

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM, IDENTIDADE E
SUBJETIVIDADE

O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS, UM ESPETÁCULO AUTORREFLEXIVO

PONTA GROSSA

2016

BÁRBARA MARÇAL CELESTINO

O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS, UM ESPETÁCULO AUTORREFLEXIVO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagem, Identidade e Subjetividade, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rosana Apolonia Harmuch.

PONTA GROSSA

2016

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

C392 Celestino, Bárbara Marçal
O Ano da Morte de Ricardo Reis, um
espetáculo autorreflexivo/ Bárbara Marçal
Celestino. Ponta Grossa, 2016.
115f.

Dissertação (Mestrado em Linguagem,
Identidade e Subjetividade - Área de
Concentração: Linguagem, Identidade e
Subjetividade), Universidade Estadual de
Ponta Grossa.

Orientadora: Prof^a Dr^a Rosana Apolonia
Harmuch.

1.Autorreflexão. 2.Fernando Pessoa.
3.José Saramago. 4.Literatura portuguesa.
5.Ricardo Reis. I.Harmuch, Rosana
Apolonia. II. Universidade Estadual de
Ponta Grossa. Mestrado em Linguagem,
Identidade e Subjetividade. III. T.

CDD: 401

BÁRBARA MARÇAL CELESTINO

O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS, UM ESPETÁCULO AUTORREFLEXIVO

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Ponta Grossa junto ao programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Linguagem, Identidade e Subjetividade como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 31 de março de 2016

Prof.^a Dr.^a Rosana Apolonia Harmuch- Orientadora
Doutora em Estudos Literários
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof.^a Dr.^a Naira de Almeida Nascimento
Doutora em Estudos Literários
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof.^a Dr.^a Keli Cristina Pacheco
Doutora em Literatura
Universidade Estadual de Ponta Grossa

*Ao Ivan, que me deu a mão e caminhou
ao meu lado.
À Luiza, minha luz, meu amor.*

AGRADECIMENTOS

À professora Dr^a Rosana Apolonia Harmuch, pelo profissionalismo e respeito com que conduziu este trabalho desde seu início, e que, antes dele, já me conduzia, em meados de 2011, pelos caminhos literários.

Às professoras Dr^a Naira de Almeida Nascimento e a Dr^a Keli Cristina Pacheco, por terem aceitado participar do processo de avaliação deste trabalho e terem contribuído na banca de qualificação de modo relevante para que se chegasse ao que hoje se apresenta.

Aos professores do programa de mestrado em *Linguagem, Identidade e Subjetividade*, principalmente, aos da área de “Subjetividade, texto e ensino”, pelo enriquecimento que me proporcionaram com suas disciplinas.

À Vilma pela disposição sempre gentil com que me atendeu durante este tempo.

Aos colegas que participaram das disciplinas junto comigo, partilhando um pouco de seus conhecimentos.

Aos meus queridos amigos, Deleon e Jefferson pela presença e carinho. Aos demais amigos que fiz durante o curso de Letras, em especial aos que continuaram e permaneceram apesar do tempo.

À Taís, pela contribuição sempre crítica, porém, também, sempre solidária.

À Meire pela presença iluminadora e acolhedora.

À minha família, pela ajuda, auxílio e presença em todos os momentos.

À Capes, pela contribuição financeira durante parte deste trabalho.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar o romance português *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, a partir da autorreflexão. Essa ocorre quando a obra literária narra, junto ao enredo, os engendramentos de sua composição. Desse modo, a autorreflexão se torna uma das estrelas principais do espetáculo encenado no romance saramaguiano. O termo aqui empregado foi estudado por Jonathan Culler e tem suas raízes na ironia romântica. Essa, por sua vez, ganha os holofotes literários no fim do século XVIII, mas é no decorrer do XIX, graças à ascensão do romance, que a ironia romântica começa a ser percebida com vastidão nas obras literárias. Dada a relevância do assunto e a aproximação, no que tange ao modo de escrita desenvolvido pelos chamados românticos, com o romance em questão, este trabalho se voltará aos diálogos teóricos e literários em diferentes momentos durante esta análise.

Palavras-chave: Autorreflexão. Fernando Pessoa. José Saramago. Literatura Portuguesa. Ricardo Reis. Romantismo.

RÉSUMÉ

L'objectif de cette recherche est d'analyser le roman portugais *L'année de la mort de Ricardo Reis*, de José Saramago, à partir de l'autoréflexion. On parle de cette procédure quand l'œuvre littéraire raconte, avec la trame, les engendrement de sa composition. De cette manière, l'autoréflexion devient une des étoiles principales du spectacle mis en scène dans le roman saramaguien. Le terme a été étudié par Jonathan Culler et trouve ses racines dans l'ironie romantique. Celle-ci, à son tour, gagne les projecteurs littéraires à la fin du XVIII^e siècle, mais c'est pendant le XIX^e, grâce à l'ascension du roman, que l'ironie romantique commence à être perçue avec ampleur dans les œuvres littéraires. Étant donné l'importance du sujet et le rapprochement observé entre ce roman et la manière d'écriture développée par les romantiques, ce travail se penchera sur les dialogues théoriques et littéraires dans différents moments de l'analyse.

Mots-clés : Autoréflexion. Fernando Pessoa. José Saramago. Littérature portugaise. Ricardo Reis. Romantisme.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	8
1 O INÍCIO DO OLHAR	11
1.1 UM OLHAR EM PRISMA	26
2 A OBRA QUE SE OLHA	35
2.10 NARRADOR E SEUS MUITOS OLHARES PARA A <i>O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS</i>	56
3 FERNANDO PESSOA: UM OLHAR PARA SI	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS.....	112

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O romancista português José Saramago publica em 1984 um de seus mais renomados romances, *O ano da morte de Ricardo Reis*. A narrativa, situada entre os anos de 1935-36, inicia com o retorno de Reis a Portugal depois de ter vivido dezesseis anos no Brasil. Pessoa foi quem o faz atravessar o Atlântico em 1919, por declarar que Reis era monárquico. Essa e outras características dadas ao heterônimo por Pessoa são, nas páginas confeccionadas por Saramago, problematizadas e são também postas em discussão as antigas odes de Reis, ou seja, em diferentes momentos e a partir de diferentes abordagens, o romance se propõe a discutir a literatura. Assim, temos, ao ler o romance, acesso a essas duas produções ficcionais distintas que se confundem, se misturam, se confrontam e se completam.

A partir dessas confrontações, somos levados aos antigos poemas atribuídos a Reis e reconduzidos à prosa de Saramago com os versos reorganizados, e, conseqüentemente, ressignificados. Esse jogo intertextual proposto pelo romancista não é involuntário, uma das propostas oferecidas pelo romance é repensar a poesia pessoana, assim como seu lugar dentro da tradição literária portuguesa, por isso também é tão importante o diálogo entre Fernando Pessoa e Luís de Camões, bem como o retorno feito pelo romance a esses dois nomes da poesia de Portugal.

Além disso, temos, desde as epígrafes do romance, sinais da condução que a narrativa tomará: “Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo” é a primeira. Esse verso atravessa *O ano da morte de Ricardo Reis*. Ele será lido diversas vezes e em diferentes situações.

A vista disso, a palavra *espetáculo*, presente no verso, é também uma recorrência no romance. Desse modo, o ler é assistir a um espetáculo literário, porém, diferentemente do heterônimo que apenas se contenta em assisti-lo, nós somos convocados a participar atentamente da leitura. Isso porque esse romance, em diferentes momentos, faz cair suas cortinas para nos revelar seus bastidores, seu processo de escrita (HARMUCH, 2006, p. 48).

Diante da importância do verso e da palavra *espetáculo* para o romance, ela aparece também no título deste trabalho, uma vez que se acredita que a obra saramaguiana é parte de um espetáculo que se encena, se apresenta em um palco

literário que é *O ano da morte de Ricardo Reis*. Todavia, nós, seus leitores, somos convidados a assistir e refletir sobre tal encenação, por esse motivo, se entende que *O ano da morte de Ricardo Reis*, é um romance que reflete sobre si, por isso, pode ser entendido como autorreflexivo.

Isto posto, faz-se necessário mencionar que pretendo, antes de efetivamente analisar a obra, percorrer um caminho teórico, a fim de compreender o conceito que será aqui utilizado. Por isso, inicio minha pesquisa com um olhar para o fim do século XVIII e para o XIX com foco na origem do romance como gênero literário e na ironia romântica, técnica que ascende junto a esse.

Acredita-se que essa condução se faz necessária por enxergar no romance um caminho trilhado desde Camões que norteou parte dos escritores portugueses e suas obras, a exemplo Fernando Pessoa quando publica *Mensagem*. Desse modo, o romance, assim como seu romancista, possibilita, através da obra literária, uma revisitação aos grandes nomes da literatura portuguesa. Como já dito, *O ano da morte de Ricardo Reis* revisita Camões, e, claramente, Fernando Pessoa, mas proporciona diálogos literários também pelo modo de escrita desenvolvido pelo romancista que em muito se aproxima a de outros autores do século XIX, conterrâneos de Saramago, que desenvolveram uma maneira de escrever literatura considerada romântica, ou moderna, como é o caso de Almeida Garrett, cujo traquejo com o texto literário já fora elogiado por José Saramago. Portanto, entende-se que o romance é um grande labirinto que se perde e se encontra na literatura de seu país.

Diante do considerável diálogo literário proposto por *O ano da morte de Ricardo Reis*, entende-se, do mesmo modo, que a autorreflexão vem da amplificação dos diálogos suscitados pela ironia romântica nos fins do século XVIII e início do XIX. Assim, se enxerga no romance e no conceito prósperos caminhos de análise.

No segundo capítulo, dá-se início ao estudo da obra literária. Nessa seção, procuro evidenciar que o romance é extensamente autoteórico, porém, tais manifestações são percebidas de diferentes maneiras durante a leitura. Tenciono apontar, primeiramente, que a intertextualidade, a partir da obra máxima de Camões, *Os Lusíadas*, se percebe com vastidão durante o romance. Além disso, ao ser personagem do romance, Camões fomenta muitas das discussões que se voltam à arte e ao fazer literário, sendo que, desse modo, tornam-se autorreflexivas.

Na continuação do capítulo, se verá que as intromissões do narrador e os discursos teóricos feitos pelos personagens, com destaque a Reis e a Pessoa, são outras demonstrações autorreflexivas presentes na narrativa.

O terceiro capítulo nada mais é do que uma extensão do segundo, mas, pela relevância e amplitude dadas pelo romance ao personagem fantasma de Fernando Pessoa, quando encontra sua criatura Ricardo Reis, o estudo do conceito defendido por Jonathan Culler será feito a partir dessas figuras e de suas reflexões diante do ano que encerra a vida de Reis.

Vale ainda mencionar que muitos trabalhos acadêmicos, inclusive tendo como autores críticos renomados, já foram produzidos acerca do romance português que é considerado por muitos o melhor, como afirma o pesquisador conterrâneo de Saramago, Orlando Grossegeesse (2003). O que se pretende aqui, portanto, é apresentar mais uma possibilidade de leitura, mais um olhar, sem a pretensão de parecer inédito ou revolucionário.

Segue, desse modo, mais um olhar.

1 O INÍCIO DO OLHAR

Nestas primeiras páginas, se tenciona analisar, a partir de alguns teóricos - a saber, Ian Watt, Luiz Costa Lima, Paulo Motta Oliveira e Karin Volobuef -, o início da aceitação do romance como gênero literário, pois é a partir desse momento que, do mesmo modo, ascendem as teorias e as técnicas que serão possíveis de serem desenvolvidas junto ao avanço do romance. Essa ascensão se dá, aproximadamente, no fim do século XVIII, e se estende pelo XIX. É ainda por volta desse período que se instaura uma ruptura com o modelo classicista na literatura, em voga até então, originando o que se convencionou chamar de Romantismo, ou período moderno, como preferem alguns. Portanto, tendo como finalidade estudar a autorreflexão no romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, de Saramago, julga-se necessário entender o que hoje conceituamos como termo adotado por Jonathan Culler - a autorreflexão -, assim como diante de quais discussões ela surgiu, já que se entende que o romance proporciona um diálogo produtivo com a literatura portuguesa. Compreende-se, do mesmo modo, a teoria aqui utilizada.

Como se pretende deixar claro neste primeiro capítulo, o romance se consagra como gênero no fim do século XVIII, e, para Karin Volobuef, a ironia romântica começa a ser percebida e teorizada mais ou menos no mesmo período. Além disso, é também desse entre séculos - e em especial do XIX - um modo de produção literária que passou a ser reconhecido como Romantismo¹.

Dessa forma, é possível perceber que o romance nasceu junto a um aglomerado de discursos que são, naquela ocasião, um tanto quanto embrionários, mas que foram ganhando fôlego e acabaram por deixar nas produções literárias contemporâneas respingos daquele período que foi, por muitos, entendido como moderno - sendo esse um momento ímpar que modifica o conceito de arte.

Sendo assim, a seguinte afirmação é endossada: o romance é o gênero da experimentação e o gerador da subjetividade, como garante Luiz Costa Lima. Consequentemente, junto à sua ascensão, ascendem novas técnicas - entre elas, a

¹ Adotarei o termo Romantismo, mas tenho total clareza de que, para muitos, esse termo é sinônimo de Moderno. Desse modo, é preciso ressaltar que um dos nomes mais citados quando se trata de modernidade, é o do poeta Charles Baudelaire, que, em sua obra, *Fleurs du mal*, inaugura uma escrita literária em que “[...] a função poética e a função crítica se entrelaçam necessariamente, numa *self-consciousness* que o artista deve ter de sua arte. Destruir a pintura, a partir do *Atelier*, de Coubert, é pintar a pintura, o autorretrato é o gênero moderno por excelência. Com Baudelaire, são anunciados os traços essenciais e paradoxais da tradição moderna.” (COMPAGNON, 2010, p. 30).

ironia romântica, que depois assumirá diversas outras nomenclaturas. Em especial, como antes afirmei, me interessa neste trabalho a autorreflexão. Assim, me dedicarei, neste início de trabalho, a percorrer brevemente os primeiros passos do romance enquanto gênero literário e, logo após, pretendo esclarecer minha opção pelo termo de Culler.

Paulo Motta Oliveira, em *Cartografia de muitos embates – A ascensão do romance em Portugal* (2011), se dedicou - com o que ele classificou como um trabalho introdutório sobre o tema - a compreender a ascensão dos primeiros romances publicados em Portugal.

Oliveira analisou as quatro obras portuguesas que são, para ele, aquelas que contribuíram para a consolidação do romance em Portugal. São elas: *A virgem da Polônia*, de José Rodrigues Bastos; *Eurico, o presbítero*, de Alexandre Herculano; *Maria! Não me mates, que sou tua mãe*, de Camilo Castelo Branco; e *A mão do finado*, de Alfredo Passolo Hogan - sendo as três primeiras da década de 1840, e apenas a última da década de 1850 (OLIVEIRA, 2011).

De acordo como teórico, no início do século XIX, Portugal contava com um montante de 15% de alfabetizados, contra 70% na Inglaterra. Mas, como Oliveira mesmo aponta, a população da Inglaterra, já naquela época, era maior do que a de Portugal e, portanto, sua produção literária também o era: “[...] o mercado editorial português deveria ser algo em torno de 5% do inglês” (OLIVEIRA, 2011, p. 250).

Devido aos números levantados, evidenciam-se as dificuldades encontradas pelos romancistas em sobreviver unicamente da sexta arte (OLIVEIRA, 2011). Segundo o pesquisador, apenas Camilo Castelo Branco conseguiu, já que “para viver quase que exclusivamente do que ganhava como escritor, teve não só que manter um grande ritmo de produção [...] mas também produzir obras bastante diversas” (OLIVEIRA, 2011, p. 250). Na continuação do texto, o pesquisador afirma ainda que a variedade de gêneros publicados por Camilo era exigida pelos editores, classe que também se torna expressiva no decorrer do século XIX.

Outro dado trazido pelo texto de Oliveira diz respeito aos leitores de meados do século XIX. Porém, como Oliveira bem nos adverte, existiam leitores em Portugal mesmo antes de existirem romancistas. Aqueles, mesmo que em número não muito expressivo, liam obras não necessariamente portuguesas, pois os editores daquela época preferiam investir em narrativas com garantias de sucesso; logo, os romances que circulavam eram quase que exclusivamente traduções (OLIVEIRA, 2011, p.

251). Diante desse cenário, Oliveira considera que os quatro romances já mencionados foram os primeiros a obter sucesso naquele momento, em Portugal. A partir dessa breve apresentação, Oliveira se dedica a explicar o motivo do êxito de cada um desses romances.

Grosso modo, essas narrativas representaram em seus enredos os moldes literários da época, assim como os temas europeus que se tornaram recorrentes na literatura daquele momento. Um exemplo disso, destacado por Oliveira, é Bastos, que, em *A virgem da Polônia*, além de adotar uma postura totalmente moralista e atender aos valores religiosos da época, se aproveitou das temáticas com sucesso consolidado - como a escravidão, que, depois de algumas reedições da obra, passa a também fazer parte do romance. Mas Bastos não foi o único: o primeiro a tratar da questão escravocrata em Portugal foi Hogan, o escritor de *A mão do finado*.

A maior exceção será Castelo Branco, cujo texto, diferentemente dos demais autores, serviu “não só para divertir, mas também para atender a certo voyeurismo mórbido de um público que gostava de fortes emoções” (OLIVEIRA, 2011, p. 267). Esse voyeurismo se dá, principalmente, pela concentração da narrativa em um crime hediondo, em que a filha mata e desmembra sua mãe. Porém, Oliveira salienta que há também nesse *fait divers* uma preocupação bastante grande em se produzir uma orientação para as famílias sobre os crimes e perigos do mundo. O autor cita, inclusive, a introdução do texto de Camilo para demonstrar essa orientação (OLIVEIRA, 2011, p. 266).²

²²Transcrevo a introdução do livro de Camilo retomada por Oliveira:

“PAIS DE FAMÍLIAS!

Atendei, e vereis o maior de quantos crimes se tem visto no Mundo! Vereis uma filha matar a sua mãe, porque esta lhe não deixava fazer o quanto desejava. Vereis como essa filha corta a cabeça de sua mãe e os braços e as pernas, e vai pôr cada pedaço de corpo de sua mãe em diferentes lugares, para que ninguém conhecesse o cadáver da morta, nem a mão que a matara e despedaçara. Vereis como a matadora de sua mãe — de sua mãe — ó pais de famílias, de sua mãe, que a trouxera nas entranhas, que lhe dera o alimento dos seus peitos, que a criara ao seu lado com beijos e afagos, que tirara o pão da sua boca para o dar à sua filha, que fora talvez pedir uma esmola para que a sua filha não tivesse fome, e não desse seu corpo em troca de um bocado de pão! Vereis como esta filha sem alma, sem medo de Deus, sem temor das penas do inferno, é descoberta como matadora de sua mãe, por um milagre, pela providência de Deus! Vereis aquela mulher com alma de tigre comer com toda a vontade e contentamento, ao pé da cabeça ensanguentada de sua mãe, e responder quando lhe perguntam se é aquela a cabeça de sua mãe: Sim! — disse ela — essa é a cabeça de minha mãe! E continuou a comer. Pais de famílias! Eu vou contar-vos o mais triste e espantoso acontecimento que viu o mundo, e que talvez não torne a ver. Chamai vossos filhos para junto de vós. Lede-lhes esta história, e fazei que eles a decorem, que a tragam consigo, e que a repitam uns aos outros. Pais de famílias! O que escreveu estas linhas com o seu pouco saber talvez vos terá ido à porta mendigar as migalhas da vossa mesa. Deus Nosso Senhor Jesus Cristo permita que eu possa levar a compaixão ao coração dos que me lerem, que eu desgraçado pecador fico pedindo a Deus pela alma daquelas infelizes mãe e filha. (CAMILO apud OLIVEIRA, 2011, p. 266).

Depois de analisar separadamente as quatro obras portuguesas, Oliveira atesta que o grande sucesso desses romances era devido, sem dúvida, à “cópia” pelos escritores portugueses de romances bem sucedidos, principalmente franceses, dando ao público aquilo que já lhes era conhecido, mas com cenas mais familiares, mais características (OLIVEIRA, 2011). Segundo esse autor, “parece, assim, que o gosto do público português tendia muito mais para os enredos sobre a atualidade, para histórias contemporâneas que ocorreram ou poderiam ter ocorrido” (OLIVEIRA, 2011, p. 279). Além disso, o teórico destaca novamente a grande participação de Camilo Castelo Branco nas belas-letras de seu país: “Ele (Camilo) trouxe o mundo contemporâneo para o centro de sua produção, atendendo, como ninguém, a este desejo do público, sem se esquecer dos padres e de uma sensualidade quase sempre presente, por mais que muitas vezes velada” (OLIVEIRA, 2011, p. 279).

Para Oliveira, o autor de *Maria! Não me mates, que sou tua mãe* é o romancista mais bem sucedido dos que foram analisados, acompanhado por Herculano, cujos textos são ainda hoje lidos. Sendo assim, torna-se pertinente para o trabalho tratar, mesmo que brevemente, de uma outra característica não mencionada por Oliveira, mas que é de grande valia para este trabalho.

Há, na literatura de Camilo, além dos enredos arquitetados para agradar ao público e aos editores, outro aspecto que, segundo se acredita, fez com que sua literatura pudesse ultrapassar o século XIX. Refiro-me à sua maneira de escrita, ou sua maneira de manipulá-la. Seus textos são um misto de ficção, de enredos envolventes e de uma requintada estratégia de educação do público leitor - ou seja, faz-se presente, em sua escrita, uma preocupação em formar aqueles que o leriam. Por isso, compreendo que as obras de Castelo Branco foram as que primeiro produziram ensaios críticos na literatura portuguesa.

Muitas vezes, essa tentativa de educação do leitor podia ser percebida já nos prefácios dos seus romances, que eram, por vezes, dedicados aos leitores - ainda que nem sempre de forma explícita. Em outros momentos, esses prefácios eram direcionados a outros escritores, servindo, assim, para analisar ou questionar outras obras literárias e seus produtores, estabelecendo, desse modo, aos olhos do leitor, um diálogo literário. Nesse sentido, se entende que, no prefácio da quinta edição, datada de 1879, do romance *Amor de Perdição*, publicado pela primeira vez em 1862, Camilo Castelo Branco tece uma crítica ferrenha aos romances de Eça de

Queirós. Ele pode parecer não gostar do sucesso imediato do autor de *O crime do Padre Amaro*, mas o prefácio de Castelo Branco apresenta, pelo o que se compreende, um ensaio crítico muito refinado. Pretendo deixar claro com um fragmento que retiro do prefácio:

Se comparo o *Amor de Perdição*, cuja 5ª edição me parece um êxito fenomenal e extralusitano, com *O crime do Padre Amaro* e *O primo Basílio*, confesso, voluntariamente resignado, que para o esplendor destes dois livros foi preciso que a Arte se ataviasse dos primores lavrados no transcurso de dezesseis anos. [...] Eu não cessarei de dizer mal desta novela, que tem a boçal inocência de não devassar alcovas, a fim de que as senhoras a possam ler nas salas, em presença de suas filhas ou de suas mães, e não precisem de esconder-se com o livro no seu quarto de banho (BRANCO, 2010, p. 14).

Os prefácios e cartas foram no século XIX uma maneira bastante eficiente de se produzir crítica literária³. Deve-se a isso o fato de que houve nesse período um estreitamento na relação entre o autor e seu público. Essa relação se estreitava à medida que o autor dedicava aos que o liam - fossem eles outros escritores ou o público em geral - informações teóricas sobre a literatura e o processo de escrita. Tais informações poderiam aparecer dentro da obra ou em prefácios, posfácios, cartas etc. Esse novo jeito de lidar com o leitor e com a escrita literária foi percebido com grande insistência dentro da literatura a partir do movimento que conhecemos hoje como Romantismo.

Pouco antes do final do século XVIII, e em especial no decorrer do XIX, começa-se a perceber nas narrativas uma espécie de estética que rompia com o que se tinha até aquele momento na literatura: o modelo clássico, universalista, para produzir um tipo de literatura que estabelecia uma relação direta entre autor e público.

Para José Antonio Saraiva, “[...] o romantismo é a expressão literária da época em que o escritor entra em contacto com as massas burguesas em fase de ascensão” (SARAIVA, 1995, p. 41). Esse contato se dava também pela tentativa, por parte do autor, de “fazer-se intérprete” (SARAIVA, 1995, p. 41). Devido a isso, inicia-se uma grande produção de ensaios críticos, a fim de formar um leitor educado para

³Apesar de se perceber, no período destacado, uma quantidade bastante grande do uso de prefácios, cartas e posfácios no meio literário, esses recursos não surgem nesse momento, eles já se faziam presentes nas produções literárias antes disso. Porém, assim como o romance não surge no século XVIII, mas começa a ser teorizado e se nota uma larga produção do gênero, do mesmo modo, se percebeu a intensificação desses textos introdutórios junto ao avanço do romance, por isso, aqui se diz, que é nesse período que se atenta para uma grande produção de prefácios etc.

a leitura. Nesse sentido, temos, no fragmento do prefácio citado anteriormente, o que parece ser esse tipo de ensaio, já que há nas palavras de Castelo Branco uma compreensão do que é, para ele, a arte e, conseqüentemente, os motivos que o fizeram questionar a produção artística apresentada por Eça em seus romances. Assim, temos os valores literários de duas obras eciananas sendo analisados por Castelo Branco e demonstrados para o leitor.

Devido à necessidade de formar o público leitor, como já dito, começam a circular um amontoado de textos produzidos pelos romancistas que, naquele momento, fizeram o que conhecemos hoje por *crítica especializada*⁴. É isso o que se compreende ao ler o prefácio da quinta edição de *Amor de Perdição*: uma análise, talvez um tanto enciumada, mas, ainda assim, um ensaio crítico sobre o valor da obra de Eça, que, naquele momento, começava a ganhar público – principalmente o feminino. Retomo o prefácio de Camilo Castelo Branco: “Eu não cessarei de falar mal desta novela, que tem a boçal inocência de não devassar alcovas, a fim de que as senhoras a possam ler nas salas, em presença de suas filhas ou de suas mães” (BRANCO, 2010, p. 14). O romancista critica não apenas as temáticas abordadas nos romances de Eça de Queirós, mas, igualmente, a linguagem de que ele se vale para compor seus textos. Ao apontar dois romances de Eça em seu prefácio - *O crime do Padre Amaro* e *O primo Basílio* -, Camilo Castelo Branco problematiza o modo de exibição literária desse escritor, assim como sua linguagem, que pode ser talvez entendida como “realista”, ou talvez mais crua e direta que a de Branco. Esses fatores parecem ter incomodado o autor de *Amor de perdição*.

Os prefácios, portanto, serviram nesse primeiro momento do romance - não apenas do português, mas do romance em geral - como o primeiro vínculo crítico entre escritores e seu público.

Isso se deve às discussões possíveis a partir do surgimento do romance e do modo de produção que revelou a subjetividade do autor diante da obra. Castelo Branco, ao falar dos romances de Eça, evidencia o que se foi afirmado. Dentro desse quadro do surgimento do romance e, conseqüentemente, do modo de escrita desenvolvida nesse gênero é que o trabalho continuará.

⁴ Castelo Branco não foi o único a criticar Eça de Queirós e sua literatura. Em 1878, Machado de Assis publica um texto em: *O Cruzeiro*, com o título de: *Eça de Queirós: O Primo Basílio*, em que direciona a Queirós fortes crítica, que incluem de modo especial, a personagem Luísa, de *O primo Basílio*. Apesar das palavras de Machado e Branco parecerem um pouco suspeita e enciumadas eles produziram naquele momento análises sobre a literatura e, principalmente, sobre a maneira de escrita de outros escritores. Foram, portanto, um dos críticos literários daquele período.

Watt produziu um extenso estudo chamado, como se sabe: *A ascensão do romance*, publicado originalmente em 1957. Nele, o teórico associa a busca da individualidade à busca da representação da realidade de toda uma sociedade (WATT, 2010, p. 10). Isso porque “[...] o romance se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente” (WATT, 2010, p. 18). O autor afirma ainda que “o termo ‘romance’ só se consagrou no final do século XVIII” (WATT, 2010, p. 10); até então, a epopeia era a forma clássica e, diferentemente do romance, ela se baseava na história ou na fábula - portanto, não dedicava sua atenção à vida cotidiana e nem a pessoas comuns. Ainda sobre esse novo gênero, Watt pontua que o romance “envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não, como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada” (WATT, 2010, p. 16.).

Isso justifica a defesa dos seus eleitos - Defoe, Richardson e Fielding -, pois, para Watt, esses são os primeiros autores a nomear seus personagens e a inseri-los em um cotidiano compartilhado. Assim, “os nomes próprios têm exatamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo. Na literatura, contudo, foi o romance que estabeleceu essa função” (WATT, 2010, 19). No entanto, entre os três escritores citados, Watt considera que é a ficção de Daniel Defoe a que primeiro “[...] nos apresenta um quadro da vida individual numa perspectiva mais ampla como um processo histórico e numa visão mais estreita que mostra o processo desenrolando-se contra o pano de fundo dos pensamentos e ações mais efêmeros” (WATT, 2010, p. 25, grifo meu). Apesar de o teórico não se dedicar ao estudo específico da linguagem ou de sua utilização nos romancistas que ele aborda, há, no estudo de Watt, uma percepção bastante significativa dessa mudança de arquitetura da linguagem. Segundo o autor, essa é mais uma das estratégias que se tornaram possíveis a partir do romance, o que, no meu entender, é também um caminho para se chegar à autorreflexão. Por isso, destaquei o fragmento acima, quando o teórico salienta que Defoe “mostra o processo desenrolando-se”; paralelamente ao que se passa no romance, há a preocupação, por parte do romancista, de mostrar ao leitor como se passa tal processo.

Ainda em outro momento, o teórico destaca que a linguagem a partir do gênero romanesco: “é muito mais referencial no romance que em outras formas literárias; [...] o gênero funciona graças mais à apresentação exaustiva que à concentração elegante” (WATT, 2010, p. 32). Dito de outro modo, é como se Watt reiterasse que a linguagem acaba sendo mais funcional a partir do romance, pois ele passa a apresentar como foco o sujeito oitocentista e sua realidade, assim como a discussão sobre o modo de produção literária.

Além disso - e aproveito para fazer um gancho com o estudo de Costa Lima -, Watt, menos amplamente, destaca a problematização desse início do romance que não impactou apenas o campo das letras, mas que provocou a transformação da civilização ocidental:

[...] tanto as inovações filosóficas quanto as literárias devem ser encaradas como manifestações paralelas de uma mudança mais ampla – aquela vasta transformação da civilização ocidental desde o Renascimento que substituiu a visão unificada de mundo da Idade Média por uma outra muito diferente, que nos apresenta essencialmente um conjunto em evolução, mas sem planejamento, de indivíduos particulares vivendo experiências particulares em épocas e lugares particulares (WATT, 2010, p. 33).

Watt não se detém por muito tempo nesses discursos paralelos ao romance, como faz Costa Lima em *O controle do imaginário e a afirmação do romance*, mas, por outro lado, tenta entender como surge a necessidade de um discurso literário que pudesse representar aquele indivíduo que passa a ser, no final do século XVIII, cada vez mais subjetivo e fragmentado.

Diferentemente de Watt, Costa Lima defende que o primeiro romance é a obra-prima do espanhol Miguel de Cervantes, *Dom Quixote de la Mancha* (1605, 1615). Há significativas diferenças entre as teorias de Watt e Lima, sobretudo no que se refere à busca do real no romance.

Para o primeiro, isso se dá, principalmente, pela aproximação da arte literária com os leitores - ou seja, pela representação, no texto literário, da vida real de pessoas comuns, como se essa representação fosse uma necessidade do indivíduo. Já para Costa Lima, essa recorrência à realidade seria não apenas necessária, mas fundamental para o entendimento e construção da subjetividade. Segundo Lima, o romance foi negado por tanto tempo justamente por se tentar, primeiro por parte da igreja e depois pela ciência, vetar o ficcional, pois se compreendeu que o ficcional

seria o construtor da subjetividade humana, conseqüentemente, a ficção mudaria a maneira de enxergar a realidade.

Por isso, afirma Lima, “[...] a prosa é o instrumento de um mundo povoado de sujeitos individuais, privados e heterogêneos” (LIMA, 2009, p. 171). Além disso, as teorias apresentam diferenças históricas e territoriais; o panorama inglês destacado por Watt não é o mesmo representado por Cervantes e apontado por Costa Lima em sua tese. Ademais, o teórico brasileiro ressalta que o controle sofrido pela ficção fomentou o que ele classificou como a teorização tardia do romance (LIMA, 2009), comprometendo, desse modo, um estudo que pudesse lidar com o então inovador *Dom Quixote*:

[...] o romance, enquanto gênero, não havia sido sequer consignado nos tratados da retórica, compêndios que, a partir do exemplo dos antigos, normatizavam a direção a ser seguida pelas belas-lettras. Em decorrência, o ideal da épica renascentista não deveria transigir sequer com o *Roman courtois* – espécie de filho bastardo de tempos escuros. (LIMA, 2009, p. 156, grifo do autor).

Segundo Costa Lima, foi o bispo Pierre-Daniel Huet o primeiro teórico que apontou importantes diferenças entre verso e prosa, porém, alertou para o aspecto negativo da prosa e reforçou a importância de seu controle. Ele nos afirma que:

[...] o abade justifica a prevenção contra as ficções: elas são o produto de povos demasiado imaginativos. O controle, automaticamente aludido, encontra uma justificativa extra: ele é a prova de que o bom ocidental, ainda quando o conheça, não se deixa fascinar pelo canto das sereias (LIMA, 2009, p. 159).

