

Maria Fernanda Miranda Gomes Moreira Barbosa

O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS: ROMANCE
PÓS-MODERNO?

UNIVERSIDADE FERNANDO PESSOA

Porto, 2010

Maria Fernanda Miranda Gomes Moreira Barbosa

***O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS: ROMANCE
PÓS-MODERNO?***

UNIVERSIDADE FERNANDO PESSOA

Porto, 2010

Maria Fernanda Miranda Gomes Moreira Barbosa

***O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS: ROMANCE
PÓS-MODERNO?***

**Trabalho apresentado à Universidade Fernando Pessoa como parte
dos requisitos para obtenção do grau de mestre em Estudos Culturais,
ramo Estudos Literários.**

Resumo

A propósito das verdadeiras intenções do romance *O Ano da morte de Ricardo Reis*, o seu autor, afirmou “a minha intenção foi confrontar Ricardo Reis e a sua poesia com um tempo e uma realidade cultural que de facto não tem nada a ver com ele.”

Dentro desta base (mas não nos filiando totalmente nela), propomo-nos, com este trabalho, não só verificar a validade desta afirmação, como igualmente:

- Penetrar no imbricado tecido intertextual, neutralizador, mas sempre latente na tessitura densa do romance, onde fragmentos da poesia portuguesa do demiurgo e seus heterónimos dialogam com outros poetas que com ele se cruzaram no longo e diversificado texto que constituiu a sua obra;
- Cruzar esse intertexto com o discurso ideológico que configura a escrita de José Saramago, enquanto representante de um estilo pós-moderno e, simultaneamente, interventivo.

Abstract

Regarding the true intentions of the novel *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, its author declared “my intention was to confront Ricardo Reis and its poetry with a time and a cultural reality that in fact has nothing to do with him.”

Within this ground (although not fully relying on it), we intend, with this work, not only to verify the effectivity of this statement, but also:

– To penetrate the intricate intertextual material, neutralizer, but always latent in the novel’s dense weft, where fragments of the demiurge Portuguese poetry and his heteronymes dialogue with other poets that had crossed with him in the long and diversified text that constitutes his work;

– To cross that intertext with the ideological speech that configures the writing of José Saramago, as a representative of a post-modern style and, simultaneously, an interventive one.

Aos meus filhos

Agradecimentos

À Professora Doutora Maria do Carmo
Castelo Branco

Ao Doutor Vítor Pinho da Biblioteca
Municipal de Barcelos

Índice

INTRODUÇÃO	10
I – PARA UM ENQUADRAMENTO DA OBRA DE JOSÉ SARAMAGO	13
1.1. Breve síntese do desenvolvimento literário português – dos finais do Século XIX ao Século XX	13
1.2. Inserção do autor nas estéticas contemporâneas	20
II – O AUTOR E A OBRA <i>O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS</i>	26
2.1. “O mosaico” intertextual	33
2.2. Oralidade e cultura popular no romance	59
III – CONCLUSÃO	69
IV – BIBLIOGRAFIA	71

INTRODUÇÃO

Com este trabalho pretende-se mostrar a presença de marcas da estética pós-moderna no romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* de José Saramago.

Alguns dos processos reconhecidamente pós-modernos são centrais em Saramago, nomeadamente, o gosto de reescrita, neste caso, literária, a capacidade interventiva da sua escrita e a construção / desconstrução modelarmente elaborada e reflectida dos seus textos.

Saramago escolhe como personagem um ser ficcional que é uma construção pessoal e insere-o na narrativa, não apenas com o mesmo nome, mas também com as mesmas características emocionais e estéticas, embora alteradas por uma nova perspectiva e por novas intenções que alteram fortemente, não só o que conhecemos dele, através da voz autoral de Pessoa, como através da sua poesia. Assim, o poeta Fernando Pessoa cria Ricardo Reis e José Saramago recria-o, reintegrando-o num novo contexto ideológico e fazendo-o interagir com Fernando Pessoa já morto.

Esta apropriação pode ser considerada uma variante da paródia, um recurso que permite o prolongamento do texto anterior no texto actual, prolongando assim a sua existência, mas transformando-a, ou, para utilizarmos um termo utilizado, na teoria do pós-modernismo, “reciclando-a”.

Como sabemos, uma personagem construída a partir de outra, por si só, já é polifónica. Segundo Mikhail Bakhtin,

“a polifonia, em linguística, é presença de outros textos dentro de um texto, causada pela inserção do autor num contexto que já inclui, previamente, textos anteriores que lhe inspiram ou influenciam; (...) diz respeito à possibilidade do desdobramento das vozes do texto.”¹

O que se sabe da personagem original é o que o seu criador disse e o que as suas odes revelam e Saramago utiliza as informações biográficas e da produção literária do

¹ Colaboradores da Wikipedia (10 Setembro 2009). *Polifonia (linguística)*. Obtido em 15 de Setembro de 2009, de Wikipedia, a enciclopédia livre: [http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Polifonia_\(lingu%C3%ADstica\)&oldid=16807331](http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Polifonia_(lingu%C3%ADstica)&oldid=16807331)

heterónimo pessoano para verificar a verosimilhança com o “seu” Ricardo. Mas o Ricardo Reis, personagem do romance, não se contenta com “o espectáculo do mundo”, característica do Ricardo Reis pessoano. Os acontecimentos invadem a vida da personagem e retratam o ano de 1936, um período muito marcado, por um lado, pela ditadura fascista no Ocidente, representada em Portugal por Salazar, por outro, a preparação da Segunda Guerra Mundial, a Frente Popular Francesa, a Guerra Civil Espanhola, a Expansão Nazista na Europa.

O facto de Saramago se revelar um impulsionador da estética pós-moderna, não só na reciclagem mas também no interesse pela biografia ficcionada, está na base das motivações, pessoais e académicas para a escolha do tema deste trabalho.

Procuraremos seguir, estruturalmente, uma linha que pretende colocar a obra dentro da evolução da narrativa portuguesa no século passado, embora recuando, necessariamente, aos fins do século XIX, para um entendimento que considerámos mais perfeito, porque cimentado nos pressupostos sociais e teóricos dessa evolução.

A intertextualidade será, porém, o ponto forte e central porque estruturante, na nossa opinião, da construção narrativa do romance. Pretendemos, assim, coligar, de forma articulada, seguindo Ricardou, através de Lucien Dällenbach (AA.VV. 1979: 51 e 52), a “intertextualidade externa” (outros nomes e obras que se cruzam no texto de Saramago e na escrita pessoana, nomeadamente, o intertexto bíblico, mas, igualmente, informações da época veiculadas pelos jornais e marcas da oralidade e cultura popular, a que prestaremos particular atenção em parte isolada). Igualmente, pretendemos tratar a “intertextualidade interna” (homonímica, heteronímica – com especial incidência, como é óbvio, na voz de Ricardo Reis, mas também da restante escrita de Saramago), transformada pela voz deste escritor.

A metodologia que iremos utilizar na elaboração deste trabalho será essencialmente analítica e interpretativa, servida pela recolha, selecção e leitura das fontes a considerar de forma activa, e da bibliografia, geral e específica, recomendada.

Quanto aos limites temporais refira-se o facto de este trabalho de pesquisa se realizar em paralelo com a actividade docente que exige muito tempo para preparação das actividades a desenvolver, o que obrigou a um acréscimo significativo de empenho e

alguma extensão no tempo, necessária para a recolha da informação, para a planificação e escrita da dissertação.

Relativamente aos resultados do trabalho é importante destacar o grau de satisfação que nos deu a sua realização, mas também a confirmação da certeza de que uma narrativa desta envergadura é passível de várias leituras, sem que o seu sentido se esgote.

Se para a leitora de Saramago foi um trabalho estimulante e revelador, para a professora o interesse foi acrescido, já que trouxe, para a nossa formação pessoal e docente, um contributo precioso para a abordagem de um autor fundamental da Literatura Portuguesa contemporânea.

I - PARA UM ENQUADRAMENTO DA OBRA DE JOSÉ SARAMAGO

1.1. Breve síntese do desenvolvimento literário português – dos finais do Século XIX ao Século XX

Para podermos entender, no seu contexto específico, o romance de José Saramago, talvez seja útil estabelecer um rápido percurso demonstrativo do movimento da narrativa, em Portugal, desde o último quartel do século XIX.

O último quartel do século XIX revela alteração nos parâmetros estéticos da literatura portuguesa e, talvez, a sua definitiva entrada na modernidade². Na ficção, o chamado último Eça já se afasta da estética realista / naturalista e, na poesia, Cesário Verde, o maior poeta parnasiano português, inaugura, acompanhado de nomes como Gomes Leal, a sistemática entrada no quotidiano urbano – as suas populações, os seus brilhos e também falhas e misérias – aspecto descritivo pouco comum na poesia portuguesa, abrindo decisivamente caminho à primeira geração modernista.

A este respeito, tendências estéticas como o Parnasianismo, o Decadentismo e o Simbolismo contribuem para que a entrada no século XX se pautasse genericamente por uma aparente e paradoxal combinação entre formas literárias conservadoras e outras que intuem já os caminhos de desagregação que, depois, as vanguardas modernistas

² Os conceitos de moderno e de modernidade são problemáticos e admitem várias perspectivas. Por exemplo, Aguiar e Silva num importante artigo “A Vocação da Retórica” (*Dédalus*, nº 1 – Dez. 1991) e dentro do contexto enunciado pelo título do artigo, fala “em duas modernidades”, isto é, o sentido de modernidade empírico-racionalista do século XVII, continuado por Kant em *Crítica do Juízo*, mas já ultrapassando a posição radicalista de Locke e dando os primeiros passos (ainda cautelosos) para o novo conceito de Modernidade estética preconizado pelos românticos e pós-românticos, nomeadamente, o Simbolismo, o Modernismo e as Vanguardas.

alargarão e discutirão. Como afirma Fernando Guimarães, discutindo a continuidade, mas também conflito entre o romantismo e a estética da modernidade:

“Influência e conflito, pois. Daí ser cada vez mais oportuno estabelecer ou definir para a estética da modernidade dois caminhos. Cada um deles corresponderia a uma poética diferente. Por um lado, a poética de uma modernidade que passa pelo Romantismo, pelo Simbolismo para, depois, chegar ao próprio Modernismo; por outro, as poéticas da Vanguarda, as quais, representando a manifestação mais visível e provocadora desse Modernismo, se orienta para uma contestação ou revolução permanente quanto ao passado literário.” (1999:8)³

O primeiro quartel do século XX é dominado pela força poética de nomes como, dentro do Simbolismo, Cesário Verde e, dentro de uma estética já integrada no Modernismo (se aceitarmos a doutrina de Fernando Guimarães⁴, Almada Negreiros, Camilo Pessanha, Mário de Sá Carneiro e Fernando Pessoa. Em 1915, surge a revista *Orpheu* que servirá de porta-voz e concretização dos ideais estéticos do Modernismo cujas intenções são: criar uma poesia alucinada, irreverente, provocar o burguês, expressar o espanto de existir, romper com o passado. Europeísta, cosmopolita, nacionalista, o *Orpheu* apresenta-se, desde logo, como um espaço de contradições para, através delas, no dizer de Fernando Pessoa, “criar uma arte cosmopolita no espaço e no tempo”, que simultaneamente seria também nacional.

A figura emblemática que dá nome à Revista e a imagem simbolista da capa do 1º número como que comandam uma entrada versátil no modernismo português, que parecia, também ele, caminhar para a frente como *Orpheu*, mas sentindo sempre que o que se ama está atrás. O 2º número da revista, porém, entra muito mais decididamente numa estética vanguardista. Não só a capa o demonstrava, como a alteração dos directores. O primeiro número surge, sob a capa aparentemente protectora de Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho, o 2º aparece assumidamente, por Fernando Pessoa e

³ Sobre este assunto, cf. ainda, Paz, Octávio. *Los Hijos del Limo* (1981). Barcelona, Seix Barral

⁴ Interessantemente, Fernando Guimarães, no artigo “Os nossos Mestres da Modernidade” (*Os problemas da Modernidade*, Lisboa, Presença, 1994: 89) considera que Fernando Pessoa, falando dos mestres do século XIX (Antero, Cesário Verde e Camilo Pessanha) os institui como precursores de uma poética que prepararia a modernidade, indigitando os caminhos essenciais para a transformação da nossa poesia: “Embora o não declare expressamente, podemos ver nesses poetas aqueles que propõem, com a sua obra, o que seria uma poética que, a pouco e pouco, iria preparar a da modernidade”.

Mário de Sá Carneiro. O 3º não chega a ser publicado Depois, mais dois anos, e o movimento como que se desfaz após a publicação de *Portugal Futurista*. O projecto órfico terminara e disso tem perfeita consciência Almada Negreiros, em carta para Fernando Pessoa:

“Custa-me muito escrever-lhe esta carta dolorosa – dolorosa para mim e para você. Mas por mim já estou conformado. A dor é pois neste momento sobretudo pela grande tristeza que lhe vou causar. Em duas palavras: temos desgraçadamente de desistir do nosso ORPHEU. Todas as razões lhe serão dadas, melhor pela carta de meu pai que junto incluo e que lhe peço que não deixe de ler...” (Saraiva, 1984: XII)⁵

“*Orpheu* terminou, *Orpheu* continua” – diria Fernando Pessoa, mais tarde, continuando as palavras de Mário de Sá Carneiro, “O *Orpheu* não acabou. De qualquer maneira, em qualquer “tempo”, há-de continuar”. Sá Carneiro suicidara-se em 1916, em 1935, morre Fernando Pessoa. A continuação da revista ficou suspensa com a sua morte até que os textos que compunham o nº 3 foram encontrados por Alberto de Serpa e Casais Monteiro e entregues, em versão fac-similada, à Biblioteca Municipal do Porto que permitiu a sua edição à Revista *Nova Renascença*, em 1983. Neste número se encontra “*A Cena do Ódio*” de Almada, texto importante, enquanto precursor do Futurismo. É Almada, de facto, em toda a acepção da palavra, o único sobrevivente – aquele que, em 1965, nos cinquenta anos do *Orpheu* haveria de publicar um pequeno volume em harmónio a que chamou *1915 – Orpheu – 1965* e onde afirmava, a propósito:

“Ao evocar o advento do *Orpheu* vê-se o que nele escandalizou o ser epocal. Escandalizou apenas o ser doutra maneira que a habitual. Mas a atitude humana que esta “outra maneira” implicava, escapava clamorosamente ao escândalo. Diziam “escândalo”estoutra maneira, quando o escandaloso dormia há muito repimpado num habitual estagnado.” (Galhoz, 1976: XLIII)⁶

Almada Negreiros representa, de facto, para além do mais, uma incrível versatilidade, desde narrador a poeta, pintor, crítico de arte e enfim, fundador do breve Futurismo português, marcado pelo provocatório “*Manisfesto Anti-Dantas e Por extenso*”, “*Por*

⁵ *Apud* Saraiva, A. “Introdução à leitura de *Orpheu 3*”, *Orpheu 3*. Lisboa, Ática, 1984:XII.

⁶ *Apud* Galhoz, M. Aliete, “Introdução a *Orpheu 2*”, *Orpheu 2*. Lisboa, Ática, 1976: XLIII.

José de Almada Negreiros poeta d'Orpheu Futurista e Tudo” (1915) texto-chave de agressiva modernidade.

Em 1920, Camilo Pessanha publica a *Clepsidra* onde, segundo Nuno Júdice, “o Simbolismo português encontra a sua mais pura expressão”. (1982: VIII)

Artistas como Amadeo de Souza-Cardoso, Santa-Rita Pintor ou os escritores do Orpheu verão a sua acção reconhecida e, de certa forma, esclarecida, pelo grupo da Presença, considerado, por alguns, como os promotores de um segundo Modernismo (1927-1940)⁷.

Independentemente desta questão (aqui não prioritária), temos de considerar a importância deste grupo enquanto crítico importante da estética do *Orpheu*. Como considerou ainda Eduardo Lourenço, “Ninguém tirará a Régio a glória de ter compreendido, primeiro do que outros, a singular aventura poética de *Orpheu*, nem a Gaspar Simões e mais tarde a Casais Monteiro o mérito de terem tentado as explicações históricas e exegéticas de todos conhecidas”⁸.

Ao contrário do “Nacionalismo”, da “Renascença Portuguesa”, da “Seara Nova” e do “Integralismo Lusitano”, o movimento da Presença alheou a poesia de toda a acção exterior e fê-la convergir para o interior do homem⁹.

