História do cerco de Lisboa: uma leitura anárquica da História

Vera Lopes*

O leitor menos avisado, ao se deparar com o título **História do cerco de Lisboa**, pode tender a situar a obra nos limites da cientificidade a que o termo 'história' tem sido remetido pelos realistas, para quem "o passado é de fato um real, que é necessário restaurar". (Duby & Lardreau, 1989, p. 36)

Esse pensamento evidencia uma confiança no poder da objetividade que se sobrepõe à subjetividade, pois o que os realistas "afirmam é que é possível determinar um ponto, exorbitante em relação à série dos discursos em que o passado se sonha, em suma: que é possível construir um bem positivo da História". (Duby & Lardreau, 1989, p. 36)

Passando, porém, à leitura da obra, tal leitor pode começar a perceber que o título aparentemente unívoco é apenas um artil. Há presença concomitante de duas formas de discurso distintas: o discurso histórico, ou da verdade, e o discurso literário, ou ficcional.

Mas não só o título é uma armadilha para o leitor. Inúmeras outras se mostrarão no decorrer da narrativa. Digamos que a segunda delas seja a epígrafe, através da qual se dá um encontro entre os referidos discursos: "Enquanto não alcançares a Verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se não a corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes". (p. 9)

Ardilosamente, num livro inexistente, o **Livro dos conselhos**, Saramago foi buscar a fala que representa o seu percurso, como narrador, na sua obra: a busca da Verdade para corrigi-la e a sua correção para alcançá-la.

Assim como o título da obra, também o nome "Livro dos Conselhos" tem um caráter histórico convincente. É uma expressão que denota credibilidade, parece estar ligada a obras religiosas, cuja persuasão se dá pelo estabeleci-

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

mento de verdades instituídas e inquestionáveis.

Esses dois elementos iniciais podem já, então, indicar certa intenção irônica na construção dessa narrativa.

Pela própria farsa que principia a composição da obra, dá-se o questionamento que é feito ao caráter absoluto da Verdade, numa proposta clara de mostrar a sua relatividade.

A intenção de considerá-la um discurso mutável se manifesta, na epígrafe, através do verbo “corrigir”, já que nada objetiva e, absolutamente tratado, é passível de correção.

O conceito de ‘Verdade’ surge, desse modo, como ponto nevrálgico da narrativa e desencadeia outros pontos que integram a composição temática da obra. Trata-se da relação entre História e Ficção e da produção ficcional que se faz, metalingüisticamente, em **História do cerco de Lisboa**.

Não há, na obra de Saramago, uma tentativa de conciliação entre esses diferentes discursos, mas uma clara proposta de questionamento da existência privilegiada da Verdade no discurso histórico oficial. Melhor dizendo, há uma clara proposta de questionamento da existência de uma Verdade que se diz oficial.

O caráter incontestável da Verdade é posto em xeque num processo de busca que a epígrafe anuncia como um trajeto complexo, de contínuos questionamentos e que exige constante sublevação diante do que é considerado irrevogável.

Para isso, Saramago leva em conta um elemento fundamental: o sujeito, o homem que faz da sua escritura a construção de si mesmo. Como sujeito que se mostra, o escritor – historiador ou ficcionista – capta o mundo e atua como seu interpretante. E o faz subjetivamente, tendo em vista que “... uma sociedade não se explica unicamente pelo seu material, mas nela intervém de uma forma igualmente determinante e, por vezes, até mais determinante, fatores que relevam do mental, da idéia da representação ideológica”. (Duby & Lardreau, 1989, p. 36)

Ideologicamente, Saramago se propõe a apossar-se da Verdade institucionalizada e, com irreverência, a destitui de seu lugar sagrado. Ele a nega, engendrando fatos históricos e situações fictícias; e a transcende, relevando, como meio sustentador de sua proposta, a manifestação criadora do homem.