A igreja foi a primeira responsável pelo “veto ao ficcional”. Devido a isso, a teorização do romance acabou comprometida. Não que não se produzissem romances até aquele momento, mas eles não eram aceitos pelas convenções da época, do mesmo modo como não havia uma teoria que pudesse explicá-los. Dessa forma, os romances eram classificados como enganosos ou como inventivos, sendo considerados, como salientado pelo abade, negativos. O mesmo aconteceu com *Dom Quixote*, como assegura Costa Lima: ele (*Dom Quixote*) é, para o século XVII, como se o “ficcional fosse sinônimo de fictício e, por conseguinte, de falso e mentiroso. Mas o fato de que se desconhecesse sua teorização não significa que se ignorasse sua experiência” (LIMA, 2009, p. 227-228).

É com Renascimento e os avanços nele sentidos que impulsionam a ruptura com o modelo clássico e iniciam, mesmo que ainda timidamente, a teorização do romance.

Por isso, Tarnas coloca Cervantes ao lado de Shakespeare, Petrarca, Boccaccio e outros, como aquele que, “agora, era capaz de compreender os segredos da Natureza e refletir sobre eles tanto na Arte como na Ciência, com inigualável sofisticação matemática, precisão empírica e maravilhosa força estética” (TARNAS, 2000, p. 246).

É nessa época, inclusive, que Costa Lima enxerga a crise que se agravará com os movimentos posteriores – a Reforma e a Contrarreforma. Isso se deve à alteração de compreensão do mundo e do homem moderno, como explica Richard Tarnas, ao discorrer sobre a Reforma:

[...] talvez o elemento mais fundamental na gênese da Reforma fosse o emergente espírito de individualismo auto-determinante rebelde, especialmente o crescente ímpeto para a independência intelectual e espiritual, que agora chega ao ponto decisivo em que era possível sustentar uma postura de grande poder crítico contra a mais elevada autoridade cultural do Ocidente, a Igreja Católica Romana (TARNAS, 2000, p. 256).

Muito do que vivido pelo homem renascentista esclarece a classificação de Costa Lima em considerar *Dom Quixote* como o primeiro romance moderno. Uma das explicações apresentadas por Lima é a representação da população espanhola diante desse quadro europeu renascentista que a obra abarca, como demonstra o seguinte trecho: “Podemos dizer que o Quijote se origina da exploração de um paradoxo: ao contrário da tradição clássica da ‘heroicização épica’ (Bakhtin), tematiza cenas da realidade imediata, prosaica e contingente”. (LIMA, 2009, p. 221).

Por isso, pelas palavras do teórico se compreende que ele não foi rejeitado naquele momento, já que Cervantes conseguiu se moldar ao período e apresentar aquilo que, apesar de romper com as normas clássicas, era feito pelo riso, ludibriando, assim, o controle. Segundo Lima:

A monomania do Quixote faz com que ignore a própria ficção que vive. Porque o ignora, incorpora-se à fábula retoricamente admitida e se torna, do ponto de vista da sociedade, uma figura divertida. Mas também porque o ignora tornar-se uma ficção (imprevista) dentro da *fictio* (prevista); é uma ficção dentro da ficção [...] Isto é, porque não ignoram a ficção que comandam, sabem o *como* se que fingem, e assim desvelam a face efetiva da sociedade de que são agentes. (LIMA, 2009, p. 241).

O romance de Cervantes conseguiu driblar o controle ao ficcional por fingir ser uma ficção que já trazia em si o próprio ficcional.

Diante da apresentação dessas distintas realidades entendidas e defendidas pelos teóricos, não se pode ver um consenso sobre o que pode ser compreendido como o “primeiro romance”, tão menos pelo momento em que eles surgem e os motivos da classificação.

Isso porque o período é compreendido de modo diferente pelos teóricos, como o próprio Costa Lima assegura. Segundo esse, para Watt, “o romance é o gênero em que a linguagem está a serviço do realismo, isto é, da apresentação corriqueira da vida cotidiana”. (LIMA, 2009, p. 218). Em oposição a Watt, Lima considera que:

A aproximação entre o romance e os tempos modernos se estabelece, porque estando em processo de feitura, ambos não detinham uma fisionomia própria. A experimentação do novo será feita de maneira diversificada porque a marca comum do controle institucional atuará em combinação com traços localmente diversificados. (LIMA, 2009, p. 219).

Diferentemente de Watt, que considera que o romance corre atrás da realidade e a representa, Lima, por sua vez, acredita que o romance, ainda em construção, ajuda a construir o mundo moderno ou, corrobora para a formação uma nova realidade. Como já dito, para Lima, o romance é o criador da subjetividade.

Assim, apesar de este trabalho reconhecer a importância dos estudos de Ian Watt sobre o romance, para o desenvolvimento que se dará aqui, os estudos de Costa Lima ampliam a discussão e vão além, já que consideram o romance um construtor da realidade daquele momento, assim como da subjetividade humana, ideia essa que será de grande valia para a compreensão da arte e de seu conceito no romance saramaguiano.

Como visto no início deste texto, para a pesquisadora Volobuef, que analisou, a partir dos estudos de Friedrich Schlegel, a ironia romântica na literatura alemã, “[...] o individualismo é a fonte da qual brota a chamada ‘ironia romântica’” (VOLOBUEF, 1999, p. 90). Além disso, mencionei no início do capítulo que esse é o ponto de encontro entre o conceito que pretendo analisar e os estudos de Watt. Um pouco à frente, pretendo também associá-lo ao texto de Costa Lima. Intenciono, por conseguinte, deixar claras quais as diferenças entre a ironia romântica e a autorreflexão, e o porquê de minha opção pelo último termo.

Creio estar convencida de que, de fato, a individualidade e, consequentemente, a subjetividade foram os grandes fatores geradores de muitos dos avanços no mundo ocidental. Talvez a sentença anterior pareça um pouco exagerada, mas houve realmente naquele momento, na Europa, grandes mudanças de âmbito intelectual, tendo seu início no Renascimento e avançando com sucesso nos próximos movimentos.

O que se pretende verificar, a partir desse quadro histórico perturbador e totalmente modificador, efetivamente, são suas implicações na ideia de individualidade e subjetividade na literatura, assim como as implicações no conceito que aqui analiso, a ironia romântica. Isso porque penso ser notório que esse período é bastante complexo. Para além dos conflitos religiosos resultantes da crise afirmada por Costa Lima, existem ainda outros conflitos que consequentemente se relacionaram ao conceito de arte. Volobuef esclarece: “o conceito de arte também sofre uma alteração fundamental em relação ao passado, pois deixa de ser um objeto de pura contemplação para se transformar em um instrumento de constante crítica e autocrítica” (VOLOBUEF, 1999, p. 93).

Passados os períodos mais conflitantes gerados pela crise, os momentos turvos enfrentados pelo romance, que efetivamente passa a dar passos mais seguros, começam a ser minimizados. Porém, o romance ainda não tem um lugar estabelecido - isso demorou um pouco para acontecer. Mas é nesse momento que se começa a teorizar sobre ele, fazendo com que a arte deixe de ser apenas mais um objeto contemplativo e passe a ser proporcionadora de reflexão, como nos assegura Volobuef.

Afirmei anteriormente que o romance é o gênero da experimentação. Na verdade, outros antes de mim já o fizeram, como Watt, que explica que “o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade” (WATT, 2010, p. 13).

A partir disso, entendo que preciso falar com um pouco mais de cuidado sobre o Romantismo, que, assim como a ideia de “primeiro romance”, não propõe nada exato - uma vez que diferentes teóricos o entendem de diferentes maneiras.

Em *Razão e imaginação nos tempos modernos*, um dos volumes da trilogia intitulada *O controle do imaginário*, Costa Lima serve-se de alguns períodos históricos que dialogam com determinados períodos literários. Assim, no segundo capítulo de sua obra, o teórico analisa o que ele chama de “Os destinos da

subjetividade: história e natureza no romantismo”: ele inicia esse capítulo diferenciando a época clássica da moderna, pois, na primeira, “o belo é semelhante ao verdadeiro, cume dos valores universais” (LIMA, 1989, p. 73). No decorrer de seu estudo, Costa Lima vai problematizando conceitos estabelecidos na época clássica, como o que se entendia por belo, já que questiona essa sentença que destaquei, sobre a relação entre beleza e verdade. Esse mesmo conceito é retomado em outro estudo, “A questão do controle”, texto também integrante de sua trilogia. Nesse texto, o autor explica que já havia, em meados do século XVII, uma preocupação em teorizar sobre a estética, quando Baumgarten publica, em 1750, *Aesthetica* (LIMA, 2009, p. 179). Além disso, há nos estudos de Costa Lima uma preocupação em mostrar que, além da crise que os movimentos artísticos e históricos proporcionaram, houve também uma tentativa de controle que vinha, sobretudo, da igreja, como já dito. Portanto, quando o teórico salienta o controle sofrido até o classicismo, ele aborda também a tentativa de controle do subjetivo, pois “o controle da ficção visava ao controle da subjetividade, do que se seria capaz de fazer com ela” (LIMA, 1989, p. 76). Ou seja, a crise é gerada pelo questionamento dos modelos universais, pois agora se começa a enxergar para além do controle religioso (LIMA, 2009, p. 187).

Lima, para ratificar seu estudo, recorre a outros teóricos, que, assim como ele, também percebem o movimento dentro de uma crise que rompe com o modelo anterior. Para Costa Lima, o primeiro a teorizar sobre isso é Diderot:

[...] os traços romântico e realista se antecipam em Diderot porque ele pressente a necessidade de uma nova teorização da arte levar em conta as questões de (a) a especificidade da obra e (b) a sua relação com a realidade, sem a qual não se explicaria o interesse que desperta. Entendido por este ângulo, Diderot aparece como um microcosmo de uma problemática que se desenrolará, na literatura européia, até finais do século XIX, avançando além na literatura das Américas (LIMA, 1989, p. 83).

Ainda no século XVIII, Diderot já percebe que se faz necessária uma teorização da arte. Além disso, como visto, ele também destaca características que aparecerão cada vez mais no romance a partir do século seguinte, “a teorização da arte” e sua “relação com a realidade”. Por isso, Lima enxerga em Diderot a antecipação do que veio depois, principalmente a estética romântica. O teórico salienta que:

A questão do romantismo, bem como a posterior do realismo, se originam de mesmo solo: a necessidade de oferecer uma nova legitimação à arte, depois da falência da ordem clássica. É sabido que ela é sincrônica à mudança da própria função social da arte, que, no século XVIII, deixou de ser uma atividade comandada e destinada a papéis específicos – o divertimento da corte, a magnificência das cerimônias nobres ou religiosas, a grandiosidade dos templos e palácios – para, progressivamente, tornar-se um bem anônimo, destinado a um mercado (LIMA, 1989, p. 85).

A partir desse momento, a arte, que antes era baseada na universalidade e na razão, começa a ser percebida de uma maneira heterogênea e subjetiva, assim como seus produtores - destacando-se, desse modo, o trabalho do autor diante de sua obra. É nesse momento que diversos estudos sobre o modo de narrar começam a surgir, já que se percebe que se sobressai nas narrativas uma necessidade não apenas de contar os fatos, mas, igualmente, de mostrar ao leitor como eles eram narrados. Essa autorreflexão será alcançada à medida que o autor consegue analisar sua obra de maneira distanciada e passa a refletir sobre ela. Lima, assim como Volobuef (1999, p. 90), evidencia o valor dos estudos de Friedrich Schlegel quando se trata desse novo modo de se compreender a arte. Para Lima, ele foi o primeiro a perceber a necessidade do distanciamento entre autor e obra, para que essa pudesse ser constantemente questionada. Como sustenta o teórico brasileiro:

[...] a teoria do poético proposta por Schlegel, pela qual o romantismo, mais que uma escola ou corrente, é confundido com a própria poesia, parte de um desgarre: a filosofia da arte não é competente para legislar sobre ela. Em consequência, a poesia não pode ser uma mera prática compositiva, entregue à sua própria orfandade; ao invés, há de ser 'progressiva' e 'transcendental', simultaneamente operativa e teórica (LIMA, 1989, p. 106).

Todo esse processo que começa a ser feito pelo escritor, de reflexão e análise, passa também a ser demonstrado para o leitor do texto, que, a partir de agora, assim como o autor, passa a se posicionar diante da leitura. Como Harmuch afirma:

[...] a autoridade até então concedida aos preceitos clássicos estava sendo fortemente questionada e o leitor, constituído pelo público em geral, em formação, mas também pelos próprios escritores, passou a possuir, em larga medida, o poder de julgamento, daí porque a ele passam a ser destinadas tantas e tantas explicações (HARMUCH, 2006, p. 36).

É por essa tentativa de teorizar sobre a arte que uma quantidade enorme de textos paralelos aos ficcionais, como cartas, prefácios, posfácios e textos

jornalísticos, começam a ter uma produção intensificada - como o prefácio da quinta edição de *Amor de Perdição*, de Camilo, citado anteriormente. Desse modo, se percebe que há uma tentativa de formar aqueles que estariam do outro lado, com o livro nas mãos, que poderiam, como dito, ser tanto o público em geral, quanto outros escritores.

Além do estudo de Lima sobre o período, deve-se destacar a contribuição, segundo Anatol Rosenfeld, de Shakespeare para o romantismo.

Ele introduz seu texto com a afirmação de que se iniciou no século XVIII a luta contra os cânones clássicos da dramaturgia no pré-romantismo alemão e que ela se deu, sobretudo, “contra a tragédia clássica francesa, à qual foi oposta a obra de Shakespeare, como modelo supremo” (ROSENFELD, 1985, p. 63). A luta se deu pelo fato de que “Era impossível colocar burgueses dentro da estilização refinada da tragédia francesa” (ROSENFELD, 1985, p. 64).

Apesar de a pesquisa de Costa Lima não se voltar para o teatro, como a análise de Rosenfeld, as ideias principais de rompimento com a estética clássica, se apresentam de modo bastante similar nos dois teóricos e em suas abordagens. Isso porque como salienta Rosenfeld

A insistência na cor local foi, sem dúvida, um dos fatores que contribuíram para ‘abrir o drama a um mundo mais largo e múltiplo e para suscitar a produção de peças de certo cunho épico, que não obedecem à simetria arquitetônica do classicismo, tendendo, ao contrário, à sequência de cenas soltas, situadas em muitos lugares e tempos. O desejo de concretizar e individualizar os personagens, colocando-os no seu ambiente de viva cor local e conduzindo-os através de um mundo variegado, fez dos românticos predecessores do realismo e do naturalismo. (ROSENFELD, 1985, p. 67-68).

Ao se reportar à “cor local”, Rosenfeld nos liga àquilo que foi há pouco estudado, a partir de teóricos que analisaram a literatura, a busca da realidade, o olhar para o cotidiano etc. Nos liga, da mesma maneira, às palavras de Volobuef, quando - há algumas páginas - retrata a mudança de perspectiva sofrida pela arte, já que ela se modifica a partir dessa nova forma de entendimento que passa a ter perante a sociedade. Por isso, também precisa ser vista como um “instrumento e crítica e autocrítica” (VOLOBUEF, 1999, p. 93).

Segundo Rosenfeld, os traços acima mencionados, “a cor local [...] o desejo de concretizar e individualizar os personagens” (ROSENFELD, 1985, p. 67), que são próprios do romantismo, se anteciparam na obra de Shakespeare, por isso, o teórico

ressalta o grande valor do texto shakespeariano e destaca sua importância para o movimento Romântico. A obra de Shakespeare foi apresentada a Victor Hugo e gerou, no romancista, grande entusiasmo fazendo com que se formulasse um novo formato de dramaturgia na França, que era, em meados do século XIX, a maior combatente contra o modelo classicista.

Resumidamente, Rosenfeld acredita que Shakespeare tem grande significância para a estética romântica, pois:

O palco shakespeariano, que avança para dentro do público [...], cria acentuada proximidade entre atores e espectadores. [...] a fábula das peças shakespearianas desenvolve-se com poderosa necessidade e motivação interna, apesar da frequente descontinuidade das cenas e da ruptura da ilusão por elementos cômicos-burlescos. (ROSENFELD, 1985, p. 73).

O que Rosenfeld assegura em relação à obra de Shakespeare assemelha-se ao que Costa Lima afirma sobre Cervantes, os dois escritores criam obras que não conseguiram ser teorizadas em seu tempo. Não se tinha nos séculos XVI e XVII uma teoria que conseguisse lidar com esses escritores e com suas maneiras de escrita, mas elas antecipam o que depois pode ser efetivamente conceituado. *Dom Quixote*, segundo acredita Lima, é o primeiro romance moderno, isso porque apresenta referências, traços da modernidade. O mesmo fez Shakespeare, no teatro.

Por fim, salienta-se que outros tantos autores estudaram esse período, que foi de vital importância não apenas para a literatura, mas também para a produção artística oitocentista. A arte literária procurou se autoanalisar e externar aos leitores a reflexão proposta pelo texto. Assim, observaram-se significativas mudanças na narrativa literária. A ironia romântica apresenta-se como uma delas, bem como os demais conceitos influenciados por ela, sendo a autorreflexão mais um. Assim, a literatura acaba comportando-se um pouco de modo circular: ela se renova na medida em que se volta para o passado, que lhe acrescenta algo, num incansável ciclo de avançar e recuar. Pretendo esclarecer esse ponto ao comparar brevemente Garrett e Saramago.

1.1 UM OLHAR EM PRISMA

Diante desse quadro, que é parte integrante do movimento romântico, é notável que as inovações presentes no romance foram diversas, sendo uma delas, como já dito, a ironia romântica. Volobuef a define como:

[...] um recurso que se destina a fomentar uma constante discussão e reflexão sobre literatura – um processo do qual o leitor forçosamente participa. Essa participação é alcançada na medida em que o escritor destrói a ilusão de verossimilhança e desnuda o caráter ficcional da narrativa, chamando a atenção do leitor para como o texto foi construído (VOLOBUEF, 1999, p. 98-99).

Dito desta maneira, parece que o ficcional e o papel do autor diante de seu leitor ocuparam sempre um lugar estável. Mas não foi sempre assim, e, nesse momento inaugural do romance, a necessidade de destruição da ilusão de verossimilhança apontada pela pesquisadora era mais que apenas uma estratégia: era também uma necessidade. Isso se dá devido ao fato de que o ficcional precisava garantir seu espaço no mundo das artes - uma vez que o público não era familiarizado com ele e, portanto, o autor precisava mostrar para o leitor que o que ele estava lendo era uma produção ficcional conduzida pelas mãos reflexivas do autor. Devido a isso, inicia-se certa compreensão de que o autor não era um possuidor de verdades absolutas, problematizando-se, desse modo, a autoridade narrativa. Além disso, o autor começa, dentro do romance, a levar em conta uma realidade do possível leitor. Por isso, Costa Lima acrescenta que: “a compreensão da realidade passa a depender do acordo prismático de várias subjetividades e não mais é ditada pelo ponto de vista e pela imaginação do sujeito mediador, isto é, o narrador”. (LIMA, 2009, p. 174).

Como o ficcional era ainda associado ao falso e, portanto, ao negativo, os romancistas buscavam formas para que seus textos fossem aceitos. Por isso, Costa Lima afirma que: “Para o ficcionalista, para que seu enredo fizesse sentido e pudesse interessar, era preciso que o leitor acreditasse ou para si mesmo fizesse de conta acreditar em seu caráter histórico”. (LIMA, 2009, p. 198). Assim, muitos romancistas buscavam em suas narrativas elementos de veracidade para que o leitor aceitasse o texto, ou fingisse aceitar. Dessa forma, muitos autores, no decorrer do século XIX, recorriam à ambiguidade, ou seja, mesclavam o ficcional a algum fato que deveria ou poderia parecer real. Lima analisa parte de um dos prefácios⁵ de

⁵Parte do prefácio a que Luiz Costa Lima se refere é o que se segue:

[...] Para a composição de romances e relatos fantasiosos (*novels and romances*) são apenas necessários papel, penas e tinta, com a capacidade manual de usá-los.

[...] Daí devemos inferir o desprezo universal que o mundo, que sempre designa o todo a partir da maioria, reserva aos historiadores que não tiram seus materiais dos arquivos. Foi o temor desse desprezo que nos levou a cautelosamente evitar o termo “romance”, uma designação com que, noutras circunstâncias, teríamos estado bem contentes. Se bem que todos nossos personagens se

Tom Jones e assegura que a preocupação de Fielding: “não é contestar a primazia da história, mas esmiuçar sua relação com os documentos, de maneira a descobrir uma trilha viável para o escritor”. (LIMA, 2009, p. 200).

Para nos aproximarmos do território português, podemos nos reportar ao narrador de Garrett, quando esse afirma ter encontrado Frei Dinis e a irmã Francisca, e ter recebido deles uma carta escrita por Carlos, que se estende do capítulo 44 ao 48. Ao narrar tal episódio, o narrador quer proporcionar ao leitor um terreno comum; ele quer afirmar que a história possui veracidade, mesmo que, em outros tantos momentos durante a narrativa, o narrador nos diga o oposto disso. Ou seja, a carta é, de certa maneira, a garantia para o público de que há um documento que comprova a veracidade da história, não sendo apenas um relato inventado.

Assim como Garrett, outros autores recorreram à mesma estratégia. Se pensarmos novamente em *Amor de Perdição*, quando o narrador diz possuir uma carta de Ritinha, irmã de Simão, essa carta é utilizada na narrativa como uma tentativa de ratificar a veracidade do texto literário. Vale ainda ressaltar que Camilo Castelo Branco, ao mesmo tempo em que pontuava essas sinalizações de veracidade em seu romance, em tantos outros, destruía a ilusão de verossimilhança e declarava ao leitor que aquele era um texto arquitetado, pensado e escrito por ele. Sendo assim, essas estratégias eram sempre complementares.

Tento consolidar minhas palavras através da afirmação que faz Costa Lima:

Mais do que estratégia comercial, a recorrência à ambiguidade se impunha como ato de sobrevivência. Porque o romance era o primeiro gênero a ser editado sem que tivesse uma audiência previamente garantida - ou os círculos nobres, ou os frequentadores habituais do *parterre*, no teatro clássico francês -, ou seja, cujo êxito dependia da aceitação por um público anônimo, o autor era obrigado a planejar sua obra de acordo com o horizonte de expectativas do provável receptor. (LIMA, 2009, p. 198, grifo do autor).

A partir do romance de Garrett, *Viagens na minha terra*, será possível pensar sobre esse período romântico e o conceito de ironia romântica. Em 1846, o escritor português reúne os capítulos que antes, em 1843, haviam sido publicados em folhetins para dar forma ao que conhecemos hoje como seu *Viagens*. Nessa obra, temos uma narrativa dupla que intercala ficção e realidade: o narrador relata sua ida a Santarém, partindo de Lisboa, viagem de fato realizada por Garrett.

fundem em boa fonte, que é o vasto e autêntico registro da natureza [...], nossos trabalhos fazem bastante jus ao nome de história. (Fielding, H.: 1749, Livro IX, capo1,290)

Durante o romance, diversos elementos são inseridos à narrativa, como a carta de Carlos, já mencionada, a história da menina dos rouxinóis, a história de Santa Iria, assim como a própria história de Portugal e a guerra civil enfrentada pelo país. Dessa forma, o narrador, ao longo de sua viagem, tece com fios ficcionais, sem se esquecer das pinceladas de veracidade, seu romance, propondo um jogo ambíguo para o leitor - primeiro, porque decide contar não apenas a viagem que fez, mas decide, do mesmo modo, revelar para o leitor como se deve contar essa história; segundo, porque, ao enxertar a história de Joanhina e sua família ao romance, o autor dá à narrativa certa veracidade ao que é escrito, já que garante ter ouvido a história de um companheiro de viagem.

Mas a história de Joanhina pode ainda servir para se chegar ao oposto de minha primeira hipótese, uma vez que ela pode ser também utilizada para confrontar a receita apresentada pelo narrador no capítulo V, deste modo, instalando a ambiguidade na narrativa. Nesse capítulo, temos enumerados alguns dos elementos narrativos que se tornaram comuns à literatura da época.

Todo esse quiproquó se deve à necessidade do período, já que, naquele momento, apenas o ficcional seria questionado, pois como afirmado por Costa Lima: “a ideia de veto ao ficcional se dirigia ao controle do subjetivo; que o imaginário não era por si mesmo objeto de legislação, a qual se originava do serviço social emprestado ao imaginário” (LIMA, 1989, p. 74).

Para tentar tornar mais claro o que afirmo até aqui, vou ao capítulo que mencionei de *Viagens*, sobre a história incluída na narrativa (*A menina dos rouxinóis*). A história inicia-se no capítulo X, quando o narrador e os demais viajantes estão passando pelo Vale de Santarém e avistam uma janela. O narrador imagina se passar ali um romance, porém, para que fosse possível a sua composição, era necessário que estivesse na janela um vulto que fosse feminino (GARRETT, 2008, p. 64). Depois de uma divagação sobre como seria o tal vulto, planejados os contornos da personagem e imaginada a cor dos seus olhos - o narrador decide que seriam pretos-, um dos tripulantes da viagem interrompe o narrador e afirma:

- ‘Pois eram verdes!’
- ‘Verdes os olhos ...dela, do vulto na janela?’
- ‘Verdes como duas esmeraldas orientais, transparentes, brilhantes, sem preço.’

– ‘Quê! pois realmente?... É gracejo isso, ou realmente há ali uma mulher bonita, e?...’
 – ‘Ali não há ninguém – ninguém que se nomeia hoje, mas houve... oh! houve um anjo, que deve estar no céu.’
 [...]

– ‘[...] mas a *menina dos rouxinóis* foi-se e não voltou.
 – ‘A menina dos rouxinóis! Que história é essa? Pois deveras tem uma história aquela janela?’
 – ‘É um romance todo inteiro, todo feito, como dizem os franceses, e conta-se em duas palavras’
 – ‘Vamos a ele. A menina dos rouxinóis, menina dos olhos verdes! Deve ser interessantíssimo. Vamos à história já’
 Já se vê que este diálogo passava entre mim e outro dos nossos companheiros de viagem. Apeamo-nos, com efeito; sentamos-nos, e eis aqui a história da menina dos rouxinóis, como ela se contou (GARRETT, 2008, p. 65, grifo meu).

O exemplo que trago parece-me interessante para pensarmos nesses primeiros momentos do romance. Dois motivos são, para mim, os mais visíveis: a) o narrador aponta como sendo real a história que a princípio era apenas imaginada enquanto passava pelo Vale, já que se ampara nas palavras do outro viajante que conta ter ali morado a menina de olhos verdes - ou seja, estabelece-se a ambiguidade na narrativa. A própria viagem também fomenta a ambiguidade, já que ela acontece em Portugal e Garrett, enquanto homem público, realmente realizou uma viagem tendo por origem e destino os mesmos que os descritos no romance; b) no final do fragmento que transcrevi, destaquei a última sentença, pois, segundo entendo, ilustra a hipótese de que o narrador convida seu leitor para acompanhar a história que lhe foi narrada e que ele decide nos contar. Portanto, reiterando o que Volobuef afirma, o leitor não é apenas um espectador do texto literário, mas é convidado a participar criticamente da obra de Garrett, sobre a viagem e sobre a outra história acrescentada ao romance a partir do capítulo X. Isso porque, como já se falou, nesse momento, “os escritores estarão condicionados a revelar os bastidores de suas criações, a exporem suas poéticas particulares, tanto para seus pares, quanto para o público menos especializado” (HARMUCH, 2006, p. 7).

A pesquisadora Volobuef faz outra asserção importante para se compreender a ironia romântica - ou, mais importante ainda, para assinalar o que a diferencia da autorreflexão. A esse respeito, retomo as considerações de Volobuef: “Aquilo que se costuma denominar ironia romântica constitui-se como uma determinada escritura poética que sinaliza, dentro do texto, a presença do autor.” (VOLOBUEF, 1999, p. 91). O que me parece ser a diferenciação mais clara entre os dois conceitos, por mais que a autorreflexão seja, como tantos outros termos, devedora da ironia

romântica⁶, é a sinalização da presença explícita do autor no texto, como destacado pela pesquisadora e como se viu quando Garrett dialoga diretamente com seus leitores, fazendo desses seus interlocutores. Para contrastar esse aspecto que julgo ser a diferenciação mais evidente dos conceitos, faz-se necessário analisar o termo utilizado por Jonathan Culler em *Teoria literária: uma introdução* (1999).

Quando o autor analisa os cinco elementos que para ele fazem com que um texto seja literário, afirma que:

Os romances são, em algum nível, sobre os romances, sobre os problemas e possibilidades de representar e dar forma e sentido à experiência (...). A literatura é uma prática na qual os autores tentam fazer avançar ou renovar a literatura e, desse modo, é sempre, implicitamente uma reflexão sobre a própria literatura (CULLER, 1999, p. 41).

Nesse fragmento, segundo tento sustentar, percebe-se o distanciamento entre os dois conceitos já apresentados, pois o que Culler afirma pode ser aplicado a qualquer obra literária, de qualquer período - dado que, para ele, a literatura é teorizadora de si. Já a ironia romântica ficaria atrelada ao momento inaugural do romance, uma vez que está relacionada muito estritamente à presença do autor na obra e do período denominado Romantismo.

Para esclarecer as afirmações feitas, novamente recorre-se ao romance de Garrett

Como hei de eu então, eu, que nesta grave Odisséia das minhas viagens tenho de inserir o mais interessante e misterioso episódio de amor que ainda não foi contado, ou cantado; como hei de eu fazê-lo, eu, que já não tenho que amar neste mundo senão uma saudade e uma esperança – um filho no braço e uma mulher na cova?...

[...] *Dizei-o vós, ó benévolas leitoras*; pode, com isto só, alimentar-se a vida do coração?

– Pode, sim.

– Não pode, não.

– Estão divididos os sufrágios: peço votação.

– Nominal?

– Não, não.

– Por quê?

– Porque há muita coisa que a gente pensa e crê e diz assim a conversar, mas que não ousa confessar publicamente, professar aberta e nomeadamente no mundo...

⁶ Apesar de optar pelo termo de Culler, as reflexões de Volobuef, bem como as de Lélia Parreira Duarte, são bastante valiosas e me valerei delas quando se analisará o narrador da obra de Saramago.

Ah! sim... Ele é isso? Bem as entendo, minhas senhoras: reservemos sempre uma saída para os casos difíceis, para as circunstâncias extraordinárias. Não é assim?
Pois o mesmo farei eu (GARRETT, 2008, p. 69, grifos meus).

Viagens na minha terra é um romance muito interessante se observado a partir da ironia romântica. Não que essa seja a única possibilidade teórica - há diversas leituras pertinentes sobre esse romance. Porém, como minha preocupação é olhar para essas obras junto aos conceitos já mencionados, o texto de Garrett me parece um terreno bastante fértil, assim como o romance de Saramago.

Para esclarecer o que afirmo acima, gostaria de pensar nos trechos destacados. O primeiro: “tenho de inserir o mais interessante e misterioso episódio de amor que ainda não foi contado” (GARRETT, 2008, p. 69). Apesar de o narrador de Garrett, em alguns momentos, afirmar que avistou, durante a viagem, a casa de Joaninha, e outro viajante narrar a história que lá se passou como sendo verdadeira, em outros, o narrador declara ao leitor que ele precisa inserir “o mais misterioso episódio de amor” à sua narrativa. Talvez o mais interessante disso tudo seja a opção revelada por Garrett de compartilhar com suas “benévolas leitoras” o ato de escrita. Muito claramente, ele faz com que seu leitor construa, junto à leitura, uma análise sobre a obra, bem como faz com que esse leitor pense sobre a arquitetura do texto e para isso aponta dentro do texto a presença do narrador, pois ao dialogar com suas leitoras estabelece uma relação próxima e direta.

Lélia Parreira Duarte, em *A tessitura irônica de A queda dum anjo, de Camilo Castelo Branco* (1993), analisa o romance de Camilo e algumas das suas conclusões podem também ser aplicadas a *Viagens*, já que, do mesmo modo, o texto de Garrett

[...] apresenta um narrador que, interrompendo a cada momento a diegese com seus comentários, dirigidos a um receptor intradieético, destrói com a parábise a ilusão do texto como representação da realidade e resultado de inspiração. Mostra-o assim como produção de uma inteligência criadora, que esvazia a seriedade a partir do jogo, usando elementos de representação e fingimento na construção de personagens, situações e discursos e configurando o que se convencionou chamar ironia romântica (DUARTE, 1993, p. 85).

O segundo e terceiro grifos destacados anteriormente, no trecho retirado de Garrett, focam especificamente no papel do leitor diante do texto literário.

Isso porque Garrett prevê um leitor que aja não apenas como espectador, mas que, efetivamente, viaje com o narrador e as personagens. Sendo assim, nós, leitores, somos parte integrante da narrativa. Por isso, o narrador lança o convite: “dizei-o vós, ó benévolas leitoras”, e, no fim desse fragmento, concorda com a escolha e justificativa “apresentada” pelas fictícias leitoras, “pois o mesmo farei eu”, afirma ele. Além disso, é possível perceber a presença do autor em diferentes momentos - isso se dá, sem dúvidas, pela utilização da ironia romântica, mas também pela necessidade de educar o leitor para a leitura.

É possível apresentar também um trecho de *O ano da morte de Ricardo Reis*, de Saramago, para ilustrar novamente esses conceitos. Farei, nos próximos capítulos, uma análise mais atenta dos exemplos que julgo serem autorreflexivos, mas, neste momento, gostaria de demonstrar que o modo como Saramago articula sua narrativa mostra-nos, além de sua presença, a possibilidade de autorreflexão por tantos outros caminhos.

