

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA  
PORTUGUESA

Regina Cláudia Kawamura

***O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS: O LEITOR NO  
JOGO DA FICÇÃO***

São Paulo  
2009

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA  
PORTUGUESA

***O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS: O LEITOR NO  
JOGO DA FICÇÃO***

**Regina Cláudia Kawamura**

**Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Literatura  
Portuguesa, do Departamento de Letras  
Clássicas e Vernáculas da Faculdade de  
Filosofia Letras e Ciências Humanas da  
Universidade de São Paulo, para obtenção  
do título de Mestre em Letras.**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lílian Jacoto**

**São Paulo**

**2009**

## **Agradecimentos**

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lílian Jacoto, pelas incansáveis sugestões e correções, pela dedicação e, sobretudo, pela generosidade na condução deste trabalho.

À minha família e aos meus amigos, pelo apoio e incentivo.

Aos amigos queridos do NELLPE. Carla, Cibele, Danilo, Fernanda, Lílian, Renata e Roberta, companheiros e cúmplices numa jornada ética pela alteridade.

Ao Edu e à Daniele, pela atenção que me deram no final.

Ao Ivan por viver tudo isso comigo.

Que mais que um ludo ou jogo é a extensa vida,  
Em que nos distraímos de outra coisa –  
    Que coisa, não sabemos -;  
Livres porque brincamos se jogamos,  
Presos porque tem regras cada jogo;  
    Inconscientemente?  
Feliz o a quem surge a consciência  
Do jogo, mas não toda, e essa dele  
    Em a saber perder.

(Ricardo Reis)

## Resumo

O presente trabalho tem como objetivo analisar o processo de construção do sentido como um jogo de interação entre autor, texto e leitor, a partir da leitura do romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago.

A trama trava um diálogo entre o universo poético de Fernando Pessoa, a ficção de Jorge Luis Borges e os jornais portugueses de 1936, num processo intertextual em que o leitor, a partir de seu repertório, interage com as informações do texto, a fim de construir o sentido, num jogo de ressignificação com os intertextos que permeiam a obra. Nessa análise também serão abordadas outras possibilidades lúdicas que o romance propõe, como o jogo de xadrez entre a personagem Ricardo Reis e a sua morte iminente, e o jogo da leitura, que está presente no interior do romance, e que, por sua vez, induz o leitor a refletir sobre a relevância do seu papel como produtor de sentido diante do texto.

Palavras-Chave: José Saramago – Ricardo Reis - Leitor – Jogo do texto– Intertextualidade – Século XX

## **Abstract**

The following paperwork has as its goal to analyze the construction process of the meaning as an interaction game between the writer, text and reader, from the reading of the romance “O Ano da Morte de Ricardo Reis”, by José Saramago.

The plot engages a dialog between the poetical universe of Fernando Pessoa, the fiction of Jorge Luis Borges and the Portuguese newspapers from 1936, in an inter-textual process where the reader, from his own repertory, interacts with the text’s information, in order to build the meaning in a game of re-signification with the inter-texts that permeate the masterpiece. In this analysis there will be also an approach to other possibilities that the novel offers, such as the chess game between the character Ricardo Reis and his imminent death, and the reading game, which is present inside the romance, that by its own, persuades the reader to reflect on the relevance of his role as a producer of meaning in the face of the text.

Keywords : José Saramago – Ricardo Reis – Reader – Text Game – inter-textual – XX century

## Sumário

1. Introdução.....	07
2. José Saramago: Uma Linguagem Singular.....	10
2.1 Para Além da Linguagem.....	12
2.2 Uma Autoria Reconstruída pela Intertextualidade.....	16
2.3 O Ano da Morte de Ricardo Reis: Um Jogo Intertextual.....	20
3. O Fictício, o Imaginário, e o Fantástico em <i>O Ano da Morte de Ricardo Reis</i> .....	24
3.1 O Fictício e o Imaginário.....	24
3.2 O Fantástico.....	28
4. Ricardo Reis: entre Fernando Pessoa e Saramago.....	33
4.1 Ricardo Reis e as Personagens de Ficção.....	42
4.2 O narrador.....	45
4.3 Ricardo Reis entre Lúcia e Marcenda.....	48
4.4 Fernando Pessoa.....	55
5. O Leitor no Jogo da Ficção.....	58
5.1 A Estética da Recepção.....	59
5.2 A Teoria do Efeito Estético.....	66
5.3 A Interação entre o Texto e o Leitor em <i>O Ano da Morte de Ricardo Reis</i> .....	70
6. O Jogo do Texto.....	79
6.1 O Leitor e o Jogo.....	83
6.2 O Jogo da Intertextualidade.....	86
6.3 Ricardo Reis e o Jogo de Xadrez : Viver X Existir.....	95
6.4 Ricardo Reis e o Jogo da Leitura: A Saída do Labirinto.....	107
7. Considerações Finais.....	115
Bibliografia.....	121



## 1. Introdução

A Leitura é um pacto de generosidade entre o autor e o leitor; cada um confia no outro, conta com o outro, exige do outro tanto quanto exige de si mesmo. Essa confiança já é em si mesma, generosidade: ninguém pode obrigar o leitor a crer que o autor fez uso da sua liberdade. É uma decisão livre que cada um deles toma independentemente.<sup>1</sup>

O livro *O Ano da Morte de Ricardo Reis*<sup>2</sup>, escolhido como corpus desta dissertação, problematiza diretamente a questão da leitura, pois nos coloca diante de uma cadeia de leitores: Ricardo Reis leitor de jornais, de Fernando Pessoa e do Livro de Herbert Quain; Fernando Pessoa, por sua vez, leitor de Ricardo Reis; Saramago leitor de Fernando Pessoa, de Reis, de Borges, de Camões, entre outros; e por fim, nós, leitores de Saramago, e, de certo modo, leitores de todos.

Por meio desse emaranhado de textos e leitores a obra se enreda, transcende a todos os intertextos presentes, e se torna única, na medida em que nós, leitores reais, permitimo-nos participar de um jogo chamado leitura. Nesse jogo, a decodificação desvenda e constrói, pois ela traz à tona todo um mundo que se ocultava de nós e que nos permite ir além do nosso universo real.

O objetivo do presente trabalho é descrever o processo de construção de sentido na consciência do leitor, como um jogo de interação em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Para isso, evocaremos o caráter lúdico da literatura e da arte, com suas regras que ora determinam, ora libertam a ação.

O processo de leitura, assim como um jogo, exige do leitor um pacto com um universo que excede os limites da realidade. Tal pacto requer deste leitor a capacidade de aliar a vida à arte, na medida em que os elementos do mundo real se deixam representar para construir um universo ficcional em sua consciência. Entretanto, nesse jogo, o leitor não é mero observador, ao contrário, tem um papel decisivo na construção do significado do texto - um processo ininterrupto de transformação em que a ausência é transformada em presença, na medida em que o leitor conta com faculdades como a memória, a imaginação e o raciocínio. Organizando as informações pulverizadas no texto, o leitor desempenha o papel que lhe cabe nesse jogo, rumo à construção do sentido.

---

<sup>1</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Que é a Literatura?* São Paulo: Ática, 1999, p.46.

<sup>2</sup> SARAMAGO, José, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

E como quem dá as cartas para que se inicie a partida, definimos de antemão o jogo como:

(...) uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites do tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da vida cotidiana (...)<sup>3</sup>

Esta definição de Huizinga, com exatidão e amplitude antecipa e inclui todos os rituais de leitura que se ocupará este trabalho.

Como pressuposto, cabe então, ao leitor, a consciência de que o que se passa na ficção difere da vida cotidiana, e o que o texto encena é a (trans) formação de um mundo a partir de uma seqüência de frases e discursos. O jogo textual, como meio de transformação, sintetiza a inter-relação entre a ausência e a presença. Quanto maior o conhecimento do leitor acerca desse espaço entre a realidade e a ficção, maior a interferência dele no jogo transgressor que é a construção de sentido de um texto.

O estudo da obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis* partirá de uma contextualização do universo estético de Saramago, priorizando a linguagem singular e inovadora de seus romances, subvertendo o uso canônico da pontuação. Tal procedimento estilístico resulta no caráter oralizante dessa escrita, que impõe ao leitor um ritmo particular.

Para além da linguagem, existe a questão ética que percorre as tramas dos romances de Saramago, de modo a provocar no leitor a reflexão acerca da condição humana que perpassa gerações. E, sob o olhar do presente, as páginas abertas nos levam a tempos remotos, por meio da metaficção historiográfica.

A leitura que se fará do corpus passará também pela questão da autoria, que sofre a interferência de outras vozes, a fim de compor um todo que se ressignifica a partir da leitura intertextual de Saramago e, sobretudo, do leitor, que deixa de ser apenas o receptor do texto, e alcança o patamar de co-autor nos caminhos da leitura.

O estudo da trama partirá de leituras acerca das obras de Fernando Pessoa, de modo a traçar o perfil do heterônimo Ricardo Reis, para então contrapô-lo à personagem do texto de José Saramago, e ao universo fantástico nele presentificado.

---

<sup>3</sup> HUIZINGA, Joahn, *Homo Ludens – O Jogo como Elemento da Cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 33

A fundamentação teórica deste trabalho recairá principalmente nas obras que se referem à teoria do Efeito Estético e da Estética da Recepção, de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, sobretudo o segundo, cuja proposta aproxima o ato da leitura do universo lúdico de um jogo.

Por fim, adentraremos no universo lúdico, ao relacionar a trama da história de Saramago aos diversos jogos que podem se formar dela: o jogo da intertextualidade, o jogo de xadrez e o jogo da leitura.

No primeiro caso, o leitor, diante dos inúmeros intertextos que se fazem presentes na obra, joga com seu repertório, a fim de interligá-lo a novas informações, de modo que, opere em sua consciência diferentes sequências interpretativas, na medida em que se movimenta no texto.

Já no segundo caso, o leitor acompanha a trajetória da personagem Ricardo Reis, que joga com a morte, na tentativa de manter-se vivo no ano de 1936. Como regra essencial desse jogo, Reis deve se deslocar de sua identidade de heterônimo pessoano para assumir outra máscara – a de personagem no universo ficcional de Saramago. Nesse outro mundo Reis move-se, como se estivesse numa partida de xadrez, e suas jogadas são tentativas de sobreviver num mundo conturbado, sem lugar nem tempo para a contemplação.

Por fim o terceiro jogo, onde o leitor participa, na medida em que se vê inserido num universo dialógico e literário, e depara-se com as mesmas leituras da personagem (que também é um leitor). No caso, o leitor real toma parte dessas leituras e, conduzido pelo narrador, é levado a perceber até que ponto o ato de ler pode ser um alienante processo de manipulação, ou, por outro lado, um meio de intervir e denunciar um mundo caótico.

Enfim, a obra em si é um convite à reflexão sobre a relação entre leitores e o mundo circundante. E Saramago, por meio deste texto, propicia ao leitor o deleite de retornar ao universo poético pessoano, recriado ficcionalmente, a partir do contexto histórico de Portugal de 1936, em que jornais, poemas e ficção formam um jogo em que o leitor e o processo desencadeado pela leitura figuram como peças principais.

## 2. José Saramago - Uma linguagem singular

A frase tem de ser acabada não apenas no seu sentido, mas também na sua musicalidade, no seu compasso. Mais do que o ritmo, trata-se do compasso, o compasso diz como se há de dizer o que se está a dizer.<sup>4</sup>

Os romances de José Saramago são sempre intrigantes. Sua estética, num primeiro momento, coloca o leitor frente a desafios lingüísticos e semânticos. A convenção gramatical em suas obras é, de certa forma, pervertida por uma pontuação particular que provoca estranheza no leitor, mas aos poucos, a singularidade com que subverte as pausas revela-se um apelo - para a construção rítmica do texto que, por vezes, lembra a poesia.

A supressão dos sinais de pontuação impinge ao texto o caráter de oralidade, de modo que as histórias de Saramago adquirem ritmo e melodia ao serem lidas em voz alta.

Leyla Perrone Moisés, refere-se ao caráter oral da linguagem Saramaguiana, que foi concebida para ser “mais proferida do que escrita, e proferida com larguíssimo fôlego”<sup>5</sup>, de modo que “o leitor jamais se extravia nos segmentos do discurso ou confunde os interlocutores de um diálogo”<sup>6</sup>.

O leitor do texto Saramaguiano posiciona-se como um ouvinte que é embalado por um envolvente contador de histórias. Leyla Perrone Moisés reforça o caráter sedutor do ritmo do “fabulador” português e o sobrepõe à naturalidade do idioma, quando afirma que “a capacidade de fabular e de manter o interesse do receptor é uma qualidade que independe da língua, e é ela que tem garantido o êxito do escritor junto aos leitores das inúmeras traduções de sua obra”.<sup>7</sup>

É o próprio autor quem rejeita a aplicabilidade das convenções de pontuação da linguagem escrita à musicalidade da fala quando afirma que

Toda música, da mais sublime à mais disparatada, se faz igual, com sons e pausas, e falar é apenas isso, uma sucessão de sons com pausas. Assim como nem todos os instrumentos produzem sons idênticos, por mais que

---

<sup>4</sup> ARIAS, Juan, *José Saramago: O amor possível*. Rio de Janeiro: Manati, 2004. p.77

<sup>5</sup> MOISÉS, Leyla Perrone “As artemages de Saramago” in: *Inútil Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.185

<sup>6</sup> Ibid., p.185

<sup>7</sup> Ibid., p. 187

toquem a mesma nota, nossas vozes também não são iguais porque a forma de entoar, de dar tom ao que dizemos, não é a mesma. A isso se acrescenta a mímica das mãos, o olhar, a expressão, o movimento das sobrancelhas, tudo o que serve para comunicar. E tudo funciona sem que tenhamos de dizer, quando falamos uns aos outros: “Agora ponho dois-pontos, agora ponto, travessão, etc.”<sup>8</sup>

A ausência de uma pontuação convencional pode ser considerada uma estratégia estilística do autor para intensificar a intervenção do leitor no texto. São regras de um jogo proposto pelo autor a fim de incitar o leitor a interagir com a sua obra.

Para Saramago, um texto de ficção se assemelha a um pequeno mundo em que o comportamento humano pode variar. Por conta disso é coerente pensar que “o leitor tem de entrar nesse mundo, penetrar nele, aceitar as regras e ir adiante”<sup>9</sup>, e, concomitantemente, num processo de interação, o leitor enriquece o texto com seus ritmos pessoais.

Saramago, por meio do seu domínio da “lógica discursiva, do ritmo da fala e da respiração do falante”<sup>10</sup> procurou recriar a linguagem à sua maneira, introduzindo em seus textos outros textos da tradição literária e da fala popular, de modo que, através do diálogo que estabelece com eles, pode reafirmar ou contrapor as idéias neles contidas, mas, acima de tudo, ampliar as possibilidades interpretativas acerca dos vários discursos que se fazem presentes em sua obra.

Mirian Rodrigues Braga, em seu artigo sobre a concepção de Língua nas obras de Saramago, expõe o caráter pluridiscursivo da linguagem do escritor português que agrega a seu discurso contundente (repleto de valores morais) um valor estético, por conta da forma particular como lida com as palavras:

O escritor mostra-se atento ao fato de a língua literária ser um fenômeno profundamente original, dotada de uma linguagem específica grandemente pluridiscursiva que reflete a coexistência de contradições socioideológicas entre o passado e o presente e, entre diferentes épocas do passado, entre correntes e escolas.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> ARIAS, Juan, *José Saramago: o amor possível*. Rio de Janeiro: Manati, 2004. p.75

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 75

<sup>10</sup> MOISÉS, 2000, p. 185

<sup>11</sup> BRAGA, Mirian Rodrigues “A Concepção de Língua em Saramago” in: *José Saramago: Uma homenagem*. São Paulo. EDUC, 1999. p. 89.

Diante disso, o que se nota é que Saramago propõe ao leitor um universo de valores a ser desvendado a partir da linguagem, que foi conscientemente subvertida, e ele (o leitor) “tem que se pôr numa situação de proximidade com o texto, para que significados plurais sejam construídos no âmbito de uma cooperação interpretativa, que envolve o texto e o leitor <sup>12</sup>”.

Nesse caso, cabe ao leitor, com seu repertório, o desafio de desvendar os recônditos do texto saramaguiano, não apenas como um mero receptor da obra, mas, sobretudo, como parte ativa na construção do sentido. Caso contrário, o leitor desatento permanecerá apenas no plano superficial do texto, sem conseguir ultrapassar a barreira das aparências e nem abrir caminhos para o plano essencial da leitura.

## 2.1 Para além da linguagem

A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou representar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedindo de ser conclusivo e teleológico.<sup>13</sup>

Para além da linguagem, o texto de Saramago aponta para a diversidade temática aliada a um forte questionamento social, que cria um pano de fundo para a elaboração de tramas pelas quais se ultrapassa a linha do mero relato histórico.

Não é apenas o caso de reconstruir uma época, como ocorria nos romances históricos do século XIX, cuja finalidade era colocar o leitor diante de um passado pitoresco ou histórico.

Ao contrário, o autor português transporta o leitor para acontecimentos passados, a fim de que haja uma reflexão sob a perspectiva de um olhar contemporâneo que se faz crítico de si mesmo na medida em que vê criticamente o outro.

Tal procedimento funciona como uma espécie de espelho em que passado e presente se refletem e se refratam criticamente.

Afinal, a leitura dos romances de Saramago provoca no leitor a sensação de ser arremetido para um tempo remoto, como os primórdios do Cristianismo em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991); Portugal do século XVII em *Memorial do Convento* (1982),

---

<sup>12</sup> Ibid., p.98.

<sup>13</sup> HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 147.

ou então o ano de 1936 em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), assim como ocorre nos romances históricos tradicionais.

Contudo, aos poucos, surgem marcas de que a ordem da história oficial foi subvertida, pois ela passa a ser vista não mais sob a perspectiva da classe dominante; é o povo que entra em cena, como quem realmente ergue os pilares do passado.

No entanto, o autor deixa marcas de que tal procedimento fica apenas no plano estilístico, uma vez que o que se apreende da leitura é a sensação de que a história não se conclui num passado, e a inversão de papéis não é capaz de mudar o curso dos acontecimentos.

Afinal, a barbárie, a exploração, a humilhação e a injustiça são cíclicas, e não se resolvem no passado, conforme é possível constatar na recorrência dos fatos relatados pelos próprios romances históricos tradicionais.

O que fica então sobre a história da humanidade é uma seqüência de repetições e, ao final da leitura de um romance de cariz histórico, o leitor não fica aliviado de pensar que ‘naquele tempo as coisas eram piores’. Ao contrário, Saramago faz questão de apontar, com suas palavras nem sempre otimistas, que os equívocos da humanidade são lamentáveis, sobretudo, porque se repetem, e porque a sociedade pouco aprendeu com eles.

Dessa forma, parte de suas tramas se passam em tempos e espaços remotos. Todavia, incutem valores morais que transcendem os séculos e são pertinentes a considerações sobre a contemporaneidade.

E a finalidade moral de seus romances seria justamente apontar para os comportamentos ditos “atrasados”, “bárbaros” ou “cruéis” que se repetem com freqüência, independentemente da época em que ocorrem.

Tal objetivo não se dá por intermédio de heróis e heroínas impecavelmente idealizados, muito pelo contrário: para contrariar as expectativas, Saramago lança mão de personagens comuns, repletos de fraquezas, mas que, no entanto, opõem-se ao que o autor pretende combater a injustiça, a intolerância, a ganância pelo poder, entre outros que são os verdadeiros responsáveis pela cíclica tragédia humana.

Eduardo Lourenço deixa clara a tendência moral das obras de José Saramago, quando bem afirma que:

Na trama das suas histórias, no papel ou na missão que são conferidos aos seus heróis (v.g. Baltazar e Blimunda) o campo do Bem e do Mal não é só claro, como constitui o campo previamente delimitado onde os actos dos personagens adquirem significado e relevo. Se nem sempre os heróis são assunções claras e muito lineares do bem – como *Amadis* ou nos *westers* – fora deles fica o *Mal*, um *Mal* objetivado na e pela história, figura de um combate social há muito começado e onde de uma forma sensível a humanidade vive as experiências desumanas ou anti-humanas por excelência, da injustiça, da opressão, do arbítrio, da prepotência, geradoras do horror e da crueldade, podem ser, por exemplo, a Inquisição, o Poder, a Sociedade ou mais latamente a história, como romance da humanidade contado do ponto de vista dos senhores dela.<sup>14</sup>

Eduardo Lourenço cita Blimunda e Baltazar como protótipos dos heróis saramaguianos. Para além deles, poderíamos citar também Jesus e Madalena, Lídia, Joana Carda entre outros. Afinal, são heróis justamente por serem vítimas de uma sociedade em que a barbárie é elemento constitutivo e tudo se justifica. No entanto, é a partir do olhar sensível e resistente que essas personagens voltam para um mundo problemático que o heroísmo aflora nelas.

Ainda sobre a questão temporal, Eduardo Lourenço afirma “que para a óptica de Saramago, o passado que é presente” pois, segundo o crítico, a ficção do romancista português “nasce de um propósito de re-escrever uma história que já está escrita, e que como tal se vive ou é vivida enquanto verdade de uma época ou de um mundo, ou da humanidade quando ela é a sua ficção não inocente”.<sup>15</sup>

Esse diálogo “singular” com o passado confere à obra saramaguiana traços de pós-modernidade, em que, por meio da metaficção historiográfica, o autor reformula o modo de escrever um romance histórico, primeiramente por conta da reflexão que procura suscitar em sua abordagem dos temas históricos, conforme já foi mencionado acima, e, sobretudo, pela reflexão acerca da própria situação discursiva, ao longo do relato ficcional.

A ficção e a história são narrativas que se distinguem por suas estruturas, estruturas que a metaficção historiográfica começa por estabelecer e depois contraria, pressupondo os contratos genéricos da ficção e da história. Nesse aspecto, os paradoxos pós-modernos são complexos. A interação do historiográfico com o metaficcional coloca igualmente em evidência a rejeição das pretensões de representação “autêntica” e cópia

---

<sup>14</sup> LOURENÇO, Eduardo, *O Canto do signo – Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa. Editorial Presença, 1994. p.186

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 187



“inautêntica”, e o próprio sentido da originalidade artística é contestado com tanto vigor quanto a transparência da referencialidade histórica.<sup>16</sup>

É comum encontrar em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, assim como em *O Ano Da Morte de Ricardo Reis*, ou em *História do Cerco de Lisboa* (1989) narradores que refletem sobre o ato de escrever a ficção, num processo de metaficção historiográfica, em que tanto a originalidade artística, como o relato histórico são contestados. Exemplo disso está na passagem em que o narrador de OESJC coloca ao leitor a importância (ou a insignificância - ambos os sentidos se suspendem na sua ironia) da adolescência de Jesus como pastor para o desenrolar dos fatos a serem expostos na trama:

Daqui a quatro anos Jesus encontrará Deus. Ao fazer esta inesperada revelação, quiçá prematura à luz das regras do bem narrar antes mencionadas, o que se pretende é tão-só bem dispor o leitor deste evangelho a deixar-se entreter com alguns vulgares episódios da vida pastoril, embora estes, adianta-se desde já para que tenha desculpa quem for tentado a passar a frente nada de substancial venham trazer ao principal da matéria.<sup>17</sup>

Tal perspectiva afasta o leitor da objetividade das obras que visam ao mero relato histórico, mas, em compensação, aproxima-o da reflexão sobre o fazer literário, no caso, a construção estilizada do texto e a apropriação da História. Para isso, Linda Hutcheon manifesta a importância do repertório do leitor quando assinala que a metaficção historiográfica “exige do leitor não apenas o reconhecimento de vestígios textualizados do passado literário e histórico, mas também a percepção daquilo que foi feito – por intermédio da ironia - a esses vestígios.”<sup>18</sup>

Já os romances mais recentes, como por exemplo, *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), *Ensaio Sobre a Lucidez* (2004), ou *As Intermittências da Morte* (2005), secundarizam a questão da cronotopia. O leitor tem neles a noção de que a trama transcorre numa sociedade contemporânea, sem apontar diretamente para uma determinada nação. Tais romances relevam a clareza dos problemas que envolvem a sociedade pós-industrial e a necessidade

---

<sup>16</sup> HUTCHEON, 1991. p. 146

<sup>17</sup> SARAMAGO, José, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia da Letras, 2005. p 188.

<sup>18</sup> HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 167.

de se recuperarem valores éticos para que a humanidade possa continuar a conviver nesse mundo, de modo que a questão universal se sobrepõe ao que outrora fora histórica.

Tomemos como exemplo o romance *Ensaio sobre a Cegueira*: Nele, as pessoas de uma cidade qualquer do mundo, perdem a humanidade e se deixam levar pela barbárie, quando a sociedade em que vivem é abalada por uma cegueira branca. Diante desse quadro desolador, as personagens são relegadas a condições desumanas em que seus instintos (a fome, a sede, o sexo) se sobrepõem à razão, impulsionando-os à degradação.

Cabe então, como forma de romper com uma aporia, o resgate dos valores éticos, a solidariedade, o perdão e, sobretudo a retomada da visão (não só a visão física, mas, sobretudo a visão moral da condição humana).

Assim, seja tratando de um passado histórico, seja da sociedade contemporânea, a ficção de Saramago tem um objetivo muito claro de provocar, no leitor, reflexões acerca do mundo em que vivemos.

Essa reflexão se dá intensamente através da interconexão existente entre autor, texto e leitor, quando, no processo da leitura, trazemos à tona algo que ainda não existia nele, visto que cada leitor é capaz de construir um mundo diferente a partir do suporte oferecido pelo texto.

## **2.2 Uma autoria reconstruída pela intertextualidade**

Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer.<sup>19</sup>

Outro ponto intrigante nas narrativas de Saramago está no que concerne à postura dele acerca da autoria de suas obras. O autor português defende a idéia de que a escrita de uma obra é o próprio autor, cujas marcas se fazem presentes no texto e conduzem o leitor ao caminho proposto pelo autor/sujeito da escrita. Saramago se vê na obra, como se parte dela fosse:

---

<sup>19</sup> FOUCAULT, Michel, *O que é um autor?* Lisboa: Veja, 1992. p. 35.

Pergunto-me, até, se o que determina o leitor a ler não será a esperança não consciente de descobrir no interior do livro – mais do que a história que lhe vai ser contada – a pessoa invisível, mais onipresente do autor. Tal como creio entender, o romance é uma máscara que esconde e ao mesmo tempo revela os traços do romancista, provavelmente, digo provavelmente, o leitor não lê o romance, lê o romancista (...) o que digo é que o Autor está no livro todo, que o Autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consegue ser todo o autor.<sup>20</sup>

Diante do fragmento transcrito acima, fica clara a intenção do autor de deixar nos suas romances marcas de uma individualidade, na expectativa de que o leitor o reconheça no texto lido, de modo que, a ausência de pontuação, a paragrafação, o ritmo, a oralidade e, sobretudo a sua postura ideológica acerca dos fatos narrados sejam recursos estilísticos/éticos com os quais a obra do autor português se particulariza e revela seus traços.

Para além das marcas destacadas acima, a escrita saramaguiana se define pelo caráter intertextual e dialógico presente em seu texto, é aí que, mesmo na onipresença do narrador, ele (o autor), por momentos, esconde-se no emaranhado de outros textos e autores que se fazem presentes em sua obra.

Por intertextualidade entendemos “o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo”.<sup>21</sup>

Quanto ao dialogismo, trata-se do “espaço interacional entre o eu e o tu, ou, entre o eu e o outro no texto, o diálogo entre os muitos textos da cultura, que se instala no interior de cada texto e o define”.<sup>22</sup> Desse modo, podemos considerar a premissa de que a perspectiva da voz do outro, não somente a do autor, está presente em todo discurso.

Tais recursos, por um lado, somam-se às marcas que singularizam o texto saramaguiano, contudo, por outro lado, trazem à tona a questão da alteridade, impondo-se à subjetividade que individualizaria a sua autoria, quando então podemos retomar o fragmento acima em que o próprio Saramago afirma que “o romance é uma máscara que esconde e ao mesmo tempo revela os traços do romancista”.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> SARAMAGO, José, *Cadernos de Lanzarote – Diário IV*. Lisboa: Caminho, 1997. p.194.

<sup>21</sup> FIORIN, José Luiz, “Polifonia textual e Discursiva”. In: I.BARROS, Diana Luz Pessoa de. II. FIORIN, José Luiz, *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003. p. 30

<sup>22</sup> BARROS, Diana Luz Pessoa de, “Dialogismo, Polifonia e Enunciação”, In: I.BARROS, Diana Luz Pessoa de. II. FIORIN, José Luiz, *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003. p. 2

<sup>23</sup> SARAMAGO, 1997. p. 194

Assim, na medida em que o leitor “lê o romancista”, ele também reconhece outras vozes, visto que sua obra é constituída por várias outras na intertextualidade sempre presente, desse modo a voz do “autor” é uma voz plural, por natureza.

Carlos Alberto Faraco em seu ensaio *Autor e Autoria* afirma que no ato artístico “há um complexo jogo de deslocamentos envolvendo as línguas sociais, pelo qual o escritor (que é aquele que tem o dom da fala refratada) direciona todas as palavras para vozes alheias e entrega a construção do todo artístico a uma certa voz.”<sup>24</sup> Essa voz é o que Bakhtin chama de “voz criativa”, ou seja, uma voz segunda, “um ato de apropriação refratada de uma voz social qualquer de modo a poder ordenar um todo estético”.<sup>25</sup>

Ainda que Saramago pareça controlar sua escrita com “mãos de ferro”, a individualidade do autor acaba por amalgamar-se na alteridade de outros textos. Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Saramago parece assumir essa pluralidade. Um exemplo disso é o excerto abaixo, em que se fundem a voz do narrador com o discurso de Eça de Queirós, num longo trecho metalinguístico acerca da apropriação das palavras do outro, sobre como uma inversão paródica pode revelar novos sentidos aos já existentes:

Ricardo Reis pára diante da estátua de Eça de Queirós, ou Queiróz, por cabal respeito da ortografia que o dono de nome usou, aí como podem ser diferentes as maneira de escrever, e o nome ainda é o menos, assombroso é falarem a mesma língua e serem, um Reis, o outro, Eça, provavelmente a língua é que vai escolhendo os escritores de que precisa, serve-se deles para que exprimam uma parte pequena do que é, quando a língua tiver dito tudo, e calado, sempre quero ver como iremos nós viver. Já as primeiras dificuldades começam a surgir, ou não serão ainda dificuldades, antes diferentes e questionadoras camadas de sentido, sedimentos removidos, novas cristalizações, por exemplo, Sobre a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia, parece clara a sentença, clara e fechada e conclusa, uma criança será capaz de perceber e ir ao exame repetir sem se enganar, mas essa criança perceberia e repetiria com igual convicção um novo dito, Sobre a nudez forte da fantasia o manto diáfano da verdade, e este dito, sim, dá muito mais que pensar, e saborosamente imaginar, sólida e nua a fantasia, diáfana apenas a verdade, se as sentenças viradas ao avesso passarem a ser leis, que mundo faremos com elas, milagre é não endoidecerem os homens de cada vez que abrem a boca para falar.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> FARACO, Carlos, “Autor e autoria” in: BRAITT, Beth (org.) *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2008. p.40.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.40.

