

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

ALICE FREITAS CASTRO

A METAFICÇÃO COMO CONDIÇÃO DE DESASSOSSEGO AUTORAL NA PROSA DE JOSÉ SARAMAGO E DE FERNANDO PESSOA

Brasília - DF
2026

ALICE FREITAS CASTRO

A METAFICÇÃO COMO CONDIÇÃO DE DESASSOSSEGO AUTORAL NA PROSA DE JOSÉ SARAMAGO E DE FERNANDO PESSOA

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Letras da Universidade de Brasília — UnB como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Letras — Português e Respectiva Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Clara Magalhães de Medeiros

Brasília - DF
2026

AGRADECIMENTOS

Existe um provérbio africano muito popular e verdadeiro que afirma: é preciso uma aldeia inteira para educar uma criança. Não por acaso, essa frase voltou à minha cabeça quando comecei a pensar em todas as pessoas que não poderia deixar de agradecer aqui. Adaptando o provérbio, eu diria que é necessária uma aldeia inteira para manter um estudante de graduação a salvo até o final do curso. E aqui estão as pessoas (e animaizinhos) que me salvaram e seguraram a minha cabeça, e o meu coração, no lugar:

Meus pais, Claijean e Eduardo, e minha irmã, Laura, que me encorajaram a fazer um segundo curso de graduação e a investir na minha escrita e em tudo que eu amo fazer. Obrigada por terem me presenteado com tantos livros ao longo da vida e por serem os primeiros a ler e comentar tudo o que eu escrevo. É mais fácil seguir em frente tendo vocês ao meu lado.

Meu namorado, Matheus, que está comigo desde a primeira graduação e sempre sabe quando eu preciso de cookies, de memes e de abraços para passar pelos dias difíceis. Obrigada por sempre escutar meus longos monólogos sobre livros e por ser a pessoa que me faz esquecer dos problemas e da passagem do tempo.

Meu avô, Marcos Eduardo, que me deu o meu primeiro livro de Saramago e de quem eu sinto falta todos os dias. Minha avó Cerise, que me acompanha desde os meus primeiros passos e sempre acreditou no meu potencial.

Meus avós maternos, Lourdes e Oniro, que me presentearam com uma infância incrível e enriqueceram a minha imaginação com as histórias do Currupaco e da bruxa Malvina.

Meus melhores amigos, Guilherme e Ana Luiza, que eu tenho a sorte de ter ao meu lado desde o Ensino Médio. Obrigada por serem pessoas solares que me ajudam a manter a Matilde, minha idosa anterior, mais jovem e menos rabugenta.

Minha mestra querida, Ana Clara, que chegou carnavalizando a minha graduação e me transformou em uma leitora obcecada por Pessoa, Saramago, Bakhtin e Camões. Obrigada por todas as aulas, pesquisas, leituras compartilhadas, conversas, risadas, eventos e aprendizados. Você é a prova viva de que a educação e a poesia podem melhorar os seres humanos.

Meus amigos e colegas de graduação, Maria Amélia, João Suhet, Luna, Gisele, Daiane, Karol, Ana Luíza, Kin, Jade e Giovane. Obrigada por terem me acolhido na panelinha, vocês tornaram o curso de Letras mais leve e divertido.

Meus cachorrinhos, Thor, Milla, Aslam e Cher, que já serviram de cães das lágrimas muitas vezes e sempre me ensinaram a amar por inteiro.

Meu gatinho, Chaplin, que chegou de surpresa na minha vida e me lembrou da importância de tirar um tempo para respirar e apreciar as pequenas coisas, que fazem uma diferença imensa.

Dedico este agradecimento e este trabalho de conclusão de curso a todos vocês, que são a minha aldeia.

Enfim, não houve forte Capitão
Que não fosse também douto e ciente,
Da Lácia, Grega ou Bárbara nação,
Senão da Portuguesa tão somente.
Sem vergonha o não digo, que a razão
De algum não ser por versos excelente,
É não se ver prezado o verso e rima,
Porque quem não sabe a arte, não na estima.

Camões.

RESUMO

Identificando a tendência para a metaficção, ou escrita autoconsciente, como um traço característico que aproxima estilisticamente Fernando Pessoa e José Saramago, este trabalho realiza uma análise comparativa de trechos metaficcionais presentes em duas obras em prosa dos autores portugueses: o *Livro do Desassossego* (1982), obra fragmentária de Pessoa, editada e publicada postumamente, e *História do Cerco de Lisboa* (1989), romance saramaguiano que revisita criativamente um momento fundacional da história portuguesa. Embora a metaficção seja reveladora de um desassossego autoral em ambas as obras, as diferenças nas formas como Pessoa e Saramago utilizam a técnica indicam particularidades da visão dos autores acerca de questões como a criação literária e o papel social do artista que serão discutidas ao longo desta pesquisa, organizada em três seções principais. A primeira seção apresenta uma revisão de literatura sobre o conceito de metaficção e suas características distintivas, tomando como base o trabalho de pesquisadoras como Linda Hutcheon (1988) e Patricia Waugh (1984), em diálogo com a teoria do romance de Mikhail Bakhtin (2015; 2019). A segunda seção é composta por uma análise de trechos metaficcionais das obras selecionadas de Pessoa e de Saramago, considerando o estudo de teóricos que integram a fortuna crítica saramaguiana e pessoana. Por fim, a terceira seção inclui uma comparação entre os tipos de metaficção presentes na escrita dos dois autores e aprofunda a noção de desassossego autoral.

Palavras-chave: Metaficção, Desassossego autoral, Fernando Pessoa, José Saramago.

ABSTRACT

Identifying the tendency toward metafiction—or self-conscious writing—as a characteristic trait that stylistically links Fernando Pessoa and José Saramago, this study conducts a comparative analysis of metafictional passages found in two prose works by these Portuguese authors: *Livro do Desassossego* (1982), a fragmentary work by Pessoa edited and published posthumously, and *História do Cerco de Lisboa* (1989), a novel by Saramago that creatively revisits a foundational moment in Portuguese history. Although metafiction reveals a sense of authorial disquiet in both works, the differences in how Pessoa and Saramago employ the technique point to distinct aspects of their respective visions regarding issues such as literary creation and the artist's social role—topics discussed throughout this research, which is organized into three main sections. The first section presents a literature review on the concept of metafiction and its distinctive characteristics, drawing on the work of scholars such as Linda Hutcheon (1988) and Patricia Waugh (1984) while engaging with Mikhail Bakhtin's theory of the novel (2015; 2019). The second section consists of an analysis of metafictional passages from the selected works by Pessoa and Saramago, taking into account the insights of theorists who contribute to the critical reception surrounding both authors. Finally, the third section compares the types of metafiction found in the writing of both authors and delves deeper into the notion of authorial disquiet.

Keywords: Metafiction, Authorial disquiet, Fernando Pessoa, José Saramago.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 9
1. METAFICÇÃO: O ROMANCE COMO CONSTRUÇÃO..... 11
1.1 Características do romance metaficcional..... 15
2. AUTORES AUTOCONSCIENTES: PESSOA E SARAMAGO..... 19
2.1 Metaficção em *História do Cerco de Lisboa*..... 21
2.1.1 A relação com a escrita..... 22
2.1.2 A relação com o leitor..... 25
2.1.3 A relação com outras obras e autores..... 27
2.1.4 A relação com o papel social do autor..... 30
2.2 Metaficção no *Livro do Desassossego*..... 33
2.2.1 A relação com a escrita..... 34
2.2.2 A relação com o leitor..... 37
2.2.3 A relação com outras obras e autores..... 39
2.2.4 A relação com o papel social do autor..... 41
3. ESCRITAS DESASSOSSEGADAS..... 45
CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 49
ANEXO A..... 50
REFERÊNCIAS..... 52

INTRODUÇÃO

Na obra *The art of fiction* (1993), o escritor e crítico britânico David Lodge define brevemente o termo metaficção como "ficção sobre ficção: romances e histórias que chamam atenção para o seu status ficcional e para os seus próprios processos de composição" (p. 206, tradução própria). Assim, narrativas metaficcionais são construídas em dois níveis: além de contarem uma história com personagens e eventos ficcionais, apresentam quebras da quarta parede que expõem para o leitor a forma como essa história está sendo construída, as engrenagens da criação literária. Nesse contexto, o autor se comporta como um mágico que interrompe a ilusão de seus espectadores e decide revelar seus truques durante o espetáculo.

Tal tendência literária, também conhecida como escrita autoconsciente, popularizou-se principalmente no final do século XX entre escritores do pós-modernismo, mas David Lodge reforça que a metaficção não é uma invenção moderna, e aponta o romance do irlandês Laurence Sterne, *Tristram Shandy* (1759), como um "avô" da literatura metaficcional. Nessa obra extremamente irônica e satírica, o narrador e protagonista, Tristram, tenta relatar ao leitor a história de sua vida, mas perde-se em diversas digressões, bagunçando a linearidade dos eventos enquanto reflete sobre qual seria a melhor maneira de organizar os capítulos de seu livro. Tristram também interrompe a narrativa com frequência para dirigir-se diretamente ao leitor e fazer observações sobre seu estilo de escrita e sobre a relação entre vida e arte.

No contexto da literatura portuguesa, que interessa centralmente a esta pesquisa, a metaficção também tem raízes antigas e se faz presente até mesmo séculos antes de Sterne, no grande épico *Os Lusíadas* (1572), de Luís Vaz de Camões. Na obra, o poeta renascentista português já demonstra consciência sobre seu engenho e arte e intercala a narrativa da viagem de Vasco da Gama à Índia com reflexões sobre a criação literária e momentos de desabafo do eu lírico, que confessa estar desencantado e pede auxílio das musas para prosseguir o seu canto. Na epígrafe deste trabalho, estância 97 do Canto V, Camões chega ao ponto de denunciar o estado das letras em Portugal, envergonhando-se pela falta de cultura e pelo descaso com a arte por parte dos homens que ocupam posições de liderança em seu país. Em seguida, o poeta destaca que grandes feitos e heróis só permanecem na memória de um povo se houver alguém que saiba cantá-los, lembrando a importância do ofício do escritor, pouco valorizado em sua terra.

Os versos foram escolhidos para a abertura deste estudo não só por serem um exemplo de metaficção, mas por revelarem o princípio de um desassossego autoral que permanece e se aprofunda nos dois autores portugueses que serão estudados aqui: Fernando Pessoa e José

Saramago. O objetivo desta pesquisa é analisar de forma comparativa como a metaficção, entendida como sintoma desse desassossego autoral, manifesta-se em duas obras em prosa dos autores portugueses: o *Livro do Desassossego* (Pessoa, 1982) e *História do Cerco de Lisboa* (Saramago, 1989). A análise permitirá identificar as semelhanças e divergências de visão dos autores com relação a questões como métodos de composição literária, o papel social da literatura e do escritor, diálogo com outras obras e interação com o leitor.

Com esse propósito, o presente estudo foi desenvolvido em três seções: a primeira apresenta uma revisão de literatura sobre o conceito de metaficção, o contexto sócio-histórico de sua ascensão na literatura mundial e seus traços distintivos, fundamentada no trabalho de pesquisadoras como Linda Hutcheon (1988) e Patricia Waugh (1984), em diálogo com a teoria do romance de Mikhail Bakhtin. A segunda seção utilizará como base os estudos de críticos pessoanos e saramaguianos para analisar os trechos metaficcionais das obras selecionadas de Pessoa e Saramago. Por fim, na terceira seção, será desenvolvida uma comparação entre a forma como a metaficção se revela nas duas obras investigadas, indicando o uso da metaficção pelos autores como manifestação de diferentes tipos de desassossego autoral. A tese de Medeiros, *Poética socrática, Tanatografia e a Invenção do Desassossego* (2017), e o ensaio de Sigmund Freud, *Mal-estar na cultura* (1930), serão utilizados como referências para compreender melhor a condição de desassossego que permeia a literatura e a cultura do século XX em diante.

1. METAFICÇÃO: O ROMANCE COMO CONSTRUÇÃO

A narrativa realista tradicional que se popularizou no século XIX pretendia-se objetiva, racional e universal. Sua intenção, à semelhança do discurso científico, era reduzir ao máximo a subjetividade e a sentimentalidade da ficção para expor ao leitor a realidade e os problemas sociais da forma mais transparente e fidedigna possível. Nesse tipo de narrativa, o narrador normalmente adotava o ponto de vista onisciente ou em terceira pessoa e assumia um papel "neutro", distanciado, diante do enredo e dos personagens, não desejando atrair atenção para si ou para o estilo da narração. O objetivo era ajudar o leitor a enxergar a "verdade" de forma clara, evitando ironia e ambiguidade, e priorizando *o que* estava sendo mostrado, não *como*. A linguagem era trabalhada de forma mais utilitarista do que criativa e artística.

Tais características do realismo são evidenciadas pelo crítico alemão Erich Auerbach em sua obra *Mimesis* (2021). No capítulo Na mansão de La Mole, o autor trata sobre o desenvolvimento do realismo literário em autores franceses, como Flaubert, que se distanciou estilisticamente de seus precursores, Sthendal e Balzac, os quais ainda conservavam alguns traços românticos:

> a posição de Flaubert diante do seu objeto é totalmente diferente. No caso de Stendhal e de Balzac, ouvimos com frequência, quase constantemente, aliás, o que o autor pensa acerca das suas personagens e dos acontecimentos; Balzac acompanha algumas vezes as suas narrações com comentários comovidos, ou irônicos, ou morais, ou históricos, ou econômicos. Ouvimos, também muito amiúde o que as próprias personagens pensam ou sentem, e isso ocorre frequentemente de tal maneira que o autor se identifica com a personagem numa situação dada. Essas duas coisas faltam em Flaubert quase inteiramente. A sua opinião sobre os acontecimentos e as personagens não é expressa; e quando as próprias personagens se manifestam, isso nunca ocorre de uma forma em que o autor se identifica com a sua opinião, ou com a intenção de levar o leitor a se identificar com ela. Embora ouçamos o autor falar, ele não exprime qualquer opinião e não comenta. Seu papel limita-se a escolher os acontecimentos e a traduzi-los em linguagem, e isso ocorre com a convicção de que qualquer acontecimento, se for possível exprimi-lo limpa e integralmente, interpretaria por inteiro a si próprio e os seres humanos que dele participassem; muito melhor e mais inteiramente do que o poderia fazer qualquer opinião ou juízo que lhe fosse acrescentado. Sobre essa convicção, isto é, sobre a profunda confiança na verdade da linguagem empregada com responsabilidade, honestidade e esmero, repousa a arte de Flaubert. (Auerbach, 2021, p. 521-522)

Para autores como Flaubert, o leitor era percebido como um espectador que não poderia ter a sua imersão na história perturbada, de forma a não se distrair da mensagem da obra. Assim, a linearidade da narrativa dificilmente era alterada, não havia espaço para digressões e os personagens se comportavam de maneira previsível, condizente com o seu contexto social. Esse tipo de narrativa realista também pertencia a um contexto específico de confiança na racionalidade humana, no desenvolvimento da ciência e no progresso da humanidade que estava

prestes a ser abalado. Os eventos conturbados do século XX, período de guerras mundiais, derrocada do imperialismo, crises econômicas, revoluções e questionamentos acerca de narrativas totalitárias e universais, alteraram bruscamente o cenário da ficção mundial.

