

MANIFESTAÇÕES AUTORAIS EM *HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA*, DE JOSÉ SARAMAGO

Altamir Botoso¹
Wellington Furtado Ramos²

Resumo: O livro *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago (1989), é um romance histórico que apresenta dois personagens que se caracterizam como escritores dentro do enredo: o senhor doutor e Raimundo Silva. Neste sentido, o objetivo deste artigo é analisar essas duas manifestações autorais ou autores em abismo, conforme denominação estabelecida por estudiosos contemporâneos, as quais se corporificam na referida obra saramaguiana. Como base teórica, valer-nos-emos dos estudos críticos de Alain Goulet (1996, 2006), Lucien Dällenbach (1991), Mariângela Alonso (2017, 2024), Ana Maria Cavalcante (2018). Vislumbra-se que os dois personagens apresentam similaridade com o autor empírico e desvelam os bastidores da sua construção romanesca, com os seus percalços, adversidades e desafios.

Palavras-chave: Autor em abismo. *História do cerco de Lisboa*. José Saramago. Literatura portuguesa. Personagem autor.

AUTHORIAL MANIFESTATIONS IN JOSÉ SARAMAGO'S *HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA*

Abstract: José Saramago's (1989) historical novel *História do cerco de Lisboa* features two characters who are characterized as writers within the plot: senhor doutor and Raimundo Silva. In this sense, the objective of this article is to analyze these two authorial manifestations, or authors in abyme, as termed by contemporary scholars, which are embodied in Saramago's book. As a theoretical basis, we will draw upon the critical studies by Alain Goulet (1996, 2006), Lucien Dällenbach (1991), Mariângela Alonso (2017, 2024), and Ana Maria Cavalcante (2018). It is observed that the two characters share similarities with the empirical author and reveal the behind-the-scenes aspects of his novelistic construction, with its setbacks, adversities, and challenges.

Keywords: Author in abyme. *História do cerco de Lisboa*. José Saramago. Portuguese Literature. Author-character.

- 1 Doutor em Letras, na área de Teoria Literária e Literatura Comparada, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Campus de Assis-SP. Docente do curso de Letras/Espanhol e do Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - UEMS. Atualmente, cursa Estágio Pós-Doutoral no Programa de Pós-Graduação em "Estudos de Linguagens" da Faculdade de Arte, Letras e Comunicação - Faalc/UFMS. E-mail: abotoso@uol.com.br
- 2 Doutor em Letras (Estudos Literários), É Professor Adjunto, da Carreira do Magistério Superior, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul na área de Letras/Teoria Literária. E-mail: furtado.ramos@ufms.br

[...] invento uma personagem de romancista, que coloco como figura central; e o tema do livro, se quiserem, é precisamente a luta entre o que lhe oferece a realidade e o que ele pretende fazer com ela.

[...]

– E depois vejo muito bem o que vai acontecer – exclamou Laura – nesse romancista, você só poderá pintar-se a si mesmo (Gide, 2009, p. 205-6).

Considerações iniciais

As possibilidades de se narrar uma história podem e, geralmente, variam de um autor para outro, pelo emprego de técnicas diferenciadas e, nesse sentido, interessa perscrutá-las, para descobrir o que seu uso acarreta em termos de inovação, ou ainda, que significados se podem extrair a partir de um determinado recurso narrativo, que sentidos se presentificam no enredo de uma obra e como isso está relacionado com a evolução das formas romanescas.

Na contemporaneidade, é bastante comum nos depararmos com obras que se voltam sobre si mesmas, em uma tentativa de desnudamento dos processos de sua construção. Ao ser considerada como linguagem, principalmente ao longo do século XX, a ficção ganhou novos contornos, problematizou os conteúdos romanescos e abriu caminhos para discussões e interpretações a respeito do fazer literário.

Ao refletir sobre esses questionamentos, notamos que a narrativa contemporânea, em inúmeros casos, vem se caracterizando como metaliteratura ou ficção narcisista, conforme defende Linda Hutcheon (1980). Observa-se uma preocupação dos escritores em inserir dentro dos enredos de suas produções ficcionais,

discussões a respeito do processo de sua construção, personagens que são escritores e, em muitos casos, funcionando como seus *alter-egos*, enredos que se duplicam e põe em relevo a carpintaria e os meandros que envolvem a criação ficcional. A técnica que torna possível esses questionamentos foi nomeada como *mise en abyme*.

O teórico suíço Lucien Dällenbach (1991) a definiu como todo enclave que guarde relação de semelhança com a obra que o contém. Trata-se de um termo técnico, que significa “coração do escudo”. A imagem de um escudo recolhe, em seu centro, uma réplica de si mesma em miniatura. Pode-se considerar, portanto, segundo Mariângela Alonso (2017), que a *mise en abyme* surge como procedimento narrativo associado à função especular, caracterizando-se como um instrumento de realce à imagem refletida em duplicidade.

Seu funcionamento reitera os contornos e propriedades do objeto refletido, convertendo-se em um mecanismo valioso para questionar/problematizar elementos da narrativa tais como o enredo, o autor, os personagens e enfatizar a ficção como invenção e criação.

Em relação à questão da figuração autoral em obras que se valem do recurso da *mise en abyme*, o estudioso Alain Goulet (2006) afirma que a *mise en abyme* atua como uma fonte de luz interna à ficção, concentrando os raios e iluminado seus padrões e acaba por ser uma preciosa ferramenta para estabelecer estruturas, operações e, conseqüentemente, significados da obra. O fenômeno do autor “em abismo” (Goulet, 2006) se verifica pelo fato de o autor querer lançar luz sobre o enigma de si mesmo, para compreender seu mundo e seu lugar nele, existindo um desejo de explorar sua possibilidade de ação e de intervenção no mundo e, dessa maneira, configurando uma espécie de estratificação crítica do personagem autor.

Tal estratificação crítica possibilita que a representação autoral duplicada em uma narrativa por meio da técnica da *mise en abyme* possibilite problematizar questões relacionadas à figura do escritor, o seu narcisismo, as dificuldades enfrentadas durante o processo de escrita de sua obra, a sua subjetividade que vai se mesclando ao seu texto e permitindo que se revele o seu lado humano, a sua face oculta para o leitor, por meio da criação de um personagem autor.

Diante do que foi exposto acima, o objetivo deste artigo é analisar as manifestações autorais que se observam no romance *História do cerco de Lisboa*, do escritor português José Saramago (1989). Dessa maneira, procuramos vislumbrar as maneiras pelas quais a técnica da *mise en abyme* é empregada nessa obra, para duplicar a figura autoral: a do historiador que escreve um livro que apresenta o mesmo título da narrativa saramaguiana, e a do revisor Raimundo Silva, que irá escrever uma outra versão da narrativa histórica sobre o episódio ocorrido em 1147, quando os portugueses, com a ajuda dos cruzados, reconquistaram Lisboa, que estava sob o domínio dos mouros.