Segundo Guy Lardreau, “para encontrar uma literatura de valor que conte alguma coisa, é preciso ler História, pois já só a História conta histórias” (Duby & Lardreau, 1989, p. 11). Isso porque ele crê que o que as pessoas “fruem, numa história, é a certeza que lhes é dada em espelho de que aquilo que vivem é *uma* vida, (...) uma *vida* que se conta, um destino”. (Duby & Lardreau, 1989, p. 36)

Assim, a **História do cerco de Lisboa** se faz através da apropriação de um evento histórico para interiorizá-lo na narrativa como uma reconstrução em que o homem pode se espelhar. Essa reconstrução é subjetiva, é uma retomada parcial da História, mas não menos parcial do que aquela oficialmente aceita.

É certo que o historiador enfrenta em seus estudos a comprovação da veracidade; limita-se, de fato, a ela. Está cercado de imposições de cunho fático.

Paralelamente, o autor de obras literárias enfrenta, em sua criação, a verossimilhança – a coerência interna da obra que produz no que se refere aos personagens e às situações; limita-se, de fato, a ela. Está circundado, também, por imposições. Porém, de cunho textual.

Mas ambos são inventores.

George Duby ratifica a idéia de que a verdade histórica considerada oficial é subjetiva e que ela, inclusive, se apresenta com os riscos da inventividade. Como historiador, declara-se um inventor, sem, contudo, deixar de estabelecer os limites entre a veracidade e a verossimilhança, quando diz “invento, mas preocupo-me em fundamentar a minha invenção nas mais firmes bases, em edificar vestígios rigorosamente criticados de testemunhos que estejam tão precisos, tão exatos quanto possível”. (Duby & Lardreau, 1989, p. 11)

Objetivamente, também o ficcionista inventa.

Em **História do cerco de Lisboa**, especificamente, a invenção se dá em bases firmes – o evento situado no século XII, a tomada de Lisboa aos mouros pelos portugueses. Porém, em perspectiva avessa à verdade oficial.

Saramago recorre a informações factuais, concretas, e delas abstrai, intencionalmente, a matéria com que há de forjar a sua história. Dessacraliza o que é de conhecimento universal, o que é coerente com o sistema, o que, processualmente, foi oficializado como verdade. Inventa uma outra verdade, reveste o passado de nova roupagem.

É assim que o caráter duplo do título e da epígrafe ganham curso: há duas verdades em questão. E, para dar corpo a elas, outros jogos dúplices vão se construindo.

Dessa forma temos a terceira armadilha, a existência de duas atuações discursivas. Uma delas, mais palpável e evidente, mostra-nos a história. Outra, mais sutil e subentendida, cria e coordena a narrativa.

A primeira delas aparece configurada numa voz que se faz ouvir explicitamente no início da obra. Através de um verbo *dicendi* (“disse”), ela nos apresenta o revisor e, em seguida, o historiador, personagens do primeiro capítulo da narrativa, e lhes permite expor seus pontos de vista sobre História, Literatura, Verdade, Intertextualidade.

Essa voz narrante conhece o revisor, Raimundo, de forma mais profunda

que o próprio Raimundo e, por isso, é ela quem mostrará ao leitor o percurso dessa personagem.

Embora tendo acesso a muitas particularidades, cabe a essa primeira voz apenas mostrar a história, como um orador oficial da narrativa. Em muitos momentos fundamentais da trama, ignora, tanto quanto o leitor, o desenvolvimento dos fatos. Seu papel é apenas mostrar a seqüência da narrativa. A visão que nos dá da história é horizontal e não permite ao leitor maiores saltos. Carrega a obra em terceira pessoa, dá-nos um bom ângulo de visão dos fatos, empresta-nos seus olhos para que tudo vejamos, é apenas um *narrador de superfície*, pois submete-se ao seu criador, uma segunda atuação narrante – o autor implícito – cuja personalidade se impõe no decorrer da narrativa e encaminha-a de acordo com intenções de ordem ideológica e artística.