Linda Hutcheon, em *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction* (1988), realça como, a partir da década de 1960, grupos minoritários e até então silenciados, como mulheres, negros, homossexuais, trabalhadores e habitantes de países colonizados que conquistavam a sua independência começaram a participar da discussão, a produzir arte e a levantar questionamentos acerca de narrativas que não os representavam e de verdades que se pretendiam únicas. Ela se refere a esses grupos como "ex-cêntricos" (1988, p. 61), por estarem fora do centro branco, eurocêntrico e heteronormativo de produção de arte e de cultura. A inserção dessas vozes no debate fez com que a própria linguagem começasse a ser problematizada e percebida como um campo de disputa de poder que não é capaz de retratar a realidade de maneira imparcial, mas está carregada de sentidos e ideologias de grupos que durante séculos dominaram a narrativa da história.

A partir dessas questões, teóricos como Foucault, Bakhtin e Barthes pensaram a análise do discurso em suas diversas manifestações, reforçando que o discurso não pode ser desvinculado do seu contexto histórico e social de produção. Nos termos de Bakhtin, em *Teoria do romance I: A Estilística*: "Cada palavra exala um contexto e os contextos em que leva sua vida socialmente tensa; todas as palavras e formas são povoadas de intenções" (2015, p. 69).

Assim, não haveria algo como uma linguagem neutra, objetiva, nem mesmo em discursos tradicionalmente percebidos como imparciais, como o histórico, o jornalístico e o científico. Todo discurso é produto de um sujeito que realiza um enquadramento ao falar ou escrever e utiliza uma língua impregnada de outros usos passados e de ideologia. Em *Teoria da Literatura: uma introdução* (2019), o teórico literário britânico Terry Eagleton esclarece como essa visão impactou a recepção da literatura realista:

> O signo "saudável", para Barthes, é aquele que chama a atenção para a sua própria arbitrariedade - aquele que não tenta fazer-se passar por "natural", mas que, no momento mesmo de transmitir um significado, comunica também alguma coisa de sua própria condição relativa e artificial. (...) Na opinião de Barthes, há uma ideologia literária que corresponde a essa "atitude natural" e o seu nome é realismo. A literatura realista procura disfarçar a natureza socialmente relativa ou construída da linguagem: ela contribui para confirmar o preconceito de que existe uma forma de linguagem "ordinária", que por vezes é natural. Essa linguagem natural nos oferece a realidade "tal como ela é": não deforma - como fazem o Romantismo ou o Simbolismo - a realidade através de formas subjetivas (Eagleton, 2019, p. 203-204)

Portanto, o narrador objetivo e realista que queria reproduzir a realidade em sua obra já não tinha mais lugar no século XX, período de muitas realidades, vozes, verdades e ideologias

em constante disputa. Nesse contexto, o signo mais honesto, para Barthes, seria aquele que assume a sua parcialidade, a sua incompletude. Não por acaso, a narrativa realista começou a dar lugar à narrativa modernista, fragmentária, intimista e inconclusiva, que prestava muito mais atenção à maneira como trabalhava a linguagem. Segundo Patricia Waugh, autora de *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction* (1984): “no caso do realismo do século XIX, as formas de ficção derivavam de uma firme crença em um mundo histórico comum, objetivamente existente e vivenciado. A ficção modernista, escrita no início deste século [XX], respondeu à perda inicial da crença em tal mundo” (1984, p. 6).

A atenção à linguagem, ao ponto de vista e à forma artística, valorizadas pelos autores modernistas, abriram as portas para uma escrita mais autoconsciente no pós-modernismo e na contemporaneidade. Essa escrita se contrapõe à escrita realista por assumir o seu caráter ficcional e a sua condição de discurso construído por um sujeito social e politicamente localizado. Terry Eagleton (2019) utiliza um exemplo do cinema para demonstrar a diferença entre uma obra realista tradicional e a escrita inovadora que foi explorada a partir do modernismo:

> Veja-se, de um lado, um filme típico de Hollywood, que simplesmente usa a câmera como uma espécie de "janela” ou segundo olho, através do qual o espectador contempla a realidade, que mantém firme a câmera e lhe permite apenas "registrar" o que está acontecendo. Ao ver esse tipo de filme, nossa tendência é esquecer que aquilo "que está acontecendo" não está na realidade apenas "acontecendo", mas é um construto altamente complexo, que demanda atos e suposições de muitas pessoas. Veja-se, de outro lado, uma sequência cinematográfica na qual a câmera passa inquieta e nervosamente de objeto a objeto, focalizando primeiro um, deixando-o para focalizar outro, sondando esses objetos compulsivamente sob ângulos diferentes, antes de afastar-se, como se desconsolada, para focalizar alguma outra coisa. Tal procedimento não seria especificamente vanguardista, mas até mesmo este exemplo mostra como, em contraste com o primeiro tipo de filme, a atividade da câmera, a maneira de montar o episódio, está sendo "destacada", de modo que não podemos, enquanto espectadores, simplesmente olhar os próprios objetos através dessa operação interferente. O "conteúdo" da sequência pode ser apreendido como o produto de uma série específica de recursos técnicos, não como uma realidade "natural" ou espontânea que a câmera simplesmente reflete. (Eagleton, 2019, p. 256-257)

Adaptando o exemplo para o contexto da literatura, um narrador onisciente ou em terceira pessoa, seguindo um enredo linear e adotando uma linguagem objetiva, pode fazer parecer que a história está contando a si mesma, ocultando o fato de que um autor criou aqueles personagens e aquele universo ficcional, selecionou as cenas que fariam parte do livro e sua ordenação, escreveu e reescreveu as passagens até transmitirem ao leitor a emoção desejada. Já um narrador onisciente intruso, ou um narrador que muda de ponto de vista sem aviso ao longo da narrativa, interrompem a imersão do leitor na história e fazem com que ele perceba que tudo aquilo foi construído por um sujeito com uma intenção.

Esse momento de realização, quando uma narrativa deixa de parecer natural aos olhos do leitor e se revela uma construção, gera o efeito que o antropólogo canadense Erving Goffman definiu como "quebra de moldura" (Goffman *apud* Lodge, 1993, p. 11). O autor cria propositalmente uma moldura para contar sua história apenas para quebrá-la quando se dirige diretamente ao leitor ou decide comentar a escolha de uma palavra que usou na descrição de uma cena, por exemplo. É precisamente essa quebra de moldura que faz com que o leitor comece a prestar atenção na existência da moldura, na presença de um sujeito que enquadra a narrativa.

Por isso, ao definir metaficção, Patricia Waugh reforça que essa técnica não é apenas uma forma narcisista da arte de refletir sobre os próprios processos de criação, mas pode ser explorada pelos autores para aproximar ficção, contexto e sociedade de forma crítica, mostrando como a realidade também tem aspectos ficcionais e como a ficção, por sua vez, pode ampliar a percepção dos leitores sobre a realidade e seus desassossegos:

> Metaficção é um termo usado para descrever a escrita ficcional que, de forma consciente e sistemática, chama a atenção para seu próprio status como artefato, a fim de questionar a relação entre ficção e realidade. Ao criticar seus próprios métodos de construção, esses escritos não apenas examinam as estruturas fundamentais da narrativa ficcional, como também exploram a possível ficcionalidade do mundo exterior ao texto literário. (Waugh, 1984, p. 2, tradução própria)[1]

O fato de a metaficção ter se popularizado em um momento de ampliação da consciência social e cultural do mundo e dos usos da linguagem comprova a sua tendência crítica e questionadora. Principalmente a variação de metaficção que Linda Hutcheon nomeou de "metaficção historiográfica" (Hutcheon, 1988), que se preocupa em revisitar o passado, seus eventos e/ou personagens, com os olhos atualizados e questionadores do presente.

Romances como *Cem anos de solidão* (1967), do colombiano Gabriel García Márquez, e *O nome da rosa* (1980), do italiano Umberto Eco, são citados como exemplos de metaficção historiográfica que trabalham "o importante conceito pós-moderno de 'presença do passado'. (...) Não se trata de um retorno nostálgico; trata-se de uma revisitação crítica, um diálogo irônico com o passado tanto da arte quanto da sociedade" (Hutcheon, 1988, p. 4, tradução própria). Precisamente o que Saramago propõe em *História do Cerco de Lisboa* (1989), como será explorado em mais detalhes adiante.

A paródia é a principal estratégia utilizada pelos romancistas metaficcionais para abrir esse diálogo irônico com o passado artístico e social, principalmente porque, como realça

[1] As citações no idioma original podem ser consultadas no Anexo A deste trabalho.

Patricia Waugh, a paródia é uma técnica que combina criação e crítica. O teórico russo Mikhail Bakhtin, em *Teoria do romance III: o romance como gênero literário* (2019), já apontava o potencial criativo da paródia na renovação do gênero romanesco, que se diferencia dos gêneros épico e trágico, entre outras coisas, por sua capacidade de parodiar não apenas outros gêneros, mas também a si mesmo, suas próprias fórmulas e estilos. Para Bakhtin, "Essa natureza autocrítica do romance é seu magnífico traço enquanto gênero em formação" (p. 70).

A metaficção é uma das formas que o romance encontrou de se renovar e de permanecer relevante apesar das mudanças de contexto pelas quais ele passou desde a sua origem. Quando a narrativa realista tradicional já não era mais capaz de representar a realidade em toda a sua complexidade, os autores começaram a parodiá-la, criando novas maneiras de contar histórias e de se relacionar com o leitor. A seguir, serão abordados alguns dos principais traços distintivos comuns a obras metaficcionais, de acordo com os estudos de Patricia Waugh e Linda Hutcheon. Alguns desses traços também podem ser identificados nas obras estudadas de Pessoa e Saramago.

1.1 Características do romance metaficcional

Uma das principais mudanças exploradas pelas narrativas metaficcionais em relação às realistas foi a figura do narrador. O narrador onisciente "neutro" ou em terceira pessoa, que observava os fatos à distância e procurava não se envolver com a história narrada, foi substituído pelo narrador em primeira pessoa, por vezes diretamente envolvido na criação da história, como no caso de Tristram Shandy, ou por um narrador onisciente intruso, que não participa da história como personagem, mas se permite fazer comentários irônicos e interromper o andamento da narrativa para refletir sobre os acontecimentos do enredo. Esses narradores não procuram suprimir sua subjetividade, porque, como o signo na perspectiva de Barthes, que torna-se mais honesto quando assume a sua arbitrariedade, entendem que posicionar-se como sujeitos parciais é a forma mais transparente de contar uma história.

Assim, a ambiguidade e a ironia voltam a assumir um papel de destaque entre esses narradores, que percebem o seu potencial para revelar a complexidade da referencialidade da linguagem, que não possui um significado único, mas está repleta de muitos sentidos e de outras vozes. Como observa Linda Hutcheon: "Muitos dos críticos do pós-modernismo veem a ironia como fundamentalmente antisséria, mas isso é interpretar mal o poder crítico da palavra bivocal. (...) Na verdade, a ironia pode ser a única maneira que temos de ser sérios hoje" (1988, p. 39, tradução própria). Bakhtin (2019) também considera o papel essencial da ironia na formação

do gênero romanesco, entendendo-a como um tipo de riso carnavalesco reduzido, utilizada para aproximar assuntos normalmente percebidos como reverentes, intocáveis, tornando-os familiares e próximos, permitindo a sua investigação. Portanto, o autor irônico não é apenas um humorista, mas um investigador da realidade.

Outra tendência comum na narração de livros metaficcionais é apresentar personagens que são artistas, como escritores criando um romance (Waugh, 1984, p. 117). É o que vemos no caso de *História do Cerco de Lisboa* e no *Livro do Desassossego*. No primeiro caso, o protagonista Raimundo Silva trabalha como revisor e acaba assumindo a posição de autor ao decidir acrescentar um "não" em um livro de História, alterando o rumo dos eventos da tomada de Lisboa pelos portugueses em 1147 no seu romance. Já no livro de Pessoa, são apresentados dois narradores autores: Vicente Guedes e Bernardo Soares, que refletem sobre a composição de seu *Livro do Desassossego* em diversos fragmentos. Esses personagens escritores oferecem ao autor uma oportunidade de refletir, dentro da própria ficção, sobre questões como o papel da literatura, do artista e da arte na sociedade.

Se os narradores realistas evitavam mencionar o processo de composição literária para não quebrar a ilusão do leitor, os narradores metaficcionais se permitem refletir abertamente sobre suas escolhas criativas, deixando claro que por trás do produto final da escrita foram tomadas várias decisões autorais conscientes. Por meio dessa quebra de moldura, o público tem acesso aos "bastidores" da obra, às fundações do romance. Desse modo, ocorre uma desmistificação da escrita, que deixa de ser apresentada como uma habilidade inata ou derivada de um momento de inspiração divina, e passa a ser vista como um trabalho que envolve esforço, tempo e também apresenta os seus percalços.

A partir dessa mudança de atitude do narrador, também surge inevitavelmente uma postura diferente diante do leitor, que passa de espectador passivo a interlocutor, a participante na construção do sentido da obra literária. O narrador metaficcional não só se dirige diretamente ao leitor, mas também pode tratá-lo como cúmplice, como confidente e companheiro de viagem. Como destaca Patricia Waugh: "O 'Caro Leitor' já não é tão passivo e torna-se, na verdade, um participante reconhecido, plenamente ativo, numa nova concepção de literatura como criação coletiva em vez de uma versão monológica e autoritária da história" (Waugh, 1984, p. 43, tradução própria). Os finais inconclusivos, comuns em obras metaficcionais, também são uma abertura à interpretação do leitor, permitindo que ele desenvolva suas próprias respostas para as perguntas levantadas pela obra em vez de ter que se contentar com uma conclusão oferecida pelo autor.

Sempre consciente sobre a recepção de seu romance, o narrador metaficcional também se permite subverter ou brincar com expectativas do leitor acerca do que é comumente esperado em uma narrativa. Se a tradição é manter a linearidade do enredo e o objetivo do autor comercial deve ser evitar desvios que possam desinteressar quem lê, a obra metaficcional muitas vezes segue o caminho oposto. Ela interrompe o andamento tradicional da história com digressões, mudanças de tempo narrativo, ou revela o que vai acontecer no final do livro desde o início. Segundo Patricia Waugh, Muriel Spark é um exemplo de autora que utiliza essa última técnica para mudar a lógica da leitura: "A pergunta 'O que acontece a seguir?' é subordinada à pergunta 'Por que isso aconteceu?' através do recurso bastante simples de revelar o final perto do início da narrativa" (1984, p. 83). Dessa forma, o autor metaficcional demonstra que está mais preocupado com uma leitura reflexiva e atenta do que em criar entretenimento para saciar a curiosidade de um leitor apressado.

Alguns autores metaficcionais fazem críticas à literatura transformada em produto de consumo, mas isso não quer dizer que eles evitem os gêneros mais vendidos. Pelo contrário, eles se aproveitam das suas fórmulas de maneira paródica, participando do sistema para problematizá-lo a partir de seu interior. Hutcheon e Waugh destacam como característica da metaficção a mistura gêneros da alta literatura com gêneros populares e pouco estimados pela crítica literária, como o *thriller*, o romance histórico ou as histórias de detetive (gênero ressignificado em *O Nome da Rosa*). Tanto os gêneros mais eruditos como os mais consumidos são tratados de forma paródica e subversiva nas obras metaficcionais. Waugh afirma que essa mistura de gêneros, além de fazer com que essas obras sejam mais lidas, porque partem de uma base familiar para o público, também é uma estratégia para problematizar a separação rígida existente entre alta literatura e baixa literatura, entre quem faz parte do cânone e quem é deixado de fora dele (1984, p. 86).

