

O AUTOR E O HERÓI EM *HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA*¹

THE AUTHOR AND THE HERO IN *HISTORY OF THE SIEGE OF LISBON*

Eunice de Moraes²

Lucas Martins de Lara³

RESUMO: *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago, apresenta Raimundo Silva, revisor literário que, ao alterar um texto histórico, coloca à prova a veracidade do discurso histórico sobre o literário. Durante a narrativa, pode-se perceber uma aproximação entre os discursos do autor e do protagonista. Tal aproximação, Mikhail Bakhtin define como a função do enunciado-tipo no romance. Tema e problemática tornam-se interessantes por tratarem de uma pesquisa inédita relacionada a essa obra. Assim, este artigo pretende analisar e evidenciar essa apropriação de discurso realizada entre autor e herói. Serão utilizadas como referencial teórico central as obras *Estética da criação verbal* e *O enunciado no romance*, capítulo retirado da coletânea *Linguística e literatura*, organizada por Roland Barthes.

Palavras-chave: *História do cerco de Lisboa*. José Saramago. Autor. Herói.

ABSTRACT: *History of the siege of Lisbon*, wrote by José Saramago, presents Raimundo Silva, literary reviewer who, by changing a historical text, tests the veracity of the historical discourse on the literary. During the narrative, it can perceive an approximation between the speeches of the author and the protagonist. Such an approach, Mikhail Bakhtin defines as the function of the type-sentence in the novel. Theme and problematic become interesting because they deal with an unpublished research related to this work. Thus, this article intends to analyze and evidence this appropriation of discourse between author and hero. The central theoretical reference will be the works *Aesthetics of verbal creation* and *The statement in romance*, chapter taken from Roland Barthes' collection of texts, *Linguistics and literature*.

Keywords: *History of the siege of Lisbon*. José Saramago. Author. Hero.

¹ Artigo recebido em 20 de abril de 2019 e aceito em 19 de junho de 2019. Texto orientado pela Profa. Dra. Eunice de Moraes (UEPG). Este trabalho recebeu apoio financeiro da Fundação Araucária.

² Doutora em Letras. Professora do Curso de Graduação em Letras da UEPG.
E-mail: nicemorais@gmail.com

³ Graduando do Curso de Letras Português/Inglês da UEPG.
E-mail: lukadlara@gmail.com



INTRODUÇÃO

O romance histórico tem suas origens fundadas com a publicação de *Ivanhoe*, por Walter Scott, em 1820. Essa corrente do gênero romanesco traz como principal característica o entrelaçamento da ficção com a história, sendo ambas indissociáveis no plano da ação narrativa da obra. Como afirma Alcmeno Bastos, em *Romance histórico: por que é "romance" e por que é "histórico"* (2007), a noção do que deveria ser considerado como história é entendida a partir dos documentos registrados ao longo dos anos, que se referem a episódios marcantes para um povo ou uma região.

O romance *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago, produzido em 1989, foi premiado com o Camões de Literatura e faz parte do conjunto da obra do autor, agraciada com o prêmio Nobel de Literatura, em 1998. O enredo do romance discute as concepções comuns de história e a validade do discurso registrado nos documentos históricos.

Como consta na contracapa do livro, "a nova história do cerco de Lisboa é a crônica do amor tardio do revisor Raimundo Silva por Maria Sara, que se espelha, oito séculos depois, no amor primevo do soldado Mogueime por Ouroana" (SARAMAGO, 1989).

No entanto, por apresentar uma nova versão da história documental – e, portanto, tratando-se de um romance histórico, a narrativa apresenta inúmeras discussões sobre a relação história-literatura e a validade de um discurso sobre o outro.

Segundo Mikhail Bakhtin, há dentro de um romance zonas de conversação, nas quais:

(...) o autor (isto é, o enunciado direto do autor que postulamos) está infinitamente mais próximo do «discurso» de Onéguine que do "discurso" de Lensky: já não está apenas no exterior, não se contenta em descrever este «discurso» mas em certa medida di-lo ele próprio. O herói encontra-se em uma zona de conversação possível com o autor, a zona de um contacto diálogo (...). (BAKHTIN, 1980, p. 174, ênfase no original)

Nesse excerto, Bakhtin analisa a forma como Pushkin caracteriza a poesia de Lensky dentro da obra e, logo em seguida, o compara com o discurso de Eugene Onéguine. Em outras palavras, o autor e as demais figuras presentes no texto conversam entre si como entidades literárias. No que concerne à relação autor-herói, há um enfoque ainda mais especial de Bakhtin em sua obra



Estética da criação verbal (1979), por esta trazer importantes conceitos sobre a relação entre autor e herói.

