahi serva Italia, di dolore ostello,/ nave sanza nocchiere in gran tempesta,/ non donna di provincie, ma bordello!» (*Pur.* VI, 76-78). Do ponto de vista da reflexão histórica, Raimundo Silva e Dante (enquanto personagem-poeta) são substancialmente semelhantes quando buscam lançar luz sobre o passado, revelando os dramas da condição humana e as vozes caladas pela retórica oficial.

A denúncia não é feita apenas por aqueles que possuem coragem, e nem sempre a voz que mais ressoa é aquela que mais grita: a voz do Dante poeta, por exemplo, demorou a ser ouvida em Florença, basta lembrar que mais de um século após a morte de Alighieri, Cristoforo Landino, em sua *Apologia nella quale si differende Danthe et Florentia da' falsi calumniatori*, ainda precisava defender o poeta dos leitores que o julgavam como corruptor da imagem da pátria. Ora, para realizar uma denúncia é necessário dispor de meios amplificadores. No caso de Raimundo Silva, personagem do romance saramaguiano, o meio é o livro, especificamente o livro que continha a história de Portugal, ao qual foi acrescentado um «não» em substituição a uma frase afirmativa que evidenciava que os cruzados ajudaram os portugueses na tomada de Lisboa:

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, 1989: 42).

No caso apresentado no romance de Saramago, temos um discurso que não substitui a história «oficial», pois Silva está ciente da ausência de material suficiente para propor uma nova versão da história portuguesa, mas o questionamento à oficialidade das versões canônicas abre as portas para um universo autônomo, rico em perspectivas e capaz de fundamentar sua própria noção de percepções históricas. Porém, ao reescrever a história por meio da ficção, Raimundo Silva se desvincula de qualquer obrigação com a verdade objetiva dos eventos que pretende narrar. Seu foco recai justamente sobre os lapsos, as brechas e os episódios relegados à margem da historiografia oficial. A história, para o revisor saramaguiano, pertence ao povo, e esse não é visto como objeto passivo de uma narrativa nacional, mas sim como agente ativo de sua construção social. Deste modo, ao inserir um simples “não” na versão canônica dos acontecimentos, Silva subverte a lógica do *verdadeiro* e do *falso* historicamente instituída. Tal gesto de ruptura com a narrativa oficial da historiografia portuguesa possibilita ao revisor apresentar uma nova versão da história de Portugal, uma versão contada não do ponto de vista do poder, mas a partir da experiência e da voz do povo português.

Narrar uma história é, inevitavelmente, tomar uma posição. Quem conta um conto, diz o ditado, *aumenta um ponto*. Mas esse ponto é ampliado a partir de quais perspectivas? Em geral, essa ampliação está alinhada aos humores ideológicos de quem a narra. Todo relato, portanto, carrega consigo uma dose de parcialidade, arbitrariedade e limitações, abrangendo apenas um fragmento da complexidade do *corpus* observado – ou descrito. Descrever um acontecimento é sempre um exercício interpretativo, um esforço contínuo de elaborar possibilidades significativas a partir da análise de documentos, memórias e idiossincrasias que conectam eventos cronológicos distintos. Essa prática demanda rigor científico, e escrever no presente sobre passado é escrever com a memória, ela seja própria ou alheia, o que pode ser problemático, como

afirma o narrador do romance saramaguiano: «assim que se arranjam os equívocos históricos, Fulano diz que Beltrano disse que de Cicrano ouviu, e com três autoridades dessas se faz uma história» (Saramago, 1989: 45).

A objetividade da observação, embora seja a base da metodologia investigativa, revela-se insuficiente quando lidamos com fontes instáveis e imagens fugidias do passado. Nesses casos, torna-se necessário recorrer a ferramentas subjetivas que permitam uma imersão imanentista nas fontes. Como alertava Marc Bloch (2001: 53), é ingênuo supor que para cada problema histórico exista um único conjunto de documentos capaz de abarcar toda a sua complexidade. Diante disso, impõe-se a necessidade de lidar com a pluralidade – e até com o silêncio – das vozes que ecoam (ou se ausentam) ao falar do passado. Além disso, a construção de uma imagem do passado baseia-se em categorias discursivas nas quais um conceito como «veracidade histórica» é, inicialmente, um arquétipo hermenêutico. Walter Benjamin (1982) considerava que a imagem do passado é sempre fugaz, capturada apenas por breves instantes. O passado, segundo o filósofo alemão, é condicionado por um presente arquetípico, base da análise histórica.