<sup>26</sup> SARAMAGO, 1998. pp. 61-62.

Para Eça de Queirós o Realismo-Naturalismo se pautava em promover narrativas ficcionais, nas quais “a verdade nua” viria à tona, recoberta pelo “manto diáfano da fantasia”, cuja função era trazer o leitor à realidade, a fim de que ele pudesse traçar um método de análise do comportamento humano, isso se faz claro em *O Mandarim* e em *A Relíquia*. Já Saramago “remove sedimentos” e “cristaliza” novas possibilidades interpretativas através da inversão intertextual do trecho de Eça, quando atribui a ele uma nova significação, a qual nos remete ao desnudamento da fantasia, a fim de constatar que a verdade é que se mostra diáfana, vaga, imprecisa e sobretudo, inalcançável. “o manto diáfano da verdade” é o que “cobre a nudez da fantasia.”

O universo fantástico de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* coloca personagem e leitor diante de verdades diáfanas e imprecisas que surgem das diferentes vozes que se fazem presentes no texto a fim de que se constate que “as verdades são muitas, e estão umas contra as outras”<sup>27</sup> no jogo da intertextualidade.

Barthes em seu ensaio *A Morte do Autor* refere-se à intertextualidade como uma das marcas pelas quais um autor não mais se apropriaria de um texto, como se dono dele fosse, pois ele, o texto, configura-se como um “espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contentam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura”.<sup>28</sup>

Saramago, no caso, apropria-se do discurso do outro e adapta-o a um novo contexto, a fim de provocar algum efeito no receptor da obra, que pode ou não reconhecer o intertexto. Tal procedimento, para Barthes, é a eterna imitação de um gesto anterior, e ao autor cabe o poder de “mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo a nunca se apoiar em apenas uma delas (...) a “coisa” anterior que tem a pretensão de traduzir não é senão um dicionário todo composto, cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras, e isto indefinidamente.”<sup>29</sup>

À medida que se assumem as várias autorias que se interpõem no texto saramaguiano, sentidos diversos se constroem.

Ao leitor, cabe deleitar-se com as diversas escrituras que entram em diálogo umas com as outras num espaço em que, segundo Barthes, “se inscrevem, sem que nenhuma se

---

<sup>27</sup> Ibid., p.388.

<sup>28</sup> BARTHES, Roland, *O Rumor da Língua*. São Paulo, ed: Brasiliense, 1988, p.68.

<sup>29</sup> Ibid., p. 69.

perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade de texto não está em sua origem, mas no seu destino”,<sup>30</sup> no caso, o leitor.

Desse modo, a partir do diálogo que se estabelece com os outros textos e, sobretudo com o leitor podemos ampliar o modo como o sentido se constrói. Ao invés de considerarmos, apenas, a possibilidade do sentido da escrita partir unilateralmente do autor, podemos também admitir que o leitor atue na construção do sentido, uma vez que é como leitor que Saramago traça as diretrizes de sua obra, e o repertório que os leitores trazem consigo pode ampliar infinitamente as intenções iniciais do autor acerca do seu próprio texto.

Não se trata de excluir o autor, e sim deixar que o leitor desvende as veredas textuais a partir dos pactos firmados entre o leitor e o texto que se construirá, para que então, ele (o leitor) participe ativamente desse percurso autoral que fundamenta interativamente.

### **2.3 O Ano da Morte de Ricardo Reis: Um jogo intertextual**

E as pessoas nem sonham que quem acaba uma coisa nunca é aquele que a começou, mesmo que ambos tenham um nome igual, que isso só é que se mantém constante, nada mais.<sup>31</sup>

Particularmente, o romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* deixa transparecer, desde o título, o caráter intertextual da trama a ser articulada por Saramago. Assim, o enredo se constrói conjuntamente com outros textos, num jogo em que o leitor se depara com a possibilidade de ampliar sua autonomia em construir sentidos a partir do seu repertório acerca de outros textos e autores, dessa forma, co-atuando na construção dos variados sentidos que o texto pode implicar.

A personagem central do romance é Ricardo Reis, um dos heterônimos de Fernando Pessoa, agora, inserida num “jogo”, cuja finalidade parece ser a de querer provar os limites do processo autoral de modo a chamar o leitor a participar desse processo.

---

<sup>30</sup> Ibid., p.70.

<sup>31</sup> SARAMAGO, 1998. p. 51

Sabemos que Ricardo Reis é um poeta que escreve odes clássicas inspiradas na cultura greco-romana. Seus textos sofrem influência direta do pensamento filosófico da Antigüidade clássica, e se constroem a partir de um diálogo intertextual com o estoicismo (no que tange à contenção de paixões, já que elas não passam de perturbações da razão) e com o epicurismo (no que diz respeito à busca de anulação de desejos e expectativas como uma forma de evitar a frustração).

O fragmento de ode transcrito abaixo deixa claro o caráter intertextual da própria poesia de Ricardo Reis, situando-a no limite em que Poesia e Filosofia se encontram:

“Só o ter flores pela vista fora  
Nas áleas largas dos jardins exactos  
Basta para podermos  
Achar a vida leve.

De todo o esforço seguremos quedas  
As mãos, brincando, pra que nos não tome  
Do pulso, e nos arraste.  
E vivamos assim.

Buscando o mínimo de dor ou gozo,  
Bebendo a goles os instantes frescos,  
Translúcidos como água  
Em taças detalhadas,

Da vida pálida levando apenas  
As rosas breves, os sorrisos vagos,  
E as rápidas carícias  
Dos instantes volúveis.”<sup>32</sup>

Conduzir a existência sem dor ou gozo, encarar a vida que ele vê pálida, breve como uma rosa, e vaga como um sorriso, é uma forma de não se envolver profundamente com nenhuma causa, seja ela de cunho social ou pessoal, evitando assim o sofrimento causado pelo desejo (inclusive o de intervir no mundo) e pelas paixões.

Esse diálogo com o pensamento clássico, por si só, já coloca o texto original do Reis (heterônimo) diante da questão da intertextualidade, na medida em que o poema se constrói a partir de discursos alheios.

---

<sup>32</sup> PESSOA, Fernando, *Poesias de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.38.

O Reis de Saramago regressa a Portugal em 1936, e contracenava com o poeta morto Fernando Pessoa, e com Lúcia, homônima da musa mais visitada de suas próprias odes. Fragmentos de poemas de Camões, Camilo Pessanha, Gonçalves Dias, do próprio Reis e de Pessoa mesclam-se com os escritos dos jornais da época da ditadura salazarista.

Dessa forma, alusões diretas ou indiretas aos textos de outros são a base da construção do romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. A partir dos intertextos, surgem questões que se tornam novas, agora sob o olhar de Saramago, um leitor que traz à luz outros autores, e dá continuidade a reflexões já lançadas. É um jogo em que o leitor, através das outras vozes, é chamado para uma viagem de conhecimento que se dá via tradição literária, e desemboca numa reflexão acerca da história e cultura portuguesas.

Ao abrir o livro com a referência de Camões “Aqui onde o mar acaba e a terra principia”<sup>33</sup>, Saramago convida o leitor a uma viagem interna, nos âmbitos da terra portuguesa e pelo interior da personagem Ricardo Reis. A partir de então, a grande aventura transcorrerá num espaço geográfico definido, em que as referências externas serão recursos para o olhar que se voltará para dentro.

Alusões aos versos do heterônimo Álvaro de Campos compõem a tessitura da trama em que Ricardo Reis se envolve com Lúcia, a criada do hotel onde ele se hospeda “Eu, que tenho sido cômico às criadas de hotel, também tu Álvaro de Campos, todos nós”.<sup>34</sup>

As reflexões acerca da solidão, um dos temas que se destacam no enredo, também são permeadas por referências textuais que, ao se amalgamarem ao texto de Saramago, apresentam novos significados. Ao apropriar-se de um verso do soneto camoniano, por exemplo, Saramago não trata das contradições que o sentimento amoroso apresenta, e sim, vale-se do verso para expressar a angústia existencial em que vive sua personagem: “Como disse o outro, solitário andar por entre a gente, Pior que isso, solitário estar onde nem nós mesmos estamos”.<sup>35</sup>

A presença intertextual é o caminho que aponta para os vários rumos que podem ser tomados pelo leitor a partir do repertório que carrega. Tal repertório é constituído das experiências culturais e funciona como uma das peças que moverá o leitor no jogo que o texto de Saramago propõe.

---

<sup>33</sup> SARAMAGO, 1998. p.11.

<sup>34</sup> Ibid., p. 98.

<sup>35</sup> Ibid., p. 227.



Por conta disso, há diferentes leituras para um mesmo texto, tais leituras, muitas vezes, vão além ou aquém do que o autor supõe, uma vez que as perspectivas do autor, por vezes, não correspondem às do leitor. E este constrói um universo de significações acerca de um objeto arbitrário, que é o texto literário, e abre caminhos que transcendem a intencionalidade da autoria.

No caso, para além de Saramago e Fernando Pessoa, agora há o leitor, que atua como um co-autor em segundo grau do texto de Saramago, pois nesse jogo, as peças já estão dispostas pela leitura (sempre posicionada e nunca neutra) que o próprio Saramago faz do texto de Pessoa. Mesmo em segundo grau, o leitor é responsável por apreender do texto o sentido que se constrói uma vez que o livro em si reserva ao leitor um desafio maior, que é o de lidar com diversas referências, porém cabe ao leitor atribuir uma nova unidade aos textos presentes.

### 3. O fictício, o imaginário e o fantástico na obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis*

Ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que acontecem, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo.<sup>36</sup>

Para que entremos no jogo que propõe a obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis* é imperativo que nos abramos à experiência do gênero fantástico, de modo que a narrativa abre espaço para o insólito, e coloca o leitor diante de acontecimentos que desafiam a lógica da realidade. Para abordar a presença do fantástico na obra de José Saramago, utilizaremos como apoio a *Introdução à Literatura Fantástica*<sup>37</sup> de Todorov, para traçar e estabelecer relações entre o fantástico e o texto do escritor português.

Partiremos, neste capítulo, dos conceitos de fictício e imaginário presentes na obras literárias, sobretudo na de José Saramago. Interessa-nos saber como eles se manifestam, para, então, inquirir sobre qual o papel que o leitor desempenha no processo de interação com o texto ficcional.

Por fim, após explorarmos o universo do fictício, do imaginário e do fantástico, adentraremos no universo pessoano, que também está diretamente ligado à ficção e à fantasia. Tal exame tem em vista estabelecer a relação entre o processo heteronímico que originou o poeta Ricardo Reis e a construção da personagem do romance de José Saramago.

#### 3.1 O Fictício e o Imaginário

Sem o imaginário, o fictício não passaria de uma forma de consciência vazia. E sem o fictício, o imaginário não poderia aparecer como contraposição. Visto ser um meio, o fictício permite ao imaginário expandir-se como decomposição e “possibilitação” simultâneas, sem contudo exercer um controle sobre o que é produzido nessa dualidade, nessa contraposição.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> ECO, Umberto, *Seis Passeios Pelo Bosque da Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p.93.

<sup>37</sup> TODOROV, Tzvetan, *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva. 2007.

<sup>38</sup> ISER, Wolfgang *O Fictício e o Imaginário* in: ROCHA. João César de Castro (organização) *Teorias da Ficção – indagações à Obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: ed. UERJ, 1999. p. 75.

O fictício, segundo Wolfgang Iser<sup>39</sup>, é intencional e dirigido a algum fim (a mentira, por exemplo), e o imaginário, espontâneo.

A literatura é produzida mediante a fusão do fictício e do imaginário, de modo que ela emerge da interação entre ambos, para que eles sirvam de contexto e suporte um para o outro.

Assim como a mentira ultrapassa a verdade e a literatura ultrapassa o real, o fictício atravessa fronteiras entre o mundo ultrapassado e o mundo a que visa ultrapassar. Se compararmos os limites em que se operam é possível dizer que a mentira ultrapassa a verdade, tanto quanto a literatura ultrapassa o real objetivo – ao menos no que tange à verdade e à realidade que alcançam nossos sentidos e nossa capacidade cognitiva.

No caso da literatura, ela pode ser confundida com a mentira, pois comumente se refere a fatos que não existem na realidade como acontecimentos factuais. Como a literatura, as mentiras referem-se a um mundo paralelo, e que, contudo é estruturado como se existisse objetivamente.

É nessa linha de pensamento que se encontra o fictício. Segundo Iser: “o fictício é caracterizado por uma travessia de fronteira entre os dois mundos que sempre inclui o mundo que foi ultrapassado e o mundo-alvo a que se visa”.<sup>40</sup>

Enquanto leitores, sabemos que a literatura consiste em fingimento, e que viver nesse mundo ilusório pode revelar algo sobre nós que a realidade objetiva, em sua atual configuração, não permite conhecer.

Quando estamos diante do mundo da leitura, temos ao nosso alcance a experiência de viver uma outra vida. E, para experimentarmos o que ela nos traz, precisamos confrontá-la com algo. Geralmente esse algo são as nossas experiências, pois, “como leitores, estamos assim enredados ao texto, sendo simultaneamente capazes de observar a nós mesmos nesse enredamento.”<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Ibid., pp. 65-77.

<sup>40</sup> Ibid., p. 68.

<sup>41</sup> ISER, Wolfgang, “O Fictício e o Imaginário” in: ROCHA, João César de Castro (organização) *Teorias da Ficção – indagações à Obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: ed. UERJ, 1999. p. 66.

O romance compreende coisas que superam os dados da realidade. Ao considerarmos o mundo do texto como se fosse real, ele se transforma num espelho, ou suporte de reflexão, orientando o leitor a redimensionar o seu conceito de realidade.

Assim, o fictício passa a fazer parte do imaginário, através da imaginação, que é a capacidade que o leitor possui de aventurar-se no mundo paralelo e assim, ele, o fictício, adquire forma e manifesta-se como um ato de consciência.

A relação entre o fictício e o imaginário no livro *O Ano da Morte de Ricardo Reis* fica explícita quando o leitor sabe que está diante de uma pára-realidade e, para que ela se concretize, não como verdade, mas como ficção, é preciso que a imaginação se permita entrar em cena, aceitando as regras do jogo.

Para trazer à consciência a idéia de que se está em Portugal de 1936, ao lado de Ricardo Reis e Fernando Pessoa, Saramago traz à cena o ortônimo Fernando Pessoa e o heterônimo Reis, no mesmo estatuto de realidade, além de configurações espaciais objetivas (o cenário cotidiano de Lisboa, o cemitério dos prazeres, o universo religioso de Fátima) que tornam possível o pacto com o impossível. Cabe então ao leitor a consciência de aventurar-se nesse processo de ficção e imaginação.

Assim, no pacto que faz com a ficção, o leitor aceita e considera a possibilidade de Ricardo Reis e Fernando Pessoa interagirem, mesmo após a morte deste, num mundo aparentemente real. É o que vemos no trecho em que as personagens contracenam num diálogo sobre o fato de ambos se reconhecerem múltiplos:

Fernando Pessoa sorri e dá boas tardes, respondeu Ricardo Reis da mesma maneira e ambos seguem na direção do Terreiro do Paço, um pouco adiante começa a chover, o guarda chuva cobre os dois, embora a Fernando Pessoa o não possa molhar esta água, foi o movimento de alguém que ainda não se esqueceu por completo da vida, ou teria sido apenas o apelo reconfortador de um mesmo e próximo tecto, Chegue-se para cá que cabemos os dois, a isto não se vai responder, Não preciso, vou bem aqui. Ricardo Reis tem uma curiosidade para satisfazer, quem estiver a olhar para nós, a quem é que vê, a si ou a mim. Vê-o a si, ou melhor, vê um vulto que não é você nem eu, Uma soma de nós ambos dividida por dois. Não, diria antes que o produto da multiplicação de um pelo outro, Existe essa aritmética, Dois, sejam eles quem forem não se somam, multiplicam-se, Crescei e multiplicai-vos, diz o preceito, não é nesse sentido, meu caro, esse é o sentido curto, biológico, aliás com muitas excepções, de mim, por exemplo, não ficaram filhos, De mim também não vão ficar, creio, e no entanto somos múltiplos.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> SARAMAGO, 1998. p. 93.

Neste mundo de fingimento, o próprio autor se deixa conduzir pela ficção, enquanto constrói seu texto a partir do discurso de outros. Nesse processo, ao texto são atribuídos novos significados a partir da imaginação que, segundo Iser, “não é um potencial auto-ativável”<sup>43</sup>, tendo em vista que se dá principalmente no nível da alteridade, ou seja, nenhum elemento está presente no texto sem que o vestígio de um outro item, trazido pela bagagem e/ou reflexão do leitor, inscreva-se nele.

É o que acontece no trecho transcrito acima, onde o que predomina é o discurso pessoano acerca do processo de desdobramento. Segundo Fernando Pessoa, quem os vê naquele momento veria “o produto da multiplicação de um pelo outro”, não no sentido biológico como imagina Reis, mas no sentido de que um é parte do outro.

Ricardo Reis não existe objetivamente (se considerarmos que ele só existe como manifestação poética de Fernando Pessoa) e Fernando Pessoa, por sua vez, está morto. Eis aí uma das chaves a serem abertas pelo leitor do romance, transitar num diálogo entre duas incógnitas, personagens de diferentes naturezas que se movem dentro de um espaço ficcional, por conta da inexistência objetiva que os nivela no ano de 1936.

Nesse universo, o leitor é levado ao constante ato de fingir, pois precisa ativar a sua imaginação, tornar concreto e coerente o caminho que percorre dentro do texto, junto às personagens.

Podemos inferir do texto de Saramago a travessia a que se refere Iser, quando diz que o fictício é a travessia entre os dois mundos que sempre inclui “o mundo que foi ultrapassado e o mundo a que se visa”.<sup>44</sup> Neste ponto, começamos a perceber as duas personagens como alegorias desses mundos fronteiros de morte e vida, ficção e realidade.

Ficcionalizada a leitura, ultrapassamos o mundo da realidade, o que ficou para trás, com a primeira morte de Fernando Pessoa, a morte real, e visamos ao mundo da ficção, com a segunda morte, a que o trouxe ao livro de Saramago. Assim, a imaginação poderá então retratar o que não viu, o que se criou.

Dessa forma, podemos deduzir, a partir do romance de Saramago, que o fictício e o imaginário são dispositivos que constituem a literatura, pois ambos compactuam para

---

<sup>43</sup> ISER, Wolfgang *O Fictício e o Imaginário* in: ROCHA, João César de Castro (organização) *Teorias da Ficção – indagações à Obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: ed. UERJ, 1999. p.70.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.68.

experiências de alteridade que nos conduzem “além dos limites da situação em que nos achamos, ou além dos limites do que somos”.<sup>45</sup>

### 3.2 O Fantástico

Todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, a irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana.<sup>46</sup>

Para Todorov<sup>47</sup>, somos transportados para o âmago do fantástico quando, num mundo que é exatamente o nosso, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, e nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós.

O que se percebe, na leitura de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, é que o leitor se localiza num espaço e tempo reais: Portugal de 1936, época da ditadura de Salazar, expansão do nazismo e fascismo pela Europa, revolta da armada no Brasil. No entanto, nesse espaço de realidade histórica, são inseridas as personagens fictícias, desde quando chega a Portugal Ricardo Reis. Um médico que residiu por dezesseis anos no Rio de Janeiro e retorna à Lisboa por conta da morte de Fernando Pessoa.

Para surpresa do leitor, com o transcorrer da trama, uma incomum relação de amizade se estabelece entre Fernando Pessoa (morto) e Ricardo Reis. Eis aí o ponto de imersão no fantástico, já que o leitor se depara com um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis do mundo natural.

Isso gera no leitor o hesitação a que Todorov se refere ao definir o fantástico, uma vez que nós, leitores, somos levados a reconhecer como verdadeiro apenas o universo real, mesmo quando estamos diante da ficção e, ao depararmo-nos com um acontecimento aparentemente sobrenatural, hesitamos entre abandonar a história por falta de lógica, ou

---

<sup>45</sup> Ibid., p. 66

<sup>46</sup> CAILLOIS, Roger, *Au Coeur du fantastique*.in: TODOROV, Tzvetan, *Introdução à Literatura Fantástica*, São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 32

<sup>47</sup> TODOROV, Tzvetan, *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.30

embarcar no jogo da imaginação, em que a curiosidade por ir além do real se faz mais forte do que o senso de realidade.

O fragmento transcrito abaixo refere-se ao primeiro encontro entre Fernando Pessoa e Ricardo Reis na trama de Saramago:

Soube que me foi visitar, eu não estava, mas disseram-me quando cheguei, e Ricardo Reis respondeu assim, Pensei que estivesse, pensei que nunca de lá saísse, Por enquanto saio, ainda tenho uns meses para circular à vontade, explicou Fernando Pessoa, Oito meses porquê, perguntou Ricardo Reis, e Fernando Pessoa esclareceu a informação, Contas certas, no geral e em média, são nove meses, tantos quantos os que 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 vão nos esquecendo um pouco, salvo casos excepcionais nove meses é quanto basta para o total olvido, e agora diga-me você que é que o trouxe a Portugal.<sup>48</sup>

A leitura do trecho acima remete o leitor ao mundo do fantástico, pois quando Fernando Pessoa argumenta a possibilidade de sua existência após a morte, convence Ricardo Reis dela, e, por conseguinte, o leitor que se deixa envolver pela atividade imaginativa acerca dessa nova realidade proposta: uma personagem que sai do cemitério para encontrar-se com um vivo, após ser avisado dessa visita por seus companheiros mortos. É no mínimo estranho.

Ainda assim, o leitor, propõe-se a interagir com o texto, visto que “o fantástico implica, pois, uma interação do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados”.<sup>49</sup>

Retomando o primeiro encontro entre Fernando Pessoa e Ricardo Reis, infere-se que leitor se deixa convencer pela lógica com a qual Fernando Pessoa explica a Ricardo Reis o processo pelo qual os mortos se servem dos caminhos dos vivos. Isso se dá através da articulação de um discurso permeado de uma aproximação gradativa dessa pára-realidade que tem como intuito aproximar o universo real do fantástico:

Quando se está morto, sabe-se tudo, é uma das vantagens, respondeu Fernando Pessoa, E entrar, como foi que entrou no meu quarto, Como

---

<sup>48</sup> SARAMAGO, 1998. p. 80.

<sup>49</sup> TODOROV, 2007. p. 37.

qualquer outra pessoa entraria, Não veio pelos ares, não atravessou paredes, Que absurda idéia, meu caro, isso só acontece em livros de fantasmas, os mortos servem-se dos caminhos dos vivos, aliás nem há outros, vim por aí a fora desde os Prazeres, como qualquer mortal, subi a escada abri aquela porta, sentei-me neste sofá à sua espera, E ninguém deu pela entrada de um desconhecido, Essa é a outra vantagem de estar morto, ninguém nos vê, querendo nós, Mas eu vejo a si, Porque eu quero que me veja, e, além disso, se reflectirmos bem, quem é você, a pergunta era obviamente retórica, não esperava resposta, e Ricardo Reis, que não a deu, também não a ouviu.<sup>50</sup>

Tanto Fernando Pessoa como Ricardo Reis causam estranheza no leitor, já que um, como sabemos, é fantasma, e o outro (Ricardo Reis) “quem era ele?” Um heterônimo, alguém saído de um livro de poemas que agora parece se materializar para que Saramago cumpra com seu propósito na construção do romance.

Também neste trecho, o olhar de Pessoa – personagem difere daquele que o poeta provavelmente sustentava com relação aos heterônimos, no caso com relação a Reis. O Pessoa recriado por Saramago afirma uma diferença ontológica entre si e o outro (“se refletirmos bem, quem é você”), quando sabemos que toda a obra pessoana no seu sentido mais global, operou uma suspensão do conceito da realidade em que se apoiaria a diferença essencial entre os eus que subscreveram. O Pessoa de Saramago afirma-se como um eu por oposição ao outro; ao passo que o poeta Fernando Pessoa anulou-se, esvaziou-se para outrar-se.

Diante desse quadro, o leitor hesita em acreditar que possa se tratar de uma verdade, mas, por outro lado, não se recusa a participar desse jogo de fantasia, pura sedução, e se deixa conduzir pela trama que a todo momento o coloca diante do estranho e do improvável.

Numas das acepções de fantástico presente na obra de Todorov “o fantástico é uma hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, no caso, o leitor, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural”.<sup>51</sup> Trata-se de uma relação que se dá entre o real e o imaginário, “uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real”.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> SARAMAGO, 1998. p. 82.

<sup>51</sup> TODOROV, 2007, p. 31.

<sup>52</sup> Ibid., p. 32.



O fantástico exige que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e a sobrenaturalidade dos acontecimentos evocados.

Ricardo Reis, Fernando Pessoa, Lídia, Marcenda são personagens que se relacionam num determinado contexto histórico e espacial, contudo são todos personagens que José Saramago, num processo de intertextualidade, trouxe à baila para que assim Ricardo Reis pudesse contracenar no palco do texto, surpreendendo o leitor a cada página, sem que o mesmo consiga explicar ao certo os fenômenos que ocorrem. O jogo de Saramago é, assim, o de dar historicidade a Reis, como se, no romance, e apenas nele, Ricardo Reis ascendesse ao estatuto de realidade.

Tomemos, como exemplo, o tempo de nove meses que um morto passa na terra: em princípio parece absurdo, no entanto, ao ler a explicação de Fernando Pessoa, o leitor não só aceita a possibilidade, como também vê sentido nela, mesmo sabendo da sua improbabilidade, e assim prossegue a sua leitura rumo ao fantástico que, cada vez mais, se naturaliza.

O fantástico dura apenas o tempo de uma hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem vai ou não de encontro à “realidade”, tal qual vigora na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma, contudo, uma decisão, opta por uma ou outra solução. No entanto, a hesitação não se resolve, pois, se Reis vai com Pessoa para o túmulo, o filho que deixa no ventre de Lídia poderia, de algum modo, mantê-lo preso à vida concebida por Saramago.

Então vamos, disse, para onde é que você vai, Vou consigo, Devia ficar aqui, à espera de Lídia, Eu sei que devia, para a consolar do desgosto de ter ficado sem irmão, Não lhe posso valer, E esse livro, para que é, Apesar do tempo que tive, não cheguei a acabar de lê-lo, Não irá ter tempo, Terei o tempo todo, Engana-se, a leitura é a primeira virtude que se perde, lembra-se. Ricardo Reis abriu o livro, viu alguns sinais incompreensíveis, uns riscos pretos, uma página suja, Já me custa ler, disse, mas mesmo assim vou levá-lo, Para quê, Deixo o mundo aliviado de um enigma. Saíram de casa, Fernando Pessoa ainda observou, Você não trouxe chapéu, melhor do que eu sabe que não se usa lá. Estavam no passeio do jardim, olhavam as luzes pálidas do rio, a sombra ameaçadora dos montes. Então vamos, disse Fernando Pessoa, Vamos, disse Ricardo Reis.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> SARAMAGO, 1998. p. 415.

No caso, o leitor, diante do que leu, fica um tanto perplexo, pois a leitura do romance abriu a ele muitas perspectivas, e principalmente expectativas acerca das personagens e à postura delas com relação ao mundo.

No entanto, o título do livro já continha o final esperado: Ricardo Reis iria morrer, afinal, esse era o ano da morte dele e, ao longo do livro, a personagem se viu dividida entre a pulsão pela vida e a morte.

Efeito esperado, o leitor se frustra, pois criou expectativas com relação ao destino da personagem e a todo momento esperava que o pulso vital prevalecesse sobre a morte. Ir com Fernando Pessoa é uma forma de Ricardo Reis permanecer na ficcionalidade original do heterônimo. E o leitor, que o queria na realidade, volta-se para o destino de Lídia e seu filho, resíduo que não permite a escolha, antes, faz prevalecer o efeito do fantástico como hesitação permanente criada pelo romance.

O que cabe ao leitor, no jogo de Saramago, é decidir entre: a existência de Reis independentemente de Pessoa, como um ser autônomo (esse que Saramago pretende fixar na realidade histórica de 1936); ou a existência ilusória de Reis, tomado como um ser autônomo – por isso não pode sobreviver à morte definitiva de seu criador.

A ambiguidade, entretanto, se mantém no desenlace, na concretude do filho deixado no ventre de Lídia.

Vale ressaltar, entretanto, que tal hesitação – fundadora do fantástico no romance – é uma premissa calcada num conceito (materialista) de realidade que só a Saramago, neste contexto, pertence.

#### 4. Ricardo Reis: entre Fernando Pessoa e Saramago

Negada a verdade, não temos com que entretermos senão a mentira. Com ela nos entretenhemos, dando-a porém como tal, que não como verdade; se uma hipótese metafísica nos ocorre, fazemos com ela, não a mentira de um sistema (onde possa ser verdade) mas a verdade de um poema ou de uma novela – verdade em saber que é mentira, e assim não mentir.<sup>54</sup>

A obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, é, antes de tudo, o resultado da leitura pessoal, de parte da obra pessoana, feita por Saramago, sobretudo, daquela pertinente à poesia de Ricardo Reis.