Assim, diante do exposto, o presente artigo tem por objetivo aplicar a teoria bakhtiniana em *História do cerco de Lisboa* e comprovar a aproximação entre o que o teórico chama de autor-criador – que seria a presença do autor empírico dentro da obra – e o seu herói. No romance, a relação será entre o autor empírico, a personagem Raimundo Silva e Mogueime, o herói criado por Raimundo Silva dentro da obra.

ABORDAGEM TEÓRICA

Mikhail Bakhtin, em sua obra *Estética da criação verbal*, afirma, logo nas primeiras linhas: “A relação do autor com o herói, tal como se inscreve sua arquitetônica estável e em sua dinâmica viva, deve ser compreendida tanto sob o ângulo do princípio básico a que obedece, quanto sob o ângulo das particularidades individuais (...)” (BAKHTIN, 1992, p. 25).

Dentro dessa perspectiva, compreende-se que há uma relação, entre o autor e seu herói, muito mais profunda do que nos permite a impressão superficial e hierárquica obtida ao primeiro contato com a obra. No romance em questão, essas particularidades mínimas se manifestam principalmente em Raimundo Silva (protagonista da narrativa) e Mogueime (herói do romance escrito por Raimundo). Ou seja, há uma autoficcionalização ocorrendo em duas frentes. Toda a relação de ambos os heróis é construída junto com a reação que suas ações suscitam no autor-criador, que por consequência, se manifesta no todo da obra.

O conceito de autor-criador, elucidado por Bakhtin, consiste em afirmar que há uma entidade que rege os acontecimentos dentro da obra conforme a cadeia de reações suscitadas pelo herói chegam a ela. Portanto, autor-criador e autor-empírico são diferentes, pois o autor-empírico é um ser real, habitante do mundo real; enquanto o autor-criador é um espectro presente dentro da obra.

Dentro da coletânea *Linguística e literatura* (1980)⁴, reunida e organizada por Roland Barthes, encontra-se um capítulo escrito por Bakhtin, denominado *O enunciado no romance*. Nesse capítulo, Bakhtin aponta a existência de zonas de conversação entre as entidades literárias presentes dentro da obra e nessas zonas é possível observar o diálogo entre o autor e seus respectivos heróis ou demais entidades.

⁴ A relação entre Mikhail Bakhtin e Roland Barthes aqui empregada é manifestada no fato de que Barthes reuniu os textos da coletânea, que inclui o texto de Bakhtin utilizado como aporte teórico.



Tais zonas de conversação se aproximam da conceituação que Umberto Eco faz acerca do autor-modelo e do leitor-modelo em sua obra *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Conforme Eco, os leitores-modelos são aqueles que: "(...) se dispõem a fazer suas escolhas (...) acreditando que algumas delas serão mais razoáveis que outras" (ECO, 1994, p. 14). Assim sendo, o leitor-modelo é aquele que constrói sua própria leitura ao interagir com a obra e a partir disso estrutura o sentido que será atribuído ao texto. Ao conceituar-se o leitor-modelo, é também preciso diferenciá-lo do leitor empírico, que é o leitor habitante do mundo real e que utiliza da obra literária como um receptáculo de suas paixões, assim imprimindo sua bagagem de mundo por sobre o escrito. Mas, o leitor-modelo só pode fazer-se presente quando há a existência do autor-modelo, como afirma Umberto Eco: "Mas, depois de estabelecer com tanta dificuldade a distinção entre leitor-modelo e leitor empírico, cabe-nos ver o autor como uma entidade empírica que escreve a história e decide que leitor-modelo lhe compete construir (...)" (p. 17).