A metaficção, principalmente na sua variedade historiográfica, problematiza qualquer tipo de discurso autoritário, que busca oferecer um significado final ou que se posiciona como "objetivo", omitindo sua moldura para o público em nome de uma maior credibilidade. O discurso histórico é percebido com especial ceticismo por autores metaficcionais, especialmente durante o pós-modernismo. Essa resistência ao discurso histórico, entretanto, não implica uma tentativa de negar a História, mas representa uma insistência na necessidade de sua revisão, como explica Linda Hutcheon:

> A história não se torna obsoleta: ela está, no entanto, sendo repensada — como uma construção humana. E ao argumentar que a história não existe a não ser como texto, não se nega estupidamente e "alegremente" que o passado existiu, mas apenas que sua acessibilidade para nós agora é inteiramente condicionada pela textualidade. Não

> podemos conhecer o passado a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até mesmo seus relatos de testemunhas oculares são textos. (Hutcheon, 1988, p. 16)

Portanto, não se trata de duvidar da veracidade dos eventos históricos, ou da História como ciência necessária à humanidade, mas de questionar quem conta essa história, de que ponto de vista e por que tantas realidades e fatos são omitidos nessa seleção. Romancistas como Saramago revisitam momentos e personagens do passado histórico em busca dessas respostas e de nomes e eventos esquecidos, ou distorcidos, pelos historiadores. Conforme Grunhagen e Reis, críticos saramaguianos: "Saramago colhe da chamada Nova História a predisposição para uma interação entre História e ficção que permita à segunda completar a primeira e entender como personagens com dignidade histórica figuras não contempladas pela historiografia oficial" (2024, p. 43).

Além da história social, a história literária também está presente na metaficção por meio da intertextualidade e da paródia, como já foi destacado. A menção a outros autores, obras ou personagens literários dentro de uma narrativa também funciona como uma quebra de moldura, lembrando o leitor de que aquela obra, por mais que se aproxime da sua realidade, está inserida em um universo ficcional.

Todas essas estratégias demonstram a tendência do romance metaficcional para questionar não só as representações literárias tradicionais e a exploração comercial da literatura, mas a própria capacidade da linguagem de ser um meio imparcial de comunicação e transmissão de informação. O que a metaficção busca revelar ao leitor é que os discursos extraliterários, embora se posicionem como factuais, podem ser tão ficcionais e socialmente construídos quanto uma obra literária.

Conhecendo o contexto do surgimento e do desenvolvimento da metaficção na literatura mundial, bem como suas principais formas de manifestação em obras literárias, será possível proceder à análise de trechos metaficcionais presentes nas obras selecionadas de Fernando Pessoa e de José Saramago, representantes da metaficção na literatura portuguesa.

2. AUTORES AUTOCONSCIENTES: PESSOA E SARAMAGO

No contexto da literatura portuguesa, o discurso metaliterário também conquistou mais espaço no final do século XX — a partir das inovações ficcionais propiciadas pela reabertura política de Portugal após a Revolução dos Cravos em 1974 (Reis, 2004) —, mas as raízes da metaficção portuguesa começaram a se formar muito antes dos autores pós-modernos. Como mencionado na introdução deste trabalho, Camões, no épico *Os Lusíadas* (1572), já apresentava traços metaficcionais em alguns de seus cantos. Outros grandes nomes da literatura portuguesa que exploraram a metaficção em suas obras foram Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, Cesário Verde e Eça de Queirós, para citar alguns exemplos. Dando continuidade a essa longa tradição, estão o autor modernista Fernando Pessoa, cujos desassossegos permanecem extremamente atuais, e o escritor contemporâneo José Saramago.

Saramago, à semelhança de seu antecessor Pessoa, refletiu profundamente sobre o próprio fazer literário, como observou o ensaísta português Eduardo Lourenço: "Não conheço em língua portuguesa autor algum — salvo Pessoa — que tão entranhadamente tenha entrelaçado à sua criação a consciência do mesmo ato de criação, a questão do seu ser e do seu sentido" (1994, p. 187). Portanto, estudar a metaficção na prosa saramaguiana também passa por uma investigação desse fenômeno na prosa pessoana, a qual estabeleceu as bases para uma série de explorações literárias posteriores.

É inegável a influência dos escritos de Pessoa sobre a ficção de Saramago, bem como sobre outros autores do final do século XX em diante, principalmente levando em conta a publicação póstuma e tardia do *Livro do Desassossego*, em 1982, texto que logo passou a ser considerado um título fundamental da literatura portuguesa (Reis, 2004). O caráter fragmentário e inovador dessa obra, que possui "essa prosa, tão poética" (Pizarro, 2023, p. 8), escapando a classificações tradicionais de gêneros literários, contribuiu para transformar o panorama ficcional posterior em língua portuguesa, instaurando uma "condição de desassossego que atravessa o século XX" (Medeiros, 2017, p. 23).

Essa inquietação é compartilhada por Saramago, que utiliza a metaficção historiográfica em alguns de seus romances como uma das formas de expressá-la. Maria Alzira Seixo, notável estudiosa saramaguiana, destaca como as obras de Saramago se enquadrariam perfeitamente nos exemplos de metaficção estudados por pesquisadoras que investigam o tema, como a já referida Linda Hutcheon:

> E quem leu Linda Hutcheon e o seu livro *Poética do Pós-Modernismo* (1988), ou, mais recentemente, Elisabeth Wesseling e o seu *Escrever a História como se Fosse Um Profeta* (1991), só se espanta pelo facto de essas universitárias não terem lido Saramago, porque os seus livros parecem descrições rigorosas e adequadas da maioria dos processos utilizados nos seus romances. (...) penso que é indiscutível que alguns dos processos reconhecidamente pós-modernos da ficção contemporânea são centrais em Saramago, e nomeadamente os seguintes: o gosto de formas de reescrita (literária ou histórica: *O Ano da Morte de Ricardo Reis, História do Cerco de Lisboa, O Evangelho segundo Jesus Cristo*), o gosto da correcção ou alteração do passado (*Memorial do Convento, História do Cerco de Lisboa, O Evangelho segundo Jesus Cristo*) e a adopção, na narrativa, do ponto de vista do Outro (o esquecido pela História oficial, o perdedor ou o «mau da fita»: o ponto de vista dos soldados e dos operários, em *Memorial do Convento*; o ponto de vista dos árabes, em *História do Cerco de Lisboa*; o ponto de vista do cidadão anónimo, entendido aliás como o efectivo fautor das alterações sociais, em *A Jangada de Pedra*). (Seixo, 1999, p. 125-126)

História do Cerco de Lisboa foi a obra selecionada para análise nesta pesquisa por permitir reflexões não apenas acerca da revisão de narrativas históricas, mas também sobre a questão autoral, já que o romance narra a história da escrita de outro romance. Outras características metaficcionais identificadas na obra de Saramago que justificam a sua escolha para este estudo são: a presença de um narrador onisciente intruso que combina a ficção com o comentário sobre ela; uso de ironia; uso de dialogismo, intertextualidade e paródia; interação com o leitor e inovações formais com relação ao estilo do texto, que se aproxima da oralidade, como observa a pesquisadora Sandra Ferreira: "Uma língua escrita em que se pode ouvir a língua falada: é dessa língua que se compõem os romances de Saramago" (2015, p. 14).

Já o *Livro do Desassossego,* embora não se enquadre na categoria de metaficção historiográfica como a obra de Saramago, contém diversos trechos metaficcionais e possui inovações formais características da metaficção, como a sua forma fragmentária, que quebra a linearidade da narrativa, trazendo a ideia de inacabamento; a mistura de gêneros como o diário, a autobiografia e o ensaio; a intertextualidade na menção a outras obras, autores e personagens literários; a presença de um narrador em primeira pessoa que se dirige diretamente ao leitor e apresenta reflexões sobre a composição da obra, entre outras questões que serão examinadas adiante.

Os trechos metaficcionais de Pessoa e Saramago selecionados para análise e comparação serão organizados em quatro tópicos principais, levando em consideração o tema central deste trabalho, que associa a metaficção ao desassossego autoral: 1) a relação com a escrita, 2) a relação com o leitor, 3) a relação com outras obras e autores e 4) a relação com o papel social do autor.

Por fim, a opção por analisar os livros escritos em prosa dos autores portugueses se dá por dois motivos principais: 1) facilitar a comparação entre o romance de Saramago, gênero de

produção mais significativa do autor, e o *Livro do Desassossego*; 2) de acordo com o próprio Fernando Pessoa, "em prosa é mais difícil de se outrar" (Pessoa, 1966, p. 105). Assim, analisar o discurso metaliterário em prosa pode ser uma forma mais aproximada de chegar às reflexões e percepções dos autores sobre escrita e literatura, considerando que a linha que separa narrador e autor torna-se mais tênue no território metaficcional.

2.1 Metaficção em *História do Cerco de Lisboa*

O romance de José Saramago de 1989 adota por protagonista um revisor, Raimundo Benvindo Silva, homem solitário que levava uma vida pacata e cumpria impecavelmente suas obrigações profissionais até o momento em que recebe da editora o trabalho de revisar um livro de História, que trata sobre o cerco e a tomada de Lisboa pelos portugueses em 1147. Durante a leitura, Raimundo se depara com uma sentença que o desassossega:

> Há dois minutos que Raimundo Silva olha, de um modo tão fixo que parece vago, a página onde se encontram consignados estes inabaláveis factos da História (…) 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. Quis o acaso, ou foi antes a fatalidade, que estas unívocas palavras ficassem reunidas numa linha só, assim se apresentando com a força duma legenda, são como um dístico, uma inapelável sentença, mas são também como uma provocação, como se estivessem a dizer ironicamente, Faz de mim outra coisa, se és capaz. (Saramago, 2017, p. 51)

Provocado pelo texto, Raimundo se comporta de maneira completamente imprevisível e decide acrescentar um "não" no livro do historiador, afirmando que os cruzados *não* ajudaram os portugueses na tomada de Lisboa, mudando a História de Portugal e a sua própria história pessoal a partir dessa atitude impulsiva. Quando o erro é percebido pela editora, Raimundo é chamado a se explicar e passa a ter o seu trabalho supervisionado pela diretora Maria Sara. Os dois acabam se apaixonando, e Maria Sara, intrigada pelos motivos que levaram Raimundo Silva a alterar uma obra histórica, incentiva-o a escrever um romance em que os cruzados não tenham ajudado os portugueses a reconquistar a cidade, que na época do cerco estava sob domínio árabe.

Raimundo transforma-se então em escritor e homem apaixonado, assumindo uma postura mais ativa em relação à própria vida. Como leitores da obra de Saramago, passamos a acompanhar uma narrativa em dois níveis: de um lado, os eventos da vida de Raimundo Silva e Maria Sara; de outro, o processo de escrita do romance de Raimundo Silva a partir da história alterada do Cerco de Lisboa. Assim, o narrador saramaguiano "mostra os andaimes da narrativa,

para que o leitor, observando do que ela é feita, possa surpreender-se ainda mais com o que ela é capaz de ser" (Ferreira, 2015, p. 101).

Como será evidenciado pela análise dos trechos literários a seguir, a obra permite reflexões acerca da confiabilidade das fontes históricas, da história como construção social e textual, da importância do ofício do autor e da escrita literária como maneira de emendar omissões históricas, repensando o passado em sua conexão indissociável com o presente.

2.1.1 A relação com a escrita

A História e sua revisão ficcional sempre ocuparam um espaço central na ficção de Saramago, com um diferencial em *História do Cerco de Lisboa*: "neste caso, o que distingue a tematização da História, quando a comparamos com outros romances de Saramago, é o facto de essa tematização estar articulada com o motivo da escrita" (Grunhagen e Reis, 2024, p. 58).

Desde o primeiro capítulo do livro, que introduz uma conversa entre o revisor Raimundo Silva e o historiador que escreveu a obra sobre o Cerco de Lisboa, reflexões acerca da escrita da História já se fazem presentes, entremeadas a observações sobre a composição literária. Enquanto os personagens, na posição de autor e revisor, dialogam sobre omissões e emendas textuais, Raimundo Silva, de maneira ousada, aproxima História e literatura, afirmando que ambas são construções que diferem da vida, da realidade, embora a História, ao contrário da literatura, pretenda-se factual:

> O meu livro, recordo-lho eu, é de história, Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos géneros, porém, não sendo propósito meu apontar outras contradições, em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender (Saramago, 2017, p. 13)

Portanto, a História e a literatura são posicionadas na mesma categoria de discurso construído. Ambas são representações textuais de acontecimentos que envolvem uma seleção, organização, estilização, e não podem ser confundidas com o acontecimento em si. Saramago entende a História "como romance da humanidade contado do ponto de vista dos senhores dela" (Lourenço, 1994, p. 186). Afinal, os historiadores não podem representar todos os eventos do passado em todos os detalhes, precisam fazer um recorte do que consideram mais importante, e todo recorte resulta em realces e omissões. É isso que o narrador saramaguiano destaca quando decide iniciar o seu livro com uma fala de Raimundo Silva sobre o deleatur: "Disse o revisor, Sim, o nome deste sinal é deleatur, usamo-lo quando precisamos suprimir e apagar, a própria

palavra o está a dizer, e tanto vale para letras soltas como para palavras completas" (Saramago, 2017, p. 9). Como o deleatur, a História também suprime e apaga. Por isso, cabe ao ficcionista revisá-la, da mesma forma que Raimundo Silva, que de revisor passou a autor, para fazer emendas na História.

Nesse sentido, um romance é mais honesto do que um livro de História, porque já se assume como uma alternativa, uma possibilidade, desde a sua concepção. Depois de inserir o "não" na obra do historiador, Raimundo Silva fica aliviado ao receber um romance para revisar, pois não sente a tentação de corrigi-lo:

> Afinal, é apenas um romance entre os romances, não tem que preocupar-se mais com introduzir nele o que nele já se encontra, porque livros destes, 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, 2017, p. 61)

O trecho também traz uma reflexão metaficcional acerca do papel do romance, que nasceria a partir do "desespero" autoral como tentativa de não perder o passado de vista. A escrita aparece aqui associada à memória e a um certo inconformismo com o passado e com o presente que motivaria o escritor a produzir.