O autor *en abyme*: aspectos teóricos

A presença de autores “em abismo” dentro do universo ficcional pode ser exemplificada com *Monsieur Texte*, de Paul Valéry, considerado como o protótipo do autor colocado “en abyme” e sobre o qual o próprio Valéry afirma que se trata de um

modelo do autor autossuficiente, desesperadamente focado no exercício do seu pensamento, e que se define por estas palavras: ‘Eu sou, e vejo-me; vejo-me a mim mesmo, e assim por diante...’, estabelecendo assim um jogo de *mise en abyme* potencialmente vertiginoso (*apud* Goulet, 1996, p. 112).³

3 Todas as traduções são de responsabilidade dos autores do artigo e o texto original vai em rodapé. [...] modèle de l’auteur autarcique, éperdument penché sur

Além desse exemplo, André Gide, que teorizou a respeito do procedimento com o qual nos ocupamos neste artigo, empregou o autor em abismo em seus escritos, particularmente em *Les cahiers d’André Walter* (1891), *Paludes* (1895), *Les faux monnayiers* (1925) e, dessa maneira,

[...] o problema do autor ou escritor “em abismo” e as diversas modalidades de autorrepresentação podem ser considerados uma das características da modernidade literária. A este respeito, estamos familiarizados com as distinções de Ricardou que opõem o *paleotexto*, sujeito ao regime da mimese e da representação, ao *neotexto*, antirrealista e autorreflexivo, que coloca o processo de escrita em primeiro plano. Como resultado do fracasso das várias justificativas extrínsecas para a obra, escritores conscientes de sua arte foram levados a ‘incorporar em suas próprias estruturas um comentário autoteorizante’ [Linda Hutcheon] que pode assumir a forma do autor ‘posto em abismo’, mais ou menos um *alter ego*, em todo caso uma projeção do autor e de suas preocupações no momento da escrita, [...]. De fato, todos os autores do chamado ‘novo romance’ recorreram, em maior ou menor grau, à *mise en abyme* do processo de escrita, da obra e até mesmo do autor [...] (Goulet, 1996, p. 131-132, grifos do autor).⁴

Complementando essas observações, o próprio Goulet (2006, p. 40), em um artigo

l’exercice de sa pensée, et qui se définit par ces mots: ‘Je suis étant, et me voyant; me voyant me voir, et ainsi de suite...’, instaurant ainsi un jeu potentiellement vertigineux de mise en abyme.

4 [...] on peut considérer que la problématique de l’auteur ou de l’écrivain en abyme et des diverses modalités de l’autoreprésentation est une des caractéristiques de la modernité littéraire. On connaît à ce sujet les distinctions de Ricardou opposant le paléotexte, soumis au régime de la mimésis et de la représentation, au néotexte, antiréaliste et autoréflexif, qui place au premier plan le procès de l’écriture. Par suite de la défaillance des diverses justifications extrinsèques de l’œuvre, les écrivains conscients de leur art ont été conduits à ‘incorporer à leurs propres structures un commentaire auto-théorisant’ [Linda Hutcheon] qui peut prendre la forme de l’auteur ‘abymé’, plus ou moins alter ego, en tout cas projection de l’auteur et de ses préoccupations au moment où il écrit, [...]. De fait, tous les auteurs dits du ‘nouveau roman’ ont tous peu ou prou recouru à la mise en abyme du procès de l’écriture, de l’œuvre, et même de l’auteur. [...]

intitulado como “L’auteur mis en abyme (Valéry et Gide)”, afirma que

A *mise en abyme* envolveria, portanto, o autor, permitindo-lhe investir-se na sua obra de uma forma particular e dela extrair um benefício pessoal. É, em todo o caso, o efeito performativo, aparentemente devido a este modo específico de projetar o eu do autor no Outro da ficção, que constitui o ponto de partida da reflexão de Gide, a qual o levou, passo a passo, a teorizar pela primeira vez esta ‘*mise en abyme*’ que se encontra no próprio âmago da sua criação literária.⁵

Nesse sentido, Goulet (2006, p. 45-46) argumenta que o autor em abismo é um instrumento de conscientização sobre os processos e circunstâncias da obra durante o processo de escrita e uma tentativa de controlá-los do interior e, desse modo, por meio de seu autor colocado em abismo, “o escritor se debruça avidamente sobre os bastidores de sua obra, ávido por capturar o que está além da escrita, a sequência de seus processos, a energia empregada e as metamorfoses que ali ocorrem”.

Lucien Dällenbach (1991, p. 22), embora não mencione explicitamente o autor “*en abyme*”, atesta que o fenômeno da *mise en abyme* deve pôr em destaque a elaboração mútua do escritor e da narrativa. Além disso, há um segmento em *El relato especular*, no qual esse teórico suíço tece a seguinte observação:

A linguagem reflexiva da escrita, exaltada pela imagem refletida do escritor; o espelho de seus primeiros anos lembrando a primeira fusão do corpo e da linguagem: o que temos aqui é, sem dúvida, um cenário típico de reapropriação, que somente um psicanalista poderia interpretar completamente. De minha parte, tirarei apenas dois pontos dele: o primeiro é que essa reflexão pela escrita se baseia em uma reflexão imaginária, que

5 La mise en abyme impliquerait donc l’auteur en permettant à celui-ci de s’investir d’une façon particulière dans son œuvre et d’en retirer un bénéfice personnel. C’est en tout cas l’effet performatif dû, semble-t-il, à ce mode particulier de projection du Moi de l’auteur dans l’Autre de la fiction qui est le point de départ de la réflexion de Gide qui l’a conduit, par paliers, à théoriser pour la première fois cette ‘mise en abyme’ qui se trouve au cœur même de sa création littéraire.

permite ao escritor desfrutar obsessivamente da imagem de si mesmo como ele quer se ver - como um *escritor*; o segundo ponto é que a reflexão imaginária que visa restaurar a relação imediata e contínua entre si e si mesmo surge neste cenário contra a descontinuidade e a mudança causadas pela própria atividade da escrita... Gide pode muito bem se imaginar um escritor por meio dessa imagem narcisista, mas ele não pode se ver *no ato de escrever*, como tampouco resultaria possível alguém pode parar e se observar caminhando. ‘Eu poderia me ver escrevendo’, ele afirma. Mas assim que é proferida, essa afirmação é desmentida pelo detalhe que se segue: ‘Olhei para mim mesmo depois de cada frase’. O quer dizer isto? Que a reapropriação nunca a será total? Sem dúvida alguma. Mas também que, ao se articular mutuamente, as duas especularizações conservam todo o seu caráter específico: enquanto a experiência visual de olhar no espelho é instantânea, o escritor e seu reflexo só podem falar e responder um ao outro, de modo sucessivo

(Dällenbach, 1991, p. 23, grifos do autor).⁶

Quando um autor cria um personagem que também exerce esse mesmo ofício, e se enxerga como escritor dentro do âmbito ficcional, acaba configurando uma singularidade dentro do texto literário, que permite variadas e promissoras interpretações não só do universo da diegese, mas também em relação às inter-relações entre o autor empírico e aquele que faz