O passado pertence à memória, e a memória é um labirinto no qual se perde quem tateia no escuro de lembranças ocultas, distantes ou pessoais. No caso de Dante, sua memória é a de um exilado político, silenciado pela retórica oficial, que, suportando grandes dificuldades, escreveu sua *Commedia*, um poema que se apresenta como resistência e defesa contra a ruína pessoal de seu autor, indivíduo solitário que, assim como Ulisses no canto XXVI do *Inferno*, naufragou por orgulho e por não reconhecer os limites de suas incapacidades (no caso de Dante, imaginemos a incapacidade política). É importante lembrar que Dante foi condenado à revelia, sem possibilidade de apresentar defesa. Como prova da condenação, a acusação utilizou o instrumento da *publica fama*, isto é, acusações e informações recolhidas rapidamente e sem a devida seriedade. E, uma vez que quem escreve a história é sempre o vencedor, cabe aos derrotados suportar o ostracismo das verdades construídas sobre rumores sem tanto crivo legal. Dante fora incriminado, acusado e condenado por seus rivais políticos. Para Justin Steinberg, Dante escreve seu poema com o objetivo de reverter, ainda que apenas para si próprio, em uma espécie de autodefesa sentimental, as condenações e o exílio que lhe foram impostos. Trata-se de uma forma de buscar justiça, de alcançar uma defesa pessoal diante de sua condenação moral, conforme indicada Steinberg (2013: 5): «his poem is meant to occupy

the interstices between law and life, to provide the moral and aesthetic preconditions necessary for the law to thrive».

Dante escreveu a *Commedia*, obviamente, com base em escolhas pessoais e, embora tente justificá-las, muitas vezes a incoerência parece fundamentar certos episódios de seu poema, porque, mesmo que as escolhas se baseiem em uma lógica filosófico-teológica, podemos entrever algumas predileções pessoais. Pier della Vigna é condenado ao inferno por suicídio, mas Catão, também suicida, encontra-se no Purgatório. Da mesma forma, Filipe III e seu pai Carlo d'Angiò, a quem pensaria condenação dignas de penas infernais, esperam a salvação no purgatório, talvez porque fossem solidários aos guelfos brancos, facção da qual Dante fazia parte. Aqui, mais uma vez, é necessário lembrar que tudo o que se diz sobre o passado jamais será sua representação fiel, mas sim um discurso mediado por possibilidades conjecturais, condicionado por fatores emocionais que atingem a parcialidade na construção histórica.

Escrever no fluxo da memória, mantendo as coordenadas da veracidade do que é descrito, é uma tarefa árdua. A *Divina Commedia* é um grande manual sobre as dificuldades da escrita. Em *Paradiso* I, por exemplo, a impossibilidade assinalada por Dante é a de adequar a memória à escrita, ou seja, transpor em palavras uma visão metafísica que ultrapasse toda unidade de sentido: «La gloria di colui che tutto move/ per l'universo penetra, e risplende/ in una parte più e meno altrove./ Nel ciel che più de la sua luce prende/ fu' io, e vidi cose che ridire/ né sa né può chi di là sù discende» (*Par.* I, 1-6). O canto se inicia com a angústia do poeta: a dificuldade de reter na memória aquilo que se vê, sem corromper a visão do que foi visto. Dante, enquanto poeta-profeta, busca transpor em palavras tangíveis os sinais divinos, tarefa que nada simples, e como destaca Giuseppe Ledda, Dante está em tensão nos jogos cognitivo/comunicativos que o impulsionam para uma «retórica do indizível», a qual o poeta tenta superar para construir uma «retórica do inefável» (2002: 179).

Em *História do Cerco de Lisboa*, o que se interpõe é a interrelação entre realidade empírica e subjetividade literária, como podemos observar na conversa de Raimundo Silva com o Historiador:

O meu livro, recordo-lho eu, é de história, Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos géneros, porém, não sendo propósito meu apontar outras contradições, em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer

ofender, E a pintura, e a música, A música anda a resistir desde que nasceu, ora vai, ora vem, quer livrar-se da palavra, suponho que por inveja, mas regressa sempre à obediência, E a pintura, Ora, a pintura não é mais do que literatura feita com pincéis, Espero que não esteja esquecido de que a humanidade começou a pintar muito antes de sabe escrever, Conhece o rifão, se não tens cão caça com o gato, por outras palavras, quem não pode escrever pinta, ou desenha, é o que fazem as crianças, O que você quer dizer, por outras palavras, é que a literatura já existia antes de ter nascido, Sim senhor, como o homem, por outras palavras, antes de o ser já o era, Parece-me um ponto de vista bastante original (Saramago, 1989: 15).