⁷ Será sempre útil consultar a este respeito um texto fundador e importante na discussão: refiro-me ao artigo de Eduardo Lourenço, “Presença” ou a contra-revolução do Modernismo Português?”, inserido em Tempo e Poesia, Porto, Editorial Inova, 1974, pp. 165 – 194, onde podemos ler, na sua parte final, esta conclusão dificilmente contestável: “O universo de *Orpheu* é o de um abalo radical que num segundo de terror e êxtase confunde na terra desolada os deuses e os demónios. O drama de *Presença* é o de homens que entre as ruínas de uma terra novamente quieta procuram com fervor a imagem de um deus mais intacto para adorar. Enquanto não o acham, o prazer e a angústia da busca lhes servem de verdadeiro deus”

⁸ Idem, pp. 167 e 168.

⁹ Importante, nesse sentido, um artigo de Eduardo Lourenço publicado no *JL* (5-18 de Janeiro de 2005) não por acaso intitulado “A Poesia da *Presença* ou o último teatro do eu”, onde, falando dos poetas presencistas (nomeadamente de Régio, Torga e Adolfo Casais Monteiro), termina, a propósito deste último, afirmando: “O grande teatro do EU fechou então as suas portas e abriu escancarada as de um Não-EU que não sabe ainda que está condenado à virtualidade. Casais Monteiro morreu no limiar deste mundo que não amaria, pois a sua voz pungente está presa por todos os fios da nostalgia desse tempo em que o Eu se ofereceu pela última vez, entre nós, essa estranha festa, ao mesmo tempo barroca e provincial, a que associamos o nome de *Presença*.”

Interessa-nos, no entanto, e dado o objecto do nosso trabalho, falar, sobretudo, aqui, como também na evolução estética do século XX, do movimento da narrativa, embora os pressupostos subjacentes ao desenvolvimento estético contagie e se faça sentir em todos os géneros.

Embora mais lido como poeta, José Régio deixou uma significativa obra novelesca em prosa (*Jogo da Cabra Cega, Davam grandes Passeios ao Domingo, O Príncipe com Orelhas de Burro*, etc.). Igualmente Torga, se notabilizou tanto na poesia, como na prosa (e mesmo no teatro). Branquinho da Fonseca escreveu poesia, teatro e ficção narrativa. Uma das suas obras de referência é a novela *O Barão*.

Por 1940, em confrontação aberta em termos literários com os presencistas e em termos políticos e sociais com o regime do Estado Novo, uma geração nascida por volta de 1910, data da implantação da República, constrói uma obra de militância social, inserida num contexto em que a luta de classes é considerada como a única saída. Os neo-realistas (como foram designados em Portugal) dominam o panorama literário português dos anos 40 e desenvolvem uma ficção centrada nos conflitos decorrentes da luta de classes e denunciadora da exploração do homem pelo homem. Além de Alves Redol (cuja obra emblemática é o romance *Gaibéus*), destacamos Manuel da Fonseca, Mário Dionísio, Carlos Oliveira, Soeiro Pereira Gomes e Fernando Namora. Nas obras em prosa, Manuel da Fonseca é o neo-realista todo absorvido pelo regionalismo alentejano. Homens desafortunados com seus problemas de amor, de honra, de fome. Carlos Oliveira, poeta e prosador, autor de *Uma Abelha na Chuva* e outros romances, analisa a decadência da pequena burguesia, a qual, em meios subdesenvolvidos, teima em explorar uma classe de miseráveis, mas onde já se configura uma superação “do antagonismo maniqueísta entre estratos sociais diversos” e onde já perpassa “uma teia de preocupações e comportamentos genericamente enquadráveis na esfera do psicológico”, reveladoras de um

“ponto crítico de um movimento literário de certo modo dividido entre as solicitações de um programa ideológico preciso e um fascínio cada vez mais indisfarçável pelas potencialidades de uma linguagem estética (a literária) cuja peculiaridade podia decerto

pôr em causa a eficácia desse programa, mas não a fidelidade aos seus valores fundamentais” (Reis, 1983: 583-641).

Mais fortemente do que este, reconhecendo os limites do movimento neo-realista, escritores que inicialmente com ele tinham afinidades ideológicas, como Vergílio Ferreira e José Cardoso Pires, fazem percursos diversos e inovadores. Abandonam-se as temáticas exclusivamente sociais e os pressupostos rígidos e o escritor afirma, progressivamente, a sua individualidade e riqueza pessoal –

“Se a arte inequivocamente fala a voz invencível e profunda da liberdade, só há um processo de a afirmar e dignificar, que é esse mesmo de consentir que ela seja livre.”
(Ferreira V. , 1990)

José Cardoso Pires publica, entre outros romances, *O Delfim* (a narrativa não é tanto o contar da história ou das memórias do narrador; é antes, metatextualmente, o contar a forma como a história se escreve; recorrendo a jornais, a informações de testemunhas para produzir um efeito de verosimilhança).

Fruto das circunstâncias históricas nacionais mais recentes – a experiência da Guerra Colonial, a Revolução do 25 de Abril de 1974, a descolonização, a mudança de comportamentos sociais e a integração na União Europeia – surge uma novelística renovada e eclética; os nomes mais representativos destas novas tendências são Agustina Bessa-Luís, Urbano Tavares Rodrigues, David Mourão Ferreira, Mário Cláudio, António Lobo Antunes, Maria Velho da Costa, entre outros, que já se perspectivam dentro do que poderemos chamar pressupostos pós-modernistas.

Por alturas de 1960, o chamado “novo romance” (*Nouveau Roman*) influenciou (embora não muito fortemente) a novelística portuguesa, começando a verificar-se a destruição do conceito tradicional do tempo (o universo do novo romance pode não conhecer nem passado nem futuro, caindo numa total acronia); destruição do conceito de espaço; modificação do estatuto da personagem, que pode até não ter nome e ser apenas uma inicial, uma profissão, etc.

A partir de meados da década de 60, por influência simultânea do estruturalismo francês e do experimentalismo das literaturas vanguardistas americanas, começa a questionar-se o enredo tradicional, o conteúdo ideológico e ético da narrativa. Esta transforma-se numa metaficção¹⁰; ou, outras vezes, em anti-narrativa, com longos monólogos interiores e discurso epistolar. Há escritores que não usam pontuação ou empregam-na arbitrariamente, revelam indisciplina sintáctica, alteram o léxico, introduzindo vocábulos populares, de calão e gíria. O diálogo é intercalado entre segmentos narrativos sem ser assinalado por travessões ou outra pontuação, mistura de formas de expressão literária, utilizando muitas vezes mais do que um narrador.

Paralelamente a esta ruptura formal com o passado, os ficcionistas da actualidade renovaram os motivos das suas obras, recorrendo a temas de intervenção política e social, como já afirmámos. Nota-se também em diversos escritores a tendência para reescrever a história, através do romance histórico tradicional, onde se alternam planos temporais, sendo os factos passados vistos à luz da mentalidade do nosso tempo. José Saramago, com as reconstituições históricas, pretende dar-nos uma visão crítica dos acontecimentos passados, reconstituindo-os e tornando-os iguais ou semelhantes a alguns da actualidade que mais o preocupam.

Outra grande escritora, Agustina Bessa-Luís, foge, por norma, aos esquemas tradicionais do romance, criando uma diegese narrativa original na novelística portuguesa. Nas biografias romanceadas entrega-se a uma procura do passado.

Mário Cláudio escreve narrativas biográficas fantasiadas – *Trilogia das mãos* - Amadeo (1984 – O Pintor Amadeo de Sousa Cardoso), Guilhermina (1986 – A Violoncelista

¹⁰ “Le caractère postmoderne de ce phénomène reside plus dans le degré d’affichage de telles stratégies que dans la simple réflexivité (...). C’est là où ces stratégies sont poussées à l’extrême, où la dimension auto-référentielle du texte de fiction et son rôle de médiation culturelle peuvent difficilement passer inaperçus. Selon Waugh, ceci s’accomplit par le biais d’un certain nombre de stratégies:

- Mise en crise des codes et parodies des conventions littéraires;
- Jeux jubilatoires sur les franchissement de niveaux narratifs;
- Jeu entre narrateur et narrateur;
- Créations des mondes alternatifs pour aboutir à la déréalisation;
- Saturation des formes et des structures jusqu’au vertige;
- Massive mobilisation du réseau intertextuel;
- Dénudation de l’artifice du mystère de la littérature et refus d’escamoter l’illusion.

(Lepaludier, 2002: 70-71)

Guilhermina Suggia) e Rosa (1988 – A Barrista Barcelense Rosa Ramalho), ou revisita autores e suas obras e passado pessoal, como Eça em *As Batalhas do Caia*, Camilo Castelo Branco, em *Camilo Broca*, ou, mais recentemente, o heterónimo pessoano Bernardo Soares, em *Boa Noite, Sr. Soares*.

1.2. Inserção do autor nas estéticas contemporâneas

Dentro de uma perspectiva semelhante, Saramago produz a obra que iremos tratar dentro de alguns dos parâmetros pós-modernistas, tomando como personagem uma ficção que é um dos heterónimos de Fernando Pessoa – Ricardo Reis. Será útil, portanto, procurar definir, na medida do possível, dada a complexidade do termo, o conceito de pós-modernismo.

O termo “Pós-Modernismo” pretende identificar um conjunto de tendências, paradigmas e teorias de vários domínios do conhecimento como possível explicação estética, ideológica, literária e artística. (Ceia, 2005). Este mesmo autor, porém, sugestivamente, utiliza um título interrogativo quando procura esclarecer o conceito (*O que é Afinal o Pós-Modernismo?*) e logo no 1º capítulo avança com afirmações como estas:

“... Este ensaio começa pela garantia de que não vão ser apresentados nem argumentos definitivos nem conclusões finais, porque, neste campo cultural a que se convencionou chamar pós-modernismo, tudo é ainda provisório. Se se quiser, o que se segue é um conjunto de reflexões laboratoriais sobre as possibilidades de caracterização do pós-modernismo na cultura portuguesa e outras...” (1998:9)

Não é pacífica, entre os autores, a definição de pós-modernismo: há autores que consideram que é uma continuação do modernismo; outros vêem-no como um contra modernismo, isto é, ele seria uma forma de subverter, opor e resistir ao modernismo; outros autores vêem-no, num outro ponto de vista, como equivalente ao capitalismo

tardio (Jameson); segundo outros, têm a ver com um ecletismo em termos artísticos e estilísticos: hibridização dos géneros, mistura de estilos, recontextualizações, paródia; também há quem veja o pós-modernismo como sinónimo de globalização (das culturas, das raças, do capital), toda uma exclusão de fronteiras, estéticas, sociais, culturais, económicas.

Tentaremos, portanto, apenas enunciar algumas das características ou tópicos mais comumente apontadas e que, de forma singular, servem esteticamente a obra de Saramago.

O pós-modernista tem os seus pontos de vista particulares no entanto não os privilegia relativamente aos sustentados pelos modernistas. Comparativamente a estes, rejeita o pensamento intelectual, a capacidade de discernimento, de julgar e seleccionar. (Fokkema, 1988: 64-5)

O socio-código do pós-modernismo baseia-se na eliminação da fronteira entre erudito e popular, verdade e ficção, passado e presente; na presença de diálogos, apropriações e intertextualidades com carácter paródico, contrapondo com a ideia de origem e originalidade; na mistura constante e consciente de várias formas de composições de estilos diferentes; na rejeição de hierarquias discriminadoras e na retoma do passado como meio de subversão e desconstrução de mitos. (Pucca, 2007: 69-70)

Em termos de estruturação textual, o pós-modernista pode terminar a sua história, arbitrariamente, em qualquer momento. Aspira a destruir a ideia de conexão de frases, não utiliza parágrafos nem travessões, evitando esclarecimentos paralelos. Muitos textos pós-modernistas são uma colecção de fragmentos relativamente (ou aparentemente) desconexos, pondo em causa o código literário /linguístico que induz o leitor a procurar coerência. O encadeamento pode tornar-se problemático no interior do parágrafo ou da frase: as frases nem sempre são acabadas, caso em que o leitor tem de criar os necessários suplementos. O enredo labiríntico, destruindo as concepções comuns de espaço e tempo, representa um processo composicional crucial da ficção pós-

modernista, que abandona completamente o desejo das explicações da “realidade”. Nas suas descrições, apresentará antes uma paródia de explicação, desenvolvendo uma espécie de lógica que admite contradições internas. (Fokkema, 1988: 68)

No universo do pós-modernismo, o contexto social é predominantemente formado por palavras e cada novo texto é escrito sobre um texto anterior.

Neste sentido, Edmund Wilson foi o primeiro a utilizar o termo medieval *palimpsesto*, metaforizando-o, para caracterizar um texto pós-modernista. O termo vulgarizou-se, em termos teórico-literários, enquanto referência à intertextualidade genotextual e aos processos da memória literária. (Fokkema, 1988: 71)

Nos termos do código pós-modernista, toda a interpretação que repouse em qualquer tipo de conhecimento do mundo, na lógica do senso comum e na verificabilidade, poderá ser supérflua se não mesmo totalmente errada. Faz-se um apelo à superficialidade, aparentando não buscar nas coisas qualquer interpretação, significado ou referência, mantendo deste modo um distanciamento entre observador e observado. (Magalhães, 2002: 372) Toda a interpretação que repouse em qualquer tipo de conhecimento do mundo, na lógica do senso comum e na verificabilidade é supérflua se não mesmo totalmente errada, ou considerada subjectiva. (Fokkema, 1988: 74) Igualmente, o romance pós-moderno tem claramente limitações geográficas e sociológicas, o que constitui um facto adicional para que, num futuro próximo, alguns escritores queiram estabelecer um novo código.

O pós-modernista, por princípio, tem preferência pela não selecção, não quer distinguir entre relevante e irrelevante. Assimila e absorve o mundo que percepção, sem saber ou sem querer saber como estruturar esse mundo para que ele possa fazer sentido; não evita o mundo da ciência e da técnica, nem o mundo da ficção científica. Em vez de se concentrar no *eu* interior, não respeita qualquer fronteira: as personagens podem deslocar-se tão longe como o espaço cósmico, ou o futuro distante; comprazendo-se com a massa desestruturada das palavras, a biblioteca, a enciclopédia, a publicidade, a televisão e os outros mass media. Cada escritor tem as suas preferências. Partilham um

interesse comum por tudo o que seja “poli” ou “pan”, não havendo nada de singular. (Fokkema, 1988: 77)

Segundo Linda Hutcheon, “postmodernism is a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts, the very concepts it challenges”. (1988: 3)
Há uma continuação de um passado moderno, uma revisita irónica:

“Postmodernism’s relation to modernism is, therefore, typically contradictory (...) It marks neither a simple and radical break from it nor a straightforward continuity with it: it is both and neither.” (1988: 18).

Se nos detivermos em Dicionários Críticos referentes à ficção portuguesa, verificaremos a notação de que, após Almeida Faria, a nossa ficção se centra, muitas vezes, na revisão crítica dessacralizadora das grandes construções historiográficas e que, nesse campo, se insere José Saramago:

“... o que se verifica é que o âmbito de alcance do discurso ficcional se alarga para além das fronteiras do romance isolado, como se a representação da História refizesse, com diferente propósito ideológico, o trajecto das grandes construções romanescas do século XIX, sob o signo de uma temporalidade multiforme, atravessada por vivências colectivas, por olhares às vezes divergentes e pela experiência de personagens triviais, quando não, mesmo anti-heróis, no seu conjunto exigindo uma ampliação em políptico narrativo. Tudo isto, sem esquecermos o impulso para a reflexão de alcance identitário que é próprio dos grandes ficcionistas que nestes anos se revelam – José Saramago e António Lobo Antunes – muito atentos a injunções históricas e simbólicas de certa forma acentuadas pela consciência do fim do século” (2005: 298)¹¹

Na verdade, Agustina Bessa Luís, António Lobo Antunes, José Saramago e Mário Cláudio ilustram, cada um à sua maneira, os novos caminhos a vários tipos de apropriação do passado, que vão desde a sua reinterpretação até à modificação mais radical podendo talvez ser considerados como os romancistas que melhor actualizam as formas pós-modernas do romance histórico.

¹¹ Reis, Carlos, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Verbo, 2005.

É dentro deste contexto que podemos entender a obra de José Saramago, embora reconhecendo que ela atravessou algumas décadas e foi interseccionada por correntes de pensamento diferente, como o neo-realismo. Por outro lado, pretendendo conciliar a perspectiva do romance histórico tradicional com uma visão crítica da tradicional focalização da História, nomeadamente a considerada pelo romantismo, agora igualmente alicerçada pela perspetivação do leitor como cooperante da interpretação dos acontecimentos.