Portanto, o autor-modelo é aquele que frustra e surpreende o leitor-modelo, fazendo-o abandonar o bom senso em prol das escolhas que ele julga melhor para conduzir a leitura da narrativa. Dentro de *História do cerco de Lisboa*, várias passagens ilustram a presença do autor-modelo, que brinca com os limites entre história e ficção e convida o leitor-modelo a participar da narrativa. A presença do autor-modelo de Eco, ou do autor-criador de Bakhtin, fica visível após o diálogo entre o governador da Lisboa moura e o arcebispo de Braga:

Divagando por estas possivelmente arriscadas considerações, viemos a perder o começo da resposta do governador mouro, e pena temos, porque ele, segundo o que o alviçareiro foi capaz de perceber e resumir, teria principiado por lançar algumas dúvidas sobre o direito ou mesmo simples pertinência geográfica da alusão ao reino da Lusitânia. Foi pena, repetimos, porquanto a controversa questão dos limites e, mais do que ela, a de afinal sermos ou não descendentes e herdeiros históricos dos famosos lusitanos (...). (SARAMAGO, 1989, p. 180)

Nesse trecho, temos o autor-modelo conversando diretamente com seu leitor-modelo. Ao afirmar que perdeu o discurso do governador mouro, justamente por estar divagando junto ao seu público, e que não irá o ficcionalizar para não ser injusto com as reais palavras usadas pela personagem; o autor convida o leitor a criar ele próprio em sua imaginação o discurso referido, seguindo seus próprios caminhos dentro do bosque da narrativa, como afirma Eco. Para isso, o autor-criador ilustra uma ideia geral do que foi proferido, segundo um alviçareiro.



Juntamente, a passagem traz consigo uma crítica (feita pela voz do personagem-autor dentro da obra), sobre a validade do pertencimento ao território lusitano por parte dos portugueses. Raimundo Silva, momentos antes, ao andar pela Lisboa de sua época, reconhece fragmentos da Lisboa dos mouros, ambas indissociáveis e presentes uma dentro da outra, como se o passado ainda fosse perceptível na contemporaneidade. Pode-se confirmar isso no seguinte excerto:

Não foi ali o encontro dos cruzados com o rei, terá sido lá em baixo, na outra margem do esteiro, mas o que Raimundo Silva procura, se a expressão tem sentido, é uma impressão de tangibilidade visual, algo que não saberia definir, que, por exemplo, podia ter feito agora mesmo um soldado mouro a olhar os vultos dos inimigos e o rebrilhar das espadas, mas que, neste caso, por um escondido caminho mental (...). (SARAMAGO, 1989, p. 118)

Dessa forma, Raimundo Silva constrói o passado junto do presente. Fazendo com que ambos, tempo e espaço, se preencham e integrem-se de maneira que os dois, passado e presente, se constituam e estabeleçam de maneira interdependente.

O AUTOR E O HERÓI

Conforme afirma Mikhail Bakhtin, o herói assume diversas máscaras, disfarces e atitudes não aguardadas de sua parte, dependendo das reações que esses atos inesperados suscitam no autor. No romance Saramaguiano, é notável essa mudança repentina nas atitudes do herói quando Mogueime, personagem ficcionalizado por Raimundo, não se orgulha de seus atos que levaram à retomada de Lisboa. Como presente no texto da obra:

(...) Mogueime olha para o céu, sente um arrepio, talvez a causa dele seja o guinchar louco das aves, talvez a ameaça do mouro, o calor do sol não o conforta, de um frio estranho entrechocam-se-lhe bruscamente os dentes, vergonha de um homem que com uma simples escada de mão fez cair Santarém (...). (SARAMAGO. 1989, p. 183-184)



Aqui, podemos perceber que Mogueime não possui bons sentimentos relacionados ao seu ato após ouvir o discurso do governador Mouro. O comandante da cidade tomada levanta a questão sobre a veracidade do pertencimento de Lisboa aos lusitanos - depois de 358 anos de domínio mauritano, a cidade pertencia tanto a eles quanto aos cristãos que ali estavam para tomá-la. Nem mesmo o narrador tem a certeza do que causou o arrepio na personagem, o que vem a ser uma reação inesperada de sua parte. Tendo em vista esses fatos, nota-se que Mogueime é um herói a frente de seu tempo histórico-ficcional. Pela história documentada não há maneiras de saber se o personagem histórico Mogueime era um homem realmente a frente de seu tempo histórico, nos autos da história apenas consta que ele foi o primeiro a subir a escada de mão apoiada sobre a muralha da cidade, conforme apresentado por D. Afonso Henriques em *Crônica del Rei Afonso Henriques primeiro destes reinos de Portugal*.