6 Palabra especular de la escritura, que se exalta en la imagen reflejada de quien escribe; espejo de los primeros años, que cobra nueva actualidad en la integración del cuerpo y del lenguaje: estamos, sin duda alguna, ante una típica trama de reapropiación, cuyo pleno alcance sólo podría medir un analista. Aquí nos limitaremos a extraer de todo ello dos enseñanzas. La primera nos dice que la especularización escritural se apoya en la especularización imaginaria, que es la que permite al sujeto de la escritura gozar obsesivamente de la imagen en que figura tal como desea verse: escritor. La segunda es que la captación imaginaria tendente a restablecer la relación inmediata y continua entre uno mismo y uno mismo está expuesta, dentro de la representación, a la discontinuidad y el desfase que en ella introduce el propio ejercicio de la escritura... Por mucho que se empeñe Gide en imaginarse escritor por efecto de un espejismo narcisista, lo cierto es que no le resulta posible verse en el acto de escribir, como tampoco resulta posible hacer un alto para verse andar. ‘Me veía escribiendo’, afirma. Pero tan luego como la expresa queda esta afirmación desmentida por la precisión siguiente: ‘me miraba entre frase y frase’. ¿Qué quiere decir esto? ¿Que la reapropiación nunca llega a ser total? Sin duda alguna. Pero también que, al articularse mutuamente, las dos especularizaciones conservan todo su carácter específico: la experiencia visual del espejo es instantánea; el escritor y su doble, en cambio, no se hablan y se contestan más que de modo sucesivo.

parte de uma narrativa.

Referindo-se ao autor posto em abismo em *Les cahiers d'André Walter*, Goulet (2006, p. 48, tradução nossa) chega a conclusões que podem ser estendidas a outras obras ficcionais que empregam esse recurso:

[...] Colocar um autor em abismo é, de fato, uma maneira eficaz de dominar seu destino, reunindo sem confundir os seus múltiplos eus e vozes (o poeta, o diarista, o romancista, o filósofo, o músico, o teórico, o crítico,...), expondo em sua totalidade a vida, a obra, as sensações, o pensamento, a cultura, sem esquecer suas neuroses, enfim, construir e publicar uma síntese. [...] ⁷

Verifica-se que, por intermédio da utilização de um personagem autor, a sua gênese e também as condições e circunstâncias de sua escrita e, em suma, a dialética que se estabelece entre o autor empírico e seu duplo. Nesse sentido,

Como a escrita é, em grande parte, uma questão do inconsciente, o autor colocado em abismo constitui um precioso e comovente foco interno de consciência, uma presença que combina materiais heterogêneos ao mesmo tempo em que ilumina as intenções e os processos em ação, mas é um dispositivo insuficiente, entregando um ponto de vista muito comprometido, parcial, enredado em seu universo e em seus problemas e, portanto, deve necessariamente ser contrabalanceado e equilibrado pelo olhar do leitor, que pode revelar o autor a si mesmo e ajudá-lo a 'ir além' (Goulet, 2006, p. 51). ⁸

7 [...] Placer en abyme un auteur se révèle en effet un moyen efficace pour dominer son destin en rassemblant sans les confondre ses Moi et ses voix multiples (le poète, le diariste, le romancier, le philosophe, le musicien, le théoricien, le critique,...), exposer dans leur totalité vie, œuvre, sensations, pensées, culture, sans oublier ses névroses, bref pour construire et publier une somme. [...]

8 Parce que l'écriture relève pour une grande part de l'inconscient, l'auteur placé en abyme constitue un foyer interne précieux et mouvant de prise de conscience, une présence qui conjoint des matériaux hétérogènes tout en éclairant les intentions et les processus à l'œuvre, mais c'est un dispositif insuffisant, livrant un point de vue trop engagé, partial, empêtré dans son univers et ses problèmes, et donc qui doit être nécessairement contrebalancé et équilibré par le regard du lecteur, qui peut révéler l'auteur à lui-même, et l'aider à 'passer

Sem dúvida, essa mediação do leitor é importante para desvelar facetas do autor que se encontram ocultas e, vale acrescentar, o referido recurso permite um exame crítico da subjetividade e da idiosincrasia do autor lutando consigo mesmo, com seu entorno, com suas experiências e com o romance a ser escrito, configurando "uma espécie de estratificação do caráter do personagem autor"⁹. Em certa medida, o autor em abismo pode conformar "um exercício de questionamento, às vezes de autoescárnio ou até mesmo de autoflagelação" (Goulet, 2006, p. 53, 56).¹⁰

Vislumbra-se que a figuração autoral dentro de uma narrativa comporta matizes bastante variados para a análise, uma vez que possibilita desvelar facetas do autor, a árdua tarefa de construir e tornar verossímil o enredo, os seus personagens, as temporalidades e distintos espaços. Apoiado nessa premissa, nos aventuramos a estudar o autor em abismo que se constrói no romance *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago (1989).

Desdobramentos da representação autoral em *História do cerco de Lisboa*

Há duas manifestações autorais no romance de Saramago, o qual constitui o *corpus* deste artigo. A primeira delas presentifica-se na narrativa por intermédio do senhor doutor, que escreveu um texto histórico, cujo título é o mesmo do romance saramaguiano. A segunda surge quando o revisor, Raimundo Silva, inicia a sua versão do cerco de Lisboa, incorporando elementos narrativos na ficção histórica.

História do cerco de Lisboa inicia-se com um diálogo entre os personagens Raimundo

outré'.

9 [...] Il en résulte une sorte de feuilleté critique du personnage de l'auteur.

10 [...] un exercice d'interrogation, parfois d'auto dérision ou même d'auto flagellation. [...]

Silva e senhor doutor (que não recebe um nome próprio no livro) a respeito do *deleatur*, sinal empregado para suprimir uma letra, palavra ou trecho. Nessa conversa, o autor enaltece o trabalho de revisão:

[...] Os senhores autores vivem nas alturas, não gastam o precioso saber em despiciências e insignificâncias, letras feridas, trocadas, invertidas, que assim lhes classificávamos os defeitos no tempo da composição manual, diferença e defeito, então, era tudo um, Confesso que os meus deleatures são menos rigorosos, um rabisco dá-me para tudo, confio-me à sagacidade dos tipógrafos, essa tribu colateral da edípica e celebrada família dos farmacêuticos, capazes até de decifrar o que nem chegou a ser escrito, E depois os revisores que acudam a resolver os problemas, Sois nossos anjos-da-guarda, a vós nos confiamos, você, por exemplo, traz-me à lembrança a minha extremosa mãe [...] (Saramago, 1989, p. 11-12)¹¹

Em seguida, os dois personagens mencionam particularidades que diferenciam seus ofícios, acentuando as limitações de quem revisa e o fato de os autores não se satisfazerem jamais com seus escritos, alterando-os sempre:

[...] Corrigir, corrijo eu, mas as piores dificuldades resolvo-as à maneira expedita, escrevendo uma palavra por cima de outra, Tenho reparado, Não o diga nesse tom, dentro do que cabe faço o que posso, e quem consegue fazer o que pode, A mais não estará obrigado, sim senhor, sobretudo, como é o seu caso, quando falta o gosto da modificação, o prazer da mudança, o sentido da emenda, Os autores emendam sempre, somos os eternos insatisfeitos, Nem têm outro remédio, que a perfeição tem exclusiva morada no reino dos céus, mas o emendar dos autores é outro, problemático, muito diferente deste nosso, Quer você dizer na sua que a seita revisora gosta do que faz, Tão longe não ousou ir, depende da vocação, e revisor de vocação é fenômeno desconhecido, no entanto, o que parece demonstrado é que, no mais secreto das nossas almas secretas, nós, revisores, somos voluptuosos, [...] (Saramago, 1989, p. 12).