A propósito do romance histórico pós-moderno, Maria do Carmo Castelo-Branco afirma que

“(...) na sua pluralidade e heterogeneidade textual, o romance histórico pós-moderno, misturando o passado com o presente, desconstrói e recontextualiza a história e o homem, misturando o passado com o presente, tentando confundir o “histórico” com o ficcional, ou estender a ficcionalidade à história, num gesto de esvaziamento da diferença entre o factual e o imaginado, encerrados agora num mesmo mundo e num mesmo espaço temporal.”
(1999: 26)

Saramago obtém a conciliação de correntes distantes entre si – o romance histórico e o romance de metaficção. Mimese e invenção, tónicas dominantes do Realismo e do Modernismo, mais do que opções estético—ideológicas preferenciais, aparecem como recursos dialogantes utilizados na sua obra, perspectivando deste modo a visão da pós-modernidade. (Costa, 1989: 44)

O termo *metaficção historiográfica* foi criado por Linda Hutcheon em *A Poetics of Postmodernism* para captar as características essenciais de um segmento da ficção contemporânea, pós-moderna, que, ao contrário do Modernismo, não foge da História nem a nega; revisita-a de forma consciente e irónica. (Kaufman, 1991: 124)

O Ano da Morte de Ricardo Reis reformula o padrão tradicional do *romance histórico*; reconstruindo ambientes e acontecimentos históricos. O ambiente de Lisboa do ano de 1936 é recriado e complementado com numerosas citações de jornais da época que contêm informações que alargam esta reconstrução.

O romance em questão afasta-se do modelo tradicional da ficção histórica nomeadamente no estatuto do narrador e na função da personagem. O narrador controla a narrativa, recorrendo a comentários, juízos e tom moralista. O estatuto das personagens Ricardo Reis e Fernando Pessoa rompe com o conceito de personagem do romance histórico tradicional. Fernando Pessoa é reconhecível como historicamente existente. No entanto, no romance de Saramago surge como personagem fantástico que passa nove meses no mundo dos vivos após a sua morte. Por outro lado, Ricardo Reis é uma personagem de ficção, heterónimo de Fernando Pessoa, tornado protagonista de uma outra ficção. Há nitidamente uma troca de papéis: Fernando Pessoa que possui uma existência real, perde-a através da morte contrastando com Ricardo Reis a quem é dada uma vida e existência concretas.

O texto de Saramago representa a desfragmentação de Fernando Pessoa, típico modernista e fragmentário. Esta reorganização substitui o modernismo não apenas como tradução em prosa de uma escrita poética mas também numa conciliação com princípios composicionais e estéticos anteriores.

A nível frásico, Saramago respeita o coloquialismo característico da textualidade pessoana, em contraste com o neoclassicismo da obra de Ricardo Reis enriquecendo deste modo a complexidade do romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. (Costa, 1989: 46)

O termo “ficção” é normalmente contraposto à verdade histórica e historiográfica; na literatura, a ficção adopta técnicas de imitação da natureza ou de documentos. (Nunes, 2005) Assiste-se a uma cumplicidade entre o criador de imagens e o seu leitor através de um novo pacto de leitura, que desarticula a imagem e a concepção clássica do mundo real tornada agora hipotética. Há uma recusa da objectividade linear, da unicidade perceptiva e cognitiva, da intercepção do real e do imaginário, do presente e da memória, facultando um acesso à complexidade da consciência. (Cordeiro, 2002: 44). Assim acontece, naturalmente, com Saramago.

II - O AUTOR E A OBRA *O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS*

No discurso pronunciado perante a Real Academia Sueca, quando recebeu o prémio Nobel da Literatura, em 1998, Saramago afirmou que “foi na biblioteca da escola industrial que *O Ano da Morte de Ricardo Reis* começou a ser escrito...” Revelou que, lendo ao acaso e sem qualquer tipo de orientação nem aconselhamento, “sendo tão mau conhecedor da cartografia literária do seu país pensou que existia em Portugal um poeta que se chamava assim: Ricardo Reis”. Descobriu, depois, que era o poeta Fernando Pessoa que assinava os poemas “com nomes de poetas inexistentes, nascidos na sua cabeça e a quem chamava heterónimos”. (Saramago, 1998)

Eduardo Lourenço interpreta desta forma a escolha deste heterónimo como personagem da sua obra:

“Saramago escolheu o Pessoa mais sóbrio, neo-clássico na forma, desprendido de tudo (...) indiferente às tragédias do mundo, o mais extra-terrestre dos heterónimos. Mas igualmente o mais trágico por não se saber outra coisa do que puro tempo, vida evanescente, não-vida, nada.”. (1998)

Ricardo Reis, heterónimo de Fernando Pessoa, pode ser considerado uma personagem literária uma vez que, além de personagem lírico-dramática, é uma personagem fictícia, “Quase extraterrestre”, como afirma Eduardo Lourenço, a que foi dada uma biografia quase abstracta e, que sendo um poeta, também escreve em prosa. (Ferreira, 2006)

De facto, Fernando Pessoa não se contenta com as características dos heterónimos reveladas nas próprias obras poéticas. Em carta escrita a 13 de Janeiro de 1935 a Adolfo Casais Monteiro, Fernando Pessoa fornece os dados biográficos dos seus heterónimos, relatando como surgiu cada um dos poetas.

Segundo Fernando Pessoa,

“Ricardo Reis nasceu em 1887 (...) no Porto, é médico e está presentemente no Brasil. (...) Um pouco, mas muito pouco, mais baixo, mais forte [que Caeiro], mas seco. (...) De um

vago moreno mate. (...) Educado num colégio de jesuítas, é, como disse, médico; vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico. É um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria”.¹²

O essencial, conhecido, da obra do heterónimo Ricardo Reis constitui um conjunto de cerca de duzentas e cinquenta odes, das quais trinta se publicaram nas revistas *Athena* e *Presença*. A sua formação clássica, dominada por princípios aparentemente conservadores, será transportada para a sua concepção poética, quer a nível formal (odes), temático e ao nível da própria linguagem utilizada. (Bréchon, 1997: 239)

No romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Saramago apropria-se do mais clássico dos heterónimos de Fernando Pessoa, transforma-o em personagem, não se limitando apenas a dar-lhe o mesmo nome mas mantendo também características físicas e emocionais, prolongando, deste modo, a sua existência.

O Ano da Morte de Ricardo Reis constrói-se a partir de dois grandes eixos significativamente distintos: o ano de 1936 e a volta de Ricardo Reis a Lisboa após a morte de Fernando Pessoa.

Se o poeta Fernando Pessoa *envia* Ricardo Reis para o Brasil, o romancista José Saramago trá-lo de volta a Portugal. E é neste espaço ficcional que Ricardo Reis de Saramago reencontra Fernando Pessoa. (Ferreira, 2006: 49)

Há como que uma historiação do fictício pois o narrador recoloca o heterónimo pessoano numa história real, contextualizando-o, fazendo (re)viver o ano de 1936. (Ferreira, 2006: 51)

Ficção da ficção, Saramago dá continuidade à biografia inacabada do heterónimo Ricardo Reis. (Ferreira, 2006: 53) Ricardo Reis, depois de libertado daquele que literalmente o gerou, vive inserido num novo espaço ficcional recuperado por Saramago, no ano de 1936.

¹² Carta de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, sobre a génese dos heterónimos e outros temas, a 13 de Janeiro de 1935. Publicada pela primeira vez no *Diário Popular*, Lisboa, 9-9-1943

Neste romance, verdade e mentira trocam de lugar; por vezes o que se tem como verdade encobre uma mentira maior, outras vezes, o que se percebe como fingimento é ocultação de uma possível verdade, tornando-se quase impossível identificar onde uma acaba e a outra começa. (Margato, 2002: 143)

O próprio narrador qualifica os conteúdos apresentados como “falso tudo, e verdadeiro” impossibilitando a manutenção dos limites entre o falso e o verdadeiro. Saramago, numa entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, a propósito do seu romance afirma que “Neste livro nada é verdade e nada é mentira”. (Vale, 1984: 2)

Ricardo Reis, personagem falsamente verdadeira, que antes era apenas voz e biografia, adquire um corpo. Fernando Pessoa passa a ser fictício, adquirindo forma literária. Há, assim, uma transgressão dos limites entre real e ficcional.

O Ano da Morte de Ricardo Reis narra os acontecimentos desenrolados ao longo dos meses que Ricardo Reis passou em Lisboa, regressado do Brasil, após a morte de Fernando Pessoa até à sua própria morte em Setembro de 1936, data já anunciada no título da obra.

Esta ligação dura aproximadamente nove meses, como se o tempo necessário para chegar ao mundo correspondesse ao mesmo tempo que demoramos a deixá-lo. “ainda tenho uns oito meses para circular à vontade”. (Saramago, 2009: 106) Neste tempo de transição, Fernando Pessoa, morto, vai esquecendo o que foi estar vivo, os caminhos que percorreu, os sentimentos que vivenciou, descobrindo que nada importa.

Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, a narrativa assume uma trajectória circular – da morte para a morte – morte de Fernando Pessoa para a morte de Ricardo Reis, aliada ao facto de Reis nascer da morte do Pessoa e morrer junto do seu criador. (Bastazin, 2006: 158)

Fernando Pessoa refere-se à morte com elevada naturalidade, não como uma dissolução abrupta, mas como o assumir de uma existência diferente que exige um esquecimento gradual, uma gradação de desligamento. (Bastazin, 2006: 157)

“São nove meses, tantos quantos os que andamos na barriga das 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, salvo casos excepcionais nove meses é quanto basta para o total olvido” (Saramago, 2009: 106-7)

“a morte devia ser um gesto simples de retirada, como do palco sai um actor secundário, não chegou a dizer a palavra final, não lhe pertencia, saiu apenas, deixou de ser preciso”. (Saramago, 2009: 360)

Desde o primeiro encontro que Reis não estranha a presença de Fernando Pessoa:

“(…) meteu a chave na fechadura, abriu, sentado no sofá estava um homem, reconheceu-o imediatamente apesar de não o ver há tantos anos, e não pensou que fosse acontecimento irregular estar ali à sua espera Fernando Pessoa (...)”. (Saramago, 2009: 105)

A primeira parte do título do livro, *O Ano da Morte*, localiza o romance num momento preciso, um tempo cronológico, o ano de 1936, ano em que os acontecimentos históricos marcaram definitivamente a Europa e, particularmente em Portugal, estava presente a ditadura salazarista.

Saramago escreve este livro em 1984, precisamente dez anos após a Revolução dos Cravos. O escritor coloca Ricardo Reis e os leitores em contacto com a história desse ano, como crítica ao regime vigente da época; após todos esses anos, os sonhos que se haviam projectado não se tinham concretizado e Portugal continuava similar ao período de ditadura.

Saramago promove o encontro de Fernando Pessoa com Ricardo Reis na própria cidade de Lisboa e cria diálogos entre o poeta e a sua criatura.

Fernando Pessoa está na origem dos acontecimentos, o romance não teria sentido, sem o dado concreto da sua morte, do novo Ricardo Reis e do novo Pessoa a quem a fantasia permitirá revisitar o seu tempo. Pessoa surge no romance, através das notícias de jornal que anunciam a sua morte e que Ricardo Reis lê no dia seguinte ao da sua chegada. Ricardo Reis, personagem da ficção, desembarcara no dia anterior em Lisboa, apanhara um táxi e instalara-se num hotel onde preencheria uma ficha de identificação “o que é necessário para que fique a saber-se quem diz ser”. (Saramago, 2009: 23) O Ricardo Reis, heterónimo de Fernando Pessoa, está presente nos jornais que comentam “a morte inesperada de Fernando Pessoa, o poeta do Orfeu”. (Saramago, 2009: 42-3) Outro encontro acontece quando Ricardo Reis chega ao Cemitério dos Prazeres, informa-se e encaminha-se para o jazigo de Fernando Pessoa. Na visita em que Fernando Pessoa pergunta a Ricardo Reis “e agora diga-me você que é que o trouxe a Portugal” (Saramago, 2009: 107) este explica que, a nível individual, regressou a Portugal porque Álvaro de Campos lhe enviara um telegrama a dar conhecimento da morte de Fernando Pessoa; a nível político, a razão foi o evitar o envolvimento nos acontecimentos que o rodeavam – nomeadamente da revolta popular contra o regime de Vargas.

Fernando Pessoa surge apenas no romance na relação com Ricardo Reis. É através deste que ele está presente nos encontros que terão ao longo da diegese. A morte impossibilita-o de ser no mundo.

O narrador, definido em função de um tempo conjuntural e conjectural (história e ficção), através de um estatuto híbrido de interpenetração hetero e autodiegética, parece traduzir uma espécie de infelicidade latente, mas, simultaneamente, como considera Maria Alzira Seixo (1987: 49), também perspectiva um certo tom lúdico relativamente aos acontecimentos que vai relatando.

A “aceitação” de que Ricardo Reis de Saramago é o heterónimo de Fernando Pessoa implica que Saramago mantenha no seu Ricardo Reis características do heterónimo pessoano, para que o público leitor o identifique como tal. Assim, procura manter na personagem toda a ficção criada pelo seu autor: o estilo de vida, as suas problemáticas e as suas ideias. No entanto, se por um lado, Ricardo Reis pessoano era um médico que não estava muito ligado à prática clínica e apenas escrevia poesia, Ricardo Reis

saramaguiano praticamente não escreve e vive desanimado e sem perspectivas, muito embora não fugindo a uma filosofia semi-estoica, semi-indiferente, semi-epicurista “contente em não sentir sequer contentamento” (Saramago, 2009: 61), ou, como diria Frederico Reis – um semi-heterónimo (apenas esboçado) pessoano – comportando-se como exilado na sua própria terra, mantendo uma atitude epicurista, como a única reacção possível à experiência angustiante do desterro num meio bárbaro-cristão”...¹³

Mas o “diálogo” não se estabelece somente entre o narrador heterodiegético e a personagem. Surge também tendo Fernando Pessoa como intermediário, espécie de uma consciência (ou reminiscência) da tríade. Ironicamente, esta triangulação vai perdendo consistência à medida que se aproxima dos nove meses pós-morte do seu criador. Essa morte vai provocar a perda da estabilidade das outras duas partes da tríade, libertando-o do estigma de fingidor.

Saramago utiliza as informações biográficas do heterónimo e da sua produção literária para reforçar a verosimilhança entre os Ricardos Reis.

“(...) pega na caneta, escreve no livro das entradas (...) nome Ricardo Reis, idade quarenta e oito anos, natural do Porto, estado civil solteiro, profissão médico, última residência Rio de Janeiro, Brasil, donde procede” (Saramago, 2009: 23)

Uma das epígrafes do livro de Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, é “Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo”, verso este que, como é sabido, pertence a um poema de Ricardo Reis pessoano, que caracteriza uma das suas filosofias. Ao longo do romance, esta passividade perante a vida vai sendo questionada pelo Ricardo Reis saramaguiano: “Ora, Ricardo Reis é um espectador do espectáculo do mundo, sábio se isso for sabedoria, alheio e indiferente por educação e atitude” (Saramago, 2009: 119)

Saramago tenta manter Ricardo Reis alheio e indiferente a tudo como se verificava em Fernando Pessoa. No entanto, neste romance, devido principalmente ao momento histórico em que se insere e às próprias circunstâncias definidas por Saramago, torna-se

¹³ *Apud* Lind, G. R. Teoria de Fernando Pessoa, Porto, Editorial Nova, 1970, p. 132.

difícil permanecer passivo perante a vida e, deste modo, este Ricardo Reis *reciclado* revela-se preocupado com questões existenciais e questões básicas do quotidiano:

“Decide que não fará a barba, mas veste uma camisa lavada, escolhe a gravata para a cor do fato, acerta o cabelo ao espelho, apurando a risca” (Saramago, 2009: 65)

“Ricardo Reis dobra o jornal, sobe ao quarto a lavar aos mãos, a corrigir o aspecto (...)” (Saramago, 2009: 68)

“Está já composto Ricardo Reis de vestuário e modos, barba feita, roupão cingido, abriu mesmo meia janela para arejar o quarto (...)” (Saramago, 2009: 74)

O paganismo helénico de Ricardo Reis pessoano é preservado no romance, mas através de outra voz crítica que comenta a voz do heterónimo, de forma irónica:

“mas os deuses de Ricardo Reis são outros, silenciosas entidades que nos olham indiferentes, para quem o mal e o bem são menos que palavras, por as não dizerem eles nunca” (Saramago, 2009: 77)

“nem sabe Ricardo Reis o que perde por ser adepto de religiões mortas” (Saramago, 2009: 325)

A personagem Ricardo Reis alimenta-se do humanismo grego adaptado às vivências carnal e intelectual do seu mundo. Por outro lado, surge como um homem, fruto de experiências do pensamento, solidão e dúvidas.