A obra é publicada em 3 de novembro de 1984, e em pouco mais de um mês atinge a quarta edição, numa tiragem total de 20 000 exemplares. Saramago acerca do propósito do romance tece os seguintes comentários: “É o lugar onde eu pretendi, para além do mais que o livro tenha – e tem mais coisas -, dizer ao Ricardo Reis: Sábio é o homem que se contenta com o espetáculo do mundo? Se tu achas isso, aqui tens o espetáculo do mundo que é o ano da tua morte, o ano de 1936”.<sup>55</sup>

Saramago acreditava ser Ricardo Reis uma personagem verdadeira, quando leu pela primeira vez as odes do heterônimo de Fernando Pessoa, fato que corrobora com as idéias pessoanas acerca do processo heteronímico, uma vez que, o próprio Pessoa se refere a eles como seres independentes do criador “Não há que buscar em quaisquer deles idéias ou sentimentos meus, pois muitos deles exprimem idéias que não aceito, sentimentos que nunca tive. Há simplesmente que os ler como estão, que é aliás como se deve ler”.<sup>56</sup>

Tal ilusão, deveras convincente, está entre os fatores que o teriam auxiliado na construção de sua personagem, agora recriado na narrativa, com surpreendente veracidade. Em entrevista para Adelino Gomes o próprio autor comenta sobre esse primeiro contato com o poeta das odes:

Conheci Ricardo Reis por altura dos meus 17 ou 18 anos. Na Escola Industrial de Afonso Domingues, que frequentava, havia uma biblioteca, e foi aí que se me deparou um exemplar da revista "Athena" em que apareciam umas quantas odes assinadas com aquele nome. Dizer que

<sup>54</sup> PESSOA, Fernando, *Ficções do Interlúdio*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998. p.267.

<sup>55</sup> AGUILERA, Fernando Gómez, *José Saramago: A Consistência dos Sonhos – Cronobiografia*, Lisboa: Caminho. 2008. p. 97.

<sup>56</sup> PESSOA, Fernando *Obra em Prosa*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 87.

fiquei deslumbrado é pouco, tinha diante de mim a beleza em estado puro. Nessa altura, pensei que Ricardo Reis era uma pessoa real, não sabia nada dos heterônimos e pouquíssimo do próprio Pessoa.<sup>57</sup>

A publicação do romance traz à luz uma questão crucial a ser resolvida entre Saramago e Ricardo Reis: a indiferença em relação ao mundo. Tal postura de Reis provoca em Saramago um misto de admiração (muito próxima da indignação) e repulsa, já que este, com seu proposital engajamento, acredita ser a literatura uma forma de militância política, ao contrário do que propõe Ricardo Reis em seu modo de agir e pensar.

Aquilo me intrigava particularmente – e já então era como se eu tomasse o Ricardo Reis só, como se ele fosse um poeta que não tivesse nada a ver com Pessoa e os outros heterônimos – era, justamente, aquela indiferença em relação ao mundo. Quando ponho como uma das epígrafes desse romance ‘Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo’, isto é qualquer coisa que desde sempre me irritou. Mas há entre mim e o Ricardo Reis uma espécie de fenómeno de atração e repulsão e, por outro lado, admiro-o até no seu próprio comportamento em relação à vida, como se em mim houvesse uma necessidade de distância, o que até parece altamente contraditório com todo o meu empenhamento político e militante – mas o homem é o lugar de todas as contradições.<sup>58</sup>

Em 1936, Saramago tinha 13 anos e é a partir de recordações que o autor tem da Lisboa dessa época, que o romance se fundou. Saramago se recorda da tristeza e da solidão que era Lisboa, e eis a tônica do seu romance “É um livro sobre a solidão triste, sobre uma cidade triste, sobre um tempo triste”.<sup>59</sup>

O levantamento dos dados da época se deu a partir das leituras dos jornais *O Século* e *Diário de Notícias*. Saramago não só visitou o quarto 201 do Hotel Bragança, como também o cemitério dos Prazeres. “O resto teve de resolvê-lo a imaginação”.<sup>60</sup>

Para Fernando Pessoa, a criação heteronímica está vinculada ao desejo de multiplicar-se para sentir-se, e conhecer a realidade que se mostrava múltipla. Ao desdobrar-se através dos outros, projetar-se-ia para fora de si, para assim conhecer-se, ou fingir que se conhecia numa tentativa de perceber a realidade em sua plenitude, conforme ele mesmo afirmou, quando expôs suas idéias sobre a heteronímia:

---

<sup>57</sup> [http://www.geocities.com/marco\\_lx\\_pt/sarentrevista.htm](http://www.geocities.com/marco_lx_pt/sarentrevista.htm) acesso em 18/11/2008.

<sup>58</sup> AGUILERA, 2008. p. 98

<sup>59</sup> Ibid., p. 97.

<sup>60</sup> Ibid., p. 99.

Não sei quem sou, que alma tenho. Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros).

Sinto crenças que não tenho. Elevam-me ânsias que repudio. A minha perpétua atenção sobre mim perpetuamente me aponta traições de alma a um caráter que talvez eu não tenha, nem ela julga que eu tenho.

Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.<sup>61</sup>

Nesse contexto surgem seus heterônimos mais conhecidos, Ricardo Reis, Alberto Caeiro e Álvaro de Campos, além dos outros, Bernardo Soares, Antônio Mora.

O heterônimo Ricardo Reis nasceu dentro da alma de Fernando Pessoa no dia 29 de janeiro de 1914, quando este ouvira uma discussão sobre os excessos da poesia moderna. Nesse momento erguera uma teoria neoclássica, a fim de reagir contra as correntes do romantismo moderno e, segundo o próprio Pessoa, “contra o neoclassicismo à Maurras”<sup>62</sup>

Reis possui identidade própria e um perfil singular: é médico de formação, um “latinista por educação alheia e um semi-helenista por educação própria”<sup>63</sup>. Procura conduzir seu modo de viver de acordo com os preceitos filosóficos herdados do helenismo - O Estoicismo e o Epicurismo - como forma de não sofrer com a fugacidade da vida.

Para os estóicos, o ideal de felicidade estava relacionado à condição racional do homem, que se afastaria das paixões para viver numa condição de apatia:

Viver indiferente aos males, que não passam de aspectos isolados do todo racional. Viver de acordo com a razão significa desviar-se das paixões, que são as perturbações da razão. Se o mundo é regido por uma providência racional, o importante é que cada um se reconheça como parte dela aceitando impassivelmente a sua condição. Nisso consiste a liberdade, e é por esse motivo que o homem pode ser livre mesmo quando escravo. Ausência de paixão, apatia – esse é o ideal ético dos estóicos.<sup>64</sup>

Ricardo Reis deixa em suas odes marcas do ideal estóico, quando se propõe a encarar o seu destino racionalmente, de modo a governar seus pensamentos, antes de aventurar-se a intervir na órbita do universo que gira independente das vontades humanas.

---

<sup>61</sup> PESSOA, Fernando *Obra em Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2005. p.81.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p.139.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 98

<sup>64</sup> ABRÃO, Bernadette Siqueira, *História da Filosofia*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. pp. 75 e 76.

Ser racional é ter a consciência da nossa condição transitória, portanto o ódio ou o amor em excesso só fazem afastar o homem do domínio da própria mente, conforme o fragmento transcrito da ode:

Cumpra a lei, seja vil ou vil tu sejas.  
Pouco pode o homem contra a externa vida.  
Deixa haver a injustiça.  
Não odeies nem creias.

Não tens mais reino do que a própria mente  
Essa, em que és dono, grato o Fado e os Deuses,  
Governa, até à fronteira,  
Onde mora a vontade.<sup>65</sup>

Também é constante, nas Odes de Reis, o pensamento de Epicuro (c. 341-270 a. C), sobretudo quando este se refere ao estado de ataraxia, como forma de prazer pelo repouso que consiste na ausência de desejos:

A felicidade é prazer, basicamente satisfação de desejos físicos. Mas, como a um prazer momentâneo pode-se seguir desprazer ou dor, convém procurar um tipo de satisfação estável, comedido mas constante – algo como a sensação que experimenta um homem que não sente sede, e por isso, não bebe. Esse “prazer em repouso”, como denomina Epicuro, é precisamente a ataraxia, um estado de desejo sempre saciado e que se consegue pelo perfeito equilíbrio entre as partes do organismo.<sup>66</sup>

Na poesia de Reis, as marcas do epicurismo se fazem claras quando, no fragmento da ode transcrita abaixo, o poeta prega a ausência de tristezas e alegrias como forma de “decorrer” a vida, indiferente e tranqüilo perante a inexorabilidade do tempo que passa e, sem piedade, o devorará, assim como devorou seus filhos:

(...)  
Não há tristezas  
Nem alegrias  
Na nossa vida.  
Assim saibamos  
Sábios incautos  
Não a viver,<sup>67</sup>  
(...)

---

<sup>65</sup> PESSOA, Fernando, *Poesia de Ricardo Reis*. Organização Manuela Parreira da Silva, São Paulo: Companhia das Letras, 2000. pp. 78 – 79.

<sup>66</sup> ABRÃO, Bernadette Siqueira, *História da Filosofia*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. pp.73 e 74.

<sup>67</sup> PESSOA, 2000. p.29.

Não vale a pena  
Fazer um gesto,  
Não se resiste  
Ao deus atroz  
Que os próprios filhos  
Devora sempre.<sup>68</sup>

(...)

Ricardo Reis é uma das faces criadas por Pessoa que se diz discípulo do mestre Caeiro, no sentido de que aquele se propõe, como este, a vivenciar, ainda que apenas na poesia, a relação que o homem estabelece com a natureza e com as sensações, de modo a aprender, com a clareza e a objetividade da natureza, a entender o curso da existência.

Para Reis, buscar a obra de Caeiro é buscar a natureza. “Cheia de pensamento, ela livra-nos de toda a dor de pensar. Cheia de emoção, ela liberta-nos do peso inútil de sentir. Cheia de vida, ela põe-nos à parte do peso da vida que é forçoso que vivamos”<sup>69</sup>. Essa aprendizagem se pode observar no fragmento abaixo transcrito, onde o eu-lírico propõe observar a calma dos rios “para aprendermos/Calma também”.

Colhamos flores.  
Molhemos leves  
As nossa mãos  
Nos rios calmos,  
Para aprendermos  
Calma também.<sup>70</sup>

Percebe-se que, entre o comentário e o poema citados, sobra em Reis uma consciência inarredável de que a vida pesa, justamente porque dela não se alijam a “dor do pensar”, tampouco a inutilidade do sentir.

Por seu lado, Reis encara a vida racional e lucidamente, como um jogo no qual estamos sempre a perder para o tempo, que inexoravelmente, nos *devora*. Sua postura se assemelha à de um jogador que, diante do inevitável, move as peças de um tabuleiro, não para vencer o jogo, mas sim, para se manter altivo diante do aniquilamento. Colocar flores dentro da jarra (Mestre, são plácidas/Todas as horas/Que nós perdemos, /Se no perdê-las, /Qual uma jarra, /Nós pomos flores, /Não há tristezas, /Nem alegrias/Na nossa vida...) <sup>71</sup> é

---

<sup>68</sup> PESSOA, 2000. p.30.

<sup>69</sup> PESSOA, 2005. p. 113.

<sup>70</sup> Ibid., p. 113.

<sup>71</sup> Ibid., p. 29.

uma forma de luta em que, conforme assinala Maria Helena Nery Garcez, “embora não se elimine o passar do tempo, parece que se consegue, de algum modo, dar elegantemente a volta por cima, ser superior, exorcizá-lo de alguma forma. Preencher as horas de coisas belas como as flores é um ato estético que contrabalança a sua perda”.<sup>72</sup>

Outro ponto que opõe Ricardo Reis a seu mestre é a erudição daquele, fato que o afasta da ingenuidade de Caeiro e de seu isolamento intelectual, fatores esses responsáveis pela poesia prosaica e de pureza material praticada pelo mestre. Reis propõe uma poesia esteticamente elevada na medida em se aproxima dos ideais clássicos de cultura.

Ao longe os montes têm neve ao sol,  
Mas é suave já o frio calmo

Que alisa e agudece  
Os dardos do sol alto.

Hoje, Neera, não nos escondamos,  
Nada nos falta, porque nada somos.

Não esperamos nada  
E temos frio ao sol.

Mas tal como é, gozemos o momento,  
Solenes na alegria levemente,

E aguardando a morte  
Como quem a conhece.<sup>73</sup>

Como podemos constatar na ode transcrita acima, a poesia é o meio pelo qual Reis expressa os ensinamentos dos mestres gregos Horácio e Epicuro, o primeiro presente no tom solene dos poemas, e o segundo na forma de conduzir a existência: “gozemos o momento, / Solenes na alegria levemente/E aguardando a morte/ Como quem a conhece”.

Ricardo Reis, como heterônimo de Fernando Pessoa, entende que a natureza contém todo o equilíbrio necessário para a construção de sua ética da abdicção, visto que a natureza induz o poeta a crer numa espécie de paz provisória, capaz de suspender as cisões da vida, como se estivesse sob o efeito de um anestésico.

---

<sup>72</sup> GARCEZ, Maria Helena Nery, *O Tabuleiro Antigo: Uma Leitura do Heterônimo Ricardo Reis*. São Paulo: Edusp, 1990. p.13.

<sup>73</sup> PESSOA, 2000. p. 37.



Afastar-se das questões mundanas é, para Reis, uma forma de aproximar-se da divindade. Quando o poeta prefere “rosas, à pátria e magnólias à glória e à virtude”<sup>74</sup>, Reis, como se fosse um deus, prega o repouso, a recusa dos sonhos e ambições, a não-ação e a consciência da inexorabilidade da morte. Afinal, para ele as coisas que os humanos acrescem à vida nada aumentam na alma do poeta, a não ser “o desejo de indiferença/E a confiança mole/Na hora fugitiva.

A idéia de elevação “no sentido greco-romano: a realização plena, tranqüila, segura, de todas as potencialidades humanas”<sup>75</sup> ocorreria ao homem, na medida em que se libertasse de suas fraquezas e adotasse uma postura estóico e epicurista diante da vida; deixando que a vida passe por ele, já que ele sempre ficará o mesmo, assim como as estações do ano que se repetem. “Por mim, se em mim posso falar, quero ser ao mesmo tempo epicurista e estóico, certo de que estou na inutilidade de toda a ação num mundo em que a ação está em erro, e de que todo o pensamento, em um mundo onde o modo de pensar se esqueceu”<sup>76</sup>.

A expressão neoclássica da poesia de Reis parece surgir exatamente dos exageros do século XX. Reis nega a modernidade, isola-se dela e coloca-se como um expectador desse mundo “à beira-rio”, “à beira-estrada”, sem comprometimento com o fluxo da vida, pois, para ele:

Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo,

E ao beber nem recorda  
Que já bebeu na vida,  
Para quem tudo é novo  
E imarcescível sempre

Coroem-no pâmpanos, ou heras, ou rosas volúveis,  
Ele sabe que a vida  
Passa por ele e tanto  
Corta à flor como a ele  
De Átropos a tesoura.

Mas ele sabe fazer que a cor do vinho esconda isto,  
Que o seu sabor orgíaco  
Apague o gosto às horas,  
Como a uma voz chorando

---

<sup>74</sup> Ibid., p. 66.

<sup>75</sup> BERRINI, Beatriz, *O Paganismo de Pessoa, in Eça e Pessoa*. Lisboa: A Regra do Jogo Edições, 1984. p.61.

<sup>76</sup> PESSOA, 2005. p.114.

O passar das bacantes.

E ele espera, contente quase e bebedor tranqüilo,  
E apenas desejando  
Nenhum mal tido  
Que abominável onda  
Não o molhe tão cedo.<sup>77</sup>

Para materializar seu ideal estético, Reis compõe versos de forma rigorosa, versos curtos e de justa medida, uma vez que, para ele, a emoção está na forma. Conseqüentemente, a contenção lírica dá o tom do comedimento emocional, pois a forma contém a emoção: carrega-a e a limita.

Em seus apontamentos, Ricardo Reis refere-se à contenção de sua poesia quando estabelece a proporção entre a verdade da poesia e a sua frieza:

Quanto mais fria a poesia, mais verdadeira. A emoção não deve entrar na poesia senão como elemento dispositivo do ritmo, que é a sobrevivência longínqua da música no verso. E esse ritmo, quando é perfeito, deve antes surgir da idéia que da palavra. Uma idéia perfeitamente concebida é rítmica em si mesma; as palavras em que perfeitamente se diga não têm poder para apoucar. Podem ser duras e frias: não pesam – são as únicas e por isso as melhores. E, sendo as melhores, são as mais belas.<sup>78</sup>

Assim como propõe altivez poética sem o descomedimento emocional em suas odes, Ricardo Reis mantém a mesma postura em sua conduta pessoal. Prefere afastar-se das questões mundanas, cotidianas, ao passo que demonstra estar consciente da efemeridade da vida quando a aproxima de uma flor que pode ser cortada do seu galho momentaneamente. Dessa forma, a ética da indiferença está lançada como uma forma de não sofrer.

Poderíamos ler o comportamento do heterônimo pessoano à luz do pensamento de Nietzsche acerca do *Nascimento da Tragédia*, quando este afirma que o mundo da beleza (apolíneo) mascara, encobre, ou seja, vela a verdade essencial do mundo, ao passo que a tragédia (sob o signo dionisíaco), faz com que o homem aprenda a lidar com o sofrimento integrante da vida, por meio da desintegração do eu. A arte apolínea valorizava o indivíduo, seus limites e sua medida:

---

<sup>77</sup> PESSOA, 2000. pp. 42-43. (Julgamos procedente citar este poema na íntegra, pois ele será importante no jogo intertextual promovido em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*)

<sup>78</sup> PESSOA, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Ática, [ ]. pp. 392.

A experiência dionisíaca, em vez da individualização assinala justamente uma ruptura com o *principtum individuationis* e uma total reconciliação do homem com a natureza e os outros homens, uma harmonia universal e um sentimento místico de unidade; em vez de autoconsciência significa uma desintegração do eu, que é superficial, e uma emoção que abole a subjetividade até o total esquecimento de si; em vez de medida é a eclosão da *hybris*, da desmesura da natureza considerada como verdade e “exultando na alegria, no sofrimento e no conhecimento”, em vez de delimitação, calma e tranqüilidade e serenidade.<sup>79</sup>

Nesse sentido, Ricardo Reis se afasta do trágico, uma vez que diviniza a beleza (que é sinônimo de Harmonia e justa medida) como uma forma de manter-se apenas na camada aparente da vida. Contudo tal ideal não o redime da real condição humana, do destino, que o amarguram: “Nada fica de Nada. Nada somos./Um pouco ao sol e ao ar nos atrasamos/Da irrespirável treva que nos pese./Da húmida terra imposta, /Cadáveres adiados que procriam.”<sup>80</sup>

Sua conduta ética reflete a sensação do homem do século XX, na era dos excessos, da massificação, da alienação. Reis surge então como aquele que retoma o ideal clássico, como um modo reativo de conduzir a vida e a arte: comedimento e desapego são formas de evitar o sofrimento causado pelo desejo, ansiedade, medo, e sobretudo pela falta de sentido na vida do homem moderno.

No entanto, apesar de tentar conduzir sua existência à beira da dor, Reis deixa-se cair em contradição. Podemos observar o sofrimento e o medo na consciência da inexorabilidade da morte, bem como na tentativa de conviver impassível diante do destino. Isso não evita a angústia do poeta, afinal essa espera consciente e passiva o remete a um mundo alienante de aparências e a um caminho que não o afasta da dor, nem da brutal realidade do mundo. O que nos remete ao caráter trágico da sua pessoa.

Relutar contra isso requer do poeta uma reação imediata ao seu imobilismo: vivenciar e experimentar a vida em toda a sua intensidade, o que para Reis seria a desestruturação desse mundo artificialmente construído. Por isso, toda ameaça de mudança, mesmo que seja para melhor, é motivo de ódio e fuga:

Sofro Lídia, do medo do destino.  
A leve pedra que um momento ergue

<sup>79</sup> MACHADO, Roberto, *Nietzsche e a Verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 2002. p. 22

<sup>80</sup> PESSOA, 2000. p.130.

As lisas rodas do meu carro, aterra  
Meu coração.

Tudo quanto me ameace de mudar-me  
Para melhor que seja, odeio e fujo.  
Deixem-me os deuses minha vida sempre  
Sem renovar

Meus dias, mas que um passe e outro passe  
Ficando eu sempre quase o mesmo, indo  
Para a velhice como um dia entra  
No anoitecer.<sup>81</sup>

Dessa luta inglória entre a busca desesperada do equilíbrio e consciência de suas pulsões vitais é que surgiu a deusa para que Saramago pudesse construir a sua personagem. Ricardo Reis - personagem - surge da inútil fuga do sofrimento e da verdade humana: seus ideais de elevação só o conduzem à dor e à frustração.

O heterônimo criado por Fernando Pessoa, assim como a personagem de Saramago têm em comum a forma de se deixar conduzir pelo destino. Ambos se pretendem expectadores do mundo, resignam-se a assistir aos fatos através de suas leituras e a reagir de modo impassível diante do que ocorre na sociedade.

No caso de Pessoa, o heterônimo não foi além de uma biografia que atesta o não-enfrentamento de uma realidade com a qual ele não concordava, limitou o seu ethos à confecção das Odes e das idéias que lhe serviriam de base, como “expectador do mundo”.

Coube, então, a Saramago, a idéia de buscar, no olhar de Ricardo Reis, a chave para relatar ironicamente a alienação pela qual passava o Portugal de 1936.

Agora, o heterônimo Ricardo Reis tornar-se-ia uma personagem de ficção, e nela entraria sob a tese saramaguiana de que Ricardo Reis metaforizaria em si o comportamento que refletia na Europa agônica do início do século XX.

#### **4.1 Ricardo Reis e as personagens de ficção**

A personagem é um ser fictício, - expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser

---

<sup>81</sup> PESSOA, 2000. p.183.

fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.<sup>82</sup>

Entre os leitores e as personagens constrói-se uma relação interativa, cuja intenção é promover o processo de significação do texto, de tal modo que o leitor, por meio da leitura, transforma o universo fictício em concreto, na medida em que as personagens ganham forma e, por conseguinte, passam a “existir” até alcançarem autonomia ontológica.

O romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* leva o leitor a uma profunda reflexão sobre a construção das personagens, uma vez que traz à tona figuras que já possuíam uma existência anterior, tanto real quanto fictícia – oposição superada no fenômeno da heteronímia. No entanto, as personagens recriadas contribuem com perspectivas inovadoras para a trama, que diferem das que já se conheciam delas. Desse modo, o leitor acaba por vivenciar novas experiências no processo de interação com o texto de Saramago.

Sabemos que o Ricardo Reis é um projeto pessoal que se propõe a viver “à beira rio” a fim de evitar, a todo custo, o confronto com a realidade exterior: amores, religião e política.

Saramago recria a personagem de Fernando Pessoa, só que agora, em confronto direto com a realidade exterior, frente a situações que lhe exijam posicionamento e ação.

Ricardo Reis pode ser interpretado como uma peça de um jogo, do qual já sabemos o final, e cabe ao leitor, nesse jogo, acompanhar o movimento dessa peça, bem como a movimentação da mesma em relação às outras, num processo lúdico que se chama ficção.

Para ser fiel à alegoria presente no próprio romance, tomemos como exemplo um jogo de xadrez, em que os jogadores se movimentam conforme as atitudes dos adversários, sempre tentando antecipar a possível jogada do outro. O leitor diante da movimentação do jogo, muitas vezes pensa estar ciente das jogadas das personagens, no entanto, depara-se com surpresas que muitas vezes contrariam suas expectativas e requerem novas estratégias interpretativas. Isso faz desse leitor, também, uma peça nesse tabuleiro.

---

<sup>82</sup> CANDIDO, Antonio, “A personagem do romance” in: *A Personagem de Ficção*. São Paulo: ed. Perspectiva, 1987. p.55.

No impasse diante da realidade, Reis precisa fazer escolhas e tomar decisões que não maculem sua proposta ética de conduzir o próprio destino impassivelmente. É quando a personagem pessoana se vê em meio a contradições pessoais, de modo que não consegue evitar o sofrimento, nem a dor que a existência propõe para o amadurecimento humano.<sup>83</sup>

A harmonia e o equilíbrio, a que Reis visa atingir em sua produção poética, começam a ruir concretamente, quando a ele é atribuída a existência humana nas minúcias e vicissitudes de um cotidiano que só o romance é capaz de abarcar. Como personagem de Saramago, Reis se confronta com a possibilidade de amores concretos como o de Lúcia e Marcenda, a conspiração política que se forma contra ele no regime ditatorial de Salazar, a frustração de desejos, a solidão e a morte.

É nesse espaço do romance que nós, leitores, experimentamos com clareza a conduta e a existência das personagens, como se pudéssemos vê-las integralmente, ao contrário do que nos acontece na vida real, quando não temos acesso à totalidade de um ser.

Tal clareza dá ao leitor a sensação de poder, como afirma Antônio Cândido, quando se refere à experiência de que, ao ler um romance, o leitor experimenta na leitura uma raça humana mais manejável, pois, “enquanto na existência quotidiana nós quase nunca sabemos as causas, os motivos profundos da ação dos seres, no romance estes nos são desvendados pelo romancista, cuja função básica é, justamente, estabelecer e ilustrar o jogo das causas, descendo a profundidades reveladoras do espírito.”<sup>84</sup>

Revelar o que cada personagem carrega em si é uma forma de desvendamento da própria natureza do leitor, por meio de um processo de alteridade que ocorre por meio da leitura, afinal, “a ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através das personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo”.<sup>85</sup>

A trama do romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* gira em torno de quatro personagens: Ricardo Reis, Fernando Pessoa, Lúcia e Marcenda. Todos foram recriados por Saramago para fazer parte do jogo ficcional, no qual Ricardo Reis é o protagonista, já que todas as ações se voltam para ele, e é com ele que discorre o pensamento da voz narrativa.

---

<sup>83</sup> Essas contradições e frustrações já estavam presentes na constituição dramática do heterônimo.

<sup>84</sup> CANDIDO, Antonio, “A personagem do romance” in *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 66.

<sup>85</sup> ROSENFELD, Anatol, “Literatura e Personagem”, in *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p.48.

Saramago recria Ricardo Reis e as demais personagens, por meio de um requintado trabalho de linguagem, a fim de construir um mundo ficcional que aponte para uma realidade que vai para além do texto, sobretudo o texto poético de Fernando Pessoa. Assim, é para o âmbito da linguagem, o elemento significativo que dá forma ao real, que adentraremos na caracterização das personagens.

Conforme o esquema proposto por Antônio Candido acerca da construção da personagem de ficção, podemos relacionar Ricardo Reis e as demais personagens do romance, com o paradigma de personagem que foi “transposta de modelos anteriores, que o escritor reconstitui indiretamente, - por documentação ou testemunho, sobre os quais a imaginação trabalha”<sup>86</sup>, afinal, as personagens da trama surgem de um universo ficcional poético e, por intermédio de Saramago, são remetidas ao universo ficcional narrativo.

## 4.2 O Narrador

Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* o narrador é um elemento relevante para a constituição da trama, visto que o autor, através do narrador, projeta uma cosmovisão ética do mundo, com as devidas pretensões ideológicas: a denúncia contra a alienação de um mundo em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos.

O próprio Saramago afirma estar pessoalmente envolvido no que escreve e que “entre o narrador, que neste caso, sou eu e o narrado não há nenhum espaço que possa ser ocupado por essa espécie de filtro condicionante ou de algo impessoal ou neutro que se limitasse a narrar sem implicações”<sup>87</sup>. Dessa forma, o narrador, no texto de Saramago, deixa de lado o papel de intermediário ou de filtro que afasta o autor de qualquer comprometimento com a matéria da narrativa. No caso, a figura do narrador conduz o leitor diretamente ao que o autor é.

Adorno se refere ao narrador do romance contemporâneo como um elemento na trama que se posiciona não mais contra uma ou outra personagem, e sim contra a farsa da mera representação do real: “a nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da

---

<sup>86</sup> CANDIDO, 1987. p.71.

<sup>87</sup> ARIAS, Juan, *José Saramago: O amor possível*. Rio de Janeiro: Manati, 2004. p. 29.

representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva”<sup>88</sup>.

No caso da obra citada, o narrador coloca o leitor diante de dois universos, o particular de Reis e o de Portugal de 1936. Nesse contexto, uma observação apenas imparcial do leitor para com os fatos narrados não constitui a verdade da obra. Cabe então ao narrador afastar o leitor de um universo apenas contemplativo, para a desconstrução de uma ordem estabelecida até então.

O universo caótico em que Reis vive, e que teima em vê-lo de forma organizada, desconstrói-se a partir dos comentários do narrador, que coloca o leitor e a própria personagem em xeque.

Ora, Ricardo Reis é um espectador do espetáculo do mundo, sábio se isso for sabedoria, alheio e indiferente por educação e atitude, mas trêmulo porque uma simples nuvem passou, afinal é tão fácil compreender os antigos gregos e romanos quando acreditavam que se moviam entre deuses, que eles os assistiam em todos os momentos e lugares, à sombra duma árvore, ao pé duma fonte, no interior denso e rumoroso de uma floresta, na beira do mar ou sobre as vagas, na cama com quem se queria ela. Falta a Ricardo Reis um cãozito de cego, uma bengalita, uma luz adiante, que este mundo e esta Lisboa são uma névoa onde se perde o sul o e norte, o leste e o oeste, onde único caminho aberto é para baixo, se um homem se abandona cai a fundo, manequim sem pernas e cabeça. Não é verdade que tenha regressado do Rio de Janeiro por cobardia, ou por medo, que é mais clara maneira de dizer e ficar explicado. Não é verdade que tivesse regressado porque morreu Fernando Pessoa, considerando que nada é possível pôr no sítio do espaço e no sítio do tempo de onde algo ou alguém foi tirado, Fernando fosse ou Alberto, cada um de nós é único e insubstituível, lugar mais do que todos comum é dizê-lo, mas quando o dizemos não sabemos até que ponto.<sup>89</sup>

O trecho transcrito refere-se ao episódio em que Reis, interessado por Lídia, recua, após a primeira investida amorosa que dirigiu à camareira do hotel, e o narrador, sempre presente, comenta a atitude do poeta: “Ora, Ricardo Reis é um espectador do mundo, sábio se isso for sabedoria, alheio e indiferente por educação e atitude, mas trêmulo porque uma simples nuvem passou.”<sup>90</sup> O narrador coloca o leitor diante da inquietação do poeta que se

---

<sup>88</sup> ADORNO, Teodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo” in: *Notas de Literatura I*. São Paulo: 34, 2003. p.60.

<sup>89</sup> SARAMAGO, 1998. pp. 90-91.

<sup>90</sup> *Ibid.*, pp. 90-91



finge de estóico - epicurista, no entanto atemoriza-se com a possibilidade de ter de assumir o seu interesse pela camareira do hotel em que está hospedado. Assumir tal desejo pressupõe um anseio de realizar-se humanamente, deixar de ser a altivez da máscara pessoana e mergulhar no mundo baixo dos homens, algo inconcebível para Ricardo Reis.