11 O leitor não habituado à escrita de José Saramago poderá estranhar o texto, uma vez que, conforme pontua Bruno Marques Duarte (2014, p. 239), ele não emprega a pontuação conforme a norma padrão da língua portuguesa. Nota-se, frequentemente, a ausência de pontos finais, de travessões para indicar mudança de interlocutor no discurso direto e, assim, durante a leitura, o leitor precisa ficar atento para saber quando se trata do discurso do narrador ou nos momentos em que ocorrem as conversas dos personagens.

Entre a tarefa do autor e a do revisor vão surgindo particularidades que evidenciam elementos que compõem o universo daqueles que escrevem e o daqueles que revisam. Em certo sentido, percebe-se uma crítica às figuras autorais, eternos insatisfeitos com seus escritos e votados a emendá-los. Aqui, é possível observar que a criação ficcional espelha o autor empírico e o seu trabalho na confecção de narrativas. No trecho transcrito é possível observar a depreciação e até mesmo a autoflagelação apontadas por Goulet (1996, p. 123; 2006, p. 56) em relação a esse autor do texto histórico. O fato de o senhor doutor, enquanto produtor de uma narrativa, não se satisfazer nunca com os resultados e sempre reescrever e retomar os seus escritos é uma ocorrência que inúmeros escritores já confessaram em entrevistas, em paratextos etc.

A questão da revisão é atrelada, em certa medida, a escritores canônicos que também se ocupavam desse mister, como enfatiza Raimundo Silva, ao falar da volúpia que caracteriza os revisores:

[...] É por experiência que fala [senhor doutor], Refere-se à lição, Refiro-me à volúpia, Claro que falo por experiência própria, alguma haveria eu de ter, que é que julga, mas igualmente tenho beneficiado da observação dos comportamentos alheios, que é ciência moral não menos edificadora, Certos autores do passado, se os julgarmos por esse seu critério, seriam gente da espécie, revisores magníficos, estou a lembrar-me das provas revistas pelo Balzac, um deslumbramento pirotécnico de correções e aditamentos, O mesmo fazia o nosso Eça doméstico, para que não fique sem menção um exemplo pátrio, Agora me ocorre que tanto o Eça como o Balzac se sentiriam os mais felizes dos homens, nos tempos de hoje, diante de um computador, interpolando, transpondo, recorrendo linhas, trocando capítulos, E nós, leitores, nunca saberíamos por que caminhos eles andaram e se perderam antes de alcançarem a definitiva forma, se existe tal coisa, Ora, ora, o que conta é o resultado, não adianta nada conhecer os tentos e hesitações de Camões e Dante, O senhor doutor é um homem prático, moderno, já está a viver no século vinte e dois, [...] (Saramago, 1989, p. 12-13).

A crítica genética valeu-se e ainda se vale de manuscritos de escritores como Eça de

Queirós (1845-1900) e de Honoré de Balzac (1799-1850), para conhecer os meandros e as dificuldades por eles enfrentadas, os acréscimos, as supressões, as anotações feitas à margem de suas produções ficcionais constituem um material privilegiado para flagrar a evolução de suas escritas, os processos de construção e as escolhas estilísticas de cada um. Nesse sentido, cada autor deixa um legado de seu ofício, por intermédio das revisões e alterações que promove em suas criações literárias.

Na conversação mantida entre o revisor e o senhor doutor, vêm à baila ponderações a respeito do gênero da obra que este escreveu e aquele revisou; além disso, há discussões a respeito da diferença entre ficção e história, para aqueles que escrevem essas duas modalidades textuais:

[...] Recordo-lhe que os revisores são gente sóbria, já viram muito de literatura e vida, O meu livro, recordo-lho eu, é de história, Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos gêneros, 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, [...] (Saramago, 1989, p. 15).

No prosseguimento do diálogo, o senhor doutor vai afirmar que não possui talento para a literatura e equipara a história à vida real:

[...] só os que escrevem versos e histórias para distrair é que estão autorizados a ser e a continuar a ser autodidactas, sorte deles, mas eu, confesso-lhe, para a criação literária nunca tive jeito, Meta-se a filósofo, homem, O senhor doutor é um humorista de finíssimo espírito, cultivava magistralmente a ironia, chego a perguntar-me como se dedicou à história, sendo ela grave e profunda ciência, Sou irônico apenas na vida real, Bem me queria a mim parecer que a história não é a vida real, literatura, sim, e nada mais, Mas a história foi vida real no tempo em que ainda não poderia chamar-se-lhe história, Tem a certeza, senhor doutor, Na verdade, você é uma interrogação com pernas e uma dúvida com braços, Não me falta mais que a cabeça, Cada coisa a seu tempo, o cérebro foi a última coisa a ser inventada, O senhor doutor é um sábio, Meu caro amigo, não exagere, Quer ver as últimas provas, Não vale a pena, as correções de autor estão feitas, o resto é a rotina da revisão final, fica nas suas mãos, Obrigado pela

confiança, Muito merecida, Então o senhor doutor acha que a história é a vida real, Acho, sim, Que a história foi vida real, quero dizer, Não tenha a menor dúvida, Que seria de nós se não existisse o deletatur, suspirou o revisor (Saramago, 1989, p. 16).

O texto histórico é uma reelaboração do passado, uma tentativa de reconstruí-lo e, assim sendo, o historiador também é, guardadas as devidas proporções, um fabulador, um criador de ficções. Ao receber um novo livro para revisar, Raimundo Silva volta a tratar de um elemento crucial tanto para a narrativa de extração histórica quanto para a ficcional – a questão temporal, pois ambas modalidades mencionadas se ocupam com fatos narrados temporalmente:

[...] porque livros destes [romances], as ficções que contam, fazem-se, todos e todas, com uma continuada dúvida, com um afirmar reticente, sobretudo a inquietação de saber que nada é verdade e ser preciso fingir que o é, ao menos por um tempo, até não se poder resistir à evidência inapagável da mudança, então vai-se ao tempo que passou, que só ele é verdadeiramente tempo, e tenta-se reconstituir o momento que não soubemos reconhecer, que passava enquanto reconstituíamos outro, e assim por diante, momento após momento, todo o romance é isso, desespero, intento frustrado de que o passado não seja coisa definitivamente perdida. Só não se acabou ainda de averiguar se é o romance que impede o homem de esquecer-se, ou se é a impossibilidade do esquecimento que o leva a escrever romances (Saramago, 1989, p. 56).