O Ano da Morte de Ricardo Reis conduz o leitor por um labirinto ficcional profundamente denso. Chega-nos através do próprio livro que Ricardo Reis transporta consigo “*The god of the labyrinth*”, o labirinto que é não só a cidade de Lisboa, como todo o ser humano:

—“... descendo pela Rua do Norte chegou ao Camões, era como se estivesse dentro de um labirinto que o conduzisse sempre ao mesmo lugar (...)” (Saramago, 2009: 92)

— as mulheres (“... um enigma, um quebra-cabeças, um labirinto, uma charada ...” (Saramago, 2009: 506)

— o homem “... o homem, claro está, é o labirinto de si mesmo.” (Saramago, 2009: 128).

Tudo é um labirinto, até o seu próprio afastamento do mundo. De facto, o tempo de Ricardo Reis encerra-se com a morte de Fernando Pessoa. Este, ao longo do romance, parte em busca de si mesmo e, quando parte definitivamente, Ricardo Reis vai consigo. Ao tomar consciência que também não existe mais, Ricardo Reis parte levando *The god of the labyrinth*, livro que não soube ler e que já não poderá ler pois “a leitura é a primeira virtude que se perde”. (Saramago, 2009: 582). Perde a vida e só na morte de quem falhou a própria vida se encontram as respostas, mesmo que agora sejam inúteis, uma vez que a viagem já não tem retorno possível. “... mesmo assim vou levá-lo, Para quê, Deixo o mundo aliviado de um enigma(...)”. (Saramago, 2009: 582)

2.1. “O mosaico” intertextual

Julia Kristeva, em 1969, baseada nas formulações de Mikhail Bakhtin, afirma que o conceito de intertextualidade se encontra na base do próprio texto literário uma vez que todo e qualquer texto é resultado do diálogo com outros textos e outras vozes e o processo de leitura está intimamente relacionado com a noção de intertexto. (Ferreira, 2006: 54)

Desta forma, como afirma a própria teórica “todo o texto se constrói como um mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto.” (Kristeva, 1974: 64)¹⁴

¹⁴ Kristeva, J. “Introdução à semiótica”. Trad. Ferraz, L. São Paulo, Perspectiva, 1974: 64.

Assim, o conceito de criação literária tem vindo a ser substituído pelo de produção e/ou re-criação. É dentro desta perspectiva que Antoine Compagnon afirma que “Toute l’écriture est collage et glose, citation et commentaire” uma vez que “écrire, car ce n’est que récrire, ne diffère pas de citer” (1979: 32-4) ¹⁵

A citação funciona como um operador fundamental da intertextualidade que faz apelo à competência de leitura e obriga a um conhecimento da memória do sistema literário, constituindo

“une nouvelle forme d’affirmation artistique (...) Notre culture toute entière a adopté la stratégie d’affirmation par citation. Le style choisi, comme le masque d’un acteur, dissimule celui qui parle et rappelle quelqu’un qui a parlé avec plus d’autorité et une plus grande maîtrise du langage. [...] La création originale a été remplacée par l’imitation et la multiplication, non seulement dans les arts visuels mais partout où la beauté et la signification sont encore en jeu. [...] Assez bizarrement, c’est précisément l’anachronisme de la poésie et des Beaux-Arts qui leur donne aujourd’hui leur fonction la plus importante. L’historicisme de l’art contemporain n’est pas un simple accident; il s’inscrit dans une structure générale de comportement culturel”. (Belting, 1983: 68-9) ¹⁶

Uma vez que um texto é um objecto cultural inserido numa rede de significações, a intertextualidade é um conceito inerente à produção humana. O leitor é participante activo no processo de significação e, portanto, no jogo da intertextualidade. (Walty & Cury, 2005)¹⁷ – Jogo intertextual que poderá então ser definido, em termos genéricos, como a relação que qualquer texto mantém com outros textos, de forma mais ou menos explícita, através de citações, comentários, alusões, referências, paráfrases, paródias.

Não admira, portanto, que Fokkema, falando sobre o pós-modernismo (movimento, por excelência, de reconstrução), reitere: “o pós-modernista está convencido de (...) que cada novo texto é escrito sobre um texto anterior”. (1988: 71)

¹⁵ Compagnon, A. “La Seconde Main ou le Travail de la Citation”. Paris, Éditions du Seuil. 1979: 32-4.

¹⁶ *Apud* Belting, H. “L’Histoire de l’Art Est-Elle Finie?”, trad. Poirier, J F & Michaud, Y, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1983: 68-9.

¹⁷ Leyla Perrone – Moisés trata este assunto de uma forma extremamente pertinente (discutindo a diferença do uso intertextual pelo escritor e pelo crítico e a contestação a esta diferença por Barthes, Butor e Blanchot) em “Intertextualidade Crítica”, in *Intertextualidades* (1979). Coimbra, Almedina (pp. 209 – 230)

Sabendo-se, igualmente, que a forma paródica constitui uma linha de fundo do texto pós-moderno, não admira, igualmente, que Linda Hutcheon, na obra *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*, retomando o conceito de paródia no seu sentido perfeito, refira que paródia não é “the ridiculing imitation of the standard theories and definitions that are rooted in eighteenth-century theories of wit.” (1988: 26). Na obra *A Theory of Parody: the teachings of twentieth-century art forms*, propõe como definição de paródia toda a “imitation with critical ironic distance, whose irony can cut both ways”, sendo uma forma de auto-reflexividade. (2000: 37) Neste sentido, um texto é construído tendo como suporte um outro texto sobre o qual o novo autor reflecte de forma nova, reconstruindo-o e, naturalmente, modificando-o.

No romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* a paródia consiste numa ficção sobre outra ficção, num exercício autoreflexivo não só sobre o próprio heterónimo – aqui personagem central e difusora de discursos, mas, conseqüentemente, sobre todo o texto pessoano e outras obras que lhe serviram de referência e análise – como diria Kristeva, com toda a oportunidade, numa autêntica e profunda rede de citações. Efectivamente, existem neste romance, como diz Rocha (1989: 42-43), diferentes graus de intertextualidade, bem como uma dimensão hetero-referencial no retrato de uma época histórica, protagonizada por regimes de ditadura.¹⁸

O diálogo não é só, de facto, aquele que coloca o autor frente a um universo de textos, é muito mais abrangente e extratextual, exigindo do leitor a mesma responsabilidade e um semelhante conhecimento, já que pressupõe um universo cultural amplo e complexo, implicando a identificação/reconhecimento de remissões a obras ou a textos e exigindo, portanto, a quem lê capacidade não só de verificação, como de interpretação da função das citações explícitas ou implícitas.

¹⁸ Horácio Costa, no artigo “Sobre a Pós-Modernidade em Portugal. Saramago revisita Pessoa”, refere que “Através da interpolação de citações oriundas do “arquivo” da literatura, tomada como um macrocontexto, ou da assunção de elementos da vida extraliterária (num processo de literarização da factualidade circundante), para incrustá-los no texto singular, e através da referência especular a partes do leque de sua produção em direcção a um texto individual, podemos considerar a importância orgânica do procedimento da colagem/montagem na escrita de Fernando Pessoa.” (1989: 42-3)

No caso da escrita pós-moderna, a remodelação de um discurso do passado traz consigo uma desconstrução, uma reconstrução do sentido, não retirando, porém, a identidade do texto receptor. (Gobbi, 1999: 5)

É dentro deste autêntico mosaico interno e externo que a estrutura de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* se equilibra, movimentando-se entre duas dimensões intertextuais: o hemisfério da obra pessoana e a dimensão histórico-temporal através da inserção de uma referencialidade factual contínua e actualizada. (Costa, 1989: 41)

Como em qualquer obra, o desconhecimento da base genotextual que o reestrutura não impede a compreensão do enredo – a entrada na diegese – mas impede a sua autêntica e enriquecida leitura que não se esgota no movimento accional da personagem e não pode ficar distante do universo da ironia e do jogo de linguagens que o sustenta. Desta forma, ler *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, obriga o leitor a estar atento às mudanças nos discursos conhecidos (ou a reconhecer) e à transformação de sentido que constrói o novo discurso – transformação a que não é alheia a íntima relação entre a ficção e a sua reconstituição num dado momento histórico, como é próprio de Saramago¹⁹.

O jogo intertextual torna-se mais complexo por Ricardo Reis ser apenas um ser de papel e não um ser histórico textualizado, ou, como diria Gobbi (1991: 1), um ser fictício inspirado noutro ser fictício criado/pensado por outro, uma apropriação de um ser já existente na literatura, oriundo do imaginário do poeta Fernando Pessoa, mas tornado personagem de personagem, ser dentro de outro ser. Mas esta inovadora referencialidade nem sequer está escondida, antes se apresenta como um índice descoberto, a iniciar-se no título, dando uma espécie de continuidade à biografia do heterónimo, esboçada pelo seu demiurgo.

¹⁹ Não sendo este um romance propriamente histórico (embora a História esteja nesta obra visualizada, como em espelho), nota-se nele, como diria Maria Alzira Seixo, em “Modernités Insaisissables, - Remarques sur la Fiction Portugaise Contemporaine (*Dedalus* 1, 1991: 303 – 313), todas as características definidas por Linda Hutcheon, a saber, “la rélaboration de l’Histoire, la modélisation parodique et la métafiction ou autoréférencialité du récit...”, vectores que como afirma ainda esta crítica, estão constantemente presentes na produção romanesca contemporânea, nomeadamente em José Saramago (p. 307).

Como contraposição, porém, e como é prática da ficção de Saramago, inexistem travessões e aspas ou qualquer outro sinal gráfico ou expressões indicadoras do locutor que sejam indicadoras da intertextualidade. No entanto, assistimos a uma encenação contínua de discursos mutantes, transfigurados dentro do Discurso que os contém: são palavras do narrador, réplicas de personagens de ficção, vozes eventuais de autores e textos rememorados, versos transfigurados e referências a Fernando Pessoa e seus heterónimos, a Camões, Eça de Queirós, Garrett, Camilo Pessanha, entre outros escritores portugueses de várias épocas, assim como outras fontes textuais como, por exemplo, jornais do presente da escrita e, longinquamente, a Bíblia.

Não tendo como objectivo um realismo documental, os jornais que Ricardo Reis devora do início ao fim do romance, na ânsia de uma informação que não será mais do que desinformação, têm como aparente motivo uma actualização histórica do momento político/social vivido em Portugal na altura do seu aparente regresso, desafiando, ao mesmo tempo, o tédio do quotidiano e inserindo-o passivamente na realidade contemporânea. Constituem, dentro de uma ironia contextualizante, um elo de ligação entre o mundo inventado e o mundo real.

Ricardo Reis, ao testemunhar ficticiamente os acontecimentos, revela-os como uma representação cultural uma vez que nos apresenta um discurso sobre os factos históricos e, ao mesmo tempo, lança uma desconfiança mais subjectiva em relação à própria História.

A inserção de textos jornalísticos do ano de 1936 é, como afirmámos, um dos recursos utilizados por Saramago para reconstruir o ambiente de Lisboa dessa época. A cidade é-nos apresentada *cercada* interna e externamente por ditadura.

Assim, o discurso dos jornais funciona como um veículo de intervenção que atinge a maior parte da população sendo, portanto, um instrumento da acção do regime. A sua inclusão no romance permite uma avaliação crítica do sistema político e da figura que o domina e centraliza.

Salazar é, assim, alvo de um desenho subtilmente demolidor, apresentando ironicamente através de uma antífrase caustica e demolidora: figura encoberta e misteriosa, no entanto é permanentemente glorificado pela imprensa nacional e estrangeira, pelos patriotas portugueses apoiantes do regime e pelos reaccionários fugidos da Espanha democrática, que o definem como “o maior educador do nosso século” (Saramago, 2009: 113), responsável pelo “oásis de paz” (Saramago, 2009: 415), pela terra de “harmonia” (Saramago, 2009: 243) que se vive em Portugal.

O seu quadro político, o Estado Novo, sustentado por valores pseudomoralizantes da Ordem, Deus, Pátria e Família, recorre a instrumentos policiais, políticos e ideológicos, como a propaganda nos jornais, a censura, a perseguição, a intimidação, a prisão e a tortura, cujos sinais mais institucionalizados são a Mocidade Portuguesa e o corporativismo.

A ditadura de Portugal vai-se construindo tendo como base paradigmática o regime de Hitler na Alemanha, de Mussolini em Itália e de Franco em Espanha.

Este cerco de ditaduras europeias expressa-se no silêncio, no adormecimento (“Se veio para dormir, a terra é boa para isso” (Saramago, 2009: 124)), na cor cinza e através da metáfora política da chuva (“chove na rua e no mundo” (Saramago, 2009: 191), “chove lá fora no vasto mundo” (Saramago, 2009: 270), afinal, parodiando o poema de Pessoa, retirado de Baudelaire, (“Cai chuva no céu cinzento / Que não tem razão de ser...”))

A narrativa repete o discurso dos jornais mas o narrador, ao comentar as notícias dos jornais censurados da época, subverte, como afirmámos, o sentido do discurso, mostrando a sua posição na defesa da verdade que não era espelhada por esse discurso. Relativamente à história que os jornais (re)produzem, a relação entre factual e fictício muitas vezes aparece aliada a comentários irónicos do narrador que pretendem desmascarar a situação relatada; a notícia em si é objecto de uma releitura que a recorta, expande, desordena e religa. A escrita de Saramago é, pois, marcada pela ironia e pelo sarcasmo.

Ao referir que “Diz-se, dizem-nos os jornais” (Saramago, 2009: 111) Ricardo Reis expõe claramente que o discurso do jornal não confere com o seu, denunciando que “quer por sua própria convicção, sem recado mandado, quer porque alguém lhes guiou a mão, se não foi suficiente sugerir e insinuar” (Saramago, 2009: 111) a voz do jornal compromete a notícia verdadeira, pondo deste modo em causa a seriedade jornalística e subordinando a liberdade à vontade e aos interesses de alguns.

Ricardo Reis ao longo dos quase nove meses em que contempla a cidade de Lisboa, apercebe-se que a realidade é completamente diferente.

No comício do Campo Pequeno é possível testemunhar a história nacional, imbuída de um patriotismo exacerbado. Uma vez que “Portugal é obra de Deus através de muitas gerações de santos e heróis” (Saramago, 2009: 366), “Portugal é Cristo e Cristo é Portugal” (Saramago, 2009: 391) fazendo dos portugueses “um povo eleito” (Saramago, 2009: 447) e, enquanto “fiéis continuadores da grande gesta lusa e daqueles nossos maiores que deram novos mundos ao mundo e dilataram a fé e o império” (Saramago, 2009: 558), deverão juntar-se à Alemanha e à Itália na “cruzada resgatadora” (Saramago, 2009: 553).

A notícia original da distribuição de bodos aos pobres pela Páscoa é um dos exemplos em que o narrador mostra que a Igreja estava aliada ao Estado para ajudar o governo a controlar ideologicamente os mais pobres, servindo o Salazarismo; pretende criticar a notícia da “brilhante festa no campo do Jockey Club a favor dos sinistrados das inundações do Ribatejo” (Saramago, 2009: 363) fornecendo-nos dados que nos informam antecipadamente da realização da mesma. A “solução” passará por essa festa com o “melhor da sociedade portuguesa” (Saramago, 2009: 363) e os pobres terão mesmo que aguentar a fome até à sua realização. O bodo de *O Século* concentra centenas de pobres e indigentes.

De seguida, servindo-se do discurso da propaganda da página do jornal, que anuncia um “milagroso” fortificante, o narrador ironiza o “perfeitíssimo” governo que não percebeu que no fortificante milagroso estaria a solução para a fome portuguesa. Ao enunciar a

propaganda enganosa, ilustrada pelo desenho de uma sensual mulher, com um “magnífico busto” e lingerie de alcinhas, como se estivesse ali uma solução para a fome, o narrador equipara os dois discursos: o do anúncio do auxílio aos famintos àquele que promete o milagre da saúde instantânea.

A leitura dos jornais que frequentemente Ricardo Reis faz no jardim é marcada por diferentes presenças: os velhos – à espera que Ricardo Reis se esqueça do jornal no banco onde se sentara para que eles o possam ler em segunda mão –; o Tejo e o Adamastor.

Grandes autores da literatura universal, como Dante (com o primeiro verso da *Divina Comédia*), Bernardim Ribeiro (com as primeiras palavras de *Menina e Moça*), Cervantes (com o início de *Dom Quixote*), Camões (com o primeiro verso de *Os Lusíadas*) e Virgílio (com o verso de *Eneida* que serviu de inspiração a Camões) também aparecem no discurso do narrador, criando importantes relações de intertextualidade, em termos de valor autoral comparativo:

“... no entanto este também é poeta, não que do título se gabe, como se pode verificar no registo do hotel, mas um dia não será como médico que pensarão nele, nem em Álvaro como engenheiro naval, nem em Fernando como correspondente de línguas estrangeiras, dá-nos o ofício o pão, é verdade, porém não virá daí a fama, sim de ter alguma vez escrito, Nel mezzo del camin di nostra vita, ou, Menina e moça me levaram da casa de meus pais, ou, En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, para não cair uma vez mais na tentação de repetir, ainda que muito a propósito, As armas e os barões assinalados, perdoadas nos sejam as repetições. Arma virumque cano.” (Saramago, 2009: 93)

Saramago, na obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, faz referências que poderíamos considerar de intertextualidade interna²⁰ É o que acontece na inserção de um passo do próprio autor de um outro seu livro (*Memorial do Convento*), reforçando deste modo a relação entre duas ficções e a realidade, através de interessante processo (descodificado) de monólogo interior.