No mesmo trecho, Ricardo Reis anda a esmo pelas ruas como se estivesse em um labirinto, perdido, sem muitas lembranças ou expectativas, numa Lisboa que é névoa, e que ‘tem o caminho aberto para baixo’. O narrador, ao descrever o comportamento de Reis, aproxima ironicamente as atitudes da personagem do modo de agir dos gregos, ou dos romanos que pensavam viver entre deuses, compartilhando com eles o privilégio de se posicionarem como meros expectadores do mundo. E assim, deixa clara a incompatibilidade das atitudes da personagem com o universo em que está inserido, diante do qual a atitude contemplativa desperta o sarcasmo do narrador e causa uma imensa dor para a personagem.

O contexto político de Portugal em 1936 é descrito por meio das notícias dos jornais, que são lidos por Reis, e comentados por um narrador atento e sarcástico, que clama pela indignação do leitor:

O presidente da câmara do Porto telegrafou ao ministro do Interior, em sessão de hoje a câmara municipal da minha presidência apreciando o decreto de auxílio aos pobres no inverno resolveu saudar vossa excelência por esta iniciativa de tão singular beleza, e outras, Fontes de chafurdo cheias de dejectos de gado, lavra a varíola em Lebução e Fatela, há gripe em Portalegre e febre tifóide em Vabom, morreu de bexigas uma rapariga de dezasseis anos, pastoril florinha, campestre, lírio tão cedo cortado cruelmente, tenho uma cadela fox, não pura, que já teve duas criações e em qualquer delas foi sempre apanhada a comer os filhos, não escapou nenhum, diga-me senhor redactor o que devo fazer, O canibalismo das cadelas, prezado leitor e consulente, é no geral devido ao mau arrojamento durante a gestação, com insuficiência de carne, deve-se-lhe dar comida em abundância, em que a carne entre como base, mas a que não falem o leite, o pão e os legumes, enfim, uma alimentação completa, se mesmo assim não lhe passar a balda, não tem cura, mate-a ou não a deixe cobrir, que se avenha com o cio, ou mande capá-la. Agora imaginemos nós que as mulheres mal arroçadas durante a gravidez, e é o mais do comum, sem carne, sem leite, algum pão e couves, se punham também a comer os filhos, e , tendo imaginado e verificado que tal não acontece, torna-se afinal fácil distinguir as pessoas dos animais, este

comentário não o acrescentou o redactor, nem Ricardo Reis, que está a pensar noutra coisa, que nome adequado se deveria dar a esta cadela, (...)<sup>91</sup>

Ao comentar os fatos, o narrador deixa clara a sua presença entre o texto e o leitor, caso este não atente para o que o regime ditatorial oculta nas páginas dos jornais da época. No caso do trecho transcrito, a epidemia de varíola, gripe e febre se misturam a conselhos veterinários, uma vez que o foco do problema deveria ser a fome entre os humanos – no caso, as mulheres grávidas – e não a ação bárbara de comer os próprios rebentos – caso espetaculoso noticiado pelo jornal.

Assim, ao invés de mascarar os fatos narrados, como fazem os jornais, seus comentários se fazem “estridentes” num contexto em que tudo se oculta, notícias sérias se misturam com amenidades para assim passarem despercebidas.

Com isso, o narrador sobressai-se como a voz da denúncia, que carrega a carga de ideologia do próprio autor, ele conserva ao longo do romance “a coerência de uma voz cujo conhecimento é necessariamente maior que o do personagem no que diz respeito ao tempo e à dimensão daquele fato histórico concreto – o salazarismo.”<sup>92</sup> O narrador coloca o leitor diante das contradições da personagem e do contexto histórico da trama, evitando assim que o leitor se aliene em meio a tantas informações que se mascaram e ocultam.

### **4.3 Ricardo Reis entre Lúdia e Marcenda**

O papel que as personagens femininas desempenham na condução dos romances de Saramago é tratado pelo autor de forma muito peculiar, já que elas detêm particularidades que se repetem ao longo das obras: as mulheres carregam em si os valores éticos exemplares, como dignidade, coragem, devotamento, ausência de egoísmo, espírito coletivo, bondade, fidelidade, sacrifício, desprendimento, entre outros. Saramago agrega tais valores às mulheres, de maneira muito singular e recorrente nos seus romances, de forma que o leitor, aos poucos, constrói a imagem dessa heroína que surge discretamente, e que no transcorrer do enredo, adquire liderança e assume suma importância para o desfecho da trama.

---

<sup>91</sup> SARAMAGO, 1988. (grifos nossos) pp. 30-31.

<sup>92</sup> SILVA, Teresa Cristina Cerdeira, “O Ano Da Morte de Ricardo Reis: Entre o fingir e o existir nos labirintos da história”, in *Literatura e História: Três Vozes de Expressão Portuguesa*. UFRGS, 1999. p. 131.

Na obra *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), a personagem H se refere às mulheres de forma poética, esbanjando lirismo:

Sempre fico espantado diante da liberdade das mulheres. Olhamo-las como a seres subalternos, e cada uma delas é capaz de subitamente nos surpreender, pondo diante de nós extensíssimas campinas de liberdade, como se no rebaixo da servidão, numa obediência que a si mesma parece buscar-se levantassem as muralhas de uma independência agreste e sem limites. Diante desses muros, nós, que tudo julgávamos saber do ser menor que viemos domesticando ou achámos domesticado, ficamos de braços caídos, inábeis e assustados<sup>93</sup>.

Tal autonomia e independência, sobretudo a de pensamento, permeiam as mulheres saramaguianas e estabelecem, com o leitor, um pacto ético e crítico que os separa e os releva sobre um mundo degradado. Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Saramago eleva Lúcia à condição de heroína. É ela quem poderá conduzir Ricardo Reis à vida, no percurso que ele faz pelo labirinto da existência.

Ainda que Lúcia desempenhe um papel relevante frente a Reis, ele se divide entre ela e Marcenda, personagens antagônicas, por conta da classe social a que cada uma pertence – Lúcia, a arrumadeira, Marcenda, a moça rica, respectivamente a amante e a namorada - mas sobretudo pela atitude que cada uma adota diante da vida e acerca de Ricardo Reis:

(...) e estas duas mulheres, a hospede e a criada, a rica e a pobre, que conversas haveria entre elas, se falariam de mim, cada uma sem suspeitar da outra, ou pelo contrário, suspeitando e jogando entre Eva e Eva, com tenteios e meneios, fintas, insinuações brandas, silêncios tácitos, se, ao invés, não é do homem este jogo-de-damas sob a capa do músculo violento, bem pode ter acontecido que um dia Marcenda dissesse simplesmente, O doutor Ricardo Reis deu-me um beijo, mas daí não passámos, e Lúcia simplesmente respondesse, Eu deitei-me na cama com ele, e deitei-me antes que me beijasse.<sup>94</sup>

Lúcia e Marcenda desempenham, isoladamente, um papel na vida de Reis, sem a possibilidade de mudança desse quadro, dada a rigidez de valores que caracteriza o protagonista. Na escolha (que não faz) entre as duas, ele preferirá a que menos interferir no seu ideal de existência impassível.

---

<sup>93</sup> SARAMAGO, José, *Manual de Pintura e Caligrafia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1977. p.52

<sup>94</sup> SARAMAGO, 1998. p. 305

O que ocorre é que Ricardo Reis “amador de criadas, cortejador de donzelas”<sup>95</sup> abre as portas de sua existência para que as duas entrem, mas declara-se a quem mais se aparenta a ele no modo de não agir: Marcenda, com sua mão esquerda imóvel e sua palidez. No entanto, é dos braços de Lídia que ele contempla o mundo.

Lídia, musa das odes ricardianas, agora, personagem de José Saramago, concretiza-se na figura da arrumadeira do hotel onde o heterônimo de Pessoa se hospeda. Num diálogo com Ricardo Reis, Fernando Pessoa define Lídia: “vejo que você se cansou de idealidades femininas incorpóreas, trocou Lídia etérea por uma Lídia de encher as mãos”.<sup>96</sup>

Para além do dotes físicos, o que atrai a atenção do poeta para a camareira é o nome dela, que coincide com o de Lídia, a pastora de suas odes clássicas, a quem Ricardo Reis dedica versos.

Como se chama, e ela respondeu, Lídia, senhor doutor, e acrescentou, Às ordens do senhor doutor, poderia ter dito de outra maneira, por exemplo, e bem mais alto, Eis-me aqui, a este extremo autorizada pela recomendação do gerente (...) vejamos como ficou Ricardo Reis a sorrir ironicamente, é um jeito de lábios que não engana, quando quem inventou a ironia inventou a ironia, teve também de inventar o sorriso que lhe declarasse a intenção, alcançamento mais trabalhoso, Lídia, diz e sorri. Sorrindo vai buscar à gaveta os seus poemas, as suas odes sáficas, lê alguns versos apanhados no passar das folhas, 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-rio, Lídia, a vida mais vil antes que a morte.<sup>97</sup>

Reis não deixa de relacionar a criada recém-apresentada à musa de sua criação, e a comparação que se dará entre as duas é a provável causa da ironia a que o narrador faz referência. Afinal, para o poeta, soa inusitado uma camareira com o nome de sua musa, “o que é incongruente, sendo criada, é chamar-se Lídia, e não Maria”<sup>98</sup>.

Ao longo da narrativa, ocorre com frequência a comparação entre musa e mulher. No caso, o narrador, que é tendencioso, deixa explícita a sua preferência pela Lídia-camareira, “ele poeta, ela por acaso Lídia, mas a outra, ainda assim afortunada, porque a

---

<sup>95</sup> *ibid.*, p.183.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p.182

<sup>97</sup> *Ibid.*, p.48.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 58

dos versos nunca soube que gemidos e suspiros estes são, não fez mais que estar sentada á beira dos regatos, a ouvir dizer, Sofro, Lídia, do medo do destino.”<sup>99</sup>

Lídia-camareira vai além da contemplação da musa das odes ricardianas. Com sua postura ativa diante da vida, experimenta as dores e os prazeres de quem não se permite apenas “fitar o curso do rio”, apesar de contentar-se somente com o momento presente, sem cobrar ou exigir retribuição ao amor que nutre por Reis: “basta-me o que tenho agora, estar aqui deitada sem nenhum futuro”<sup>100</sup>.

Conforme o transcorrer da narrativa, Lídia conquista a simpatia do leitor, por conta de sua simplicidade e da coerência entre o seu discurso e a sua conduta.

A camareira idealizada por Saramago torna-se o elo entre Ricardo Reis e a realidade dos fatos. É ela que coloca o poeta diante dos acontecimentos reais que marcam o momento histórico, já que o poeta só tomava conhecimento do mundo pelos jornais ou por contatos que corroboravam o sistema ditatorial.

Estás tu aí a chorar por Badajoz, e não sabes que os comunistas cortaram uma orelha a cento e dez proprietários, e depois sujeitaram a violências as mulheres deles, quer dizer, abusaram das pobres senhoras, Como é que soube, Li no jornal, e também li, escrito por um senhor jornalista chamado Tomé Vieira, autor de livros, que os bolchevistas arrancaram os olhos a um padre já velho e depois regaram-no com gasolina e deitaram-lhe fogo, Não acredito, Está no jornal, eu li, Não é do senhor doutor que eu duvido, o que meu irmão diz é que não se deve fazer sempre fé no que os jornais escrevem, Eu não posso ir a Espanha ver o que se passa, tenho de acreditar que é verdade o que eles dizem, um jornal não pode mentir, seria o maior pecado do mundo, O senhor doutor é uma pessoa instruída, eu sou quase uma analfabeta, mas uma coisa eu aprendi, é que as verdades são muitas e estão umas contra as outras, enquanto não lutarem não se saberá onde está a mentira, E se é verdade terem arrancado os olhos ao padre, se regaram com gasolina e queimaram, Será uma verdade horrível, mas o meu irmão diz que se a igreja estivesse do lado dos pobres, para os ajudar na terra, os mesmos pobres seriam capazes de dar a vida por ela, para que ela não caísse no inferno, onde está, E se cortaram as orelhas aos proprietários, se violaram as mulheres deles, Será outra horrível verdade, mas o meu irmão diz que enquanto os pobres estão na terra e padecem nela, os ricos já vivem no céu vivendo na terra, Sempre me respondes com as palavras do teu irmão, E o senhor doutor com as palavras dos jornais.<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> Ibid., p.108

<sup>100</sup> Ibid., p.201

<sup>101</sup> Ibid., p.387-388.

Ricardo Reis se apropria do discurso jornalístico, cuja função é impor a verdade apregoada pelo governo, manipulando os leitores a repudiarem a desordem dos movimentos revolucionários. O médico se apóia na opinião de Tomé Vieira (autor do Livro *A Conspiração*, uma espécie de doutrina contra arroubos socialistas, sob a forma de um romance) a fim de fortificar sua argumentação contra o movimento revolucionário.

Desse modo, a sua posição estoica e epicurista se mantém. Enquanto permanece imutável, espectador, ele não precisa analisar a gravidade dos fatos, nem desvelar as contradições. Para ele, “o jornal é mais um meio de preencher um vazio existencial (ou de escapar dele) do que um desejo de investigar o tempo para nele exercer a sua opção de vida.”<sup>102</sup>

É Lídia quem sofre os abusos do poder, “não aprendeu a vida nos livros, mas no espetáculo diário de um artista do picadeiro”<sup>103</sup> como empregada do hotel e como a parcela da população que não faz parte dos que se beneficiam do regime capitalista apoiado pela ditadura. Para se expressar, apropria-se do discurso do irmão, que diz que “as verdades são muitas e elas muitas vezes se opõem” (o que nega a monologia do discurso histórico rezado no salazarismo). Diante da autoridade suspeita dos jornais, Lídia se coloca contrária aos argumentos de Reis sabiamente, superando sua condição de quase analfabeta.

“Lídia é uma aprendiz de olhos abertos e tem em Daniel o mestre que lhe mostra o outro lado da história oficial.”<sup>104</sup> A apropriação do discurso de Daniel não soa como mera repetição das palavras do irmão, uma vez que Lídia dialoga (seja no plano discursivo, seja no plano real) com o irmão. Vivenciar o descaso das instituições é uma forma de espelhamento do discurso de Daniel e repeti-las (como pensa Reis) é refleti-las.

Lídia se forma como expectativa de vida para Ricardo Reis, e também, como uma possibilidade de superar o abismo social, a barreira que separa as duas personagens, se Reis assim o quisesse. No entanto, o preconceito que Reis nutre por Lídia vai além das afinidades afetivas ou sexuais que existem entre eles.

---

<sup>102</sup> CARVALHAL, Tânia Franco, *Literatura e História: Três vozes da expressão portuguesa*. UFRGS, 1999. p.119

<sup>103</sup> Ibid., p.187

<sup>104</sup> Ibid., p. 120.

Se, por acaso, assumisse Lúdia e ao filho, deixaria de ser um mero observador, “mergulharia no mundo, no tempo e na história”<sup>105</sup>, além de romper com o separatismo social com que sua natureza elitista corrobora. Porém, em vez de assumir o papel que lhe foi traçado como cidadão e pai de família, prefere seguir o fantasma de Fernando Pessoa, que definitivamente partiria.

Afinal, não cabe a um espectador do espetáculo do mundo responsabilizar-se pela ascensão social, ou pela equidade de classes que revelaria o seu enlace.

Enfim, Lúdia é muito para quem se contenta com pouco. Sem Ricardo Reis (a ascensão) e sem o Irmão Daniel (a revolução), a camareira segue seu destino, assume o filho sozinha, em meio a um mundo repleto de contradições. Lúdia não sonhava com casamento ou família, não eram esses os seus valores.

Do outro lado da pirâmide social, destacamos a jovem Marcenda, “nada feia, por sinal, só um bocadito magra, mas, sendo tão nova, até lhe fica bem”<sup>106</sup>. É rica e possui um defeito físico na mão esquerda que só reforça sua beleza etérea. A imobilidade da mão estende-se para a existência da personagem. É o próprio Reis quem afirma, num diálogo com Pessoa, “Marcenda não é nada”<sup>107</sup>.

O leitor se depara com alguém que vive sob os olhares de um pai autoritário e assim se deixa levar, conscientemente, como quem se resigna a seguir um caminho aparentemente menos sinuoso, mas não isento, também, de dor.

Num processo metafórico, Marcenda pode ser relacionada a Portugal e, por conseguinte, ao povo português que se encontrava sob as asas de um ditador autoritário, assim como o Dr. Sampaio, o pai de Marcenda. A imobilidade de sua mão esquerda também remete à “esquerda política” reprimida no país, forçosamente adormecida pela ditadura de Salazar e entorpecida pelo milagrismo: “O meu braço, basta olhar para ele, já não espero remédio, agora o meu pai, O seu pai, O meu pai acha que devo ir a Fátima, diz que se eu tiver fé pode dar-se um milagre, que tem havido outros”.<sup>108</sup>

---

<sup>105</sup> Ibid.. p.191

<sup>106</sup> SARAMAGO, 1988. p. 290.

<sup>107</sup> Ibid., p. 333.

<sup>108</sup> Ibid., p. 248.

Por outro lado, Marcenda é aquela que pertence a uma burguesia silenciosa, que consente a ordem das coisas na política salazarista: a mão esquerda paralisada metaforiza também a ausência de uma reação contra os abusos da direita com quem governa Salazar.

Marcenda carrega em si o estigma da alienação: contenta-se com seu estado, de modo que, o seu braço defeituoso funciona como um escudo que a afasta de qualquer possibilidade de ação no mundo. Prefere a imobilidade a ter que enfrentar os dissabores da existência, pois, para ela, “a vida é este meu braço esquerdo que está morto e morto ficará”<sup>109</sup>.

Ao contrário de Lídia, Marcenda é a personagem que mais se aproxima da postura contemplativa de Ricardo Reis, no caso, a sua imobilidade física se estende a uma imobilidade psíquica na tomada de decisões. Ricardo Reis, talvez, ciente da impossibilidade da concretização do relacionamento entre os dois, passa a cortejá-la.

Mas não há sucesso na empreitada: da infecunda relação entre Reis e Marcenda sobra apenas uma troca de beijos, cujo significado faz aflorar o desespero existencial de Reis diante da solidão - “Não sei se foi por amor ou desespero que a beijei”<sup>110</sup>. No último encontro entre eles, Marcenda recusa o pedido de casamento proposto por Reis e alega que juntos “Não seríamos felizes”<sup>111</sup>.

A felicidade clama por mudanças, e a união de Marcenda e Reis perpetuaria entre eles a imobilidade de sempre, a junção dos iguais. A separação, portanto, foi o caminho decidido por Marcenda. Afinal, Ricardo Reis via em Marcenda uma companhia para murchar-se “E colho a rosa porque a sorte manda Marcenda, murche-se comigo antes que com a curva diurna da ampla terra”.<sup>112</sup>

Lídia e Marcenda são peças nesse jogo ficcional, com as quais Ricardo Reis e o leitor jogam para a construção de um sentido à existência agonizante do poeta. O jogo da ficção define muito bem os papéis que as personagens cumprirão ao longo da trajetória. Ao leitor, cabe a ele construir significados e dar continuidade ao emaranhado de fatos através da imaginação, de onde, a todo momento, surgem novas expectativas acerca do que lê, e, sobretudo, acerca das personagens.

---

<sup>109</sup> Ibid., p.268.

<sup>110</sup> Ibid., p.247.

<sup>111</sup> Ibid., p.292.

<sup>112</sup> Ibid., p. 352.



Ricardo Reis, apesar de também apresentar-se como uma peça do jogo, visto que ele se encontra perdido, coloca-se entre Lúdia e Marcenda, assim como está entre a vida e a morte. Joga com elas, da mesma forma como joga com a existência. Ao lado de Lúdia, experimenta a possibilidade de estar vivo, os prazeres e as implicaes que envolvem o estar no mundo. A recusa dessa proposta condiz com sua tica da denegao.

Já com Marcenda, vive a expectativa de manter-se  margem, inerte ao mundo, assim como a mão esquerda daquela que murchar. Reis demonstra um certo conforto com a segunda possibilidade, uma vez que ela corresponde ao propósito de não agir do poeta.

No entanto, ambas estão ligadas  vida, e o jogo no qual Ricardo Reis está inserido, conduz ao caminho da morte. E, lembremos que a luta dele não  pela vida e sim contra ela. Portanto, entre Lúdia e Marcenda, Reis escolhe uma terceira via (ou uma terceira peça): Fernando Pessoa.

#### **4.4 Fernando Pessoa**

Fernando Pessoa  o poeta que se torna personagem de outrem após a sua morte. Suas aparies introduzem o fantástico no romance. Fernando Pessoa conduz Ricardo Reis e o leitor ao universo dos recém-mortos, de modo a fazer-nos acreditar na veracidade de seus relatos.  de l (do mundo dos mortos) que o leitor assiste às reflexões de Pessoa sobre existência, política, literatura, amor e morte, só que com um olhar de quem efetivamente pode apenas contemplar o espetáculo do mundo sem interferir no transcorrer dos fatos. No universo diegético de Saramago, Pessoa compartilha da postura contemplativa idealizada por Reis.

, no entanto, a presença dele que norteia a trajetória de Reis pelo romance.  um dos caminhos que o poeta pode escolher seguir enquanto transita pelo labirinto da vida (aos poucos descobrimos que  o caminho inevitável, diante do qual não há propriamente escolha). Entre viver com Lúdia num mundo de contradies, em que as atitudes são necessárias, e existir apenas como um heterônimo, Reis “escolhe” a última opo, a que enfim condiz com o perfil da personagem.

As conversas travadas entre Fernando Pessoa e Ricardo Reis são permeadas por revelaes e surpresas, haja vista o primeiro encontro em que Fernando Pessoa se desloca

de sua morada, no cemitério dos prazeres, até o Hotel Bragança, para revelar-se a Ricardo Reis como um morto a quem ainda lhe restavam oito meses “para circular à vontade”<sup>113</sup>.

Conforme explica o próprio Pessoa, o tempo do desaparecimento está ligado à memória dos quem ainda pensam nos mortos.

Contas certas, no geral e em média, são nove meses, tantos quantos os que andámos 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 morremos deixam de poder ver-nos e todos os dias nos vão esquecendo um pouco, salvo nos casos excepcionais nove meses é quanto basta para total olvido.<sup>114</sup>

Entre os dois estabelecem-se diálogos reveladores de ambas as partes, sobretudo de Fernando Pessoa, que revela a Reis e ao leitor as impressões de um “autor-defunto”, cuja morte transformou-o em personagem. Dá-se aqui o contrário do que acontece no romance de Machado de Assis<sup>115</sup>, no qual, Brás Cubas, depois de morto, pôde então tornar-se escritor, ou seja, um “defunto-autor”.

No caso de Pessoa, a morte tirou-lhe a capacidade de leitura e, por conseguinte, a de continuar escrevendo. No entanto, deu-lhe uma ainda maior clareza da reflexão, sobretudo acerca da vida e da morte, quando do outro extremo pôde observar as atitudes dos que estão do lado dos vivos.

Afinal, ao ser colocado como alguém que já morreu, Fernando Pessoa tem trânsito nos dois lados e sabe do imenso abismo que se instaura entre os que ainda vivem e os que partiram. Tal abismo também se dá entre os que aqui permanecem e, como tal, é apenas continuidade daquele que o poeta modernista tentara ultrapassar com seu projeto de “outramento”:

(...) o muro que separa os vivos uns dos outros não é menos opaco que o que separa os vivos dos mortos, Para que assim pense, a morte, afinal, deve ser um alívio, Não é, porque a morte é uma espécie de consciência, um juiz que julga tudo, a si mesmo e à vida.<sup>116</sup>

A solidão é elemento comum entre o que partiu e o que ainda está entre os vivos. Fernando Pessoa assume-se um solitário desde quando era vivo e como morto também, da

---

<sup>113</sup> Ibid., p. 80.

<sup>114</sup> Ibid., p. 80.

<sup>115</sup> ASSIS, Machado, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 2000.

<sup>116</sup> SARAMAGO, 1988, p. 275.

mesma forma que Ricardo Reis se mantém solitário, apesar das visitas calorosas de Lídia e a expectativa de Marcenda.

Na verdade, a solidão a que ambos se referem se assemelha mais à solidão da alma, a qual nenhuma companhia pode dirimir (“a solidão não é viver só, a solidão é não sermos capazes de fazer companhia a alguém ou a alguma coisa que está dentro de nós”<sup>117</sup>) ou então, a solidão de não se sentir útil.

Tal sensação ganha força com o transcorrer do tempo: aos sete meses de sobrevivência, Fernando Pessoa apaga-se da memória das pessoas próximas (Reis é, no romance, o único representante de um convívio “familiar” que se mantém presente na memória da Pessoa) e aos poucos também apaga de sua memória as lembranças de vida, como acontece com os caminhos que sempre percorreu, pois chega a perder-se pelas ruas de Lisboa numa de suas visitas a Reis, anunciando a proximidade do fim.

Por outro lado, Reis parece não ter nada a fazer a não ser esperar pela morte. Nem o filho que Lídia espera dele o anima a permanecer entre os vivos, pois não se considera necessário para a criação dele - eis aí o tema da solidão e da inutilidade ao qual nos referimos nos diálogos acima.

As coisas parecem cansá-lo, dorme durante todo o dia, não se arruma nem tem ânimo para sair de casa. Lídia também se ausenta, talvez por sentir que Ricardo Reis escolhera seguir um caminho sem volta.

Por fim, quando Fernando Pessoa aparece pela última vez para a despedida que não acontece, Reis decide enfim partir com ele. Sabia que deveria consolar Lídia pela morte do irmão, mas concluiu que não lhe valeria.

Ricardo Reis, então, retoma o seu lugar de heterônimo, deixa de existir entre os homens, seus pares e volta a viver apenas como o elevado poeta das odes. Tudo por ser incapaz de conciliar um ideal de impassividade com a realidade de quem existe no mundo.

---

<sup>117</sup> Ibid., p. 226.

## 5. O Leitor no jogo da ficção

todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho<sup>118</sup>

O presente capítulo terá como foco o leitor como sujeito no processo de construção de sentido, uma vez que “o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino”.<sup>119</sup>

Para o estudo da relação que se estabelece entre leitor e texto buscaremos o apoio das teorias desenvolvidas por Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss sobre o efeito e a recepção do texto literário, a fim de demonstrar que é na leitura que a obra constitui a sua individualidade, na medida em que o leitor adquire o status de criador.

Tal estudo ganha relevância, sobretudo, por conta da escolha da obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis* para corpus desse projeto, tendo em vista que o livro foi edificado por meio de um processo intertextual, no qual o autor se valeu de diferentes vozes para alicerçar o seu discurso. Por conta disso, inúmeras leituras podem ser depreendidas da interação que ocorre entre texto e leitor, corroborando com as idéias de Barthes (transcritas acima) de que o leitor é o espaço onde se dá a unidade de todas as citações.

O que se pretende demonstrar é que o alcance dessa plurissignificação se aproxima muito mais do leitor, com seus variados repertórios, do que do autor, que se limita a uma intencionalidade, que mesmo que alcançada, jamais coincide com a pluralidade de leituras que o texto propicia.

Sartre em sua sociologia do leitor expõe a importância da interação entre leitor e texto de forma que é através dessa relação que o texto adquire sentido e a obra se cumpre:

A leitura de fato, parece ser a síntese da percepção e da criação; ela coloca ao mesmo tempo a essencialidade do sujeito e a do objeto. O objeto é essencial porque é rigorosamente transcendente, porque impõe as suas estruturas próprias e porque se deve esperá-lo e observá-lo; mas o sujeito também é essencial porque é necessário, não só para desvendar objeto (isto é, para fazer com que haja um objeto), mas também para que o objeto seja em termos absolutos (isto é, para produzi-lo). Em suma, o

---

<sup>118</sup> ECO, Umberto, *Seis Passeios Pelo Bosque da Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 9.

<sup>119</sup> BARTHES, Roland, *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p 70

leitor tem consciência de desvendar e ao mesmo tempo de criar; de desvendar criando, de criar pelo desvendamento.<sup>120</sup>

O estudo que faremos do romance OAMRR, de José Saramago percorrerá o caminho traçado por Sartre, onde se fazem claras as essencialidades do sujeito e do objeto, nesse processo de criação que é a leitura.

## 5.1 A Estética da Recepção

A seguir faremos um breve resumo das teorias que problematizam a recepção e o efeito do texto literário, ressaltando que o foco do estudo recairá, sobretudo, no segundo item, o efeito. Contudo, para uma maior apreensão da proposta de Wolfgang Iser, partiremos do estudo desenvolvido por Hans Robert Jauss sobre a recepção do texto através da Estética da Recepção.

A Estética da Recepção e do Efeito teve início no ano de 1967, quando os estudiosos Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser publicaram respectivamente os artigos *Literargeschichte als Provokation (A História da Literatura como Provocação)* e *Die Appelstruktur der Texte (A Estrutura Apelativa do Texto)*

Jauss concentrou a sua teoria na recepção da obra, a forma como o texto é ou deveria ser recebido, enquanto Iser voltou o seu estudo para o efeito da obra sobre o leitor, o processo de interação entre leitor e texto. É importante ressaltar que os dois trabalhos se complementam, na medida em que ambos abordam com profundidade a relação entre leitor e obra.

Para Jauss, literatura é comunicação, o leitor se configura como sendo uma entidade coletiva, e a leitura é o ato resultante dessa troca e da experiência estética com o seu efeito no destinatário.

Em seu artigo *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*, Jauss confronta as teorias estruturalistas e marxistas (muito em voga na época) com a sua *História da Literatura*, em que expõe algumas propostas sobre a teoria da Estética da Recepção:

A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização de textos literários por parte do leitor que os

---

<sup>120</sup> SARTRE, Jean Paul, *Que é a Literatura?* São Paulo: Ática, 1989. p.37

recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico que sobre eles reflete<sup>121</sup>.

Jauss apresentava uma teoria que renovaria os estudos literários e tentava superar os impasses da história positivista, do estruturalismo e da literatura comparada. Sua teoria se propunha a dar conta do processo dinâmico de produção e recepção a partir da relação interativa entre autor, obra e público.

Para Jauss, os formalistas e estruturalistas tinham o processo de recepção da arte como um fim em si mesmo, tomando a perceptibilidade da forma como seu marco distinto. Assim, renunciavam ao conhecimento histórico e transformavam a crítica de arte num método racional.