Ao contrário do *narrador de superfície*, esta outra face atua sem rosto e, com sua voz em sopro, constrói a obra, tudo cria, tudo coordena. Faz, no decorrer da narrativa, interferências que transcendem o simples ato de contar história. Paralisa cenas em recortes de reflexão e deixa emanar avaliações de mundo pela palavra do *narrador de superfície* e pela palavra dos personagens.

O que caracteriza fundamentalmente esta outra atuação narrante e a diferença do *narrador de superfície* é o caráter esfíngico que lhe é pertinente, cuja decifração vai-se fazendo por suas próprias e incontroladas manifestações; por suas próprias inflexões que perpassam áreas íntimas e inacessíveis de personagens; pela presença de suas ironias aparentemente descabidas; por sua compactuação com certos personagens; por sua atuação em posturas subliminares.

A essa voz que se faz implicitamente denominamos *narrador em esfinge*. Destaca-se sua intenção conscientemente ideológica que se manifesta na escolha do fato histórico – a “tomada de Lisboa aos mouros pelos portugueses” –; na escolha de um personagem que é revisor para ajudá-lo na desmitificação da Verdade considerada oficial; na escolha de mulheres inscritas em seus respectivos tempos históricos; na escolha dos discursos religioso, político e histórico, para neles pautar a discussão sobre a persuasão ideológica.

Sua importância na obra é tão grande que é preciso decifrá-lo para se chegar a uma leitura satisfatória. Não havendo decifração, o leitor é devorado pelo simples desenrolar do enredo contado pelo *narrador de superfície*. Seria apenas uma leitura equivocada, pela qual não se perceberiam os meandros da trama. Tais meandros são manifestações dos entrelaçamentos entre elementos dúplices, que o leitor passa a perceber, armados pelo narrador em esfinge, desde o título, passando pela epígrafe, chegando à dupla face das vozes narrativas, partindo para duas duplas de personagens (Raimundo e Maria Sara; Mogueime

e Ouroana) que atuam em tempo duplo (século XII e século XX).

Para fechar essa trama, ainda temos uma construção de mão dupla: há o leitor que só acompanharia o *narrador de superfície*. Mas há aquele modelar, leitor virtual, capaz de decifrar o *narrador em esfinge*. E decifrá-lo é acompanhar sua intencionalidade discursiva que constrói a duplicidade da obra para, assim, acompanhar o cerco que faz a outros discursos que não o ficcional.

O espaço onde transcorrem os fatos é Lisboa, exceção, único, que atua como elemento unificador da obra. Nela, fundem-se os tempos e os personagens. Mas, para que os tempos ali transpareçam, e para que se evidencie neles, reveste-se de sentido mensuravelmente duplo, tanto por um transcorrer diacrônico quanto por um transcorrer sincrônico, que se entrecruzam e se acoplam, por exemplo, pelas atitudes dos personagens: “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”. (p. 61)

É na cidade que Raimundo e Mogueime, Sara e Ouroana são criados, atuam, comunicam-se, encontram-se transpostos uns nos outros. Trata-se de uma cidade que tem História.

Nela, o *narrador em esfinge* vai colocar sua palavra transformadora. Para negar a história oficial, ele leva Raimundo a acionar a partícula ‘não’ e “agora o que o livro passou a dizer é que os cruzados não auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa”. (p. 50)

Ao negar o discurso histórico oficial, Raimundo expõe claramente a ideologia de que se reveste o *narrador em esfinge*: mostra que a vitória dos portugueses sobre os mouros aconteceu sob condições sociais de exploração e de dominação, embora quisessem fazê-las parecer verdadeiras e justas. E ainda que os cruzados, como meros participantes do evento histórico, se submeteram a sutis imposições em nome de Deus e em nome de um ódio injustificado aos mouros. Na verdade, serviam de instrumento para atender a interesses políticos, econômicos e religiosos: “uma coisa será ajudar eu a Deus, outra coisa é pagarem-me bem na terra por esse e todos os demais serviços”. (p. 129)

Os cruzados, então, podem ser considerados alienados, pois havia a impossibilidade de, como sujeitos históricos, identificarem-se com sua obra. Agiam sob o “sistema ordenado de idéias ou representações e das normas e regras como algo separado e independente das condições materiais” (Chauí, p. 65), ou seja, agiam sob o domínio da ideologia vigente, agiam compelidos por poderes dominadores.