²⁰ Aqui, num processo de reaproximação de dois textos do mesmo autor, por ele referenciados, através de uma personagem (cf. sobre o assunto, Lucien Dällenbach, “Intertexto e Autotexto”, in *Intertextualidades*, (1979: 51 – 76).

“(…) são tudo coisas do céu, aviões, passarolas ou aparições. Não sabe por que lhe [a Ricardo Reis] veio à ideia a passarola do padre Bartolomeu de Gusmão, primeiro não soube, mas depois, tendo reflectido e procurado, admitiu que por sub-racional associação de ideias tivesse passado deste exercício de hoje para os bombardeamentos da Praia Vermelha e da Urca, deles, por tudo ser brasileiro, para o padre voador, finalmente chegando à passarola que o immortalizou, cuja não voou nunca, mesmo que alguém tenha dito ou venha a dizer o contrário.” (Saramago, 2009: 474)

“(…) porque este nome de Marcenda não o usam mulheres, são palavras doutro mundo, doutro lugar, femininos mas de raça gerúndia, como Blimunda, por exemplo, que é nome à espera de mulher que o use, para Marcenda, ao menos, já se encontrou, mas vive longe.” (Saramago, 2009: 493)

Motivo literário e simbólico é também o da referência ao livro *The God of the labyrinth*. É uma narrativa policial que Reis requisitara da biblioteca do navio onde viajara do Brasil. Não terminada a sua leitura, e esquecendo-se de o devolver, leva-o consigo para Lisboa. O romance citado é um livro fictício escrito pelo fictício Herbert Quain, invenção de Jorge Luís Borges. Remete-nos para dois dos inúmeros dilemas de Ricardo Reis: a figura do labirinto, muito citado ao longo da obra, e *o quem sou eu*, enigma de difícil solução para esta personagem tão complexa.

Na frase “sem máximo erro se poderia ler, Quem, repare-se, Quain, Quem” (Saramago, 2009: 26) é possível verificar o jogo de palavras com pronúncia portuguesa do nome Quain.

Um aspecto importante e, de certo modo, interpretante da obra, tem a ver com aspectos do intertexto camoniano, largamente representado na obra. De facto, observa-se (por exemplo e não por acaso) a mudança de perspectiva futura da citação d’*Os Lusíadas*, no início e no final do romance de Saramago. A primeira frase do romance faz referência ao célebre verso de Camões do Canto III, estrofe 20: “Onde a terra acaba e o mar começa” (Camões, s/d: 116). *Os Lusíadas* datam de 1572, e procuram recriar uma época favorável a Portugal, que já então terminava. Segundo o movimento épico de Camões, a posição geográfica de Portugal contribuía para a investida dos portugueses em busca de novas terras para colonizar e novas riquezas. Em nome da pátria portuguesa e com o

poder detido pelo país, o mundo era conquistado e explorado. Por outro lado, este romance contemporâneo do século XX, de Saramago, retrata um período onde imperava a ditadura do Ocidente, representada em Portugal por Salazar. A perspectiva dos acontecimentos era diferente, invertendo-se o verso de Camões pois “Aqui o mar acaba e a terra principia” (Saramago, 2009: 9). Saramago coloca Ricardo Reis de volta a Portugal por mares longamente navegados. É feita uma alusão à perda do extenso império português marítimo e colonial, regressando depois de muitas conquistas; Portugal perdeu o mar e só lhe resta a terra, onde, de volta, Ricardo Reis, através de longas caminhadas, vai reconhecendo a Lisboa que deixara há anos (de certo modo, entrando numa perspectiva próxima, sem o ser inteiramente, de *A Jangada de Pedra*)

Ao terminar o romance com o verso “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” (Saramago, 2009: 582), Saramago coloca novamente o movimento em direcção oposta ao usado no tempo das navegações. Desmistifica a fase da expansão marítima e abre caminho a um outro pensamento de esperança por mudanças na terra. Se, por um lado, a primeira oração representa o fim dos sonhos de grandeza e de reconquistas, a segunda oração remete para a espera pela libertação da miséria e pelo desenvolvimento do país.

É importante observar a variação semântica. Enquanto que no verso de Camões “terra” é interpretada como um Portugal dinâmico, que se investe pelo mar na busca de riqueza e ascensão, no de Saramago, o “mar” tem uma conotação de finitude, que nada mais oferece nem promete e a “terra”, como Portugal – torna-se elemento passivo.

Saramago, através desta obra, também pretende ironizar o facto de Fernando Pessoa na *Mensagem* (1934), livro de poemas em que fala de todos os grandes heróis portugueses, não ter dedicado nenhum verso a Camões, um dos maiores poetas do mundo ocidental.

“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 Zanolho, 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 (...)" (Saramago, 2009: 491-2)

Muitos outros excertos camonianos afloram no romance, ao lado de versos e prosas de outros autores; a fala do velho do Restelo aparece também adaptada a Fernando Pessoa, depois da sua morte, enquanto dono de "um saber feito da experiência" (Saramago, 2009: 124).

Não só nesta figura se representam os dois poetas, separados no tempo. Camões surge também, em forma metonímica, através de uma incómoda assiduidade da figura do Adamastor, ao longo do trajecto de Ricardo Reis pela cidade, ou utilizado, de forma crítica, em relação ao estado político-social português, intermediadamente pelo narrador, como é exemplo a insinuação irónica, durante a homenagem prestada a Camões no dia 10 de Junho, Dia da Raça, de que Portugal não tem "mais que ver com a apagada e vil tristeza" (Saramago, 2009: 491) de que padecia o povo português do século XVI.

Outra forma de o impor no discurso é através da transformação paródica dos seus versos, como acontece no passo em que o narrador transfigura as palavras do poema épico: "Pera servir-vos, braço às armas feito; / Pera cantar-vos, mente às Musas dada" (Camões, s/d: 337), desta forma:

"um pombo voando da sacada para a cabeça do vate, provavelmente foi-lhe segredar ao ouvido, com malícia columbina, que tinha ali atrás um concorrente, mente, como a sua, às musas dada, porém, braço não mais do que às seringas feito" (Saramago, 2009: 356-7)

Não só a épica, mas também a lírica camoniana emerge nas páginas do romance, nomeadamente quando a meio de um diálogo entre Fernando Pessoa e Ricardo Reis, sobre o tema da solidão, surge o verso "solitário andar por entre a gente" (Saramago, 2009: 313), todavia a personagem recorda que se trata de uma citação do soneto "Amor é.." de Camões, "Como disse o outro" (Saramago, 2009: 313)

Muitas vezes o discurso poético funde-se com o do romance e a prosa apropria-se da poesia inserindo-a no seu corpo, transformando-a de modo a obter um texto apropriado e não alheio à sua forma. A pluralidade de vozes poéticas cruzam-se e interagem, reduplicando o sentido ou mesmo invertendo-o, conferindo deste modo uma estrutura circular que caracteriza o este romance. Assim funciona a intertextualidade restrita pessoana que ecoa nas diferentes vozes heteronímicas, tanto a do próprio Reis, como dos outros “eus pessoanos).

Nas primeiras linhas do romance, por exemplo, é referido que “um barco escuro sobe o fluxo soturno” (Saramago, 2009: 9) evocando a Ode de Ricardo Reis "Só o ter flores pela vista fora". (Quadros, 1988: 102-3) O barco escuro que sobe o rio soturno é o barco da morte, onde o poeta terá o seu encontro fatal. O poema “O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia” de “*O Guardador de Rebanhos*” de Alberto Caeiro (Quadros, 1995: 112-3) é conotado logo no início do romance na descrição da rota do navio Highland Brigade e do retorno de Ricardo Reis a Lisboa (Saramago, 2009: 9), e é revisitado aquando do passeio de Ricardo Reis pelo cais revendo o nome dos contratorpedeiros fundeados no Tejo com nomes de rios. “(...) São contratorpedeiros, senhor, nossos, portugueses, é o Tejo, o Dão, o Lima, o Vouga, o Tâmega (...)” (Saramago, 2009: 17). Este mesmo poema é conotado por Saramago quando refere

“(...) este Tejo que não corre pela minha aldeia, o Tejo que corre pela minha aldeia chama-se Douro, por isso, por não ter o mesmo nome, é que o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia”. (Saramago, 2009: 154)

O heterónimo Álvaro de Campos está igualmente presente nas referências ao cansaço, ao sono, nascido do peso existencial aquando da chegada de Ricardo Reis a Lisboa:

“Já ia vencendo os degraus exteriores do hotel quando compreendeu, por estes pensamentos, que estava muito cansado, era o que sentia, uma fadiga muito grande, um sono da alma, um desespero, se sabemos com bastante suficiência o que isso seja para pronunciar a palavra e entendê-la.” (Saramago, 2009: 19-20)

Também o poema “Tabacaria” aparece inserido de forma indirecta no romance quando Ricardo Reis refere “nada sabemos, e se soubéssemos, que saberíamos”. (Saramago, 2009: 121)

Ricardo Reis reflecte sobre a inércia ao referir “(...) porque o mais certo é estarmos cansados (...)” (Saramago, 2009: 78), fazendo deste modo alusão ao poema “Adiamento” de Álvaro de Campos. (Quadros, 1990: 215-6)

Tal como Ricardo Reis dedica poemas às musas Lídia, Neera e Cloe, também Saramago as refere no seu romance, com grande importância na evolução da história e na estratégia narrativa de Saramago.

Lídia era musa poética do heterónimo Ricardo Reis, herdada de Horácio, e torna-se personagem de Saramago, numa estratégia perfeitamente transformadora. Desde o primeiro momento em que o nome é enunciado, a ligação intertextual cria novos nexos e novas potencialidades. De facto, quando a personagem Ricardo Reis descobre que a criada do hotel se chama Lídia, vai, de imediato à gaveta e procura entre os seus poemas versos que se reportam a esta ficção heteronímica e, através de uma interessante transfiguração dos versos dedicados à musa horaciana, Lídia, (tornada, pela força do intertexto, igualmente sua) faz uma nova reorganização poética, numa espécie de *pastiche*, aparentemente desconexa porque fragmentada em texto contínuo, mas cobrindo praticamente todos os espaços onde o aparente discurso amoroso se processava e incidia

“(...) E assim, Lídia, à lareira, como estando, tal seja, Lídia, o quadro, Não desejemos, Lídia, nesta hora, Quando, Lídia, vier o nosso outono, Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio, Lídia (...)” (Saramago, 2009: 61)

O Ricardo Reis de Saramago sente-se atraído pelas imperfeições terrenas: Marcenda (física) e Lídia (no plano social) em paradoxo com a máscara pessoal clássica, que procura o ideal e a perfeição abstractos.

Lídia deixa de ser apenas um nome e passa a ter voz e corpo; passa de musa a personagem:

“(...) colocou uma das mãos sobre a mão de Lídia, fechou os olhos (...) aquela mão castigada de trabalhos, áspera, quase bruta, tão diferente das mãos de Cloe, Neera e a outra Lídia, dos afuselados dedos, das cuidadas unhas, das macias palmas de Marcenda (...)” (Saramago, 2009: 229)

Lídia frustra todas as expectativas que o próprio Ricardo Reis inventara: esperava-a musa e ei-la criada do quarto do hotel, esperava-a platonicamente distante e ei-la na sua cama; dada ao gozo do amor; esperava-a alheia no seu “silêncio sábio” (Saramago, 2009: 158), espectadora do mundo e ei-la sabedora do seu tempo.

“(...) eu há tantos anos a escrever poesias para uma Lídia desconhecida, incorpórea, e vim encontrar num hotel uma criada com esse nome, só o nome, que no resto não se parecem nada.” (Saramago, 2009: 413)

Ricardo Reis saramaguiano mantém relações sexuais com Lídia. A sua musa das odes corporifica-se. Lídia dedica-se completamente a Ricardo Reis, no entanto, a sua condição de humilde mulher do povo constitui um obstáculo à rendição afectiva de Ricardo Reis que, embora a amando fisicamente, continua aspirando ao ideal de platonismo amoroso e à mulher espiritualizada que corresponde à encarnação da perfeição divina, referida nas suas odes.

Saramago, alías, positivamente, observa:

“(...) afinal a tão falada justiça poética sempre existe, tem graça a situação, tanto você chamou por Lídia, que Lídia veio, teve mais sorte que o Camões, esse, para ter uma Natércia precisou de inventar o nome e daí não passou, veio o nome de Lídia, não veio a mulher, Não seja ingrato, você sabe lá que mulher seria a Lídia das suas odes, admitindo que exista tal fenómeno, essa impossível soma de passividade, silêncio sábio e puro espírito, É duvidoso, de facto (...)” (Saramago, 2009: 158)

Relativamente à afectividade, Lídia deita-se com Ricardo Reis e protege-o, é criada mas também o serve no gozo e na paixão, tem ciúmes da musa Marcenda, assume o filho sozinha como consequência de um acto só seu, não exigindo da relação afectiva que mantém com Ricardo Reis: “(...) Se não quiser perfilhar o menino, não faz mal, fica sendo filho de pai incógnito, como eu (...)” (Saramago, 2009: 498)

Esse filho nascerá em 1937 (“virá ao mundo lá para Março do ano que vem” (Saramago, 2009: 549)), altura em que a Mocidade Portuguesa já terá sido criada e da qual fará, ironicamente, parte, não por escolha da mãe. Aquando da guerra colonial ele terá 24 anos e, apesar de não sabermos do seu destino final, poderá nela falecer. Porém, Ricardo Reis prevê o destino do menino, através da voz interseccionada do seu demiurgo Fernando Pessoa – voz modificada, mas *inteira*, pelo novo narrador “em que abandonados plainos (...) de balas traspasado” (Saramago, 2009: 549)

As palavras espontâneas de Lídia “Eu não sou nada” (Saramago, 2009: 525-6) permitem, em versão popular, a identificação de versos de Ricardo Reis, plasmados de forma idêntica ou com algumas variantes. Refira-se, por exemplo, os versos das Odes de Ricardo Reis

- “Nada nos falta, nada somos” (“Ao longe os montes têm neve ao sol”),
- “Nada somos que valha / Somo-lo mais que em vão” (“Flores que colho ou deixo”),
- “Nada fica de nada. Nada somos” (primeiro verso da ode com o mesmo nome),
- “Antes, sabendo / Ser nada, que ignorando” (“Melhor destino que o de conhecer-se”).

Entre duas perspectivas diferenciadas vive a personagem, manuseada por Saramago: Lídia - o corpo, Marcenda – a abstracção poética.

Possuidora de um nome invulgar uma vez que guarda na sua morfologia a reminiscência latina, a sonoridade da “raça gerúndia” que “não o usam mulheres” (Saramago, 2009:

493), Marcenda concentra deste modo componentes que fazem dela uma musa. No entanto, a nível semântico, Marcenda deriva do verbo latino *marcere* que significa “estar murcho”, contrastando com a ideia de eternidade e imortalidade associada ao conceito de musa.

Há um envolvimento poético-afectivo entre Ricardo Reis e Marcenda logo após este a ter conhecido. Todos os meses vinha de Coimbra para visitar os seus médicos em Lisboa e ficava sempre hospedada no Hotel Bragança, local onde também Ricardo Reis se encontrava hospedado.

Se por um lado é oprimida pela voz do pai, obedecendo a regras impostas (“meu pai continua a dizer que devo ir a Fátima e eu vou, só para lhe dar gosto” (Saramago, 2009: 410)), por outro, é uma mulher com atitudes pouco comuns para a época em que vive: é ela quem toma a iniciativa e marca o primeiro encontro com Ricardo Reis (“Amanhã, entre as três e as três e meia, passarei no Alto de Santa Catarina, se quiser conversaremos um pouco” (Saramago, 2009: 246-7)), aceita o convite de Ricardo Reis e vai até à sua casa mesmo sabendo que este vive sozinho e acaba por deixar que ele a beije e procura-o uma vez mais, agora no seu consultório, para se despedir dele mesmo após ele a ter pedido em casamento.