No que diz respeito ao romance, Mogueime não gosta do que seu ato desencadeou e, portanto, não se utiliza dele para ascender socialmente - prática comum entre guerreiros daquela época para atingirem maior prestígio social e honrarias em seu nome - o que faz com que continue sendo um soldado raso, que por consequência influenciará em sua relação com Ouroana, como um reflexo da relação amorosa entre Raimundo Silva e Maria Sara.

Bakhtin advoga que os componentes de uma obra nos são dados conforme as reações suscitadas no autor, por meio das ações do herói. Sendo assim, uma primeira ação do herói é necessária para desencadear toda a sequência de reações que conduzirá o desenrolar do enredo. Ou seja, a personagem heroica está o tempo todo reagindo a uma reação.

A relação de Raimundo Silva com seu **não** deliberado no texto histórico ilustra muito bem esse conceito do teórico russo. A negação do texto histórico, ato isolado, que quebra o equilíbrio mantido no início da narrativa, influencia o todo da obra e é retomada o tempo todo, por reflexões do autor-modelo com seu leitor-modelo. Dessa forma, o **não** que a personagem insere no texto desencadeia uma reação em cadeia que é desenvolvida no decorrer do romance e, conseqüentemente, levanta a importância da discussão entre literatura e história e a forma como ambas são tratadas.

A reação que a atitude do revisor ficcional causa em seu autor-criador é explícita quando levamos em conta a noção de história fracionada, apresentada por José Saramago. Segundo essa ideia, tudo o que nos é contado é uma versão guiada por óticas ideológicas, políticas e culturais. Conforme entrevista de Carlos Reis com Saramago, presente em *Diálogos III*:

Carlos Reis: Até agora estivemos a falar da ficção como eventual correcção ou compensação da História, mas há uma outra tendência da sua obra que vai mais longe do que isso.



Estou a pensar na ficção como uma reinvenção da História ou como sua reinterpretação; aqui refiro-me, como é óbvio, à História do Cerco de Lisboa ou, no plano do mito religioso, ao Evangelho Segundo Jesus Cristo, onde há uma nova versão do que fora relatado no Novo Testamento. Até que ponto tem a ficção legitimidade para dar essa nova versão dos factos?

Saramago - Acho que tem toda a legitimidade, porque se se está a dar uma nova versão dos factos, é porque se está a falar de factos de que temos conhecimento por uma certa versão deles. Evidentemente que aquilo que nos chega não são verdades absolutas, são versões de acontecimentos, mais ou menos autoritárias, mais ou menos respaldadas pelo consenso social ou pelo consenso ideológico ou até por um poder ditatorial que dissesse “há que acreditar nisto, o que aconteceu foi isto e portanto vamos meter isto na cabeça”. O que nos estão a dar, repito, é uma versão. E creio que, dizendo nós a toda a hora que a única verdade absoluta é que toda ela é relativa, não sei porque é que, chegando o momento em que determinado escritor passaria por certo facto ou episódio, deveria aceitar como lei inamovível uma versão dada, quando sabemos que a História não só é parcial como é parcelar. Noutros termos: porque é que a literatura não há-de ter também a sua própria versão da História? (REIS, 1998, p. 60-61)

Como podemos ver, Saramago manifesta publicamente seu posicionamento contrário sobre o discurso histórico como uma verdade absoluta e irrefutável. Sendo os fatos históricos apenas versões delimitadas por margens político-ideológicas ou qualquer outro fator que impeça o acesso ao todo do acontecimento.