Quando Raimundo Silva se lança à escrita de seu romance, também surgem trechos metaficcionais sobre o processo criativo que antecede a produção do texto e os obstáculos que se impõem durante o trabalho do autor, desmistificando assim o ofício do escritor:

> olhou com nervosa irritação as poucas linhas que haviam restado do destroço, seis folhas, umas após outras, tinham sido rasgadas, e as emendas, as emendas como cicatrizes por fechar. Percebia que enquanto não resolvesse a dificuldade não seria capaz de avançar, e surpreendia-se, acostumado como estava a que nos livros tudo parecesse correntio, espontâneo, quase necessário, não porque efetivamente o fosse, mas porque qualquer escrita, boa ou má, sempre acaba por apresentar-se como uma cristalização predeterminada, ainda que não se saiba como nem quando nem porquê nem por quem (Saramago, 2017, p. 142-143)

A escrita, longe de ser algo natural e fluido, como pode parecer durante a leitura de uma obra concluída em que não temos acesso às decisões e reflexões do autor, começa a se revelar como construção, trabalho intelectual árduo que exige pesquisas e leituras prévias, reescritas e grande persistência:

> O cesto de papéis ficou cheio de folhas amarrotadas, de tentativas sem seguimento, de rascunhos emendados em todas as direções, sobejos inúteis de um dia inteiro de esforços de estilo e de gramática, de milimétricas harmonias para equilíbrio das partes constitutivas da epístola, Raimundo Silva chegou mesmo a desabafar em voz alta, Se os autores sempre assim sofrem, coitados, e achou algum contentamento em não ser mais que revisor. (Saramago, 2017, p. 108-109)

Raimundo Silva passa a sentir em primeira mão os sofrimentos dos autores. Percebe que o trabalho com a escrita, embora por vezes muito romantizado, é um ofício como qualquer outro, uma habilidade a ser lapidada por meio da prática constante. Durante a construção de seu romance, o revisor/autor sofre bloqueios criativos, é confrontado por perguntas como "Que vou eu escrever" e "Por onde devo começar" (Saramago, 2017, p. 135) e busca inspiração na leitura de outras obras e em passeios pela cidade de Lisboa, visitando os locais onde a antiga muralha separava os sitiantes portugueses dos sitiados árabes. Em uma dessas pesquisas de campo, quando está no topo do Castelo de São Jorge, contemplando Lisboa, descobre a ironia como ferramenta produtiva para dar continuidade à sua composição literária:

> O vento puxa e repuxa Raimundo Silva, obriga-o a segurar-se aos merlões para manter o equilíbrio. Num momento, o revisor experimenta uma sensação forte de ridículo, tem a consciência da sua postura cénica, melhor dizendo, cinematográfica, a gabardina é manto medieval, os cabelos soltos plumas, e o vento não é vento, mas sim corrente de ar produzida por uma máquina. E é nesse preciso instante, quando duma certa maneira se tornou infenso e inocente pela ironia contra si próprio dirigida, que no seu espírito surgiu, finalmente claro e também ele irónico, o motivo tão procurado, a razão do Não, a justificação última e irrefutável do seu atentado contra as históricas verdades. Agora Raimundo Silva sabe por que se recusaram os cruzados a auxiliar os portugueses a cercar e a tomar a cidade, e vai voltar a casa para escrever a História do Cerco de Lisboa. (Saramago, 2017, p. 148-149)

Depois de muitas folhas amassadas, rasgadas, emendadas, Raimundo Silva começa a encontrar o seu estilo, descobre a ironia como forma séria de investigação e percebe que a escrita não é um segredo compartilhado por poucos iluminados:

> Apontou num papel solto o pensamento, se tanto se lhe pode chamar, com a ideia de vir a utilizá-lo mais tarde, calhando, em alguma reflexão sobre o mistério da escrita, que culminará provavelmente, seguindo a lição definitiva do poeta, na precisa e sóbria declaração de que o mistério da escrita está em não haver nela mistério nenhum, verificação que, a ser aceite, nos conduziria à conclusão de que se não há mistério na escrita, tão-pouco o haverá no escritor. (Saramago, 2017, p. 199)

O poeta mencionado no trecho é Alberto Caeiro (que assina o poema XXXIX - O mistério das coisas, onde está ele?, do livro *O Guardador de Rebanhos*), heterônimo pessoano considerado mestre dos demais e conhecido por seu "contentamento puro" (Lourenço, 1986, p. 87) e "sorriso antimetafísico" (Perrone-Moisés, 2001, p. 215). O heterônimo valorizava a simplicidade de expressão e entendia a experiência sensível como forma privilegiada de conhecimento da realidade. Por isso, a escrita e o escritor desmistificados são associados a

Caeiro, e não a Pessoa, que seguiu caminho oposto ao do mestre e criou diversas ficções em torno da figura do escritor e do trabalho do autor, afirmando, por exemplo, que todos os heterônimos surgiram para ele em um único "dia triunfal". Críticos pessoanos como Jerónimo Pizarro confrontam essa declaração com os registros e documentos deixados pelo poeta, revelando que o processo criativo de Pessoa teria sido mais longo:

> Nesse dia triunfal, que talvez tenha durado um mês, mas que Pessoa, retrospetivamente, converteu num só dia, surgiram primeiro Caeiro, depois Reis e, por último, Campos. Na ficção tudo foi veloz e semelhante a uma série sucessiva de epifanias; na realidade revelada pelo arquivo, no trabalho que revelam os manuscritos, Caeiro, Reis e Campos tiveram uma gestação relativamente lenta, pois surgiram primeiro alguns poemas anónimos e só depois se foram esboçando - na mente de Pessoa - Os seus possíveis autores, com os nomes e os dados biográficos que hoje conhecemos. (Pizarro, 2023, p. 72)

Contrapondo-se a essa criação espontânea, derivada de uma inspiração súbita, Saramago, "autor atentíssimo à sua criação e suficientemente honesto para não mistificar os processos de concepção e construção de sua obra" (Ferreira, 2015, p. 141), parece fazer uma provocação a Pessoa no trecho de *História do Cerco de Lisboa*, concordando com Caeiro quando defende que a escrita não é, ou não deveria ser, misteriosa. Assim, o narrador saramaguiano tenta lançar luz sobre como o trabalho do escritor de fato acontece: palavra após palavra, dia após dia. *História do cerco de Lisboa*, mais uma vez, aponta os caminhos da escrita:

> Decidiu que para o seu trabalho de revisão de obra alheia continuará a servir-se do escritório, interior, mas isto que está escrevendo, venha ou não a ser história do cerco de Lisboa, o fará às claras, com a luz natural caindo sobre as suas mãos, sobre as folhas de papel, sobre as palavras que forem nascendo e ficando, que não ficam todas as que nascem, por sua vez fazendo elas luz sobre o entendimento das coisas, até onde se pode, e aonde, a não ser por elas, não se chega. (Saramago, 2017, p. 199)

O trabalho de revisão de Raimundo Silva, burocrático e repetitivo, pode ser feito sob a luz artificial do escritório. Por outro lado, o trabalho de criação do autor deve ser feito sob a luz natural, de forma que as palavras possam iluminar o entendimento do escritor e dos leitores.

2.1.2 A relação com o leitor

Na obra *Teoria do romance III: o romance como gênero literário*, Mikhail Bakhtin aponta uma das principais diferenças na relação entre autor e leitor no gênero épico e no gênero romanesco:

> O deslocamento do centro temporal da orientação artística, que coloca o autor, seus leitores e o mundo por ele representados no mesmo plano axiológico-temporal, no mesmo nível, que os torna contemporâneos, possíveis conhecidos, amigos, que

> familiariza suas relações (...), permite ao autor, em todas as suas máscaras e aspectos, mover-se com liberdade no campo do universo representado, campo esse que na epopeia era absolutamente inacessível e fechado. Ele pode aparecer no campo da representação assumindo qualquer postura autoral, pode representar os momentos reais de sua vida ou fazer alusões a eles, pode intrometer-se na conversa das personagens, pode polemizar abertamente com seus inimigos literários, etc. Não se trata apenas do aparecimento da imagem de autor no campo da representação — trata-se de que o autor autêntico, formal, o autor primário (o autor da imagem de autor) aparece em novas relações mútuas com o mundo representado: agora estas se encontram nas mesmas dimensões axiológico-temporais, o discurso representativo do autor se encontra no mesmo plano com o discurso representado do herói e pode entrar (ou melhor, não tem como deixar de entrar) em relações dialógicas e combinações híbridas com ele. É exatamente essa nova posição do autor primário, do autor formal na zona de contato com o mundo representado, que torna possível o aparecimento da imagem de autor no campo da representação. Essa nova colocação do autor é um dos mais importantes resultados da superação da distância épica (hierárquica). (Bakhtin, 2019, p. 94-96)

Portanto, no romance, autor e leitor compartilham o horizonte contextual e de linguagem, o que permite ao autor perceber o leitor como um interlocutor ativo e se dirigir diretamente ao receptor de sua obra. O narrador saramaguiano abre esse diálogo com frequência em seus romances, como lembra Maria Alzira Seixo: "este plano enunciativo constrói-se em ligação com um leitor cúmplice, que é o destinatário de um sem-número de comentários, apreciações e apartes, muitas vezes irónicos, através dos quais o sujeito do discurso deixa transparecer a sua voz situada no plano temporal da actualidade" (1999, p. 85).

Essa interpelação do leitor se dá de formas distintas em *História do Cerco de Lisboa.* Por vezes, acontece de maneira direta, quando Saramago utiliza o termo "leitor": "colocando-se finalmente em frente das três portas viradas a norte e oriente, a saber, a de Martim Moniz, a do Sol e a de Alfama, como explicado já ficara antes e agora se repetiu, por comodidade do leitor e redondeio do discurso" (Saramago, 2017, p. 241); "não nos resta outra solução que escolher algo que o critério do leitor tenha por bem aceitar como essencial" (p. 265)

Em outros momentos, a inclusão do leitor na narração ocorre por meio do uso da terceira pessoa do plural, que situa narrador e leitor no mesmo plano: "Apesar da competência profissional com que o ouvimos expressar-se durante a conversa com o historiador, é tempo de introduzir aqui uma primeira dúvida sobre as consequências da confiança de que o investiu o autor da História do Cerco de Lisboa" (Saramago, 2017, p. 25); "Por favor, diga-nos o senhor revisor onde está aí o disparate, esse erro que nos escapa, é natural, não beneficiamos da sua grande experiência, às vezes olhamos e não vemos, mas sabemos ler, creia, sim" (p. 52).

Essa interação também serve como uma quebra da quarta parede que, em alguns casos, desperta o leitor da posição confortável de espectador, lembrando-o de que as questões trabalhadas na narrativa histórica estão diretamente associadas a reflexões necessárias sobre a realidade presente:

> Realmente, é muito fácil acusar, Mogueime mente, Mogueime mentiu, mas nós, aqui, maiormente instruídos nas mentiras e verdades dos últimos vinte séculos, com a psicologia lavrando as almas, e a mal traduzida psicanálise, mais o resto, para cuja simples enunciação se requereriam cinquenta páginas, não deveríamos levar à ponta de intransigente espada os defeitos alheios, se tão indulgentes costumamos ser com os nossos próprios (Saramago, 2017, p. 212-213)

Os trechos evidenciam que Saramago interage com um leitor contemporâneo, próximo e cúmplice, buscando ampliar a percepção desse interlocutor sobre o mundo e incentivando-o a adotar uma posição ativa e crítica diante dos eventos narrados e da realidade.

2.1.3 A relação com outras obras e autores

Detentor de "uma curiosidade intelectual e literária que lhe forneceu a imensa extensão de saber de que os seus livros dão conta" (Seixo, 1999, p. 11), Saramago não só demonstra grande experiência com a escrita em suas obras, mas também se revela um ávido leitor, conhecedor de títulos variados, literários e não literários, clássicos e populares. Muitas obras e autores são mencionados ao longo de *História do Cerco de Lisboa*, reforçando a tendência de Saramago para o dialogismo, a intertextualidade e a paródia, a busca do que Bakhtin denominou de "potencial enciclopédico" (Bakhtin, 2015, p. 224) do romance, presente em obras como *Dom Quixote* e *Tristram Shandy*. Como aponta Ferreira:

> Em suas investidas teóricas acerca do romance, inscritas nos Cadernos de Lanzarote, [Saramago] declarou crer que o romance deve se revitalizar por meio da miscigenação com "o ensaio, a filosofia, o drama, a própria ciência" (1997, p.256), de modo a converter-se num texto englobante e totalizador. (2015, p. 68-69)

Portanto, Saramago, como Cervantes e Sterne, intercala gêneros (literários e extraliterários), além de parodiar e dialogar com outras obras e escritores, inserindo-se na história e na tradição literária e dando continuidade a ela.

Exemplo de paródia no romance saramaguiano é a reescrita feita por Raimundo Silva do discurso dirigido por Afonso Henriques aos cruzados, pedindo o auxílio dos soldados cristãos na retomada de Lisboa. Ao ler o suposto discurso original do rei português, conforme registrado por fontes históricas, Raimundo Silva demonstra grande ceticismo diante do vocabulário elevado e da desenvoltura do rei ao se pronunciar em latim, que não era sua língua materna, e decide reescrever as palavras de Afonso Henriques: "Alçou então o rei a poderosa voz, Nós cá, embora vivamos neste cu do mundo, temos ouvido grandes louvores a vosso respeito, que sois homens de muita força e destros nas armas" (Saramago, 2017, p. 152). O

trecho demonstra uma clara inserção da oralidade, de forma paródica, nos discursos elevados, zombando da figura de autoridade e das fontes históricas que provavelmente embelezaram o discurso original do rei para registro.

O narrador saramaguiano também ironiza clichês de romances de entretenimento, que sacrificam a pesquisa e a preocupação com o conhecimento de outras culturas e tempos históricos em nome da espetacularização da narrativa, trazendo elementos exóticos e estereotipados de outros povos, demonstrando descaso pela sua verdadeira cultura e modos de vida:

> lembrou-se de uma história de que não recordava o título nem o autor, ainda que lhe parecia que era assim algo como Tarzan e o Império Perdido, e onde havia uma cidade de romanos antigos e de cristãos primeiros, tudo escondido numa selva de África, é bem certo que a imaginação dos autores não tem limites, e este, se todo o mais confere, só pode ser o Edgar Rice Burroughs. Havia um circo e os cristãos eram lançados às feras, isto é, aos leões, ainda por cima com a facilidade que dá ser aquela a terra deles, e o romancista escrevia, embora sem aduzir provas ou citar autoridades, que os mais nervosos daqueles infelizes não se deixavam ficar à espera de que os leões atacassem (Saramago, 2017, p. 87)

Além de autores de romances de entretenimento, também são mencionados em *História do Cerco de Lisboa* grandes nomes da literatura, como Camões, Eça de Queirós, Balzac, Shakespeare, Dostoiévski, Fernando Pessoa e seus heterônimos. As referências a Pessoa, considerando o tema desta pesquisa, merecem destaque aqui, pois comprovam como o diálogo intertextual entre os dois autores é uma constante ao longo da poética saramaguiana. Como já destacado por Medeiros, Saramago "revisa, romanescamente, a poética pessoano-heteronímica" (2017, p. 48).