O primeiro exemplo que destaco é uma cena que antecede a ida de Reis ao teatro. Nela, o narrador acentua que esse personagem precisará pedir a Lúdia - que perde seu posto de musa e se torna camareira do hotel Bragança e amante de Reis - para passar sua roupa. Temos algumas manifestações autorreflexivas que se pretende evidenciar. Vejamos:

[...] Lúdia será, agora, essa que acenderá o ferro, que estenderá as calças sobre a tábua para as vincar, que introduzirá a mão esquerda na manga do casaco, junto ao ombro, para com o ferro quente afeiçãoar o contorno, arredondá-lo, decerto quando o fizer não deixará de lembrar-se do corpo que se cobre com estas roupas. Se eu puder vou lá esta noite, e bate com o ferro nervosamente, está sozinha na rouparia, este é o fato que o senhor doutor Ricardo Reis levará ao teatro, quem me dera a mim ir com ele, parva, que julgas tu, enxuga duas lágrimas que hão-de aparecer, são lágrimas de amanhã, agora ainda está Ricardo Reis descendo a escada para ir jantar, ainda não lhe disse que precisa do fato passado a ferro, e Lúdia ainda não sabe que chorará (SARAMAGO, 2013, p. 100, grifo meu).

O destaque no início do fragmento indica que a Lúdia da narrativa não é a musa das odes de Ricardo Reis. Há a sinalização de que ela é agora outra, diferente da primeira, a musa mais citada nas odes de Reis. Desse modo, o tempo será importante na narrativa, pois marcará um constante vai e vem entre a poesia pessoana e a prosa que se desenrola. Digo isso pelas marcas temporais que o trecho apresenta - o narrador se vale dessas marcas para lançar a narrativa para frente: “são lágrimas de amanhã”, “e Lúdia ainda não sabe que chorará”. Ademais,

apesar de a narrativa propor certa linearidade, há quebras da linearidade narrativa, como no exemplo destacado – em que se verificam cortes da narração para se tratar dos tempos que se quer ressaltar, “agora [...] lagrima de amanhã, [...] chorará”. Desse modo, as marcas temporais são importantes para se entender o processo pelo qual esse personagem passa, até sua morte. Isso implica um *voltar-se* o tempo todo para o Reis pessoano.

No exemplo apontado, temos diferentes modos de apresentação do tempo que podem ser percebidos: vemos uma ação mais próxima, como o ato de passar a roupa de Ricardo Reis: “Lídia será, agora, essa que acenderá o ferro”; existe também uma ação que se estenderá pela narrativa: Lídia chorará ainda outras vezes, “enxuga duas lágrimas que hão-de aparecer”, até que termine o ano em que Ricardo Reis “morrerá”; e, por fim, vemos o presente da narrativa, em que o narrador contextualiza o leitor mostrando o que faz o personagem no exato momento da narração: “*agora* ainda está Ricardo Reis descendo a escada”. Essas diferenças temporais narradas no texto se dão pelo fato de que “o narrador nada desconhece; é uma espécie de demiurgo ou de expectador privilegiado que conhece, por antecipação, tudo o que vai acontecer” (DAL FARRA, 1978, p. 127). E, justamente por ser conhecedor, antecipa-nos alguns desses acontecimentos.

Sendo assim, essas marcas tornam-se autorreflexivas, uma vez que permitem análises sobre a obra que se conta - e, aqui em especial, a criação ficcional de Fernando Pessoa, Ricardo Reis -, assim como sobre a maneira como o autor de *O ano da morte de Ricardo Reis* manipula e nos apresenta essas informações.

Isto posto, é possível constatar diferenças entre o modo de articulação da linguagem de Garrett e da de Saramago. Isso se deve a uma nova maneira de lidar com a linguagem, a partir do século XX. Esse emprego de escrita, talvez, possa parecer uma permissão cedida ao romance nos séculos seguintes ao seu surgimento. A marca da criação do ficcional não se dá apenas pela presença expressiva do narrador, mas pode acontecer de diferentes modos. Assim, o autor português pode, através do trato com a linguagem, propiciar um olhar crítico para sua obra mesmo sem a convocação direta do leitor. Dessa forma, busquei introduzir os exemplos de Saramago para diferenciá-los do texto de Garrett, pois ainda que ambos os autores proponham aos seus leitores textos que encontram em si mesmos suas referências de leituras, a maneira como cada autor o faz é distinta.

2 A OBRA QUE SE OLHA

Mas me faltava alguma coisa, me faltava saber como contar isso. Então eu descobri que o *como* tem tanta importância quanto o *quê*. Não se pode contar *como* se não há o *que* contar, mas pode acontecer de você ter o *que* e ficar paralisado porque não tem o *como*.

(José Saramago)

Já pensou que não teríamos *Lusíadas* se não tivéssemos tido Camões, é capaz de imaginar que Portugal seria o nosso sem Camões e sem *Lusíadas*.

(José Saramago)

A preocupação sobre *como* escrever, destacada por Saramago em uma entrevista cedida à revista Cult, após receber o Nobel de Literatura em 1998, é o ensejo que dá vazão a este capítulo. O *como* que preocupou Saramago é também a maior dúvida de quem, como eu, dedica-se a estudar a obra de um escritor que, apesar da declarada inquietação, fez grande sucesso com o seu *como*. De minha parte, tenho intenções bem menores: desejo apenas lançar mais um olhar sobre a sua obra. Portanto, espero não “paralisar por não ter o *como*”, mesmo sabendo que isso é impossível - paralisar acaba sendo parte do processo de escrita. Mas que seja, pelo menos, uma paralisia passageira.

Declarei meu desassossego, anteriormente, alegando que o romance *O ano da morte de Ricardo Reis* é explicitamente autorreflexivo. Evidentemente, em alguns trechos, a autorreflexão torna-se mais explícita que em outros, mas é difícil citar algum fragmento, virar a página e não se inquietar com algum outro exemplo pertinente.

Como os exemplos são percebidos de modos distintos, serão assim também analisados. Pode parecer apenas uma divisão didática, mas acho que é mais do que isso, pois, apesar de afirmar que o romance é autorreflexivo, a demonstração desse conceito na narrativa é plural. Isso se dá, como veremos, pela retomada da figura e da literatura de Camões a partir da intertextualidade com a epopeia camoniana; e pela voz do narrador, uma vez que é ele quem impulsiona muitas das discussões autorreflexivas, pois volta-se para a problematização da realização literária e demonstra ao leitor o modo de composição da obra.

Assim como ocorre com Pessoa, e que se verá na continuação deste trabalho, a retomada de Camões se dá, em muitos momentos, a partir da intertextualidade. Procura-se aqui entendê-la como parte importante para se pensar a autorreflexão. Antes de efetivamente analisar a abordagem de Camões e sua obra em *O ano da morte de Ricardo Reis*, se pensará na intertextualidade. Para isso, outros estudos me auxiliarão.

A maneira como a intertextualidade se apresenta no romance também se diferencia. Com o texto de Camões, por exemplo, entende-se que ocorre o que se chamou de intertextualidade implícita, pois, como se esclarecerá à frente - na análise da frase inicial e final do romance, temos uma aproximação clara com um verso do texto camoniano, mas ela não é literal ou explícita. Assim, se compreende que a intertextualidade ocorre

Quando se introduz, no próprio texto, intertexto alheio, sem qualquer menção explícita da fonte, com o objetivo quer de seguir-lhe a orientação argumentativa, quer de contraditá-lo, colocá-lo em questão, de ridicularizá-lo ou argumentar em sentido contrário. (BENTES, CAVALCANTI, KOCH, 2012, p. 31).

As possibilidades suscitadas pela produção de intertextualidade no romance *O ano da morte de Ricardo Reis* são grandes e requerem a compreensão do que se pretende com as retomadas de partes do texto de outro autor, como já mencionado. Na obra de Saramago, as figuras de Camões e de seu gigante, Adamastor, têm um papel de grande relevância, pois, mesmo que na condição de estátuas, nos fazem “colocar em questão” e, por isso, problematizam sua utilização.

Porém, o intertexto no romance vai além dos percebidos com as literaturas de Camões e Pessoa, que serão, na sequência, analisadas. Antes, porém, para elucidar a potencialidade intertextual da obra literária quanto ao uso de Camões e as que vão além dele, recorro a um estudo feito sobre o romance que tem como objetivo esclarecer a intertextualidade com diferentes textos.

Sussana Ventura demonstra em seu texto: “A intertextualidade como elemento de base construtiva em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago”, como a intertextualidade se forma. Segundo Ventura, a partir dessa estratégia narrativa, é possível notar que: “pela composição em que se entrelaçam discursos prévios e novos enunciados, os sentidos dessa nova trama textual são dinamizados, multiplicados, ganhando em sentido e apontando para direções

diversas daquelas dos discursos originais”. (VENTURA, 2006, p. 4). Ela cita, além dos versos pessoanos, os camonianos para salientar a ideia acima defendida e, sobre tais manejos, acrescenta: “[...] o leitor se vê na encruzilhada apontada pelo teórico: ou prossegue a leitura sem identificar o texto de origem, ou volta a ele em busca de elementos que o ajudem a compreender o que o autor do romance deseja com este procedimento” (VENTURA, 2006, p. 2).

A autora destaca, do mesmo modo, que a intertextualidade não se configura apenas a partir de textos literários, mas que as notícias de jornal, tantas vezes lidas por Reis e por nós leitores, são retiradas dos noticiários do ano de trinta e seis e reorganizadas na prosa, dando corpo a um outro discurso, diferente do primeiro. Para ratificar esta afirmação, ela retira do romance o fragmento: “Agora que veio o tempo da Páscoa, o governo mandou distribuir por todo o país budo geral, assim reunindo a lembrança católica dos padecimentos e triunfos de Nosso Senhor às satisfações temporárias do estômago protestativo” (SARAMAGO, 2013, p. 264), com o intuito de apontar que a notícia havia sido anunciada nos jornais da época e que é de lá que o romancista retira as informações para construir seu discurso literário. Desse modo, segundo Ventura: “O narrador, servindo-se de fragmentos do discurso da época, presente nos jornais, subverte o sentido do discurso original. Instalando sua máquina nas brechas do discurso” (VENTURA, 2006, p. 7).

Assim, ao analisar a intertextualidade da obra, que ultrapassa o campo literário e chega ao período histórico, ela conclui que:

[...] o leitor pode observar como o uso, no texto saramaguiano, do discurso dos jornais de época, através da intertextualidade, ‘financia’ a subversão de seu sentido original, propiciando a abertura de um novo sentido, captável a partir da decifração da ironia, instrumento privilegiado pelo autor português. (VENTURA, 2006, p. 6).

Dessa maneira, Ventura endossa sua ideia de que o romance é, de fato, produzido a partir de outros textos - sejam eles literários, ou não, como visto no fragmento acima - que, ao se fundirem, produzem um texto de grande valor discursivo e intertextual.

Da mesma maneira que Ventura, Marilda Beijo em sua dissertação, “Da criação à recriação: o percurso intertextual e metalinguístico em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago”, percorre um caminho intertextual para fundamentar sua análise. Mas, além da intertextualidade, Beijo ainda se preocupa

em estudar a metalinguagem, assim, segundo a pesquisadora: “A ficção é criada a partir da retomada do literário, ou seja, é por meio do resgate e, posteriormente, da recriação de um Fernando Pessoa e de um Ricardo Reis, que Saramago lança, metalinguisticamente, um questionamento a respeito do objeto artístico e do trabalho estético”. (BEIJO, 2005, p. 9).

Ademais, em seu estudo, ela considera que o modo de produzir a intertextualidade passa muitas vezes pelo tom ensaístico que Saramago escolhe para compor sua obra. Como se percebe na citação que se segue:

Saramago ao abordar as odes de Ricardo Reis como uma das intertextualidades mais marcantes de sua obra, parece, de fato, adotar esse tom ensaístico, já que ao longo de toda a obra vai seguindo os pressupostos teóricos de Montaigne, ensaiando (*exagiar*), ou melhor, examinando as idéias contidas na poesia e no fazer literário e, assim, descobrindo o quão significativos e valiosos são os pensamentos contidos nelas. (BEIJO, 2005, p. 82).

No decorrer do texto, ela explorará o que entende pela ideia de ensaio presente na obra de Saramago e, ainda, trabalhará o conceito de metalinguagem, demonstrando que esse recurso se dá, efetivamente, pelos diálogos entre Reis e Pessoa. Por isso, declara: “Fernando Pessoa, poeta e crítico, assim como seu heterônimo também poeta serão parceiros de Saramago na realização da metalinguagem que se estrutura na narrativa”. (BEIJO, 2005, p. 85).

Antes disso, no primeiro capítulo de seu trabalho, a autora busca compreender o processo de criação heteronímica de Pessoa. Para isso, Beijo tenta entender o “mito Pessoa”, assim como a heteronímia desenvolvida por ele. Sobre isso, ela alega que a criação de heterônimos não é invenção de Pessoa (BEIJO, 2005, p. 21). Segundo a autora, alguns estudos apontam para as possíveis influências para a produção heteronímia de Pessoa, entre elas, as *Obras Completas*, de A. O. Barnabooth. A pesquisadora ainda comenta o fato de Pessoa, na famosa carta endereçada a Casais Monteiro, não mencionar a publicação do livro que se tornou famoso, assim como imitado na França em 1913, ano em que Sá-Carneiro morava em Paris e trocava, assiduamente, correspondências com Pessoa. (PAZ, 1989 apud BEIJO, 2005, p. 20-21)⁷.

Além desta aparente clara influência, a pesquisadora recorre à citação de Maior (1994) para obter as informações sobre outros nomes da literatura, inclusive a

⁷ *Obras Completas*, de A. O. Barnabooth foi publicada na França por Valery Larbaud em 1913.

portuguesa, que criaram, assim como Pessoa outras vozes a partir das suas, como se constata na citação abaixo:

Julio Diniz (pseudônimo de Joaquim Guilherme Gomes Coelho) - quando escrevia, num estilo feminino, sob os nomes de Cecília ou Diana de Avelada - e o de Eça de Queirós, que (juntamente com Antero de Quental) cria a figura de Carlos Fradique Mendes, dando origem a uma espécie de heteronímia embrionária. Por outro lado, registrem-se, na literatura europeia, casos semelhantes aos de Pessoa: o de Byron - que cria um pseudônimo (no máximo, uma máscara): Childe Harold -, o de Robert Browning- autor, aliás, que Pessoa bem conhecia (quando referindo-se ao quarto grau da poesia lírica, em que o poeta se despersonaliza completamente, diz que «assim é Browning» , e que cultivava o que ele chamou de "poemas dramáticos", monólogos onde as personagens são máscaras que revelam 'almas diferentes' , com as quais o poeta não se identifica [...]) (MAIOR apud BEIJO, 2005, p. 22-23).

Apesar desses outros importantes nomes, a autora adverte que, quando se trata do assunto, Pessoa é nome mais citado (BEIJO, 2005, p. 23). A partir disso, ela conclui que, apesar de a heteronímia não ser uma invenção de Pessoa, esse, ao fazê-la, a reinventa e a recria. Pela pesquisa da autora, se nota que Pessoa, assim como Saramago, produz um discurso que se propõe a discorrer sobre a própria criação, assim como sobre o fazer literário.

O segundo capítulo do trabalho é dedicado à comparação entre Ricardo Reis e Horácio, poeta grego em quem Pessoa se inspira para compor seu heterônimo mais clássico, desse modo, produz a intertextualidade com a temática horaciana. Segundo a autora, Horácio e Reis “desenvolveram uma forma literária denominada como “Ode”. Ricardo Reis, seguindo os passos de Horácio, deu prosseguimento aos temas universais já consagrados desde a lírica grega” (BEIJO, 2005, p. 43). Ainda sobre a influência horaciana na composição poética de Pessoa, a autora afirma:

Sabe-se que Fernando Pessoa construiu seu heterônimo Ricardo Reis com nítidas influências da poesia horaciana. Estabelecendo uma aproximação entre Horácio e Ricardo Reis, sabe-se que este tem, no poeta latino, seu modelo literário, construindo seus poemas, à maneira antiga, com grande rigor de construção, com estrofes que alternam versos longos e breves, de métrica perfeita e sem rimas. (BEIJO, 2005, p. 39)

O capítulo chamado: “Ricardo Reis: um horaciano?” procura problematizar as comparações entre os dois poetas. Isso porque, apesar de Reis ser considerado o mais clássico dos heterônimos de Pessoa, Beijo acredita que há também pontos de afastamento significativos entre as obras dos dois.

A primeira diferença apontada pela pesquisadora é o aspecto relacionado ao patriotismo. Para ratificar esta informação, ela compara os versos, “É doce e belo morrer pela pátria”, de Horácio, ao de Reis: “Prefiro rosas, meu amor, à pátria/, E antes magnólia amo/Que a glória e a virtude” (BEIJO, 2005, p. 34). Para a pesquisadora, as temáticas utilizadas pelos poetas se assemelham, porém verifica-se “a maneira totalmente díspar como cada um desses temas são abordados por Horácio e, posteriormente, por seu discípulo, Reis” (BEIJO, 2005, p. 34-35).

Beijo ainda declara que, mesmo sendo recorrente a temática como brevidade da vida, nos poemas de Horácio e Reis, eles são desenvolvidos de diferentes maneiras, assim:

Horácio é um poeta que festeja cada momento, antes que este acabe. Já Ricardo Reis tem como tônica maior de sua poesia o vazio, afirmando que nada a vida nos pode dar, tudo é ilusão, existindo o que se pode denominar como uma obsessão pelo nada na poética de Reis. (BEIJO, 2005, p. 40).

Sobre esta visão, a pesquisadora assume ser possível encontrar muitos aspectos que levam os versos de Reis aos versos horacianos, porém, como antes apontado, pontua diferenças na condução dos temas desenvolvidos pelos poetas aos seus poemas.

Assim como a autora esclarece na citação abaixo:

Considerando as características de Horácio e, comparando-as com as de Ricardo Reis, percebem-se claramente doutrinas díspares e, até mesmo, contraditórias, aparentemente, como o epicurismo e o estoicismo. As diferenças entre essas duas vertentes estão nas maneiras de vivenciá-las, pois, para Horácio, o epicurismo ditava uma vida tranquila entre taças de vinho e delícias campestres. Já, para Reis, o que se pode chamar de epicurismo é mais consciente e reflexivo e está mais próximo da ataraxia, isto é, da felicidade suprema que pode ser atingida por meio de um estado de tranquilidade intelectual, do que da alteração dos sentidos, considerando que a indiferença frente às coisas do mundo, um dos motivos de sua poesia, é sempre dominante. (BEIJO, 2005, p. 47-48).

O último capítulo do texto de Beijo é, para o estudo desta dissertação, o mais relevante. É nele que a pesquisadora desenvolve o que compreendeu pela utilização feita por Saramago da intertextualidade, vista também em Horácio, e da metalinguagem em *O ano da morte de Ricardo Reis*. Ela parte para o estudo da intertextualidade no romance rastreando os momentos em que o narrador retoma da poesia de Pessoa as características de Reis, assim:

As características mais significativas da personagem Ricardo Reis, vão sendo elencadas no romance ao mesmo tempo em que são abordados aspectos sobre sua poesia, fazendo-se uma relação entre Reis e sua arte, ou seja, tentando encontrar correspondência entre o que é defendido e o que é escrito pelo poeta, e é assim que a metalinguagem e a intertextualidade tornam-se mais evidentes no romance. (BEIJO, 2005, p. 82).

A pesquisadora retira do romance diversos fragmentos em que o narrador lança a narrativa para as características dadas por Pessoa a Reis, segundo ela, é nesses momentos em que se percebe a intertextualidade e a metalinguagem presentes na obra.

Sabendo-se sempre que Ricardo Reis 'é inúmeros segundo seu próprio modo de entender-se' (SARAMAGO, 1988, p. 27), Saramago lança essa informação como se fosse um ensinamento metalinguístico, complementando: 'seu temperamento, na educação que recebeu, nos gostos clássicos para que se inclinou, um certo pudor também, quem os versos lhe conheça bastante encontrará fácil caminho para a explicação' (SARAMAGO, 1988, p. 393-4), ou seja, como se pela observação de sua obra fosse possível conhecer o próprio poeta. Embora, 'não nos têm faltado conselhos desde os gregos e latinos', (SARAMAGO, 1988, p. 209), para o entendimento do 'eu' e do mundo. (BEIJO, 2005, p. 83).

A intertextualidade se dá, como Beijo mostra, pelo constante diálogo proposto por Saramago entre sua prosa e a composição poética de Pessoa.

Sobre a metalinguagem, a pesquisadora faz uma interessante reflexão sobre uma passagem do romance que também analiso no capítulo seguinte deste trabalho. Assim:

e há um momento em que se duvida se terão mais sentido as odes completas aonde os foi buscar do que este juntar avulso de pedaços ainda coerentes, porém já corroídos pela ausência do que estava antes ou vem depois, e contraditoriamente afirmando, na sua própria mutilação, um outro sentido fechado, definitivo, como é o que parecem ter as epígrafes postas à entrada dos livros. (SARAMAGO, 1988, p. 62)

A autora compara esse juntar de versos antigos com a construção feita por Saramago para compor o romance em que trata do heterônimo de Pessoa e de suas poesias. Ela declara: "Neste trecho, fica evidente a discussão metalinguística que Saramago levanta no romance sobre seu próprio fazer literário, já que é, exatamente, o procedimento descrito acima", e continua "a recuperação de pedaços avulsos e corroídos das odes, que ele criticamente traz para o questionamento, isto

é, o recurso utilizado por ele na construção de *O ano da morte de Ricardo Reis*” (BEIJO, 2005, p. 86).

A pesquisadora ainda destaca a preocupação da narrativa em trabalhar com representação dentro do romance. Sobre ela, acrescenta:

Além de proporcionar, por meio do romance, uma análise sobre o fazer poético, Saramago, estende esse questionamento a outras formas de expressão, nunca perdendo de vista o ponto chave de seu estudo – a arte. Por isso leva Ricardo Reis ao teatro e este, ao observar a peça apresentada faz um comentário que pode ser entendido como uma síntese do que se pode chamar de mímese, ou seja, termo que por sua essência está relacionado à literatura e a arte. (BEIJO, 2005, p. 88).

Beijo não pretende com a cena do teatro - considerada nesta dissertação, ao lado de outras, uma das cenas mais importantes para se pensar em uma arquitetura ficcional que propõe também falar de sua própria construção - desenvolver uma interpretação como parte de um discurso que se narra. Ainda assim, aponta a cena como significativa para se pensar os momentos em que a narrativa discute a própria narração, ou seja, produz a metalinguagem.

Ainda cabe dizer que o trabalho de Marilda Beijo se aproxima, em muitos momentos, do meu trabalho. Porém, ela o faz por diferentes caminhos, passando pela heteronímia e pela comparação entre os poetas Horácio e Reis, distanciando-se, deste modo, do trabalho aqui em desenvolvimento. Este pretende entender tanto o conceito utilizado como aporte para a minha pesquisa, a autorreflexão, como um discurso que adentra um outro ainda maior que vem sendo, desde o século XIX, estudado. Esta análise busca entender o romance de Saramago do mesmo modo, já que se compreende que ele está inserido em um contexto português que faz do texto um terreno fértil para falar de si, assim como da literatura. Para isso, se recorda dos diálogos literários que estabelece com a tradição literária portuguesa. Diretamente, temos Pessoa como um dos participantes, mas Camões também é repensado e revisto no romance saramaguiano, aspecto também apontado por Beijo (2005, p. 98). Além desses, acredita-se que há espaço ainda para Garrett, que parece ser em muitos momentos um dos grandes principiantes portugueses desse modo autorreflexivo de narrar.

Aproveitei-me do intertexto para apresentar os dois estudos. O segundo de Marilda Beijo serviu também para encaminhar o que agora pretendo analisar, a obra literária a partir da autorreflexão, mas a entendendo dentro de uma teia em que um

fio vai se entrelaçando a outros. E acrescento que, apesar da semelhança quanto à temática dos trabalhos, estes são variados e as maneiras escolhidas de apresentá-los se diferenciam.

À vista da discussão levantada pelos estudos sobre a intertextualidade e com o intuito de prosseguir a análise da obra e da autorreflexão, volto a Garrett e a sua contribuição para o modo de narrar desenvolvido por Saramago, pensaremos nele para depois, efetivamente, analisar Camões.

Como se tem notado, o romance que aqui se está a analisar nasce junto a tantas outras referências literárias. Nada há de novo na afirmação, a novidade seria rastrear tais referências e, assim, seguir alguns desses caminhos que no romance se envolvem e formam um todo que é *O ano da morte de Ricardo Reis*. Notadamente, com esse rastreamento, pode-se chegar a diversos nomes, mas aqui será pensado - além de Fernando Pessoa, pela obviedade de sua presença - em Camões e, para isso, se passará novamente por Garrett.

Sobre esse é preciso mencionar que Saramago escreveu uma crônica - que pode também ser entendida como um texto de crítica literária - *Viagens na minha terra* (1968-1969). Nessa crônica, publicada em jornal e depois transformada em livro, o romancista declara: “[...] nas Viagens, o que me regala é aquele prazer digressivo do Garrett, que salta de tema em tema com um ar de benigna indiferença, mas que, lá no fundo, não perde o norte, nem uma gota de água que lhe faz andar o moinho” (SARAMAGO, 1985, p. 51-52). Saramago entende que a obra de Garrett vai além do enredo e da história da “menina dos rouxinóis”, pois há um *como escrever* que lhe agrada e que é também a preocupação do autor de *O ano da morte de Ricardo Reis* - como destacado na epígrafe deste capítulo. Anos depois, Saramago publica um romance chamado *Viagem a Portugal*, deixando claro que, ao relacionar o título de sua obra com a de Garrett, estabelece um diálogo entre a literatura desse escritor e a sua.

Teresa Cristina C. da Silva assinala, em seu texto *De viagens e viajantes: Camões, Garrett e Saramago* (2000), algumas das características desses autores - todos eles “viajantes”, que fizeram de Portugal o seu ponto de partida, como Camões, ou tendo seu país como destino de viagem, como fizeram Garrett e Saramago.

Silva salienta que há diferenças significativas entre esses viajantes, principalmente entre Camões e Garrett - pois aquele, ao escrever sobre a partida

das terras portuguesas, promoveu também a exaltação da pátria e dos que seriam imortalizados com ela. Já Garrett e, consequentemente, Saramago, partem em viagem através de um outro Portugal. Esse é, sem dúvidas, como a pesquisadora mesmo salienta, a terra dos viajantes e, assim, motivados pela viagem d'*Os Lusíadas*, Garrett e Saramago acabam por construir também suas próprias viagens, fazendo com que voltemos nosso olhar para trás, para as produções literárias que continuam fomentando discussões compartilhadas. Isso “porque ao repetir, citamos e recortamos, deslocamos de um universo de referências e exercitamos um a mais que é do domínio da diferença”. (SILVA, 2000, p. 48). Desse modo, ao ser retomada, uma determinada obra também é analisada, revista, relida. Ou seja, Garrett e Saramago fazem com que novamente nossa atenção se volte para as leituras que estabeleceram relação com a que agora lemos. Culler, assim como tantos outros, nomearam isso como intertextualidade, pois, para esse teórico, “uma obra existe em meio a outros textos, através de suas relações com eles” (CULLER, 1999, p. 40). Ao pensarmos sobre *Viagem a Portugal*, entendemos que esse efeito em cascata é originado em Camões.

Silva ainda recupera alguns fragmentos da obra de Saramago, *Viagens a Portugal*, para tratar da viagem literária proporcionada pela escrita desse autor. Reitero que esse jeito de lidar com o texto literário - que Silva chama de “texto-terra” -, fez com que Saramago elogiasse e escrevesse uma crônica sobre a *Viagem* de Garrett. A pesquisadora salienta ainda que nós, leitores, podemos viajar sem um “roteiro imposto” nessa terceira *Viagem*:

Dedicado a Garrett, “mestre de viajantes”, esse texto se propõe fundamentalmente a “reparar” na terra e a incitar a outras viagens, de que não se afasta aquela que pode ser feita no próprio texto-terra em que outros viajarão, sem serem obrigados a um roteiro imposto, tendo o direito de escolher os fios da meada que lhe aprouverem, porque este é também um livro em que se pode entrar por muitas portas, que deixa o viajante-leitor suficientemente livre até mesmo para “enganar-se na estrada e voltar atrás” (SILVA, 2000, p. 50).

Silva demonstra em seu texto que as pegadas deixadas *a priori* por alguns escritores no caminho literário vão sendo seguidas por tantos outros. Sendo assim, “a viagem nunca acaba”, como garante a pesquisadora.

Mas Garrett não é relevante apenas por conta de suas *Viagens*, a aproximação entre ele e Camões vai além do romance citado.

“Romantismo, Camões e a Saudade”, texto integrante de *Mitologia da saudade* de Eduardo Lourenço, aproxima Camões de Garrett e retrata a importância do autor de *Os Lusíadas* para o Romantismo português. Segundo Lourenço, Portugal sofreu no início do século XIX “um duplo traumatismo” (LOURENÇO, 1999, p. 58), em 1807 é ocupado por tropas francesas e espanholas e, na sequência, perde seu rei que atravessa o Atlântico e se instala no Rio de Janeiro (LOURENÇO, 1999). É com essa sensação de desamparo que Morgado de Mateus “publica a edição monumental d’*Os Lusíadas*” (p. 58), segundo Lourenço, Mateus o faz para: “lembrar ao mundo culto [...] a nossa tragédia e a nossa grandeza” (p. 58). Esse é o primeiro momento de “canonização patriótica e cívica” (p. 58) de Camões. Mas esse é ainda o início do processo de retomada do poeta. Seu retorno total e definitivo se dará com Garrett, que, ao escrever o poema *Camões*, traz à luz o poeta como imagem de seu país. Dessa maneira, o autor de *Os Lusíadas* deixa de ser apenas mais um dos grandes poetas portugueses para se tornar o maior deles.

O Camões que ele canta é a imagem de Portugal doente, sofredor, de novo acorrentado depois de ter ressurgido miraculosamente sob a forma de Portugal - Liberdade. Mas Camões é, sobretudo, um duplo de Garrett, também ele poeta do verdadeiro amor da pátria, doravante inseparável da nova religião da Liberdade, cujo culto o tinha levado ao exílio. Os românticos não viajam realmente em direção ao passado, antes trazem o passado para o presente. Esse retomar de Camões é simultaneamente simbólico e textual. O poema *Camões* é o primeiro grande texto português tecido com o poema camoniano. (LOURENÇO, 1999, p. 58-59)

Pelo poema de Garrett, há uma grande modificação no modo de entendimento de Camões, assim como de sua imortalizada obra, pois a figura de Camões: “é um sinal de mudança, uma espécie de revolução cultural que altera profundamente os mecanismos do nosso imaginário”. (LOURENÇO, 1999, p. 59).

O teórico ainda acrescenta: “Camões, ressuscitado para sempre por obra de Garrett, toma o seu novo papel de centro e circunferência do nosso imaginário que daí em diante, irá modular-se ao ritmo profundo da nova vida coletiva”. (LOURENÇO, 1999, p. 60). Mas Lourenço adverte que, ao ser contextualizado ao momento complexo pelo qual Portugal passa, o texto acaba por gerar um sentimento de desencanto, uma vez que as glórias narradas n’ *Os Lusíadas* não podem mais ser alcançadas.

Mesmo assim, sua presença não deixou mais de ser constante na literatura de seu país. Depois de Garrett, reconhecido por Lourenço como o primeiro a propor

diálogos com o criador do Adamastor, o teórico ainda cita a tentativa de Fernando Pessoa em tornar-se um “supra-Camões” ao publicar *Mensagem*. (p. 63). Para além desses, entende-se, nesta análise, como oportuno pensar em Saramago.

A escrita desenvolvida por Saramago é percebida com intensidade desde o romantismo, logo, pode ser herança de Garrett, mas, antes dele, de Camões.

Para Terezinha M. S. Pereira, em “História e Linguagem em *Os Lusíadas*”, a obra máxima de Camões expressa “a crise que acompanha o homem renascentista, mesmo em seus momentos mais gloriosos”. (PEREIRA, 2000, p. 191). A complexidade retratada na obra camoniana se estende para a escrita pensada por Camões e desenvolvida em sua epopeia. Para Pereira:

É por meio do discurso que a individualidade do narrador se evidencia, mesmo quando ele pretende ser o porta-voz de um coletivo. O narrador, a partir de então, marcará a obra com sua presença, às vezes, inquietante. É ele que organiza os fatos, ordena-os e pode interferir na sua disposição, podendo até julgá-los segundo o seu ponto de vista. (PEREIRA, 2000, p. 193)

As ideias defendidas por Pereira acerca do texto épico de Camões se aproximam muito das ideias apresentadas neste trabalho, pois, segundo a autora, Camões formula sua literatura a fim de revelar a arquitetura prévia do autor. Isso porque, para Pereira, “Camões compreendeu as contradições e mudanças de seu tempo e sua obra está cheia de exemplos que atestam, primeiramente, a dolorosa consciência da perda e, em seguida, a preponderância do discurso em relação ao fato”. (PEREIRA, 2000, p. 196).