A teoria formalista alçava a literatura à condição de um objeto autônomo de investigação, na medida em que desvinculou a obra literária de suas condicionantes históricas e, à maneira da nova lingüística, definiu em termos puramente funcionais a sua realização específica como uma soma de todos os procedimentos artísticos nela empregados. Segundo os formalistas, havia a diferenciação entre a linguagem poética e a linguagem prática, isso culminava no conceito denominado por eles de *percepção artística*, cuja principal característica é colocar em primeiro plano um método racional – notadamente abstratizante - para analisar uma obra literária:

A arte torna-se, pois, o meio para a destruição, pelo “estranhamento”, do automatismo da percepção cotidiana. Decorre daí que a percepção da arte não pode mais consistir na fruição ingênua do belo, mas demanda que se lhe distinga a forma e se lhe conheça o procedimento como o princípio para uma teoria que, renunciando conscientemente ao conhecimento histórico, transformou a crítica de arte num método racional.<sup>122</sup>

Já os marxistas tinham como tarefa demonstrar o nexos da literatura em seu espelhamento da realidade social, para isso, consideravam que a relação do texto com o leitor e a multiplicidade dos fenômenos literários derivavam de alguns fatores econômicos e constelações de classes: “a escola marxista não trata o leitor – quando dele se ocupa –

---

<sup>121</sup> JAUSS, Hauns Robert. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. Tradução Sérgio Telardi, São Paulo: Ática, 1994. p. 25.

<sup>122</sup> JAUSS, 1994, p. 19.

diferentemente do modo com que ela trata o autor: busca-lhe posição social ou procura reconhecê-lo na estratificação de uma dada sociedade.<sup>123</sup>

Dessa forma, tanto os formalistas como os marxistas ignoravam a relação dialógica entre literatura e leitor, fato que, para Jauss, era inadmissível, pois o papel do destinatário se faz imprescindível tanto para o conhecimento histórico como artístico de uma obra de arte.

Por sua vez, Jauss propunha uma história da literatura que incluía a perspectiva do sujeito produtor, como também a do consumidor e a interação mútua de ambas as perspectivas na obra de arte. Assim, passa a considerar dialeticamente a função da obra, ao mesmo tempo formadora e modificadora da percepção:

Para a Estética da Recepção a arte tem uma a função de pré-formação e motivação do comportamento social, comunica-se com o leitor, passa-lhe normas ou padrões de atuação. A recepção seria o envolvimento intelectual, sensorial e emotivo que o leitor estabelece com a obra, ao se identificar com as normas, transforma-as em modelos de ação.<sup>124</sup>

Daí extrai-se a função social da literatura: a possibilidade de o destinatário influenciar e reproduzir os padrões vigentes ultrapassando o mero reflexo e transformando o receptor/leitor:

A função social da literatura somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social.<sup>125</sup>

Para que isso ocorra, é necessário que a arte seja vivenciada esteticamente, ou seja, para Jauss, o conhecimento de uma obra de arte decorre de uma experiência estética que é a sintonia entre (o que ele chama) compreensão fruidora e fruição compreensiva:

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com seu efeito estético, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. Uma interpretação que ignorasse esta experiência estética primeira seria própria da presunção do filólogo que cultivasse o engano de

---

<sup>123</sup> Ibid., p. 22.

<sup>124</sup> ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989. p.102.

<sup>125</sup> JAUSS, 1994, p . 50

supor que um texto fora feito, não para o leitor, mas para ser interpretado.<sup>126</sup>

A experiência estética só será alcançada quando a arte provocar prazer no leitor e isso se dá através da relação dialética entre conhecimento e compreensão, resultando na (*Verstehendes Geniessen*) fruição compreensiva e (*Geniessendes Verstehen*) compreensão fruidora. Portanto, para o autor, só é possível gostar daquilo que se entende e, para que o leitor entenda o sentido de uma obra, há de haver uma relação simultânea de comunicação.

Jauss defende a idéia de um distanciamento estético no qual o leitor, ao ler um livro, afasta-se do seu horizonte de expectativas a respeito de uma determinada obra, já que os fatos não devem corresponder ao que ele aspira. Dessa forma o receptor é obrigado a construir um novo horizonte de expectativas, inclusive, mudando seu ponto de vista a respeito de algumas normas e valores que pré-existiam ao ato da leitura.

Essa quebra de expectativas provoca o prazer ou estranhamento no leitor, pois ao deparar com situações diferentes das conhecidas, e ao contrariar um sistema de respostas ou um código, a obra atua como um estímulo para que se intensifique o processo de comunicação como um processo dinâmico e transformador.

Assim, para Jauss, a experiência estética ante uma obra de arte envolve simultaneamente prazer e conhecimento, sem afastar a idéia de transgressão.

O prazer e o reconhecimento são dois pontos sobre os quais Jauss apóia a validade de uma experiência estética. A partir do momento em que a obra de arte é recebida, compreendida e apreciada pelo seu destinatário, existe o processo de emancipação. Conforme bem assinala o autor,

Na conduta estética, o sujeito sempre goza mais do que de si mesmo: experimenta-se na apropriação de uma experiência do sentido do mundo, ao qual explora tanto por sua própria atividade produtora, quanto pela integração da experiência alheia e que, ademais, é passível de ser confirmada pela ausência de terceiros. O prazer estético que, desta forma, se realiza na oscilação entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora, é um modo da experiência de si mesmo na

---

<sup>126</sup> JAUSS, Hans Robert et al.; “O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis”. In *A Literatura e o Leitor- Textos de Estética da Recepção*. Coordenação e tradução de Luiz da Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 46



capacidade de ser outro, capacidade a nós aberta pelo comportamento estético.<sup>127</sup>

Jauss, no artigo, *O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poíesis, Aisthesis e Katharsis*<sup>128</sup> faz uma retrospectiva sobre a história do prazer estético desde o seu sentido primitivo, quando prazer remetia a “ter o uso ou proveito de uma coisa”, até que passa pelo significado religioso do termo prazer, que seria “Tomar parte em Deus”. Nessa segunda acepção, “tomar parte em Deus” pressupõe compartilhar de sua potência criadora.

Jauss parte da afirmação de Aristóteles de que a origem do prazer da imitação pode derivar da administração de uma técnica perfeita da imitação, como também do regozijo ante o reconhecimento da imagem original no imitado. Dá-se assim, na concepção aristotélica, um caráter estético-recepcional em que se reúnem, no prazer estético, um efeito sensível e outro de ordem intelectual. Dessa forma, o espectador pode ser afetado pelo que vê representado, despertar com isso suas paixões e sentir-se aliviado.

Assim se justifica a natureza libertadora da arte, partindo da idéia aristotélica de prazer catártico. A partir disso, Jauss traça seu plano de experiência estética, cuja realização se dá em três planos: a *Poíesis*, a *Aisthesis*, e a *Katharsis*.

Poíesis é o prazer ante a obra, quando nós mesmos, enquanto leitores, realizamos a leitura de um texto e nos sentimos co-autores do mesmo. Na medida em que o sentido se constrói individualmente, a consciência produtora do leitor cria um mundo como sua própria obra.

Aisthesis designa o prazer estético que é atribuído ao leitor quando este tem a consciência de que o texto lido foi interiorizado. Segundo Jauss, “é o prazer estético da percepção reconhecadora e do reconhecimento perceptivo”<sup>129</sup> é o conhecimento sensível, que provoca na consciência receptora a possibilidade de renovar sua percepção de mundo.

Katharsis define-se como o prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções, quanto à libertação de sua psique. Como experiência estética comunicativa básica, a Katharsis corresponde à tarefa prática das artes como função social, ou seja, servir

---

<sup>127</sup> JAUSS, Hans Robert et al.; “O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poíesis, Aisthesis e Katharsis”. In *A Literatura e o Leitor - Textos de Estética da Recepção*. Coordenação e tradução de Luiz da Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.77.

<sup>128</sup> Ibid., pp. 63-82

<sup>129</sup> Ibid., p.80.

de mediadora, inauguradora e legitimadora de normas de ação, quanto à determinação ideal de toda arte autônoma. Assim, a arte logra libertar o espectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si e do prazer do outro, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar.

Em suma, a reflexão estética acerca da obra compreende, então, a possibilidade de renovar a percepção que o sujeito leitor tem do mundo.

Além de examinar a experiência estética, Jauss, num segundo momento, procura fazer um exame da hermenêutica literária – ciência geral da interpretação - em que se supõem três etapas: a da compreensão do texto, decorrente da percepção estética e associada à experiência primeira da leitura; a de interpretação, quando o sentido do texto é reconstituído no horizonte da experiência do leitor; e a de aplicação, quando as interpretações prévias são trabalhadas e medida a história de seus efeitos.

Para Jauss, a hermenêutica literária é o exame das relações do texto com a época de seu aparecimento, como resposta desse texto às necessidades do público com o qual dialoga. Assim a recepção consiste numa investigação tríplice da literatura que se faz diacronicamente, (conforme a recepção da obra literária se dá ao longo do tempo), sincronicamente (como uma investigação do sistema de relações da literatura numa dada época) e por fim, o relacionamento entre a literatura e a vida (que pressupõe um sentido abstraído, dialeticamente, dos dois primeiros).

Podemos aliar o conceito de experiência estética proposto por Jauss à leitura do Romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, na medida em que o leitor estabelece com a obra um pacto comunicativo em que interagem todos esses modos.

No caso da obra em questão, fica claro que o leitor de antemão possui um horizonte de expectativas acerca dos fatos a serem tratados no romance.

Partindo do pressuposto de que o leitor conhece as personagens de um contexto literário pré-existente, e que, no entanto se submete, pela leitura, a um estreitamento entre suas amplas possibilidades interdiscursivas e o texto de Saramago, há uma constante quebra de expectativas, afinal Ricardo Reis passa a experimentar um modo de vida que desafia o seu ideal de conduta exposto nas odes. Com isso o leitor precisa construir, a partir de seu repertório, um novo horizonte de expectativas.

Tal procedimento leva o leitor ao prazer ou estranhamento, por deparar-se com situações que diferem do seu conhecimento anterior, desestabilizando-o. Desse modo, o processo de comunicação ganha intensidade, e a emancipação do leitor se concretiza na medida em que ele constrói um universo paralelo ao que julgava conhecer.

A trama convida o leitor a deixar-se de lado e tornar-se outro diante da obra de arte. Ricardo Reis vivo e contracenando com o fantasma de Fernando Pessoa soa um tanto estranho, e coloca o conhecimento prévio do leitor em xeque. Na medida em que o leitor se deixa conduzir pelo ritmo da narrativa, passa a buscar, na trama, o sentido pelo qual Saramago retoma o universo pessoano um tanto quanto às avessas.

Tal estranhamento desperta no leitor a necessidade de construir um novo universo ficcional e assumir uma postura independente diante do processo criativo: o resultado é a natureza libertadora da arte que conduz o leitor ao prazer catártico e, por conseguinte à renovação da sua percepção de mundo.

O leitor real percebe então a sua importância frente aos inúmeros caminhos que a narrativa propõe, pois o romance de Saramago envolve o leitor numa trama, cuja leitura pode se revelar libertadora, uma vez que, os diversos textos que se fazem presentes na obra revelam e ocultam a realidade dos fatos e, nesse contexto, a capacidade perceptiva de cada leitor (inclusive a da própria personagem) é o limite entre a verdade e a farsa.

O apoio teórico da recepção refere-se ao modo como os textos são lidos e assimilados nos vários contextos históricos: “a perspectiva recepcional visa, portanto, identificar claramente as condições históricas que moldaram a atitude do receptor num dado período, numa determinada circunstância à qual juízos sobre literatura foram transmitidos”. Sob esta perspectiva, o estudo da literatura se torna um instrumento para recriar ou reconstituir o passado, e não simplesmente uma análise da interação que ocorre entre o leitor e o texto, na medida em que o processo imaginativo daquele, determinado historicamente, passa a ser acionado.

Quando colocamos a hermenêutica literária de Jauss frente ao texto de Saramago entramos no campo da recepção que, num primeiro momento, relaciona o texto à época de seu aparecimento e à forma como foi recebido pelo público e crítica num dado momento da história e ao longo do tempo. Isso é deveras insuficiente para dar conta da cadeia

interdiscursiva de leitores que o texto traz à baila, quer no plano de sua materialidade histórica, quer na diegese do romance.

Iser traça considerações sobre a derradeira diferença entre a teoria do efeito estético e a estética da recepção quando assinala que:

A estética da recepção lida com leitores reais, concretos, por assim dizer, leitores cujas reações testemunham experiências historicamente condicionadas das obras literárias. Uma teoria do efeito estético se funda no texto, ao passo que uma estética da recepção é derivada de uma história de juízos de leitores reais.<sup>130</sup>

Assim, para além do âmbito social e externo da recepção, o que este trabalho se propõe a analisar é a construção do sentido na consciência do leitor<sup>131</sup>, ou seja, o efeito estético como uma relação dialética entre o texto e o leitor, uma interação que ocorre entre ambos, que é um processo anterior e interior à recepção.

Para tanto, Iser concebe um tipo particular de leitor, o leitor implícito<sup>132</sup>, um leitor cuja imaginação é estimulada pela leitura, de modo que, com isso, esse leitor se torna parte da estrutura do texto lido e modifica-se a partir das diferentes possibilidades que a leitura pode oferecer.

Contudo, vale ressaltar que somos todos leitores reais, inclusive o próprio Saramago, como leitor de Fernando Pessoa e testemunha do processo histórico-social a que faz referência em seu livro. No entanto, para adentrarmos na estrutura do texto literário também tomaremos como referência a posição de um leitor implícito.

## 5.2 A Teoria do Efeito Estético

Ao lado da teoria da Estética da Recepção, Wolfgang Iser propõe a teoria do Efeito Estético. Este conduz, a partir dos processos de transformação, a constituição do sentido

---

<sup>130</sup> Ibid., p.21.

<sup>131</sup> Consideraremos **leitor** como sendo todo aquele que se desvela nos recônditos de um texto; como no caso deste trabalho, a cadeia que assim se forma: eu, leitora de Saramago; você que me lê; Saramago, leitor de Pessoa, Ricardo Reis, leitor de Jornais, enfim, quem se propuser a partilhar do jogo da leitura que o romance desencadeia.

<sup>132</sup> O leitor implícito será melhor explicado no capítulo referente à Teoria do Efeito Estético, proposta por Wolfgang Iser.

pelo leitor, o qual concebe a ficção como uma estrutura de comunicação dada pela dinâmica interna do próprio texto.

Iser, com sua fenomenologia, propõe, através de um caminho descritivo-reflexivo, dar a conhecer as operações cumpridas para que a leitura se converta numa experiência estética - o que a diferencia de experiências filosóficas, sociológicas ou biográficas. Importa, em sua metodologia, destacar o papel do leitor que entra em cena e se torna responsável pela construção do sentido, pois sem ele o texto seria apenas um amontoado de frases.

O termo “efeito estético”<sup>133</sup> refere-se a um fenômeno que é desencadeado pelo texto, na medida em que aciona a imaginação do leitor para dar vida ao que o texto representa e para reagir aos estímulos recebidos.

Para Iser, a obra literária possui dois pólos, que são o artístico, ou seja, o texto que foi criado pelo autor, e o pólo estético, como a concretização do texto produzida pelo leitor. A partir disso, o teórico entende que:

A obra literária se realiza então na convergência do texto com o leitor; a obra tem forçosamente um caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições caracterizadas do leitor.<sup>134</sup>

Por conta dessa virtualidade, o texto demandará, uma “consciência receptora”<sup>135</sup> para que, na leitura, adquira um caráter próprio, pois “a obra é o ser constituído do texto na consciência do leitor”.<sup>136</sup>

Mas é preciso salientar que, no processo de leitura, o potencial de sentido nunca pode ser plenamente elucidado, uma vez que, no ato da decodificação, o texto possui a capacidade de produzir aquilo que não é.

Nesse processo interativo, o texto estimula atos na consciência do leitor, de modo que se forma um jogo de fantasia, e a leitura se torna um prazer no momento em que a produtividade e criatividade do leitor entram em jogo.

---

<sup>133</sup> ISER, Wolfgang, “Teoria da Recepção: reação a uma circunstância histórica” in: *Teoria da Ficção – Indagações à Obra de Wolfgang Iser*. Org. ROCHA, João Cesar de Castro, Rio de Janeiro: UERJ, 1999, p.20.

<sup>134</sup> ISER, Wolfgang, *O Ato da Leitura – Uma teoria do Efeito Estético*. Vol 1. São Paulo: 34, 1996, p. 51.

<sup>135</sup> Ibid., p. 51.

<sup>136</sup> Ibid., p. 51.

A relação entre texto e leitor se dá na medida em que o segundo se move para dentro do texto, cuja apreensão se funda no resultado de agrupamentos das estruturas interativas responsáveis por esse contato. Tais estruturas são importantes, pois são elas que organizam a relação entre as partes, aproximando o leitor da perspectiva do texto e não da perspectiva do autor, para que a não-familiaridade do texto possa ser apreendida e superada:

Como perspectiva que o autor tem em relação ao mundo, o texto não pode reivindicar de antemão que a visão por ele desenvolvida seja idêntica à visão de seu possível leitor, pois o leitor não deve simplesmente acatá-lo, mas sim há de primeiro constituir o que depois deve acatar.<sup>137</sup>

Uma história não se constrói repentinamente na consciência do leitor, ou seja, ela não pode ser contada na íntegra: o texto é pontuado por lacunas e hiatos que devem ser negociados no ato da leitura, e é tal negociação que estreita a relação entre leitor e texto, assim como facilita a assimetria entre eles.

Para Iser, a estrutura básica do texto consiste em “segmentos determinados interligados por conexões indeterminadas”<sup>138</sup>, ou seja, “uma interação entre o que está expresso e o que não está.”<sup>139</sup> de modo que, ao longo do processo de leitura, possamos constituir um padrão textual que se assemelha à estrutura de um jogo que, aos poucos, dá-se a conhecer, onde “o não-expresso impulsiona a atividade de construção de sentido, porém sob o controle do expresso”. Dessa forma, a construção de sentido se dá, não só pelo que vem expresso no texto, como também pelo que se oculta, ou pelo que será elucidado com o transcorrer da leitura.

Nesse processo, um fator responsável pela apreensão do texto é a memória (experiência de mundo) do leitor que se soma ao texto, o qual nada mais é do que um modelo que só será desvendado a partir dos significados já interiorizados pelo leitor. Assim “a realidade só é realidade na medida em que uma significação a representa.”<sup>140</sup>

Durante o processo de leitura, a expectativa e a memória se projetam uma sobre a outra, de modo que o texto não pode ser considerado nem só expectativa, tampouco só memória, e sim, uma síntese entre esses dois fatores, uma “síntese passiva”, que se realiza

---

<sup>137</sup> Ibid., p. 181.

<sup>138</sup> ISER, Wolfgang, *O Ato da Leitura – Uma teoria do efeito estético*. Vol 2 São Paulo: 34, 1999, p. 28

<sup>139</sup> Ibid., p. 28.

<sup>140</sup> ISER, 1996, p. 39.

abaixo do limiar da consciência. A base para esse processo é a imagem, que seria a representação da realidade a partir da imaginação do leitor.

Ao lermos um texto ficcional, precisamos criar representações, porque os aspectos esquematizados do texto se limitam a nos informar sob que condições o objeto imaginário deve ser constituído. Assim, há uma estimulação na imaginação do leitor, que passa a interagir com o texto, imaginando um objeto que não lhe é dado.

Para descrever o processo de interação entre leitor e texto, Iser concebe um tipo de leitor, o leitor implícito, cuja existência se funda na estrutura do texto e estimula os atos de imaginação: “a concepção de leitor implícito descreve um processo de transferência pelo qual as estruturas do texto se traduzem nas experiências do leitor através dos atos de imaginação”.<sup>141</sup>

O processo de leitura se dá pela ativação de imagens que ao longo do texto se atualizam. Quanto mais possibilidades esse leitor for capaz de criar, mais ele se encontra dentro do texto.

Apenas a imaginação é capaz de captar o não-dado, de modo que a estrutura do texto, ao estimular uma sequência de imagens, se traduz na consciência receptiva do leitor. O conteúdo dessas imagens continua sendo afetado pelas experiências dos leitores. Essas experiências constituem um quadro de referências que permite apropriar-se do não familiar ou ao menos fundamentar sua imagem. A concepção de leitor implícito descreve, portanto, um processo de transferência pelo qual as estruturas do texto se traduzem nas experiências do leitor através dos atos de imaginação.<sup>142</sup>

É durante a leitura que o leitor se transforma, deixa de ser ele mesmo e passa a assumir um outro papel, fato que possibilita ao sujeito afastar-se de si mesmo e tornar-se presente no texto.

Iser menciona que o texto não se adapta aos leitores que o escolhem para a leitura, nem jamais se saberá se o leitor apreendeu o que o texto quis dizer. Caso o universo representado no livro seja estranho ao leitor, este precisa se esforçar para ajustar e recriar as suas representações. Dessa forma, ele passa a experimentar algo que ainda não fazia parte de seu horizonte de significações.

---

<sup>141</sup> ISER, 1996. p.79

<sup>142</sup> Ibid., p.79.

### 5.3 A interação entre o texto e o leitor em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.

#### O processo de assimetria entre o texto e o leitor

A comunicação entre o texto e o leitor é o que chamamos de *assimetria*<sup>143</sup>. Nesse processo, o leitor precisa construir o sentido e o faz ao passo em que relaciona, sob a forma de esquemas, aquilo que lê. Tais esquemas chamam-se *vazios*: os vazios são a assimetria fundamental entre o texto e o leitor, são eles que originam a comunicação no processo de leitura e indicam os segmentos do texto a serem conectados.

Ao passo que os esquemas do texto são inter-relacionados, o objeto imaginário começa a se formar. Essa operação, exigida do leitor, encontra nos vazios o instrumento decisivo, uma vez que eles representam as articulações entre os segmentos do texto.

Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, o título da obra já constitui um grande vazio a ser explorado pelo leitor. Afinal, seja lá quem for Ricardo Reis, a perspectiva da morte permeará toda a sua trajetória. No entanto, o conhecimento prévio que o leitor tem do desfecho do livro não impede que um grande vazio se abra no início da leitura. Afinal, quem é essa personagem que morrerá? E o “Ano” terá alguma relevância de cunho histórico, social, político? Por que anunciar a morte no espaço temporal do ano, em vez de pontuar o seu dia? Afinal, quando mesmo teria morrido Ricardo Reis? Pessoa teria feito alguma referência ao fato?

Os vazios são essas “questões” que se formam na consciência do leitor ao longo da leitura. E o sentido do texto se dá, conforme a capacidade que o leitor tem de conectar esses vazios com outros que surgem.

Um navio atraca em Lisboa, onde “o mar acaba e a terra principia”.<sup>144</sup> É o Highland Brigade, que deixa em terras portuguesas um viajante com sotaque brasileiro adquirido nos dezesseis anos que esteve fora da pátria. “Dezasseis anos são muitos, vai encontrar grandes mudanças por cá”<sup>145</sup> e que, nessa primeira abordagem, mostrava-se extenuado, “muito

---

<sup>144</sup> SARAMAGO, 1998, p. 11.

<sup>145</sup> Ibid., p.17.



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”<sup>146</sup>.

Eis aí um novo vazio que se abre para o leitor, o qual, nesse primeiro momento, assimila as informações prévias que ainda não se conectam.

Quando os esquemas do texto são relacionados entre si, o objeto imaginário começa a se formar; esta operação deve ser realizada pelo leitor e possui nos lugares vazios um importante estímulo. Desse modo, os lugares vazios indicam que não há necessidade de complemento, mas sim de combinação nos processos de conexão que a leitura implica.

Nota-se que o narrador também é um grande vazio a ser explorado pelo leitor, uma vez que ele incita o leitor com suas inferências, ou então, antecipa informações acerca da personagem ou dos fatos, dando-lhe a nítida impressão de que tem, sob controle, todos os vazios que o leitor ainda não pode preencher.

A transcrição que segue abaixo referente à estada da personagem no hotel Bragança, em Lisboa, deixa clara a perspectiva do narrador:

Gosto, fico com ele, E vai ser por quantos dias, Ainda não sei, depende de alguns assuntos que tenho de resolver, do tempo que demorem. É o diálogo corrente, conversa sempre igual em casos assim, mas neste de agora há um elemento de falsidade, porquanto o viajante não tem assuntos a tratar em Lisboa, nenhum assunto que tal nome mereça, disse uma mentira, ele que um dia afirmou detestar a inexatidão.<sup>147</sup>

O leitor fica sabendo, por meio das antecipações do narrador, que a personagem mente, e cabe a ele (ao leitor) a aceitação suspeitosa dos dados e a combinação dos esquemas, de modo que, com a multiplicidade de possibilidades abertas pelos lugares vazios, o leitor poderá ou não se deixar convencer pela constante intromissão do narrador.

O primeiro vazio se desfaz quando a personagem recém-chegada a Portugal preenche a ficha de identificação do hotel Bragança. O leitor, num processo de interação, conecta as informações obtidas neste momento com os vazios que se formaram anteriormente. E assim constrói a primeira imagem da personagem em questão.

Nome Ricardo Reis, idade quarenta e oito anos, natural do Porto, estado civil solteiro, profissão médico, última residência Rio de Janeiro, Brasil, donde procede, viajou pelo Highland Brigade, parece o princípio duma

---

<sup>146</sup> Ibid., p.18.

<sup>147</sup> Ibid., p. 20.

confissão, numa autobiografia íntima, tudo o que é oculto se contém nesta linha manuscrita, agora o problema é descobrir o resto, apenas.<sup>148</sup>

Os lugares vazios articulam as perspectivas de apresentação, ou seja, são a condição para que os segmentos textuais possam ser conectados. Ao indicarem uma relação não formulada, os lugares vazios liberam os esquemas e perspectivas para serem interligados pelos atos de representação do leitor a outros vazios. Isso se dá no final do trecho transcrito, quando o leitor constrói as primeiras informações sobre a personagem, e o narrador já o coloca diante de outras incógnitas acerca da mesma, ou seja, mais esquemas e perspectivas a serem interligados nesse processo de construção de sentido.

O primeiro contato com o texto literário, como podemos perceber, coloca-nos diante de várias informações que precisam ser combinadas pelo o leitor para que o sentido se construa: “os signos lingüísticos do texto, suas estruturas, ganham sua finalidade em razão da capacidade de estimular atos, no decorrer do quais o texto se traduz para a consciência do leitor”.<sup>149</sup>

Nesse processo de interação, o texto não é apreendido em um só momento, nem como um todo. Existem fases de apreensão, e o leitor não se encontra *diante* do texto, mas sim *dentro* dele, movendo-se constantemente e jogando com os dados que o texto oferece.

Assim, o leitor sintetiza esses dados que são transferidos para a sua consciência, de modo a ativar a interação entre os correlatos pré-estruturados na seqüência de frases. Iser nomeia esse processo como *retenção*. Para que o texto se construa na consciência do leitor, os dados retidos se aliam às expectativas, ou seja, as *protensões*.

As protensões são as expectativas que o leitor tem pelo que virá, e o leitor, nesse processo, não atinge as suas expectativas, e sim as modifica com o decorrer da leitura. Assim, através dos movimentos de protensão e retenção, organiza as frases e preenche os horizontes vazios que estão no interior do texto.

Esse movimento de protensão e retenção pode ser exemplificado no texto de Saramago com a passagem em que Ricardo Reis lê, no jornal, notícias sobre a morte de Fernando Pessoa e, por conseguinte, a própria inferência que o texto de Saramago não permite nesse momento.

---

<sup>148</sup> Ibid., p. 21.

<sup>149</sup> ISER, 1999, p. 10

O leitor, num processo de retenção, aceita a existência histórica de Ricardo Reis, a sua chegada e estada em Lisboa, bem como o seu relacionamento com as demais personagens que circulam pelo Hotel Bragança. Tais indícios conduzem o leitor ao universo da realidade. No entanto, a notícia do jornal de que Fernando Pessoa e seus heterônimos estão mortos, ao contrastar com a evidência de que Reis esteja vivo e seja ele o leitor dos jornais a conduzir nosso olhar, ativam a expectativa do leitor para o que virá. Essa expectativa é o que chamamos de protensão.

(...) na poesia não era só ele, Fernando Pessoa, ele era também Álvaro de Campos, e Alberto Caeiro, e Ricardo Reis, pronto, já cá faltava o erro, a desatenção, o escrever por ouvir dizer, quando muito bem sabemos, nós, que Ricardo Reis é sim este homem que está lendo o jornal com seus próprios olhos abertos e vivos, médico de quarenta e oito anos de idade, mais um que a idade de Fernando Pessoa quando lhe fecharam os olhos, esses sim mortos, não deviam ser necessárias outras provas ou certificados de que não se trata da mesma pessoa, e se ainda aí houver quem duvide, esse vá ao Hotel Bragança e fale com o senhor Salvador, que é o gerente e pergunte se não está lá hospedado um senhor chamado Ricardo Reis .<sup>150</sup>

O movimento do texto se dá pelo preenchimento e esvaziamento constante desses horizontes. Dessa forma, o leitor não cessa de abrir novas perspectivas dentro do texto. O trecho transcrito é um fragmento de jornal em que consta a morte de Fernando Pessoa e a de seus respectivos heterônimos, inclusive Ricardo Reis que está a ler a notícia. A partir daí, o leitor passa a seguir um caminho ficcional paralelo à realidade do Hotel Bragança, em que um jogo de tabuleiro se abre e dois lados se opõem: o lado dos vivos e o lado dos mortos. Ricardo Reis, como podemos constatar através do texto, pertence aos dois, mas não se posiciona definitivamente em nenhum. É o trânsito entre esses dois universos que conduzirá o olhar do leitor, que de forma alguma atingiu suas expectativas acerca da personagem, e sim, as modificou.

Cada acontecimento é um vazio que, ao longo da narrativa, vai sendo preenchido pelo leitor, dando lugar a outros que surgem. O leitor sempre leva em conta seus conhecimentos prévios, que são aliados aos novos horizontes de perspectivas abertos ao longo do texto.

---

<sup>150</sup> SARAMAGO, 1998, p. 36.

O sentido se constrói por meio das mudanças de perspectivas que são observadas pelo ponto de vista do leitor que está em constante movimento, e se desloca nos diversos momentos da leitura. Cada momento envia estímulos à memória que, através da presentificação retentora, faz com que as perspectivas textuais sejam ativadas, diferenciadas e modificadas.

Isso nos dá a impressão de, como leitores, estarmos no universo do texto, como bem afirma Iser: “Graças à acumulação das perspectivas, temos a ilusão de uma profundidade espacial matizada, que nos dá a impressão de estarmos presentes no mundo da leitura”.<sup>151</sup>

### **A Coerência no Processo de Leitura**

A coerência no processo de leitura é o resultado da correlação proposta de signos, alterada pela relação que o leitor consegue fazer através deles. As conexões estabelecidas num primeiro momento podem se tornar signos para futuras correlações. Essas modificações pelas quais os signos passam provocam a equivalência entre eles, de modo que, em sua consciência, criam-se sinapses que serão ligadas umas às outras ao longo da construção do sentido. Assim, a interação entre leitor e texto consistirá nessa autonomia de relacionar os signos à sua maneira.