O personagem, ao evocar a temática temporal, acaba também aproximando a narrativa histórica da ficcional, porque aquela também reelabora, reescreve o passado, pautando-se, em geral, por fontes documentais (cartas, depoimentos orais, fotos, jornais de época etc.). Dessa maneira, ao colocar o romance como dúvida e também contestar a objetividade da história, ao adulterar o texto do livro escrito pelo senhor doutor, a atitude de Raimundo Silva

[...] provoca ironicamente o *status* de verdade e

de oficialidade conferido à historiografia. Debate-se sugestivamente, por meio da análise da atitude intencionalmente ingênua d[o] personagem, o posicionamento de ambas as formas de narrativa, histórica e literária, que se propõem a livrar algo do esquecimento inevitável, uma vez que apenas o tempo que passou é considerado verdadeiramente tempo. Romance e texto histórico, assim, constituir-se-iam igualmente sobre a ausência, sobre as lacunas e sobre as incoerências que minam a narrativa historiográfica em suas ambições de oficialidade [...] (Cavalcante, 2018, p. 47).

No romance de Saramago, estabelece-se uma relação difusa entre História e Literatura, já que esses dois campos do saber não são equiparados pela manutenção de seus limites, mas pela indiferenciação que ocorre entre ambos na recriação do passado e, “[d]essa forma, o objetivo da narrativa histórica de reconstruir o passado por meio da exigência de um vis-à-vis se revela [...] como fruto de operações de invenção e de ficcionalização” (Cavalcante, 2018, p. 47).

Essas ponderações possibilitam que possamos considerar o senhor doutor como um personagem autor dentro de *História do cerco de Lisboa*, uma projeção e até mesmo um espelhamento do autor empírico, conforme defendem Goulet (1996, 2006) e Dällenbach (1991). Ele escreve uma obra que é revisada e criticada pelo revisor:

[...] Em quatrocentas e trinta e sete páginas não se encontrou um facto novo, uma interpretação polêmica, um documento inédito, sequer uma releitura. Apenas mais uma repetição das mil vezes contadas e exaustas histórias do cerco, a descrição dos lugares, as falas e as obras da real pessoa, a chegada dos cruzados ao Porto e sua navegação até entrarem no Tejo, os acontecimentos do dia de S. Pedro, o ultimato à cidade, os trabalhos do sítio, os combates e os assaltos, a rendição, finalmente o saque, [...] (Saramago, 1989, p. 39).

Durante a revisão do livro do senhor doutor, Raimundo se exalta com as inexactidões e inconsistências que observa no texto histórico e isso fica patente pelo emprego de uma interjeição que expressa toda a sua frustração e desapontamento:

[...] Mas nesta última página da História do Cerco de Lisboa pode Raimundo Silva encontrar a ardente expressão de um patriotismo fervoroso, que decerto saberá reconhecer se a vida monótona e paisana não lhe entibiou o seu próprio, agora se arrepiará, sim, mas daquele sopro único que vem da alma dos heróis, repare-se no que escreveu o historiador, No alto do castelo o crescente muçulmano desceu pela derradeira vez e, definitivamente, para sempre, ao lado da cruz que anunciava ao mundo o baptismo santo da nova cidade cristã, elevou-se lento no azul do espaço, beijado da luz, sacudido de brisas, a despregar-se ovante no orgulho da vitória, o pendão de D. Afonso Henriques, as quinas de Portugal, merda, e que não se cuide que a má palavra a dirige o revisor ao nacional emblema, é antes o legítimo desabafo de quem, tendo sido ironicamente repreendido por ingênuos erros de imaginação, vai ter de consentir outros não seus, quando o que lhe está a apetercer, e com justo direito, é lançar nas margens do papel uma chuva de indignados deleatures [...] (Saramago, 1989, p. 40-41).

Anteriormente, o revisor já notara a imprecisão no uso do vocábulo “fundas”¹² e, no trecho transcrito, surge um anacronismo, tendo em vista que as “quinas”¹³ só surgirão mais tarde na bandeira portuguesa:

[...] Ora, estes erros não são como os das fundas, simples bagatelas entre uma talvez-sim e uma talvez-não, que em boa verdade tanto nos dá hoje que lhe chamem baleáricas como baleares, o que de todo não se deveria permitir é esta insensatez de falar de quinas em tempo de D. Afonso o Primeiro, quando só no reinado de seu filho Sancho foi que elas tomaram lugar na bandeira, e ainda assim dispostas não se sabe como, se em cruz ao centro, se uma aí e as outras cada qual em seu canto, se ocupando o campo todo, esta, segundo as autoridades mais sérias, a hipótese forte. Nódoa grave, mas não única, que para todo o sempre ficará manchando a página final da História do Cerco de Lisboa, [...] (Saramago, 1989, p. 41).

As incoerências e inconsistências do texto do senhor doutor vão exasperando o revisor, que se sente exaurido diante das “quatrocentas e trinta e sete páginas fortíssimas de notas”, e

12 Armadeira, catapulta usada inicialmente na caça e, posteriormente, como arma de guerra.

13 O escudo central da bandeira de Portugal contém cinco pequenos escudos azuis (“quinas”), nos quais aparecem cinco bolinhas brancas (“besantes”). As quinas representam os cinco reis mouros derrotados por D. Afonso Henriques na Batalha de Ourique, em 1139. Para mais informações, vide: <https://www.nacionalidadeportuguesa.com.br/bandeira-de-portugal/>. Acesso em: 28 fev. 2026.

ele deixa de fazer a leitura final e completa da obra, porque considera isso um “martírio”. Os sentimentos do revisor vão sofrendo uma gradação, que se inicia com uma irritação até culminar em antipatia e numa crítica ácida diante da possibilidade de as incorreções do historiador passarem despercebidas e até serem incorporadas e avalizadas pelos discursos oficiais:

[...] tomou-se de resoluta antipatia pela obra e pelo autor dela, amanhã irão dizer os leitores inocentes e repetirá a juventude das escolas que a mosca tem quatro patas, por assim o ter afirmado Aristóteles, e no próximo centenário da tomada de Lisboa aos mouros, no ano de dois mil e quarenta e sete, se Lisboa houver ainda e portugueses nela, não faltará um presidente para evocar aquela suprema hora em que as quinas, ovantes no orgulho da vitória, tomaram o lugar do ímpio crescente no céu azul da nossa formosa cidade (Saramago, 1989, p. 43).

Essa insatisfação e o sentimento de antipatia pelo livro e pelo historiador vão deflagrar em Raimundo Silva o desejo de alterar o texto que ele deveria somente revisar, provocando novos desdobramentos na história narrada. Ao retomar a sua leitura, esse personagem

[...] Está como fascinado, lê, relê, torna a ler a mesma linha, esta que de cada vez redondamente afirma que os cruzados auxiliarão os portugueses a tomar Lisboa. [...] ali se diz mui explicadamente que os cruzados auxiliarão os portugueses a tomar Lisboa, e a prova de que assim foi que aconteceu iríamos encontrá-la nas páginas seguintes, lá onde se descreve o cerco, o assalto às muralhas, o combate nas ruas e nas casas, a mortandade excessiva, o saque, [...] (Saramago, 1989, p. 49).