A leitura do texto camoniano feita por Pereira revela um Camões moderno para o seu tempo e para a literatura escrita naquele momento – principalmente pela organização e consciência literária – podemos enxergar traços do que outros escritores fizeram no fim do século XVIII e início do XIX. Além disso, assim como Camões, viu-se que Cervantes apresentou ao mundo ocidental, em pleno século XVII, uma literatura com novos traços, com um modo de narrar muito peculiar e que representa o homem retratado em seu texto também de modo singular. Por isso, para Pereira

O herói camoniano não é o homem que só age, mas é o que também, e principalmente, fala. É muito pertinente a imagem do jogo de luz e espelho, usada por Camões, para expressar as fases do raciocínio de Vasco da Gama. Estamos diante do processo de construção do pensamento, daquilo

que fará a aventura do herói ser bem ou mal sucedida. (PEREIRA, 2000, p. 197).

Enfim, o que se tentou fazer nessa introdução ao estudo de Camões no romance foi demonstrar que as referências do romance (pensando em Camões) não são aleatórias, pelo contrário, a escolha por fazer personagem à estátua do autor d' *Os Lusíadas* tem relação com o que se viu no texto de Pereira e no de Lourenço. A intertextualidade com a literatura camoniana se dá a partir do entendimento de seu modo de escrita. Por isso, nesta análise se enxerga um caminho literário que passa por esses grandes nomes da literatura, assim, o romance dialoga com a literatura portuguesa e produz reflexões sobre ela.

“Aqui o mar acaba e a terra principia”. Esse não é um dos versos da vigésima estrofe do terceiro canto d' *Os Lusíadas*. A obra de Camões, na realidade, diz: “Aqui onde o mar acaba e a terra começa”. Esse trecho é o início de *O ano da morte de Ricardo Reis*, romance que Saramago publica quatro séculos depois do texto épico de Camões. O texto de Saramago é finalizado quase da mesma forma “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera”. Dessa maneira, “das primeiras até as últimas palavras do romance ‘todos os caminhos portugueses vão dar a Camões’” (ANDRADE, 2012, p. 31). Ao iniciar a narrativa desse modo se percebe uma tentativa de estabelecer uma relação bastante próxima entre o poema épico camoniano e o consagrado romance de Saramago.

O poeta lusitano é quase uma sombra na literatura de Saramago. Este, recorrentemente, encontra uma maneira de chamar Camões para a sua prosa - seja em *O ano da morte de Ricardo Reis*, em *Memorial do Convento*, em *Viagem a Portugal*, ou ainda em outros textos do romancista. Em alguns momentos, percebemos um tom de clara homenagem a Camões; em outros, uma abordagem um tanto quanto ácida e satírica, mas, podemos entender, sempre fecunda de autorreflexão.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, Camões e seu gigante Adamastor são personagens da narrativa. As estátuas se comportam muitas vezes como ouvintes das lamúrias de Reis e de Pessoa ou como cerne das discussões literárias realizadas pelo poeta modernista e seu heterônimo, sendo, portanto, parte singular da narrativa, quando se analisa a autorreflexão.

Assim, segundo a pesquisadora Cátia Andrade,

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, Saramago revisita a poética de Camões, por meio de sua própria figura histórica. Ao 'olhar' de novo para o autor de *Os Lusíadas*, Saramago repensa a importância da obra desse poeta e interage com sua poesia e com a maneira com que Camões viu o mundo, estabelecendo uma grande distância crítica e uma nova releitura da obra e da figura pública. (ANDRADE, 2012, p. 23)

Essa revisão literária pode ser percebida, entre tantos momentos, nos diálogos entre Reis e Pessoa sobre Camões e sua criatura, Adamastor.

O pesquisador Orlando Grossegeesse, quando aborda a presença de Camões, demonstra a preocupação de Saramago em alertar para uma leitura atenta de Pessoa, "Da mesma forma que Camões se transformou 'numa coroa de louros e num olho fechado', Pessoa está 'a caminho da invisibilidade', reduzindo-se a 'um chapéu, uns óculos e um bigode'" (GROSSEGESSE, 2003, p. 106). As palavras do professor reforçam a intenção de uma não mitificação vazia dos autores, mas para leituras efetivas das obras desses autores. Por isso, para Grossegeesse, o ano de publicação do romance não é involuntário, em 1985 comemorou-se o cinquentenário de morte de Pessoa, "Tudo indica que Saramago elegeu este momento para publicar a sua revisitação romancada do universo pessoano" (GROSSEGESSE, 2003, p. 106).

Por isso, para o estudioso, é tão importante o diálogo entre Pessoa e Camões no dia da Festa da Raça. Sobre ela, o narrador do romance declara: "este é o Dez de Junho, a Festa da Raça, para recordação dos nossos maiores e consagração destes que somos, em tamanho e número, às tarefas do futuro" (SARAMAGO, 2013, p. 359).

A cena analisada por Grossegeesse que se passa no dia da Festa da Raça, é a que se segue. Estamos na Praça Luís de Camões. Fernando Pessoa está sentando em um banco próximo à estátua do autor de *Os Lusíadas*. Reis não está com eles. O "acerto de contas" se dá assim:

Quis Fernando Pessoa, na ocasião, recitar mentalmente aquele poema da Mensagem que está dedicado a Camões, e levou tempo a perceber que não há na Mensagem nenhum poema dedicado a Camões, parece impossível, só indo ver se acredita, de Ulisses a Sebastião não lhe escapou um, nem dos profetas se esqueceu, Bandarra e Vieira, e não teve uma palavrinha, uma só, para o Zarolho, e esta falta, omissão, ausência, fazem tremer as mãos de Fernando Pessoa, a consciência perguntou-lhe, Porquê, o inconsciente não sabe que resposta dar, então Luís de Camões sorri, a sua boca de bronze tem o sorriso inteligente de quem morreu há mais tempo, e diz, Foi inveja, meu querido Pessoa, mas deixe, não se atormente tanto, cá onde ambos estamos nada tem importância, um dia virá em que o

negarão cem vezes, outro lhe há-de chegar em que desejará que o neguem. (SARAMAGO, 2013, p. 360).

Sabe-se que há na narrativa e que pode ser percebido no fragmento acima um tom irônico sobre o “suposto esquecimento”. É também de conhecimento público que Pessoa publica *Mensagem* tendo como um de seus intuitos superar esteticamente a obra que imortalizou Camões. Torna-se possível, desse modo, analisar a retomada dos poetas unicamente por esse viés: pela crítica implícita - ou, pelo menos, tendo-a como ponto de partida. Mas acredito que a citação de Andrade, a de Grossegesse e o fragmento do romance seguem em vias paralelas, pois há também um tom crítico/analítico, uma revisão da importância literária de Camões que é revista na obra de Saramago.

Ademais, a conversa narrada dos dois poetas não é apenas uma criação imaginada por Saramago, a crítica literária também propôs um diálogo entre os poetas e a comparação entre as duas obras. Em “Sonho do império e império do sonho”, de Eduardo Lourenço, em *Mensagem – Poemas esotéricos*, o teórico reforçará a “inevitável” comparação entre os dois maiores poetas portugueses. (LOURENÇO, 1997). Vejamos o que declara Lourenço a respeito da comparação entre os dois escritores e de suas consagradas obras.

Tornou-se quase inevitável comparar o Poema que há quatro séculos Camões consagrou à aventura marítima e imperial portuguesa àquela que Fernando Pessoa imaginou para encarnar nele o sonho de um enigmático Quinto Império. [...] um e outro símbolos e expressão da imagem sacralizada de Portugal e do seu papel mediano na história do mundo – por uma outra visão do nosso destino, ao mesmo tempo mais profunda e mais universal (LOURENÇO, 1997, p. XIX).

Portanto, a aproximação entre os poetas e a comparação de suas importantes obras é a premissa da utilização do diálogo há pouco mencionado.

O texto de Saramago, como se vem dizendo, aponta para a importância literária de Camões para a composição literária de seu país. Por isso, em diversas cenas, os personagens Pessoa e Reis estarão refletindo sobre a epopeia lusitana e o trabalho literário nela desenvolvido.

A cena que se verá na sequência se dá pela revisão de um dos poemas de Pessoa, Reis estava recitando alguns versos, Marcenda chega e ao ler comenta que são muito simples, que ela também os poderia ter feito. Reis, então, responde:

É como todas as coisas, as más e as boas, sempre precisam de gente que as faça, olhe o caso dos *Lusíadas*, já pensou que não teríamos *Lusíadas* se não tivéssemos tido Camões, é capaz de imaginar que Portugal seria o nosso sem Camões e sem *Lusíadas* [...] (SARAMAGO, 2013, p. 182).

A resposta de Reis não deixa dúvidas quanto à significância de Camões para a literatura de seu país. Ao dizer à Marcenda que Portugal seria outro, caso não tivesse como figura cultural Camões, revela que os versos cantados por ele ajudaram e ainda ajudam a delinear o espaço cultural português. Se não fosse Camões, Portugal ainda seria cantado de outro modo. Camões assim, ao ser retomado pelo texto já mencionado de Garrett, configura parte do país e de sua literatura. Reis reconhece tal importância.

Desse modo, entende-se as palavras de Reis, no trecho acima, como um questionamento crítico, até porque, como já dito, Saramago retoma o autor de *Os Lusíadas*, alguns de seus versos ou o seu gigante não apenas nesse romance, mas também em outros. A professora Cátia Andrade destaca que o romancista já havia homenageado Camões na peça teatral *Que farei com este livro?* Teresa Cristina Cerdeira salienta que *Viagem a Portugal* é, sem dúvidas, uma resposta a *Viagens na minha terra*, mas que se origina da primeira viagem, a “cantada” por Camões.

Nesse sentido, discordo da leitura de Adriano Schwartz, quando esse afirma:

Trata-se de uma visada anedótica [referindo-se a Camões] de uma figura nacional que a todos agrada, como uma estátua, imobilizada e parada no tempo, para a qual tudo converge (‘todos os caminhos portugueses vão dar a Camões’, p. 180) e que teve destino igual ao de Adamastor, uma de suas personagens mais famosas [...] (SCHWARTZ, 2004, p. 37).

Creio que essa leitura, em especial, minimiza a arquitetura de Camões na literatura de Saramago, pois, pelos exemplos citados, parece-me que a figura de Camões não serve apenas como estátua, fixa e estanque, mas serve também para contrapor momentos literários diferentes entre *Os Lusíadas* e *Mensagem*, sem deixar de apontar suas semelhanças. Serve para revisitar os poemas desse grande poeta, para percebermos e exercitarmos aquele “um a mais que é do domínio da diferença”, dito tão bem por Cerdeira. Pode ainda servir para que se repense a nação portuguesa e seus momentos históricos por diferentes prismas. Portanto, olhar para a figura de Camões de maneira apenas satírica parece-me pouco diante das problemáticas apresentadas no texto saramaguiano. Ao mexer na poesia desses poetas e trazê-las para a prosa, o romance está propondo uma leitura que

não dê aos poetas lusitanos um lugar estável e de mito. A tentativa é contrária a essa ideia, ela pretende desestabilizar, provocar, fazer com que se reflita sobre o motivo de elas estarem sendo narradas.

Por isso, novamente cito a introdução de Lourenço quando ele se refere à importância dos dois poetas - como se Pessoa complementasse os cantos camonianos. Assim:

As oitavas camonianas continuariam a celebrar, no espaço sem morte do poema incomparável, os nossos feitos marítimos e guerreiros de romanos do século XVI, tais como Camões os tinha vivido e posto em cena. Contudo, já no tempo da sua escrita, *Os Lusíadas* revelavam mais da memória do que eco transfigurado do presente. Com o tempo, a epopéia tornou-se memorial e o Portugal nela evocado um fantasma que nos roubava o presente e impedia que déssemos ao futuro as cores de um sonho que não fosse apenas o de um povo no tempo, mas o do tempo de um povo assimilado à Humanidade inteira. Esta conversão de uma mitologia, filha da História e nela sepultada, em visão transcendente de um império puramente espiritual, de que os avatares do destino português teriam sido apenas o anúncio e a versão empírica e temporal, encontrou a sua expressão acabada precisamente, em *Mensagem*. (LOURENÇO, 1997, p. XIX-XX)

Pelas palavras de Lourenço, se nota que o texto de Pessoa acaba sendo um continuador do Portugal que começa a ser cantado por Camões e, além disso, é como se Pessoa interpretasse o que fora dito por Camões e continuasse do lugar em que o poema camoniano parou. O eco de Camões ecoou em *Mensagem* e, com isso, ganhou novos olhares e contornos.

Ademais, no romance, os feitos gloriosos anunciados em *Os Lusíadas* e em *Mensagem* vão desaparecendo quase que por completo quando se passa *O ano da morte de Ricardo*. Não que os poemas apresentem uma visão de Portugal já tão gloriosa, como dito, é como se tal visão fosse se esvaindo e se perdesse completamente quando chega ao romance de Saramago. Claro que as diferenças temporais são muitas, o Portugal dos versos de Camões é um, o de Pessoa, outro, e de Saramago, ainda um outro. Mas os poemas ainda apresentam alguns feitos heroicos do povo português, mesmo que não apenas isso. Evidentemente, que em *Os Lusíadas* se verifica um Portugal mais fortalecido do depois de vê em *Mensagem*, ainda assim, temos episódios que não deixam dúvidas quanto aos problemas que Portugal começa a enfrentar, o Velho do Restelo é um deles. Terezinha Pereira, no texto já mencionado, afirma que o poema épico de Camões retrata o homem do Renascimento e seus sentimentos, homem português que vem

desde então sendo representado em sua complexidade. Não se deve esquecer também que, apesar de *Mensagem* retratar os grandes nomes e reis de Portugal, o poema que o encerra é intitulado *Nevoeiro* e nele se tem versos em que se assegura: “Tudo é incerto e derradeiro./ Tudo é disperso, nada é inteiro./ Ó Portugal, hoje és nevoeiro... /É a hora!”. (PESSOA, 2010, p. 96). Esse sentimento compactua com o que é representado no romance, pois como o narrador afirma: “O tempo tem melhorado, o mundo é que vai a pior” (SARAMAGO, 2013, p. 262).

O romance, notadamente, acompanha e fomenta a problematização sobre essa visão heroica de Portugal. A narrativa de *O ano da morte de Ricardo Reis* apresenta um discurso colateral ao histórico e estabelecido: ela se apropria da década de trinta para recontar a história oficial, assim como acontece em *Memorial do convento*, que é narrado em vias paralelas ao discurso convencional.

Outra aproximação entre os poemas de Camões e Pessoa é o uso das criações de Adamastor de Camões e de Monstrengo de Pessoa, monstros que vivem no mar e que assombram os marinheiros que se aproximam. Já no romance não temos nenhum monstro no mar, pelo menos não nos formatos Adamastor, Monstrengo. O monstro, ou os monstros são outros, mais invisíveis, que aparentam ser menos assustadores. A ditadura pode ser um, os anúncios da Segunda Grande Guerra outro. Alguns monstros também parecem assustar Ricardo Reis, a solidão, o desamparo, a dificuldade que sente em se comportar como um sábio contemplador. Os monstros do texto saramaguiano, portanto, chegam mais devagar, nenhum grande grito os anuncia, mas assustam e assombram, assim como Adamastor e Monstrengo.

O romance, desse modo, trabalha conjuntamente com esse cabedal de aproximações entre os poetas e conduz para a problematização e utilização de um e de outro. Vejamos alguns que tratam de Camões. Um dos mais conhecidos e citados quando se trata de sua figura no romance é: “todos os caminhos portugueses vão dar a Camões” (SARAMAGO, 2013, p. 179), há outro fragmento que reforça e dialoga com esse. Enquanto Reis passeia por Lisboa, o narrador nos diz: “Ricardo Reis atravessou o Bairro Alto, descendo pela Rua do Norte chegou ao Camões, era como se estivesse dentro de um labirinto que o conduzisse sempre ao mesmo lugar, a este bronze fidalgo e espadachim”. (SARAMAGO, 2013, p. 67, grifo meu). Ora, é difícil analisar as palavras desse narrador sobre Camões e não perceber a homenagem e o reforço da importância de Camões para a tradição

literária de Portugal. É o narrador que nos afirma que há um labirinto, que se apresenta nas ruas de Lisboa, mas que aqui se entende como sendo também um labirinto literário, que leva sempre ao mesmo lugar, ao poeta lusitano, a sua poesia e seus personagens.

Como já dito, o flerte entre a obra saramaguiana e a camoniana não se restringe ao romance que aqui se analisa, vai além. *Memorial* é mais um dos vínculos entre Camões e a literatura de Saramago. Rebeca Leite Fuks publicou um trabalho sob o título *Memorial do convento e seus ecos camonianos*, em que analisa - a partir do episódio do Velho do Restelo, presente no canto quarto d'*Os Lusíadas*, a peregrinação dos trabalhadores de Mafra - a relação entre a obra do poeta e a do romancista. A partir desses dois fragmentos dos textos, Fuks encontra os versos do poeta rearticulados na prosa saramaguiana, estratégia que se repete com a poesia de Pessoa em *O ano da morte de Ricardo Reis*. Como exemplo, ela se vale do seguinte trecho: “Então é nesse dia que se fará a sagração da basílica de Mafra, assim o quero, ordeno e determino, e quando isto ouvirem foram os camaristas beijar a mão do seu senhor, vós me direis *qual é mais excelente, se ser do mundo rei, se desta gente* (SARAMAGO apud FUKS, 2012, p. 2, grifo do autor). Sobre essa cena, a pesquisadora adverte que Saramago se apropria dos versos de Camões e rearticula-os no seu romance com um sentido outro, que não o mesmo empregado pelo poeta - uma vez que Camões reconhece o valor do rei ao governar seu povo, enquanto o rei que Saramago descreve é totalmente tirano e cruel.

O texto de Fuks se concentra no Velho do Restelo e na peregrinação dos trabalhadores de Mafra. De minha parte, gostaria de mencionar ainda que Saramago não se esquece de Adamastor, assim como faz em *O ano da morte de Ricardo Reis*, com a cena que retomo ainda do *Memorial*:

Uns dias antes dera-se em Mafra um milagre, que foi ter vindo do mar uma grande tempestade de vento e deu com a igreja de madeira em terra, mastros, tábuas, vigas, barrotes, de confusão com os panos, foi como o sopro gigantesco de Adamastor, se Adamastor soprou, quando lhe dobravam o cabo dos seus e nossos trabalhos [...] (SARAMAGO, 2008, p. 128, grifo meu).

Adamastor não soprou, mas deu “cum sonoro Bramido muito longe o mar soou” (CAMÕES, 1957, p. 182). A intertextualidade proposta pelo trecho que destaquei do romance se dá pela retomada e rearticulação do verso de número

sessenta, do canto quinto de *Os Lusíadas*, que é inserido na prosa, proporcionando a essa um novo significado. Acredito que essas obras literárias, *Mensagem*, assim como parte da produção artística de Saramago encontram nos ecos de Camões possibilidades de respostas, de continuações, e ainda, de diálogos literários.

Assim, creio que trazer Camões para dentro de mais uma das narrativas de Saramago, como no caso de *O ano da morte de Ricardo Reis*, é estabelecer relações com aquele - mesmo que muitas vezes pela contradição, como bem apontou Fuks, mas que não deixa de ser uma retomada reflexiva e consciente por parte do romancista. Sobre isso, Andrade adverte que Saramago: “reescreve a obra pessoana e revisita a camoniana como um canto paralelo, em que a distância crítica dos textos-fonte se faz presente pela releitura, pela reinterpretação”. (ANDRADE, 2012, p. 22).

Vejamos na cena abaixo como Pessoa se refere a Camões ao afirmar que é a estátua do criador do Adamastor a que o conduz:

Numa destas noites Fernando Pessoa bateu-lhe à porta [na de Reis], não aparece sempre que é preciso, mas estava a ser preciso quando aparece, a alguém, Grande ausência, julguei que nunca mais o tornaria a ver, isto disse-lhe Ricardo Reis, Tenho saído pouco, perco-me facilmente, como uma velhinha desmemoriada, ainda o que me salva é conservar o tino da estátua do Camões, a partir daí consigo orientar-me, Oxalá não venham a tirá-la (SARAMAGO, 2013, p. 366-367, grifo meu).

Camões é a referência ou orientação de Pessoa, para que esse não se perca em Lisboa e consiga chegar até Reis. Nesse trecho, ele é uma referência guiadora, efetivamente, aqui já estamos quase no fim da narrativa, se aproxima o tempo final de Pessoa, mas essa não é a única forma possível de interpretar o trecho. Como já se disse, *Mensagem* foi também escrito tendo por inspiração o poema de Camões, *Os Lusíadas*. Portanto, a condução literária de Pessoa é o autor da epopeia camoniana, mas, como se viu, Camões também conduziu as literaturas de Garrett e a de Saramago. Camões parece ser, por essas aproximações, o guia da arte literária de seu país.

Destaco mais uma cena do romance, em que Pessoa fala de Adamastor. Nesse caso, a crítica da utilização que Camões faz do gigante fica demonstrada nas ciumentas palavras do autor de *Tabacaria*. Vejamos:

Fernando Pessoa levantou-se, entreabriu as portadas da janela, olhou para fora, Imperdoável esquecimento, disse, não ter posto o Adamastor na

Mensagem, um gigante tão fácil, de tão clara lição simbólica, Vê-o daí, Vejo, pobre criatura, serviu-se o Camões dele para queixumes de amor que provavelmente lhe estavam na alma, e para profecias menos do que óbvias, anunciar naufrágios a quem anda no mar, para isso não são precisos dons divinatórios particulares, Profetizar desgraças sempre foi sinal de solidão, tivesse correspondido Tétis ao amor do gigante e outro teria sido o discurso dele (SARAMAGO, 2013, p. 228-229).

Apesar da crítica que Pessoa faz ao modo como Camões articula o gigante no seu texto, ele não deixa de se voltar para a obra camonianiana, mesmo que seja para falar com o tom lamurioso de quem não se valeu das mesmas ferramentas que o outro poeta - ou seja, de quem não conseguiu, em vida, ocupar o lugar literário de Camões. Lembremo-nos, novamente, do Monstrengo, um dos poemas de *Mensagem*: um ente que também vive no mar, assustador, “imundo e grosso”, como, a princípio, se apresenta o Adamastor de Camões.

Mas, para além disso, temos nesse trecho um discurso teorizador, inclusive pela resposta de Reis, quando diz que, se Tétis tivesse correspondido ao amor que Adamastor lhe dedicara, teriam sido outros os queixumes do gigante. A escolha do poeta é aqui revelada e questionada, Reis, ao dar a resposta que dá a Pessoa, explicita em sua fala a composição literária de Camões, com isso, demonstra ao leitor que Adamastor é um personagem criado e pensado por seu autor, Camões. Assim, o fragmento trata da articulação literária dos poetas - de Camões, pois foi esse quem colocou profecias na boca do gigante, alertando os navegantes; de Pessoa e sua não escolha pelo gigante, mas por tantos outros que estão registrados em *Mensagem*, como o seu monstro, Ulisses, Viriato etc. Creio estar claro que, ao retomar o poeta lusitano, Pessoa cria um discurso sobre a própria obra, já que sua escrita estará em constante debate.

Empresto novamente as palavras de Andrade, já que ela sintetiza o que tentei aqui esclarecer:

[...] em *O ano da morte de Ricardo Reis*, Saramago revê e duplica, por meio da paródia, as poéticas de Camões e Pessoa; amplia suas existências; reescreve a história, a saga do povo; retoma o passado e seus mitos sem negá-los, mesmo que ironize e dessacralize os dois poetas, incorporando-os ao seu discurso para uma nova leitura, para que os caminhos portugueses que dão em Camões também possam passar por sua obra (ANDRADE, 2012, p. 31).

Portanto, sim, parece-me que realmente a poética de Saramago está dentro de um grande labirinto português que o conduz sempre ao mesmo lugar, ao fidalgo

de bronze (SARAMAGO, 2013, p. 67). Ao fazer todas essas aproximações, ao propor questionamentos a partir das obras dos dois poetas, favorece o discurso autorreflexivo.

Vejamos agora como Saramago articula, em seu romance, o narrador.

2.10 NARRADOR E SEUS MUITOS OLHARES PARA A *O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS*

As frases, quando ditas, são como portas, ficam abertas, quase sempre entramos, mas às vezes deixamo-nos estar do lado de fora, à espera de que outra porta se abra, de que outra frase se diga.

(José Saramago)

De qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos.

(Walter Benjamin)

O narrador saramaguiano é reconhecido, muitas vezes, pela voz condutora com que leva, por onde quer, o seu leitor. Por isso, esta seção pretende salientar o papel desse narrador. É ele que impulsiona, em diversas passagens, a autorreflexão no romance através dos processos de escrita literária que são narrados - como, por exemplo, as cartas de Reis direcionadas à Marcenda. O narrador é quem nos revela o assunto das correspondências trocadas e o modo como elas são, por Reis, escritas. Outro processo de escrita que passa pelos comentários do narrador antes de chegar até nós são as odes de Reis. Elas são, como dito, importantes para revelar o processo autorreflexivo - afinal, há uma escolha que deve ser observada: entre o cabedal poético de Reis, Saramago elenca quais odes farão parte de sua narrativa. Ademais, constantemente o narrador nos lembra o processo de escrita do romance, demonstrando a autorreflexão na narrativa.

Também, julga-se pertinente tentar compreender um discurso bastante interessante de Reis quando ele opina sobre o que é representação depois de assistir a peça de teatro *Tá Mar*. Além disso, em diversos momentos, o narrador “destrói a ilusão de verossimilhança e desnuda o caráter ficcional da narrativa, chamando a atenção do leitor para como o texto foi construído” (VOLOBUEF, 1999, p. 99). São, portanto, esses os pontos autorreflexivos que serão destacados.

Desse modo, esta parte da pesquisa se encarregará de estudar a presença do narrador enquanto produtor de autorreflexão, ademais pensará em como o

romance trabalha e representa a representação. O texto apresenta a autorreflexão pela voz do narrador que se torna, segundo Lélia Duarte, o “representante da representação”.

Para analisar este narrador saramaguiano, iremos às palavras de Walter Benjamin, que, em seu conhecido texto “O narrador”, o qual faz parte de *Magia, técnica, arte e política*, conceitua o que é para ele tal entidade.

Mas deve-se esclarecer que se tem clara noção de que Benjamin se volta à figura oral do narrador, e seu conceito para essa entidade não é exatamente para os narradores de romances. Portanto, tenta-se associá-lo ao narrador de *O ano da morte de Ricardo Reis*, sabendo-se que há algumas restrições na aplicabilidade do conceito ao romance aqui estudado. Todavia, acredita-se que alguns traços daquele narrador que fora entendido por Benjamin permanecem no de José Saramago; principalmente pela valorização da experiência que ele faz seus personagens viverem (Pessoa e Reis) e a narração dessas experiências, pela experimentação de reflexão diante da morte de Pessoa; pelos ensinamentos lidos no romance, ou conselhos como preferiu Benjamin; e, por fim, pelo tom oral que a narrativa de Saramago comporta. Ou seja, podemos entender esse tipo de narrador como reminiscência do narrador oral analisado pelo teórico. (BENJAMIN, 1994, p. 211).

Benjamin acredita que a figura do narrador oral, aquele narrador que era antes de tudo um contador de experiências, estava em vias de extinção, “Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva”. (BENJAMIN, 1994, p. 197). Os sintomas do desaparecimento desse narrador, segundo Benjamin, aparecem junto ao surgimento do romance e, conseqüentemente, ao surgimento da imprensa. Isso porque: “A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos e nem sabe dá-los”. (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Porém, apesar do notado pessimismo, o teórico acredita que “A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração”. (BENJAMIN, 1994, p. 211).

Por isso, acrescenta Benjamin:

Somente o romance... separa o sentido e a vida e, portanto, o essencial e o temporal; podemos quase dizer que toda a ação interna do romance não é senão a luta contra o poder do tempo... Desse combate, ...emergem as

experiências temporais autenticamente épicas: a esperança e a reminiscência. (BENJAMIN, 1994, p. 212).

Com esta afirmação, acredita-se que estejamos em seguros terrenos saramaguianos, pois, lembrando as palavras do professor Orlando Grossegeesse quando esse assegura que o romance insiste na afirmativa de que Pessoa deve ser lido e não mitificado, que a preocupação do romance é pela não petrificação do poeta (GROSSEGUESSE, 2003, p. 108), tem-se a ideia de retorno ao passado para retomar de lá suas experiências.

O romance concentra-se, segundo esta análise, ao regresso das figuras que compõem parte da arte literária portuguesa e, entende-se, desse modo, uma tentativa de diálogo com elas. Por isso, em tantos momentos desta dissertação, se olhou para trás e se percebeu uma possibilidade de reflexão e discussão sobre a literatura a partir desses retornos.

Além disso, o romance ainda suscita a possibilidade de reflexão diante da morte de Fernando Pessoa que é um fantasma ativo e importante para analisar a autoteorização e a proposta teórica de Benjamin. Tal afirmação aqui se acrescenta pelo fato de o texto do teórico alemão lembrar o momento da morte e a relação que se tem com ela depois do século XIX como fundamental para a reflexão que faz sobre o narrador. Assim, pode-se dizer que o espaço do romance é também o espaço de se morrer e, principalmente, de se permitir falar e se voltar para a morte, mas em uma morte de pensamento sobre vida, no caso de Pessoa, da vida poética. Portanto, a ideia de morte é marcante, não no sentido de fim, mas sim de análise, de olhar-se e de experimentar, portanto, a morte. Por esse motivo, o fantasma Pessoa é tão importante. No capítulo em que ele é analisado, isso se torna mais claro, mas aqui podemos observar alguns fragmentos do romance que esclarecem as afirmações feitas, como esta em que Pessoa explica a Reis o motivo pelo qual ainda pode perambular pelas ruas de Lisboa e aparecer, quando assim o queira, para seu heterônimo:

[...] ainda tenho uns oito meses para circular à vontade, explicou Fernando Pessoa, Oito meses porquê, perguntou Ricardo Reis, e Fernando Pessoa esclareceu a informação, Contas certas, no geral e em média, são nove meses, tantos quantos os que andámos na barriga de nossas mães, acho que é por uma questão de equilíbrio, antes de nascermos ainda não nos podem ver mas todos os dias pensam em nós, depois de morrermos deixam de poder ver-nos e todos os dias nos vão esquecendo um pouco. (SARAMAGO, 2013, p. 77).

Assim, durante quase nove meses, temos os encontros de Ricardo Reis com seu criador e suas reflexões acerca da literatura produzida por Pessoa e de suas escolhas, como se viu em um fragmento em que Pessoa reclama por não ter usado a figura de Adamastor em seus poemas. Essa condição fantasmagórica do poeta é importante e contribui para o diálogo com a teoria de Benjamin, uma vez que o teórico afirma:

Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso -, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade. (BENJAMIN, 1994, p. 207-208)

Desse modo, ao colocar a morte do poeta e a morte simbólica de Reis como um dos centros das discussões, não deixa que caia no esquecimento os poetas e seus poemas. Ademais, permite que revivamos suas poesias, assim, como também o faz Pessoa. Portanto, o romance passa a ser o lugar de permitir olhar para a morte desses poetas e juntamente com eles revisitar suas criações literárias, pois, como afirma Benjamin: “O romance [...] não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fim*, convida o leitor a refletir o sentido da vida”. (BENJAMIN, 1994, p. 213).

Aqui, entende-se que o romance todo é um convite de retorno, de releitura, de reflexão, de não permissão de morte da poesia pessoana:

Fernando Pessoa tinha as mãos sobre o joelho [...], disse, Vim cá para lhe dizer que não tornaremos a ver-nos [...]. Ricardo Reis subiu o nó da gravata, levantou-se, vestiu o casaco, Foi à mesa-de-cabeceira buscar *The god of the labyrinth*, meteu-o debaixo do braço, Então vamos, disse, Para onde é que você vai, Vou consigo [...] Então vamos, disse Fernando Pessoa, Vamos, disse Ricardo Reis. (SARAMAGO, 2013, p. 427-428).

A morte simbólica de Reis apresenta o final/começo do convite para o romance, o fim da narrativa, tudo o que se tinha para ser dito pelo narrador foi dito, agora o leitor é quem precisa iniciar a reflexão.

A continuação da análise sobre o narrador de *O ano da morte de Ricardo Reis* se dará com o estudo de Álvaro Gomes sobre o romance contemporâneo

português e, principalmente, pela compreensão de que há um modo diferente de lidar com a narrativa no século XX. Isso porque, como foi esclarecido, no primeiro capítulo deste trabalho, a adoção do termo de Jonathan Culler (autoteorização) e não do utilizado por Volobuef (ironia romântica) se dá pela possibilidade de discutir a literatura dentro da obra literária, por mecanismos outros, que não apenas pela voz direta do narrador. Há, pois, algumas diferenças nesses termos, principalmente em relação ao período em que surge a ironia romântica – como foi preferido aqui, Romantismo. Por isso, julga-se ser necessário pensar um pouco mais nesse formato que muitas vezes questiona não apenas os limites do romance e o papel do autor - já que Garrett, Camilo e tantos outros já faziam isso -, mas também os próprios mecanismos artísticos e a apropriação da linguagem, que acabou tornando-se muito mais referencial no século XX do que era no XIX.

Portanto, para que possamos pensar no romance contemporâneo - em especial, no romance saramaguiano e no seu modo de produzir a autorreflexão -, acredito ser válido o estudo de Álvaro Gomes sobre o assunto.

Gomes salienta que:

[...] com o aparecimento de Vergílio Ferreira e Agustina Bessa-Luís é que o romance português experimentará grande revolução. O trabalho que ambos exercem sobre a linguagem, sobre o modo de narrar, terá fortes ressonâncias nas novas gerações, vindo a provocar o surgimento de uma ficção *sui generis*, nas décadas de 70 e 80 (GOMES, 1993, p. 31).