Desta forma, as possibilidades não selecionadas durante o processo de leitura são as “possibilidades virtuais”, que provocam associações diferentes. Cabe, aos leitores, adaptá-las às suas seleções num segundo plano, ou seja, o texto é um tecido de informações, cujo aproveitamento pode, ou não, acontecer num primeiro momento. Cabe ao leitor saber o momento de relacionar as informações armazenadas na memória. Assim, a formação da coerência se dá na medida em que, durante o processo de leitura, as estratégias textuais se organizam de modo a permitir as modificações.

O trecho transcrito abaixo refere-se às informações que Salvador passa à Polícia de Vigilância e Defesa do Estado. Tais relatos serão responsáveis pela intimação de Ricardo Reis a prestar contas de sua estada em Lisboa:

(...) quanto a Salvador bem se esforçou, mas no patamar ouviram-se passos, era o Pimenta que vinha saber se havia verbetes para levar à polícia, também esta pergunta foi feita em muito baixa voz, ambas da

---

<sup>151</sup> ISER, 1999, p.24.

mesma maneira e ambas pela mesma razão, sempre para que não se ouça a resposta.<sup>152</sup>

O leitor só estabelece relações entre o trecho citado e a intimação de Ricardo Reis, quando Salvador passa a tratá-lo de forma austera, como se Reis oferecesse séria ameaça à ordem que se instaurara em Portugal. Para que tal sentido se construa, o leitor organiza as estratégias de leitura e constitui as devidas modificações a partir de novas informações.

O texto se torna um evento, um correlato de consciência do texto, pois o leitor reage a algo que ele mesmo produz, experimenta o sentido do texto como realidade. No caso de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, as imagens conturbadas dos acontecimentos históricos de 1936 (perseguições, lutas, ditadura, guerra civil, ascensão dos totalitarismos) se fundem com as das personagens que, em princípio, saem de um mundo ficcional e se tornam reais dentro da realidade ficcional produzida por Saramago. Através das relações estabelecidas pelo leitor, o texto se torna coerente, e um painel da época é construído, de modo que a personagem Ricardo Reis, que é testemunha passiva no universo da poesia pessoana, tenta sê-lo também no mundo narrado por Saramago.

Há de se considerar, certamente, que esse trânsito se dá em função do gênero literário praticado por Fernando Pessoa (ao menos no que toca à obra de Reis), ou seja, a pessoa lírica; e o que Saramago escolhe para veicular suas idéias, isto é, o romance – onde o espaço social e político sobe, naturalmente, ao primeiro plano.

### **A Experiência Estética**

No ato da leitura, o leitor desloca o texto para o presente, ao passo que desloca o seu ser para o passado - esse processo é o que se chama de *experiência*, de modo que o saber anterior que o leitor detém é de certo modo relegado ao passado. Isso não quer dizer que a experiência anterior do leitor se perde totalmente, e sim, que começa a haver uma interação, uma reestruturação de experiências diferentes. A experiência estética ocorre na medida em que o leitor se torna consciente da sua aquisição e das condições em que ela se constitui.

No romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* pode-se observar tal processo, pois o leitor, mesmo aquele que detém razoável conhecimento da obra de Fernando Pessoa,

---

<sup>152</sup> SARAMAGO, 1998, p.129.

adquire novas experiências ao deparar com as personagens de Saramago. Compara, por exemplo, a Lídia pastora das Odes de Ricardo Reis, à Lídia camareira do hotel em que o heterônimo se hospeda. O leitor não precisa necessariamente abandonar seus conhecimentos prévios, antes deve reestruturar suas experiências anteriores e alojá-las no novo contexto, a fim de depreender um novo sentido que propõe a atual leitura. Essa nova leitura inclui, portanto, e se desenvolve a partir de outra leitura prévia, que é a leitura que Saramago fez de Pessoa e de seu heterônimo Ricardo Reis.

Assim, o leitor constrói a imagem de Lídia, primeiro, como simples camareira de hotel que compartilha com Ricardo Reis os últimos momentos de sua existência. Em princípio, ela representa uma mera distração do heterônimo, no entanto, com sua segurança e simplicidade, Lídia ganha força e presença na vida dele na medida em que ocupa um espaço de relevância no romance de Saramago.

Aos poucos, a imagem da pastora que compartilha os ideais estoicos e epicuristas do poeta dá lugar a uma mulher ativa e consciente do seu tempo e do cenário político em que está inserida.

### **As Representações**

Ao lermos um texto ficcional, precisamos criar representações, porque os aspectos esquematizados do texto se limitam a nos informar sob que condições o objeto imaginário deve ser constituído. “Assim, a representação ganha o seu caráter imagístico quando o saber que o texto oferece ou estimula no leitor é aproveitado, e isso significa que o que deve ser representado não é o saber enquanto tal, mas a combinação ainda não-formulada de dados oferecidos”.<sup>153</sup> Para tanto, por baixo do limiar da consciência, produzem-se “sínteses passivas”, cujo elemento básico é a imagem.

A natureza das imagens é “que nelas vêm à luz aspectos inacessíveis à percepção imediata do objeto”<sup>154</sup>. A imagem representada serve para presentificar objetos ausentes, porém existentes: a forma sob a qual esses objetos aparecem depende naturalmente dos

---

<sup>153</sup> ISER, 1999, p.58.

<sup>154</sup> Ibid., p. 58.

nossos conhecimentos e o que sabemos sobre os objetos é incluído na formação de representações.

Assim, a formação de representação em textos ficcionais se constrói através de dados previamente conhecidos, cuja função é apenas regular a representação que, traz à luz o que é conhecido, e que, no entanto naquele momento, não existe. A imagem é, portanto, categoria básica da representação, uma vez que ela se refere ao não dado ou ausente, dando-lhe presença. No entanto, ela também possibilita a representação de inovações que se constituem quando o saber previamente estabelecido é desmentido, quando determinadas combinações de signos não são familiares.

Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* tais conceitos se tornam claros quando nos deparamos com personagens que nos remetem ao universo poético de Fernando Pessoa, ou seja, um saber que pode ser aproveitado, mas que não é exatamente o que o texto nos oferece. Assim, com a combinação das informações que o texto traz à luz, formamos uma nova cadeia de representações.

O trecho transcrito abaixo nos coloca diante de um diálogo entre Fernando Pessoa e Ricardo Reis sobre o fingir e o fingir-se, por conta da conduta contraditória da personagem que propõe a acreditar-se frio e impassível diante da vida, mas que, permite-se um envolvimento caloroso com a criada do hotel em que se hospeda. Os dados sobre a impassividade do poeta são as informações que o leitor possui de antemão, contudo, com a leitura, combinamos as informações prévias com a que o texto oferece, e passamos a construir um novo universo de representações.

(...) caríssimo Reis, vejo-o aí a ler um romance policial, com uma botija aos pés, à espera de uma criada que lhe venha aquecer o resto, rogo-lhe que não se melindre com a crueza da linguagem, e quer que eu acredite que esse homem é aquele mesmo que escreveu *Sereno* e vendo a vida à distância a que está, é caso para perguntar-lhe onde é que estava quando viu a vida a essa distância, Você disse que o poeta é um fingidor, Eu confesso, são adivinhações que nos saem pela boca sem que saibamos que caminho andamos para lá chegar, o pior é que eu morri antes de ter percebido se é o poeta que se finge de homem ou o homem que se finge de poeta, Fingir e fingir-se não é o mesmo, Isso é uma afirmação ou uma pergunta, É uma pergunta, Claro que não é o mesmo, eu apenas fingi, você finge-se, se quiser ver onde estão as diferenças, leia-me e volte a ler-se, (...).<sup>155</sup>

---

<sup>155</sup> SARAMAGO, 1988, pp.118-119.

Fica clara novamente a importância da interação do leitor com o texto nesse processo. Através dos esquemas oferecidos pelo texto, o leitor precisa construir representações, a fim de que suas expectativas acerca de cada enunciado estabeleçam uma correspondência com a imagem criada.

No caso acima, o diálogo leva o leitor a refletir sobre a questão do fingimento em Pessoa, em que ali (na obra poética), o homem poderia fingir-se de poeta, o que não seria o caso de Ricardo Reis (personagem) que se finge e isso vai para além da poesia, é o fingimento de Reis perante o mundo, que o mantém num labirinto sem saída, em que homem e poeta se confundem e se camuflam. O único caminho que Reis consegue trilhar nesse labirinto existencial é o que irá conduzi-lo para a inexistência, para a morte. Afinal quando se morre, segundo Fernando Pessoa, não é mais permitido fingir “e hoje nem sequer me atrevo a fingir o que sinto, E a sentir o que finge, Tive de abandonar esse exercício quando morri, há coisas deste lado, que não nos são permitidas.”<sup>156</sup>

Vale ressaltar que, na leitura que Saramago faz do fingimento pessoano, e que é dada como peça “à priori” deste jogo, na narrativa, estabelece-se, neste trecho, uma diferença ontológica entre o fingir (reputado à personagem Pessoa) e o fingir-se (atribuído à personagem Reis). O primeiro supõe a capacidade de anular-se para “ser outros”; o segundo sugere a tentativa dramática de Reis de encontrar a si mesmo e afirmar a sua identidade autônoma (de personagem que é) no mundo em que foi lançado.

No entrecruzamento de dados que confrontam essas imagens em formação, a duração temporal da leitura se dá num eixo em que as representações são formadas de forma sucessiva. O leitor nesse eixo temporal percebe as diferenças, contrastes e oposições entre os objetos da representação. A cada passo, eles sofrem modificações e alteram o significado: o passado é trazido à tona e o presente levado para trás.

O sentido se dá com a transformação dos objetos de representação, e o leitor, por atualizá-los, é capaz de captar o sentido, ou seja, a totalidade das referências, que deve ser constituído no percurso da leitura. No momento em que o leitor absorve o sentido do texto em sua própria existência, surge o significado do texto. À medida que sentido e significado agem juntos, o leitor passa a constituir uma realidade que antes lhe era estranha.

---

<sup>156</sup> Ibid., p. 361.



## 6. O jogo do texto

As grandes atividades arquetípicas da sociedade humana são, desde o início, inteiramente marcadas pelo jogo. Como por exemplo é o caso da linguagem, esse primeiro e supremo instrumento que o homem forjou a fim de poder comunicar, ensinar e comandar. (...) Na maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza.<sup>157</sup>

O livro *O Ano da Morte de Ricardo Reis* convida o leitor a participar de um jogo em que um emaranhado de discursos dispõem suas polaridades num campo que é o texto. O texto, enquanto jogo, representa um mundo que ainda precisa ser identificado e que incita o leitor a imaginá-lo e, por fim, interpretá-lo.

Para Huizinga, o jogo distingue-se da vida comum, pois ocupa um lugar e uma duração distinta: “É jogado até o fim dentro de certos limites de tempo e de espaço”.<sup>158</sup>

O jogo começa num determinado momento, isto é, inaugura um tempo que correrá paralelamente ao da realidade empírica. Nesse espaço de tempo sucedem-se movimentos, mudanças, alternâncias, associações e separações, até que ele se finda para tornar-se um fenômeno cultural.

O espaço do jogo pode ser definido como os lugares em cujo interior se respeitam determinadas regras: a mesa de jogo, o palco, a tela, ou o texto. Todos os espaços são mundos temporários dentro de um mundo habitual, dedicados à prática de uma atividade especial, cuja finalidade, no caso da leitura, é a representação de alguma coisa, é a realização de uma aparência. Tais representações acontecem da mesma forma como ocorrem nas brincadeiras de criança, em que elas se valem do universo imaginário, quando representam coisas de diferentes naturezas: ou mais belas, ou mais nobres, ou mais perigosas do que habitualmente são; como príncipes, bruxas ou animais.

---

<sup>157</sup> HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.7.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p.12

Segundo Huizinga, a representação pelo universo imaginário vai além de uma realidade falsa: “Mais do que uma realidade falsa, sua representação é a realidade de uma aparência: é “imaginação”, no sentido original do termo.”<sup>159</sup>

O jogo é uma espécie de encenação, embora não tenha como finalidade a apresentação de um espetáculo. Tomemos, como exemplo, os jogos infantis, cuja existência permite que as limitações da realidade sejam ultrapassadas. Um exemplo proposto por Iser é o de uma criança que brinca com um cavalo-de-pau: o jogo consiste em decompor o objeto (o cavalo) e o significado dele no mundo real; a ação que daí surge é a representação numa situação real.

A encenação surge então como forma de transpor as limitações da realidade. No jogo do texto ocorre o mesmo, só que nele a transformação da realidade é encenada, e ao mesmo tempo, ele revela como se dá essa transformação:

A transformação é o caminho de acesso para o inacessível, mas a transformação encenada não só torna acessível o inacessível. Seu alcance talvez seja mais prazenteiro. Concede-nos ter coisas de dois modos: por tornar aquilo que é inacessível tanto presente como ausente. A presença acontece por meio da transformação encenada e a ausência pelo fato de que a transformação encenada é tão só jogo.<sup>160</sup>

Experienciar a literatura como jogo é uma forma de nos conceder a oportunidade de ter a ausência como presença, e de portanto, nos estendermos a nós mesmos e ao mundo na leveza do faz-de-conta.

O texto narrativo é o espaço em que o leitor se depara com informações que se sucedem para que ele construa o sentido. Para tanto, há de se considerar que existam diversos tipos de leitores para essa modalidade de jogo.

O texto de José Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, ao dirigir-se ao grande público, prevê vários tipos de leitores. Isso se torna mais evidente se pressupormos os diversos graus de intimidade que os leitores desse romance têm com a obra pessoana, que atua como constante intertexto.

---

<sup>159</sup> Ibid., p.17

<sup>160</sup> ISER, Wolfgang, **O Jogo do Texto**, in *A Literatura e o Leitor – Textos de Estética da Recepção*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1989. p.118.

Consideraremos portanto, que somos leitores em segundo grau, pois as informações do texto, ou as peças do jogo já estão dispostas pela leitura prévia que Saramago fez de Pessoa, para que depois venha a leitura que nós, leitores, fazemos da leitura de Saramago, conforme ilustra o esquema abaixo:

Saramago lê Fernando Pessoa (como leitor primeiro grau) e disso extrai sentidos que nortearão a construção de seus personagens;

Os leitores de Saramago lêem o discurso pessoano (filtrado e refratado pelo romancista), tornando-se, assim, leitores em segundo grau.

Esse já seria o primeiro dado com o qual entraremos no jogo, uma vez que o leitor leigo, aquele que desconhece a obra de Fernando Pessoa, construirá a imagem de Ricardo Reis apenas sob a ótica de Saramago, enquanto o leitor pessoano poderá contrapor seu repertório ao do romancista.

Para o leitor leigo, o jogo consistirá em traçar o caminho proposto por Saramago, um autor que se pauta na realidade dos fatos, na dinâmica concreta das relações interpessoais e sociais (seu universo é o do materialismo histórico), e que portanto se opõe diametralmente à postura de Ricardo Reis acerca de sua indiferença em relação ao mundo. Por outro lado, o leitor de Pessoa tenderá a conduzir a trama de modo a abrir novos caminhos que vão além do traçado pelo texto do romance.

O jogo do texto previsto para este trabalho será jogado conforme as informações presentes no texto, tendo em vista que o próprio autor constrói a sua trama visando a um leitor que possua um repertório acerca da história literária e política do século XX. Pois ele joga com uma recolha documental da época (jornais, revistas, rádio, teatro, livros) e dados que partem do universo literário (a poesia de Fernando Pessoa, Ricardo Reis, Camões, Borges).

Um leitor destituído de boa parte deste repertório construiria a trama num plano apenas superficial; já o leitor que parece previsto por Saramago é aquele que transita entre os inúmeros intertextos que costuram a obra, a fim de transcendê-la. É com esse segundo leitor que entraremos no jogo de Saramago, com o propósito de dotar a realidade encenada de um sentido dialético.

Iser faz referência a três possibilidades de jogarmos o jogo do texto. Em cada uma, o leitor/jogador tem uma finalidade, que passa pela necessidade de compreensão, pela obtenção da experiência ou pelo prazer.

**Semanticamente** é a forma de jogo em que os jogadores levam em conta os aspectos referentes à necessidade de compreensão, quando o leitor se escusa de apropriar-se das experiências que lhes são dadas pelo texto: “Isso poderia mesmo indicar um mecanismo de defesa em operação dentro de nós mesmos, como a busca de significado pode ser o nosso meio de nos desviarmos do não-familiar.”<sup>161</sup> O leitor de Fernando Pessoa poderia ser o tipo de leitor referido acima, uma vez que, por vezes, algumas atitudes das personagens causam-lhe estranhamento, pois se mostram diferentes daquilo que conhecia de antemão. Como é o caso do diálogo entre Fernando Pessoa e Ricardo Reis, em que o próprio ortônimo impressiona-se com as atitudes da personagem do romance:

(...) caríssimo Reis vejo-o aí a ler um romance policial , com uma botija aos pés, à espera duma criada que lhe venha aquecer resto, rogo que não se melindre com a crueza da linguagem, e quer que eu acredite que esse homem é aquele que escreveu Sereno e vendo a vida à distância a que está (...).<sup>162</sup>

Outro exemplo disso são as inversões que ocorrem com os intertextos presentes na obra em questão.

Nesse caso, o repertório que este leitor carrega vai de encontro às rupturas que o texto propõe, levando o leitor a construir o sentido a partir do que ele considera como verdadeiro e familiar.

Outro modo de jogar seria o jogo que se volta para a **obtenção de experiências**. Aqui, ao contrário do que acontece no jogo semântico, o leitor se abre para o não-familiar e permite que os seus próprios valores sejam influenciados ou modificados pelo texto.

Esse tipo de jogo pode ser jogado tanto pelos leitores que possuem o repertório a que Saramago faz alusão no seu texto, quanto pelos os leitores leigos. Ao abrir-se para o não-familiar, esse leitor tem a possibilidade de se transformar através dos diferentes modos de pensar representados pelo texto literário. Ele pode acordar para valores que até então se

---

<sup>161</sup> ISER, 1989, p.116.

<sup>162</sup> SARAMAGO, 1998, p. 118.

ocultavam e abrir novas perspectivas acerca do mundo que agora foi transformado pela leitura.

Na ficção sobre o heterônimo de Pessoa, o leitor se depara com situações que dificilmente Ricardo Reis enfrentaria nas odes, como é o caso da relação de intimidade que se estabelece entre ele e Lídia, que antes era a musa e, agora, é ironicamente recriada por Saramago como camareira do hotel. A personagem permite que o leitor construa novas possibilidades ao situá-la como uma criada de voz social posicionada, e não mais como a pastora que apenas via o correr do rio ao lado de Reis.

Por fim, há o jogo que se joga **para a obtenção do prazer**, quando o leitor se deixa levar pelo deleite “derivado do exercício incomum de nossas faculdades, que nos capacita a nos tornarmos presentes a nós mesmos.”<sup>163</sup> Este é o jogo proporcionado a leitores que se deixam levar pela trama do texto, não se preocupando se o que lhes é transmitido é ou não familiar. Nesse processo, o leitor presentifica-se naquilo que lê, sem levar em conta se os fatos correspondem ou não a uma realidade exterior que, porventura, pode ou não estar correta. O prazer ocorre pelo fato de o leitor comunicar-se com a mensagem do autor, de modo a construir, ao longo da trama, uma cadeia de significação.

A leitura de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, propicia ao leitor as três modalidades de jogo: no primeiro caso, buscar um sentido apesar do estranhamento inicial que se dá entre o texto de Saramago e os inúmeros intertextos que se fazem presentes na obra em questão. Num segundo momento, a experiência que se adquire ao construir novos significados a partir da mudança de perspectiva diante do novo. E por fim, obtenção do prazer que ocorre pela aquisição do sentido.

## 6.1 O leitor e o Jogo

Imaginemos um leitor, no jogo do texto, que move peças, a fim de juntá-las enquanto percorre o caminho do sentido. Ele joga *com* o texto e não *contra* o texto, experimenta estratégias que podem ou não ajudar na construção do sentido. Há momentos em que ele precisa de repertório para avançar no jogo, e há momentos em que ele pode seguir sozinho.

---

<sup>163</sup> ISER, 1989, p. 117.

O leitor movimenta-se com as peças que Saramago dispõe, e nesse jogo, ele, que de algum modo se submete a jogar com o texto, sempre sai vencedor, pois transforma o texto e se transforma. Nesse duelo, também vence o autor (Saramago) pois faz-se reconhecida, através desse jogo, a sua proposta ética e ideológica.

Se Saramago vence, é porque conseguiu convencer o leitor de seus propósitos. Contudo, pode também ser colocado em xeque por um leitor que rebate ou fragiliza suas táticas.

Por outro lado, pode também haver uma dupla derrota: a do autor, caso não consiga estabelecer, ou manter um diálogo com seu leitor; este, por sua vez, também perde o jogo quando desiste ou não consegue avançar na leitura.

O texto é o campo de jogo onde os autores jogam com os leitores. Conceber o texto como um jogo permite-nos visualizar o processo de leitura como uma inter-relação autor-texto-leitor, que é conduzida como uma dinâmica, até que se chegue a um resultado final, que seria a aquisição do sentido. E se é certo que autor e leitor vencem nesse processo, também aqui o texto triunfa, na medida em que, através dele, os jogadores avançam no processo comunicativo.

Apesar de o texto ser o resultado de um ato intencional, pelo qual o autor se expressa e intervém em um mundo existente, ele visa a algo ainda não acessível à consciência do leitor. Eis aí um ponto interessante a ser percebido, pois o jogo da leitura, apesar de intencional, é imprevisível, uma vez que o autor sabe onde quer chegar (sobretudo, no caso do José Saramago), no entanto, o resultado a que visa o autor pode ser transgredido ou não pelo leitor, a partir da leitura.

Cabe ao leitor imaginar e interpretar o mundo esboçado pelo autor, o que permite ao leitor visualizar muitas formas desse mundo criado e, a partir daí, intervir nesse novo universo recriado através da leitura.

Assim, o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado, de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. O leitor, ao operar a sua imaginação, passa a visualizar muitas formas possíveis de identificar o mundo que se presentifica no texto. Por conta disso, esse mundo sofre modificações, e o leitor, por sua vez, consegue transcender à pura realidade, como uma forma de transgressão.

Opera-se assim um contrato entre autor e leitor: a ciência de que o mundo do texto não será concebido como realidade, e sim como simulação. Entre esse mundo e a realidade instaura-se uma diferença decisiva, pois segundo Iser, “o que sucede dentro dele não tem as consequências inerentes ao mundo real referido. Assim ao expor a si mesma a ficcionalidade, assinala que tudo é tão-só de ser considerado como se fosse o que parece ser; noutras palavras, ser tomado como jogo”.<sup>164</sup>

Por conta dessa divergência entre dois universos que se contrapõem, formam-se os níveis de diferença, que são os espaços vazios do texto, que serão preenchidos pelo leitor. Tais níveis de diferença são responsáveis por colocar o jogo em movimento, e podem ocorrer simultaneamente, no texto, das seguintes formas:

**Extratextualmente**, que seria primeiramente a diferença entre o autor e o mundo em que ele intervém. No caso do OAMRR, temos Saramago, um autor contemporâneo que se refere a Portugal de 1936. Para referir-se a esse mundo, ele se vale de vários textos que tomam parte da obra: os jornais da época, discursos políticos, os textos pessoais, entre outros.

**Intratextualmente**, é o tipo de diferença que há na relação interna entre os textos que se fazem presentes na obra, bem como as constelações semânticas que se constroem no texto a partir deles. No caso de OAMRR: emaranhar vários textos é construir um labirinto no qual leitor e personagem deambulam em busca de saídas. O leitor real percorre o labirinto guiado pelo narrador, que intervém ironicamente quando comenta os intertextos; já a personagem, que também é um leitor, o leitor fictício, segue solitário nas suas leituras. O narrador procura então conduzir o olhar do leitor real, a fim de que ele veja o quanto é superficial a leitura que a personagem faz dos textos e, por conseguinte, do mundo.

**Entre o Texto e o Leitor**, ou seja, a diferença entre as atitudes naturais do leitor e aquelas que lhes são exigidas pelo texto, e entre o mundo denotado no texto (o mundo fictício) e o mundo que o leitor transgride (o mundo real). No caso da obra em questão, o texto exige do leitor uma postura crítica em relação aos fatos narrados, para que ele, ao fim, reconheça o quanto é inviável ser apenas um espectador num mundo conturbado como o de Portugal no entre guerras. O leitor pode, por exemplo, não aceitar o preenchimento

---

<sup>164</sup> ISER, 1989. p.107.

imaginativo que Saramago deu à vida do poeta Ricardo Reis, bem como pode recusar valores imputados ao poeta Pessoa que ele conhece de outro modo. Tais recusas promoveriam ruídos, discursos paralelos aos que tecem o romance.

Enfim, a movimentação do jogo consiste em confrontar entre si as posições diferenciais, ou seja, as diferenças extratextuais com as intratextuais, e com o repertório do leitor, o que provocará um movimento constante de idas e vindas. Tais diferenças devem ser, tanto quanto possível, erradicadas, para que se alcance um resultado: “O movimento contínuo entre as posições revela seus aspectos muito diferentes e como cada um traspassa o outro, de tal modo que as várias posições são por fim transformadas.”<sup>165</sup>

O resultado do jogo é o sentido, mas esse se constrói e se transforma a cada movimentação que encerra uma jogada que, por sua vez, abre outra, numa reiteração variada de posições.

## 6.2 O Jogo da intertextualidade

Para Iser, o texto literário se constitui como uma pluralidade de ficções e está inteiramente permeado de hiatos. A pluralidade de ficções pode ser exemplificado no texto de José Saramago pela presença constante da intertextualidade, que será explorada, neste trabalho, como campo de observação para a dinâmica do jogo. Tais ficções jogam umas com as outras, no jogo do texto, a fim de que o leitor, através da sua movimentação pelos intertextos, construa um novo contexto significativo.

A pluralidade lúdica do texto literário não representa nada localizado fora do texto: o que ela faz é produzir algo que emerge do jogo entre todas aquelas ficções, suscetíveis de jogar, tanto umas *com* as outras quanto umas *contra* as outras. O jogo contínuo cria interferências e choques entre as ficções envolvidas, gerando-se, desse modo, a complexibilidade do texto em questão.

Para Iser, esse confronto se dá entre os segmentos intertextuais dos textos que se fazem presentes na obra: “A intertextualidade abarca as lacunas existentes entre o texto de referência e o texto manifesto. Esses espaços vazios ou hiatos temporais permeiam a

---

<sup>165</sup> Ibid., p. 108.



interação dos fragmentos transcodificados.”<sup>166</sup> Dessa transcodificação é que emergem as novas combinações entre os diversos textos que se fazem presentes numa obra.

Na dinâmica do jogo proposta pelo texto de José Saramago, o leitor estabelece relações entre o intertexto e a proposta do autor. O avanço do leitor, nesse jogo, dá-se na medida em que ele consegue transformar o intertexto num novo texto, ou seja, interpretando-o conforme o novo contexto em que está inserido na referida obra.

Ao jogar com os intertextos, o leitor percebe o quanto está presente nesse jogo, já que seu repertório interage com o texto, para que novas aberturas ocorram, a fim de que o jogo continue. É desse processo que surge a idéia de que o leitor ultrapassa “o que ainda não é”, ou seja, pode expandir, através de sua leitura, o significado primitivo do intertexto.

Assim como a personagem principal, o leitor é levado através dos jornais e pelos intertextos a conhecer o universo político e social de Portugal do ano de 1936. É importante ressaltar que o leitor está diante dos mesmos textos que são lidos pela personagem. No entanto, por meio da intromissão do narrador, o leitor é conduzido a uma interpretação que se opõe, por conta dos comentários, à leitura que Reis faz dos fatos.

As alusões são expostas, a fim de que o exercício do ato de ler traga à baila a dicotomia que se estabelece entre o quadro caótico da Europa da primeira metade do século XX e o comportamento alienante de Ricardo Reis diante dos acontecimentos.

Ao abrir o romance parodiando Camões (“Aqui o mar acaba e a terra principia”<sup>167</sup> inverte o verso da epopéia<sup>168</sup>), o autor sugere uma epopéia às avessas: agora, a viagem é de volta, pois a verdadeira descoberta está por terra, e não no mar, como era na época dos *Lusíadas*, quando Portugal sagrou-se o grande Império do Ocidente, por conta da partida do povo lusitano em busca de novos mundos.

A anti-epopéia de Ricardo Reis começa com sua chegada a Portugal, depois de dezesseis anos expatriado espontaneamente no Brasil. É em território português que a história se dará, a partir da chegada de um “barco escuro” que “sobe o fluxo soturno”<sup>169</sup> o qual remete o leitor ao barco da morte a que Reis se refere, na seguinte ode: “Do barco

---

<sup>166</sup> Ibid., p. 174.

<sup>167</sup> SARAMAGO, 1998, p.11.

<sup>168</sup> “Onde a terra acaba e o mar começa” CAMÕES, Luís Vaz, *Os Lusíadas*, São Paulo: Klick editora, 1998. p. 72.

<sup>169</sup> SARAMAGO, 1998, p.11.

escuro no soturno rio,/E os nove abraços do horror estígio,/E o regaço insaciável/Da pátria de Plutão.”<sup>170</sup>

Tal referência intertextual propõe aberturas para que o leitor estabeleça alusões acerca de um trajeto pelo qual a personagem há de seguir até que chegue ao seu destino. No caso, a alusão deixa implícita que a viagem que finda pelos mares não remete, apenas, a um regresso à Pátria outrora abandonada. A chegada em terra é o início de uma trajetória que conduzirá a personagem rumo ao seu destino final, ou seja, a morte.