A verdade é suscetível à ficção. Não surpreende que a profissão de Raimundo Silva seja a de *revisor de textos*, cuja finalidade é importante: «só o revisor aprendeu que o trabalho de emendar é o único que nunca se acabará no mundo» (Saramago, 1989: 14). No entanto, é preciso destacar que a História é uma disciplina construída para um grande quadro especulativo e, como tal, dispõe de uma vasta base metodológica para abordar um corpus evanescente, como as especulações sobre o passado; portanto, investigar as fontes não significa questionar a importância da História enquanto disciplina. Pelo contrário, questionar discursos pré-fabricados e metodologias duvidosas é o papel dessa disciplina, caso contrário, ela seria a ciência das «conjecturas vazias».

Se a literatura é uma atividade retórica lúdica, como mencionamos no início deste trabalho, os autores brincam com os significados das palavras, e nós, leitores, tentamos interpretar os enigmas das palavras dentro das obras. Assim procede Dante Alighieri, que nos demonstra que as palavras são entidades em constante processo de revolução, de movimento, e que a leitura é o momento para fixar, ainda que por um instante, o mais fugaz desses significados. No Canto XVIII do *Paradiso* Dante vê os espíritos dos justos em busca de palavras que ajudem a formar o primeiro verso do Livro da Sabedoria: «*Diligite Justitiam Vos Qui Iudicatis Terram*». Aqui vemos como a linguagem se constrói por meio de uma interação lúdica com as letras e o significado das palavras: «sì dentro ai lumi sante creature/ volitando cantavano, e faciensi/ or D,or I,or L in sue figure» (*Par.* XVIII, 76-78), e ainda: «Poscia ne l'emme del vocabol quinto/ rimasero ordinate; sì che Giove/ pareva argento lì d'oro distinto/ E vidi scendere altre luci dove/ era il colmo de l'emme, e lì quetarsi/ cantando, credo, il ben ch'a sé le move» (*Par.* XVIII, 94-99).

Em *História do Cerco de Lisboa* a verdade histórica é uma cate-

goria hermenêutica, como encontramos logo na epígrafe do romance: «Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes» (Saramago, 1989: 3). A verdade é uma meta, mas nunca um ponto de chegada, pois é um «não-lugar», alcançado apenas parcialmente e suscetível aos tortuosos labirintos do discurso; contudo, aos intérpretes da história ou da literatura, por meio de um jogo lúdico com as palavras, é possível construir pontes para preencher os vazios da memória ou da retórica parcial dos grupos dominantes.

### *Referências*

- Alighieri, D. (2019). *Divina Commedia: Inferno/ Purgatorio/ Paradiso*. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori;
- Auerbach, E. (2018). *Studi su Dante*. (12. Ed). Milano: Feltrinelli;
- Barthes, R. (2004). *O rumor da língua*. 2ª ed.; M. Laranjeira, Trad.; A. S. M. da Silva, Rev. trad.; L. Perrone-Moisés, Pref.. São Paulo: Martins Fontes;
- Benjamin, W. (1982). *Angelus novus: saggi e frammenti*. (2. Ed.). Traduzione di Renato Solmi. Torino: Einaudi;
- Bloch, M. (2001). *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Edição anotada por Étienne Bloch. Prefácio de Jacques Le Goff. Apresentação à edição brasileira de Lilia Morizt Schwarcz. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar;
- Borges, J. L. (1974). *Obras completas: 1923 - 1972*. Buenos Aires: Emecé;
- Cortázar, J. (2013). *Clases de literatura - Berkeley 1980*. Madrid: Alfaguara;
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit;
- Drummond, C. (1995) *Claro Egnima*. (10ª edição). Rio de Janeiro: Record;
- Halbwachs, M. (1990). *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice;
- Huizinga, J. (2002) *Homo ludens*. Saggio introduttivo di Umberto Eco. Torino: Piccola Einaudi;
- Landino, C. (2001) *Comento sopra la Comedia*. (4 tomi). A cura di Paolo Procaccioli. Roma: Salerno;

- Ledda, G. (2002). *La guerra della lingua: ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*. Ravenna: Longo Editore;
- Lukács, G. (1962). *Teoria del romanzo: saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica*. Milano: Sugar;
- Paz, O. (1998). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económico;
- Ricoeur, P. (1997). *Tempo e Narrativa*. (Tomo III). Tradução de Roberto Leal Ferreira; revisão técnica de Maria da Penha Vilela-Petit. Campinas: Papirus;
- Saramago, J. (1989). *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras;
- Steinberg, J. (2013). *Dante and the Limits of the Law*. Chicago: University of Chicago Press.