Na sequência, o narrador faz uma referência aos personagens do romance *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1888)¹⁴, do escritor escocês Robert Louis Stevenson (1850-1894), para caracterizar o momento em que Raimundo Silva toma a decisão de inserir uma palavra no texto do senhor doutor,

14 Em algumas traduções brasileiras, o título ficou como O médico e o monstro: o estranho caso do dr. Jekyll e sr. Hyde.

alterando o sentido que comumente é atribuído ao evento histórico do cerco de Lisboa:

[...] um revisor é uma pessoa séria no seu trabalho, não joga, não é prestidigitador, respeita o que está estabelecido em gramáticas e prontuários, guia-se pelas regras e não as modifica, obedece a um código deontológico não escrito mas imperioso, é um conservador obrigado pelas conveniências a esconder as suas voluptuosidades, dúvidas, se alguma vez as tem, guarda-as para si, muito menos porá um não onde o autor escreveu sim, este revisor não o fará. As palavras que o Dr. Jekyll acabou de dizer tentam opor-se a outras que não chegamos a ouvir, essas disse-as Mr. Hyde, não seria preciso mencionar estes dois nomes para percebermos que neste prédio velho do bairro do Castelo assistimos a mais uma luta entre o campeão angélico e o campeão demoníaco, esses dois de que estão compostas e em que se dividem as criaturas, referimo-nos às humanas, sem exclusão dos revisores. [...] (Saramago, 1989, p. 49).

No livro de Stevenson, o protagonista, Dr. Jekyll, é um médico que se torna agente e paciente de seu próprio experimento científico, quando faz uso de uma substância por ele desenvolvida, a qual possibilita que seu duplo (Mr. Hyde) se manifeste. Este é “um indivíduo abjeto, de caráter agressivo e violento, movido pelos instintos básicos e pela urgência em saciar os seus desejos” (Borges, 2023, p. 31). Dentro de um mesmo personagem coexistem a face do bem, representada pelo pacato Dr. Jekyll, e o mal, encarnado na sua outra personalidade, Mr. Hyde. Assim, o intertexto estabelecido por Saramago realça a ação indevida por parte de Raimundo, ao adulterar um texto ao qual ele deveria somente se atentar para falhas gramaticais ou de estilo. O viés racional é vencido pela face obscura que existe em todos os indivíduos:

[...] Mas esta batalha, desgraçadamente, vai ganhá-la Mr. Hyde, percebe-se pela maneira como Raimundo Silva está a sorrir neste momento, com uma expressão que não esperaríamos dele, de pura malignidade, desapareceram-lhe do rosto todos os traços do Dr. Jekyll, é evidente que acabou de tomar uma decisão, e que má ela foi, 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, p. 49-50, grifos nossos).

A interpolação do advérbio de negação acaba sendo descoberta e Raimundo Silva é chamado para uma reunião na editora, onde é informado de que todos os trabalhos de revisão serão supervisionados por Maria Sara, uma funcionária contratada para esse fim. Ela será a responsável por desafiar o revisor a se tornar o autor de uma obra na qual os cruzados não ajudaram os portugueses a libertar Lisboa do jugo dos mouros:

[...] Encontro-o hoje muito menos desafiador do que da outra vez que aqui estive, Os lumes apagam-se, as vitórias perdem significado, os desafios cansam-se, repito que gostaria de esquecer o que sucedeu, Temo que venha a ser impossível, se aceitar a sugestão que tenho para fazer-lhe, Uma sugestão, Ou uma proposta, se prefere. A doutora Maria Sara tomou de uma estante baixa a seu lado um dossier que colocou sobre o colo, e disse, Estão aqui reunidos pareceres seus sobre livros que a editora, em anos passados, publicou ou não, Isso é história antiga, [...] Li-os todos, Espero que não tenha tido que rir-se de disparates, Disparates, nenhuns, pelo contrário, são pareceres excelentes, bem pensados e bem escritos, Suponho que não achou trocas de sins por não, e Raimundo Silva atreveu-se a sorrir, foi irresistível, mas um tanto pelo canto da boca para não parecer confiado de mais. [...] (Saramago, 1989, p. 109).

Maria Sara funciona como a mola propulsora que irá desencadear a manifestação do autor *en abyme* por parte de Raimundo Silva, ressaltado a qualidade de seus textos relacionados a avaliações a respeito de livros enviados para a editora com o propósito de publicação e abrindo a possibilidade de que ele se aventure no terreno da escrita. Ao instigá-lo a escrever uma narrativa que contraria o evento histórico do cerco de Lisboa, ela testemunhará o nascimento de um escritor, que produzirá um texto híbrido, que amalgama ficção e história. Quando altera o livro do senhor doutor e aceita o desafio proposto por Maria Sara, Raimundo equipara-se a ele, já que irá se tornar também um autor, cuja tarefa será

narrar uma nova versão de um acontecimento ocorrido na História de Portugal:

[...] Foram estes pareceres, e o facto, como já disse, de estarem bem escritos e mostrarem, além de capacidade de observação crítica, uma espécie, como direi, de pensamento oblíquo bastante singular, *Pensamento oblíquo, Não me peça que explique, mais do que senti-lo, vejo-o, foi tudo isso, repito, que se condensou na sugestão que decidi fazer-lhe, É que é, A de escrever uma história do cerco de Lisboa em que os cruzados, precisamente, não tenham ajudado os portugueses*, tomando portanto à letra o seu desvio, para empregar a palavra que lhe ouvi há pouco, [...] Não falemos do meu desvio, Ainda que não falássemos mais dele, ainda que este exemplar levasse, também ele, a errata que está em todos os outros, ainda que esta edição fosse inteiramente destruída, mesmo assim, o Não que naquele dia escreveu terá sido o acto mais importante da sua vida, [...] (Saramago, 1989, p. 109-110, grifos nossos).

Ao aceitar a proposta feita por Maria Sara, Raimundo Silva reveste-se da função de personagem autor dentro do romance saramaguiano e, como é de praxe, surgem os primeiros percalços, as dúvidas sobre como escrever, colocar no papel uma nova versão do fato histórico relatado pelo senhor doutor:

Que vou eu escrever, não é a única pergunta, uma outra logo lhe ocorreu, também ela imperiosa, e tão imediata de urgências que se tornaria quase irresistível tomá-la como efeito reflexo instantâneo, [...] Raimundo Silva, depois de ter perguntado, Que vou eu escrever, perguntou, Por onde devo começar. [...] Dir-se-ia ser a primeira pergunta a mais importante das duas, porquanto ela é que vai decidir sobre os objectivos e as lições do futuro escrito, mas, não podendo e não querendo Raimundo Silva remontar tanto que acabasse por ter de redigir uma História de Portugal, felizmente curta por há tão poucos anos ter começado e por tão à vista estar o seu limite próximo, que é, como está dito, o Cerco de Lisboa, e carecendo de suficiente enquadramento narrativo um relato que principiasse apenas no momento em que os cruzados responderam, Negativo, ao pedido do rei, então a segunda pergunta perfila-se como uma referência factual e cronológica incontornável, o que equivale a perguntar, usando palavras do povo comum, Por que ponta vou eu pegar nisto (Saramago, 1989, p. 123).