A relação da personagem com o heterónimo pessoano, não se fica por aspectos biográficos ou contudísticos. Também na forma e nas raízes literárias se apropria dele, explorando, de forma igualmente irónica o seu pendor clássico:

“(…) calou-se repentinamente ao notar que formara, de enfiada, três versos de sete sílabas, redondilha maior, ele, Ricardo Reis, autor de odes ditas sáficas ou alcaicas, afinal saiu-nos poeta popular, por pouco não rematou a quadra, quebrando-lhe o pé por necessidade da métrica, e a gramática (...)”. (Saramago, 2009: 59-60)

Ricardo Reis faz uma alusão consciente à sua produção anterior:

“Sorrindo vai buscar à gaveta os seus poemas, as suas odes sáficas” (Saramago, 2009: 61)

“tenho uma ode em que digo que vivem em nós inúmeros” (Saramago, 2009: 123)

“Estás só, Ninguém o sabe, Cala e finge, murmurou estas palavras em outro tempo escritas” (Saramago, 2009: 274)

“logo se lembrou de que em um dia passado escrevera” (Saramago, 2009: 310)

“(…) Ricardo Reis escrevera, há poucos dias, a mais extensa das suas odes” (Saramago, 2009: 396)

“Deixa Ricardo Reis The god of the labyrinth no mesmo lugar, (...) e retira a pasta de atilhos que contém as suas odes, os versos secretos de que nunca falou a Marcenda, as folhas manuscritas (...)” (Saramago, 2009: 419)

Ou derivando mesmo para a poética pessoana do fingimento:

“Sou, como não deve ter esquecido, a mais duvidosa das pessoas (...) e hoje nem sequer me atrevo a fingir o que sinto, E a sentir o que finge...” (Saramago, 2009: 505)

Mais directamente, no diálogo que trava com o próprio ortónimo, recorda que ele afirmara que o “poeta é um fingidor” (Saramago, 2009: 159), dando-lhe oportunidade a uma paráfrase interessante, derivada da perplexidade da problemática sentida mesmo depois da sua morte. De facto, adianta que morreu sem 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”. (Saramago, 2009: 159), reconhecendo, todavia e em nota final, a multiplicidade de eus que convivem num mesmo indivíduo: “E no entanto somos múltiplos” (Saramago, 2009: 123)).

Quando Ricardo Reis pergunta a Fernando Pessoa se “Fingir e fingir-se não é o mesmo” (Saramago, 2009: 159) aborda a máxima de Álvaro de Campos “Fingir é conhecer-se”, o fingimento poético resulta da intelectualização do “sentir”, da racionalização.

As aparentes contradições nos textos pessoais estão também presentes no romance; Ricardo Reis saramaguiano comenta com Fernando Pessoa “você já disse hoje três coisas diferentes, que não há morte, que há morte, agora diz-me que morte e vida são o mesmo”. (Saramago, 2009: 389). Essa intervenção permite recuperar outro dado importante da retórica e da poética pessoais: a importância do oxímoro²¹ ou, noutro campo, “ a importância da contradição”, como é referido pelo próprio. (Saramago, 2009: 538)

A ideia da “diversidade na unidade”, como queria Jacinto Prado Coelho ou, a “pluralidade dos sujeitos poéticos”, como quer José Augusto Seabra, recorrendo a António Mora²², surge-nos invocada em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*: De facto, o protagonista é um homem em conflito “porque é inúmeros” (Saramago, 2009: 32). A referência à Ode de Ricardo Reis “Vivem em nós inúmeros” está presente em diversos momentos do texto nomeadamente quando Ricardo Reis de Saramago relê as poesias do heterónimo de Fernando Pessoa: “(...) Vivem em nós inúmeros,/ se penso ou sinto, ignoro/ quem é que pensa ou sente,/ sou somente o lugar/ onde se pensa e sente”. (Saramago, 2009: 27) Indirectamente há também referência individualizada, de forma paródica nesta obra, em vários momentos. Por exemplo, quando o narrador afirma, “Ricardo Reis sente um arrepio, é ele quem o sente, ninguém por si o está sentindo, (...) passaria primeiro Ricardo Reis, porque é inúmeros, segundo o seu próprio modo de entender-se” (Saramago, 2009: 31-2), ou quando refere que Ricardo Reis está contemplando no fundo do espelho “um dos inúmeros que é” (Saramago, 2009: 33) ou, ainda, em outro ponto, lembrando de forma antitética, o poema de Campos, “Todas as cartas de amor são / ridículas (...) Também escrevi em meu tempo cartas de amor/ como as outras/ ridículas...”

²¹ Interessantemente Fernando Pessoa tinha um projecto para um livro chamado *Antíteses*, cujo possível prefácio, surge numa anotação filosófica: “Não há síntese, pois, nas coisas da certeza, senão tese e antítese apenas. Só os deuses podem sintetizar. A estes escritos chamo antíteses porque representam, em sua íntima substância, contra-opiniões, desmascaramentos,, desilusão” (cf entrada de Fernando Cabral Martins, in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Ed. Caminho, 2008:52)

²² A pluralidade é, por outro lado, repetidamente referida como o fundamento da concepção do mundo dos heterónimos. Nesse sentido, o heterónimo filosófico, António Mora, teórico do neo-paganismo, insiste em que «a realidade, para nós, surge-nos directamente plural”. E é ainda da pluralidade do real que Pessoa faz decorrer a pluralidade dos sujeitos: “Como o panteísta se sente a árvore e até a flor, eu sinto-me vários seres. Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens, incompletamente de cada um, por uma soma de não-eus sintetizados num eu postiço...” (1988: 39)

“nunca recebi uma carta que só de amor fosse, e também nunca escrevi uma carta de amor, nem por metade dela ou minha metade, esses inúmeros que em mim vivem, escrevendo eu, assistem (...)”. (Saramago, 2009: 373-4)

A multiplicidade, aliada ao fingimento produz um discurso que rejeita a imitação, a mimese (“Ricardo Reis reflecte sobre o que viu e ouviu, acha que o objecto da arte não é a imitação” (Saramago, 2009: 145)), para significar os sentidos ocultos das frases, que invariavelmente remetem para outras frases.

A criação poética de Ricardo Reis é intermitente; inicia poemas, recomeça, abandona, e retoma.

“Meia hora depois, ou uma hora, ou quantas, que o tempo, neste fazer versos, se detém ou precipita, ganhou forma e sentido o corpo intermédio, não é sequer o lamento que parecera, apenas o sábio saber do que não tem remédio (...)” (Saramago, 2009: 492)

“Nessa noite, ao serão, Ricardo Reis escreveu uns versos, Como as pedras que na orla dos canteiros/ O fado nos dispõe, e ali ficamos, isto só, mais tarde veria se de tão pouco poderia fazer uma ode (...). Ainda acrescentou, meia hora passada, Cumpramos o que somos, nada mais nos é dado, e arredou a folha de papel (...)” (Saramago, 2009: 245-6)

Saramago reestrutura a ode “Aos deuses peço só que me concedam / O nada lhes pedir”. (Quadros, 1988: 147) Pegando numa folha, Ricardo Reis escreveu “Aos deuses peço só que me concedam/ O nada lhes pedir” (Saramago, 2009: 62) referindo posteriormente:

“(...) Não quieto nem inquieto meu ser calmo/ Quero erguer alto acima de onde os homens/
Têm prazer ou dores,/ o mais pelo meio ficou obedecia à mesma conformidade, quase se dispensava, A dita é um jugo/ E o ser feliz oprime/ Porque é um certo estado. (...)” (Saramago, 2009: 71-2)

Um outro aspecto importante, no tecido intertextual do romance de Saramago, é o plano da escrita bíblica, fonte da produção artística ocidental, muitas vezes aproveitado pelo

autor da mesma forma crítica e irónica ²³, pondo observações na voz do heterónimo pessoano que são de facto do autor José Saramago:

“Por isso é duvidoso ter-se despedido Cristo da vida com as palavras da escritura, as de Mateus e Marcos, Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste, ou as de Lucas, Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito, ou as de João, Tudo está cumprido, o que Cristo disse foi, palavra de honra, qualquer pessoa popular sabe que é esta a verdade, Adeus, mundo, cada vez a pior.” (Saramago, 2009: 77)

No retomar da cena de Adão e Eva, expulsos do paraíso, há um humor perfeitamente verificável nas palavras de Ricardo Reis:

“Para além desta porta, fechada para sempre, lhe tinha ela dado a maçã, ofereceu-a sem intenção de malícia nem conselho de serpente, porque nua estava, por isso se diz que Adão só quando trincou a maçã é que reparou que ela estava nua, como Eva que ainda não teve tempo de se vestir, por enquanto é como os lírios do campo, que não fiam nem tecem. Na soleira da porta passaram os dois a noite bem, com uma bolacha por ceia, Deus, do outro lado, ouviu-os triste, excluído de um festim que fora dispensado de prever, e que não previra, mais tarde se inventará um outro dito, Onde se reunirem homem e mulher, Deus estará entre eles, por estas novas palavras aprenderemos que o paraíso, afinal, não era onde nos tinham dito, é aqui, ali onde Deus terá de ir, de cada vez, se quiser reconhecer-lhe o gosto.” (Saramago, 2009: 308-9)

Num outro plano, mas dentro da mesma perspectiva crítica, surge o episódio de Fátima uma vez que sendo Ricardo Reis um homem “sem fé” (Saramago, 2009: 445), vai a Fátima em busca “duma irracional esperança” (Saramago, 2009: 445) para ver Marcenda e vê-se rodeado de gente devota, peregrinos e doentes em busca de salvação. Lembra diante do homem morto na estrada, a passagem de Cristo com Lázaro. “Se este velho se chamasse Lázaro e se aparecesse Jesus Cristo (...) Lázaro, levanta-te e caminha (...)” (Saramago, 2009: 433)

Igualmente, no simulacro de altruísmo a que eram conduzidos os jovens da Mocidade Portuguesa por força da pressão ideológica do sistema, são utilizadas parodicamente as palavras do sacrifício de Cristo:

²³ Ainda recentemente, em *Caim*, ou antes, em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*.

“Em Portugal afluem as inscrições de voluntários para a Mocidade Portuguesa, são jovens patriotas que não quiseram esperar pela obrigatoriedade que há-de vir (...) firmaram a carta, e por seu firme pé a levam ao correio, ou trémulos de cívica comoção a entregaram ao porteiro do Ministério da Educação Nacional, só por respeito religioso não proclama: Este é o meu corpo, este é o meu sangue, mas qualquer pessoa pode ver que é grande a sua sede de martírio.” (Saramago, 2009: 528)

Aliás, como dissemos, as referências bíblicas, tornam-se uma espécie de segundo discurso que acompanha a diegese, numa espécie de bordado irónico. Só mais alguns exemplos:

“(...) e pensando neles sentiu um bom calor no coração, um íntimo conforto, amai-vos uns aos outros assim fora dito um dia, e era tempo de começar (...)” (Saramago, 2009: 56)

“crescei e multiplicai-vos” (Saramago, 2009: 123)

“Aquele de vós que se achar sem pecado, atire a primeira pedra” (Saramago, 2009: 210)

“(...) amarás o teu próximo como a ti mesmo” (Saramago, 2009: 213)

“Nomeai-vos uns aos outros” (Saramago, 2009: 272)

“Atire a primeira pedra quem nunca caiu nessas tentações” (Saramago, 2009: 417)

“Não lhes perdoeis, Senhor, que eles sabem o que fazem” (Saramago, 2009: 423)

“Abençoada seja Lídia entre as mulheres” (Saramago, 2009: 499)

“Começa a chorar como uma Madalena” (Saramago, 2009: 544)

“(...) venha a nós o nosso reino.” (Saramago, 2009: 547)

Algumas vezes esse discurso mistura-se com outros discursos, numa dupla intertextualidade (camoniana, clássica e cristã): É o caso da fusão do Antigo Testamento

com reminiscências camonianas: “(...) então o mar cantava e era a bem-amada voz de Tétis que pairava sobre as águas como se diz que costuma fazer o espírito de Deus”. (Saramago, 2009: 479)

O cais apresenta ressonâncias literárias e sentimentais (“Ah, todo o cais é uma saudade de pedra!” do poema Ode Marítima (Quadros, 1990: 159-182)), funciona como uma imagem de Portugal à procura da sua ligação com o mundo, num diálogo entre Fernando Pessoa e Ricardo Reis: “(...) O barco onde não vamos é que seria o barco da nossa viagem, Ah, todo o cais, É uma saudade de pedra (...)” (Saramago, 2009: 208))

O romance faz, como já liminarmente observámos, referência a versos da *Mensagem* reconstruídos, como acontece neste passo:

“(...) o corpo apodrecido de um fazedor de versos que deixou a sua parte de loucura no mundo, é essa a grande diferença que há entre os poetas e os doidos, o destino da loucura que os tomou” (Saramago, 2009: 50)

O “corpo apodrecido” remete o leitor para a expressão “cadáver adiado” (Poema “D. Sebastião, Rei de Portugal” da *Mensagem*, resto humano aparentemente destinado ao esquecimento, mas similarmente a D. Sebastião, com a mesma loucura que gerará outros discursos e outra forma de “loucura” criadora.

Também Saramago faz uma paródia com o verso “Senhor, falta cumprir-se Portugal” do poema “O Infante” da *Mensagem* de Fernando Pessoa quando Ricardo Reis descreve ironicamente a situação da pátria no tempo de Salazar:

“Em todo o caso, você tem de reconhecer que estamos muito à frente da Alemanha, aqui é a própria palavra da Igreja a estabelecer, mais do que parentescos, identificações, nem sequer precisávamos receber o Salazar de presente, somos nós o próprio Cristo, Você não devia ter morrido tão novo, meu caro Fernando, foi uma pena, agora é que Portugal vai cumprir-se (...)” (Saramago, 2009: 392)

No romance, os dois versos do poema “Mar Português” da *Mensagem* de Fernando Pessoa (Martins, 1997: 60) – “Tudo vale a pena / se a alma não é pequena” – ganham um caráter de pequenez condizendo com o submundo dos interesses políticos da época: “Mesmo que não vamos a tempo, sempre valeu a pena, seja a alma grande ou pequena, como mais ou menos disse o outro (...)” (Saramago, 2009: 489)

Não só passos de *A Mensagem* são contextualmente transformados no texto, mas esquemas da sua poética, como é o caso de o verso “O que em mim sente está pensando” do poema “Ela canta, pobre ceifeira” do *Cancioneiro* de Fernando Pessoa, verso que introduz no poema a dicotomia sentir/pensar frequentemente presente na poesia de Pessoa ortónimo - é lembrado no romance, mas na sua transgressão antifrástica: “(...) quando o que em nós pensa está apenas sentindo.” (Saramago, 2009: 538)

Mas a reversão intertextual permite, igualmente, ao escritor Saramago, comparar tempos e configurações do espaço português, nomeadamente, do espaço de Lisboa. É, por exemplo, o caso da deslocação poética da paisagem típica da poesia horaciana e da figura da “pastora” (sentado com o poeta à beira do rio, num local tranquilo e bucólico, de campos com flores junto de um rio de águas calmas e límpidas) para a ode de Ricardo Reis “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio”. Em Saramago é confrontada com a paisagem real da cidade de Lisboa, onde o rio de águas límpidas e serenas se transforma numa corrente suja, turva, enlameada e turbulenta.

Sob o peso destas “águas turvas” que são o próprio reverso das que espelhavam o céu azul – símbolo de um passado de glórias – Lisboa é apresentada como uma cidade “sombria”, “alagada”, “recolhida”, silenciada pelas sombras cinzentas de um ano de mau tempo, simbolizando a ditadura, o silêncio e as perseguições. “no meio de um silêncio absoluto, a cidade parara, ou passava em bicos de pés, com o dedo indicador sobre os lábios fechados (...)” (Saramago, 2009: 581)

A imagem de uma Lisboa “feita de algodão” sugere o imobilismo da cidade, que vai absorvendo o mau tempo e, não conseguindo suportar o excesso, permanece “agora

pingando” (ou chorando), em silêncio, determinando um viver recolhido e amedrontado que só tem no silêncio a sua opção de voz. (“desce sobre a cidade um silêncio, todos os sons são abafados, em surdina (...)” (Saramago, 2009: 83)

A cidade, porém, no mundo ficcional do romance, não se apresenta só na sua realidade geográfica, incorpora-se também nela o ambiente social e intelectual, onde os protagonistas se movem e actuam, substanciando uma época, na sua maneira de pensar, de sentir e de agir, como lembra Berrini (1998: 79).

Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Saramago parte do labirinto da cidade para revisitar, repensar, reescrever e até reinventar a História de Portugal, numa longa viagem pelo tempo factual através do tempo simbólico e alegórico, como repete, na mesma linha, Oliveira. (1999: 358)

Na descrição da cidade, a referência ao rio ou ao mar é quase obrigatória uma vez que a história portuguesa delinea-se em torno do elemento água. O Tejo simboliza a porta de todas as partidas, chegadas e regressos.