Na continuação da obra, Gomes analisa individualmente alguns autores que seguiram a corrente de Ferreira e Bessa-Luís, exercendo um trabalho especial sobre a linguagem literária. Saramago é um deles.

Sobre esse romancista, Gomes afirma que ele “é o que abraça de maneira mais evidente uma arte compromissada” (GOMES, 1993, p. 34), e complementa: “Por isso, sua escrita é peculiar por inventar um narrador fortemente comprometido com uma ideologia, que, na maioria das vezes, mais do que apreciar os fatos, procura comentá-los, de modo a investir criticamente na realidade” (GOMES, 1993, p. 34).

Gomes também ressalta o tom ensaístico do romancista e aponta ser essa uma recorrência em sua literatura - iniciada em *Manuel de Pintura e Caligrafia*. Nesse romance e também em *História do cerco de Lisboa*, Saramago “coloca a história a serviço da ideologia, o que, evidentemente, termina por dar ao livro um

caráter eminentemente ensaístico” (GOMES, 1994, p. 35). Um pouco à frente, em sua análise, Gomes aponta que “Ricardo Reis passa a ser semelhante ao H., de *Manual de Pintura e caligrafia*, pois, como aquele, cria uma arte sem ressonâncias sociais e, por isso mesmo, ao ver de Saramago, aliena-se em relação à realidade que o cerca” (GOMES, 1993, p. 39).

Sendo assim, para Gomes, há duas principais preocupações na confecção literária portuguesa contemporânea: “[...] o romance português contemporâneo não só fará o inventário crítico da situação sociopolítica-econômica portuguesa, como também fará um inventário crítico da linguagem [...]” (GOMES, 1993, p. 84).

Faz-se oportuno mencionar o destaque dado a Saramago por Gomes, já que para o teórico o autor de *O ano da morte de Ricardo Reis*, ultrapassa o limite entre a arte simplesmente engajada e avança na elaboração da linguagem. Saramago consegue transitar entre as duas maiores preocupações da produção literária portuguesa, apontadas por Gomes – uma arte compromissada, mas que problematiza a própria composição literária – uma vez que, mistura a realidade e ficção com uma linguagem que como diz o teórico “investe criticamente” no fazer literário. Produz, dessa maneira, o que entendemos de autorreflexão, já que elege o romance como um mecanismo para se desenvolver, junto a narrativa, a teoria.

Interessa-me, principalmente, neste momento, o “inventário crítico da linguagem” no romance analisado. Dessa forma, analiso um primeiro exemplo, onde se nota que o narrador quer chamar a atenção do leitor para o romance, para a condução da narrativa e para a falta de idealização romântica nas relações Reis/Lídia, ou Reis/Marcenda. A cena aqui escolhida acontece no momento em que Reis desce para a sala de jantar do hotel e pensa em Marcenda. Vejamos o tom irônico usado pelo narrador, de forma a percebermos o que afirmei acima:

Enquanto desce a escada para o primeiro andar, tremem um pouco as pernas a Ricardo Reis, nem admira, a gripe costuma deixar as pessoas assim, muito ignorantes da matéria seríamos se cuidássemos que esse tremor é efeito dos pensamentos, ainda menos daqueles que laboriosamente aí ficaram ligados, não é coisa fácil pensar quando se vai a descer uma escada, qualquer de nós pode fazer a experiência, atenção ao quarto degrau. (SARAMAGO, 2013, p. 174, grifo meu).

Pela condição de onipresença desse narrador de terceira pessoa, também muito comum na literatura de Saramago, constantemente temos acesso aos pensamentos de Reis, como fica claro na passagem citada. Fica claro também que o

romancista brinca um pouco com o modo que ele escolhe falar sobre o personagem e, principalmente, com o modo que escolhe nos fazer perceber isso. Com a deixa do verso de Reis, “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”, é como se, em muitos momentos, estivéssemos assistindo a um espetáculo, a uma peça de teatro ou a um filme, em que as cenas são filmadas e, na finalização, temos uma cisão: “atenção ao quarto degrau”. Portanto, a atenção pedida pelo narrador é direcionada ao personagem, é necessário estar atento ao descer as escadas, mas é para nós leitores também, o pedido é para que prestemos atenção na escrita literária que se está revelando, sem que idealizemos situações que não existem dentro da narrativa.

Esses “convites de aproximação” que podemos notar no texto de Saramago não são involuntários; Volobuef, no texto já citado, acredita que Hoffmann seria o grande mestre da ironia romântica, pois, “Mais do que simplesmente divertir o leitor com comentários jocosos, seu narrador busca realmente refletir sobre o próprio texto, sobre o fazer poético, sobre a literatura em geral [...]” (VOLOBUEF, 1999, p. 95). A pesquisadora se referia especificamente ao escritor alemão que fez de sua literatura um constante movimento em direção ao leitor. Mas o que ela diz de Hoffmann pode ser também aqui verificado. Afinal, apesar do tom irônico do narrador, ele quer fazer com que o leitor reflita sobre o texto que lê e sobre os encaminhamentos que dá à narrativa.

Podemos ainda observar, no fragmento anterior, que a história de Reis e Marcenda começara, no romance, há pouco tempo, e que ela não apresenta, a partir da voz do narrador, nenhuma idealização. Pelo contrário, é como se o narrador nos advertisse de que a história dos dois não seria levada muito a sério, pois Marcenda é uma fantasia de Reis. Mas isso, reitero, é a visão do narrador, não a de Reis, o personagem, diferentemente, idealiza a relação com Marcenda que começara há pouco no romance,

Schwartz tem uma interessante observação sobre a abordagem dada a essa personagem no romance. Segundo o pesquisador: “Ao contrário de Lídia, Marcenda sai da ‘vida’ para virar vocativo, deixa de respirar para inspirar: renasce como musa”. (SCHWARTZ, 2004, p. 77). Adiante, há ainda outro apontamento relevante:

É no desenrolar dele (do episódio do teatro) que Ricardo Reis e Marcenda são oficialmente apresentados [...] E o mais relevante a apreender dessa circunstância é que ela ocorre durante uma encenação. O amor dos dois,

que ali parece ter suas primeiras manifestações, também é mediado por um espetáculo. (SCHWARTZ, 2004, p, 80)

Dessa forma, o relacionamento ensaiado por Reis pouco durará, o romance ainda contará com muitos capítulos depois da última frase dita por ela: “Um dia”, e a conclusão do narrador: “e não acabou a frase, alguém a continuará sabe-se lá quando e para quê [...] por enquanto é isto apenas, Um dia” (SARAMAGO, 2013, p. 297). Schwartz reforça as palavras ditas por Marcenda ao se despedir de Reis, com um adeus precoce, “A personagem é a primeira a sair de cena. Deixa no ar um ambíguo ‘um dia’”. (SHWARTZ, 2004, p, 81).

Gostaria de citar um outro momento em que o narrador nos coloca como espectadores da narrativa, assim como do seu arquitetamento. Aproveito ainda para advertir que as cenas que agora realço não são as únicas. Se rastreássemos no romance as palavras *palco* e *espetáculo*, encontraríamos-nas aos montes, e sempre acompanhadas da ideia de que Reis, bem como nós, enquanto leitores, encontramos todos juntos na mesma posição de espectadores dos espetáculos do mundo - e, por conseguinte, do palco literário e autorreflexivo que é *O ano da morte de Ricardo Reis*.

Essa posição em que somos colocados no romance, enquanto espectadores, é sempre uma posição de distanciamento, o narrador nos desloca da cena, para que, a distância, possamos analisar criticamente o que se passa no palco literário. Tal técnica ficou também muito conhecida por ser utilizada por Bertolt Brecht, quando esse, ao promover o afastamento no teatro, tornava o recurso ainda mais explícito. Claramente, podemos aproximá-los, Saramago e Brecht, tendo em vista que a proposta de fazer com que o público perceba que o que se está a ler é ficção. Pois, os dois, de maneiras similares possibilitam, com isso, “quebrar a ilusão romanesca, em favor do estabelecimento de uma relação mais próxima com os leitores, cientes de que a obra é uma construção com limites impostos pelo próprio texto” (HARMUCH, 2006, p. 120). Portanto, o que Saramago faz, assim como o que Brecht faz, não é exclusividade dos dois, se pensarmos, por exemplo, no narrador de Machado de Assis, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, quando no prólogo de sua obra afirma:

O melhor prólogo é o que contém menos coisas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Consequentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias, trabalhadas

cá no outro mundo. Seria curioso, mas minimamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus. (ASSIS, 2010, p. 15-16).

O exemplo de distanciamento exigido pelo narrador para o seu leitor que foi retirado do prólogo do romance machadiano, também aparece dentro da narrativa. São diversos os momentos em que o narrador interrompe a narrativa para tratar da arte e do fazer literário. O que se quer mostrar é que o narrador declara ao seu leitor que o que ele escreve é uma ficção, tanto que volta do além para contar. Há, portanto, a necessidade de distância do texto literário para que se possa analisá-lo. Do mesmo modo, se observa esses pedidos de afastamento em Saramago e Brecht, talvez com recursos diferentes, em um momento diferente, mas ainda sim com a quebra da continuidade narrativa para fazer valer a reflexão diante da composição literária.

Aproveito a oportunidade para destacar que essa associação, entre Saramago e Brecht também foi feita pelo teórico que foi há pouco utilizado. Álvaro Gomes questiona Saramago a respeito do distanciamento brechtiano:

É bastante comum em *Memorial do Convento* (e mesmo no resto de sua obra) uma espécie de intervalo metalinguístico em que você trata do próprio discurso, da verossimilhança em certas cenas etc. Esse procedimento teria algo a ver com o distanciamento brechtiano?

JS: Brecht não inventou o distanciamento. Olhar distanciadamente começa, suponho eu, por ser uma peculiaridade da pessoa, que depois se tornará, ou não, um processo literário.

O que Saramago declara em entrevistas não necessariamente pode ser considerado como verdadeiro, ele, em alguns momentos, ficcionaliza a realidade ou propõe como real a ficção. Como em sua fala “Algumas provas da existência de Hebert Quain”⁸, uma das provas seria o fato de Ricardo Reis ter encontrado no navio que o leva a Portugal um exemplar do livro de Quain; a outra prova, segundo Saramago, foi a leitura que Jorge Luis Borges diz ter feito do livro. Assim, há um jogo ficcional em que Saramago, de algum modo, sempre nos coloca.

Mas apesar de não considerar integralmente suas palavras, o que ele diz não é mentira, Brecht não inventou o afastamento, apenas deu um mecanismo seu a

⁸ Em 1996, Saramago participou no 1º Colóquio Internacional, na Universidade de Massachusetts, em que proferiu um discurso sob o título: *Algumas provas da existência real de Hebert Quain*. Fala referida pelo professor Orlando Grossegeesse. O texto pode ser aqui lido: <http://www.josesaramago.org/algumas-provas-da-existencia-real-de-herbert-quain/>.

esse recurso. Porém, tantos outros também o fizeram, com maior ou menor intensidade.

A próxima cena que será analisada encontra-se em um dos capítulos finais do romance. Há uma longa descrição dos horrores da ditadura e da guerra que se aproxima. É o narrador quem nos conta: “[...] irá Lisboa assistir a um espetáculo inédito, a saber, um simulacro de ataque aéreo a uma parte da Baixa, ou em termos de maior rigor técnico, à demonstração de um ataque aéreo-químico [...]” (SARAMAGO, 2013, p. 343-344, grifo meu). Algumas páginas depois, temos o fim do bombardeio e o narrador continua: “Então a artilharia antiaérea dispara o último tiro, as sirenes voltam a tocar, o exército acabou. A população abandona as caves e os abrigos [...] não há mortos nem feridos, os prédios estão de pé, foi tudo uma brincadeira” (SARAMAGO, 2013, p. 346). Todos nós estamos assistindo à cena que retrata a simulação, do ensaio de um ataque aéreo, assim temos a descrição do narrador “Teatro Nacional levantar-se como um vulcão turbulento e negro”. Reis também assiste a tudo; ele está no meio da multidão. “Deixe-me passar que eu sou médico”, diz ele aos demais espectadores. Ele ainda está no meio da confusão quando o narrador continua:

Um episódio em geral basta, dois costumam ser de mais, mas a história preocupa-se pouco com as artes da composição literária, por isso fez avançar agora um carteiro com o seu saco da correspondência, o homem cruza pacificamente a praça, tem cartas para entregar, quantas pessoas o não estarão esperando ansiosas, talvez venha hoje a carta de Coimbra, o recado, Amanhã estarei nos teus braços, este carteiro está ciente das suas responsabilidades, não é homem para perder tempo com espectáculos e cenas de rua. Ricardo Reis, nesta multidão, é o único sábio capaz de comparar varredor e carteiro lisboetas àquele célebre rapazinho de Paris que apregoava os seus bolinhos enquanto a multidão enfurecida assaltava a Bastilha, em verdade nada nos distingue, a nós, portugueses, do mundo civilizado, nem nos faltam os heróis do alheamento, os poetas ensimesmados, os varredores que interminavelmente varrem, os carteiros distraídos que atravessam a praça sem repararem que a carta de Coimbra é para entregar àquele senhor que ali está, Mas de Coimbra não trago carta nenhuma, diz, enquanto o varredor vai varrendo e o pasteleiro português apregoa queijadas de Sintra (SARAMAGO, 2013, p. 348-349, grifo meu).

Interessa-me na cena a posição que ocupamos enquanto espectadores desse espetáculo que se passa nas ruas. Vê-se no destaque, nas primeiras linhas do fragmento: há em Saramago, como se pode observar, uma cobrança em se fazer da arte um olhar para os acontecimentos cotidianos, mas para além disso, um posicionamento crítico sobre eles. É como se a arte corresse atrás dos fatos históricos e tentasse, de alguma maneira, traduzi-los, explicá-los, torná-los

importantes - representá-los. Para isso, o narrador, no trecho citado, quebra, mais uma vez, a ilusão da verossimilhança para externar seu trabalho artístico: “mas a história preocupa-se pouco com as artes da composição literária”. Ao quebrar esse limite de leitura, o narrador revela-nos o que vem na sequência: ele nos relata a passagem do carteiro, mas avisa que a entrada desse profissional em cena se deve à história, ele não apenas narra os fatos, mas mais do que isso, narra a narração dos fatos, esperando que o leitor, por sua vez, faça sua parte em perceber as artimanhas do texto. Ao fazer isso, “O autor emparelha a sua arte assim com a capacidade de percepção do leitor, revelando a consciência de que somente a existência desse outro torna real a sua obra e, afinal, a sua própria existência”. (DUARTE, 1993, p. 85).

Deve-se notar ainda que o que se tem na cena é uma simulação do bombardeio, a cena não aconteceu efetivamente, porém, durante várias páginas a narrativa se concentra em analisar esse simulacro, mostrando como a arte investe sobre ela mesma.

Como também se buscou salientar, a preocupação com a linguagem é outra importante proposta de análise suscitada pelo romance - pelo menos no viés aqui proposto. Desse modo, em diversas passagens de *O ano da morte de Ricardo Reis*, somos convidados a perceber a expressão que fora empregada em determinada sentença, assim como verificar quais outras poderiam ter sido usadas.

Assim, a partir da linguagem, temos também momentos autoteorizadores, já que ela é pensada, arquitetada e revelada ao leitor pelo narrador, como no exemplo abaixo:

Fernando Pessoa apareceu duas noites depois, regressava Ricardo Reis do seu jantar, sopa, um prato de peixe, pão, fruta, café, sobre a mesa dois copos, o último sabor que leva na boca, como ficámos cientes, é o do vinho, mas deste freguês não há um só criado que possa afirmar, Bebia de mais, levantava-se da mesa a cair, repare-se na curiosa expressão, levantar-se da mesa a cair, por isso é fascinante a linguagem, parece uma insuperável contradição, ninguém, ao mesmo tempo, se levanta e cai, e contudo temo-lo visto abundantes vezes, ou experimentado com o nosso próprio corpo, mas de Ricardo Reis não há testemunhas na história da embriaguez (SARAMAGO, 2013, p. 277, grifo meu).

A expressão apontada pelo narrador só se torna interessante pelo fato de ser ele a nos dizer, até porque, como dito há pouco, ele poderia substituí-la, mas não o faz - e não o faz justamente porque quer mostrá-la ao leitor, quer que ele perceba a

sua utilização. Ademais, quando ele faz com que percebamos a linguagem, ele nos coloca em cena, nos convida efetivamente, não no discurso direto, mas pelo emprego dos verbos, “ficámos”, “temo-lo”. Para além disso, temos novamente a cisão com a ficção para ouvir do narrador que o que se lê é uma obra de arte, pensada por alguém.

Dessa maneira, o tom comunicacional e o emprego da linguagem têm um papel fundamental na composição literária, pois, segundo Lélia Duarte, a literatura, após o romantismo, passa a ter um “[...] modo peculiar de se for(mul)ar um universo, considerando-se a própria linguagem um mundo” (DUARTE, 1993, p. 85). Logo, estamos em cena, mas não apenas de maneira contemplativa, pois somos parte integrante do processo. Isso porque a linguagem utilizada volta-se para ela e constrói sentidos dentro do texto.

Valho-me de outro exemplo, ainda para ressaltar a utilização da linguagem:

Ricardo Reis, lá em cima, na sua cama, fecha os olhos, neste minuto ainda pode acrescentar ao prazer do corpo satisfeito o prazer delicado e precário da solidão apenas começada, rolou o corpo para o lugar que Lídia ocupara, estranho cheiro este, comum, de animal estranho, não de um e de outro, mas de ambos, emudeçamos nós, que não somos parte (SARAMAGO, 2013, p. 258, grifo meu).

O narrador de Saramago é, sem dúvidas, o dono do texto. Em algumas cenas, ele narra até os pensamentos mais tolos de Reis - como quando ele puxa Lídia para si, depois de ela entrar em seu quarto, clandestinamente, numa noite: “[...] está a pensar se deve ou não beijá-la na boca, que triste pensamento” (SARAMAGO, 2013, p. 96). Em momentos como esse, até aquilo que talvez não precisasse ser narrado – como as fragilidades mais rasteiras do protagonista - nos é revelado; porém, em outros, temos a saída estratégica do narrador; ele nos tira da cena, não nos conta mais nada sobre o que pensou Reis e simplesmente nos convida a sair do quarto. Esse tato com a linguagem dá leveza e beleza para a cena. É íntimo demais estarmos lá, por isso o narrador escolhe nos retirar do quarto. E assim se dá em todo o romance - é assim também quando Reis decide ir embora com Pessoa: não sabemos mais nada sobre Lídia, sobre sua gravidez, sobre seu irmão provavelmente morto. Tudo o que sabemos é que o heterônimo parte. É claro que todo texto literário é assim; o narrador sempre escolhe o que deve contar. As teorias da recepção nos dizem que o leitor deve preencher as lacunas do texto, pois

o narrador não pode nos contar tudo, caso contrário, o romance não teria fim. Mas essas escolhas não são inocentes, pois elas nos mostram o enfoque do narrador.

A respeito do narrador e de seu comportamento na narrativa, Adriano Schwartz acrescenta:

Ele não falseia o que conta, apenas enfatiza o que lhe convém, discorre com parcialidade sobre os eventos, às vezes se traindo ao deixar escapar a irritação que sente por sua personagem nem sempre atuar como ele gostaria, às vezes abusando da sua premissa de tudo poder. (SCHWARTZ, 2004, p. 90)

Em outras palavras, o que se tem em cenas, como a vista há pouco, é a seleção feita, previamente pelo autor – o que inclui o que faz com seu narrador – que vai moldando o romance, como num quebra-cabeça em que as peças vão se encaixando e formam o desenho que se pretende. Aponto um último exemplo para analisar a linguagem do narrador. Reis está acompanhando a leitura dos jornais junto aos velhos, personagens que não têm nomes, mas que aparecem durante grane parte da narrativa e são nomeados pelo narrado, desse modo: “velhos” e, logo que termina a leitura das notícias sobre a ditadura salazarista, o narrador continua:

Não teve mais história a manhã, salvo a relutância trivial dum esquentador há muitas semanas fora de uso, foi ali um desbaratar de fósforos antes que se afirmasse a chama, e também não merece desenvolvimento particular a melancólica deglutição duma chávena de chá e três bolinhos secos, restos da ceia de ontem, e o banho na profunda tina, um pouco sarrosa, entre nuvens de vapor, a cara com vagar escanhoada, primeira vez, segunda vez, como se tivesse algures um encontro marcado com uma mulher, ou ela o viesse visitar clandestinamente, embuçada em gola e véu, ansiosa por este cheiro de sabonete, por este odorífero traço de água-de-colónia, enquanto outros cheiros mais violentos e naturais não confundem todos os cheiros num cheiro de corpo, urgente, aquele que as narinas frementes absorvem, aquele que faz ofegar os peitos depois da grande corrida. Também assim vagueiam os espíritos dos poetas, ao rés da terra, roçando a pele das mulheres, mesmo estando elas tão longe como agora, quanto aqui se diga é por enquanto obra da imaginação, senhora de grande poder e benevolência. (SARAMAGO, 2013, p. 234, grifo meu).

O primeiro destaque é justificado pelo claro comentário realizado pelo narrador sobre a importância do que deve ser narrado. Como ele mesmo afirma, “não merece desenvolvimento particular” o que o personagem faz na sequência: ele come, toma banho, mas ainda assim o narrador decide contar, até para poder chegar às últimas linhas destacadas no trecho escolhido. Nelas, é evidente a linguagem poetizada, mas não só isso - o trecho não é apenas belo, mas é

autoteorizante, pois o narrador assume o vaguear, assume que, enquanto escreve, “quanto aqui se diga” o espírito do poeta se distancia. Além disso, assume que a imaginação, às vezes, toma conta da mão que escreve e constrói o romance, pois ela é “senhora de grande poder”. Em outro romance de Saramago, *A jangada de Pedra*, o narrador nos afirma: “se alguma vez alguém disse o contrário, que Fernando visitou Ricardo, estando um morto e outro vivo, foi imaginação insensata e nada mais”. (SARAMAGO, 2013, p. 26). Esse romance foi publicado dois anos após *O ano da morte de Ricardo Reis* e no corpo do romance traz a frase acima, trata-se, notadamente, de uma brincadeira do narrador. Mas ela é muito interessante para se pensar na autorreflexão. Como se tem dito, Saramago se volta para a arte literária portuguesa, nisso, inclui sua própria arte, sua literatura problematiza a si também, faz com que se renove a cada outra obra.

Além disso, menciono esse fragmento de *A jangada de pedra* pela palavra *imaginação* que aparece nesse romance, mas que foi também empregada e *O ano da morte de Ricardo Reis* no trecho pouco acima visto em que o narrador afirma ser ela: “senhora de grande poder e benevolência” (SARAMAGO, 2013, p. 234), a partir dessa palavra o romancista expressa o trabalho feito por ele antes de efetivamente produzir o seu romance. Há escolhas que foram feitas, imaginadas, arquitetadas, mas que são acompanhadas pela imaginação, pelo vaguear do romancista.

Pretendeu-se ressaltar, com os exemplos analisados, que a escolha do narrador sobre o que dizer é uma maneira eficiente para mostrar os mecanismos do texto e as escolhas de linguagem que são reveladas ao leitor, pois, como garante Duarte ao tratar da ironia romântica, mas que aqui é válido por analisarmos a presença e marca do narrador na obra,

A consequência dessa introdução na obra de um "representante da representação" revela-se afinal uma valorização do leitor e do significante, em detrimento do autor e do significado, colocando-se em dúvida a perspectiva que vê a literatura exclusivamente como mimese, reprodução da realidade. Passa-se a preferir vê-la também como produção, linguagem, modo peculiar de se for(mul)ar um universo. (DUARTE, 1993, p. 86).

Apesar de já ter sido usado parte do fragmento acima, ele serve novamente para direcionar esse modo de exibição do texto literário, que aqui se entende como autorreflexivo.

Os exemplos que serão discutidos na sequência continuam por enfatizar o emprego da linguagem, além disso, problematizam a literatura de modo mais geral,

pois abarcam a escrita dentro da escrita, por isso, gostaria de pensar nas cartas endereçadas à Marcenda. Não são muitos os exemplos, mas eles nos servem para ilustrar como essas cartas fazem com que o leitor perceba as dificuldades de traquejo com escrita quando se imagina o interlocutor do texto. Portanto, podemos pensar nelas não apenas como cartas à Marcenda, mas como cartas endereçadas a nós, leitores do texto. Vejamos:

Hesitou muito Ricardo Reis sobre o vocativo que devia empregar, uma carta, afinal, é um acto melindrosíssimo, a fórmula escrita não admite médios termos, distância ou proximidade afectivas tendem para uma determinação radical que, num caso e no outro, vai acentuar o carácter, cerimonioso ou cúmplice, da relação que a dita carta estabelecerá e que acaba por ser, sempre, de certa decisiva maneira, um modo de relação paralelo à relação real, incoincidentes. Há equívocos sentimentais que justamente começaram assim. Claro está que Ricardo Reis não admitiu, sequer, a hipótese de tratar Marcenda por excelentíssima senhora dona, ou prezada senhora, a tanto não lhe chegaram os escrúpulos de etiqueta, mas, tendo eliminado esta fácil impessoalidade, achou-se sem léxico que não fosse perigosamente familiar, íntimo, por exemplo, minha querida Marcenda, porquê sua, querida porquê, é certo que também podia escrever menina Marcenda ou cara Marcenda, e tentou-o, mas menina pareceu-lhe ridículo, cara ainda mais, depois de algumas folhas rasgadas achou-se com o simples nome, por ele nos devíamos tratar todos, nomeai-vos uns aos outros, para isso mesmo o nome nos foi dado e o conservamos. Então escreveu, Marcenda, conforme me pediu e eu lhe prometi, venho dar notícias [...] (SARAMAGO, 2013, p. 197-198, grifo meu).

O que diz efetivamente a carta se torna menos importante do que esse processo de tentativa de escrita revelado pelo narrador, mesmo que nesse fragmento não se recorra aos versos de Reis, ainda assim, ele é um poeta narrado ao escrever, ou ao tentar escrever. Todavia, entende-se que, pela relação existente entre Reis e Marcenda, torna-se comum o nervosismo do protagonista, mas a ênfase dada ao início da carta é o que torna o fragmento relevante, temos um trajeto de escrita, possibilidades reveladas, a arquitetura das palavras, até enfim, chegar à coisa feita, que é o assunto da correspondência desenvolvido. O narrador reforça o que Reis pensa enquanto tenta iniciar a carta, quer desse modo mostrar que escrever, seja uma simples carta à mulher amada carta, ou um romance, não é um ato simples, há um trabalho de confecção de palavras, vocativos, ações nas estrelinhas do romance.

Reis precisa pensar em seu interlocutor que receberá a carta, do mesmo modo, ao escrever o romance, o autor projeta sua escrita em direção a quem o lê. O narrador, por fim, nos dá uma receita, pois ele nos ensina como devemos nos referir

aos outros: “achou-se com o simples nome” e complementa, “por ele nos devíamos tratar todos” (SARAMAGO, 2013, p. 198). Dessa forma, o narrador reforça o uso da linguagem de maneira direta, direcionada.

Ainda há outra carta que relata quase a mesma dificuldade. Vejamos:

Matinal, escreveu Ricardo Reis a Marcenda uma extensa carta, trabalhosamente pensada, que carta escreveríamos a uma mulher a quem beijámos não lhe tendo antes falado de amor, pedir-lhe desculpa será ofendê-la, tanto mais que recebeu e retribuiu com ardor, assim se diz, o beijo, e se ao beijá-la não lhe jurámos, Amo-te, por que lho iríamos inventar agora, com risco de não nos acreditar, já os latinos garantiam, na língua deles, que mais valem e perduram os actos que as palavras, dêmo-los pois a eles por cometidos e a elas por supérfluas, quando muito empregando-as no seu mais remoto sentido, como se ainda agora tivéssemos principiado a primeira rede do casulo, esgarça, ténue, quebradiça, usemos palavras que não prometam, nem peçam, nem sequer sugiram, que desprendidas apenas insinuem, deixando protegida a retaguarda para recuo das nossas últimas cobardias, tal como estes pedaços de frases, gerais, sem compromisso, gozemos o momento, solenes na alegria levemente, verdesce a cor antiga das folhas redivivas, sinto que quem sou e quem fui são sonhos diferentes, breves são os anos, pouco a vida dura, mais vale, se só memória temos, lembrar muito que pouco, e lembrá-la a si é quanto tenho hoje na memória guardado, cumpramos o que somos, nada mais nos foi dado, e assim chega uma carta ao fim, tão difícil nos pareceu escrevê-la e saiu correntia, basta não sentir muito o que se diz e não pensais muito no que se escreve, o mais que houver de ser depende da resposta (SARAMAGO, 2013, p. 258-259, grifo meu).

A relação, aqui, é a mesma do exemplo anterior: recebemos, junto a Marcenda, a carta de Reis. Mas nessa, ainda mais do que na outra há pouco vista, somos advertidos pelo narrador de que ela foi “trabalhosamente pensada”, parte do trabalho foi o de resgatar alguns versos do poeta Reis, “cumpramos o que somos, nada mais nos foi dado” (SARAMAGO, 2013, p. 259) para compor e organizar a carta dentre da prosa, ou melhor para organizar a escrita dentro da escrita, como no exemplo anterior. Revela-se ainda, pela voz do narrador, uma provocação que se direciona a Reis e seus versos, nos afirma a voz narrativa: “basta não sentir muito o que se diz e não pensais muito no que se escreve” (SARAMAGO, 2013, p. 258-259), garante o narrador.

Nos dois exemplos, mais do que analisar o conteúdo da carta que Reis escreve a mulher que ele julga amar, pretende-se mostrar o quanto é laborioso o trabalho artístico.

Os exemplos são relevantes, ainda, por demonstrarem que, ao escrever, o autor projeta um interlocutor, assim como pensa no modo como lhe dirigir as

palavras que melhor traduzam aquilo que se deseja falar. Por isso, essa ferramenta autorreflexiva, que Lélia Parreira Duarte entendeu como ironia romântica, “[...] será portanto um artifício através do qual a obra literária revela a consciência de ser uma construção que depende de um leitor para se tornar realidade” (DUARTE, 1993, p. 86).

A análise que agora se pretende poderia ser também fazer parte de um capítulo separado em que se chamaria “representar a representação”, já que se tenciona tratar de alguns dos momentos em que a narrativa se discute a partir de discursos teóricos que surge pela voz dos personagens ou do narrador. Devo esclarecer que minha tentativa até agora foi de mostrar que todos os exemplos aqui analisados procuram “representar a representação”, pois tentam dar forma a um discurso que se narra. Mas, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, alguns discursos são vistos como discursos teóricos que elaboram conceitos sobre a arte literária, por exemplo, quando Ricardo Reis elucida o que é para ele representação ao assistir a peça de teatro *Tá Mar*. Porém, deve-se advertir que já se tratou, neste trabalho, da representação, como no exemplo da simulação do bombardeio há algumas páginas atrás, mas o que agora se pretende enfatizar é que o romance se discute teoricamente.

O ano da morte de Ricardo Reis propõe representar a representação. Claro está que toda e qualquer obra literária, de um modo ou de outro, também o faz, mas nesse romance mais do que o fazer, ele se propõe a discutir teoricamente a composição literária.

Culler garante que toda obra de um modo, ou de outro trata de outros romances, de outras produções. Mas em alguns casos isso se torna muito expressivo, assim, se acredita acontecer no romance aqui em análise. Retomo parte da citação de Jonathan Culler quando ele afirma que:

Os romances são, em algum nível, sobre os romances, sobre os problemas e possibilidades de representar e dar forma e sentido à experiência. Assim, *Madame Bovary* pode ser lido como uma sondagem das relações entre a “vida real” de Emma Bovary e a maneira como tanto os romances românticos que ela lê quanto o próprio romance de Flaubert conseguem que a experiência faça sentido: Podemos sempre indagar, a respeito de um romance (ou poema), como o que ele diz implicitamente sobre fazer sentido se relaciona com o modo como ele próprio empreende a tarefa de fazer sentido. (CULLER, 1999, p. 41).

Dessa maneira, toda obra literária mais ou menos explicitamente mostra em suas linhas as possibilidades de discutir a arte e o trabalho, aliado ao como o fazem, porém no romance de Saramago isso se dá em diversas passagens, tornando a narrativa um palco de encenação da autorreflexão.

Na conferência de que Saramago participa, já mencionada anteriormente, sob o título: *Algumas provas da existência real de Herbert Quain*, ao iniciar sua fala, o autor declara:

Todos conhecemos aquela pintura de Magritte que representa uma maçã e em que ao mesmo tempo se nos diz: «Isto não é uma maçã.» Realmente a pintura tem razão, o que Magritte fez não foi uma maçã, mas sim uma representação dela. Não obstante, e apesar da própria evidência e do aviso do pintor, temos continuado a afirmar, quando olhamos o quadro ou quando o recordamos: «Aquilo é uma maçã.» Tal como Magritte, sinto também eu, neste momento, o dever de vos prevenir de que isto não é uma conferência. Não me surpreenderia, porém, que, terminada ela, um de vós, mais severamente condicionado pelo ritual destes acontecimentos literários, diga ao vizinho: «Isto foi uma conferência.» Espero que esse vizinho tenha a coragem de responder: «Não foi uma conferência, foi só a intenção de uma conferência. (SARAMAGO, 1999)

As palavras do escritor sintetizam e conduzem o que agora se pretende estudar, a representação como discurso teórico dentro de *O ano da morte de Ricardo Reis*. Em todas as discussões feitas até este momento, se pensou em uma narrativa que busca “representar a representação” (DUARTE, 1993, p. 86), ou ainda, como há pouco visto, o narrador foi, em muitos momentos, o representante da representação literária, pois, pelos exemplos, se verificou a quebra da condução narrativa para que se olhe para as entrelinhas dessa e se enxergasse o processo de criação. Do mesmo modo, essas quebras continuam, mas agora com uma possibilidade de se perceber o quanto teorizador o romance demonstra ser sobre o ele próprio.