Retomar as odes do próprio Reis é a forma mais legítima de traçar o perfil do poeta que agora se propõe a viver em Portugal, após a morte de Fernando Pessoa. Ao mesmo tempo serve também para confrontar o perfil essencialmente poético de quem existe apenas no universo poético pessoano (como heterônimo), com o de uma personagem inserida num universo também ficcional, mas que, no entanto, põe-se à frente de questões pertinentes à realidade da vida. O trecho do romance de Saramago que comentaremos é uma alusão direta à ode que será transcrita integralmente mais abaixo:

Vivem em nós inúmeros, se penso ou sinto, ignoro quem é que pensa ou sente, sou somente o lugar onde se pensa e sente, e, não acabando aqui, é como se acabasse, uma vez que para além de pensar e sentir não há mais nada. Se somente isto sou, pensa Ricardo Reis depois de ler, quem estará pensando agora o que eu penso, ou penso que estou pensando no lugar que sou de pensar, quem estará sentindo o que eu sinto, ou sinto que estou sentindo no lugar que sou de sentir, quem se serve de mim para sentir e pensar, e, de quantos inúmeros que em mim vivem, eu sou qual, quem, Quain, que pensamentos e sensações serão os que não partilho por só me pertencerem, quem sou eu que outros não sejam ou tenha sido ou venham a ser.<sup>171</sup>

Nesse jogo, o leitor, diante do fragmento da ode, procura elementos para desvendar o mistério que é Reis: alguém que se diz inúmeros, isso já sabemos, uma vez que ele é também Caeiro, Campos e Pessoa, no entanto aqui, no trecho do romance, temos alguém

---

<sup>170</sup> PESSOA, 2000, p.39.

<sup>171</sup> SARAMAGO, 1998, p.24.

que parece ignorar quem está a pensar e sentir, ou seja, não se reconhece e, por conseguinte, considera-se apenas como o lugar onde se pensa e sente.

Já na ode transcrita, o eu-lírico disputa os impulsos do sentir com os do ser, e ignora os muitos que existem nele, para que, ao menos, a parte que ele reconhece fale, expresse-se, indiferentemente dos muitos que ali vivem:

Vivem em nós inúmeros;  
Se penso ou sinto, ignoro  
Quem é que pensa ou sente.  
Sou somente o lugar  
Onde se sente ou pensa.

Tenho mais almas que uma.  
Há mais eus do que eu mesmo.  
Existo todavia  
Indiferente de todos.  
Faço-os calar: eu falo.

Os impulsos cruzados  
Do que sinto ou não sinto  
Disputam em quem sou  
Ignoro-os. Nada ditam  
A quem me sei: escrevo<sup>172</sup>

O Reis de Saramago busca respostas para a identidade que dramaticamente ignora. Ele difere do Reis das odes que, independente de saber-se muitos, ainda encontra a sua particularidade no ato da escrita. Eis a diferença entre os dois, que ressalta pela leitura intertextual da obra de Saramago. Ao retomar os intertextos, o leitor mais preparado joga com essa diferença e constrói o sentido a partir da comparação e das contradições entre os dois.

Conhecer-se como um ser independente é um dos caminhos que a personagem trilha para sair do labirinto onde se encontra, e é, por conseguinte, a busca do leitor que se move no jogo do texto. No caso, é possível que o leitor real chegue a uma resposta; no entanto,

---

<sup>172</sup> PESSOA, 2000, p.39.

Reis, será que chegará? São caminhos semelhantes os que percorreremos, ambos através da leitura, e nesse jogo, vence quem conseguir enxergar mais longe.

Já os jornais informam os leitores sobre os últimos acontecimentos do mundo e, sob o crivo da censura, as notícias sobre a política portuguesa. Ali, guerra e miséria se misturam a notas fúteis, para desviar a atenção dos leitores acerca da gravidade dos fatos:

O chefe do Estado inaugurou a exposição de homenagem a Mousinho de Albuquerque na Agência Geral das Colónias, não se podem dispensar as imperiais comemorações nem esquecer as figuras imperiais, Há grandes receios na Goleã, não me lembro onde fica, ah Ribatejo, se as cheias destruírem o dique dos Vinte, nome muito curioso, donde lhe virá, veremos repetida a catástrofe de mil oitocentos e noventa e cinco, noventa e cinco, tinha eu oito anos, é natural não me lembrar, A mais alta mulher do mundo chama-se Elsa Droyon e tem dois metros e cinquenta centímetros de altura, a esta não a cobriria a cheia, e a rapariga, como se chamará, aquela mão paralisada, mole, foi doença, foi acidente, Quinto concurso de beleza infantil, meia página de retratos de criancinhas, nuazinhas de todo, ao léu os refegos, alimentadas a farinha lácto-búlgara, alguns destes bebês se tornarão criminosos, vadios e prostitutas por assim terem sido expostos, na tenra idade, ao olhar grosseiro e vulgo, que não respeita inocências, prosseguem as operações na Etiópia, e do Brasil quais notícias temos, sem novidade, tudo acabado, avanço geral das tropas italianas, não há força humana capaz de travar o soldado italiano na sua heróica arrancada, que faria, que fará contra ele a lazarina abexim, a pobre lança a mísera catana, (...).<sup>173</sup>

O leitor acompanha as notícias e os comentários do narrador sobre o pensamento de Reis, que ora se dispersa da leitura, mostrando pouco interesse, ora interrompe para pensar em Marcenda ou mesmo dorme diante das notícias: “A folha que tais horrores explica tranquilamente cai sobre os joelhos de Ricardo Reis adormecido”.<sup>174</sup>

Enquanto isso, o leitor que não dorme já percebe no narrador o tom de ironia com que trata as notícias que exigiam uma postura atenta para que se percebesse, sobretudo, a gravidade do que se ocultava nas entrelinhas: “não há força capaz de travar um soldado italiano”.<sup>175</sup> Percebe-se também a profusão de notas irrelevantes que se misturavam com as

---

<sup>173</sup> SARAMAGO, 1998, p. 28 – 29.

<sup>174</sup> Ibid., p.30.

<sup>175</sup> Ibid., p.30.

informações do noticiário: “A mais alta mulher do mundo chama-se Elsa Droyon e tem dois metros de altura, a esta não a cobriria a cheia”<sup>176</sup>.

A confusão das notícias afasta o leitor sonolento dos reais problemas de Portugal e da Europa que clamavam por atenção como: as cheias, ou o avanço das tropas italianas. Tudo isso contrapondo-se ao clima de confraternização anunciado pelas comemorações e homenagens às figuras imperiais, como é o caso da inauguração da exposição em homenagem a Mousinho de Albuquerque.

Lídia camareira também é uma figura intertextual, talvez a que cause mais estranhamento no leitor, afinal ela nas Odes de Ricardo Reis é a pastora com quem Reis se propõe a sentar-se à beira-rio, e no entanto, é Lídia a figura que, no romance de Saramago, propõe-se a trazer Reis para a realidade:

Como se chama, e ela respondeu, Lídia, senhor doutor (...) deixemo-la sair então, se já tem nome, levar dali o balde e o esfregão, vejamos como ficou Ricardo Reis a sorrir ironicamente, é um jeito de lábios que não se engana, quando quem inventou a ironia inventou a ironia, teve também de inventar o sorriso que se declarasse a intenção, alcançamento muito mais trabalhoso, Lídia, diz e sorri. Sorrindo vai buscar à gaveta os seus poemas, as suas odes sáficas, lê alguns versos apanhados no passar das folhas, 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 – rio, a vida mais vil antes que a morte, (...) <sup>177</sup>

Entretanto, através das atitudes de Reis, o leitor toma conhecimento do caráter preconceituoso e conservador que não consegue ver na personagem Lídia nada além da criada que pode servi-lo, uma vez que Reis jamais admitirá a possibilidade de envolver-se com uma serviçal, nesse mundo os papéis estão muito claros e não são permitidas tais inversões, a menos que sob segredo:

(...) não pode haver amor neste amplexos nocturnos entre hóspede e criada, ele poeta, ela por acaso Lídia, mas outra, ainda assim afortunada, porque a dos versos nunca soube que gemidos e suspiros estes são, não fez mais que estar sentada à beira dos regatos, a ouvir dizer, Sofro, Lídia, do medo do destino. <sup>178</sup>

---

<sup>176</sup> Ibid., p.30.

<sup>177</sup> Ibid., p. 48.

<sup>178</sup> Ibid., p.108.

Por sua vez, o narrador que é nitidamente tendencioso, procura favorecer a imagem de Lídia para o leitor. Enquanto este se move no jogo, cria expectativas acerca da relação amorosa entre ela e Reis, mesmo diante da impossibilidade de que o poeta se deixe levar pelo desejo erótico. A expectativa que se cria no leitor, acerca do sucesso ou não desse enlace, provoca uma movimentação no jogo, e possibilita ao leitor participar e formar juízos no que se refere à interação entre Reis e as demais personagens, sobretudo, Marcenda.

O trecho da ode “Saudoso já deste verão que vejo”<sup>179</sup> foi transcrita integralmente por Saramago numa alívica passagem metalinguística, em que o romancista trabalha o processo criativo da composição poética. No universo ficcional do romance, a ode foi composta por Reis quando Marcenda põe termo ao relacionamento amoroso não concretizado que o poeta idealizara ter com ela.

No romance, o texto original adquire um sentido que vai além da ressignificação de um intertexto, de modo que o leitor, caso não conhecesse de antemão a ode, justificaria a sua existência apenas pela leitura do trecho de Saramago transcrito abaixo:

Ricardo Reis tenta escrever um poema a Marcenda, para que amanhã não se diga que Marcenda passou em vão, Saudoso já deste verão que vejo, lágrimas para as flores dele emprego na lembrança invertida de quando hei-de perdê-las, esta ficará sendo a primeira parte da ode, até aqui ninguém adivinharia que de Marcenda se vai falar, embora se saiba que muitas vezes começamos por falar de horizonte porque é o mais curto caminho para chegar ao coração. Meia hora depois, ou uma hora, ou quantas, que o tempo, neste fazer de 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, Transpostos os portais irreparáveis de cada ano, me antecipo a sombra em que hei-de errar, sem flores, no abismo rumoroso. Dorme toda a cidade na madrugada, por inúteis, não há já quem os veja, se apagaram os projectores da estátua de Camões, Fernando Pessoa regressou a casa, dizendo, Já cheguei, avó, e é neste momento que o poema se completa, difícil, com um ponto e vírgula metido a desprazer, que bem vimos como Ricardo Reis lutou com ele, não o queria aqui, mas ficou, adivinhemos onde, para termos também parte na obra, E colho a rosa porque a sorte manda Marcenda, guardo-a, murche-se comigo antes que com a curva diurna da ampla terra.<sup>180</sup>

<sup>179</sup> PESSOA, Fernando, *Poesias de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p 24.

<sup>180</sup> SARAMAGO, 1998, (grifos nossos) p. 352.

No entanto, o leitor, atento à pluralidade das vozes, percebe que o momento de criação poética, descrito acima, vem permeado pelos comentários do narrador, que se refere aos passos do poeta na composição, desde a sua inspiração inicial, até a concretização do poema. Além disso, o leitor também é chamado pelo narrador a participar da composição do poema, quando este o convida a adivinhar a localização do ponto e vírgula, que é omitido no intertexto, mas subsiste no texto original.

E é por meio desse processo de composição que vem à baila, de forma discreta, a frustração “de saber do que não tem remédio”,<sup>181</sup> já que Marcenda, com sua mão esquerda inerte, não via em Ricardo Reis alguém capaz de mudar o seu destino, que até então, resumia-se a seguir o pai até Lisboa a fim de se tratar. No entanto, o verdadeiro motivo de sua vinda era o de servir como pretexto para os obscuros encontros amorosos do Dr. Sampaio. Marcenda é, portanto, nesse jogo, uma peça sem movimento próprio, a personificação da impassibilidade que a ética de Reis só faz afirmar.

Por seu lado, a Reis não caberia a mudança pela qual Marcenda esperava, pois o que ele via nela era a materialização feminina de uma flor que murchasse ao lado dele, já que esse, segundo o próprio poeta, era o destino contra o qual não vale a pena lutar. O leitor, que torce por Lídia, reconhece a lucidez de Marcenda em não se deixar iludir pelo amor do poeta.

Outro intertexto importante, presente em OAMRR, é o que se refere ao livro *The god of labyrinth*, de Herbert Quain, uma vez que, nem o livro, tampouco o autor existem. Borges menciona-os em suas *Ficções*<sup>182</sup>, num conjunto de resenhas sobre livros hipotéticos. Aqui, no romance de Saramago, o livro ganha resistência nas mãos de Reis, que tenta lê-lo, mas não consegue avançar. O leitor acompanha-o no desvelamento desse mistério, que no jogo da leitura abre brechas para o próprio mistério de Reis, uma vez que este também está perdido em vários labirintos: o labirinto de si, o labirinto de Lisboa de 1936, o labirinto da leitura:

The god of labyrinth, seu autor Herbert Quain, irlandês também, por não singular coincidência, mas o nome, esse sim, é singularíssimo, pois sem máximo erro de pronúncia se poderia ler, Quem, repare-se, Quain, Quem, escritor que só não é desconhecido porque alguém o achou no Highland Brigade, agora, se lá estava em único exemplar, nem isso, razão maior

---

<sup>181</sup> Ibid., p. 352.

<sup>182</sup> BORGES, Jorge Luis, *Ficções*, São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

para perguntarmos nós, Quem. O tédio da viagem e a sugestão do título o tinham atraído, um labirinto com um deus, que deus seria, que labirinto era, que deus labiríntico, e afinal saíra-lhe um simples romance policial, uma vulgar história de assassínio e investigação, o criminoso, a vítima, se pelo contrário não preexiste a vítima ao criminoso, e finalmente o detective, todos três cúmplices da morte, em verdade vos direi que o leitor de romances policiais é o único e real sobrevivente da história que estiver lendo, se não é como sobrevivente único e real que todo o leitor lê toda a história.<sup>183</sup>

A história do labirinto de Quain fica suspensa, uma vez que o avanço dela depende da disposição e capacidade de Reis em seguir com a leitura, o que não ocorre. Reis não consegue sair das primeiras páginas, e, quando parte definitivamente com Fernando Pessoa, ele leva também o livro e deixa a humanidade livre do mistério contido na hipotética obra. A presença do livro em suspensão é um vazio com o qual o leitor joga para desvendar os mistérios da própria personagem, pois a cada interrupção, as expectativas são direcionadas para outros assuntos que desviam o leitor da história de Quain. Eis uma expectativa que se forma na consciência do leitor e ele não consegue fechar. Nesse caso, o vazio que se mantém na consciência do leitor, por conta deste intertexto, serve para aproximá-lo do tema da leitura e da recepção. Afinal, como leitor, a personagem Ricardo Reis não consegue interagir com o texto e avançar no próprio jogo que a leitura do livro de Quain propõe, pois, sem que perceba, o livro revela a sua própria imagem de peça derrubada sobre um tabuleiro.

Assim, através dos intertextos, o leitor estabelece relações, cria expectativas e, por fim, elucida-as. Pois Saramago coloca o leitor diante de um jogo que tem como tema a própria leitura. Nesse jogo, juntar as lacunas propostas pelos inúmeros textos que aí se fazem presentes é vencer o desafio. Ou seja, conforme o trecho transcrito acima: “em verdade vos direi que o leitor de romances policiais é o único e real sobrevivente da história que estiver lendo, se não é como sobrevivente único e real que todo o leitor lê toda a história.”<sup>184</sup> Não é outro o sentido desta história, em que o limite entre a vida e a morte é uma linha tênue, sendo o leitor o único que percorre os dois extremos e resiste, como o real sobrevivente.

---

<sup>183</sup> SARAMAGO, 1998, p.23.

<sup>184</sup> Ibid., p.23.



Na medida em que se movimenta no texto, o leitor percebe que ler é interagir com o mundo, e a presumida intenção do autor é mostrar ao leitor que a literatura é um método muito eficaz de proceder, e inclusive militar a favor ou contra alguma causa. Para que esse leitor se faça presente na história da humanidade, é preciso manter-se atento à forma como as verdades são dispostas nos mais diversos discursos, e às diferentes formas de recepção.

A postura que o leitor assume diante do texto lido reflete a sua conduta perante a sociedade; indignação, raiva ou discordância geram transformações que, de algum modo, rompem com o senso comum. Por outro lado, a indiferença ou a denegação são incapazes de suscitar mudanças, mesmo que num universo ficcional.

### **6.3 Ricardo Reis e o Jogo de Xadrez: Viver x Existir**

Assim, o conto de Borges, se não se dá a revelar, na íntegra, aos leitores, suscita a comparação entre Reis e uma peça movendo-se sobre o tabuleiro. Tal comparação não é, entretanto, idéia original de Saramago, senão uma idéia já existente (e emblemática) na poética do heterônimo. Trata-se da famosa ode dos jogadores de xadrez, talvez a mais contundente defesa, na poética de Ricardo Reis, da impassibilidade diante dos acontecimentos circundantes.<sup>185</sup>

Ao relacionar a leitura do livro OAMRR a um jogo de xadrez, proporemos elementos da trajetória da personagem que se assemelham à dinâmica desse jogo, uma vez que Ricardo Reis (tanto o heterônimo quanto a personagem) coloca-se no texto como se estivesse num jogo contra o tempo e contra a morte. Não é nossa intenção, aqui, dispor rigidamente as personagens como peças de um jogo de xadrez, para ensaiar jogadas, e sim, apenas, ludicamente, aludir a algumas semelhanças entre os movimentos da personagem Ricardo Reis e suas estratégias para driblar o destino.

Imaginemos que o autor, ao atribuir existência objetiva a Ricardo Reis, dispõe a personagem no tabuleiro para que ela jogue de modo a permanecer na partida. Portanto, o que está em jogo é a possibilidade de ele existir após a morte de Fernando Pessoa e independente dela. Para isso, ele terá que usar de estratégias para se manter nesse jogo. No caso de Ricardo Reis, sua única estratégia é valer-se de sua ética de estóico-epicurista

---

<sup>185</sup> PESSOA, 2000, p. 61.

para manter-se como espectador do mundo, embora, como se verifica no decorrer da narrativa, tal conduta não seja suficiente para garantir e perpetuar a sua existência autônoma.

Saramago o coloca em situações nas quais ele precisa avançar, agir, porém sua tática é sempre a de recuar, manter-se impassível diante dos fatos. Em sua obra poética isso parecia funcionar, mas a realidade dos fatos exige outras jogadas, que ele se recusa e que, no final, o conduzem ao aniquilamento.

Reis se posiciona no jogo como uma peça que se move, e justamente por isso, não consegue ver a totalidade do jogo. Quem tem a dimensão desse jogo é o narrador, que comenta todas as atitudes das personagens, e o leitor, que pode perceber as jogadas de Reis e considerá-las conforme seu próprio julgamento.

O tempo do jogo é o período de nove meses, ao longo dos quais ele vai tomando consciência de que a partida caminha para o fim. E nesse tempo, ele promove suas jogadas a fim de se manter entre os vivos: sua relação com Lídia, a expectativa do namoro com Marcenda e a tentativa de se estabelecer como médico.

Ao mesmo tempo em que Reis joga para manter-se entre os vivos, a morte iminente reverte o jogo. Na medida em que a personagem se depara com a condição de que, para existir, é preciso agir e posicionar-se diante do mundo e das pessoas, sua estratégia de manter-se impassível, fugindo dos reais desafios, mostra-se definitivamente falha, equivocada.

Reis, afinal comporta-se como os jogadores de sua ode que, diante do caos circundante, jogavam calmamente uma partida de xadrez. No entanto, no romance, Reis, que procura agir como um desses jogadores, reduz-se apenas a uma peça que se move, ou melhor, que é movida, dentro do jogo, que no universo ficcional de Saramago, assemelha-se ao mundo caótico da “Pérsia em guerra” descrito na ode:

Ardiam casas, saqueadas eram  
As arcas e as paredes,  
Violadas, as mulheres eram postas  
Contra os muros caídos,  
Trespasadas as lanças, as crianças  
Eram sangue nas ruas...  
Mas onde estavam, perto da cidade,  
E longe do seu ruído,

Os jogadores de xadrez jogavam  
O jogo de xadrez.<sup>186</sup>

Vê-se que neste excerto, que o estado de coisas da antiga Pérsia muito bem se aplica à descrição do espaço europeu das guerras mundiais – comparação que teria inspirado Saramago (e por que não dizer, já o próprio Pessoa?) em sua visão crítica da barbárie presente (e potencializada) no século XX.

A diferença entre jogar calmamente e ser peça desse jogo é o que Reis precisa descobrir para existir de fato. Também é necessário que ele perceba que a indiferença dos jogadores de xadrez diante de um mundo caótico redime-os apenas no universo lúdico e poético de quem joga uma partida. No entanto, tomar parte no jogo, como uma peça decisiva, exige a inquietação de jogadas que, muitas vezes, não se permitem visualizar, nem planejar, e esse é o verdadeiro desafio, no qual a personagem é lançada.

Para levar adiante a metáfora usada por Saramago, podemos dividir o jogo do texto em três partes, assim como se faz numa partida de xadrez: abertura, meio-jogo e final.

**A Abertura** corresponde aos lances iniciais da partida. No jogo de xadrez, a abertura é o desenvolvimento em que os jogadores procuram dar uma disposição às peças que lhe garanta a defesa e permita um ataque eficiente. E é quando se inicia a pressão sobre o centro ou sobre o flanco inimigo.

Ricardo Reis, cujo sobrenome já remete à peça mais importante desse jogo, chega a Portugal, após a morte de Fernando Pessoa, estabelece-se em Lisboa, no hotel Bragança e começa a estreitar relações com as outras personagens e com seu parceiro de jogo, Fernando Pessoa, com o quem estabelecerá diálogos que resultarão nas jogadas que movimentarão Reis no tabuleiro.

Pessoa, seu companheiro e adversário é quem faz com que Reis avance nesse jogo, de modo que os encontros entre os dois serão embates de cunho ideológico em que Reis sempre será colocado em xeque, até que se esgotem as jogadas de Reis e ele entregue o jogo a Pessoa. Vejamos uma cena desse embate:

E agora, vai ficar para sempre em Portugal, ou regressa a casa, Ainda não sei, apenas trouxe o indispensável, pode ser que me resolva a ficar, abrir consultório, fazer clientela, também pode acontecer que regresse ao Rio,

---

<sup>186</sup> PESSOA, 2000, p 62.

não sei, por enquanto estou aqui, e, feitas todas as contas, creio que vim por você ter morrido, é como se morto, só eu pudesse preencher o espaço que ocupava, Nenhum vivo pode substituir um morto, Nenhum de nós é verdadeiramente vivo nem verdadeiramente morto.<sup>187</sup>

No primeiro encontro entre os dois oponentes, Reis mostra-se pretencioso em sua intenção de preencher o espaço que Fernando Pessoa ocupava: substituir Pessoa na poesia e na vida não é apenas ser Reis, e sim, pretender ser o próprio Pessoa. Este, por sua vez, é um jogador perspicaz: mesmo morto, Pessoa sugere-se ainda vivo em sua obra, daí a negar que esteja verdadeiramente morto. E Reis, como parte dele<sup>188</sup>, também não pode afirmar-se totalmente vivo. Eis aí o jogo: Reis lutará para permanecer entre os vivos, até que ele reconheça que, como uma parte de Pessoa, também está morto e, somente como obra, poderá manter-se vivo.

As jogadas de Pessoa, como personagem, são voltadas para que Reis se aperceba de que, apesar de distinto do outro, não goza de plena autonomia. Mas Reis, em princípio, não reconhece ou não quer reconhecer esse fato:

Essa é outra vantagem de estar morto, ninguém nos vê, querendo nós, Mas eu vejo-o a si, Porque eu quero que me veja, e, além disso, se reflectirmos bem, quem é você, a pergunta era obviamente retórica, não esperava resposta, e Ricardo Reis, que não a deu, também não a ouviu.<sup>189</sup>

Fernando joga com Reis: “se reflectirmos” no sentido de refletir, pensar, ambos são um; e Reis não ouve ou finge não ouvir. Mas ironicamente, reverbera na sua fala outro sentido para o termo que, neste contexto, aproxima-se de reflexo, espelhamento, sendo um reflexo do outro: Reis ao olhar para Pessoa vê a si mesmo, na imagem refratada do heterônimo.

É na abertura do jogo que o tempo da partida é estabelecido: o jogo entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa tem a duração de oito meses, o prazo que Pessoa tem para deixar definitivamente o mundo dos vivos, cair no esquecimento<sup>190</sup> - “Mas olhe que só vamos poder estar juntos oito meses, depois acabou-se, não terei mais tempo, Vistos do primeiro

---

<sup>187</sup> SARAMAGO, 1998, pp. 81-82

<sup>188</sup> Este é um dado presente na consciência do leitor e na de Pessoa.

<sup>189</sup> Ibid., p. 82.

<sup>190</sup> Note-se que o esquecimento é também uma peça da ficção de Saramago. Afinal, fora de seu tabuleiro, Pessoa jamais cairá no esquecimento.

dia, oito meses são uma vida,”<sup>191</sup> O jogo proposto é um jogo mortal, mas sobretudo um jogo de auto-conhecimento e, nesse tempo, Reis fará jogadas a fim de provar a si que é um ser autônomo. No entanto, seu oponente sempre revidará suas investidas:

Tenho de abrir consultório, vestir a bata, ouvir doentes, ainda que seja só para deixá-los morrer, ao menos estarão a fazer-me companhia enquanto viverem, será a última boa ação de cada um deles, serem o doente médico de um médico doente, não diremos que estes pensamentos sejam de todos os médicos, deste pelas suas particulares razões por enquanto mal entrevistas, e também, Que clínica farei, onde, e para quem, julga-se que tais perguntas não requerem mais do que respostas, puro engano, é com os actos que respondemos sempre, e também com os actos que perguntamos.<sup>192</sup>

Tentar estabelecer-se como médico é uma das estratégias de Reis para manter-se atuante, no entanto, a personagem sabe-se incapaz de curar, a morte é inexorável, pulsa por todos os lados, sobrepõe-se à vida. Reis sente-se impotente diante disso, exercer a sua profissão soa para ele como um paradoxo, uma vez que ao se mostrar como um “médico doente”, expectante diante da vida, como poderia acreditar na cura dos outros?

Caso o texto fosse narrado por Reis, o leitor teria apenas um ponto de vista a seguir no jogo. No entanto, temos aí um narrador que comenta as jogadas de Reis e o coloca sempre hesitante diante de suas táticas e de suas certezas: “não diremos que estes pensamentos sejam de todos os médicos, deste pelas suas particulares razões por enquanto mal entrevistas,”, ou seja, o narrador sabe que o próprio Reis está perdido nesse jogo e cada movimento dele funciona como revelações daquilo que ele não conhece ou finge não conhecer, mas que, com os movimentos do jogo, virão à tona.

No duelo com Fernando Pessoa, Reis mostra-se sempre em desvantagem. Nos diálogos entre eles, as verdades de Reis são sempre desbancadas por Pessoa, como jogadas ineficientes, onde há sempre indícios de que Reis caminha para a morte, mas ainda não reconhece tal percurso. Pessoa, por sua vez, implacavelmente tenta desfazer as ilusões do heterônimo, como é o caso do trecho transcrito:

---

<sup>191</sup> Ibid., p. 82.

<sup>192</sup> Ibid., p. 92.

Então já não regressa ao Brasil, porquê, É difícil responder, não sei mesmo se saberia encontrar uma resposta, digamos que estou como o insone que achou o lugar certo da almofada e vai poder, enfim adormecer, Se veio para dormir, a terra é boa para isso, Entenda a comparação ao contrário, ou então, que se aceito o sono é para poder sonhar, Sonhar é ausência, é estar do lado de lá, Mas a vida tem dois lados, Pessoa, pelo menos dois, ao outro, só pelo sonho conseguimos chegar, dizer isso a um morto, que lhe pode responder, com o saber feito da experiência, que o outro lado da vida é só a morte, Não sei o que é a morte, mas não creio que seja esse o outro lado da vida de que se fala, a morte, penso eu, limita-se a ser, a morte é, não existe, é, Ser e existir, então, não são idênticos, Não, Meu caro Reis, ser e existir só não são idênticos porque temos as duas palavras ao nosso dispor, Pelo contrário, é porque não são idênticos que temos as duas palavras e as usamos.<sup>193</sup>

Reis fala em adormecer, sonhar, descansar em Portugal, e Pessoa alude ao lugar como perfeito para descansar eternamente, ou seja, morrer. No entanto, Reis se refere ao sonho como ausência, evasão, fuga da realidade, seria para ele o outro lado, em que ele pudesse se manter eternamente à espera, já Pessoa rebate com um argumento empírico de que outro lado resume-se à *morte que é*, uma vez que, eu posso *ser* um morto, mas não posso *existir* como morto.

A existência está relacionada à vida e Reis não consegue distinguir a diferença entre as duas coisas. A estratégia de Fernando Pessoa é a de tentar mostrar a Reis que ele é um heterônimo, no entanto não pode existir como tal, a existência precede a essência da vida, e esta requer ação, atuação, o que para Reis pode ser desvinculado.

Reis, por seu lado, procura reverter suas jogadas por meio de suas confabulações mentais, que não resultam em ações. Todavia, em alguns momentos ele é surpreendido pelo apelo do real:

Lídia, disse Ricardo Reis, ela pousou a bandeja, levantou os olhos cheios de susto, quis dizer, Senhor doutor, mas a voz ficou-lhe presa na garganta, e ele não teve coragem, repetiu, Lídia, quase num murmúrio, atrozmente banal, sedutor ridículo, Acho-a muito bonita, e ficou a olhar para ela por um segundo só, não aguentou mais do que um segundo, virou costas, há momentos em que seria bem melhor morrer, (...).<sup>194</sup>

Reis sente-se atraído por Lídia, mas temeroso com relação a ela que, ao contrário do protagonista, vai ao encontro de seus desejos “um vulto atravessa tateando, encontra uma mão gelada, puxou-a, Lídia treme, só sabe dizer, Tenho frio, e ele cala-se, está a pensar se

---

<sup>193</sup> Ibid., p. 94.

<sup>194</sup> Ibid., p. 98.

deve ou não beijá-la na boca, que triste pensamento”.<sup>195</sup> Eis aí uma jogada que pode mantê-lo no jogo, pois esse relacionamento seria uma das possibilidades de Ricardo Reis permanecer entre os vivos, já que Lídia engravidará. Caso Reis escolhesse assumir ao filho e a ela, poderia levar a cabo o seu projeto de existir. Mas para que isso acontecesse, Reis teria de agir, assumir posturas contraditórias ao seu modo de ser e de manter-se impassível diante do mundo.

Outra tentativa foi o enlace com Marcenda, a moça da mão esquerda imóvel, a princípio por curiosidade, e depois por afinidade. Reis resolve investir num romance que aparentemente não requereria grandes transformações em seu modo de conduzir a sua vida, uma vez que Marcenda, com sua mão esquerda paralisada, seria uma boa espectadora do mundo, ao lado dele.