A partir do *Não*, passaram a sujeitos da História, reconheceram-se como produtores de sua obra, pois argumentaram ao rei que “fossem os portugueses sozinhos ao combate, pois já tinham segura a vitória e Deus lhes agradecerá a

oportunidade de provar o Seu poder”. (p. 155)

O *Não* retrata a rejeição à indução ideológica que a História insiste em perpetuar, impondo à humanidade estruturas de pensamento sem que ela se dê conta dessa imposição. Por isso, a expressão negativa revela a postura que a obra de Saramago manifesta, inversamente ideológica à História oficial.

Com a palavra negativa, intensifica-se a percepção de que o *narrador em esfinge* tem predileção por fazer debates com os discursos institucionalizados, entre eles, em especial, com as manifestações do discurso autoritário presentes nos textos político, religioso e histórico, que, por vezes, se entrelaçam.

Esses debates apresentam intenção anárquica e mostram o (des)controle do *narrador em esfinge*, que não consegue ficar distante da narrativa, cumprindo seu papel de narrador em terceira pessoa. Contribui para o ludismo discursivo da obra, fazendo interferências na narrativa, “conversando” com outras falas.

Sua voz, por vezes irônica, sagaz, por vezes desesperada, ou irada, por vezes amorosa, se faz ouvir por toda a narrativa e de forma que sua visão de mundo seja sempre evidenciada. Mas ele não a faz ecoar de maneira direta. Pelo contrário, ela se dá sutilmente, pois se mistura a outras vozes, penetra em outros discursos e, aparentemente, atua como o narrador de superfície.

Não se contém, por exemplo, e faz irônica observação diante do (como diz o próprio narrador) “celeberrimo” milagre de Ourique, quando Cristo apareceu ao rei português. E comenta:

Aos infiéis, Senhor, e não a mim que creio o que podeis, mas Cristo não quis aparecer aos mouros, e foi pena, que em vez da cruelíssima batalha poderíamos, hoje, registrar nestes anais a conversão maravilhosa dos centos e cinqüenta mil bárbaros que afinal ali perderam a vida, um desperdício de almas de bradar aos céus. (p. 20)

Não deixa de acrescentar ainda mais uma pitada de mordaz espírito de superioridade, quando diz em aparente conformidade que “É assim, nem tudo se pode evitar, nunca a Deus faltamos com os nossos bons conselhos”. (p. 20)

Sua mordacidade perpassa toda a obra e, muitas vezes, vem acompanhada de dolorosas observações ante a impotência e ignorância humanas, ante a injustiça e impotência divinas, como se lê na citação a seguir:

Quem ao seu inimigo poupa, às mãos lhe morre, oxalá não venha Deus a ter de arrepender-se um dia, tarde de mais. Ainda assim, se nesse fatal instante tiver tempo de recordar a sua vida passada, esperemos que se lhe faça luz no espírito e possa compreender que nos deveria ter poupado a todos nós, frágeis porcos e humanos. (p. 22)

Esse trecho revela que, através da ironia, esse nosso narrador atinge limites emocionais de grandiosidade ao satirizar Deus diante dos homens, é os homens diante d'Ele, mostrando-nos sua visão de mundo tormentosa e nos induzindo a compactuar com ela.