Como se sabe, Ricardo Reis, ao ter conhecimento de que Marcenda irá com seu pai assistir ao espetáculo teatral *Tá Mar*, e com o desejo de se encontrar com ela, vai também ao teatro assistir à peça. O romance se alonga na descrição da encenação, assim como nas percepções de Reis acerca dessa. O protagonista não apenas contempla o que assiste, mas, ao fim do espetáculo, reflete sobre aquela forma de representação. Desse modo:

Ricardo Reis reflecte sobre o que viu e ouviu, acha que o objecto da arte não é a imitação, que foi fraqueza censurável do autor escrever a força no

linguajar nazareno, ou no que supôs ser esse linguajar, esquecido de que a realidade não suporta o seu reflexo, rejeita-o, só uma outra realidade, qual seja, pode ser colocada no lugar daquela que se quis expressar, e, sendo diferentes entre si, mutuamente se mostram, explicam e enumeram, a realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que será (SARAMAGO, 2013, p. 106).

O que Reis produz ao assistir à peça é claramente um discurso teórico sobre o papel da arte - um discurso que se aplica à peça assistida, mas também ao romance que estamos lendo, assim como a qualquer representação artística; “o que se passa num palco é teatro, não é a vida, não é vida, a vida não é representável” (SARAMAGO, 2013, 122), dirá ele em outro momento. A arte se aproxima da vida, fala da vida, mas *não é a vida*, segundo o próprio Reis, isso porque “até o que parece ser o mais fiel reflexo, o espelho, torna o direito esquerdo e o esquerdo direito” (2013, p. 106), ele continuará a dizer. Assim, ao realizar essa reflexão, Reis nos mostra que o romance “terá como alvo da crítica o universo do romance, os mecanismos da ficção” (GOMES, 1993, p. 84). É como se, de certo modo, fossem estabelecidos os limites da arte - pois ela se serve da realidade e confunde-se com ela.

Ainda a respeito da representação no romance, o professor Orlando Grossegese acrescenta que:

Os repetidos episódios de simulação da realidade (o bombardeio aéreo; as filmagens de A revolução de Maio, nas quais participa, ironicamente, o polícia Victor) possuem um valor metadiscursivo relativamente ao próprio romance, uma interrogação profunda após o ocaso do Neo-realismo que – numa primeira leitura – pode ficar marginalizada sob a espetacular revisitação da heteronímia pessoana. No entanto, é no *fingimento* potenciado, junto com a referência borgesiana, que está no centro desta questão, por oferecer uma saída paradoxal: ‘tornar uma ficção realista, em vez de ficcionalizar uma realidade’. (GROSSEGESE, 2003, p. 117).

Nesses momentos, da peça de teatro e os destacados por Grossegese, se percebe com mais clareza, caso o leitor compreenda o traquejo dado as essas simulações, que se tem uma tentativa de explicação da arte pela própria arte, de representação pela representação.

Além de se voltar para esta passagem, outras são ainda analisadas pelo teórico, entre elas, a que “Ricardo Reis lê o primeiro discurso de Unamuno no jornal”, ao ler tal passagem se esboça, para Grossegese, o: “mundo como labirinto do tempo. Anuncia-se a circularidade da estrutura narrativa”. (GROSSEGESE,

2003, p.127). Como essas análises se relacionam ao estudo em elaboração, poderão novamente aparecer no capítulo seguinte.

Sobre a leitura do Unamuno do Escudo de Aquiles, mencionado há pouco, deve-se analisar a leitura do jornal feita por Ricardo Reis “na última página deu com um grande anúncio, dois palmos de mão ancha, representando, ao alto, à direita, o Freire Gravador” (SARAMAGO, 2013, p. 84). E a leitura continua a detalhar “um mundo, diante de nossos olhos representados”, como se vê:

[...] Uma cascata doutros desenhos figurando os artigos fabricados nas suas oficinas, únicas que merecem o nome de completas, com legendas explicativas, e redundantes, se é verdade que mostrar é tanto ou mais que dizer [...] Já que não nascemos em tempo de ver nos campos de Tróia o escudo de Aquiles, que mostrava todo o céu e terra, admiremos em Lisboa este escudo português, os novos prodígios do lugar números para prédios, hotéis, quartos, armários e bengaleiros [...] etc etc etc., três vezes etc com o que se reduz e dá por dito o restante, não esqueçamos que estas são as únicas oficinas completas, tanto assim que também nelas se fazem artísticos portões de metal para jazigos, fim e ponto final. Que vale, ao pé disto, o trabalho do divino ferreiro Hefestos, que nem ao menos se lembrou, tendo cinzelado e repuxado no escudo de Aquiles o universo inteiro, não se lembrou de guardar um pequeno espaço, mínimo, para desenhar o calcanhar do guerreiro ilustre, cravando nele o vibrante dardo de Páris, até os deuses se olvidam da morte, não admira, se são imortais, ou terá sido caridade deste, nuvem que lançou sobre os olhos perecíveis dos homens, a quem basta não saberem onde nem como nem quando para serem felizes, porém mais rigoroso deus e gravador é Freire, que aponta o fim e o lugar onde. Este anúncio é um labirinto, um novelo, uma teia. (SARAMAGO, 2013, p. 84-85).

Este anúncio é o labirinto português que representa, por sua vez, a narrativa como labirinto que se narra. Desse modo, Saramago investe na problematização da criação artística: para o romancista, ela não pode ser apenas um decalque da vida. A literatura, assim como a arte de modo geral, precisa levar à reflexão, precisa avançar em direção ao leitor, fazendo-o analisar o que lê, os escudos aqui representados servem para isso. É por essa razão que a mudança sentida desde o final do século XVIII é tão significativa, pois, desde então, os autores tornaram-se, efetivamente e reveladamente, os “representantes da representação”, fazendo de suas obras o mesmo. Com isso, instigam em seus leitores uma percepção que vai além do que está escrito, de forma a fazer com que eles se posicionem em relação ao que foi narrado e construam, junto com o autor, o sentido, ou as possibilidades suscitadas pelo texto literário.

Tendo em vista as discussões suscitadas pela representação, ainda se pode analisar um outro momento em que a narrativa representa a arte literária dentro da

representação. A cena já foi citada pelo professor Grossegese, mas aqui temos a narração da cena, ou parte dela, no romance. Estamos no fim da narrativa. O décimo sétimo capítulo é inicializado assim: “O Victor está nervoso. Esta missão é de grande responsabilidade, nada que possa ser comparado à rotina de seguir suspeitos, de aliciar gerentes de hotel, de interrogar moços de fretes que declaram tudo logo à primeira pergunta”. (SARAMAGO, 2013, p. 375), as sequências de ações de Victor se referem às tarefas que ele desempenha enquanto policial, nada há de diferente, a princípio, na cena. Além disso, o fragmento reforça os momentos anteriores da narrativa em que se tratou da ditadura e a censura imposta pelo governo de Salazar, temática bastante explorada no romance.

A partir dessa introdução inicia-se uma longa descrição de um episódio que se parece muito com as funções rotineiras do policial Victor, mas após algumas páginas o narrador acrescenta: “então o realizador diz, Corta” (SARAMAGO, 2013, p. 378). Com essa afirmação se percebe que o que se passa no romance não é apenas mais uma das funções que Victor exerce enquanto policial, mas sim que há uma filmagem acontecendo dentro do romance. E como deve ter se notado, Victor é um dos personagens do filme, nesse momento, portanto, se percebe que há na narrativa uma proposta de se olhar para a produção fílmica que está sendo narrada. Desse modo, temos, além de outros exemplos já vistos, a representação dentro da representação. Esse fragmento não apenas trata da arte de representar, como também, o representa, com isso, temos novamente a ideia de simulacro. São variadas as formas encontradas pelo romancista para exibir a representação, contudo, todas elas configuram reflexões sobre a composição artística. Pois se observa que a narrativa se volta tanto para arte de modo geral, por isso, as cenas do teatro e do filme, como para a escrita literária e aí podemos pensar em Pessoa, Reis e Camões, mas também para o próprio romance *O ano da morte de Ricardo Reis*.

Ainda sobre essa cena deve mencionar que as palavras palco e espetáculo voltam a aparecer e nos colocam novamente como espectadores.

3 FERNANDO PESSOA: UM OLHAR PARA SI

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.
(Fernando Pessoa)

O escritor de histórias, manifestas ou disfarçadas, é portanto um mistificador: conta histórias e sabe que elas não são mais do que umas quantas palavras suspensas no que eu chamaria o instável equilíbrio do fingimento, palavras frágeis, assustadas pela atracção de um não-sentido que constantemente as empurra para o caos de códigos cuja chave a cada momento ameaça perder-se.

(José Saramago)

O fingir, enquanto discussão artística é, segundo a proposta aqui apresentada, imprescindível para o romance, pois é a partir desses “fingimentos” revelados que muitas das discussões autorreflexivas se tornam possíveis. Por isso, julga-se necessário pensar sobre o poeta Fernando Pessoa, que, assim como o romancista em análise, demonstra ter uma compreensão teórica que se torna, nesta análise, bastante pertinente.

Pretende-se também evidenciar que, ao colocar Fernando Pessoa em seu texto, Saramago estabelece com o leitor um estreito diálogo - mesmo que não através de um discurso direto, mas, ao transformar esse poeta em personagem da narrativa, força o leitor a se posicionar na leitura, ainda que o leitor saramaguiano não seja um assíduo leitor pessoano, pois, como garante Leyla Perrone-Moisés, até os mais desavisados já escutaram: “tudo vale a pena quando a alma não é pequena”, ou “navegar é preciso”. Ela se recorda ainda do famoso: “Minha pátria é a língua portuguesa” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 145-146). A autora acrescenta que: “do presidente ao cantor popular, todos têm seu verso pessoano na algibeira, pronto para ser recitado em qualquer ocasião” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 145-146). Pessoa acabou se tornando uma figura universal - não que isso seja sempre

positivo, mas, para o leitor que conhece, mesmo que minimamente a sua obra, a relação como leitor se torna mais íntima, e esse é tentado a compreender o labirinto proposto pela utilização do personagem Pessoa, que traz consigo diversas possibilidades autorreflexivas, em um texto de outro autor. As afirmativas acerca da intertextualidade antes pensada também devem ser aqui verificadas.

Portanto, Pessoa se torna, segundo o viés aqui proposto, um personagem teorizador em *O ano da morte de Ricardo Reis*, possivelmente até mais do que os outros personagens do romance. Isso se verifica por diferentes fatores, a heteronímia é um deles; mas também pelo fato de ser questionado na obra literária o fingir de Pessoa - de modo especial, o seu cético heterônimo, Ricardo Reis, e *Mensagem*, único livro que Pessoa publicou em vida. Logo, a análise do poeta será feita de diferentes modos: pelos olhares para a heteronímia, por algumas odes de Reis que são colocadas no romance, e pelas cenas em que os dois poetas discutem sobre seus poemas e sobre a literatura de modo mais amplo, afinal são nesses momentos que repetidas vezes conversam sobre Camões.

Eduardo Lourenço, em *Fernando Pessoa: Rei da nossa Baviera*, declara: “[...] foi Pessoa quem descobriu o modo de falar de si tomando-o sempre por um outro” (LOURENÇO, 2008, p. 9), a citação de Lourenço é de grande valia para se pensar a heteronímia. De certa maneira, ao colocar Pessoa em cena como um fantasma, Saramago permite que ele, novamente, se “tome por um outro” e se analise, mesmo diante da afirmação do narrador: “Fernando Pessoa já não é Fernando Pessoa, e não porque esteja morto, a grave e decisiva questão é que não poderá acrescentar mais nada ao que foi e ao que fez, ao que viveu e escreveu [...]” (SARAMAGO, 2013, p. 87-88, grifo meu). De fato, a morte furtou-lhe esse privilégio, mas ainda que Pessoa não acrescente mais “nada ao que foi”, como somos informados, Saramago e seu romance acrescentam - e o fazem, muitas vezes, através da problematização da poesia do poeta.

O romancista, desse modo, alimenta a fortuna crítica pessoana, isso porque, ao estudar *O ano da morte de Ricardo Reis*, estuda-se, conjuntamente, parte da criação poética de Pessoa.

À vista disso, aquele *como* abordado por Saramago na entrevista já mencionada se faz presente, porém, agora, para analisar o *como* de Pessoa, e no *como* este é repensado na prosa de Saramago.

Porém, antes, será necessário olhar para a heteronímia, pois a partir dela se enxerga uma multiplicidade de vozes confeccionadas pelo poeta, continuada na prosa em questão, fazendo com que um olhar exterior se amplifique como salientado por Lourenço.

Seu projeto heteronímico é um terreno vasto de análises e interpretações. Ele ultrapassou o campo crítico e virou ficção, centro de um dos romances mais aclamados de Saramago. Porém, além de olhar do romancista lançado para o criador de Ricardo Reis, outros tantos se dedicaram a compreender a complexa composição heteronímica, por isso, o início desta seção pretende olhar para esse Pessoa confeccionador de heterônimos antes do romance saramaguiano, para depois entender como ele e Reis são na obra literária revistos.

Os muitos “eus” pessoanos o transformaram em um escritor múltiplo e, por isso, “Pessoa é um espaço onde se exibem todos os nós do Ocidente” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 147). Além disso, segundo Perrone-Moisés, o interesse ainda despertado pela poesia de Pessoa se dá graças ao “[...] fantástico projeto concebido e realizado por Pessoa, de ser sozinho ‘toda uma literatura’, garante-lhe um interesse sempre renovado” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 147). De fato, os três heterônimos acabados (Campos, Caeiro e Reis), além do semi-heterônimo (como é chamado por Pessoa) Bernardo Soares, potencializaram uma poesia com grande diversidade temática, e possibilitaram a Pessoa fingir-se também de modo distinto em cada um deles. Pela boca desses outros poetas, suas palavras ecoam, de diferentes maneiras, até os dias de hoje. Por isso, Octávio Paz afirma que: “Reis e Campos disseram o que talvez ele nunca diria. Ao contradizê-lo, expressaram-no; ao expressá-lo, obrigaram-no a inventar-se”. (PAZ, 1976, p. 208). A partir disso, acrescenta que os heterônimos: “São uma invenção literária e uma necessidade psicológica” e que: “De certo modo são o que Pessoa teria podido ou desejado ser; de outro, mais profundo, o que não quis ser: uma personalidade” (PAZ, 1976, p. 219). Portanto, as palavras de poeta são sempre um olhar para si, uma análise de seu eu, o mesmo, se acredita, acontece com seu personagem em *O ano da morte de Ricardo Reis*.

Essas afirmações talvez fiquem um pouco mais claras se nos voltarmos para as palavras do poeta sobre como ele escreveu através de seus três acabados heterônimos. Na conhecida carta destinada a Adolfo Casais Monteiro, datada de 1935, o poeta declarou:

Como escrevo em nome desses três?... Caeiro, por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular que iria escrever. Ricardo Reis, depois de uma deliberação abstracta, que subitamente se concretiza numa ode. Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê. (O meu semi-heterónimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de ténue à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual; ao passo que Caeiro escrevia mal o português, Campos razoavelmente, mas com lapsos como dizer “eu próprio” em vez de “eu mesmo”, etc., Reis, melhor do que eu, mas com um purismo que considero exagerado. O difícil para mim é escrever a prosa de Reis — ainda inédita — ou de Campos (PESSOA, 1935).

Constata-se, ao ler a carta, que há um sujeito muito consciente e lúcido sobre seu papel de escritor, de artesão da criação literária. Há um alguém que entende que é sempre “um fingidor” e que demonstra a articulação desse fingir de diferentes maneiras, já que o faz pela heteronímia. Pessoa ainda destaca que o trabalho com o texto literário é pensado, organizado, por exemplo: “o difícil para mim é escrever a prosa de Reis” (PESSOA, 1935), há em sua declaração o mesmo distanciamento crítico que o romance permite a Pessoa fazer. O olhar é externo e se volta para ele mesmo. Isso ocorre, em diferentes períodos, um quando ainda está vivo e outro quando esse tem um olhar ficcionalizado e conduzido por outros olhos, os de Saramago, mas que mesmo em condução terceira permite uma análise de si.

Além da carta, o mesmo Pessoa teorizador que se afasta de sua obra, de suas criações, para discorrer sobre ela de modo crítico, se verifica em *Ficções do interlúdio 2-3*, quando toma-se por Álvaro de Campos e analisa as odes de Reis. Na parte desse livro dedicado ao mais clássico dos heterónimos, Pessoa aponta seu contentamento com o trabalho de Reis acerca do modo como controla e trabalha a emoção em sua criação poética, por isso, declara não censurar sua poesia e seu modo de escrita, pelo contrário, afirma o poeta:

Aprecio-o, realmente, e para falar a verdade, acima de muitos, de muitíssimos. A sua inspiração é estreita e densa, o seu pensamento compactamente sóbrio, a sua emoção real se bem que demasiadamente virada para o ponto cardeal chamado Ricardo Reis. Mas é um grande poeta — aqui o admito —, se é que há grandes poetas neste mundo fora do silêncio de seus próprios corações. (PESSOA, 1976, p. 69-70)

Pessoa entra em seu próprio jogo ao declarar que Reis é um grande poeta. O elogio, notadamente, é para si. Tal declaração torna-se relevante pelo fato de Pessoa olhar-se através de outro ponto, do ponto de Reis, é o distanciamento que possibilita a análise coerente e crítica feita pelo poeta. Além disso, ao apreciar o modo como Reis lida com a emoção em seus versos e declarar que acredita que a emoção na poesia de Reis é uma “virada para o ponto cardeal chamado Ricardo Reis” (PESSOA, 1976, p. 69-70), mostra também que ponto norteador da obra pessoana, da que foi dedicada a Reis e aos demais heterônimos, acaba sendo, pelas palavras do poeta, ele mesmo. É como se Pessoa e, conseqüentemente, Reis se caçassem ao escrever.

Por isso, a articulação da escrita, a maneira de se apresentar em seus versos acaba por unir Pessoa a Reis, mais do que aos outros heterônimos. Como salienta Octávio Paz, quando, em seu texto: “O desconhecido de si”, aproxima Pessoa de Reis, assim: “O labirinto em que Reis se perde é o de si mesmo. A mirada interior do poeta, algo muito distinto da introspecção, aproxima-o de Pessoa” (PAZ, 1976, p. 216). Ainda acrescenta que: “Une-os o sentimento do tempo - não como algo que passa diante de nós e sim como algo que se torna nós mesmos” (idem). Para Octávio Paz, Reis é, das criações de Pessoa, a que mais se aproxima de seu criador, pois suas literaturas são a tentativa de compreensão de si, de possibilidades de respostas sobre seus eus. Desse modo, salientará o teórico:

Reis e Pessoa perdem-se nos despenhadeiros de seu pensamento, encontram-se em algum ângulo e ao fundir-se consigo mesmo, abraçam uma sombra. O poema não é a expressão do ser e sim a comemoração desse momento de fusão. Monumento vazio: Pessoa edifica um templo ao desconhecido; Reis, mais sóbrio, escreve um epigrama que é também um epitáfio. (PAZ, 1976, p. 216).

Tais palavras dos teóricos podem ser observadas nos versos de Reis abaixo:

Deixai-me a Realidade do momento
E os meus deuses tranquilos e imediatos
Que não moram no vago
Mas nos campos e rios.

Deixai-me a vida ir-se pagamente
Acompanhada pelas avenas tênues
Com que os juncos das margens
Se confessam de Pã.

Vivei nos vossos sonhos e deixai-me
 O altar imortal onde é meu culto
 E a visível presença
 Dos meus próximos deuses.
 (PESSOA, 1976, p. 96).

O tom clássico de Reis, muitas vezes associado ao de Horácio, mostra ao leitor uma das maneiras escolhidas por Pessoa para criar neste poeta. A ordem dos versos, a métrica, a forma em si também são evidentes nesse poema, assim como em tantos outros. Por isso, a linguagem está a serviço da forma. Além disso, é possível verificar a passividade diante a vida, uma das possíveis respostas para ser o eleito de Saramago no romance. Tal passividade é também entendida como uma tentativa, por parte do eu lírico, de refúgio em si mesmo, como se percebe ao compreender a não permissão ao que se aproxima, a não permissão também ao que ameaça de algum modo seu modo de agir e ser. Por isso, o pedido é sempre de distanciamento, “deixa-me” ele repete nas três estrofes.

Notadamente, por Reis ser entendido como um heterônimo, existem diferenças em suas composições, algumas delas serão amplificadas na narrativa saramaguiana, como Pessoa personagem do romance afirma: “O seu caso, Reis amigo, não tem remédio, você, simplesmente, finge-se, é fingimento de si mesmo” (SARAMAGO, 2013, p. 115). Desse modo, Pessoa, como afirma Paz: “edifica um templo ao desconhecido”, já Reis escreve ao modo clássico, “escreve um epigrama que é também um epitáfio”. (PAZ, 1976, p. 216), tendo uma escrita que caminha para a morte.

Muito próximo ao que havia se verificado nas palavras de Paz e mesmo nas de Pessoa, sobre a obra de seu heterônimo, Segolin, de maneira semelhante, menciona o controle das emoções para dar vazão à técnica, ao traçado

[...] cada um dos poemas que Reis é, a frase, o verso, o ritmo, e a rima quando ocorre, estão subordinados à disciplina e ao limite que lhes impõe o entendimento, evitando assim que a emoção se espraie livremente, transbordando das *fôrmas* em que o discurso deve rigidamente encaixar-se. (SEGOLIN, 1992, p. 57-58).

Tal declaração se verifica, em outro importante poema de Reis em que o poeta dialoga com sua musa, Lídia. Além da forma destacada há pouco pelos teóricos, nota-se que os temas mais recorrentes desenvolvidos por Pessoa em Reis se fazem presentes, a brevidade da vida, a escolha contemplativa, o fado etc, além de reforçar que esse poeta que olha para si na sua escrita:

Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio.
 Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos
 Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.
 (Enlacemos as mãos).

Depois pensemos, crianças adultas, que a vida
 Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa,
 Vai para um mar muito longe, para ao pé do Fado,
 Mais longe que os deuses.

Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos.
 Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio.
 Mais vale saber passar silenciosamente
 E sem desassossegos grandes.

Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz,
 Nem invejas que dão movimento demais aos olhos,
 Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre correria,
 E sempre iria ter ao mar.
 (FERNANDO PESSOA, 2010, p. 30).

O poema é talvez um dos que mais representa e externe o modo de escrita desenvolvida em *Reis*, além de ser dirigido à Lídia, a mais citada das musas. O que se nota nos versos de *Reis* é a posição da mão do poeta enquanto escreve, a escolha das palavras, a sonoridade que remete à tranquilidade pedida pelo poeta à Lídia, a ordenação em que as estrofes estão submetidas. *Reis*, enquanto poeta, é um construtor, como garante Segolin: “Para o heterônimo, o poeta é um demiurgo, um construtor, e nisso se iguala aos deuses e ao próprio Fado, na medida em que é a única fonte de lei que rege o destino orgânico de seu texto” (SEGOLIN, 1992, p. 60).

A respeito do tema e do comportamento clássico, há pouco mencionado, torna-se especulativa a proposta de Saramago em escolher *Reis* para ser o protagonista de um de seus romances. Ao lado de outros teóricos, Leyla Perrone-Moisés, concorda que Saramago escolhe o mais desengajado dos heterônimos, Ricardo Reis, para lançar ao leitor uma discussão sobre a alienação política de Pessoa (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 171) – uma discussão que funciona, já que “o sábio espectador do mundo” não consegue ficar indiferente ao que vê na Europa da década de trinta e, de modo especial, não consegue não se inquietar com as notícias que lhe chegam pelos jornais. A partir dessas leituras, o leitor Reis começa a perceber que o tranquilo jogo de xadrez do poeta colecionador de musas será interrompido.

Sobre tal escolha, José Saramago, ao ser questionado por Álvaro Cardoso Gomes, em *A voz itinerante*, por meio da pergunta: “O que o levou a dialogar precisamente com ele (Pessoa), reinventando seu heterônimo?”, responde que:

Acima de tudo, razões pessoais, extraliterárias. O meu primeiro Pessoa foi Reis, eram de Reis os primeiros poemas que li de Pessoa, e a impressão que eles me causaram fortíssima, perdurou por muitos anos. Mas a indiferença de Reis aos fatos sociais e políticos, em relação à sociedade dos homens, sempre me irritou, digamos que tentei resolver este conflito no Ano da morte. (SARAMAGO, 1993, p. 128).

As palavras de Saramago não serão aqui tomadas como preponderantes para a compreensão de sua composição literária. As discussões acerca do que o autor diz sobre sua obra, ou sobre os fatos nela narrados, já estão avançadas e consideram que nem tudo pode ter valor decisório dentro da obra literária. Isso também se diz por considerar que narrador de *O ano da morte de Ricardo Reis* adverte ao seu leitor: “Não pergunte portanto ao poeta o que ele pensou ou sentiu, precisamente para não ter de o dizer é que ele faz versos. Ficam anuladas todas as disposições em contrários”. (SARAMAGO, 2013, p. 103). Ademais, Saramago, em suas entrevistas ou declarações, sempre se mostrou um desenvolto arquiteto com as palavras favorecendo a si e seu trabalho. O romance, além do trecho já destacado, também apresenta respostas contrárias ao que foi dito por Saramago na entrevista. Nela, ele afirma que queria resolver o conflito fomentado por Reis e sua passividade, mas, ao ler o romance, apesar de ser notável a tentativa, o próprio escritor não resolve totalmente o conflito, é uma escolha não o resolver. Reis, não suportando o contexto em que vive, vai embora, morre, junto ao seu criador, inclusive sem se preocupar com o que fica, Lúcia e o filho de Reis que ela espera. Portanto, o conflito não é, em sua totalidade, resolvido, assim, se deve desconfiar da resposta dada pelo romancista. Há ainda um outro trecho do romance que nos afirma que Reis, apesar de ter sofrido alterações não deixou de ser aquele primeiro, fruto da criação pessoana. A cena a que me refiro é introduzida por mais uma leitura feita por Reis do jornal, a notícia é sobre a ditadura na Espanha, depois de discorrer sobre os problemas políticos na capital espanhola o narrador acrescenta:

[...] seria muito mais compreensível se se dissesse, por exemplo, que se levantaram os monárquicos contra os republicanos, dessa maneira saberia Ricardo Reis onde estavam os seus, que ele próprio é monárquico, como estamos lembrados, ou é altura de recordar, se esquecidos. (SARAMAGO, 2013, p. 382).

No fragmento acima é o narrador que nos alerta que seu personagem ainda tem as características, dadas a Reis por Pessoa, são, de certo modo, preservadas, é preciso notar que esse fragmento se encontra quase no fim da narrativa, o que reitera que a mudança de Reis é parcial e não total.

Além disso, a narrativa aqui em análise propõe possibilidades interpretativas múltiplas e bastante interessantes. Por isso, dizer que Reis era apenas um descomprometido socialmente parece pouco diante da relevância de sua obra e da de seu autor (Pessoa) e, ao que tudo indica, Saramago percebeu isso muito bem. A resposta dada, portanto, pode ser um caminho de entendimento, mas não é o principal nesta análise, pois acredita-se que, mais do que transformar Reis, ou tentar “resolver o conflito”, mencionado por Saramago, o texto pode trabalhar com a hipótese de ser muito difícil continuar um contemplador naquele Portugal em que o poeta se encontrava na década de trinta, consequentemente a maneira de enxergar sua produção também seria transformada naquele contexto. Ainda assim, ela não se modifica, Reis voltará a ela sempre que se sentir desorientado pelas leituras que faz do mundo em que é inserido.

Para além disso, mais do que impor a Reis e a Pessoa um postura engajada, se quer, possivelmente, repensar sobre a função e importância da literatura desses dois poetas a partir de seus poemas.

A teoria também explica a separação existente entre autor e narrador. Umberto Eco, em seu *Seis passeios pelos bosques da ficção*, esclarece que existe em todo texto literário o que ele considera como autor-modelo e autor-empírico. Segundo Eco, o autor-modelo é “a voz, ou a estratégia” do autor-empírico, ou seja, é uma projeção, uma criação que fala no texto. Portanto, Saramago enquanto autor-empírico pode apresentar um posicionamento e dizer o que diz na entrevista, mas quando o projeta na literatura há um trabalho pensado e construído, como todo o restante da obra.

Portanto, o romance também pode ser compreendido como um repensar sobre o modo de elaboração e função literária do poeta, criador (Pessoa) e, principalmente, sobre a relevância da obra poética pessoana para a literatura de seu país. Isso se diz, por acreditar, como repetidamente já se mencionou, que o romance oferece a possibilidade de olhar, dentro do romance para a literatura portuguesa.

Um dos modos mais insistentes da narrativa em corroborar com o que se tem afirmado é, como se vê, quando intercala no romance prosa e verso. O poema, há pouco visto, “vem sentar-te comigo, Lúdia, à beira do rio” faz parte da seleção de versos escolhidos por Saramago para serem reescritos em sua prosa. O primeiro momento em que ele aparece se dá quando Reis e Lúdia se apresentam e, ao reconhecer o nome de sua musa, ele busca suas antigas odes e as lê, entre elas estão os versos citados. Em outro momento, o verso é retomado com a narrativa já avançada, Reis lê notícias sobre a guerra, nesse fragmento são intercalados vários e diferentes textos ao romance, as notícias publicadas em jornais da época, versos das odes de Reis e, por fim, fragmentos que seriam do romance inventado por Borges, *The god of the labyrinth*, do escritor fictício Hebert Quain.

Tendo em vista a importância da presença de Borges para o romance e reconhecendo que este trabalho não aborda sua figura e sua literatura, destaco novamente o estudo do professor Orlando Grossegese, que já foi utilizado neste trabalho, quando esse trata da abordagem borgesiana na narrativa de Saramago.

Em *Borges em Saramago: O ano da morte de Ricardo Reis – romance policial sem enredo*, o pesquisador analisa a presença da produção ficcional de Borges dentro da ficção orquestrada por Saramago.

Sobre tal presença do escritor argentino no romance, Grossegese menciona que, apesar de sua relevância, pouco a crítica contribuiu acerca da existência de Borges e sua ficção dentro da ficção de Saramago, o que, segundo ele, é surpreendente, “sobretudo perante o fato de haver uma dupla relação intertextual com Pessoa e Borges” (GROSSEGESE, 2003, p. 105). Além disso, o pesquisador ainda retoma as palavras de Saramago, que, ao participar no *1º Colóquio Internacional*, em Amherst, que lhe era dedicado, afirmou: “que o século XX tem três figuras que o exemplificam: o Kafka, o nosso Fernando Pessoa e o Borges”. (SARAMAGO apud GROSSEGESE, 2003, p. 105).

Um exemplo analisado por Grossegese para ratificar sua insistência sobre a importância da literatura de Borges na de Saramago é sobre as várias vezes em que Herbert Quain é mencionado em *O ano da morte de Ricardo Reis*. Uma dessas aparece logo no início do romance quando Ricardo Reis está questionando-se depois de reler algumas de suas odes antigas. Retomo o fragmento estudado por Grossegese:

Quem estará pensando agora o que eu penso, ou penso que estou pensando no lugar que sou de pensar, quem estará sentindo o que sinto, ou sinto o que estou sentindo no lugar que sou de sentir, quem se serve de mim para sentir e pensar, e, de quantos inúmeros que em mim vivem, eu sou qual, quem, Quain, (...) quem sou eu que outros não sejam ou tenham sido ou venham a ser. (SARAMAGO, apud GROSSEGESSE, 2003, p. 112).

Grossegese entra no labirinto saramaguiano para esmiuçar nele o escritor argentino, Jorge Luis Borges e as possibilidades de aproximação com sua ficção.

É da biblioteca do vapor *Highland Brigade* - navio em que Reis regressa a Portugal - que o heterônimo empresta *The god of the labyrinth*, de Herbert Quain. Esse autor e seu romance “são citações de um fingimento, transplantado de um texto de Borges a um romance que retrata a Lisboa de 1936”, para Grossegese, “as relações intertextuais com Pessoa e Borges contribuem, de um modo complementar, para uma interrogação sobre o sentido da literatura perante a realidade social e a existência humana”. (GRESSEGESSE, 2003, p. 112-113).

O pesquisador salienta que tanto Ricardo Reis quanto Hebert Quain são criações e que nenhum dos dois, efetivamente, existiu, porém há textos escritos que “comprovam a existência dos dois”. “Examen de la obra de Herbert Quain, [...] trata-se de um breve estudo necrológico dedicado ao escritor irlandês (talvez emigrado aos Estados Unidos) que nunca existiu, resumindo e valorizando sua obra”. Grossegese salienta que: “Ano faz algo semelhante relativamente a Ricardo Reis, um poeta português emigrado ao Brasil que nunca existiu, citando e comentando sua poesia”. (GROSSEGESSE, 2003, 113).

Sobre a suposta inexistência dos escritores, Quain e Reis, o pesquisador retoma uma fala de Saramago (1999) sobre o primeiro, em que o romancista afirma haver provas suficientes “de sua passagem pelo mundo e da sua efectiva actividade de escritor”. (SARAMAGO apud GROSSEGESSE, 2003, p. 114).