No romance de 1989, Pessoa é mencionado tanto de forma direta como indireta, por meio de versos de seus heterônimos inseridos na narração sem aspas ou qualquer indicação de autoria. A seguir, foram selecionados alguns trechos que remetem a Pessoa ao longo da obra:

> O revisor tem este notável talento de desdobrar-se, desenha um deleatur ou introduz uma vírgula indiscutível, e ao mesmo tempo, aceite-se o neologismo, heteronimiza-se, é capaz de seguir o caminho sugerido por uma imagem, uma comparação, uma metáfora, não raro o simples som duma palavra repetida em voz baixa o leva, por associação, a organizar polifónicos edifícios verbais que tornam o seu pequeno escritório num espaço multiplicado por si mesmo, ainda que seja muito difícil explicar, em vulgar, o que tal coisa quer dizer. (Saramago, 2017, p. 22)

> Está mais frio. Raimundo Silva pensou, pessoanamente, Se eu fumasse, acenderia agora um cigarro, a olhar o rio, pensando como tudo é vago e vário assim, não fumando, apenas pensarei que tudo é vário e vago, realmente, mas sem cigarro, ainda que o cigarro, se o fumasse, por si mesmo exprimisse a variedade e a vaguidade das coisas, como o fumo, se fumasse. (Saramago, 2017, p. 55-56)

> às vezes pergunto-me que erros teria cometido Fernando Pessoa, de revisão e outros, com aquela confusão de heterónimos, uma briga dos diabos, suponho. (Saramago, 2017, p. 97)

> De todo o modo, a chuva não o poupou, afinal não se fica mais molhado caindo ao mar oceano do que ao rio da nossa aldeia, quer isto dizer que se Raimundo Silva tivesse feito todo o caminho a pé não se molharia mais do que já está, um pinto, uma sopa. (Saramago, 2017, p. 123)

Analisando as menções ao poeta modernista português, é possível perceber não só a sua importância como influência literária para Saramago, mas também certa atitude irônica adotada pelo autor em relação ao universo literário pessoano e ao estilo do poeta. A ironia não é desrespeitosa ou zombeteira, mas evidencia diferenças de composição e de posicionamento autoral entre os dois escritores portugueses. Enquanto Pessoa criou diversos heterônimos, máscaras autorais, e desenvolveu um estilo mais rebuscado, "vago e vário", Saramago se assume como narrador de todos os seus romances, adotando um estilo mais próximo da oralidade e da vida comum.

O último trecho (p. 123) é mais uma menção a um verso de Alberto Caeiro, também de um poema do livro *O Guardador de Rebanhos*: XX - O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia. Como foi observado neste trabalho no tópico "Relação com a escrita", Saramago já utilizara outro verso de Caeiro para refletir sobre não haver mistério na escrita, e essa retomada da poesia de Caeiro ao longo do romance pode ser uma indicação de que Saramago, no romance aqui analisado, possui maior afinidade com os pensamentos do heterônimo sobre composição literária e vida do que com a visão do ortônimo.

Para finalizar, foi selecionado um trecho do romance de Saramago que não faz nenhuma menção explícita a Pessoa, mas permite uma associação com diversos trechos do *Livro do Desassossego* que trazem Bernardo Soares contemplando Lisboa melancolicamente pela janela de seu quarto andar da Baixa lisboeta:

> este rodeio, que principiou por indagar sobre horas de sono e vigília para vir a rematar em gasta reflexão sobre a curteza das vidas e a longevidade das esperanças, este rodeio, acabemos, encontrará justificação se, subitamente, nos perguntarmos quantas vezes, ao longo da vida, vai uma pessoa à janela, quantos dias, semanas e meses ali passou, e porquê. (Saramago, 2017, p. 127)

Embora não seja possível comprovar que Saramago tenha feito uma alusão a Pessoa/Soares no excerto, é válido formular a hipótese de que esse personagem solitário, Raimundo Silva, que por tantos anos levou uma vida sonolenta e quando escreve vai à janela à procura de inspiração, de respostas, possa ter alguma vinculação com Fernando Pessoa, especialmente considerando os muitos trechos do *Livro do Desassossego,* alguns dos quais

analisaremos, em que Soares declara estar escrevendo diante da janela de seu pequeno quarto e menciona um sono persistente. Como veremos no próximo tópico, para Saramago, a escrita e a vida se opõem ao sono: são formas de vigília.

2.1.4 A relação com o papel social do autor

A descrição feita por Maria Alzira Seixo da carreira atípica de Saramago como escritor será útil para um melhor entendimento das posições do romancista com relação ao ofício e às responsabilidades sociais do autor em *História do Cerco de Lisboa*:

> Viagem curiosa é a desta carreira que arranca quando o autor tem já quarenta e quatro anos, e a muitos títulos elucidativa. Elucidativa de uma total falta de condições de trabalho, no seu início: quando publica o seu primeiro romance, em 1947, trabalha na Caixa do Abono de Família do Pessoal da Indústria de Cerâmica, com funções administrativas, que aliás desempenhou até cerca da década de sessenta e praticamente desde que terminou o seu curso de Serralheiro Mecânico, em 1939, já que, por deficiências económicas, não pôde prolongar os estudos do liceu, onde foi aluno brilhante; elucidativa quanto ao peso das oportunidades e dos contactos na afirmação e desenvolvimento das vocações (...) elucidativa ainda quanto à demonstração do poder da vontade e do labor na tentativa artística (...) foi necessária uma perseverança contínua e uma luta tenaz para que este homem, que em 25 de Novembro de 1975 fica desempregado, atido ao ganha-pão das traduções, seja hoje um dos raríssimos intelectuais que em Portugal podem viver da profissão de escritor. (Seixo, 1999, p. 11)

Portanto, apesar de publicar seu primeiro romance aos vinte e cinco anos, Saramago teve um reconhecimento tardio, como reforçam Grunhagen e Reis: “ele se tornou efetivamente conhecido como romancista quando já contava quase sessenta anos, com a publicação de *Levantado do chão* (1980)” (2024, p. 9). Antes disso, o autor precisou interromper os estudos, apesar de seu potencial como aluno, para ingressar no mercado de trabalho, exerceu diversas profissões, passou por dificuldades econômicas e teve que persistir muito para, superando todos esses obstáculos, alcançar a posição de nobel português. Como Seixo destaca, foi um dos “raríssimos” escritores portugueses que conseguiu viver exclusivamente de sua carreira literária. Outros grandes nomes da literatura portuguesa, como Camões, Cesário Verde e Pessoa, morreram antes de alcançarem reconhecimento e de poderem sustentar-se por sua arte.

Apesar de ter conquistado, ainda em vida, uma posição de prestígio como autor, Saramago demonstra plena consciência de ser uma exceção à regra do mercado editorial, fazendo várias críticas a essa instituição em *História do Cerco de Lisboa*. No diálogo entre historiador e revisor no primeiro capítulo, já nos deparamos com passagens que remetem ao problema, como a diferença hierárquica existente entre autor e revisor e a diferença de

oportunidades que podem limitar as escolhas profissionais dos indivíduos. Quando o historiador questiona se o revisor gosta do que faz, Raimundo Silva declara que "revisor de vocação é fenómeno desconhecido" (Saramago, 2017, p. 10), lembrando que quem revisa o texto alheio o faz por necessidade, falta de alternativa, não por vocação. Em seguida, no mesmo diálogo, surge a questão da desigualdade de oportunidades e da percepção social sobre o autodidata:

> Quer-me parecer que você errou a vocação, devia era ser filósofo, ou historiador, tem o alarde e a pinta que tais artes requerem, Falta-me o preparo, senhor doutor, que pode um simples homem fazer sem o preparo, muita sorte já foi ter vindo ao mundo com a genética arrumada, mas, por assim dizer, em estado bruto, e depois não mais polimento que primeiras letras que ficaram únicas, Podia apresentar-se como autodidata, produto do seu próprio e digno esforço, não é vergonha nenhuma, antigamente a sociedade tinha orgulho nos seus autodidatas, Isso acabou, veio o desenvolvimento e acabou, os autodidatas são vistos com maus olhos, só os que escrevem versos e histórias para distrair é que estão autorizados a ser e a continuar a ser autodidatas, sorte deles, mas eu, confesso-lhe, para a criação literária nunca tive jeito (Saramago, 2017, p. 14-15)

O revisor observa que, em uma sociedade regida pela divisão do trabalho, a especialização passa a ser requisito para exercer uma profissão. Isso favorece aqueles que têm recursos para investir em sua formação e faz com que o autodidata fique limitado a carreiras menos prestigiadas, como a de escritor, que, aos olhos da sociedade, "escreve versos e histórias para distrair". A escolha de palavras demonstra que a profissão de autor não é levada a sério nesse sistema. O escritor é percebido como aquele que escreve para a distração dos outros, e, para isso, não necessita de mais estudos do que as primeiras letras, como Raimundo Silva (que mais tarde descobre que pode, sim, levar jeito para autor) e o próprio Saramago.

Portanto, nesse diálogo entre autor e revisor, existe uma crítica à falta de valorização dessas profissões, retomada de diferentes formas em outros momentos da narrativa, como quando o narrador comenta sobre a remuneração do revisor: "o dinheiro, desgraçadamente, não chega a tudo, e este ofício, é altura de dizê-lo, inclui-se entre os mais mal pagos do orbe" (Saramago, 2017, p. 27). Uma cena entre Raimundo Silva e seu superior na editora, o Costa, também apresenta uma crítica às condições de trabalho do revisor, pressionado a entregar os livros em prazos curtos que comprometem a qualidade da revisão em nome do lucro:

> Para este tipo de livro, assunto, número de páginas, o tempo de revisão está dentro da média, Não me venha com médias, quero o trabalho acabado, a voz do Costa subira, sinal de que deveria estar por perto um chefe, um diretor, talvez o próprio patrão. Raimundo Silva inspirou fundo, argumentou, Revisões feitas à pressa dão ocasião a erros, E livros que se atrasam na saída significam prejuízo (Saramago, 2017, p. 38)

Em discussão entre Raimundo Silva e Maria Sara, sua diretora, para decidir quem pagaria o jantar, também surgem questões relativas à remuneração e às hierarquias do mercado editorial:

> Raimundo Silva pediu a conta, mas foi Maria Sara quem, num gesto rápido, tirou da carteira e colocou no pires o cartão de crédito, Sou a tua diretora, não posso permitir que pagues o jantar, acabava-se o respeito das hierarquias se os subordinados começassem por aí a querer botar figura contra os seus superiores, Admito por esta vez, em todo o caso lembro-te que estou a caminho de tornar-me autor, e nessa altura, Nessa altura é que não pagarias de todo, onde já se viu o despautério de pagar o autor o jantar ao editor, realmente não sabes nada de relações públicas, Sempre ouvi dizer que dos infelizes autores é que fazem almoço e jantar os editores, Calúnias indecentes, manifestações inferiores de um ódio de classe, Eu não sou mais do que revisor, estou fora dessa guerra (Saramago, 2017, p. 331-332)

O trecho evidencia a insistência dos supervisores para que a hierarquia do sistema seja respeitada e traz provocações interessantes acerca da diferença de remuneração entre revisores, autores e editores. Embora o autor esteja acima do revisor na cadeia alimentar do mercado editorial, ele ainda está abaixo do editor e não recebe remuneração adequada, apesar de o lucro com o seu trabalho, como ironiza Raimundo Silva, representar a principal fonte de renda da editora, pagando o almoço e o jantar dos editores.

Assim, em *História do Cerco de Lisboa*, Saramago denuncia um mercado que paga pouco e exige muito de revisores e autores, uma desvalorização social do trabalho do autor e a falta de leitores em Portugal: "é o país pequeno e a população não extremadamente dada às letras" (Saramago, 2017, p. 137). Entretanto, como lembra o narrador, "em toda esta contra-dança, a nós é que compete encontrar sentidos e definições, quando o que nos apeteceria seria fechar sossegadamente os olhos e deixar correr um mundo que muito mais nos vem governando do que se deixa, ele, governar" (Saramago, 2017, p. 131).

Apesar dos desassossegos e dificuldades enfrentados pelos autores, Saramago não percebe apenas os problemas associados ao trabalho do escritor, mas o potencial da literatura e da escrita de representarem uma forma de resistência, de denúncia e de renovação:

> Pegou no livro (…) penetrou-o uma sensação de plenitude, de força, tinha nas mãos algo que era exclusivamente seu, é certo que desdenhado pelos outros, mas por essa razão mesma, Quem sabe, ainda mais estimado, afinal este livro não tem mais quem o queira e este homem não tem, para querer, mais que este livro. (Saramago, 2017, p. 126)

Afinal, livros têm o poder de transformar pessoas, como transformaram Raimundo Silva, e pessoas, por sua vez, têm o potencial de transformar o mundo.

2.2 Metaficção no *Livro do Desassossego*

O *Livro do Desassossego,* que teve a sua primeira edição publicada em 1982, quase cinquenta anos após a morte de Fernando Pessoa, é uma obra múltipla e desafiadora desde a sua origem, como esclarece um dos seus editores, Jerónimo Pizarro: "livro plural que é muitos *Livro do Desassossego,* visto que do *Desassossego* temos menos um livro do que uma realidade arquivística e que todas as tentativas de transformar essa realidade num livro único são póstumas" (2016, p. 11). No artigo intitulado *Os muitos desassossegos* (2016), Pizarro explica como o *Livro* foi composto por editores a partir da reunião de fragmentos encontrados na arca pessoana após a morte do poeta. Assim, não existe um livro concluído, final, deixado por Pessoa. Existem tentativas de chegar ao que teria sido esse livro, imaginadas e organizadas por estudiosos e editores pessoanos que seguem diferentes critérios para ordenar e incluir ou excluir fragmentos. Nas palavras de Lourenço, essa obra de Pessoa é "símbolo material da sua incapacidade de dar forma a um texto sobre si mesmo fechado e símbolo mais precioso ainda da sua certeza do não-fechamento de todos os textos" (1986, p. 84).

Por essa e por outras questões que serão exploradas aqui, o *Livro do Desassossego* é plural, como o seu autor, representando uma "síntese progressiva da obra pessoana e um microcosmo da multiplicidade desse universo textual" (Pizarro, 2016, p. 17). Jerónimo Pizarro, pesquisador colombiano que organizou a edição do *Livro* consultada neste trabalho, optou por dispor os fragmentos de Pessoa em ordem cronológica e reconhece dois principais narradores na obra*:* Vicente Guedes e Bernardo Soares, autores fictícios que assumem, respectivamente, a autoria da primeira e da segunda fase do *Livro:* "Uma primeira fase (1913-1920), tardo-decadentista e de paisagens vagas; e um segundo momento (1929-1934), tardo-modernista e de paisagens concretas" (Pizarro, 2023, p. 33).

A primeira fase, de autoria atribuída a Guedes, apresenta uma linguagem mais rebuscada e não se vincula a nenhum cenário ou personagem específico, sendo composta por divagações e apontamentos de um narrador que parece isolado, desvinculado de seu contexto social e temporal. A segunda fase, em que Pizarro reconhece a influência da poesia de Cesário Verde e o surgimento da cidade de Lisboa para situar a prosa, é escrita de forma mais clara e simples, sem por isso perder a qualidade da prosa lapidada de Pessoa. Ao contrário de Guedes, Soares reconhece a existência de um mundo exterior e de outros personagens que o povoam: "Depois de um mundo algo irreal, e até espetral — na primeira parte —, surge Lisboa, e com ela um patrão, um contabilista, um viajante e um moço que parecem saídos de um poema de Cesário Verde" (Pizarro, 2023, p. 149).

Apesar das diferenças estilísticas e temáticas entre os semi-heterônimos, ambos adotam a narração em primeira pessoa (na maior parte dos fragmentos) e exploram técnicas metaficcionais, utilizando-as para refletir sobre linguagem, escrita, identidade e autoria. Além disso, o caráter fragmentário e inconclusivo do *Livro,* que não possui um enredo linear e combina diversos gêneros e estilos em sua composição, também faz com que a obra seja pioneira de inovações desenvolvidas décadas mais tarde pela ficção pós-moderna e contemporânea.