Isso não o impede de interferir com sarcasmo e comicidade em outros textos de cunho político-religioso, quando, por exemplo, da aparição da Virgem a D. Egas Moniz para dizer-lhe

e te mando que vás a Carquere, que fica no concelho de Resende, e cava em esse lugar e acharás uma igreja que outro tempo foi começada em meu nome, e acharás também uma imagem minha, conserta-a que bem necessitada está depois do triste abandono, e sabendo que nesse instante quedará sano e curado, e cuida bem dele para o diante. (p. 21)

E acrescenta uma suposta e esdrúxula fala de Maria, “que o meu Filho sei eu que tem na sua idéia dar-lhe cargo de destruir os inimigos da fé, e claro está que não poderia fazê-lo assim de pernas curtas”. (p. 21)

É assim que o *narrador em esfinge* age muitas vezes, fazendo do sacro algo profano, em discurso inédito e sem par.

Além de dialogar com falas oficiais, o *narrador em esfinge* faz observações que definem claramente sua postura humana e sua compactuação com o oprimido, e não com o opressor.

Percebe-se durante a narrativa um encaminhamento pró-mouros. Embora dolorosamente descrente, faz invocações ao Deus mouro: “mas Alá é maior” (p. 26). Sofre com a situação dos sitiados: “e agora sim, agora é que o almuadem nunca mais poderá chamar os crentes à oração de Alá” (p. 40). Em momentos em que é dominado pela sensação de impotência, pede “que Alá se apiede das suas e apesar disso desgraçadas criaturas”. (p. 63)

Há também que se relevar as longas considerações feitas pelo narrador, que faz cortes na seqüência narrativa e apresenta reflexões que parecem estar fora do âmbito do enredo, mas que acabam por se remeter ao processo narrativo e que servem para, mais uma vez, dar pistas decifradoras ao leitor.

São pontos de vista que revelam um espírito humanitário e engajado num processo histórico. A exemplo disso, há o virtual e doloroso paralelo que o *narrador em esfinge* faz entre a tomada de Lisboa e o ataque a Pearl Harbour, quando discute eticamente as condições em que ocorrem as investidas nas guerras:

Foi uma causa remota do naval desastre ter-se perdido, uma hora qualquer daquela noite dos tempos que guarda os segredos, ter perdido, com um aviso prévio de três dias, para que ao inimigo não faltasse tempo de preparar-se ou,

preferindo, de pôr-se a salvo, outrossim para que não caísse, sobre quem a tré-gua decidira romper, o labéu infamante de desleal ao honor militar.

E, retomando a narrativa, continua sua reflexão impregnada de ironia e dor:

Já sabemos que ninguém pode fugir ao seu destino, e está muito claro que as mulheres e as crianças de Santarém estavam fadadas para morrer naquela noite, era esse um ponto em que tinham chegado a acordo o Alá dos mouros e o Deus dos cristãos. (p. 195-196)

Tais considerações poderiam parecer apenas divagações. Porém o narrador tem consciência delas e da sua importância para a interação do leitor com o processo de decifração do seu caráter esfíngico. Ele, inclusive, tem-nas sob controle, tendo em vista que, por vezes, retoma a trama a partir delas, como quando nos mostra que “divagando por estas possivelmente arriscadas considerações, viemos a perder o começo da resposta do governador mouro, e pena temos”. (p. 203)

Muitas vezes, a postura humanitária do *narrador em esfinge* se coloca na própria progressão da narrativa e se apresenta pelo tom irônico e doloroso da voz, ansioso por uma história que fosse outra, embora por demais ciente de que tal possibilidade não pode se concretizar. É assim que enaltece a sabedoria de el-rei D. Afonso, que aos trinta e oito anos,

uma criança, proferiu a célebre sentença que logo entrou em circuito das idéias portuguesas, Guardado está o bocado para que o há-de comer, e prudentemente mandou recolher os alimentos para que não se tivesse de inventar tão cedo outro ditado, Barriga de pobre, antes de rebentar que sobre. (p. 249)