Enquanto narrador onnipresente e participante, José Saramago revela o seu fascínio pelo rio, transferindo-o para a personagem de Ricardo Reis. “Para um hotel, Qual, Não sei, (...) Um que fique perto do rio (...)” (Saramago, 2009: 17)

Se por um lado em *Memorial do Convento* os locais centrais eram o Rossio e a Praça do Comércio, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, José Saramago desloca-os para a zona do Bairro Alto.

Construído com o dinheiro das Descobertas, o Bairro Alto aparece associado a uma Lisboa boémia, mas também como tradição artística e cultural. Não por acaso se encontram precisamente aí algumas estátuas de figuras proeminentes da Literatura portuguesa, símbolos dos valores humanísticos e da capacidade de intervenção da arte e da cultura no poder, no pensamento e na história – intervenção nomeadamente representada em figuras como Eça de Queirós, Chiado e Camões. A memória gloriosa

eternizada nas estátuas, da cidade que foi outrora a “cabeça do mundo”, graças à descoberta que dele fez em termos geográficos, científicos e culturais, contrasta com a Lisboa de 1936, atrasada, oprimida e miserável.

Quando Ricardo Reis se instala na casa do Alto de Santa Catarina, a estátua do Adamastor é uma visão presente da sua janela. Figura que simboliza o Cabo das Tormentas que, mais tarde, ao ser dobrado por Bartolomeu Dias, passaria a denominar-se Cabo da Boa Esperança, o Adamastor representa a vitória da coragem e vontade dos navegadores do século XV sobre os perigos desconhecidos, mares e monstros, ventos e naufrágios. Agora evoca os novos perigos que os portugueses têm que vencer para dobrarem o cabo da ditadura.

O mar *acabou* porque o tempo das Descobertas terminou, não há mais mar para descobrir e com ele terminou também o tempo dos impérios.

A terra neste momento é Lisboa – Portugal à espera que todos os seus Ricardos Reis, contempladores do espectáculo do mundo, passem à acção.

Tal como em *Memorial do Convento*, Lisboa continua uma cidade labiríntica, prisioneira de um Minotauro – cidade que apenas tem sofrido transformações superficiais, fruto da evolução histórica; continua o mesmo animal devorador de carne humana: mudam os nomes, ficaram os objectivos e os métodos. Passou apenas a perseguir novos alvos: todos aqueles que se lhe opõem, democratas, socialistas, comunistas ou simplesmente cidadãos atentos e esclarecidos que procuram libertar-se do Estado Novo. Aparece metaforicamente associada à Ugolina, a cadela raivosa e devoradora dos próprios filhos, imagem caracterizada no episódio de Inês de Castro, de *Os Lusíadas*. Pela sua violência e bestialidade funciona como máscara que esconde o seu verdadeiro rosto, onde a PIDE, Salazar e a Ditadura se reúnem:

“Chame-se pois Ugolina à mãe que come os seus próprios filhos, tão desnaturada que não se lhe movem as entranhas à piedade” (Saramago, 2009: 37)

“Pelas ruas ermas de Lisboa anda a cadela Ugolina a babar-se de sangue, rosnando às portas, uivando em praças e jardins, mordendo furiosa o próprio ventre onde já está a gerar-se a próxima ninhada” (Saramago, 2009: 37)

O passeio de Ricardo Reis por Lisboa, revisitando a cidade, aproxima o leitor à obra “*Viagens*” de Almeida Garrett e ao “*Sentimento de um ocidental*” de Cesário Verde. Faz também uma evocação aos versos do “Mostrengo : “Seguiu o caminho das estátuas, Eça de Queirós, o Chiado, D’Artagnan, o pobre Adamastor visto de costas (...)”. (Saramago, 2009: 573)

Na sua deambulação, Ricardo Reis vai tomando consciência do labirinto da cidade. O Rossio, o Terreiro do Paço e a Praça da Figueira, pela sua importância histórica, mítica e emblemática no imaginário nacional e pessoano, continuam a fazer parte do seu itinerário; no entanto, o Bairro Alto e as ruas e acessos que constituem a Sétima Colina de Lisboa, o espaço desde o Cais do Sodré, Rua do Alecrim (onde se situa o Hotel Bragança onde Ricardo Reis reside alguns meses), Chiado, Largo Luís de Camões, Príncipe Real e até o Alto de Santa Catarina (onde o protagonista acaba por alugar casa) são sobretudo os espaços que o médico-poeta percorre.

“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 à natureza humana.” (Saramago, 2009: 119)

Citando Isaura de Oliveira,

“(…) à Lisboa messiânica de Fernando Pessoa, capital da Pátria da sua Língua ou à Lisboa popular, mal cheirosa e nostálgica de Cesário Verde, à Lisboa provinciana, mesquinha e decadente de Eça de Queirós, junta-se a Lisboa histórica e mítica de José Saramago, uma Lisboa que encerra toda as cores e toda a história de um povo e de um país que foi Condado e Cruzada e depois Império, numa história feita de vontades, ou da falta delas, consoante as situações, porque assim quis a vontade do escritor” (1999: 376)

Tal como a cidade, o carácter labiríntico da escrita de José Saramago, segue uma estrutura circular, que poderá estar presente, de forma simbólica, no facto de Marcenda

estar paralisada no braço esquerdo, tal como Baltasar Sete-Sóis (do *Memorial do Convento*) que perdeu a mão desse lado na guerra. Teríamos, então a transposição ficcional da simbólica do lado esquerdo, enquanto espaço do coração e dos sentimentos – simbólica que, interessadamente, contraria a leitura histórica dos símbolos *esquerda / direita*²⁴.

Dessa contraposição e dessa circularidade, surge talvez a escolha de José Saramago do poeta Ricardo Reis enquanto protagonista da sua obra e enquanto representação de um movimento evolutivo que acaba por se reencontrar ou se anular: “Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo” é a epígrafe exemplificativa. De facto, o argumento do romance é o confronto desta máxima com o espectáculo do ano 1936, avaliando até que ponto se consegue ser “sábio” diante de uma Europa conturbada e agonizante, de valores degradados, onde o sonho de liberdade começava a ser cada vez mais inatingível. (Silva, 1989: 104)

2.2. Oralidade e cultura popular no romance

Tal como fez para os outros heterónimos, Fernando Pessoa criou para Ricardo Reis, além do nome, a idade, a fisionomia, a biografia, o estilo. A educação que teve criou nele o gosto pelo Classicismo e é na imitação do poeta latino Horácio que se baseia aquilo que é fundamental na sua poesia. Uma poesia neoclássica, pagã, povoada de alusões mitológicas, moralista, sentenciosa e contida. O que chama mais a atenção, à primeira leitura das Odes, é a extrema distinção da linguagem, o requinte do estilo, a disciplina das ideias, o regresso ao neoclassicismo²⁵, ao paganismo, a configuração latina da frase. Como afirma José Augusto Seabra: “o modelo clássico que melhor

²⁴ De facto, tradicionalmente, e em praticamente todas as civilizações, com excepção do extremo oriente, a esquerda opõe-se à direita, em termos de significar que “la gauche est néfaste, de mauvais augure” ou que “vai contra o caminho do sol”. (Cf. sobre este assunto, Chevalier, J e Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, 2º Vol, pp. 215 - 218. Paris, Seguers, 1973)

²⁵ Como afirma Fernando Pessoa, em *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, a propósito da criação da heteronímia, “Segundo o meu processo de sentir as coisas sem as sentir, fui-me deixando ir na onda dessa reacção momentânea. Quando reparei em que estava pensando, vi que tinha erguido uma teoria neoclássica, e que a ia desenvolvendo. Achei-a bela e calculei interessante se a desenvolvesse seguindo princípios que não adopto nem aceito.” (pp. 385 e 386).

convirá à poética de Reis é o da sintaxe clássica latina em particular a de Horácio de quem também vai emitir o sistema estrutural: a ode”²⁶. Dado o tema “reciclado” por Saramago, são muito frequentes os versos de Ricardo Reis que marcam presença nesta obra duplamente ficcional, dentro do quadro de pensamento do heterónimo:

“Não a ti, Cristo, odeio ou menosprezo” (Saramago, 2009: 85) (Quadros, 1988: 118)

“Mas cuida não procures usurpar o que aos outros é devido” (Saramago, 2009: 85) (Quadros, 1988: 118)

“Nós homens nos façamos unidos pelos deuses” (Saramago, 2009: 85) (Quadros, 1988: 120)

“Sofro, Lídia, do medo do destino” (Saramago, 2009: 143) (Quadros, 1988: 120)

“Serenos e vendo a vida à distância a que está” (Saramago, 2009: 158) (Quadros, 1988: 103)

“Como as pedras que na orla dos canteiros o fado nos dispõe e ali ficamos” (Saramago, 2009: 245) (Quadros, 1988: 147)

“Cumpramos o que somos, nada mais nos é dado.” (Saramago, 2009: 246) (Quadros, 1988: 147)

“Goze o momento, solenes na alegria levemente” (Saramago, 2009: 355) (Quadros, 1988: 102)

“breves são os anos poucos a vida dura” (Saramago, 2009: 355) (Quadros, 1988: 133)

“sinto que quem sou e quem fui são sonhos diferentes” (Saramago, 2009: 355) (Quadros, 1988: 133)

²⁶ *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. Lisboa, Imprensa Nacional da Casa da moeda, 1988: 169.

“mais vale se só memória temos, lembrar muito que pouco” (Saramago, 2009: 355)
(Quadros, 1988: 137)

“”Num fluido incerto nexo, como o rio cujas ondas são ele, assim teus dias vê, e se te vires
passar, como a outrem, cala” (Saramago, 2009: 413) (Quadros, 1988: 139)

“Mestre, são plácidas” (Saramago, 2009: 419) (Quadros, 1988: 97)

“Os deuses desterrados” (Saramago, 2009: 419) (Quadros, 1988: 98)

“Coroai-me em verdade de rosas” (Saramago, 2009: 419) (Quadros, 1988: 99)

“O deus Pã morreu” (Saramago, 2009: 419) (Quadros, 1988: 99)

“De Apolo o carro rodou” (Saramago, 2009: 419) (Quadros, 1988: 100)

“Vem sentar-se comigo, Lídia, à beira do rio” (Saramago, 2009: 419) (Quadros, 1988: 100)

“Ao longe os montes têm neve e sol” (Saramago, 2009: 419) (Quadros, 1988: 101)

“Só o ter flores pela vista fora” (Saramago, 2009: 419) (Quadros, 1988: 102)

“A palidez do dia é levemente dourada” (Saramago, 2009: 419) (Quadros, 1988: 103)

“Não tenhas nada nas mãos” (Saramago, 2009: 419) (Quadros, 1988: 103)

“Tens sol se há sol, ramos se ramos buscas, sorte se a sorte é dada” (Saramago, 2009: 485)
(Quadros, 1988: 141)

“Que importa àquele a quem já nada importa que um perca e outro vença” (Saramago,
2009: 577) (Quadros, 1988: 116)

No entanto, contrariando a estética de Ricardo Reis, o narrador, como que subvertendo não só o texto clássico, como as próprias intenções do poeta que tornou sua personagem, introduz uma cultura popular que aparentemente desequilibra.

Na verdade, a primeira impressão que se tem ao ler um texto de Saramago é que o seu estilo, a sua linguagem surgem de forma intempestiva, mas também propositada, alterando as regras tradicionais.

A linguagem de Saramago reinventa a escrita, combinando características do discurso literário com o discurso oral, construindo uma narrativa marcada por uma espécie de conversa entre o narrador e o narratário.

Assim, a prosa de Saramago apresenta como marcas essenciais: a ausência de pontuação convencional, sendo a vírgula o sinal de maior relevância, marcando as intervenções das personagens, o ritmo e as pausas; o uso de maiúscula no interior da frase; o emprego de exclamações e “apartes”; a utilização predominante do presente – marca do fluir constante do narrador entre o passado e o presente; a mistura de discursos – directo, indirecto, indirecto livre e monólogo interior – que aponta para uma reminiscência da tradição oral, em que contador e ouvintes interagem; a coexistência de segmentos narrativos e descritivos sem delimitação clara; a presença constante de marcas de coloquialidade construídas pela relação narrador/narratário; a intervenção frequente do narrador através de comentários, o que dificulta a identificação das vozes intervenientes.

Aqui, o discurso reflexivo é também construído pelo emprego de aforismos, provérbios e ditados populares que introduzem no discurso narrativo a peculiar característica da linguagem corrente e familiar.

“São mais as marés que os marinheiros.” (Saramago, 2009: 239)

“Quem não come por ter comido, não tem doença de perigo” (Saramago, 2009: 326)

“De manhã se começa o dia, à segunda-feira a semana” (Saramago, 2009: 354)

“Quem tem boca vai a Roma” (Saramago, 2009: 385)

“Guarda o que não presta e encontrarás o que é preciso” (Saramago, 2009: 435)

“Não há pior cego que aquele que não quer ver” (Saramago, 2009: 465)

“Ninguém faça o mal à conta de que lhe venha bem” (Saramago, 2009: 485)

“Depois do burro morto, cevada ao rabo” (Saramago, 2009: 489)

“Não há bem que sempre dure” (Saramago, 2009: 500)

“O silêncio é de ouro e o calado é o melhor” (Saramago, 2009: 521)

“Quanto mais alto se sobe, mais longe se avista” (Saramago, 2009: 526)

“grandes remédios para grandes males” (Saramago, 2009: 552)

Ao longo do romance, são várias as expressões populares. Eis alguns exemplos:

“o teu mal é sono” (Saramago, 2009: 63)

“por dá cá aquela palha” (Saramago, 2009: 201)

“gente de mil diabos” (Saramago, 2009: 201)

“ih Jesus” (Saramago, 2009: 203)

“se houver sarrafusca” (Saramago, 2009: 203)

“anda cá ó filho dum cabrão” (Saramago, 2009: 218)

“um basculho” (Saramago, 2009: 219)

“ó burgesso” (Saramago, 2009: 222)

“Vai bardamerda” (Saramago, 2009: 222)

“Coitado de quem nas mãos lhe caia, ele são as torturas, ele são os castigos, ele são os interrogatórios” (Saramago, 2009: 239)

“Dar com a língua nos dentes” (Saramago, 2009: 240)

“Todos os caminhos vão dar a Camões” (Saramago, 2009: 248)

“Lídia, mulher de encher as mãos” (Saramago, 2009: 249)

“Como quem não quer a coisa” (Saramago, 2009: 348)

“Pode ser que haja ali arranjinho” (Saramago, 2009: 350)

“Os homens são uns rabaceiros, aproveitam tudo” (Saramago, 2009: 350)

“Se calhar é da mula ruça, e isto de homens, quem não os conhecer que os compre” (Saramago, 2009: 350)

“memória que puxa, pensamento que empurra” (Saramago, 2009: 382)

“Nem toda a gente vai para a cama com as galinhas” (Saramago, 2009: 384)

“ó patego olha o balão” (Saramago, 2009: 398)

“O primeiro milho é dos pardais” (Saramago, 2009: 415)

“Quem olhar para ti parece que não partes um prato e lá de vez em quando deitas abaixo o guarda-louça” (Saramago, 2009: 458)

“Casinhoto dos Prazeres” (Saramago, 2009: 460)

“Deus castiga sem pau nem pedra, do fogo é que já tem uma longa prática” (Saramago, 2009: 523)

“Com os pés para a cova” (Saramago, 2009: 532)

“Lídia chora. Começa a chorar como uma Madalena” (Saramago, 2009: 544)

Surgem ainda no discurso referências a uma cantilena infantil, ironicamente transformada: “O Hotel é o palácio da Bela Adormecida. Deve ser o príncipe que vem a beijar a Bela. Chega tarde, coitado” (Saramago, 2009: 63), a dois versos duma antiga quadra popular “Da janela do meu quarto vejo saltar a taíinha” (Saramago, 2009: 365); a uma cantiga infantil “Fui ao Jardim da Celeste” (Saramago, 2009: 573) e a uma cantiga nazarena “Não vás ao mar Tonho” (Saramago, 2009: 577)

A presença desta cultura popular é uma das características mais marcantes da criação romanesca do escritor português José Saramago (cultura a que não é alheio, aliás, o próprio Fernando Pessoa²⁷) e permite a reconstituição da oralidade na sua obra.

Como se sabe, a língua possui duas modalidades: fala e escrita, cada uma com especificações relativamente à sua produção e emprego. A oralidade, porém, não está somente ligada à fala, nem a literatura se constrói apenas por elementos próprios de uma linguagem escrita. Tradicionalmente, a fala e a escrita apareciam numa perspectiva dicotómica, no entanto, esta visão idealizada de um fenómeno isolado e estático não corresponde à realidade; na prática discursiva, apesar das características próprias de cada uma, existe uma correlação das duas modalidades entre si.