2.2.1 A relação com a escrita

Para Fernando Pessoa, escrever era uma necessidade, uma compulsão. A quantidade de manuscritos encontrados na arca pessoana e sua heterogeneidade comprovam isso. Pessoa escrevia em qualquer lugar e a qualquer momento, em versos de documentos, pedaços rasgados de papel, embrulhos, guardanapos, nas margens de seus livros. Segundo Leyla Perrone-Moisés, "Sua imensa produção escrita (a inesgotável arca, em contraste com sua pequena ambição de publicar) atesta um trabalho incessante e quase insano" (2001, p. 63). Por isso, não surpreende que o *Livro do Desassossego* apresente muitos fragmentos metaficcionais sobre a escrita, que Bernardo Soares compara a um vício: "Para mim, escrever é desprezar-me; mas não posso deixar de escrever. Escrever é como a droga que repugno e tomo, o vício que desprezo e em que vivo." (Pessoa, 2023, p. 311)

Ao longo do *Livro,* a escrita também é associada a um castigo: "Tenho de escrever como cumprindo um castigo" (Pessoa, 2023, p. 101); a uma forma de entretenimento: "Com que hei eu de entreter-me, depois, senão com escrever cuidadosamente estes apontamentos espirituais?" (p. 132); a uma maneira de passar o tempo: "escrevo como quem come ou bebe, com mais ou menos atenção, mas meio alheado e desinteressado, meio atento e sem entusiasmo nem fulgor" (p. 180); a uma espécie de catarse: "Se escrevo o que sinto é porque assim diminuo a febre de sentir" (p. 261); à confirmação de estar vivo: "escrevo estas linhas como quem quer ao menos saber que vive" (p. 299); à fuga da realidade: "Estou escrevendo, afinal, para fugir e refugir" (p. 305); a uma distração sem importância: "E escrevo estas linhas, realmente mal-notadas, não para dizer isto, nem para dizer qualquer coisa, mas para dar um trabalho à minha desatenção" (p. 323); a um alívio: "desapoquento-me escrevendo, como quem respira melhor sem que a doença haja passado" (p. 344); a uma inconsciência: "Escrevo como quem dorme, e toda a minha vida é um recibo por assinar." (p. 411); à indiferença: "Escrevo a minha literatura como

escrevo os meus lançamentos — com cuidado e indiferença" (p. 435) e ao esquecimento: "Escrever é esquecer. A literatura é a maneira mais agradável de ignorar a vida" (p. 474).

Como Jerónimo Pizarro observa em *Ler Pessoa* (2023), ler e estudar o poeta português é uma forma de aprender a abandonar a ansiedade de unidade, a busca por uma única resposta conclusiva, e admitir a multiplicidade de interpretações e sentidos. O que os trechos revelam, apesar de, por vezes, apresentarem visões contraditórias, é que, para Pessoa, escritor extremamente produtivo, a escrita podia assumir muitas faces, representando diferentes "estados de alma", para utilizarmos uma expressão pessoana. A percepção do narrador sobre a escrita pode ser inconstante, mas a escrita em si é uma constante que nunca deixou de acompanhá-lo.

A escrita também aparece em diversos fragmentos associada à ideia de sonho, que, a depender do fragmento, pode ser entendida tanto no sentido de uma ambição de vida, algo que o sujeito almeja realizar, como no sentido de devaneio, fuga da realidade pela imaginação. Os excertos a seguir demonstram essas duas acepções da palavra "sonho":

> ... este livro suave. É quanto resta e restará duma das almas mais subtis na inércia, mais debochadas no puro sonho que tem visto este mundo. (Pessoa, 2023, p. 21)
>
> *Meus sonhos*: como me crio *amigos* no sonho, ando com eles. (p. 32)
>
> Às horas em que a paisagem é uma auréola de Vida, e o sonho é apenas sonhar-se, eu ergui, ó meu amor, no silêncio do meu desassossego, este livro estranho como portões abertos ao fim duma alameda abandonada. (p. 36)
>
> Quem sabe escrever é o que sabe ver os seus sonhos nitidamente (e é assim) ou ver em sonho a vida, ver a vida imaterialmente, tirando-lhe fotografias com a máquina do devaneio, sobre a qual os raios do pesado, do útil e do circunscrito não têm ação, dando negro na chapa espiritual. (...) E assim vivo sempre em sonhos, mesmo quando vivo na vida. (p. 99)
>
> Como invejo os que escrevem romances, que os começam, e os fazem, e os acabam! Sei imaginá-los, capítulo a capítulo, por vezes com as frases do diálogo e as que estão entre o diálogo, mas não saberia dizer no papel esses sonhos de escrever (p. 326)

Portanto, o sonho é associado à escrita, à imaginação, à criação de personagens e de outras realidades. Por vezes, esse sonho é entendido como um conforto, uma capacidade da qual o narrador se orgulha, que o distingue dos demais. Em outros momentos, o sonho pesa, parece irrealizável, ilusório e despedaça-se quando entra em contato com a realidade. Essas contradições podem ser percebidas no próximo excerto, de Bernardo Soares:

> Escrevo, triste, no meu quarto quieto, sozinho como sempre tenho sido, sozinho como sempre serei. E penso se na minha voz, aparentemente tão pouca coisa, não encarna a substância de milhares de vozes, a fome de dizerem-se de milhares de vidas, a paciência de milhões de almas, submissas como a minha ao destino quotidiano, ao sonho inútil, à esperança sem vestígios. Nestes momentos meu coração pulsa mais

> alto por minha consciência dele. Vivo mais porque vivo maior. Sinto na minha pessoa uma força religiosa, uma espécie de oração, uma semelhança de clamor. Mas a reação contra mim desce-me da inteligência... Vejo-me no quarto andar alto da Rua dos Douradores; sinto-me com sono; olho, sobre o papel meio escrito, a minha mão sem beleza e o cigarro barato que a esquerda estende sobre o mata-borrão gasto. Aqui, eu, neste quarto andar, a interpelar a vida! a dizer o que as almas sentem! a fazer prosa como os génios e os célebres! Aqui, eu, assim.... (p. 231)

Em um primeiro momento, Soares se consola ao imaginar que a sua escrita, o seu "sonho inútil", talvez encontrem justificativa por darem voz ao que sentem, calados, milhares de outros seres humanos aprisionados em uma realidade insípida, como ele. Nesse momento, sente-se maior. Logo em seguida, o narrador volta à realidade de um escritor solitário e sem recursos em seu quarto na Rua dos Douradores, sentindo-se tolo por sonhar tão alto. Esse choque entre ficção/sonho e realidade é uma constante no *Livro do Desassossego,* e também está presente no contraste entre a obra imaginada e a obra real, que fica sempre aquém das expectativas do autor:

> Não há obra de artista que não pudesse ter sido mais perfeita. Lido verso por verso, o maior poema nenhuns versos tem que não pudessem ser melhores, nenhuns episódios que não pudessem ser mais intensos, e nunca o seu conjunto é tão perfeito que o não pudesse ser imensamente mais. Ai do artista que repara para isto! que um dia pensa nisto! Nunca mais o seu trabalho é alegria, nem o seu sono sossego. (p. 51)

> Fazer uma obra e reconhecê-la má depois de feita é uma das tragédias da alma. Sobretudo é grande quando se reconhece que essa obra é a melhor que se podia fazer. Mas ao ir escrever uma obra, saber de antemão que ela tem de ser imperfeita e falhada; ao está-la escrevendo estar vendo que ela é imperfeita e falhada — isto é o máximo da tortura e da humilhação do espírito. (...) Em criança escrevia já versos. Então escrevia versos muito maus, mas julgava-os perfeitos. Nunca mais tornarei a ter o prazer falso de produzir obra perfeita. O que escrevo hoje é muito melhor. É melhor, mesmo, do que o que poderiam escrever os melhores. Mas está infinitamente abaixo daquilo que eu, não sei porquê, sinto, que podia — ou talvez seja, que devia — escrever. (p. 101)

É um motivo de desassossego para o autor reconhecer que nenhuma obra pode ser perfeita, que as ideias que ele concebe na imaginação nunca serão transmitidas para o papel da forma ideal, sonhada. Entretanto, mesmo afirmando ser incapaz de produzir uma obra completa devido ao seu preciosismo e perfeccionismo, ele continua escrevendo, e em alguns trechos, demonstra ter consciência da qualidade da sua produção literária, assume seu talento e chega a sentir-se um Deus por sua capacidade de criar inclusive outros poetas, os heterônimos: "Poderemos criar em segunda mão — imaginar em nós um poeta a escrever, e ele escreverá de uma maneira, outro poeta acaso escreverá de outra... Eu, em virtude de ter apurado imenso esta faculdade, posso escrever de inúmeras maneiras diversas, originais todas. (...) Deus sou eu" (Pessoa, 2023, p. 84-85).

Mas essa confiança do autor com frequência é abalada em outros momentos de dúvida, em que se questiona sobre a utilidade e sobre o valor de seu trabalho, sobre a qualidade de sua composição literária e sobre a falta de reconhecimento:

> o que escrevo no caixa auxiliar e o que escrevo neste papel da alma são coisas igualmente restritas à Rua dos Douradores, muito pouco aos grandes espaços milionários do universo. Tudo isto é sonho e fantasmagoria, e pouco vale que o sonho seja lançamentos como prosa de bom porte. (Pessoa, 2023, p. 435)

Dessa consciência incômoda do alcance limitado de sua obra, surge uma relação complexa de Pessoa com o público leitor, que será explorada a seguir.

2.2.2 A relação com o leitor

Embora Guedes e Soares se dirijam ao leitor em algumas passagens do *Livro do Desassossego*, não o fazem com a mesma cumplicidade e proximidade que observamos nos trechos do romance de Saramago. Guedes interpela esse leitor suposto com maior frequência do que Soares, mas não o trata com afabilidade ou como um interlocutor que se encontra no mesmo nível do narrador:

> Julgais, sem dúvida, ao ler-me, que as minhas palavras são absurdas. É que nunca viajastes como eu. (...) Perguntais-me em vós, de certo, que sentido têm estas frases; nunca erreis assim. Despedi-vos do erro infantil de perguntar o sentido às coisas e às palavras. Nada tem um sentido. Em que barco fiz essa viagem? No vapor *Qualquer*. Rides. Eu também, e de vós talvez. Quem vos diz, e a mim, que não escrevo símbolos para os deuses compreenderem? (Pessoa, 2023, p. 45-46)

Antecipando uma atitude zombeteira ou de incompreensão dos leitores diante de sua escrita, Guedes se distancia desses interlocutores, colocando-se em uma posição superior, de alguém que produz uma arte elevada, fora do alcance das pessoas comuns. Em outro trecho, dirigindo-se a alguém que chama de "Outra", termo que reforça a distância entre narrador e leitor, ele menciona a dificuldade de compreensão e de comunicação entre as pessoas:

> Pensaste já, ó Outra, quão invisíveis somos uns para os outros? Meditaste já em quanto nos desconhecemos? Vemo-nos e não nos vemos. Ouvimo-nos e cada um escuta apenas uma voz que está dentro de si. As palavras dos outros são erros do nosso ouvir, naufrágios do nosso entender. Com que confiança cremos no nosso sentido das palavras dos outros. (Pessoa, 2023, p. 52)

Esse desconhecimento do outro, expressado muitas vezes na obra, leva Eduardo Lourenço a afirmar que "este «Livro» é o livro da solidão perfeita, sideral, sem remédio, o diário da total incomunicação" (1986, p. 90). No excerto a seguir, Guedes também assume que o leitor está distraído, não prestando real atenção ao que ele escreve: "Tu, que me ouves e mal me escutas, não sabes o que é esta tragédia!" (p. 104). O narrador também supõe a confusão ou

incompreensão do leitor, e demonstra indiferença diante dessa atitude, pois não escreve para comunicar, mas para entreter a si mesmo:

> São estas, minha Senhora, as palavras que tenho a escrever à margem da significação do seu olhar involuntariamente interrogativo. É neste livro que, primeiro, lerá esta carta para si. Se não souber que é para si, resignar-me-ei a que assim seja. Escrevo mais para me entreter do que para lhe dizer qualquer coisa. (Pessoa, 2023, p. 126)

A postura arrogante e distanciada de Guedes pode ser contextualizada por outro fragmento, em que ele escreve sobre seus contemporâneos, que não compreendem sua arte:

> Penso às vezes, com um deleite triste, que se um dia, num futuro a que eu já não pertença, estas frases, que escrevo, durarem com louvor, terei enfim a gente que me "compreenda", os meus, a família verdadeira para nela nascer e ser amado. Mas, longe de eu nela ir nascer, eu terei já morrido há muito. Serei compreendido só em efígie; quando a afeição já não compense a quem morreu a só desafeição que teve, quando vivo.
> Um dia talvez compreendam que cumpri, como nenhum outro, o meu dever-nato de intérprete de uma parte de um século; e, quando o compreendam, hão de escrever que na minha época fui incompreendido, que infelizmente vivi entre desafeições e friezas, e que é pena que tal me acontecesse. E o que escrever isto será, na época em que o escrever, incompreendedor, como os que me cercam, do meu análogo daquele tempo futuro. Porque os homens só aprendem para uso de seus bisavós, que já morreram. Só aos mortos sabemos ensinar as verdadeiras regras de viver. (Pessoa, 2023, p. 193)

Tendo sua arte desprezada pelos seus contemporâneos, que o tratam com desafeição e frieza, o narrador assume essa postura defensiva em sua escrita e volta-se para a esperança em um leitor futuro, que talvez, após a sua morte, seja capaz de apreciar sua composição literária e seu papel de intérprete de uma época.

Bernardo Soares, na segunda fase do *Livro*, menciona menos o leitor e não se dirige a ele diretamente, mas reflete sobre a recepção de sua obra, apresentando visões contraditórias. Ao mesmo tempo que percebe que “a arte é a comunicação aos outros da nossa identidade íntima com eles” (Pessoa, 2023, p. 395) e confessa “Tenho a necessidade, em meio das conversas comigo que formam as palavras deste livro, de falar de repente com outra pessoa” (p. 310), também demonstra indiferença diante da possibilidade de ser lido, dando a entender que não é com esse propósito que escreve: “Se o que deixar escrito no livro dos viajantes puder, relido um dia por outros, entretê-los também na passagem, será bem. Se não o lerem, nem se entretiveram, será bem também” (p. 208); “Que me pesa que ninguém leia o que escrevo? Escrevo-me para me distrair de viver, e publico-o porque o jogo tem essa regra” (p. 434).

Desmentindo essa atitude desinteressada, temos o trecho já analisado no tópico anterior, da página 231, em que Soares se consola ao imaginar que representa milhares de vozes silenciadas, e o excerto seguinte:

> Eu, porém, que na vida transitória não sou nada, posso gozar a visão do futuro a ler esta página, pois efetivamente a escrevo; posso orgulhar-me, como de um filho, da fama que terei, porque, ao menos, tenho com que a ter. E quando penso isto, erguendo-me da mesa, é com uma íntima majestade que a minha estatura invisível se ergue acima de Detroit, Michigan, e de toda a praça de Lisboa. (Pessoa, 2023, p. 354)

Aqui, Soares orgulha-se ao imaginar a fama que poderá conquistar com a sua escrita no futuro, deixando transparecer que a indiferença que pregou em outros momentos pode ser apenas uma forma de, como o faz Guedes, assumir uma postura defensiva diante da falta de reconhecimento por parte de seus leitores contemporâneos.