Esse posicionamento é manifestado também na figura de Raimundo Silva, toda sua discussão e a própria escrita da nova história do cerco de Lisboa reverbera sobre essa questão da parcialidade da história. Pode-se identificar tudo isso na seguinte passagem:

Em geral, imagina-se que as autoridades civis, militares e religiosas dos antigos tempos eram, todas elas, dotadas de órgãos sociais estentóreos, capazes de se fazerem ouvir a grandes distâncias, tanto assim que nos relatos históricos, quando algum chefe tem de arengar às tropas ou outras multidões, ninguém estranha que ele tenha sido ouvido sem



dificuldade por centenas e milhares de ouvintes ruidosos, quantas vezes desassossegados, quando bem sabemos o trabalho que hoje dá a instalar e afinar as electrónicas para que cheguem ao público das últimas filas sem desfalecimentos acústicos, sem distorções e borrões de som que, evidentemente, afectariam os sentidos e alterariam os significados. (...). (SARAMAGO, 1989, p. 177)

Aqui, é nítido o tom irónico utilizado pelo autor-personagem para manifestar a veracidade acerca dos pronunciamentos às grandes multidões, tão presentes no discurso histórico documentado. Ao dizer que no passado as autoridades civis possuíam “órgãos sociais estentóreos”, Raimundo Silva questiona o quão incrementado e nublado de ideologia foi o relato do pronunciamento - tendo em vista que hoje em dia com toda a tecnologia que nos é disponibilizada ainda temos enormes dificuldades em fazer o som se espalhar em um ambiente sem alteração de sentido por fatores externos. Por meio de uma fala sarcástica, Silva acentua e faz a concepção da história parcelar adotada por Saramago vir à tona dentro da narrativa – noção essa, que se repete em diversos outros momentos da narrativa.

Conforme apresentado por Antonio Candido, no ensaio *A personagem do romance*, presente dentro da obra *A personagem de ficção*, de autoria do próprio Candido, as personagens estão organizadas dentro do enredo. Dessa forma, o enredo existe por meio da personagem e a personagem vive dentro do enredo. O autor ainda advoga que: “Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (CANDIDO, 2015, p. 51). Nesse contexto, a relação entre o conceito de história parcelar, tomado por Saramago, e as ações observadas em Raimundo Silva exprimem o intuito por trás do romance.

Ainda, conforme exposto por Bakhtin, o autor projeta-se em seu herói – mas, o criador não terá a vivência de seu herói, por mais que represente a si mesmo nele. Tudo o que o herói vive é vivenciado por ele e somente ele. Dentro da obra, o autor é uma entidade independente de sua personagem heroica. Assim, o protagonista não propaga a ideia que o autor tem em mente, mas ele a encarna e vive. Ou seja, Raimundo Silva é a personificação dessa noção de história parcelar e parcial; se Saramago não a possuísse, possivelmente não haveria o romance *História do cerco de Lisboa*, lembrando que a ação isolada do herói modifica o todo da obra; ou ainda, a obra tomaria outros rumos.

Dentro da obra, há a presença do autor-criador, aquele que definirá os rumos do enredo conforme os atos do herói. Tem-se também, o autor-personagem Raimundo Silva que escreve a nova história do cerco de Lisboa. Mas, a



confeção dessa nova história só é possível porque houve antes um hipotexto escrito por um terceiro autor, o autor-historiador. O autor-historiador aparece logo no começo do romance, discutindo com Raimundo Silva as concepções de história e literatura, bem como as funções e limites do autor e do revisor na construção de uma obra.

Esse autor-historiador é o responsável por escrever o livro de poemas que se refere ao cerco de Lisboa pelo viés da história documentada e que é revisado por Silva. A partir desse escrito, Raimundo tem a possibilidade de inserir o **não** dentro da coleção de poesias referente ao cerco de Lisboa, alterando assim um fato historicamente comprovado.

CONCLUSÃO

Bakhtin assevera, em *Estética da criação verbal*, que a aproximação ou distanciamento entre autor e herói dentro da obra se manifesta por meio da exotopia. Por definição, exotopia é o desdobramento de olhares a partir de um lugar exterior. Dessa forma, o autor contempla sua criatura (herói) e ao vê-lo por outro ponto de perspectiva, consegue incrementá-lo, complementá-lo com elementos os quais o herói não pode ver por estar imerso em sua própria perspectiva. O mesmo pode se aplicar aos acontecimentos da narrativa e através das zonas de conversação, o autor e sua personagem – tanto Saramago e Raimundo, como Raimundo e Mogueime – entram em concordância ou não, gerando assim a independência entre as entidades – apesar de sua relação hierárquica de criador e criatura, na qual o autor sempre será o depositário de toda a tensão exercida no todo acabado da obra, nas palavras de Mikhail Bakhtin.