Na modalidade escrita, um texto pode conter traços da modalidade falada, tais como as hesitações, paráfrases, repetições e correcções; o mesmo acontece com um texto característico da modalidade falada que utiliza traços próprios da modalidade escrita tais como citações.

²⁷ Veja-se, como exemplo mais conhecido *Quadras ao Sabor Popular*, ou os inseridos “Poemas para Lili”. Lisboa, Ática, 1979.

No entanto, se um texto apresentar traços de uma modalidade que não é a sua, não quer dizer que perde a sua propriedade inicial, pretende o autor com isso atribuir-lhe mais naturalidade, distanciando-o da linguagem utilizada em textos literários.

Uma vez que fala e escrita caminham de mãos dadas, Marcuschi (2003) apresenta uma série de perspectivas que caracterizam de forma diversificada a visão de linguistas sobre essas relações. A primeira perspectiva é a de maior tradição entre os linguistas é a que busca explicar os aspectos dicotómicos das modalidades falada e escrita da língua. Tal perspectiva restringe à fala um uso mais distenso da linguagem que se distancia da norma considerada padrão, presente nas gramáticas e atribui à escrita um uso formal, ou seja, mais próximo da norma padrão da língua.

A segunda perspectiva é a fenomenológica de carácter culturalista, em que é observada a natureza cognitiva das práticas de oralidade versus as de escrita. Essa perspectiva está fundamentada em estudos epistemológicos, os quais, por sua vez, estão centrados na observação de como as mudanças sociais são manifestadas pela linguagem.

A terceira perspectiva, a variacionista, pode ser vista como intermediária entre as duas anteriores, pois estuda o papel da escrita e da fala sob o ponto de vista dos dialectos utilizados pela sociedade. Tal perspectiva trabalha com a variação da língua sem discriminar as suas modalidades como certas ou erradas, e considera não o erro, mas o que constitui uma linguagem padrão ou uma linguagem não padrão. Trata a linguagem como uma questão de adequação.

A última perspectiva é a sócio-interacionista, que tende a perceber a língua como um real fenómeno de interacção, estando, de certa forma, um pouco mais livre de problemas ideológicos e de preconceitos, contidos nas perspectivas anteriores: o prescritivismo da perspectiva das dicotomias, a averiguação das mudanças sociais que afectam uma linguagem considerada não-padrão explicitada pela perspectiva fenomenológica e os estudos da linguagem somente sob o ponto de vista dialectal postulados pela perspectiva variacionista. Tem um baixo potencial explicativo e descritivo dos fenómenos

sintáticos e fonológicos da língua, bem como das estratégias de produção e compreensão textual.

Todas as perspectivas se complementam.

Saramago, através dos seus romances, assume a posição de narrador e romancista, quebrando a fronteira que existe entre ambas. Pela recuperação da tradição oral e pela reinterpretação da história portuguesa e da realidade contemporânea para contar ao leitor a sua versão das mesmas, constrói um diálogo reflexivo sobre a condição humana e o "sentido da vida".

O próprio raciocínio de Saramago é indicador dessa simbiose, onde as características de sua técnica narrativa

"... provêm de um princípio básico segundo o qual todo o dito se destina a ser ouvido. Quero com isso significar que é como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas. Ora, o narrador oral não usa pontuação, fala como se estivesse a compor música e usa os mesmos elementos que o músico: sons e pausas, altos e baixos, uns, breves ou longas, outras" (SARAMAGO, *Cadernos de Lanzarote*, 1997: 223)

A reprodução da oralidade na escrita constitui uma comunicação entre autor e leitor, uma vez que o narrador utiliza um discurso problematizador da realidade histórica, sendo a narrativa uma forma de conjugação do pensamento e da realidade.

Desta forma, a narrativa saramaguiana (nomeadamente esta que agora analisamos) reafirma a importância da voz dos excluídos e marginalizados para o entendimento humano. A recuperação da cultura popular na literatura, mais do que um mero recurso estilístico, demonstra que entre ambas há uma interligação.

A escolha de um léxico propositadamente coloquial aliada à utilização de estruturas morfossintáticas simples (típicas da modalidade oral) conquistam o leitor e, neste caso,

dão um sabor estranho, mas interessante ao discurso poético conhecido do heterónimo pessoano.

III - CONCLUSÃO

A perspectivização fictiva de Saramago, enquanto representante português de algumas das características que circundam a pós-modernidade, não é um acto único, mas é um acto importante, dentro do seu percurso narrativo. De facto, parte da obra de Saramago, como salienta Maria Alzira Seixo (seguindo directrizes teóricas de Linda Hutcheon) (1991: 307), corresponde aos factores dominantes do estilo pós-moderno, nomeadamente no que se reporta à reelaboração da História, à modelização paródica, e, por vezes, penetrando mesmo na metaficção. Revelam sinais dessas implicações, entre outros, os romances, *Memorial do Convento*, *A História do Cerco de Lisboa*, *A Caverna* e a obra que nos propusemos estudar: *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.

Pretendeu-se, assim, com este trabalho, verificar a presença de características da estética pós-moderna no romance “*O Ano da Morte de Ricardo Reis*”, patente na reescrita literária que ostenta e que corresponde a um outro parâmetro, predominantemente sentido na sua obra: o diálogo entre o passado e o presente (e/ou o futuro), dentro de uma linha marcadamente interventiva (onde subjazem os nomes de Salazar, Hitler, Mussolini e mesmo a alusão a acontecimentos históricos, como a Guerra Civil de Espanha), aqui projectados de uma forma diferente: a ficção sobre outra ficção, isto é, o retomar de uma ficção literária anteriormente elaborada por Fernando Pessoa e agora reelaborada por Saramago: a vida e a estética de Ricardo Reis – o que lhe permite entrar de forma diferente na problemática da metaficção.

Servindo-se das informações biográficas registadas por Fernando Pessoa sobre este heterónimo (*médico* que se expatriara, desde 1919, no Brasil, por motivos políticos), Saramago imagina o seu regresso a Portugal em Dezembro de 1935, um mês após ter sabido da morte de Fernando Pessoa. Partindo deste regresso reinventado, descreve o seu quotidiano nos nove meses anteriores à sua morte: a chegada de Ricardo Reis a Lisboa, a sua instalação num hotel e depois em casa alugada; o seu envolvimento com Lídia e Marcenda; os sucessivos encontros com o seu demiurgo, o já falecido Fernando Pessoa, a sua interpretação crítica do momento político português e mesmo a perseguição que sofre por parte da polícia política.

Dada a natureza palimpséstica da obra, culminada pela reelaboração / recriação de uma personagem representativa de um campo estético pessoano, procurámos verificar e demonstrar que um dos pontos nucleares desta obra se prende, de forma subtilmente transformada e derivada, com a recuperação “neutralizada” do texto do heterónimo pessoano. Na verdade, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* é fortemente marcada pela intertextualidade, factor que ilumina não só a reconstrução da personagem Ricardo Reis, como a possível retransmissão da obra do heterónimo, tanto a nível de utilização dos nomes das personagens femininas, buscadas nas *Odes*, como através do transporte, directo ou reformulado, da sua poesia para um novo contexto, permitindo uma nova leitura. Tentámos evidenciar e identificar, nesta leitura, um intertexto trabalhado pela presença de citações textuais ou ironicamente distorcidas do próprio Ricardo Reis, bem como do ortónimo ou de Álvaro de Campos e Alberto Caeiro.

Não só, porém, o romance se alimenta do texto pessoano, mas cria uma profunda rede textual, onde releituras se tecem: Camilo Pessanha ou Camões, entre outros, criam esse labirinto de textos que se auto-contemplam e relacionam, demonstrando quão certo estava Harold Bloom quando notava, logo na Introdução ao seu livro *A Angústia da Influência*, que “a história poética é indiscernível da influência poética”. Mas também consideramos, como se verifica no estudo que procurámos fazer, que a história literária não se afasta da história cultural de um povo: assim, procurámos desenvolver este trabalho de forma a evidenciar como este livro desenha o retrato de um determinado momento cultural português.

Estamos conscientes de que se as obras literárias nos convidam a interpretações pessoais, essa liberdade não impede a liberdade dos outros, desde que o texto (ou “a sua intenção”, como lembrava Umberto Eco) o permita. Assim, este é apenas um pequeno contributo para o continuado estudo que o romance de Saramago merece.

IV - BIBLIOGRAFIA

AA.VV.(1979) *Intertextualidades*. Coimbra, Almedina.

Bastazin, V. (2006). *Mito e Poética na Literatura Contemporânea - Um estudo sobre José Saramago*. São Paulo, Ateliê Editorial.

Belting, H. (1983). *L'Histoire de l'Art Est-Elle Finie?* (J. F. Poirer, & Y. Michaud, Trads.) Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon.

Berrini, B. (1998). *Ler Saramago: o Romance*. Lisboa, Caminho.

Bréchon, R. (1997). *Estranho Estrangeiro - Uma biografia de Fernando Pessoa*. Lisboa, Círculo de Leitores.

Camões, L. d. *Os Lusíadas* (7^a ed.). (E. P. Ramos, Ed.) Porto, Porto Editora.

Castelo-Branco, M. d. (1999). No eixo da visão do mundo saramaguiano - o novo círculo do romance histórico. In: Castelo-Branco, M. Leão, I.V. *Os Círculos da Leitura (em torno do romance de Saramago, Memorial do Convento)*. Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, pp. 21-40.

Ceia, C. (2005). Pós-modernismo. [em linha]. Disponível em <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/posmodernismo.htm>> [Consultado em 13/03/2009].

Chevalier, J e Gheerbrant, (1973). *Dictionnaire dès Symboles*. (Vol. 2, pp. 215-8). Paris, Seguers.

Colaboradores da Wikipedia (10 Setembro 2009). Polifonia (linguística). [em linha] Disponível em <[http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Polifonia_\(lingu%C3%ADstica\)&oldid=16807331](http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Polifonia_(lingu%C3%ADstica)&oldid=16807331)>. [Consultado em 15/09/2009].

Compagnon, A. (1979). *La Seconde Main ou le Travail de la Citation*. Paris, Éditions du Soleil.

Cordeiro, C. R. (2002). Ficção dos anos 70. In Ó. Lopes, & M. d. Marinho, *História da Literatura Portuguesa - As Correntes Contemporâneas* (Vol. 7, pp. 443-461). Lisboa, Publicações Alfa.

Corrêa, E. P., & Michelli, R. S. (s.d.). Os dramas de uma sintaxe emotiva em Saramago - leituras de Ricardo Reis antes e depois do ano da sua morte. *Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*. [em linha]. Disponível em <<http://www.filologia.org.br/vicnlf/anais/caderno09-07.html>>. [Consultado em 12/02/2009].

Costa, H. (1989). Sobre a Pós-Modernidade em Portugal: Saramago revisita Pessoa. *Revista Colóquio/Letras*, 109, pp. 41-8.

Dällenbach, L. (1979). Intertexto e Autotexto. *Intertextualidades*, Coimbra, Almedina.

Ferreira, P. d. (Julho/Dezembro de 2006). Ricardo Reis: entre a heteronímia e a personagem ficcional. *Nau Literária* [em linha]. Disponível em <<http://www.msmedia.com/nau/03/5.pdf>>. [Consultado em 12/02/2009].

Ferreira, V. (1990). *O Espaço do Invisível I*. Lisboa, Bertrand Editora.

Fokkema, D. W. (1988). *História Literária - Modernismo e Pós-Modernismo*. (A. B. Baptista, Trad.) Lisboa, Vega.

Galhoz, M. (1976). Introdução a Orpheu 2. *Orpheu 2* .

Gobbi, M. V. (1999). *O Ano da Morte de Ricardo Reis: uma ressalva para a História e para a Ficção*. [em linha]. Disponível em <[http://www.lettras.ufmg.br/cesp/textos/\(1999\)02-O%20ano.pdf](http://www.lettras.ufmg.br/cesp/textos/(1999)02-O%20ano.pdf)>. [Consultado em 12/02/2009].

Guimarães, F. (1999). *O Modernismo Português e a sua Poética*. Porto, Lello & Irmão.

Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism - History, Theory, Fiction*. London, Routledge.

Hutcheon, L. (2000). *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. Chicago, University of Illinois Press.

Júdice, N. (1982). Da Afirmação Simbolista à Decadência. *Centauro*.

Kaufman, H. (Abril de 1991). A metaficção historiográfica de José Saramago. *Revista Colóquio/Letras*, 120, pp. 124-136.

Kristeva, J. (1974). *Introdução à semanálise*. (L. Ferraz, Trad.) São Paulo, Perspectiva.

Lepaludier, L. (2002). *Métatextualité et Métafiction - Théorie et Analyses*. Rennes, Presses Universitaires.

Lind, G. R. (1970). *Teoria de Fernando Pessoa*. Porto, Editorial Nova.

Lourenço, E. (26 de Novembro de 1998). Pessoa e Saramago. *Semanário Terras da Beira*. [em linha]. Disponível em <<http://www.freipedro.pt/tb/contact.htm>>. [Consultado em 20/05/2009].

Magalhães, I. A. (2002). Anos 60 - Ficção. In: Ó. Lopes, M. d. Marinho, & F. L. Castro (Ed.). *História da Literatura Portuguesa*. Vol. 7. Lisboa, Publicações Alfa, pp. 365-416.

Maia, M. C. (s.d.). *Intertextualidade*. [em linha]. Disponível em <<http://acd.ufrj.br/~pead/tema02/intertextualidade2.htm>>. [Consultado em 12/02/2009].

Marcuschi, L. A. (2003). *Da fala para a escrita: atividades de retextualização* (4ª ed.). São Paulo, Cortez.

Margato, I. (Outubro de 2002). Lisboa Reinventado n'O Ano da Morte de Ricardo Reis. *Via Atlântica*, 5, pp. 140-151.

Martins, F. C. (1997). *Fernando Pessoa - Mensagem*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Martins, F. C. (2008). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa, Ed. Caminho.

Nunes, J. M. (2005). *Ficção*. (C. Ceia, Ed.). [em linha]. Disponível em <<http://www2.fcs.unl.pt/edtl/verbetes/F/ficcao.htm>>. [Consultado em 12/02/2009].

Oliveira, I. (1999). Lisboa segundo Saramago: a História, os Mitos e a Ficção. *Revista Colóquio/Letras*, 151/152, pp. 357-378.

Perrone, L. (1979). Intertextualidade Crítica. *Intertextualidades*. Coimbra, Almedina.

Pucca, R. B. (2007). O Pós-Modernismo e a revisão da história. *Terra roxa e outras terras - Revista de Estudos Literários*, 10, pp. 69-76.

Quadros, A. (1988). *Odes de Ricardo Reis* (3ª ed., Vol. 440). Mem Martins, Publicações Europa América.

Quadros, A. (1995). *Poemas de Alberto Caeiro* (4ª ed., Vol. 439). Mem Martins, Publicações Europa-América.

Quadros, A. (1995). *Poesia I - 1902-1929* (3ª ed., Vol. 436). Mem Martins, Publicações Europa-América.

Quadros, A. (1994). *Poesia II - 1930-1933* (3ª ed., Vol. 437). Mem Martins, Publicações Europa-América.

Quadros, A. (1990). *Poesias de Álvaro de Campos* (3ª ed., Vol. 441). Mem Martins, Publicações Europa América.

Reis, C. (1983). *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*. Coimbra, Almedina.

Reis, C. (2005). *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Lisboa, Verbo.

Rocha, C. (2002). Ficção dos anos 80. In: Ó. Lopes, & M. d. Marinho, *História da Literatura Portuguesa - As correntes Contemporâneas*, 7. Lisboa, Publicações Alfa, pp.463-508.

Saraiva, A. (1984). Introdução à leitura de Orpheu 3. *Orpheu* 3.

Saramago, J. (8 de Dezembro de 1998). *De como a personagem Foi Mestre e o Autor Seu Aprendiz*. [em linha]. Disponível em <http://www.educom.pt/proj/pormares/discurso_nobel98.htm>. [Consultado em 20/05/2009].

Saramago, J. (2009). *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (18ª ed.). Lisboa, Caminho.

Seabra, J.A. (1988). *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*, Lisboa, IN-CM.

Seixo, M. A. (1987). *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa, IN-CM.

Silva, T. C. (1989). *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa, Publicações Dom Quichote.

Vale, F. (1984). Saramago: O Ano da Morte de Ricardo Reis. *Jornal de Letras, Artes e Ideia*, (30 de Outubro a 5 de Novembro), 2-3.

Walty, I. L., & Cury, M. Z. (2005). *Intertextualidade*. (C. Ceia, Ed.). [em linha]. Disponível em <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/I/intertextualidade.htm>>. [Consultado em 12/02/2009].