É possível considerar que o livro que Raimundo Silva escreve é um romance histórico, um subgênero que mescla eventos históricos e eventos ficcionais. Desse modo, uma das

dificuldades que ele encontra para prosseguir são as fontes que necessita para recriar os acontecimentos da retomada de Lisboa pelos portugueses:

Porém, o mal das fontes, ainda que verazes de intenção, está na imprecisão dos dados, na propagação alucinada das notícias, agora nos referíamos a uma espécie de faculdade interna de germinação contraditória que opera no interior dos factos ou da versão que deles se oferece, propõe ou vende, e, decorrente desta como que multiplicação de esporos, dá-se a proliferação das próprias fontes segundas e terceiras, as que copiaram, as que o fizeram mal, as que repetiram por ouvir dizer, as que alteraram de boa-fé, as que de má-fé alteraram, as que interpretaram, as que rectificaram, as que tanto lhes fazia, e também as que se proclamaram única, eterna e insubstituível verdade, suspeitas, estas, acima de todas as outras [...] (Saramago, 1989, p. 124-125).

As fontes transformam-se em um problema, já que surgem em grande número e podem ser deturpadas, alteradas, colocando as informações sob suspeita. Em suma, elas não são confiáveis, configurando mais um empecilho para a escrita da nova História do cerco de Lisboa a que se dedica o revisor. O leitor consegue acompanhar a evolução do processo escritural, pelo número de páginas descartadas e pelo lento redigir da narrativa, que vai sendo mencionado: “[...] Cansou-se de percorrer o corredor, voltou ao escritório, mas não se sentou, olhou com nervosa irritação as poucas linhas que haviam restado do destroço, seis folhas, uma após outras, tinham sido rasgadas, e as emendas, as emendas como cicatrizes por fechar” (Saramago, 1989, p. 129). Um pouco mais adiante, o narrador aponta o avanço da escrita e, em consequência do número de páginas da obra de Raimundo Silva: “[...] a versão de que dispomos já leva doze páginas densíssimas [...]” (Saramago, 1989, p. 157).

Acontecimentos comuns ao universo dos escritores como a falta de inspiração e o bloqueio momentâneo também atingem Raimundo da Silva: “[...] agarrou na esferográfica para prosseguir o relato, mas percebeu que tinha o

cérebro vazio, outra vez uma página branca, ou negra de palavras sobrepostas, entrecruzadas, indecifráveis” (Saramago, 1989, p. 145).

Na construção romanesca, sem sombra de dúvida, um elemento imprescindível para o texto ficcional é o personagem. Raimundo Silva encontra-se às voltas com essa problemática e precisa eleger um protagonista para seu relato:

Raimundo Silva levanta-se e abre a janela. Daqui, se as informações da História do Cerco de Lisboa de que foi revisor não enganam, pode ver o local onde acamparam os ingleses, os aquitanos e os bretões, [...] Forte motivo temos para andar mirando a estes homens toscamente armados, em comparação com os arsenais modernos de Bond, Rambo and Company, e é ele o motivo, encontrar por aqui alguém que possa servir de personagem a Raimundo Silva, pois este, tímido por natureza ou feitio, infenso a multidões, deixou-se ficar na sua janela da Rua do Milagre de Santo António, sem ousar descer à rua, [...] (Saramago, 1989, p. 184).

Depois de muito elucubrar sobre a criação de um protagonista, o revisor decide-se por Mogueime, um soldado que esteve na tomada de Santarém (cidade portuguesa) e também concebe uma figura feminina por quem ele irá se apaixonar: Ouruana, que “foi apanhada na Galiza para servir de barregã a um cruzado, Há portanto uma história de amor” (Saramago, 1989, p. 264). Nesse momento do enredo, Maria Sara e Raimundo Silva já se apaixonaram e mantêm um relacionamento amoroso. Ele lhe dá as páginas do livro que está escrevendo para ela ler. Ela solicita informações sobre os personagens e o revisor explica os percursos de sua história e até como os dois personagens que criou vão se aproximar:

[...] Acabou [Maria Sara] de ler, e, sem virar a cabeça, pergunta, Quem é esta Ouruana, este Mogueime quem é, estavam os nomes, e pouco mais, como sabíamos. Raimundo Silva deu dois passos breves na direcção da mesa, parou, Ainda não sei bem, disse, e calou-se, afinal deveria ter adivinhado, as primeiras palavras de Maria Sara teriam de ser para indagar quem eles eram, estes, aqueles, outros quaisquer, em suma, nós. Maria Sara pareceu contentar-se com a resposta, tinha experiência suficiente de leitora para saber que o autor só conhece

das personagens o que elas foram, mesmo assim não tudo, e pouquíssimo do que virão a ser. [...] E essa Ouruana, sendo barregã de um cruzado, imagino que fidalgo, como vai ela parar ao soldado Mogueime, O mundo dá muitas voltas, a nós muitas mais, e a final delas é a morte, o cruzado Henrique, assim se chama, vai morrer não tarda, Ah, esse seu cruzado é o mesmo da História do Cerco de Lisboa, a outra, [...] (Saramago, 1989, p. 264).

Merece reparo aqui um fato que se observa nas narrativas de extração histórica de Saramago: ele procura valorizar e colocar em primeiro plano pessoas comuns, em romances como *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991). O propósito do escritor português é tornar imortais essas figuras do povo, livrando-as do esquecimento (Cavalcante, 2018, p. 32), procedimento que vai a contrapelo da História factual, que se ocupa em registrar os eventos relacionados a grandes personalidades históricas. Nesse sentido, Raimundo Silva, ao conceber os personagens centrais de sua narrativa, traz dois representantes do povo, um soldado e uma concubina de um cruzado. O personagem escritor, em certa medida, espelha o escritor empírico, pois emprega as mesmas estratégias utilizadas por este para construir sua obra.

Em certa medida, nessa relação entre autor empírico e autor em abismo, é plausível considerar a existência de uma consciência autoscópica em relação à representação autoral dentro do romance saramaguiano que nos ocupa:

[...] o autor *en abyme* responde a um princípio autoscópico [A autoscopia é definida como uma experiência em que uma pessoa, acreditando estar acordada, vê seu corpo e o mundo a sua volta como se estivesse fora de seu corpo físico (Nogueira; Cortez, 2016, p. 20)], centrado na gênese do texto, nas condições e circunstâncias da escrita, como se o próprio autor olhasse a si mesmo e o mundo a sua volta de um ponto de vista distante e elevado. De fato, a obra literária aí aparece como uma paródia satírica do escritor e de seu mundo, como uma autocrítica alegre e desesperada ao mesmo tempo (Alonso, 2024, p. 134).