2.2.3 A relação com outras obras e autores

Como acontece com a escrita, a relação de Pessoa com a leitura também se revela contraditória no *Livro do Desassossego.* Guedes e Soares por vezes declaram não serem capazes de ler ou não apreciarem a leitura — "Não posso ler, porque a minha crítica hiperacesa não descortina senão defeitos, imperfeições, possibilidades de melhor" (Pessoa, 2023, p. 185); "Detesto a leitura. Tenho um tédio antecipado das páginas desconhecidas. Sou capaz de ler só o que já conheço (p. 254); "o facto físico de ter que ler anula-me a leitura…" (p. 257) — , mas citam diversos autores, obras e personagens ao longo das páginas do *Livro,* o que comprova que Pessoa era, na verdade, um grande leitor.

Outros fragmentos associam a leitura a algo prazeroso e os livros a um tipo de consolo, permitindo ao leitor escapar temporariamente da realidade:

> A melhor maneira de começar a sonhar é mediante livros. Os romances servem de muito para o principiante. Aprender a entregar-se totalmente à leitura, a viver absolutamente com as personagens de um romance, eis o primeiro passo. Que a nossa família e as suas mágoas nos pareçam chilras e nojentas ao lado dessas, eis o sinal do progresso. É preciso evitar o ler romances literários onde a atenção seja desviada para a forma do romance. (Pessoa, 2023, p. 83)

> Por mais que pertença, por alma, à linhagem dos românticos, não encontro repouso senão na leitura dos clássicos. A sua mesma estreiteza, através da qual a sua clareza se exprime, me conforta não sei de quê. (...) Leio e estou liberto. Adquiro objetividade. Deixei de ser eu e disperso. E o que leio, em vez de ser um trajo meu que mal vejo e por vezes me pesa, é a grande clareza do mundo externo, toda ela notável, o sol que vê todos (...) Leio como quem abdica. (...) Leio como quem passa. (p. 276-277)

> Passo uma rua. Transtorna-me, sem que eu espere, um cheiro aos caixotes do caixoteiro: ó meu Cesário, apareces-me e eu sou enfim feliz porque regressei, pela recordação, à única verdade, que é a literatura. (p. 307)

> Estremeço se dizem bem. Tal página de Fialho, tal página de Chateaubriand, fazem formigar toda a minha vida em todas as veias, fazem-me raivar tremulamente quieto de um prazer inatingível que estou tendo. Tal página, até, de Vieira, na sua fria perfeição de engenharia sintática, me faz tremer como um ramo ao vento, num delírio passivo de coisa movida. (p. 381-382)

> O meu ideal seria viver tudo em romance, repousando na vida — ler as minhas emoções, viver o meu desprezo delas. Para quem tenha a imaginação à flor da pele, as aventuras de um protagonista de romance são emoção própria bastante, e mais, pois que são dele e nossas. Não há grande aventura como ter amado Lady Macbeth, com amor verdadeiro e direto; que tem que fazer quem assim amou senão, por descanso, não amar nesta vida ninguém? Não sei que sentido tem esta viagem que fui forçado a fazer, entre uma noite e outra noite, na companhia do universo inteiro. Sei que posso ler para me distrair. Considero a leitura como o modo mais simples de entreter esta, como outra, viagem; e, de vez em quando, ergo os olhos do livro onde estou sentindo verdadeiramente, e vejo, como estrangeiro, a paisagem que foge — campos, cidades, homens e mulheres, afeições e saudades — e tudo isso não é mais para mim do que um episódio do meu repouso, uma distração inerte em que descanso os olhos das páginas demasiado lidas. (p. 447-448)

No primeiro trecho, Pessoa/Guedes faz uma declaração que merece destaque, pois interessa especialmente ao tema deste trabalho: "É preciso evitar ler romances literários onde a atenção seja desviada para a forma do romance". Tal apontamento evidencia que romances que chamam atenção para a própria forma não são leituras ideais para quem busca escapar da realidade, pois interrompem a ilusão do leitor, dificultando a sua imersão no universo ficcional. É precisamente o que fazem os romances metaficcionais, e o que o próprio Pessoa faz no *Livro do Desassossego*, fragmentário, contraditório e reflexivo. Embora o narrador aprecie as fugas da realidade possibilitadas pela leitura, seu *Livro* não permite ao leitor o mesmo conforto.

Os excertos acima também fazem menção a importantes referências literárias de Pessoa, como Shakespeare, Vieira — mencionado muitas vezes no *Livro* como leitura de cabeceira do autor e exaltado como "O meu mestre Vieira" (Pessoa, 2023, p. 415) — e Cesário Verde, poeta português que, como destaca Pizarro, teve grande influência na segunda fase do *Livro do Desassossego.* Bernardo Soares chega a confessá-lo: "Vivo uma era anterior àquela em que vivo; gozo de sentir-me coevo de Cesário Verde, e tenho em mim, não outros versos como os dele, mas a substância igual à dos versos que foram dele" (Pessoa, 2023, p. 208-209).

O narrador sente-se próximo de Cesário não apenas pelo estilo literário, mas pela falta de reconhecimento de sua genialidade por parte de seus contemporâneos:

> De que me serve citar-me génio se resulto ajudante de guarda-livros? Quando Cesário Verde fez dizer ao médico que era, não o sr. Verde empregado no comércio, mas o poeta Cesário Verde, usou de um daqueles verbalismos do orgulho inútil que suam o cheiro da vaidade. O que ele foi sempre, coitado, foi o sr. Verde empregado no comércio. O poeta nasceu depois de ele morrer, porque foi depois de ele morrer que nasceu a apreciação do poeta. (Pessoa, 2023, p. 227)

Em outro fragmento — os parênteses vazios representam espaços deixados em branco pelo autor — Bernardo Soares também irmana-se a outros grandes nomes da literatura mundial como William Shakespeare, John Milton e Dante Alighieri, os quais, apesar de legarem grandes obras à humanidade, não foram homens influentes e poderosos em vida:

> Isto me consola neste escritório estreito, cujas janelas mal lavadas dão sobre uma rua sem alegria. Isto me consola, em o qual tenho por irmãos os criadores da consciência do mundo — o dramaturgo atabalhoado William Shakespeare, o mestre-escola John Milton, o vadio Dante Alighieri, () e até, se a citação se permite, aquele Jesus Cristo que não foi nada no mundo, tanto que se duvida dele pela história. Os outros são de outra espécie — o conselheiro de estado Johann Wolfgang von Goethe, o senador Victor Hugo, o chefe Lenine, o chefe Mussolini () Nós na sombra, entre os moços de fretes e os barbeiros, constituímos a humanidade () De um lado estão os reis, com o seu prestígio, os imperadores, com a sua glória, os génios, com a sua aura, os santos, com a sua auréola, os chefes do povo, com o seu domínio, as prostitutas, os profetas e os ricos... Do outro estamos nós — o moço de fretes da esquina, o dramaturgo atabalhoado William Shakespeare, o barbeiro das anedotas, o mestre-escola John Milton, o marçano da tenda, o vadio Dante Alighieri, os que a morte esquece ou consagra, e a vida esqueceu sem consagrar. (Pessoa, 2023, p. 214-215)

Essa visão da figura do grande autor como alguém que não foi agraciado com prestígio social em sua época, que pode ser comparado a quem não foi "nada no mundo" e ficou esquecido, deixado à sombra, pela história, como o mártir Jesus Cristo, é retomada com frequência no *Livro do Desassossego* e será discutida em mais detalhes no tópico seguinte.

2.2.4 A relação com o papel social do autor

Na obra *Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro* (2001), a crítica brasileira Leyla Perrone-Moisés discorre sobre a vida e a produção literária de Pessoa, mencionando a relação conflituosa do autor com a escrita em uma sociedade que tende a marginalizar o escritor, por não perceber no seu trabalho, ou na literatura, algo que tenha utilidade prática ou valor material: "É o impasse do poeta diante de um mundo que nem se revela em oráculos, nem o acolhe funcionalmente como produtor de belezas (cada vez mais inúteis), mas o atira sempre para o canto, como o aborto monstruosamente lúcido de um organismo que não o pode assimilar" (2001, p. 48).

A pesquisadora esclarece como a apreciação social do ofício do poeta, exaltado pelo Classicismo francês, decaiu a partir do Romantismo, quando os autores começaram a ser percebidos pelo sistema capitalista como supérfluos e muitos precisavam exercer outras profissões para sustentar a própria produção literária. Soares é um exemplo de trabalhador que insiste no sonho nas horas livres do emprego de guarda-livros, solidarizando-se com esses "Pobres semideuses marçanos que ganham impérios com a palavra e a intenção nobre e têm necessidade de dinheiro com o quarto e a comida!" (Pessoa, 2023, p. 217). Como Soares, "Pessoa não era um «dandy», mas um empregado modesto, em pânico diante da vida real, defendendo-se dela pelo humor e pelo sonho" (Lourenço, 1986, p. 13).

Diante desse “contexto social, mais duro para todos e mais hostil ao poeta do que jamais fora” (Perrone-Moisés, 2001, p. 39), os escritores foram forçados a assumir diversas posturas, defensivas ou conciliatórias, na tentativa de justificar a importância de seu trabalho e, consequentemente, a importância do papel do autor:

> Os poetas, porém, não produzem objetos vendáveis, que se possam trocar ou utilizar (como decoração). Victor Hugo, como bom burguês, viu que o "lucro" esperado poderia ser proposto sob forma de "lição". Baudelaire e Poe, propriamente suicidas (como todos os artistas radicais da modernidade), recusaram à sociedade burguesa-capitalista qualquer espécie de “lucro”. Pessoa se situa na linhagem de Baudelaire e de Poe, e como eles experimentou, na existência pessoal, a dificuldade dessa recusa, paga com solidão e amargura. (Perrone-Moisés, 2001, p. 40-41)

Pessoa, reconhecendo-se um “gênio desqualificado”, como aponta Perrone-Moisés, argumenta, no *Livro do Desassossego,* em favor da inutilidade da arte, como tentativa de mantê-la protegida dessa visão comercial da sociedade sobre a literatura e o artista:

> E eu ofereço-te este livro porque sei que ele é belo e inútil. Nada ensina, nada faz crer, nada faz sentir. Regato que corre para um abismo-cinza que o vento espalha e nem fecunda nem é daninho, () — pus toda a alma em fazê-lo, mas não pensei nele fazendo-o, mas só em mim que sou triste e em ti que não és ninguém. E porque este livro é absurdo, eu o amo; porque é inútil, eu o quero dar; e porque de nada serve querer-to dar, eu, to dou… (Pessoa, 2023, p. 36)

A beleza é associada ao inútil, a feiura à vida utilitarista: “Porque é bela a arte? Porque é inútil. Porque é feia a vida? Porque é toda fins e propósitos e intenções” (Pessoa, 2023, p. 53). Como a sociedade não enxerga a utilidade do autor, a publicação dos escritos perde o sentido, transforma-se em uma “ignóbil necessidade” que tem o único propósito de gerar lucro para os outros: “o editor ganha, o tipógrafo produz” (p. 134). Por isso, o melhor é deixar os escritos na gaveta:

> o verdadeiro destino nobre é o do escritor que não se publica. Não digo que não escreva, porque esse não é escritor. Digo do que por natureza escreve, e por condição espiritual não oferece o que escreve. Escrever é objetivar sonhos, é criar um mundo exterior para prémio (?) evidente da nossa índole de criadores. Publicar é dar esse mundo exterior aos outros; mas para quê, se o mundo exterior comum a nós e a eles é o "mundo exterior" real, o da matéria, o mundo visível e tangível? Que têm os outros com o universo que há em mim? (Pessoa, 2023, p. 502)

Distanciando-se da sociedade que não o estima, o autor abre mão do reconhecimento e não pretende sequer influenciar leitores: “a prosa ou o verso que escrevemos, destituídos de vontade de querer convencer o alheio entendimento ou mover a alheia vontade, é apenas como o falar alto de quem lê, feito para dar plena objetividade ao prazer subjetivo da leitura” (Pessoa, 2023, p. 206). A ideia de influenciar, agir ou interferir na realidade é percebida como um

desperdício de energia, um gesto fadado ao fracasso: “Todo o esforço é um crime porque todo o gesto é um sonho morto” (p. 23).

O narrador prega a abdicação, o isolamento, e o mundo exterior passa a ser percebido com a mesma indiferença que a sociedade reserva ao poeta:

> As coisas do estado e da cidade não têm mão sobre nós. Nada nos importa que os ministros e os áulicos façam falsa gerência das coisas da nação. Tudo isso se passa lá fora, como a lama nos dias de chuva. Nada temos com isso, que tenha que ver ao mesmo tempo connosco. Semelhantemente nos não interessam as grandes convulsões, como a guerra e as crises dos países. Enquanto não entram por nossa casa, nada nos importa a que portas batam. (Pessoa, 2023, p. 156)

Removendo-se do contato com o seu contexto e com os seus contemporâneos, o sonho, a leitura e a criação literária são escolhidos como refúgio. Soares afirma que “A arte tem valia porque nos tira daqui” (p. 231) e, em alguns fragmentos, defende que a ficção e seus personagens, bem como as pessoas criadas em sua imaginação, são mais reais do que a realidade:

> As figuras imaginárias têm mais relevo e verdade que as reais. O meu mundo imaginário foi sempre o único mundo verdadeiro para mim. Nunca tive amores tão reais, tão cheios de verve de sangue e de vida como os que tive com figuras que eu próprio criei. Que horas! Tenho saudades delas, porque, como os outros, passam… (Pessoa, 2023, p. 146-147)

> Tenho por mais minhas, com maior parentesco e intimidade, certas figuras que estão escritas em livros, certas imagens que conheci de estampas, do que muitas pessoas, a que chamam reais, que são dessa inutilidade metafísica chamada carne e osso. (p. 439)

Mas a ilusão perde substância quando confrontada com a dureza da vida: “Fui génio mais que nos sonhos e menos que na vida. A minha tragédia é esta” (Pessoa, 2023, p. 494); “Os meus sonhos são um refúgio estúpido, como um guarda-chuva contra um raio. Sou tão inerte, tão pobrezinho, tão falho de gestos e de atos” (p. 35); “Não poder eu encontrar os amigos que sonhei, passear pelas ruas que criei” (p. 122); “Talvez o meu destino seja eternamente ser guarda-livros, e a poesia ou a literatura uma borboleta que, pousando-me na cabeça, me torne tanto mais ridículo quanto maior for a sua própria beleza” (p. 420).

Nesses momentos, o escritor lembra-se de sua condição de pária social e não consegue consolar-se nem mesmo na confiança que detém do próprio talento, que, desvalorizado por todos, passa a ser percebido como algo descartável por ele. Apesar disso, continua a escrever:

> Pergunto ao que me resta de mim a que vêm estas páginas inúteis, consagradas ao lixo e ao desvio, perdidas antes de ser entre os papéis rasgados do Destino. Pergunto, mas prossigo. Escrevo a pergunta, embrulho-a em novas frases, desmeando-a de novas emoções. E amanhã tornarei a escrever, na sequência do meu livro estúpido, as impressões diárias do meu desconvencimento com frio. (Pessoa, 2023, p. 343)

Soares, Guedes e Pessoa prosseguem, na esperança de que ao menos uma frase permaneça: “Fica de tudo um ou outro poeta. Quem me dera que de mim ficasse uma frase, uma coisa dita de que se dissesse, *Bem feito!”* (p. 326). Muito mais do que uma frase, ficaram o poeta e o seu desassossego, atemporal, universal: “Sofri em mim, comigo, as aspirações de todas as eras, e comigo passearam, à beira ouvida do mar, os desassossegos de todos os tempos” (p. 302).