É ainda dando seqüência a essa visão dolorosa que a narrativa continua a evidenciar o caminho de morte dos mouros traçado pelo rei D. Afonso, num rol de atos considerados incrivelmente heróicos, mas verdadeiros atos de genocídio, que seriam

(...) nada mais que simbólicos gestos para inscrever nas epopéias, perante a solução final, derradeira e completa, a fome. (p. 322)
E foi então que, rompendo as últimas barreiras da dignidade e do recato, a fome se mostrou na cidade em sua mais obscena expressão, que menor obscenidade é a exibição dos comportamentos íntimos do corpo do que ver extinguir-se esse corpo à míngua de alimento sob o indiferente e irônico olhar de deuses que, tendo deixado de guerrear uns contra os outros por serem imortais, se distraem do aborrecimento eterno aplaudindo os que ganham e os que perdem, uns porque mataram, outros porque morreram. (p. 345)

Esta longa enunciação do *narrador em esfinge* é apenas o esboço de todo o doloroso processo em que vai transformando a obra, expressão maior da sua dor premente ante sua impotência como homem histórico, da sua ira ante a solidão humana crente em deuses, mas sem deuses em que se amparar, sem ter a quem pedir socorro.

Como nos versos de Carlos Drummond de Andrade, o homem aí se encontra “sem teogonia,/sem parede nua/para se encostar,/sem cavalo preto/que fuja a galope”. (Andrade, 1983, p. 152)

Não resta mais nada a esse narrador senão dar a todo o discurso autoritário um xeque-mate anárquico.

Diz o *narrador em esfinge* que aos historiadores

aborrecem a evidência de não ser sempre linear e explícita a relação entre o que chamamos causa e o que, por vir depois, chamamos efeito. Alegam esses, e não há que negar-lhes razão, que desde que o mundo é mundo, posto ignoremos quando ele começou, nunca se viu um efeito que não tivesse sua causa e que toda a causa, seja por predestinação ou simples ação mecânica, ocasionou e ocasionará efeitos. (p. 119)

É irônica essa consideração teórica. E qualquer outra o seria se feita pelos historiadores, caso atentemos para o processo paródico que vai se desenvolvendo ao longo da narrativa e que acaba por constituir tal **História do cerco de Lisboa** como uma fabulosa anarquia. Não basta ao *narrador em esfinge* desmitificar a História oficial através da intertextualidade com os próprios textos históricos, religiosos, políticos; não lhe basta, ainda, mostrar o modo objetivo de construção de textos.

Ainda mais arrojado, o narrador em esfinge resolve fazer uma última e estratégica jogada em duplicidade.

Para tanto, ele percorre dois trajetos: vai até a História oficial escrita por historiadores renomados e busca uma personagem ‘real’, Mogueime. Vai, ainda, até o mundo da Ficção, especificamente à anônima novela de cavalaria **Amadis de Gaula** e encontra uma personagem feminina da qual empresta a capacidade amorosa e o nome – Oriana – e a traz para seu texto. Modifica-lhe, porém, o nome, dá a ela magia, valor, como um tesouro medieval encontrado: Ouroana.

Recriados, encontram-se na obra de Saramago o histórico Mogueime – homem, cruzado, guerreiro – e a fictícia Ouroana – mulher, serva, lavadeira. Desse encontro, podem-se tirar duas conclusões.

A primeira é a de que a obra, à revelia de toda manifestação histórica ao longo dos séculos, apresenta a atuação da mulher não submissa à palavra mas-

culina. O desejo feminino, esse desconhecido histórico, faz com que a mulher de nome de ouro se imponha sedutoramente ao homem de armas: "Ouroana vai voltar para a Galiza, e Mogueime irá com ela" (p. 348). A **Idade dos homens** (Duby e Lardreau, 1989) transfigura-se em idade também das mulheres.