O conceito de exotopia aproxima-se em muito do conceito de metaficção, no que se refere ao ato da literatura refletir sobre si mesma. A diferenciação que faço entre as duas conceituações é nos objetos representados por ambos os conceitos.

Conforme apresenta Linda Hutcheon, em sua obra *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, a metaficção é “ficção a respeito de ficção, isto é, ficção que inclui nela mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou sobre sua identidade linguística” (HUTCHEON, 1980, p.1).

Portanto, a metaficção cria um plano com relação à realidade e o mundo empírico, bem como com os universos de outras obras – se apropriando assim, de outros contextos ficcionais também. Dessa maneira, na metaficção o que é abordado é o próprio plano real ou um plano ficcional exterior à obra que o metafictionaliza, que será parodiado ou parafraseado.



A exotopia, por sua vez, é um elemento presente em toda obra. Através da exotopia, o autor e o herói – e demais entidades da narrativa, conversam e analisam os acontecimentos para refletir sobre os caminhos que serão tomados no decorrer do enredo, tendo todos os atos e reações suscitados na relação autor-herói. Assim sendo, exotopia e metaliteratura coexistem, uma refletindo sobre a obra com relação ao plano da realidade (metaficção) e a outra se voltando sobre a obra e os fatos ocorridos dentro da mesma (exotopia).

Com o desenrolar da história de Raimundo Silva, podemos perceber que ocorre a autoficção do herói criado por José Saramago, na figura de Mogueime. A figura histórica retratada por Silva possui uma relação romântica insegura com Ouroana, donzela de seu tempo. Todas as inseguranças e medos de Mogueime têm uma relação íntima com os medos e inseguranças que Raimundo Silva carrega ao iniciar uma relação com sua supervisora, Maria Sara. A autoficção é um conceito amplo e interpretado de várias formas, pelos mais variados autores. Mas, em linhas gerais, pode ser entendida como a reflexão sobre si, ou fatos de sua vida, que o autor insere em sua obra.

O termo autoficção foi assim denominado por Serge Doubrovski, em 1977, para se referir ao seu romance *Fils*. Desde então, os estudos na área da autoficção têm aumentado consideravelmente. No ensaio *Tipologia da autoficção*, Vincent Colonna elenca quatro categorias de autoficção, sendo elas: fantástica, biográfica, especular e intrusiva. Colonna também atesta que o termo autoficção está ligado à ficcionalização do sujeito.

Entretanto, como afirma Philippe Gasparini em seu ensaio *Philippe Gasparini, retorno ao início do jogo*, a autoficção está ligada ao **espaço autobiográfico**. Para Gasparini a autoficção seria “uma narrativa baseada na homonímia do autor, do narrador e do herói, mas que apresentava um desenvolvimento que se projetava em situações imaginárias” (NORONHA, citado em SACÇO, 2014, p.4).

Tendo em vista o conceito de autoficção apresentado, acredito que entre os tipos apresentados por Vincent Colonna, o que ocorre em *História do cerco de Lisboa* é a autoficção biográfica, na qual o autor é o herói de uma história baseada na realidade. É o que acontece quando Raimundo Silva se coloca no mesmo lugar e tempo histórico-ficcionais de Mogueime, assim o autor é ficcionalizado em um espaço autobiográfico.

Por fim, concluímos que, a relação empreendida entre José Saramago e Raimundo Silva é diferente do relacionamento que envolve Raimundo e Mogueime. Para o autor-empírico, sua personagem heroica é a encarnação de seu ideal de história parcelar – como foi mostrado na entrevista concedida à Carlos Reis. Por sua vez, Raimundo Silva se autoficcionaliza na figura de Mogueime – uma figura histórica sem registro de personalidade.



REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. O enunciado no romance. In: BARTHES, R. *Linguística e literatura*. Lisboa: 70, 1980, p. 171-179.

BASTOS, A. *Romance histórico: Por que é "romance" e por que é "histórico"*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2011.

CANDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HUTCHEON, L. *Narcissistic narrative: The metafictional paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

REIS, C. *Diálogos com Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.

SACÇO, R. C. O. Autoficção: Tentativas de teorização. *Darandina revisteletrônica*, v.8, n. 1, Belo Horizonte, 2014, p. 1-5.

SARAMAGO, J. *A História do cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho, 1989.