Uma das provas mais consistentes, segundo o próprio Saramago, é Reis ter encontrado, na biblioteca do navio que o levou de volta a Portugal, um exemplar do romance Quain. O texto citado pelo professor Grossegese da fala de Saramago na conferência, já mencionada sobre o escritor argentino traz diversas passagens irônicas acerca da linha, em alguns momentos, muito tênue que separa ficção de realidade, ou daquilo que se diz ser real. A declaração de Saramago na conferência esbarra nessa sutil linha. Prova disso é o escritor utilizar passagens de seu próprio romance para atestar a veracidade da existência do irlandês Hebert Quain, assim como da de Reis.

Outro momento relevante para a pesquisa que aqui se faz é quando o teórico cita algumas passagens do romance para chamar a atenção para o valor metadiscursivo presente no texto – esses momentos são significativos, uma vez que se quebra a continuidade ficcional e se revela a construção da obra, tem-se, assim, a clareza do jogo artístico orquestrado, como visto na fala de Saramago no Colóquio citado e como se vê aqui também, pelas passagens analisadas pelo pesquisador.

Para concluir, o autor acrescenta:

Ano é, sem dúvida, o romance mais borgesiano de Saramago. É a resscrita de um livro imaginário, do qual Borges só oferece um resumo de memória [...] *Ano* é o experimento de uma metaficção capaz de uma estrutura apelativa que, no fundo, corresponde à estética neo-realista, por sua vez questionada através deste experimento. A partir de *Ano*, a construção de ‘autor’ e ‘obra’ em Saramago deve muito ao diálogo com Borges, nomeadamente com *Ficciones* e *El Aleph*. (GROSSEGESSE, 2003, p. 130).

O texto do professor Grossegese oferece um estudo bastante significativo sobre o romance saramaguiano. Como ele mesmo adverte, não são muitos os estudos que relacionam *O ano da morte de Ricardo Reis* à obra de Jorge Luis Borges, sendo assim, o estudo elaborado pelo professor português elucida novos horizontes de análise do romance, como dito pelo pesquisador, “considerado o melhor” (GROSSEGESSE, 2003, p. 105).

Continuaremos com o fio condutor iniciado por Grossegese, acerca das aproximações entre a produção ficcional borgesiana e a saramaguiana. Schwartz julga oportuno se dedicar à questão mencionada pela insistência de Reis em ler o livro de Quain emprestado da biblioteca do navio. A leitura não traz muita informação ao leitor do romance, pouco é dito sobre o enredo de *The god of the labyrinth*, dele sabemos que, por Reis ter se esquecido de entregar o romance de Quain, ele passa a narrativa toda com o enigma borgesiano, sem o ler, quando o lê, se esquece do que lera, mas não deixa de persistir na leitura, levando-o consigo para o túmulo. (SCHWARTZ, 2004, p.121).

Ele busca compreender a escolha de Saramago por Borges, separadamente. É do conto “Examen de la obra de Hebert Quain”, incluído nas *Ficciones* de Borges, que ele inicia seu passeio pelo labirinto do escritor português. De modo geral, apresenta o conto em que aparece o personagem Hebert Quain e os possíveis diálogos literários que Borges propõe em sua própria obra, os dois Heberts, o Quain

e o Ashe aparecem em contos publicados no mesmo livro e escritos em períodos também próximos pelo escritor argentino (SCHWARTZ, 2004, p. 121).

Schwartz cita que “o narrador encontra uma enciclopédia sobre Tlön, um dos mundos imaginários de Uqbar, que pertencera a Hebert Ashe”. (SCHWARTZ, 2004, p. 124). Logo após, trata da suposta coincidência entre os nomes dos personagens, Herbert Quain e Hebert Ashe. E conclui fornecendo uma possível resposta sobre o que possa ter inspirado Borges nesse modo singular de lidar com a realidade. Para Schwartz, os nomes seriam Hebert George Wells, autor de clássicos de ficção científica, bastante admirado por Borges, e o filósofo idealista britânico Francis Hebert Bradley (SCHWARTZ, 2004, p. (121-122).

Assim, segundo o teórico, o primeiro ponto de aproximação entre as ficções dos escritores, o português e o argentino, se dá: “Ao jogar com alusões de um conto específico de Borges, o autor de *O ano da morte de Ricardo Reis* está construindo um plano intertextual ou, mais apropriadamente, de Ficção”. (SCHWARTZ, 2004, p. 126).

O segundo ponto é iniciado com questões que suscitam a presença tão marcada do livro *The god of the labyrinth*, apesar da pouca leitura de Reis, é notável a insistência em não o abandonar.

Para conseguir dar alguma resposta às questões levantadas no segundo ponto, Schwartz busca no romance possíveis soluções.

Elenca uma porção de momentos em que o texto fictício de Borges é inserido à ficção de Saramago. Eles acontecem do início ao fim do romance e em diferentes momentos do difícil ano para Reis. Por isso, é afirmado:

Estão aqui praticamente todos os traços que será preciso reorganizar: a morte, o outro que surge, o tempo que passa, o tempo que chega ao fim, o tempo que vem, o esquecimento, a repetição, as batidas do relógio, a leitura, o enigma, o mundo. São como palavras as pedras principais de um quebra-cabeça imaginário que o crítico concebe de matéria-prima alheia e se impõe, esperançoso, arrumar. Ele está lidando com a ficção, não tem por que temer o artifício. (SCHWARTZ, 2004, p. 148).

As prováveis respostas estão nessa sequência de acontecimentos colocados no texto de Schwartz, o esquecimento: “percebeu que não se lembrara do que o livro contara até ali” (SARAMAGO, 2013, p. 390), o tempo que chega ao fim, o enigma: “Foi à mesa-de-cabeceira buscar *The god of the labyrinth*, meteu-o debaixo do braço, Então vamos, disse [...] deixo o mundo aliviado de um enigma” (SARAMAGO,

2013, p. 427). E tantas outras passagens são lembradas pelo teórico sobre a importância do livro de Hebert Quain, consequentemente, de Borges em *O ano da morte de Ricardo Reis*.

Os apontamentos sobre o livro de Borges seguem com a análise do trecho, antes mencionado, por isso, volto ao capítulo e à cena lá atrás deixada em que se verifica a ficção dentro da ficção.

“Addis-Abeba está em chamas, as ruas cobertas de mortos, os salteadores arrombam as casas, violam, saqueiam, degolam mulheres e crianças, enquanto as tropas de Badoglio se aproximam”. (SARAMAGO, 2013, p. 305). A notícia sobre o ataque italiano à cidade da Etiópia é atravessada pelo poema sobre os jogadores de xadrez e o enredo do livro de Hebert Quain, assim:

[...] em Addis-Abeba não consta que estivessem jogadores de xadrez jogando o jogo de xadrez. Ricardo Reis foi buscar à mesa-de-cabeceira *The god of the labyrinth*, aqui está na primeira página, O corpo, que foi encontrado pelo primeiro jogador de xadrez, ocupava, de braços abertos, as casas dos peões do rei e da rainha e as duas seguintes na direção do campo adversário, a mão esquerda numa casa branca, a mão direita numa casa preta, em todas as restantes páginas lidas do livro não há mais que este morto, logo, não foi por aqui que passaram as tropas de Badoglio. (SARAMAGO, 2013, p. 306).

A sequência continua a entrelaçar ficções: “Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia, esta é a página, não outra, este o xadrez, e nós os jogadores, eu Ricardo Reis, tu leitor meu, ardem casas, saqueadas são as arcas e as paredes” (SARAMAGO, 2013, p. 307). Há ainda, neste quiproquó de informações, o livro fictício de Borges que Reis que acompanha o protagonista durante a narrativa, mas que não é lido, em sua totalidade, pelo personagem, além das informações anteriores, dele apenas sabemos que: “abriu *The god of the labyrinth*, leu página e meia, percebeu que se falava de dois jogadores de xadrez, mas não chegou a concluir se eles jogavam ou conversavam” (SARAMAGO, 2013, p. 164). É pertinente observar que, ao ler as notícias sobre o bombardeio, Reis busca, nas ficções que o cercam, seus poemas e o livro de Quain, tentativas de aproximações entre a realidade em que é inserido e a ficção em que sempre viveu. Apesar de o narrador advertir que não é pelo romance de Quain que as tropas passaram, mas sim na cidade etíopiana.

Vale notar ainda no trecho que o narrador descarta a possibilidade de ser ficção o que narra “esta é a página, não outra” e nos coloca dentro do jogo, assim

como se coloca e também inclui Reis, desse modo, o lança para dentro da discussão entre todas as literaturas que mistura, *O ano da morte de Ricardo Reis*, os poemas de Reis e livro fictício de Borges, mas também sobre a realidade europeia com a aproximação da Segunda Guerra Mundial. Não apenas Reis é jogado o tempo todo entre a realidade em que ele vive e a ficção em que sempre viveu, nós, leitores, fazemos, de modo similar, esses movimentos, junto à narração do romance.

Assim, o romance continua, depois de passar por esses outros textos, Reis: “sabe enfim o que procura, abre uma gaveta da secretária [...] e retira a pasta de atilhos que contém suas odes” (SARAMAGO, 2013, p. 306). O que se tem na sequência desordenada de seus versos

Mestre, são plácidas, diz a primeira folha, e neste dia primeiro outras folhas dizem, Os deuses desterrados, Coroi-me em verdade de rosas, e outras contam, O deus Pã não morreu, De Apolo o carro rodou, uma vez mais o conhecido convite, Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio, o mês é Junho e ardente, a guerra já não tarda, Ao longe os montes têm neve e sol, só o ter flores pela vista fora, a palidez do dia é levemente dourada, não tenhas nada nas mãos porque sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo. (SARAMAGO, 2013, p. 306).

A racionalidade e a ordem de Reis se perdem, distintamente do que se viu, por exemplo, no poema em que Lídia é convidada a se sentar com ele à beira do rio e se verifica o tom tranquilo com que os versos são narrados, aqui, diferentemente, a narrativa ganha velocidade assim como se nota, gradativamente, o aumento da agonia do personagem ao ler a notícia sobre a cidade etíope que fora atacada e tantas outras que fazem parte do romance. Por isso, se observa partes de versos dos seus poemas que são costurados à prosa, a tentativa é de misturar os dois personagens, suas características, para assim também, poder confrontar as criações literárias e fazer pensar sobre elas.

Por isso, Reis é um sujeito tão desconcertado no romance,

Observa minuciosamente o que o espelho lhe mostra, tenta descobrir as parecenças deste rosto com um outro rosto que terá deixado de ver há muito tempo, que assim não pode ser diz-lho a consciência, basta que tem a certeza de se barbear todos os dias, de todos os dias ver estes olhos, esta boca, este nariz, este queixo, estas faces pálidas, estes apêndices amarrotados e ridículos que são as orelhas, e no entanto é como se tivesse passado muitos anos sem se olhar, num lugar sem espelhos, sequer os olhos de alguém, e hoje vê-se e não se reconhece. (SARAMAGO, 2013, p. 353)

É com o retorno aos seus antigos versos que ele tenta encontrar a ordem, a forma, a racionalidade, por isso, o personagem transita sempre entre as duas ficções, a poesia escrita por Pessoa e o romance saramaguiano.

Segolin busca entender o “texto-Reis” como aquele que: “crê na utópica afirmação do homem como sujeito, mediante uma linguagem que fielmente o representa, ao mesmo tempo em que mimetiza a ordem natural de que o ser humano é parte integrante” (SEGOLIN, 1992, P. 62), esse antigo Reis é revisitado no romance, junto com sua poesia, como se vê no fragmento destacado. Segolin continua “Reis é, em que pese o destino infeliz de todo homem condenado à inexorabilidade da morte que tudo nega e anula, a proclamação, utópica embora, da liberdade na e pela linguagem” (SEGOLIN, 1992, P. 62). Ainda para o teórico, o texto de Reis “nasceu para propor a criação artística como único caminho possível de libertação para o homem – na medida em que a obra de arte (o poema, no caso) é um microcosmo nascido exclusivamente do gesto individual e soberano do artista”. (SEGOLIN, 1992, p. 62). Desse modo, se enxerga claramente o motivo pelo qual Reis é um sujeito tão descompassado na prosa, que precisa sempre da presença de Pessoa e da sua poesia, pois é nela em que se encontra. Mas é importante notar que elas não oferecem respostas satisfatórias para este Reis, pois, como salientou Perrone-Moisés, o poeta não consegue ficar indiferente ao que vê no ano de trinta e seis.

Entende-se, desse modo, que a escolha de Saramago por Reis possa ser mais do que o acerto de contas como sugerido pelo escritor na entrevista, mas que tal acerto se dá no campo literário, são suas literaturas, ou modos de entendê-las que serão confrontadas. Essa discussão também deve ser entendida como uma revisitação aos grandes nomes da poesia portuguesa, de qualquer maneira, o que se percebe é um discurso formado a partir da literatura. Logo, a obra saramaguiana discute, além de tantas outras coisas, a criação literária do poeta e a relevância de sua literatura, por isso se visualiza um trajeto que inclui Camões e Garrett. Ao formar esse círculo literário, fomenta uma discussão autorreflexiva, já que coloca a literatura como cerne da discussão.

É também digno de nota que, mesmo que Reis seja reconhecido pelo poeta mais clássico de Pessoa e fora, por muito, comparado a Horácio, acredita-se que, antes de Saramago, Pessoa já o colocava em um lugar descontextualizado, pois o poeta modernista escreve aos moldes clássicos o seu Reis. Marilda Beijo (2006), na

dissertação aqui já mencionada, afirma que, apesar de os poemas de Reis trazerem temas que em muito se aproximam de Horácio, como a brevidade da vida e o vinho, o modo como os poemas os trabalham se diferencia. Nos versos horacianos, são mais festivos e comemoram tal brevidade. Nas de Reis, se verifica que ele trata de tal brevidade como algo negativo, como se estivesse condenado à morte e, por esse motivo, declara: “mais vale saber passar silenciosamente/ e sem grandes desgostos” (PESSOA, 1976, p. 80). O fado é próprio da obra de Reis, diferenciando-se, desse modo, da produção de Horácio. Assim, pode-se dizer que Reis sempre foi lançado para contextos aquém a sua vontade. O romance, por sua vez, amplifica isso e discute esse Ricardo Reis que é novamente jogado para fora de seu lugar comum.

Por isso, o romance trabalha, intensificadamente, com uma ideia de retorno ao texto original, com isso:

o produtor do texto espera que o leitor/ouvinte seja capaz de reconhecer a presença do intertexto, pela ativação do texto-fonte em sua memória discursiva, visto que, se tal não ocorrer, estará prejudicando a construção do sentido, mais particularmente, é claro, no caso da subversão. (KOCH, BENTES, CAVALCANTI, 2012, p. 31)

A dificuldade de Reis de suportar o ano de trinta e seis no Portugal que o recebe só é percebida, com mais clareza, pelo leitor que perceba as artimanhas e a utilização do texto pessoano no romance que se narra. Isso porque: “toda e qualquer retextualização de um texto prévio implica uma mudança de chave, uma alteração em sua força ilocucionária e em seu efeito perlocucionário - ou seja, no que ele vale (*counts as*) e no que ele faz” (KOCH, BENTES, CAVALCANTI, 2012, p. 17).

Pode-se se entender também que é por esse motivo que ele vai embora, junto a Pessoa para o túmulo, no fim da narrativa. Ele é colocado em um contexto em que sua poesia não pode ser aplicada, seu modo de vida não faz mais sentido, as suas crenças estão mortas no ano em que também encerra a sua vida. Não há como pautar-se na tão marcada racionalidade presente na poesia escrita por Pessoa e dedicada a ele. Seus poemas demonstram o contrário do que a prosa o faz viver. Saramago foi um leitor atento da poesia de Reis, como declarado na entrevista, assim, soube muito bem arquitetar e justificar todo o tumulto vivido pelo poeta, pois ele o justifica a partir da poesia pessoana.

Seus versos já anunciavam que Reis não saberia lidar com o destino, com a desordem e é para Lídia, sua antiga musa, que ele declara:

Sofro, Lídia, do medo do destino.
Qualquer pequena cousa de onde pode
Brotar uma ordem nova em minha vida,
Lídia, me aterra.

Qualquer cousa, qual seja, que transforme
Meu plano curso de existência, embora
Para melhores cousas o transforme,
Por transformar

Odeio, e não o quero. Os deuses dessem
Que ininterrupta minha vida fosse
Uma planície sem relevos, indo
Até ao fim.

A glória embora eu nunca haurisse, ou nunca
Amor ou justa estima dessem-me outros,
Basta que a vida seja só a vida
E que eu a viva.
(PESSOA, 2010, p. 58-59)

Por isso, o ano de sua morte é tão assombroso, é tão difícil para ele continuar um contemplador, por isso, o narrador por diversos momentos o coloca em confronto com o Reis de Pessoa.

Em toda a sua vida Ricardo Reis nunca assistiu a um comício político. A causa desta cultivada ignorância estará nas particularidades do seu temperamento, na educação que recebeu, nos gostos clássicos para que se inclinou, um certo pudor também, quem os versos lhe conheça bastante encontrará fácil caminho para a explicação. [...] Há interessantes mudanças em Ricardo Reis. (SARAMAGO, 2013, p. 406, grifo meu).

Como já dito, durante a narrativa, a conduta política que fora dada a Reis estará em discussão. Ela é geralmente problematizada pelas leituras de jornais feitas por esse personagem e/ou pela retomada de sua poesia, como visto, destaque se dá ao famoso verso: “sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo” (PESSOA, 1976, p. 86). Depois de uma de suas leituras, num capítulo quase todo preenchido por acontecimentos políticos noticiados pelos jornais - e que traz também sentenças como “O tempo tem melhorado, o mundo é que vai pior” (SARAMAGO, 2013, p. 262) -, Reis reflete sobre o que acabara de ler, enquanto o narrador diz: “[...] Ricardo Reis não aprecia de igual modo o que lê, tem, como toda a gente, as suas preferências, mas não pode escolher as notícias, sujeita-se ao que lhe dão” (SARAMAGO, 2013, p. 267, grifo meu). Claro está que Saramago não permite, em sua narrativa, que seu personagem permaneça alheio aos acontecimentos do mundo, mesmo que, ao fim da narrativa, se suponha a

compreensão do narrador de que Reis não poderá ser modelo de uma postura engajada e comprometida, assim como seu autor, como ratifica Lourenço: “Pessoa nunca foi e creio que nunca poderá ser bandeira poética de uma ideologia determinada, eco sonoro de combates políticos e culturais de real importância [...]” (LOURENÇO, 2008, p. 11).

Mas antes de lá chegar, se percebe pelas pinceladas irônicas do narrador que, sim, a discussão do *como* Pessoa escolheu fingir em Reis - o fingindo cético e descrente - é problematizada. Fica claro, do mesmo modo, que o narrador explicita a sua escolha ao colocar Reis acompanhando, constantemente, as notícias que circulam e aterrorizam a Europa, pois “a vida de Reis não tem acontecimentos extraordinários (o que é coerente com sua personalidade contemplativa e inadaptada), mas ela se insere num momento particularmente intenso e dramático da história europeia e portuguesa” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 169).

É também pelos jornais que Reis, ao chegar a Portugal, acompanha as notícias sobre a morte de seu criador:

Causou dolorosa impressão nos círculos intelectuais a morte inesperada de Fernando Pessoa, o poeta do Orfeu, espírito admirável que cultivava não só a poesia em moldes originais mas também a crítica inteligente, morreu anteontem em silêncio, como sempre viveu [...]. Fernando Pessoa, o poeta extraordinário da Mensagem, poema de exaltação nacionalista, dos mais belos que se têm escrito, foi ontem a enterrar, surpreendeu-o a morte num leito cristão do Hospital de S. Luís, no sábado à noite [...] (SARAMAGO, 2013, p. 31-32).

Ricardo Reis retorna do Brasil, onde vivia desde 1919, “pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico” (PESSOA, 1935), depois de saber da morte de seu criador. Esse é pelo menos um dos motivos que o trouxeram novamente à terra de Camões. Ao desembarcar em Portugal em 1935, no ano da morte de Fernando Pessoa, Reis não se reconhece naquele cenário português esquecido por dezesseis anos. A crise identitária de Reis é dupla: ele não se reconhece em Portugal, assim, como não se reconhece na (re)escrita de suas odes, no romance ele acaba se tornando um leitor de seus versos, ele não escreve em sua último ano de vida. Em uma conversa entre criador e criatura, Pessoa o aconselha: “Leia-me e volte a ler-se” (SARAMAGO, 2013, p. 115). Apesar de o conselho parecer inútil, Reis retoma, constantemente, suas odes. Esses momentos são sempre importantes dentro da narrativa, por dois motivos: a) eles são o modo de esclarecer essa busca

pelo reconhecimento de si; b) eles são intertextuais, o que pode os tornar também autorreflexivos, “a ‘descoberta’ do intertexto torna-se crucial para a construção do sentido” (KOCH, BENTES, CAVALCANTE, 2012, p. 32) e para formular uma reflexão acerca da literatura. Verificar-se-ão no romance as afirmativas acima.

Lídia, a mais citada musa das odes de Reis, é bastante importante na narrativa. Ela tem um papel chave no processo desse outro Reis, proposto pelo romance saramaguiano. Nessa obra, ela é uma camareira com quem Reis se envolve. O protagonista se hospeda no Hotel Bragança e é nele que conhece Lídia. Durante sua estadia, a camareira é chamada pelo hóspede para secar o chão que ficou encharcado devido à chuva que entrara pela janela. Depois de feito o serviço, prestes a sair do quarto, Reis lhe pergunta:

Como se chama, e ela respondeu, Lídia, senhor doutor, e acrescentou, Às ordens do senhor doutor, poderia ter dito doutra maneira, por exemplo, e bem mais alto, Eis-me aqui, a este extremo autorizada pela recomendação do gerente, Olha lá, ó Lídia, dá tu atenção ao hóspede do duzentos e um, ao doutor Reis, e ela lha estava dando, mas ele não respondeu, apenas pareceu que repetira o nome, Lídia, num sussurro, quem sabe se para não o esquecer quando precisasse de voltar a chamá-la, há pessoas assim, repetem as palavras que ouvem, as pessoas, em verdade, são papagaios umas das outras, nem há outro modo de aprendizagem, acaso esta reflexão veio fora de propósito porque não a fez Lídia, que é o outro interlocutor, deixemo-la sair então, se já tem nome, levar dali o balde e o esfregão, vejamos como ficou Ricardo Reis a sorrir ironicamente, é um jeito de lábios que não engana, quando quem inventou a ironia, teve também de inventar o sorriso que lhe declarasse a intenção, alcançamento muito mais trabalhoso, Lídia, diz, e sorri. Sorrindo vai buscar à gaveta os seus poemas, as suas odes sáficas, lê alguns versos apanhados na passar das folhas, E assim, Lídia, à lareira, como estando, Tal seja, Lídia, a quadro, Não desejemos, Lídia, nesta hora, Quando, Lídia, vier o nosso outono, Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira-rio, Lídia, a vida mais vil antes que a morte [...] (SARAMAGO, 2013, p. 44-45, grifo meu).

O trecho é quase todo destacado porque se quis reforçar os momentos em que se pode perceber a autorreflexão - e notadamente são muitos. Contudo, esses momentos dão-se de diferentes modos. As primeiras linhas são destacadas em virtude da utilização da linguagem demonstrada pelo narrador. A escolha sobre como trabalhar a linguagem dentro do texto é problematizada em diversas situações durante a narrativa, enfatizando que há uma opção empregada e ela é revelada ao leitor.

O segundo momento, quando o narrador afirma que Reis ficou sussurrando o nome para não se esquecer dele quando precisasse chamá-la, deixa clara - até pelo que vem depois - a ironia do narrador. Além disso, há um tipo de narrador recorrente

na literatura de Saramago que quer, assim como afirmou Saraiva sobre os escritores no romantismo, “se fazer intérprete” daquilo que escreve. Saramago também deixa claro que quer ser um pouco o narrador de uma “verdade”, por isso o romance é cheio de ensinamentos, ou conselhos de seu narrador. Isso acabou se tornando uma recorrência em sua literatura.

No terceiro trecho destacado, o narrador supõe algumas coisas, como se ele não fosse o dono do texto, e, ao fazer isso, acaba por mostrar para o leitor o engendramento da cena. Repito alguns excertos do trecho: “acaso esta reflexão veio fora de propósito porque não a fez Lúdia [...] deixemo-la sair então, [...] vejamos como ficou Ricardo Reis” (SARAMAGO, 2013, p. 44-45). É como se nós estivéssemos em cena, compondo o texto literário junto com o autor. Sendo assim, o narrador precisa que concordemos que Lúdia nada mais tem a fazer no quarto, portanto, “deixemo-la sair”. Algo muito parecido acontece na cena de *Viagens*, que retomei há algumas páginas, quando o narrador de Garrett convidou suas leitoras para que elas votassem sobre como o narrador deveria contar o “misterioso episódio de amor”. Tanto lá quanto aqui, o texto quer estabelecer um contato reflexivo e atuante com o leitor. Para isso, o narrador nos coloca em cena; ele quer que, ao mesmo tempo em que lemos, sejamos capazes de analisar a condução da narrativa, bem como a construção dos seus personagens.

No capítulo anterior, tentou-se separar o narrador autorreflexivo do narrador que era comum no início do romantismo e que ficou conhecido por umas das possibilidades da ironia romântica. Naquele momento, foi destacado que o leitor era, quase que a todo o momento, convidado a participar crítica e ativamente da narrativa, e que quem o convidava era geralmente o narrador. Aqui, apesar de o narrador não conversar diretamente com o leitor - como fez, por exemplo, Garrett -, somos também convidados a participar. É como se o leitor tivesse a possibilidade de dar seu parecer sobre a construção dos personagens, como se estivéssemos lá, juntos ao narrador. Do mesmo modo que o narrador de Castelo Branco, analisado por Lélia Parreira Duarte, em *O ano da morte de Ricardo Reis*,

O autor ironiza ainda a construção narrativa, pois desnuda para o leitor os artifícios de seu texto, do qual mostra a tessitura transparente, que deixa ver simultaneamente o seu direito e o seu avesso. Fala portanto de ironia com ironia, o que é uma forma de buscar a compreensão reflexiva de seu leitor, com quem estabelece comunicação, valorizando-o como um outro capaz de posicionar-se criticamente diante da literatura e diante da realidade. (DUARTE, 1993, p. 96).

A sequência da cena destacada anteriormente reforça, mais uma vez, a figura desse narrador aconselhador de que já foi falado.

Por fim, a quarta questão suscitada pelo fragmento: ao conhecer a camareira Lídia, Reis se lembra de suas odes, procura-as e as relê. Têm-se, pelo menos, quatro diferentes poemas intercalados. A partir disso, chega-se novamente à intertextualidade autorreflexiva. Vale salientar que a intertextualidade só se torna autorreflexiva quando o leitor percebe a utilização feita do primeiro texto e constata aquilo que aponta Culler: “ler algo como literatura é considerá-lo como um evento linguístico que tem significado em relação a outros discursos [...]” (CULLER, 2000, p. 40). Desse modo, ao retomar as odes antes dedicadas à Lídia, o romance propõe que pensemos novamente nesses versos, fazendo-nos (re)lê-los, além de questionarmos a sua utilização e a sua escolha no romance. Pela cena, podemos também perceber a proposta de paralelismo entre as obras literárias através da intertextualidade - semelhante ao que já havia sido apontado em relação à epopeia de Camões.

É importante notar a sequência da cena. Na busca de Reis por uma identificação, o trecho abaixo antecipará outros acontecimentos que virão; é um aviso do narrador ao leitor. Isso porque, nesse momento, Reis tem ainda a ingênua impressão de que ele é o mesmo poeta das odes sáficas, já que, logo após o trecho antes destacado, o narrador diz:

[...] já não resta vestígio de ironia no sorriso, se de sorriso ainda justificam o nome dois lábios abertos sobre os dentes, quando por dentro da pele se alterou o jogo dos músculos, ricto agora ou doloroso esgar se diria em estilo chumbado. Também isto não durará. Como a imagem de si mesmo reflectida num trémulo espelho de água, o rosto de Ricardo Reis, suspenso sobre a página, recompõe as linhas conhecidas, daqui a pouco poderá reconhecer-se, Sou eu, sem nenhuma ironia, sem nenhum desgosto, contente de não sentir sequer contentamento, menos ser o que é do que estar onde está, assim faz quem mais não deseja ou sabe que mais não pode ter, por isso só quer o que já era seu, enfim, tudo (SARAMAGO, 2013, p. 45, grifo meu).

Ao recompor as linhas, vai também contornando seu próprio rosto, vai se reconhecendo a partir de sua literatura, mas, ao buscar o não sentir, é que se sente. Porém, a cena garante que a imagem que se forma como num espelho d'água é trêmula, os contornos não são mais bem traçados. Assim, o narrador declara abertamente para o leitor que “também isso não durará”, ou seja, não durará o

sorriso, nem a certeza de que ele é o mesmo. Esses tempos construídos na narrativa também são relevantes, pois são reveladores do processo de criação literária. O narrador antecipa a narrativa e, desse modo, sabemos o que irá acontecer, pois somos lançados na busca de Reis junto a ele.

A caçada de Reis por si é paralela à sua busca por Portugal como sua pátria mãe. Por essa razão, é frequente o romance descrever Reis caminhando pelas ruas de Lisboa, tentando reconhecer a cidade e, ao mesmo tempo, se reconhecer nela. Vários fragmentos do romance poderiam servir aqui como exemplo. Vamos, porém, a este trecho que, além de demonstrar essa busca, conta ainda com a voz do narrador que teoriza sobre os versos lembrados:

Ricardo Reis rebusca na memória fragmentos de versos que já levam vinte anos de feitos, como o tempo passa, Deus triste, preciso talvez porque nenhum havia como tu, Nem mais nem menos és, mas outro deus, Não a ti, Cristo, odeio ou menosprezo, Mas cuida não procures usurpar o que aos outros é devido, Nós homens nos façamos unidos pelos deuses, são estas as palavras que vai murmurando enquanto segue pela Rua de D. Pedro V, como se identificasse fósseis ou restos de antigas civilizações, e há um momento em que duvida se terão mais sentido as odes completas aonde os foi buscar do que este juntar avulso de pedaços ainda coerentes, porém já corroídos pela ausência do que estava antes ou vem depois, e contraditoriamente afirmando, na sua própria mutilação, um outro sentido fechado, definitivo, como é o que parecem ter as epígrafes postas à entrada dos livros (SARAMAGO, 2013, p. 62, grifo meu).

Além da tentativa de Reis de encontrar-se consigo mesmo, como vemos na cena acima, o narrador também explicita a articulação dos antigos versos de Reis, versos que, assim como no exemplo anterior, são de diferentes poemas. No entanto, existe aqui um elemento novo, que é esse narrador teorizador que afirma que “este juntar avulso” tem ainda coerência. O narrador, de certo modo, coloca em Reis (e em nós, enquanto leitores) a dúvida sobre em que tempo da escrita suas odes se tornam mais coerentes - se nos poemas de Pessoa atribuídos a Reis, ou se no romance. Se é que há resposta para a interrogação, já que várias dúvidas surgem com esse fragmento, um das dúvidas poderia se preocupar em verificar se é possível olhar para a poesia de Reis em trinta e seis do mesmo modo em que seu olhou enquanto Pessoa a escrevia.

Além disso, a voz do narrador é sempre convidativa, é preciso que o leitor faça sua parte e reflita sobre os versos utilizados no fragmento e nos escritos anteriormente por Pessoa, pois, como garante Duarte, “Os sinais da comunicação

irônica obedecem a um código particular: não se dirigem ao objeto da ironia, mas a uma terceira pessoa, presente real ou supostamente ao ato da palavra irônica”. (DUARTE, 1993, p. 95), ou seja, é preciso que o leitor se coloque na leitura e leia os dois Reis representados.

Ainda nesse excerto, o narrador menciona que esse mesmo “sentido fechado” é o que se pretende com as epígrafes dos livros. Nesse romance, se tem três epígrafes: a primeira, “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”, de Reis; uma segunda, de Bernardo Soares: “Escolher modos de não agir sempre a atenção e o escrupulo da minha vida” (SARAMAGO, 2013, p. 5), e outra, de Pessoa: “Se me disserem que é absurdo falar assim de quem nunca existiu, respondo que também não tenho provas de que Lisboa tenha alguma vez existido, ou eu que escrevo, ou qualquer coisa onde quer que seja” (SARAMAGO, 2013, p. 5). Interessa de modo particular para a análise do trabalho a escrita por Reis.

O mesmo verso que ele diz comportar um sentido fechado será, em distintos momentos dentro da narrativa, questionado e ressignificado. Ao fim da narrativa, esse verso ainda nos recordará um Reis alienado, mas que será também, e principalmente, um verso que questionará a alienação do personagem. Porém, antes de tratar desse verso em especial, se falará ainda sobre esse Reis exilado em sua terra natal e em sua poesia, bem como sobre os encontros entre Reis e Pessoa, que, além de evidenciarem a questão da heteronímia, demonstram, do mesmo modo, que Pessoa é ainda a referência de Reis - como salienta Schwartz (2004).

A primeira aparição de Pessoa a Reis acontece no dia de ano novo. Ao retornar de um passeio pela cidade, Reis encontra seu criador à sua espera. Os dois conversam e Reis, ao ser questionado sobre os motivos que o trouxeram de volta a Portugal, retira uma carta do bolso e a oferece a Pessoa; este responde que não sabe mais ler e pede que o amigo a leia, ao que Reis obedece:

“Fernando Pessoa faleceu Stop Parto para Glasgow Stop Álvaro de Campos [...] É muito interessante o tom da comunicação, é o Álvaro de Campos por uma pena, mesmo em tão poucas palavras nota-se uma espécie de satisfação maligna, quase diria um sorriso [...]” (SARAMAGO, 2013, p. 77).