Raimundo Silva, enquanto autor, criador de um universo fictício, guarda semelhanças com Saramago nos seus procedimentos e escolhas dos elementos que vão compor a História do cerco de Lisboa que está escrevendo. Como já foi assinalado, há uma série de espelhamentos dentro do livro de Saramago, que se projeta em suas duas criações que assumem o papel de escritores: o senhor doutor e Raimundo Silva. Além disso, até mesmo os nomes de vários personagens também enfatizam esse jogo especular que perpassa toda a diegese: Maria é a diarista de Raimundo, Sara é a telefonista da editora onde este trabalha, Maria Sara é a supervisora dos revisores e a mulher por quem ele se apaixona. Além disso, o casal Mogueime/Ouruana, reverberam o par Raimundo/Maria Sara:

[...] neste momento em que estamos Raimundo Silva seria incapaz de escrever uma simples palavra mais, se de todo tem perdida a serenidade ao pôr-se a imaginar que talvez Mogueime, na véspera do assalto em massa já decidido, tendo diante dos olhos os muros de Lisboa resplandescentes de lumes nos eirados, se pusesse, ele, a pensar numa mulher algumas vezes avistada nestes dias, Ouruana, barregã de um cruzado alemão, e que a esta hora estará dormindo com o seu senhor, lá no Monte da Graça, certamente numa casa, sobre a esteira estendida nos ladrilhos frescos aonde nunca mais voltará a deitar-se o mouro. Mogueime abafava dentro da tenda e veio fora a desalterar-se, os muros de Lisboa, iluminados pelas fogueiras, parecem feitos de cobre, Que eu não morra, Senhor, sem provar o gosto da vida. Pergunta-se agora Raimundo Silva que semelhanças há entre este imaginado quadro e a sua relação com Maria Sara, que não é barregã de ninguém, com perdão da imprópria palavra, sem cabimento hoje no vocabulário dos costumes, afinal ela disse, Acabei há três meses uma ligação, não comecei outra, são situações obviamente distintas, supomos que de comum haja apenas o desejo, que tanto o sentia o Mogueime daquele tempo como o está sentindo o Raimundo Silva de agora, as diferenças, que as há, são culturais, sim senhor (Saramago, 1989, p. 254-255).

Embora o narrador pondere que as relações dos personagens sejam distintas, o que se observa, na verdade, é que há um paralelismo entre elas: tanto Ouruana quanto Maria Sara tiveram um relacionamento anterior antes de iniciarem um novo com seus parceiros. Pode-se

afirmar que se verificam relações prismáticas¹⁵ entre os nomes elencados acima, entre os dois casais, entre os autores fictícios e o autor empírico, enfim, estes constituem pequenos fragmentos que se espelham entre si e reduplicam elementos estruturais de *Histórica do cerco de Lisboa*, a partir do próprio título da narrativa, uma vez que o livro do senhor doutor e a obra que Raimundo escreve também o repetem.

Considerações finais

Em *História do cerco de Lisboa*, constatamos a existência de duas representações de figuras autorais ou do autor en abyme, seguindo os postulados do crítico Alain Goulet (1996, 2006). De um lado, temos um autor historiador que escreve uma obra histórica a respeito de um momento importante para a história de Portugal, que foi a retomada de Lisboa pelos portugueses com a ajuda dos cruzados (ingleses, normandos, flamengos, escoceses, alemães). De outro, surge a figura do revisor do texto do historiador, que altera o sentido dessa narrativa histórica, ao colocar um advérbio de negação no livro, que passa a negar que os cruzados tivessem auxiliado os portugueses.

Desafiado a escrever uma nova versão do fato histórico, contrariando-o, Raimundo Silva assume o papel de autor, criando personagens, sinalizando os problemas e dificuldades do seu processo criativo, além de refletir sobre as questões que envolvem a concepção de um texto ficcional, desvelando os meandros de sua escrita, os momentos de falta de inspiração diante da página em branco, os bloqueios.

Nessas duas manifestações autorais, é possível perceber aquilo que Mariângela Alonso

(2024) denomina de consciência autoscópica do autor, que se projeta e se vê nas suas criações ficcionais, as quais deixam entrever aqui e acolá elementos que caracterizam a poética de Saramago. No escritor historiador, senhor doutor, notamos o interesse pela temática histórica, que sempre foi recorrente nos escritos do autor português que, ao longo de sua carreira, engendrou narrativas que os críticos catalogaram como romances históricos. No personagem do revisor, quando ele atinge o *status* de autor e constrói uma versão contrária de um acontecimento histórico, percebemos as ressonâncias e reverberações das preocupações, dificuldades, limites que o perturbam e aqueles que Saramago enfrentou para concretizar os textos que publicou ao longo de sua vida.

É admissível considerar que as representações autorais que fazem parte de *História do cerco de Lisboa*, o senhor doutor e Raimundo Silva, são *alter-egos* de Saramago, por meio dos quais ele pode observar e descrever os bastidores de sua obra, satirizando e ironizando a figura do autor, e ao mesmo tempo, humanizando-a, relativizando a aura e o *glamour* que o público leitor tem em relação aos escritores. Pelo artifício da *mise en abyme* e, mais especificamente do autor *en abyme*, pode ser revelado aquilo que se encontra oculto, inclusive a figura do autor, conforme acertadamente assevera Mariângela Alonso (2024, p. 146), porque é como se o autor estivesse representado duas vezes, como personagem e como escritor, de modo a empreender um retorno autorreflexivo, enriquecendo a narrativa, tornando-a instigante e exigindo um leitor participativo, atento ao jogos especulares que o texto saramaguiano apresenta, não só em *História do cerco de Lisboa*, mas também em muitos outros livros que publicou.

15 Véronique Labeille (2011, p. 100) afirma que o prisma nos permite ver de diferentes ângulos, através da reduplicação, separação e bifurcação de cores e elementos, não apenas a economia do romance, mas também eventos contemporâneos, sejam eles sociais ou artísticos.

Referências

ALONSO, Mariângela. O jogo dos espelhos na ficção de Clarice Lispector. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2017.

ALONSO, Mariângela. Mulheres em abismo: a personagem feminina em Marques Rebelo. 1. ed. Curitiba: Appris, 2024.

BORGES, Wendel de Souza. O doppelgänger e as relações intertextuais entre O Médico e o Monstro - o estranho caso do Dr. Jekyll e do Sr. Hyde, de Robert Louis Stevenson, e Dr. Libério – o homem duplo, de Bariani Ortêncio. *Mediação*, Pires do Rio-GO, v. 18, n. 2, p. 24-34, jul.-dez. 2023. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/mediacao/article/view/14793>. Acesso em: 10 abr. 2026.

CAVALCANTE, Ana Maria. O narrador-espectador de José Saramago: a relativização da distância espaço-temporal e os diálogos narrativos dramáticos. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de São Paulo – FFLCH, 2018.

DÄLLENBACH, Lucien. El relato Especular. Traducción de Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1991.

DUARTE, Bruno Marques. História do cerco de Lisboa: a prosa teórico-histórica experimental de José Saramago. *Revista Versalete*, Curitiba, v. 2, n. 3, jul.-dez. 2014. p. 235-248. Disponível em: <http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol2-03/235BrunoDuarte.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2026.

GIDE, André. Os moedeiros falsos. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

GOULET, Alain. L'auteur 'abymé'. In: CHAMARAT, Gabrielle, et GOULET, Alain (éditeurs). *L'Auteur*. Caen: Presses universitaires

de Caen, 1996. Colloque de Cerisy-la-Salle. p. 112-126.

GOULET, Alain. L'auteur mis en abyme (Valéry et Gide). *Lettres françaises*, UNESP, Araraquara-SP, n. 7, 2006. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/2013>. Acesso em: 28 fev. 2026.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. London: Routledge, 1980.

LABELLE, Véronique. Manipulation de figure: le miroir de la mise en abyme. *Figura*, n. 27, 2011, p. 90-104. Disponível em: <https://wp.oic.uqam.ca/wp-content/uploads/2013/06/06.veronique-labelle-manipulation-figure.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2026.

SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Submissão: março de 2026

Aceite: abril de 2026