3. ESCRITAS DESASSOSSEGADAS

A análise dos trechos das obras de Pessoa e de Saramago demonstram que ambos utilizam a metaficção como expressão de várias formas de desassossego autoral, preocupando-se não apenas com a própria composição literária, mas com questões como a recepção da obra e a função da literatura e do autor na atribulada sociedade moderna. Algumas inquietações são compartilhadas pelos dois escritores, outras são peculiares a cada um deles, como veremos nesta seção.

Primeiramente, cabe definir o que este trabalho entende por "condição de desassossego", termo desenvolvido pela pesquisadora Ana Clara Medeiros em sua tese de doutorado, *Poética socrática, tanatografia e a invenção do desassossego* (2017). Medeiros enxerga a condição de desassossego como uma espécie de mal-estar (conforme acepção freudiana que será esclarecida adiante) que assombra a literatura e os escritores desde a peça *Hamlet*, do dramaturgo renascentista William Shakespeare. A peça, "invenção do desassossego" (Medeiros, 2017, p. 17), trata de temas universais como a morte e a loucura e problematiza questões existenciais (o dilema entre ser ou não ser), iniciando uma "poética do desassossego" (p. 22) que seria retomada em outras obras e autores do século XIX e XX, como Pessoa e Saramago. Nas palavras da pesquisadora, o teatro de Shakespeare:

> sedimenta uma tipologia de personagem e de fazer literário calcados na consciência isônoma do eu (individual) que se sabe finito, mortal, mas que acredita que ninguém lançou ainda a última palavra. No entanto, convive com a ânsia de ter de ser alguém no absurdo da existência. (Medeiros, 2017, p. 26)

Portanto, *Hamlet* propõe reflexões sobre a finitude da vida humana e sobre a necessidade do sujeito não só de participar do diálogo, mas de tomar posição diante dos desassossegos da existência, enquanto ainda é tempo. Medeiros destaca que essas também são preocupações estruturantes dos escritores autoconscientes dos séculos XIX e XX, que trazem uma "Crítica enxertada no fazer literário" (p. 47) e extravasam seu inconformismo diante de tudo aquilo que parece inelutável através da escrita: "Escrever acerca do inexplicável desponta como maneira possível de relutar contra o fardo que assalta (...) todos os viventes: a condenação ao nada" (p. 110). Afinal, "vida de poeta desassossegado é desgosto intermitente, é um não contentar-se com o espetáculo do mundo" (p. 174) e a "Literatura do desassossego é diálogo com os vivos" (p. 181), uma tentativa de ampliar a consciência dos leitores, os únicos capazes de transformar a realidade.

Pessoa e Saramago, como representantes dessa literatura do desassossego, dão continuidade ao legado hamletiano. Saramago “revela, nos momentos finais dos anos 1900, os três sintomas da falência de uma era: o sono, a morte, a inexistência” (Medeiros, 2017, p. 164) e Pessoa, criador de um universo literário com múltiplas vozes de poetas heterônimos, “instaura arena de diálogo em que o ser se define não pelo que existe, não pelo modo como se apresenta, mas pelo que fala e pelo que escreve” (p. 171).

Os autores são intérpretes do mal-estar não só de sua própria época, mas dos desassossegos de gerações posteriores. No ensaio *O mal-estar na cultura* (2025), publicado em 1930, o psicanalista austríaco Sigmund Freud reflete sobre como esse sentimento de inquietação é consequência da vida moderna em civilização, que impõe uma série de restrições à liberdade individual do sujeito para manter o funcionamento do todo social. A cultura, passando por cima da subjetividade e das diferenças entre os indivíduos, determina comportamentos adequados e inadequados, quais trabalhos são considerados úteis e bem remunerados, como devemos nos relacionar com familiares e parceiros amorosos, entre muitas outras questões que impactam diretamente a vida e a felicidade das pessoas:

> é impossível não ver em que medida a cultura é construída sobre a renúncia pulsional, o quanto ela tem como pressuposto precisamente a não satisfação (repressão, recalcamento ou o que mais?) de pulsões poderosas. Esse "impedimento cultural" domina o grande campo das relações sociais dos seres humanos (Freud, 2025, p. 60)

Nesse contexto opressivo, a criação artística e a fuga temporária da realidade por meio da apreciação de obras de arte são entendidas por Freud como “medidas paliativas” para lidar com as frustrações impostas pela cultura ao indivíduo, mas em uma sociedade hostil à arte e ao artista, até esse consolo se transforma em motivo de desassossego, um desassossego autoral, revelado nas obras estudadas de Pessoa e Saramago.

A comparação dos trechos metaficcionais dos autores portugueses indicou semelhanças e diferenças de visão acerca dos quatro tópicos estudados por esta pesquisa, evidenciando que, embora as duas escritas sejam desassossegadas, as causas para esse desassossego e as formas de expressá-lo nem sempre são compartilhadas.

A escrita, para Pessoa, pode ser distração da realidade, é associada ao sonho e, se por vezes consola das dores do mundo, também inquieta o autor, que percebe ser impossível produzir uma obra perfeita e sofre com a falta de reconhecimento do seu talento. Para Saramago, a escrita é forma de revisar a realidade e a História, de questionar discursos que se pretendem objetivos e imparciais e de preservar a memória do passado para construir um novo presente.

Não é fuga ou distração do mundo exterior, é retorno ficcional a ele. O autor reconhece o potencial criativo da ironia e desmistifica o ofício do escritor.

No *Livro do Desassossego*, a relação com o leitor é distanciada, em alguns momentos condescendente, e a esperança do narrador se dirige a um leitor futuro, que possa compreender o valor da sua arte. Em *História do Cerco de Lisboa*, o leitor é tratado com familiaridade, como alguém próximo, contemporâneo, que é convidado a completar o sentido da obra. O narrador convida o leitor à reflexão e enxerga a ficção como meio de ampliar a consciência crítica dos seus leitores, encorajando-os para a ação.

Tanto Pessoa como Saramago incorporam outras obras e autores em sua escrita, mostrando que ambos são leitores ávidos não apenas de ficção, mas de obras variadas de outros campos do conhecimento, como história, retórica, religião e filosofia. Pessoa irmana-se de outros autores que não tiveram reconhecimento em vida, menciona suas principais referências literárias, faz comentários sobre o estilo de outras obras, menciona personagens literários e dialoga com citações diretas de outros escritores ou filósofos. Saramago cria paródias de discursos e textos históricos e literários, ironiza clichês de romances de entretenimento e também menciona personagens de outras obras (inclusive suas próprias!) em sua narração. Pessoa aparece como importante referência literária de Saramago, e versos do poeta e de seus heterônimos são recuperados e ressignificados no romance saramaguiano.

Quanto ao papel social do autor, os dois autores portugueses denunciam a marginalização do escritor, a precarização do trabalho literário, a comercialização da obra de arte e do artista e a falta de leitores, especialmente em Portugal. Diante desse cenário desencorajador, Pessoa mostra-se contrário à publicação, insiste em produzir uma escrita "sem utilidade" prática e afirma não pretender influenciar os leitores. Saramago, que, ao contrário do poeta modernista, teve reconhecimento em vida e pôde viver exclusivamente dos seus livros, adota uma atitude mais esperançosa, embora reconheça os obstáculos para colocá-la em prática. Na sua visão, o autor tem o potencial de transformar a sociedade através do seu trabalho literário, denunciando os problemas e contradições sociais, conservando o passado, pensando em alternativas para o futuro e usando a ficção como instrumento de transformação social.

A comparação reforça que os autores adotam atitudes diversas frente ao contexto social. Saramago trabalha a literatura de forma assumidamente política, não desvinculando o escritor do cidadão (Grunhagen e Reis, 2024, p. 32) e acreditando no poder de ação do sujeito para transformar a História. O escritor é crítico da sua realidade e produz "livros destinados a desassossegar profundamente" (Ferreira, 2015, p. 225), mas não recorre ao isolamento ou à fuga pela arte como solução para os problemas sociais.

Pessoa, assumindo posicionamento oposto no *Livro do Desassossego*, prega a abdicação, a inação e o isolamento. Diante de uma realidade turbulenta e de uma sociedade que lhe vira as costas, busca a arte como escape, consolo, substituição da vida. Não tem a intenção de transformar, com o seu trabalho, um mundo desajustado que percebe como imutável: "Mais constantes, em sua obra, são as atitudes de tipo cético e desertor" (Perrone-Moisés, 2001, p. 41). Ainda assim, mesmo afirmando escrever despretensiosamente para distrair a si mesmo, tornou-se intérprete excepcional dos desassossegos do seu tempo e dos posteriores:

> Nenhum poeta da Modernidade exprimiu como Pessoa esta absoluta perdição do sentido do nosso destino enquanto mundo moderno e isto bastaria para que o autor da Tabacaria se tivesse convertido não apenas no mito que é para nós, mas numa das referências-chaves da Cultura contemporânea. De uma maneira ou de outra, o homem moderno comparticipa desse sentimento de radical solidão e de absurdo que pouco a pouco emergiu com o processo de isolamento e de inumanidade da civilização actual. Era-lhe fácil reconhecer-se naquele que por nós todos desfraldou ao conjunto fictício das estrelas o esplendor nenhum da vida. (Lourenço, 1986, p. 12)

Embora Pessoa desejasse escapar dessa realidade hostil, a obra que deixou em sua arca contrapõe-se às visões do autor. O poeta defende a abdicação, mas o *Livro* é evidência de que ele nunca desistiu do sonho. Defende a inação, mas escreve compulsivamente. Preconiza o isolamento, mas cria um universo plural, pleno de outros poetas e vozes. Defende a arte como fuga, mas a sua obra é um lembrete constante da dureza da realidade, não permitindo a alienação do leitor. O escritor que declarou que "todo o gesto é um sonho morto" (Pessoa, 2023, p. 23) foi capaz de fazer um grande gesto que conservou vivo o sonho em outros autores como José Saramago, que nos lembra de que sempre é possível transformar o sonho em gesto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa procurou demonstrar como a metaficção, muito estudada em autores de língua inglesa, está presente também na literatura portuguesa e foi explorada ricamente em Pessoa e Saramago para repensar a ficção, o ofício do autor e para conscientizar o leitor sobre a necessidade de posicionar-se criticamente frente a discursos sociais que se impõem como factuais e objetivos.

As duas obras literárias aqui analisadas trazem inovações ficcionais que traduzem muito bem as inquietações não só de sua própria época, mas de tempos posteriores, o que comprova o caráter visionário e a grandeza de seus autores, representantes da literatura universal.

Resta saber até quando resistirão esses intérpretes de desassossegos e de sonhos em uma sociedade que, desde Camões até Pessoa e Saramago, marginaliza e despreza o escritor, muitas vezes enterrando-o sem os louros do reconhecimento, apesar de consumir a sua arte como "medida paliativa" para as dores de existir.

Este trabalho foi iniciado com versos de Camões sobre a falta de valorização do artista e será concluído com a estância 145 do Canto X, que faz parte da invectiva final do poeta que compôs a obra monumental *Os Lusíadas,* mas morreu anônimo:

> Não mais, Musa, não mais, que a Lira tenho
> Destemperada e a voz enrouquecida,
> E não do canto, mas de ver que venho
> Cantar a gente surda e endurecida.
> (Camões, 2018, p. 627)

A esperança é que os desassossegos vividos e cantados por esses e tantos outros autores não sejam silenciados por leitores surdos e endurecidos, mas possam ser ouvidos por pessoas que acreditam no poder transformador da literatura e no papel do artista como criador de beleza.

ANEXO A. Trechos originais em inglês das citações diretas utilizadas no trabalho.

Página 9

Metafiction is fiction about fiction: novels and stories that call attention to their fictional status and their own compositional procedures. (Lodge, 1993, p. 206)

Página 13

Previously, as in the case of nineteenth-century realism, the forms of fiction derived from a firm belief in a commonly experienced, objectively existing world of history. Modernist fiction, written in the earlier part of this century, responded to the initial loss of belief in such a world. (Waugh, 1984, p. 6)

Página 14

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. (Waugh, 1984, p. 2)

Página 14

the important postmodern concept of "the presence of the past." (...) This is not a nostalgic return; it is a critical revisiting, an ironic dialogue with the past of both art and society (Hutcheon, 1988, p. 4)

Página 15

Many of the foes of postmodernism see irony as fundamentally antiserious, but this is to mistake and misconstrue the critical power of doublevoicing. (...) In fact irony may be the only way we can be serious today. (Hutcheon, 1988, p. 39)

Página 16

The 'Dear Reader' is no longer quite so passive and becomes in effect an acknowledged fully active player in a new conception of literature as a collective creation rather than a monologic and authoritative version of history. (Waugh, 1984, p. 43)

Página 17

The question 'What happens next?" is subordinated to the question "Why did it happen?' through the fairly simple device of giving away the ending near the beginning of the narrative. (Waugh, 1984, p. 83)

REFERÊNCIAS:

AUERBACH, Erich. Na mansão de La Mole. In: AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2021. p. 485-529.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I:* A estilística. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. *Teoria do romance III*: O romance como gênero literário. São Paulo: Editora 34, 2019.

CAEIRO, Alberto [Fernando Pessoa]. "XXXIX - O mistério das coisas, onde está ele?". Disponível em: http://arquivopessoa.net/textos/3452 Acesso em: 7 jun. 2026

_____. "XX - O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia". Disponível em: Acesso em: http://arquivopessoa.net/textos/3555 12 jun. 2026

CAMÕES, L. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução.* São Paulo: Martins Fontes, 2019.

FERREIRA, Sandra. *Da estátua à pedra:* percursos figurativos de José Saramago. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2025.

GRUNHAGEN, Sara; REIS, Carlos. *O Essencial sobre José Saramago*. Lisboa: INCM, 2024. Livro eletrônico.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism:* History, Theory, Fiction. New York; London: Routledge, 1988.

LODGE, David. *The art of fiction:* illustrated from classic and modern texts. New York: Viking, 1993.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando, rei da nossa Baviera.* Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.

_____. *O canto do signo:* existência e literatura. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

MEDEIROS, Ana Clara. *Poética socrática, Tanatografia e a Invenção do Desassossego*. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais). Instituto de Letras da UnB. Universidade de Brasília. Brasília (DF), 2017, 209 p.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966. p. 105.

_____. *Livro do Desassossego.* Organização e introdução de Jerónimo Pizarro. São Paulo: Todavia, 2023.

PIZARRO, Jerónimo. Os muitos desassossegos. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 36, n. 55, p. 11–27, 2016.

_____. O grande livro de um sonhador. In: PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego.* São Paulo: Todavia, 2023. p. 7-14. Introdução.

_____. *Ler Pessoa.* São Paulo: Tinta-da-China Brasil, 2023.

REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. *Scripta*, v. 8, n. 15, p. 15-45, 21 out. 2004.

SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa.* 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago:* o essencial e outros ensaios. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1999.

WAUGH, Patricia. *Metafiction:* the theory and practice of self-conscious fiction. London; New York: Routledge, 1984.