É pertinente perceber que os poetas discutem sobre uma parte deles: Álvaro de Campos é um quarto de Pessoa; estão discutindo a heteronímia, portanto. O tom objetivo do autor do famoso e instigante poema *Tabacaria* pode se entender com a

expressão “nota-se uma espécie de satisfação maligna” percebida nas palavras de Campos como a demonstração do fingir de Pessoa nesse heterônimo, desse falar de si por um outro, pela sua outra parte ainda não morta.

Nesse encontro, também o leitor tem a explicação do motivo de Pessoa, depois de morto, poder perambular pela cidade e aparecer para Reis. Enfim, felizes por terem se encontrado, Pessoa e Reis prometem rever-se em breve e despedem-se. Reis ainda pergunta: “Não sei se posso desejar-lhe um feliz ano novo, Deseje, deseje, não me fará mal nenhum, tudo são palavras, como sabe, Feliz ano novo, Fernando, Feliz ano novo, Ricardo” (SARAMAGO, 2013, p. 79-80, grifo meu).

A frase destacada serve para ratificar mais uma vez a problematização levantada pelo romance, lembrando as palavras do professor Grossegese - para uma tentativa de fazer com que a narrativa seja um modo de não permitir que Pessoa seja apenas isso, *palavras*, pela sua não “petrificação”, que, pelo contrário, seja mais um olhar para o importante poeta e para a sua literatura.

Depois do primeiro encontro com Pessoa e Lídia, Reis, ingenuamente, entende que está tudo bem: “Sou eu, sem nenhuma ironia, sem nenhum desgosto” (p. 45). Mas os desgostos, por sua vez, começam a surgir, assim como a sensação de se estar perdido:

Três dias haviam passado e Fernando Pessoa não voltou a aparecer. Ricardo Reis não fez a si mesmo a pergunta própria destas situações, Terá sido um sonho, sabia perfeitamente que não sonhara, que Fernando Pessoa, em osso e carne suficiente para abraçar e ser abraçado, estivera neste mesmo quarto na noite da passagem do ano e prometera voltar. Não duvidava, mas impacientava-o a demora. A sua vida parecia-lhe agora suspensão, expectante, problemática. Minuciosamente, lia os jornais para encontrar guias, fios, traços de um desenho, feições de rosto português, não para delinear um retrato do país, mas para revestir o seu próprio rosto e retrato de uma nova substância, poder levar as mãos à cara e reconhecer-se, pôr uma mão sobre a outra e apertá-las, Sou eu e estou aqui (SARAMAGO, 2013, p. 83-84, grifo meu).

Aquele aviso do narrador, anteriormente mencionado, começa a se manifestar: “também isso não durará”. Reis busca de todos os modos se encontrar. A primeira tentativa se dá pela busca de si através de suas odes, depois pelo encontro com seu criador, após com sua terra, todas fracassadas, aquele mesmo Reis não existirá no romance, os contornos são trêmulos, como se sabe.

A busca por uma identidade é bastante reforçada, mas se entende que reforçar essa questão na narrativa é o modo de questionar a arquitetura artística

de Pessoa em Reis, atribuindo a esse a postura de alguém que sempre precisa da ratificação dos outros, principalmente de Pessoa. Sobre isso, Schwartz declara:

Vivenciando uma crise de identidade provocada claramente pela morte de seu criador, Reis não tem condição de dizer “faço-os calar: eu falo” e constata, sem compreender bem como, que não simplesmente ‘screve’ [...] Essa sensação de abandono, de multiplicidade vazia, de falta de um laço primordial à própria vida, que possivelmente faz Reis retornar em busca de vestígios de vínculo, à procura de rastros, visões, lugares, presenças para ajudá-lo a recompor uma sombra do sentido perdido (SCHWARTZ, 2004, p. 83).

É, portanto, pelos encontros com seu criador, que Reis tenta, em vão, se (re)encontrar - não só através da figura de Pessoa, mas também pela poesia escrita por este e que fora atribuída àquele. Há pouco se falou sobre o verso de Reis que Saramago retoma como epígrafe e que aparece durante toda a narrativa: “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”. Depois da anunciada epígrafe, que de modo algum comporta um sentido fechado ou acabado, o verso se repete outras vezes, muitas delas para ironizar esse poeta que dificilmente é descrito como um sábio:

Ora, Ricardo Reis é um espectador do espectáculo do mundo, sábio se isso for sabedoria, alheio e indiferente por educação e atitude, mas trémulo porque uma simples nuvem passou, afinal é tão fácil compreender os antigos gregos e romanos quando acreditavam que se moviam entre deuses, que eles os assistiam em todos os momentos e lugares, à sombra duma árvore, ao pé duma fonte, no interior denso e rumoroso duma floresta, na beira do mar ou sobre as vagas, na cama com quem se queria, mulher humana, ou deusa, se o queria ela. Falta a Ricardo Reis um cãozito de cego, uma bengalita, uma luz adiante, que este mundo e esta Lisboa são uma névoa escura onde se perde o sul e o norte, o leste e o oeste, onde o único caminho aberto é para baixo, se um homem se abandona cai a fundo, manequim sem pernas nem cabeça. Não é verdade que tenha regressado do Rio de Janeiro por cobardia, ou por medo, que é mais clara maneira de dizer e ficar explicado (SARAMAGO, 2013, p. 87, grifo meu).

O narrador, no trecho destacado, resume os principais temas abordados nos poemas de Reis para ironizar essa frágil criatura, que se autointitula “espectador do mundo”, mas que fica paralisado diante da morte de seu criador – uma vez que, desse modo, não há mais quem o guie. O narrador também faz crer que as antigas crenças de Reis estão mortas, seus antigos deuses nada poderão fazer no ano tão conturbado vivido por Reis.

Há, aqui, a confrontação das palavras ditas por Pessoa ao despedir-se de Reis no dia de ano novo: “tudo são palavras”. Mas, por outro lado, há também a

cobrança por palavras que guiem, que conduzam. É, por esse motivo, que Reis busca respostas em suas odes, para que, com elas, ele possa ser conduzido por esse labirinto lisboeta e identitário e literário no qual é jogado. Tenta-se evidenciar que esse narrador nos lança de sua narrativa para a poesia pessoana, e vice-versa de forma a estabelecer esse paralelismo entre as obras. Ao fazer isso, coloca, como centro da discussão, a literatura e seus mecanismos, produzindo um discurso sobre si.

Em suma, ao narrar esse último ano da vida de Reis, narra-se também toda a poesia que foi atribuída a ele – e, como se trata de Saramago, isso muitas vezes passa pela ironia de seu narrador. Ademais, a narrativa torna-se autorreflexiva, uma vez que coloca em discussão a autoridade do narrador que, em muitos momentos, como no exemplo citado acima, parece não ser confiável. Segundo Culler:

Narrar uma história é reivindicar uma certa autoridade, que os ouvintes concedem. [...] Os narradores são às vezes chamados de *não confiáveis* quando fornecem informação suficiente sobre situações e pistas a respeito de suas predisposições para nos fazer duvidar de suas interpretações dos acontecimentos, ou quando encontramos motivos para duvidar que o narrador partilha os mesmos valores que o autor (CULLER, 1999, p. 89).

Fica evidenciado, desse modo, que há um julgamento realizado por Reis, mas elaborado pelo autor anteriormente ao tempo da narrativa, e que é projetado para a escrita através desse personagem. Por esses momentos, percebemos a articulação do autor na narrativa, ou seja, percebemos o processo de escrita sobressaindo-se na obra. Sendo assim, todas essas informações e encaminhamentos dos poemas pessoanos, integrados à narrativa, passaram antes por uma escolha consciente, por parte do narrador, que “partilha os mesmos valores do autor”, assim ao interferir “no desenrolar dos acontecimentos e comentando-os para desmistificar a sua significação e revelar o trabalho criador que constrói o texto”. (DUARTE, 1993, p. 88).

Vejamos outro momento da narrativa em que esse mesmo verso é utilizado - embora, com a aproximação da morte de Reis, ele seja usado de modo questionador, bem como para atestar que esse verso já não serve. Estamos perto do fim da narrativa. Reis está em casa, “baixara-se para procurar os chinelos” (p.422) e escuta o primeiro tiro. Ele veste-se rapidamente e sai de sua casa para descobrir o que havia acontecido; “teve sorte, calhou dar com um entendido” (p.

422); é o Afonso Albuquerque, o navio de Daniel, irmão de Lúcia, que está sendo bombardeado pelo forte de Almada. Quando acabam os disparos, senta-se no banco da praça, um tanto quanto descrente pelo que acabara de ver. Reis, enfim, não aprecia o espetáculo que assistira:

Ricardo Reis levanta-se do banco, os velhos, ferozes, já não dão por ele, o que valeu foi ter dito uma mulher, compassiva, Coitadinhos, refere-se aos marinheiros, mas Ricardo Reis sentiu esta doce palavra como um afago, a mão sobre a testa ou suave correndo pelo cabelo, e entra em casa, atira-se para cima da cama desfeita, escondeu os olhos com o antebraço para poder chorar à vontade, lágrimas absurdas, que esta revolta não foi sua, sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo, hei-de dizê-lo mil vezes, que importa àquele a quem já nada importa que um perca e outro vença. Ricardo Reis levanta-se, põe a gravata, vai sair, mas ao passar a mão pela cara sente a barba crescida, não precisa de olhar-se ao espelho para saber que não gosta de si neste estado, os pêlos brancos brilhando, cara de sal e pimenta, anunciação da velhice. Os dados já foram atirados sobre a mesa, a carta jogada foi coberta pelo ás de trunfo, por mais depressa que corras não salvarás o teu pai da forca, são ditos comuns que ajudam a tornar suportáveis para o vulgo as resoluções do destino, sendo assim vai Ricardo Reis barbear-se e lavar-se, é um homem vulgar, enquanto se barbeia não pensa, dá apenas atenção ao deslizar da navalha, um destes dias terá de assentar-lhe o fio, que parece dobrado. Eram onze e meia quando saiu de casa [...] (SARAMAGO, 2013, p. 424, grifo meu).

O mesmo verso foi exemplificado neste trabalho três vezes: na primeira vez, como epígrafe, tendo, como dito pelo narrador, um sentido “fechado”; na segunda vez, foi usado ironicamente pelo narrador para zombar da condição de Reis, que, de sábio, naquele momento, não tinha nada; por último, para demonstrar a modificação desse espectador que, mesmo diante dos “dados jogados”, não se contenta em ser apenas um espectador e chora absurdas lágrimas por assistir ao triste espetáculo. Mesmo Reis morrendo com Pessoa, é possível afirmar que ele vai embora por não poder trocar “a carta que foi coberta pelo ás do trunfo”. Talvez esse ainda seja um ato de covardia de Reis, pois ir embora é não poder ou não conseguir assistir a esses espetáculos sem que o atinjam. Mas ainda é preciso observar que, mesmo diante do movimento de Reis de ir ao encontro de Lúcia, o que justificaria em uma leitura que aponta, unicamente, para um novo Reis que perde a postura contemplativa e se arrisca e se expõe, a narrativa afirma que antes ele vai se barbear e, quando o faz, não pensa. É difícil mais uma vez concordar plenamente com as palavras de Saramago na entrevista antes citada, ele não resolve o conflito, mas, sem dúvidas, o discute, o amplia, o faz reviver a poesia de Reis em outro contexto, diferente da projetada por Pessoa.

Assim, durante o romance, diversos de seus antigos poemas são relembrados, ao fazer isso, o verso torna-se um questionador dos demais poemas de Reis, como esse:

Quando o rei de marfim está em perigo
 Que importa a carne e o osso
 Das irmãs e das mães e das crianças?
 Quando a torre não cobre
 A retirada da rainha branca.
 O saque pouco importa.
 E quando a mão confiada leve o xeque
 Ao rei do adversário
 Pouco pesa na alma que lá longe
 Estejam morrendo filhos
 (PESSOA, 1976, 105).

“Dois jogadores de xadrez jogavam/o seu jogo contínuo” (PESSOA, 1976, p. 105). Podemos aplicar esse verso pessoano à narrativa de Saramago: o questionamento do narrador em relação ao comportamento de Reis torna-se uma confrontação por esse escolher não parar com o jogo, uma vez que, na narrativa, esse comportamento não é mais possível. Por isso, os jornais; por isso, a morada de Reis no Alto de Santa Catarina, que tem vista para o mar - é de lá que ele escuta o primeiro tiro e desce para ver o que aconteceu. Há uma série de escolhas na narrativa que são reveladas ao leitor. Por isso, foi dito que as obras são, de certo modo, paralelas: ler a segunda é, constantemente, confrontar a primeira.

Ir-se-á a um último exemplo da manipulação que Saramago faz de Pessoa com o objetivo de tentar observar um processo de construção desse Reis saramaguiano que, na cena, está ainda em construção. Reis recebe Pessoa no quarto do hotel e, um pouco impaciente, adverte-o que não poderão conversar muito, pois está à espera de Lúcia. Pessoa conclui: “Você não perde tempo, ainda não há três semanas que chegou, e já recebe visitas galantes, presumo que serão galantes”. Ao que Reis responde: “Depende do que se queira entender por galantes, é uma criada de hotel”. Nesse momento, Pessoa questiona esse novo Reis, desconhecido para ele até então: “[...] vejo-o aí a ler um romance policial, com uma botija aos pés, à espera duma criada que lhe venha aquecer o resto [...], e quer que eu acredite que esse homem é aquele mesmo que escreveu Sereno [...]”. Reis afirma que sim, que é ele mesmo, e confronta Pessoa:

Você disse que o poeta é um fingidor. Eu o confesso, são adivinhações que nos saem pela boca sem que saibamos que caminho andamos para lá chegar, o pior é que morri antes de ter percebido se é o poeta que se finge de homem ou o homem que se finge de poeta, Fingir e fingir-se não é o mesmo, Isso é uma afirmação ou uma pergunta, É uma pergunta, Claro que não é o mesmo, eu apenas fingi, você finge-se, se quiser ver onde estão as diferenças, leia-me e volte a ler-se. Com esta conversa, o que você está a preparar-me é uma boa noite de insônia, Talvez a sua Lídia ainda venha por aí embalá-lo, pelo que tenho ouvido dizer as criadas que se dedicam aos patrões são muito carinhosas, Parece-me o comentário de um despeitado, Provavelmente, Diga-me só uma coisa, é como poeta que eu finjo, ou como homem, O seu caso, Reis amigo, não tem remédio, você, simplesmente, finge-se, é fingimento de si mesmo, e isso já nada tem que ver com o homem e com o poeta, Não tenho remédio, É outra pergunta, É, Não tem porque, primeiro que tudo, você nem sabe quem seja, E você, alguma vez o soube, Eu já não conto, morri, mas descanse que não vai faltar quem dê de mim todas as explicações, Talvez que eu tenha voltado a Portugal para saber quem sou, Tolice, meu caro, críancice, alumbamentos assim só em romances místicos e estradas que vão a Damasco, nunca se esqueça de que estamos em Lisboa, daqui não partem estradas [...] (SARAMAGO, 2013, p. 115 -116, grifo meu)

Primeiramente, vemos o questionamento de Pessoa em relação à Lídia; afinal, quando aquele compôs as odes atribuídas a Reis, o heterônimo vivia entre musas, como ele mesmo declara. O questionamento de Pessoa é ainda importante, já que Reis não havia percebido com clareza esse processo; pouco antes, ele ainda anunciava: “sou eu, sem nenhuma ironia”. Pessoa, conhecendo Reis, justamente por este ser sua criatura, sabe que isso é ilusão, Pessoa sempre sabe mais sobre seu heterônimo que ele mesmo. Sobre isso, Schwartz acrescenta:

Ao longo de todo o último ano de vida, o médico põe-se e é posto permanentemente na dúvida, no paradoxo de não ser a *pessoa* que conhece a fundo e melhor do que ninguém a si mesmo. Autor do autor, a personagem de Fernando Pessoa ‘sempre’ sabe mais (SCHWARTZ, 2004, 82, grifo do autor).

O exemplo é pertinente também pela tentativa de Reis em autoafirmar-se a partir de outro poema de Pessoa: “o poeta é um fingidor/ finge tão completamente [...]”. Mais uma vez, Reis tenta, através das palavras de Pessoa, apoiar a si mesmo. Ele diz ainda ter voltado a Portugal para saber quem é; porém, Pessoa, mais sábio que ele, afirma que para Reis não há remédio, que sua tentativa é tolice. Ademais, temos novamente a ficção como foco da discussão: Reis, que é o assunto principal do diálogo, é criação ficcional de Pessoa, tendo esse dado a Reis uma postura poética diferente dessa que agora ele vê sendo construída. Além disso, Pessoa afirma a Reis que, apenas em romances místicos e mais romantizados, é possível

encontrar alguma resposta para a questão que Reis tenta responder: afinal, quem ele é? Já a literatura produzida pelos poetas é sempre de busca, de tentativa de compreensão, mas dificilmente de respostas. Mais uma vez, a postura de Pessoa é problematizada, já que, diferentemente dele, Saramago entende que a literatura é, sim, um lugar de encontro consigo mesmo, é nela, lembrando Costa Lima, o espaço de nascimento da subjetividade, do eu. E, justamente por isso, ela deve tratar de problemas reais e cotidianos, para assim o leitor não “fingir-se mais como homem”.

Finaliza-se esta parte dedicada à leitura de Pessoa na prosa saramaguiana com a pretensão de ter evidenciado que, apesar de Saramago valer-se de Reis e de Pessoa muitas vezes de maneira irônica, sua prosa serve para repensar a poesia pessoana, sua tradição para a literatura portuguesa e seu posicionamento político passivo, que não será transformado plenamente no romance, apesar de que, deste último ponto, é necessário dizer que Saramago o faz consciente de que ela não se transformará, poderá ser problematizada e repensada, mas, ainda sim, nenhuma grande alteração se vê.

Desse modo, o trabalho de Saramago compõe uma leitura crítica sobre a obra do poeta e contribui para a fomentação de sua fortuna crítica. Como salienta Perrone-Moisés (2000, p. 172-173): “Como todo trabalho intertextual, o de Saramago modifica a significação dos textos utilizados, constituindo-se numa nova leitura dos mesmos”. Desse modo, o romance de Saramago torna-se mais um texto crítico/analítico sobre a obra pessoana, abordando as escolhas já reveladas, suas personagens, linguagem etc.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

São assim os labirintos, têm ruas, travessas e becos sem saída, há quem diga que a mais segura maneira de sair deles é ir andando e virando sempre para o mesmo lado, mas isso, como temos obrigação de saber, é contrário a natureza humana.

(José Saramago)

Quando alguém se dedica a um trabalho relativamente longo como este, é sempre difícil dizer/escrever as últimas palavras. Ainda mais quando se trata de uma obra que abre tantas possibilidades de discussão, como é o caso de *O ano da morte de Ricardo Reis*. A diversidade de caminhos se deu graças às muitas leituras que foram direcionando as voltas que se deveria dar no labirinto em que fui lançada ao iniciar a análise desse romance.

Tendo em vista a tentativa de sair do labiríntico romance de Saramago, se é que há realmente uma saída, busquei a partir da autorreflexão respostas para as indagações que surgiram no início. Relembro algumas delas, que não aparecem como questões propriamente no corpo deste trabalho, mas que foram indagações que eu me fiz durante o percurso de leitura, pesquisa e escrita. São alguns dos questionamentos que busquei resolver neste trabalho: por que a insistência em chamar o leitor para a discussão literária e, principalmente, o que diferencia o que Saramago faz do que outros autores fazem/fizeram? Para responder a pergunta, pensei principalmente em Garrett e nas diferenças entre as escritas desses dois autores. Pois como se quis mostrar nas abordagens em que Garrett apareceu durante este trabalho, o autor de *O ano da morte de Ricardo Reis* e o de *Viagens na minha terra* apresentam uma escrita que discute o texto literário, porém a apresentação se diferencia, como foi demonstrado no primeiro capítulo deste trabalho, quando se mostraram as diferenças entre ironia romântica e autorreflexão. À vista disso, me pareceu oportuno estudar os períodos literários em que cada um produziu suas obras e compreender que a literatura, assim como todo trabalho artístico, percorreu um caminho em que se verifica uma ampliação das discussões. Portanto, o que se vê desde o fim do século XVIII até as produções literárias recentes, como as obras de Saramago, é uma intensificação que possibilitou uma forma de comunicação dentro da literatura que prioriza a si própria e o seu processo

de construção. Se pensarmos no século XX e no texto de Álvaro Gomes que foi aqui já estudado, pensamos em uma forma de linguagem produtora, portanto, de autorreflexão. Esse termo não foi utilizado por Gomes. Ele, na realidade, se volta para as questões de linguagem e, sobre isso, destaca a importância de Saramago dentro da literatura portuguesa. Minha tentativa foi de associar esse modo de contemplação da linguagem dentro do romance como uma maneira para se compreender a autorreflexão.

Tal tentativa esbarrou então em outra questão: Por que Ricardo Reis? Minha primeira resposta tendeu para a birra de Saramago com a poesia desengajada de Reis. Como foi citado no trabalho, o próprio autor, ao ser questionado por Álvaro Gomes, sobre a tal escolha, afirma que queria resolver um conflito suscitado pela postura conformada de Reis. Felizmente, as indicações de leituras da banca de qualificação me levaram para o outro lado do labirinto, em que a obra mostra e se mostra contra as palavras de seu próprio criador, ou ao menos problematiza a visão defendida por ele. O romance *O ano da morte de Ricardo Reis* não só não permite essa leitura como única, como contesta a fala de seu criador, pois ela trabalha, paralelamente, com o heterônimo de Pessoa e o personagem do romance, comparando-os do início ao fim da narrativa. É com o desenrolar do personagem Reis que vemos uma linha de costura que vai alinhavando traços, formas de comportamentos, poemas, num Ricardo Reis que ganha novos contornos no romance, mas que não deixa de ser, completamente, o Reis de Pessoa. Por isso, o final do romance é coerente, Reis vai embora com Fernando Pessoa, é a criatura morrendo junto com a morte do criador, ele não o abandona, não deixa de ser o Reis de Pessoa, embora seja visível que esse Reis tenha sofrido alterações.

Assim, se entende que a escolha por Reis é mais uma vez a escolha por colocar a literatura como protagonista do espetáculo literário, pois dessa maneira, ao longo do romance, a literatura esteve em discussão. Isso, como se viu, se dá de diferentes formas, uma delas pode se verificar pela poesia de Reis resgatada na prosa de Saramago, ou pelos momentos em que se tratou das escolhas poéticas de Fernando Pessoa dentro da narrativa, como exemplo, pode-se pensar no modo de fingir em Reis, e na condução poética desse heterônimo. Para mais, se destacou, as escolhas dos personagens que seriam imortalizados por *Mensagem*, quando se analisou alguns dos diálogos em que aparecem Reis e Pessoa.

Por todas essas questões que surgem junto ao personagem Reis se verifica a utilização da autorreflexão, estratégia que nos permite olhar para além do enredo, nos faz enxergar os “bastidores da escrita” (HARMUCH, 2006, 48).

Entendeu-se ainda a intertextualidade como uma interessante oportunidade para compreender a autorreflexão, junto a isso, veio o questionamento trazido com a figura de Camões. Por que Saramago retoma tanto esse poeta, e seu gigante Adamastor? De fato, é inquestionável que o poeta lusitano é com frequência escalado como personagem dos romances de Saramago. A professora Kátia Andrade destaca a questão no texto dela, *Camões e Pessoa: poéticas revisitadas em O ano da morte de Ricardo Reis*, utilizado neste trabalho.

Dentro de um labirinto, as escolhas para encontrar a saída são variadas, não se sabe com clareza qual é a certa, o que se sabe é que é preciso decidir, escolher um dos lados e seguir adiante. Quando cheguei a Camões, procurei rastrear no romance em que momentos que ele aparecia e como isso acontecia, percebi que o labirinto me oferecia muitas possibilidades, escolhi uma: olhar a partir da utilização do personagem para a tradição literária portuguesa. Essa escolha me pareceu bastante satisfatória, pois ela trazia consigo grandes nomes da literatura portuguesa, além dos dois declaradamente presentes no romance, quis pensar novamente em Garrett. Juntos, os quatro escritores portugueses, Camões, Garrett, Pessoa e Saramago percorreram um caminho de escrita que focaliza o próprio texto. Para me assegurar disso em Camões, o texto da pesquisadora Terezinha Pereira, já mencionado neste trabalho, me auxiliou. Na verdade, ele me mostrou outra direção na busca pela saída. Com a compreensão de que Camões foi também um artesão literário, como eu já tinha certeza de serem Garrett, Pessoa e Saramago, consegui compreender que a utilização de Camões na prosa vai além da importância da figura nacional que ele representa. Para Saramago ele é mais do que isso, por tal motivo, o diálogo que acontece entre Camões e Pessoa é narrado e é de tamanha importância dentro da prosa. Esses autores devem ser lidos, eles desenharam o rosto de Portugal, mas eles desenharam, do mesmo modo, a literatura, porque decidem desenhá-la em suas obras. É a arte literária que ganha forma nas obras desses escritores.

Acredito que esses foram os principais caminhos que me fizeram encontrar a direção para sair do labirinto imposto pelo romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, a saída não é o fim da leitura e da escrita que agora se apresenta, ficaram para trás

outros caminhos instigantes, olhares para outras leituras, outras figuras, outras formas de entender o romance que coloca como centro de sua narração a literatura. Ela como produtora de discursos, de possibilidades de leitura, como um olhar para si. Analisar uma obra literária sob a perspectiva autorreflexiva é encontrar fios, laços condutores que nos levam a tantos e tantos caminhos literários. É entender de modo mais claro o que Jonathan Culler declara: “A literatura é uma prática na qual os autores tentam fazer avançar ou renovar a literatura e, desse modo, é sempre implicitamente uma reflexão sobre a própria literatura” (CULLER, 1999, p. 41). Saramago renova a literatura de seu país, mas não só ela – o professor Orlando Grossegese destaca a intertextualidade com a obra de Jorge Luis Borges –, refaço a sentença, portanto, Saramago renova a literatura, pois ultrapassa as questões geográficas, na medida em que dialoga com ela de diferentes formas e por diferentes figuras.

Por fim, acredita-se que com esse olhar se enxerga que outras portas foram se abrindo durante o processo de escrita e que os olhares antes lançados ao romance saramaguiano, à poesia pessoana e às teorias eleitas foram se ampliando e se rearticulando. O romance saramaguiano, assim como o Escudo de Aquiles, também mencionado em *O ano da morte de Ricardo Reis*, oferece um mundo a ser lido, desse modo, se apresenta a representação dentro da arte de representar. Isso se torna mais claro, se retornarmos ao fragmento que narra um momento de leitura do jornal feita por Ricardo Reis. O jornal traz, na última página, um grande anúncio que termina com a voz do narrador dizendo:

Santo Deus, isto é um mundo, diante dos nossos olhos representado, já que não nascemos em tempo de ver nos campos de Tróia o escudo de Aquiles, que mostrava todo o céu e terra, admiremos em Lisboa este escudo português, os novos prodígios do lugar, números para prédios, hotéis, quartos, armários e bengaleiros [...] (SARAMAGO, 2013, p. 84).

O anúncio lido por Reis é comparado pelo narrador ao escudo de Aquiles. Do mesmo modo que o escudo, a prosa saramaguiana apresenta uma narrativa que se narra em um palco, em que somos espectadores do encantador e conturbado ano de trinta e seis, de Reis, o protagonista do espetáculo e das cenas e questões literárias que são discutidas na narrativa.

Ler *O ano da morte de Ricardo Reis*, portanto, é ler um texto teórico que analisa a própria obra e convida o leitor a perceber como o texto foi escrito.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, C. I. N. B. *Camões e Pessoa: poéticas revisitadas em O ano da morte de Ricardo Reis*. In: HARMUCH, R. A.; NERY, A. A. *Lusografias: (re)leituras da literatura portuguesa*. Ponta Grossa: Toda Palavra, 2012, p. 11-33. (ver fortuna crítica)
- ASSIS, M. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 2. Ed. São Paulo: Martins Claret, 2010.
- BEIJO, M. *Dá criação à recriação: O percurso intertextual e metalinguístico em O ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago*. 2005. 119f. (Dissertação em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP. Assis. 2005.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).
- BENTES, A, C. CAVALCANTE, M, M. KOCH, I, G, V. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 3. Ed. São Paulo: Cortez, 2012.
- BRANCO, C. C. *Amor de perdição*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- CAMÕES. L. *Os Lusíadas*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1957.
- CERDEIRA, T, C. *De viagens e viajantes: Camões, Garrett e Saramago*. Revista do Centro de Estudos Portugueses, v. 19, n. 24, 1999, p. 9-21.
- COMPAGNON. A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago, Eunice D. Galéry. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CULLER. J. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.
- DUARTE, L. P. *A tessitura irônica de A queda dum anjo, de Camilo Castelo Branco*. R. Est. Lit. v.1, n. 1.Belo Horizonte: Out. 1993.p. 82-97.
- ECO. U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*.Tradução de HildegardFeist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FUKS, R. L. Memorial do Convento e seus ecos camonianos. In: *Nau Literária: crítica e teoria de literaturas*, n. 1, vol. 8. Porto Alegre: UFRGS, jan./jun. 2012, p. 1-12.

GARRETT, A. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Martin Claret, 2008.

GOMES, A. C. *A voz itinerante: Ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

GROSSEGUESSE, O. A. A. *Borges em Saramago O ano da morte de Ricardo Reis – romance policial sem enredo*. Braga: Universidade do Ninho, Centro de Estudos Humanísticos, 2003.

HARMUCH, R. A. *Limites e não limites: a ironia romântica em A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge. In: HARMUCH, R. A.; NERY, A. A. *Lusografias (re)leituras da literatura portuguesa*. Ponta Grossa: Toda Palavra, 2012, p. 85-108.

_____. *Terrorismo teórico na literatura de Eça de Queirós*. Tese. (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal do Paraná, 2006.

Disponível

em:<<http://dspace.c3sl.ufpr.br:8080/dspace/bitstream/handle/1884/6598/Rosana%20Apolonia%20Harmuch%20-%20Tese%20-%20Terrorismo%20na%20literatura%20de%20E%3%A7a%20de%20Queir%C3%B3s.pdf?sequence=1>>

LIMA, L. C. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

_____. *O controle do imaginário e a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, MollFlanders, TristramShandy*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

LOURENÇO, E. *Fernando Pessoa, Rei da nossa Baviera*. Lisboa: Gradiva, 2008.

_____. Da contra-epopeia à não-epopeia: De Fernão Mendes Pinto a Ricardo Reis. *Revista de ciências sociais*, 1986, p. 27-35.

_____. *Mitologia da saudade: seguindo de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OLIVEIRA, P. M. *Cartografia de muitos embates — A ascensão do romance em Portugal*. In: *Floema*, n. 9, 2011, p. 249-282.

PAZ, O. “O desconhecido de si mesmo: Fernando Pessoa”. In: *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1976, p. 201-220.

PEREIRA, T, M, S. *História e linguagem em Os Lusíadas*. In: Via Atlântica, n. 4, 2000, p. 190-211.

PERRONE-MOISES, L. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras: 2000.

PESSOA, F. *Carta a Adolfo Casais Monteiro*, 1935. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3007>.

_____. *Ficções do interlúdio 2: Odes de Ricardo Reis . 3: Para além do outro oceano de C(oelho) Pacheco*. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1976.

_____. *Poesia completa de Ricardo Reis*; organização Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

_____. *Mensagem*. São Paulo: Abril, 2010. (Clássicos Abril Coleções; v. 24)

_____. *Mensagem – poemas esotéricos*. Edição crítica: José Augusto Seabra. Liminar de Eduardo Lourenço. ALLCA XX, 1997.

ROSENFELD. A. “Shakespeare e o romantismo”. In: *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1985.

SARAIVA, J. A. *Para a história da cultura em Portugal*. 7.ed. Lisboa: Gradiva, 1995 (vol. 2).

SARAMAGO, J. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

_____. *Alabardas, Alabardas, espingardas, espingardas*; com textos de Fernando Gómez Aguilera, Luiz Eduardo Soares, Roberto Saviano. 1ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

_____. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

_____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das letas, 2008.

_____. *Memorial do convento*. 34ª ed. Rio de Janeiro: Berthand Brasil, 2008.

_____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

_____. *O conto da ilha desconhecida*; aquarelas Arthur Luiz Pisa. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

_____. O despertar da palavra. *Cult: Revista brasileira de Literatura*. São Paulo, n. 17, p. 17-24, dez. 1998a.

_____. Viagens na minha terra. In: *Deste mundo e do outro*. Crônicas. Lisboa: Editorial Caminho, 1985.

SEGOLIN, F. *Fernando Pessoa: Poesia, Transgressão, utopia*. São Paulo: EDUC, 1992.

SILVA, T. C. C. *De viagens e viajantes: Camões, Garrett, Saramago*. Vértice, Lisboa - Editorial Caminho, v. 95, maio-junho, p. 48-53, 2000.

SCHWARTZ, A. *O abismo invertido: Pessoa, Borges e a inquietação do romance em O ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago*. São Paulo: Globo, 2004.

TARNAS, R. *A epopeia do pensamento ocidental: para compreender as ideias que moldaram nossa visão de mundo*; tradução de Beatriz Sidou. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

VENTURA, S. R. *A intertextualidade como elemento de base construtiva em O ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago*. Nau literária. Dossiê: Saramago.v. 02, n. 02, p. 1-7, jul/dez., 2006.

VOLOBUEF, K. *A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.