Além disso, porque são personagens representativos da História oficial e da Ficção, o encontro dos dois poderia ser visto como a aliança entre os dois segmentos: História e Ficção. Porém, o fato de Mogueime seguir Ouroana para sua terra provoca significativa diferença: a História seguiria os passos da Ficção, o vivido seguiria os passos do narrado, o que nos faria voltar às primeiras palavras de Raimundo: "tudo quanto não for vida, é literatura". (p. 15)

O encontro amoroso entre Mogueime e Ouroana é uma chave de ouro metafórica, uma forma sutil e veemente de mostrar que a História oficial está a serviço da Literatura, que o historiador serve ao ficcionista. Indo para a terra da fictícia Ouroana, o histórico Mogueime faz reverência aos vãos pertinentes à capacidade criadora.

Porque a Ficção sobrepõe-se à História oficial, o texto de Saramago termina por ter como ponto fundamental o enredo ficcional, ou seja, a história de amor entre Ouroana e Mogueime/Maria Sara e Raimundo. Torna-se uma escritura em que o amor é a força maior: Mogueime cede as armas da superioridade masculina ao amor de Ouroana; Raimundo processa essa mudança pela via do amor de Maria Sara.

Como uma caixa de surpresas, as impressões primeiras ao se considerar esta obra como um romance crítico tomam nova dimensão: **História do cerco de Lisboa** é, ainda mais, um romance de amor.

Um romance em que o discurso amoroso se sobrepõe ao discurso autoritário, quer seja o histórico, o político ou o religioso.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.
- CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- DUBY, Georges e LARDREAU, Guy. **Diálogos sobre a nova história**. Trad. Teresa Meneses. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- DUBY, Georges e LARDREAU, Guy. **Idade Média, idade dos homens**. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Schwarcz, 1990.
- SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

Outras publicações da Editora PUC Minas

ARQUITETURA – CADERNOS DE ARQUITETURA E URBANISMO – Departamento de Arquitetura e Urbanismo
BIOS – Departamento de Ciências Biológicas
CADERNOS DE CIÊNCIAS SOCIAIS – Departamento de Sociologia
CADERNO DE CONTABILIDADE – Departamento de Ciências Contábeis
CADERNO DE ENTREVISTAS – Departamento de Comunicação Social
CADERNO DE ESTUDOS JURÍDICOS – Faculdade Mineira de Direito
CADERNO DE GEOGRAFIA – Departamento de Geografia
CADERNO DE ODONTOLOGIA – Departamento de Odontologia
CADERNO DE REPORTAGENS MALDITAS – Departamento de Comunicação Social
CADERNOS DE ADMINISTRAÇÃO – Departamento de Administração
CADERNOS DE BIOÉTICA – Núcleo de Estudos de Bioética
CADERNOS DE ECONOMIA – Departamento de Economia
CADERNOS DE ENGENHARIA – IPUC – Instituto Politécnico da PUC Minas
CADERNOS DE HISTÓRIA – Departamento de História
CADERNOS DE LETRAS – Departamento de Letras
CADERNOS DE SERVIÇO SOCIAL – Departamento de Serviço Social
EDUCAÇÃO – CADERNOS DO DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO – Departamento de Educação
ENFERMAGEM REVISTA: CADERNOS DE ENFERMAGEM – Departamento de Enfermagem
EXTENSÃO: Cadernos da Pró-reitoria de Extensão da PUC Minas
HORIZONTE – Revista do Núcleo de Estudos em Teologia da PUC Minas
ORDEM E DESORDEM: CADERNO DE COMUNICAÇÃO – Departamento de Comunicação Social
SCRIPTA – Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas e do CESPUC
SPIN – ENSINO E PESQUISA – Departamento de Física e Química
VERTENTE – Revista da PUC Minas Contagem

Composição Eletrônica:

EMS • Telefax: (031) 296.3055

Impressão:

FUMARC

Fundação Mariana Resende Costa
Av. Francisco Sales, 540 • Floresta
Fone: (031) 249.7400 • Fax: (031) 249.7413
30150-220 • Belo Horizonte • Minas Gerais