Daí a investida: um misto de simpatia, compaixão e conveniência, afinal trata-se de um jogo e, ao escolher Marcenda, Reis opta pela jogada que melhor lhe convém: “Lembrou-se do alvoroço adolescente com que a olhara pela primeira vez, então a si mesmo insinuou que o moviam simpatia e compaixão por aquela pungente enfermidade, a mãozinha caída, o rosto pálido e triste.”<sup>196</sup>

Para aproximar-se de Marcenda, Reis move-se como um verdadeiro jogador, traça estratégias para aproximar-se dela e vale-se de táticas como o estreitamento de relações com Salvador, a compra de bilhetes para o teatro, a sondagem dos horários de Marcenda e até a leitura do livro “A Conspiração”, indicado pelo Dr. Sampaio. Seus esforços até que foram recompensados nessa abertura, pois conquista a simpatia do pai e a confiança da filha.

Termina, então, a abertura desse jogo, e Reis até que se sai bem no que tange aos relacionamentos amorosos. Já contra Pessoa, perde em todos os embates verbais, talvez porque Reis tenha deixado clara a sua intenção de tomar o lugar do poeta modernista, sem perceber o quanto isso seria, além de pretencioso, inviável. No entanto, para manter-se no jogo, move-se.

Voltando à estrutura do xadrez, o **meio-jogo** dá a cada partida a sua feição própria e individual. Nesse ponto os jogadores lutam para obter vantagem material e para dar mate ao

---

<sup>195</sup> Ibid., p. 99.

<sup>196</sup> Ibid., p. 175.

adversário, é quando se estabelece uma coordenação de todas as forças para a ofensiva. As peças se misturam, processam-se ataques contra peças ou pontos vulneráveis: o próprio rei pode ser atacado e as trocas acontecem.

Nesse meio-jogo, Reis é atacado diretamente pela primeira vez quando recebe um telegrama da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE) que, segundo Lídia, “é um lugar de má fama, coitado de quem nas mãos lhe caia, ele são as torturas, ele são os castigos a qualquer hora, (...)”<sup>197</sup> Reis passa a ser tratado com rispidez e desconfiança pelos funcionários e hóspedes do hotel, inclusive por Dr. Sampaio, o Pai de Marcenda, que, de todo modo, passa a evitá-lo:

Chamaram-no à Polícia de Defesa do Estado, imagina, para falar francamente não me surpreende, sempre achei que havia ali um mistério qualquer, À polícia, Sim, à polícia, e logo esta, Mas ele é médico, veio do Brasil, Sabemos nós lá, ele é que diz que é médico, e pode ter vindo fugido, Ora, pai, Tu és uma criança, não conhece a vida, olha, vamos sentar-nos àquela mesa, o casal é espanhol, parece gente fina, (...).<sup>198</sup>

Reis, (o rei) é atacado, sente-se acuado, isola-se: “Ricardo Reis voltara para o seu quarto, mudou de idéias, pediu que lhe levassem o jantar, Ainda me sinto um pouco fraco, disse, e Salvador assentiu apenas com a cabeça, sem dar maior confiança.”<sup>199</sup>

Reis comparece à polícia, onde é interrogado, e as suspeitas que existiam contra ele não são confirmadas. Mas o episódio gera um deslocamento de peças, pois o heterônimo deixa o hotel Bragança, por sentir-se menosprezado e caluniado pelos que então conviviam com ele.

Tais acontecimentos exigiram movimentações da personagem, e fizeram-na “sentir na pele” como é complexo o relacionamento entre as pessoas, na medida em que o silêncio e a discrição num ambiente totalitário, tornam-se suspeitosos, indicativo de ser o sujeito uma ameaça ao sistema. Nesse ambiente, a postura contemplativa do poeta reverte-se em suspeita de conspiração – palavra desconhecida ao poeta Ricardo Reis.

---

<sup>197</sup> Ibid., p. 174.

<sup>198</sup> Ibid., p. 179

<sup>199</sup> Ibid., p. 179.



Na tentativa de se fazer existir, Reis aluga um apartamento e consegue um emprego temporário numa clínica. Em sua nova morada, recebe visitas de Lídia, que se propõe a servi-lo em seus dias de folgas, de Fernando Pessoa e de Marcenda.

A contraparte desses laços (frouxos) que enredam a personagem é, entretanto, a experiência da dor da solidão. Esta, cada vez mais presente na vida de Reis, atua como mais um dos adversários nesse meio-jogo: “A solidão pesa-lhe como a noite, a noite prende-o como visco, pelo estreito e comprido corredor, sob a luz esverdeada que desce do tecto, é um animal submarino pesado de movimentos, uma tartaruga indefesa, sem carapaça.”<sup>200</sup> Em conversa com Fernando Pessoa, falam de solidão, não a solidão de viver só, mas da solidão de quem não consegue fazer companhia a si mesmo - “solitário estar onde nem nós próprios estamos,”<sup>201</sup> - e da sensação de inutilidade como forma de solidão - “creio mesmo que é essa a primeira solidão, não nos sentirmos úteis.”<sup>202</sup> Eis a tônica do meio jogo, Reis agora tem casa, trabalho, Lídia, com quem continua a relacionar-se, mas nada disso preenche o vazio que, na medida em que o tempo passa, só tende a aumentar.

Tal comportamento de Reis diante da solidão revela, no texto de Saramago, um paradoxo, se compararmos a personagem com o poeta das odes. Ricardo Reis, o heterônimo, cultivava a solidão: “Que os Deuses me concedam que, despido/ De afetos, tenha a fria liberdade/Dos píncaros sem nada”.<sup>203</sup> – talvez seja ele, o mais misantropo de todos os eus pessoanos. Tal contradição, presente no repertório do leitor, reforça a ironia com que Saramago trata a personagem em seu texto.

Um beijo de desespero em Marcenda atesta a fraqueza de Reis como jogador. Aturdido pela experiência da solidão como dor, Reis avança sem método, esforça-se em conquistá-la, sem mesmo saber por quê: “Creio que todo homem ama sempre a mulher a quem está a beijar, ainda que seja por desespero, Que razões tem para sentir-se desesperado, Uma só, este vazio, (...)”<sup>204</sup>. O desespero de Reis é o de quem se descobre incapaz de enfrentar a solidão, um estado de profundo desânimo, contra o que ele reage desastrosamente, como se beijá-la pudesse tirá-lo dessa inércia em que ele se encontrava.

---

<sup>200</sup> Ibid., p. 224.

<sup>201</sup> Ibid., p. 226.

<sup>202</sup> Ibid., p. 227.

<sup>203</sup> PESSOA, 2000, p. 121.

<sup>204</sup> SARAMAGO, 1998, p. 247.

Ele esgota todas as suas jogadas para conquistar Marcenda, e o leitor sabe que ele move a peça errada, pois, para manter-se no jogo, era com Lídia que ele deveria ficar. Entretanto, como uma peça perdida no tabuleiro, o rei avança cegamente, na direção de Marcenda, o seu próprio reflexo. A piedade que ele sentia por ela, também sentia por si mesmo. E ela, por sua vez, não vislumbrava em Reis alguém que a pudesse tirar de sua imobilidade.

Marcenda, com sua deficiência, metaforiza a situação de uma burguesia omissa diante da (mão) esquerda paralisada, enquanto Reis, o rei, a monarquia extinta, já não tem forças nem poder para alterar o curso dos acontecimentos. Ele já dissera, em conversas, que não poderia ajudá-la a se curar, a sair desse estado de ataraxia em que ela se encontrava. Portanto, ao negar-se a ficar com Reis, Marcenda joga a favor dela própria, mantém-se no jogo, talvez em busca de quem a pudesse tirar desse marasmo. Como uma peça de tão pouca mobilidade quanto a que representa o próprio Rei(s) no tabuleiro, Marcenda se esquiva: “não quero parecer-lhe ingrata, sempre me tratou com respeito e consideração, só me pergunto que é isto, que futuro há, não digo para nós, mas para mim, eu não sei o que quer nem o que quero, (...)”<sup>205</sup>

Por outro lado, Lídia relata a Reis que está grávida e tal revelação causa no poeta um misto de indiferença e cólera. O narrador se coloca entre os pensamentos de Reis e o diálogo que este mantém com Lídia, permitindo-nos observar que Reis joga, controla a sua ira interior, e procura ganhar tempo até que encontre solução para o problema:

Estou grávida, afinal é uma coisa que acontece a quase todas as mulheres, não é nenhum terramoto, mesmo quando dá em morte de homem. Então Ricardo Reis decide-se, quer perceber quais são as intenções dela, não há mais tempo para subtilezas de dialética, salvo se ainda for a hipótese negativa que a pergunta esconde mal, Pensas em deixar vir a criança, o que vale é não haver aqui ouvidos estranhos, não faltaria ver-se acusado Ricardo Reis de sugerir o desmancho, e quando, terminada a audição das testemunhas, o juiz ia proferir a sentença condenatória, Lídia mete-se adiante e responde, vou deixar vir o menino. Então pela primeira vez, Ricardo Reis sente um dedo tocar-lhe o coração. Não é dor, nem crispação, nem despegamento, é uma impressão estranha e incomparável, como seria o primeiro contacto físico entre dois seres de universos diferentes, humanos ambos, mas ignotos na sua semelhança, ou ainda mais perturbadoramente, conhecendo a sua diferença.<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> Ibid., p.268.

<sup>206</sup> Ibid., p. 355.

A citação “Ricardo Reis sente um dedo tocar-lhe o coração” representa uma jogada e tanto contra a impassividade do heterônimo, uma vez que, nesse tabuleiro, ele oscila entre as casas claras e as escuras, entre a vida e a morte. Ser tocado pela idéia de atrelar-se a um ser de um universo diferente do seu é remetê-lo à casa branca, a casa referente à vida. No entanto, Reis vê a iminência do nascimento de um filho apenas como um problema, cuja solução seria alguma movimentação, mas de Lídia, que o esquivasse desse envolvimento. Reis sugere então à camareira, caso ela quisesse, a possibilidade de um aborto.

Reconhecer-se como pai do filho de Lídia seria a melhor jogada de Reis rumo à existência. Caso ficasse com Lídia, manter-se-ia entre os vivos, talvez essa fosse a única peça com a qual Reis pudesse jogar nessa luta contra a morte. No entanto, como já fora dito no capítulo referente à Lídia, ficar com ela seria o a união do rei com o proletariado, admitir a possibilidade de uma possível aproximação social num mundo muito bem sectionado e que não sofre mudanças, ao menos, não seria Reis aquele que as faria. Deixa então escapar a sua última e talvez a única possibilidade de permanecer no jogo, que abala, também, a própria existência de Lídia:

Depois, na cozinha, enquanto lava a louça suja acumulada, desatam-se-lhe as lágrimas, pela primeira vez pergunta a si mesma o que vem fazer a esta casa, ser a criada do senhor doutor, a mulher-a-dias, nem sequer a amante, porque há igualdade nesta palavra, amante, amante, tanto faz macho como fêmea, e eles não são iguais, e então já não sabe se chora pelos mortos de Badajoz, se por esta morte sua que é sentir-se nada.<sup>207</sup>

Lídia reconhece a sua condição, a incompatibilidade, a enorme barreira existente entre ela e Reis. Desde o início do jogo estava claro e estabelecido pelo *senhor doutor* quem era o senhor e quem era o vassalo nessa partida, e ela aceita jogar como “aquela que não queria nada”, mas, na verdade, sempre manteve expectativas acerca da possibilidade de Reis assumi-la. Também foi uma jogadora que, a seu modo, movia-se no jogo, a fim de não se afastar de Reis. Apenas no final chora a dor de saber não ser nada na vida daquele a quem servia e, pior, daquele a quem não reconhece mais.

Num diálogo com Fernando Pessoa, Reis confessa a sua indisposição em continuar vivendo, mesmo na iminência de ser pai:

---

<sup>207</sup> Ibid., p. 390.

Não tenho trabalho nem me apetece procurá-lo, a minha vida passa-se entre a casa, o restaurante e um banco de jardim, é como se não tivesse mais nada que fazer que esperar a morte, Deixe vir a criança, Não depende de mim, e não me resolveria nada, sinto que essa criança não me pertence, Pensa que será outro o pai, Sei que o pai sou eu, a questão não é essa, a questão é que só a mãe existe de verdade, o pai é um acidente.<sup>208</sup>

A fala final de Reis é ambígua: intencionalmente expressa resíduos de um tabu – o de que apenas a mãe é quem gera a criança, e por isso “existe de verdade”. O pai, como mero acidente ou instrumento da fecundação, não reconhece na paternidade uma função de existência. Mas ironicamente, sem plena consciência do que efetivamente diz, Reis resvala sua verdade ontológica – a de não “existir de verdade”, a de ser apenas uma obra, não o homem que a produziu.

Ao pressentir que não “existe”, Reis, em xeque, não tem mais para onde se mover, já que a questão crucial desse jogo era existir, como pressuposto de viver. Viver, como foi mencionado, na abertura, poderia até configurar-se na ficção, nos livros, em suas odes, mas existir, não. Para existir ele teria que abdicar de seu trono, admitir seus desejos, e até os pensamentos que presume esconder, mas que o leitor conhece por meio do narrador. Portanto o rei está em xeque, sem saída.

O **Final** da partida também corresponde ao final do tempo do jogo, Reis (o rei), cansado de tentar existir, faz sua última jogada: parte com Fernando Pessoa para viver apenas como heterônimo, isto é, como obra poética.

Reis, apesar de ser um mau jogador, sai empatado com seu adversário. Se ele chegou a Portugal com pretensões de substituir Fernando Pessoa, teve sua chance, pôde participar de um jogo em que não sabia bem se queria vencer, afinal, vencer o jogo era permanecer entre os vivos, existir. Na bagagem do heterônimo estava a consciência de que a vida é um jogo perdido contra Cronos, o tempo: “Não vale a pena/ Fazer um gesto. /Não se resiste /Ao Deus atroz/ que os próprios filhos /Devora sempre.”<sup>209</sup>

No entanto, o Reis criado por Saramago, na medida em que se atrela à vida, tenta fugir dessa consciência que, no heterônimo pessoano, é onipresente. O Reis de Saramago desconhece a diferença entre ser e existir, ou simplesmente quer iludir-se nessa ignorância.

---

<sup>208</sup> Ibid., p. 362.

<sup>209</sup> PESSOA, 2000, p.30.

Se aos olhos de Pessoa ele parece ingênuo, aos olhos de Saramago (implicitamente representado pela ironia da voz narrativa) Ricardo também permanece muito aquém da consciência desejada ao homem do século XX. Afinal, para Saramago, ser espectador do mundo não condiz com a idéia de existir. Existir é atuar, militar, assumir posturas. E Reis estava muito longe disso. Lembremos da má consciência que Reis manifesta quando, em conversa com o Doutor Sampaio, elogia o livro *A Conspiração*, que ele detestara, só para conquistar a simpatia do pai de Marcenda.

Os nove meses em que Reis reinou como personagem de Saramago foram de amargas e dolorosas aventuras, ou melhor, desventuras. Na medida em que se fazia ausente do mundo, ausentava-se de si mesmo. Reis era incapaz de se ver no outro, compadecer-se com sofrimentos que não os próprios. Isolar-se foi a forma de se proteger do mundo opressor, mas que clamava por ações. E isso, Reis jamais faria, por princípios (ou falta deles).

Portanto, seguir definitivamente com Fernando Pessoa foi sim a jogada final de Reis: ele desistiu da existência, mas permanece na obra, ali sim, para sempre.

#### **6.4 Ricardo Reis e o jogo da leitura: a saída do Labirinto**

“acho que quanto mais alto se sobe, mais longe se avista, assim em cada lago a lua toda brilha, porque alta vive”<sup>210</sup>

Ricardo Reis é um personagem-leitor: ao longo de toda a narrativa percorre as páginas dos jornais, e tenta avançar na leitura do livro que trouxe por esquecimento do navio, *The god of Labirinth*. Ele procura nos textos uma forma de se encontrar, no entanto, sua postura, diante dos textos que lê, revela ao leitor o contrário, pois, na medida em que ele busca alguma saída para o labirinto em que se encontra, acaba por esconder-se mais, esconder-se de si e do mundo.

No momento em que chega a Lisboa procura nos jornais vestígios de sua pátria e alguma forma de identificação:

---

<sup>210</sup> SARAMAGO, 1988, p. 375.

Minuciosamente, lia os jornais para encontrar guias, fios, traços de um desenho, feições de um rosto português, não para delinear o retrato do país, mas para revestir o seu próprio rosto e retrato de uma nova substância, poder levar as mãos à cara e reconhecer-se, pôr uma mão sobre a outra e apertá-las, Sou eu e estou aqui.<sup>211</sup>

O que encontra nos jornais é a porta de um labirinto sem saída, fragmentos de um país que esconde um regime político ditatorial, onde as notícias passam pelo filtro da censura. Em meio à crise política, as manchetes estampam notícias que ocultam a verdadeira situação pela qual passa o mundo e, sobretudo, Portugal. É graças ao olhar crítico do narrador que comenta as notícias, que o leitor percebe o que é dissimulado:

Ricardo Reis já tinha aberto um dos jornais, passara todo aquele dia em ignorância do que acontecera no mundo, não que por inclinação fosse leitor assíduo, pelo contrário, fatigavam-no as páginas grandes e as prosas derramadas, mas aqui, não havendo mais que fazer, e para escapar às solitudes de Salvador, o jornal, por falar do mundo geral, servia de barreira contra este outro mundo próximo e sitiante, podiam as notícias daquele de além ser lidas como remotas e inconsequentes mensagens, em cuja eficácia não há muitos motivos para acreditar porque nem sequer temos a certeza de que cheguem ao seu destino.<sup>212</sup>

Através dos jornais, Reis e o leitor constroem um perfil de Portugal do ano de 1936. Reis tem apenas as informações dos jornais filtradas pelo crivo da censura, enquanto o leitor as tem pela lupa do narrador, que carrega seus comentários de ironia:

Diz-se, dizem-no os jornais, quer por sua própria convicção, sem recado mandado, quer porque alguém lhes guiou a mão, se não foi suficiente sugerir e insinuar, escrevem os jornais, em estilo de tetralogia, que, sobre a derrocada dos grandes Estados, o português, o nosso, afirmará a sua extraordinária força e a inteligência reflectida dos homens que o dirigem.<sup>213</sup>

O narrador discorre sobre os nomes dos homens que governam Portugal, encabeçando a lista pelo “maximamente”<sup>214</sup> Oliveira Salazar, passando pelo quadro de ministros e pela prosperidade que *assola* o país. O trecho transcrito alude ao Ministro da Instrução e sua atuação junto à educação das crianças:

---

<sup>211</sup> Ibid., pp. 87 – 88.

<sup>212</sup> Ibid., pp. 51-52.

<sup>213</sup> Ibid., p. 85.

<sup>214</sup> Ibid., p. 85

Tem toda razão o autor do artigo, a quem do coração agradecemos, mas considere por favor, que não é Pacheco menos sábio se amanhã disser, como dirá, que se deve dar à instrução primária elementar o que lhe pertence e mais nada, sem pruridos de sabedoria excessiva, a qual, por aparecer antes de tempo, para nada serve, e também que muito pior que a treva do analfabetismo num coração puro é a instrução materialista e pagã asfíxiadora das melhores intenções,<sup>215</sup>

O leitor caminha pelos comentários do narrador, que intencionalmente se aproveita das leituras de Reis para denunciar, através de suas intervenções, aquilo que o governo procura mascarar. Já Reis recebe apenas as informações que o jornal traz e, muitas vezes, lê-as ingenuamente, como se fossem fontes seguras.

A conversa que Reis tem com Lídia sobre o bombardeio de Baldajoz é o exemplo mais claro de que o médico acredita na veracidade das notícias divulgadas pela imprensa. Na trama, não é o narrador quem debate com Reis as suas leituras, e sim Lídia.

O fragmento abaixo já fora transcrito no capítulo referente à personagem Lídia, para apontar as contradições existentes entre Reis que lê o mundo pelos jornais, e Lídia que se opõe às informações dele. A camareira, apesar de da pouca instrução, possui um repertório esquerdizante vindo de seu irmão Daniel, um opositor do sistema.

É o trecho que melhor reproduz essa contradição, por isso é importante repeti-lo neste capítulo, já que a releitura do mesmo tanto nos coloca diante do ponto de vista formado por Reis através dos jornais, quanto do de Lídia que, apesar de reproduzir o discurso do irmão, é capaz de assumir uma postura firme e contrária diante do curso dos acontecimentos. O mesmo não ocorre com Reis, que se contenta em apenas argumentar a partir do discurso jornalístico:

Estás tu aí a chorar por Baldajoz, e não sabes que os comunistas cortaram uma orelha a cento e dez proprietários, e depois sujeitaram a violências as mulheres deles, quer dizer, abusaram das pobres senhoras, Como é que soube, Li no jornal, e também li, escrito por um senhor jornalista chamado Tomé Vieira, autor de livros, que os bolchevistas arrancaram os olhos a um padre já velho e depois regaram-no com gasolina e deitaram-lhe o fogo, Não acredito, Está no jornal, eu li, Não é do senhor doutor que eu duvido, o que meu irmão diz é que não se deve fazer sempre fé no que os jornais escrevem, Eu não posso ir a Espanha ver o que se passa, tenho que acreditar que é verdade o que eles me dizem, um jornal não pode mentir,

---

<sup>215</sup> Ibid., p. 86.

seria o maior pecado do mundo, O senhor doutor é uma pessoa instruída, eu sou quase uma analfabeta, mas uma coisa eu aprendi, é que as verdades são muitas e estão umas contra as outras, enquanto não lutarem não se saberá onde está a mentira.<sup>216</sup>

Reis usa os mesmos argumentos dos jornais e o senso comum para justificar sua posição contrária às revoluções: “Aquilo em Espanha, estava mesmo uma balbúrdia, uma desordem, era preciso que viesse alguém pôr cobro aos desvarios, só podia ser o exército, como aconteceu aqui, é assim por toda a parte”<sup>217</sup>. Os acontecimentos em torno de Reis não o mobilizaram, não permitiram que ele visse a dinâmica das lutas sociais, das guerras sob o ponto de vista das pessoas que estavam envolvidas, tampouco as informações que os jornais traziam conseguiram indignar o leitor que diante delas estava. Muito pelo contrário, o senso crítico era nulo, o Reis de Saramago é uma personagem construída nos limites da alienação: vale-se apenas da reprodução de um discurso falso, unilateral, que no entanto, ele considera verdadeiro.

Tais limites servem a Saramago para demonstrar que a leitura, quando não acompanhada da experiência, da ação e envolvimento com o mundo, não é capaz de desalienar o sujeito.

Assim, Reis, diante do que lê, não consegue achar a saída que procura e, sempre que se coloca diante dos jornais, sente sono, tédio, não se mobiliza, nem se inquieta. Tal alienação transforma a busca identitária em erro, pois não consegue achar rastros que o identifiquem no mundo de que cada vez mais se retira como um mero espectador que é, por princípio. Os trechos abaixo dão a dimensão dos limites da personagem-leitor:

Ricardo Reis lê os jornais. Não chega a inquietar-se com as notícias que lhe chegam do mundo, talvez por temperamento, talvez por acreditar no senso comum que temia em afirmar que quanto mais as desgraças se temem menos acontecem, (...).<sup>218</sup>

Ou:

“Não é Ricardo Reis como John D. Rockefeller, não precisa que lhe peneirem as notícias, o jornal que comprou é igual a todos os outros que o arquina transporta na sacola ou estende no passeio, porque enfim, as

---

<sup>216</sup> Ibid., pp. 387-388.

<sup>217</sup> Ibid., p. 375.

<sup>218</sup> Ibid., p. 370.



ameaças, quando nascem, são, como o sol, universais, mas ele recolhe-se a uma sombra que lhe é particular, definida desta maneira, o que eu não quero saber, não existe, o único problema verdadeiro é como jogará o cavalo da rainha, e se chamo verdadeiro problema não é porque o seja realmente, mas porque não tenho outro. Lê Ricardo Reis os jornais e acaba por impor a si mesmo o dever de preocupar-se um pouco.”<sup>219</sup>

Reis leitor de jornal comporta-se como um alienado, como alguém perdido no labirinto, incapaz de enxergar uma saída. Não percebe que sua capacidade de contentar-se com ser um mero espectador do espetáculo do mundo é justamente o que lhe limita a visão, pois nada parece importar realmente a ele, nem ao menos indigná-lo. A não ser “como jogará o cavalo da rainha”, o que nos remete novamente à ode “Os jogadores de xadrez”, em que, na Pérsia em guerra, os jogadores da ode, longe do ruído, preocupavam-se apenas em “jogar um bom jogo”<sup>220</sup>.

Não foi por meio das leituras que Reis encontrou a saída do labirinto que era Lisboa e também a sua existência. As verdades (que são muitas) estavam estampadas por todos os lados, e no entanto, ignorar os problemas e reproduzir discursos, em vez de buscar o entendimento dos fatos, foi a sua opção. Como não reconhecia o mundo do qual pretendia fazer parte, também não poderia, através dele, reconhecer a si mesmo.

Regressado, depois de terminadas as férias de Lídia, ao hábito de dormir até quase à hora do almoço, Ricardo Reis deve ter sido o último habitante de Lisboa a saber que se dera um golpe militar em Espanha. Ainda com os olhos pesados de sono, foi à escada buscar o jornal, do capacho o levantou e meteu debaixo do braço, voltou ao quarto bocejando, mais um dia que começa, ah, este longo fastídio de existir, este fingimento de lhe chamar serenidade, Levantamento do exercito de terra espanhol, quando este título lhe bateu nos olhos Ricardo Reis sentiu uma vertigem, talvez mais exatamente uma impressão de descolamento interior, como se de súbito tivesse caído em queda livre sem ter certeza de estar o chão perto. Acontecera o que se devia ter previsto. O exército espanhol, guardião das virtudes da raça e da tradição, ia falar com a voz das suas armas, expulsaria os vendilhões do templo, restauraria o altar da pátria, restituiria à Espanha a imorredoura grandeza que alguns seus degenerados filhos haviam feito decair.<sup>221</sup>

---

<sup>219</sup> Ibid., p.370.

<sup>220</sup> PESSOA, 2000, p. 64.

<sup>221</sup> SARAMAGO, 1998, p. 371.

Colocar-se a favor do governo e das milícias anti-revolucionárias era, portanto, a forma mais confortável de Ricardo Reis existir como cidadão português. Já opor-se aos fatos era um caminho trabalhoso, porque requereria posicionamento e ação. Reis não buscava nada além da contemplação, para fingir serenidade não é permitido envolvimento. Concordar ou deixar de posicionar-se era a mesma coisa num mundo que clamava por ações.

A impressão que temos é a de que quanto “mais do alto” ele via, mais longe dos fatos se colocava, e tal distância foi tanta que, ao final, nada mais fazia sentido, inclusive a sua capacidade de ler, que também acaba por esvair-se, até que nem mesmo a sua existência fazia, já, algum sentido.

Assim, a (não) ação da personagem de Saramago contraria a validade da ética alitiva do heterônimo, para quem “em cada lago a lua toda/ Brilha, porque alta vive”<sup>222</sup>.

Além das leituras que Reis faz dos jornais, ele também carrega consigo o livro que pertencia à biblioteca do Highland Brigade, *The God of Labyrinth*, do autor irlandês Herbert Quain. Saramago não só dá existência a Reis, como também a Herbert Quain, escritor inexistente de um romance hipotético, o qual Borges resenha em seu livro de contos *Ficções*.<sup>223</sup> Sobre o enredo do livro imaginário, Borges faz o seguinte comentário:

Há um indecifrável assassinato nas páginas iniciais, uma lenta discussão nas intermediárias, uma solução nas últimas. Uma vez esclarecido o enigma, há um parágrafo longo e retrospectivo que contém esta frase: ‘Todos acreditaram que o encontro dos dois jogadores de xadrez tinha sido casual’. Essa frase dá a entender que a solução é errônea. O leitor inquieto, revê os capítulos pertinentes e descobre outra solução, que é a verdadeira. O leitor desse livro singular é mais perspicaz que o detetive.<sup>224</sup>

Reis partilha de uma história que não foi escrita e de um autor que, objetivamente, não existe, em cuja trama ele nunca consegue avançar. Mas que em vez da perspicácia exigida ao leitor de Quain, Reis é acometido de uma inexplicável letargia: toda vez que começa a ler, é tomado por sono, distrações. Os trechos abaixo revelam a insistência de

---

<sup>222</sup> PESSOA, 2000, p. 132

<sup>223</sup> BORGES, 2007.

<sup>224</sup> Ibid., pp. 63-64

suas tentativas de enfrentar o enigma simbólico que o livro carrega, mas ele sequer consegue avançar na leitura para munir-se das pistas necessárias a essa decifração:

Acendeu a luz, abriu *The god of the labyrinth*, leu página e meia, percebeu que se falava de dois jogadores de xadrez, mas não chegou a concluir se eles jogavam ou conversavam, as letras confundiam-se-lhe diante dos olhos, largou o livro, (...).<sup>225</sup>

O trecho abaixo refere-se à primeira página do livro de Quain, em que ele expõe o mistério da trama a ser desvendada: o jogador de xadrez que encontra um corpo, as casas brancas e pretas, a dicotomia entre a vida e a morte. No entanto, Reis, ao decorrer as páginas do livro, não demonstra estabelecer relações entre a trama e a sua própria história: a de um jogador entre a vida e a morte. Isso comprova o limitado senso de observação do Reis leitor:

Ricardo Reis foi buscar à mesa-de-cabeceira *The god of the labyrinth*, aqui está, na primeira página, O corpo que foi encontrado pelo primeiro jogador de xadrez, ocupava, de braços abertos, as casas dos peões do rei e da rainha e as duas seguintes, na direção do campo adversário, a mão esquerda numa casa branca, a mão direita numa casa preta, em todas as restantes páginas lidas do livro não há mais que este morto, logo não foi por aqui que passaram as tropas da Badoglio. Deixa Ricardo Reis *The god of labyrinth* no mesmo lugar, (...).<sup>226</sup>

A leitura como jogo só pode se fazer através da memória, e o que vemos, no fragmento transcrito, é a constante retomada do leitor em busca do início da trama, tal recorrência demonstra a incapacidade da personagem em conseguir estabelecer conexões, para então interagir, como um jogador, e, então, mover-se no jogo do texto:

(...) abriu uma vez mais *The god oh the labyrinth*, ia ler a partir da marca que deixara, mas não havia sentido para ligar com as palavras, então percebeu que não se lembrava do que o livro contara até ali, voltou ao princípio, recomeçou, O corpo, que fora encontrado pelo primeiro jogador de xadrez, ocupava, de braços abertos, as casas dos peões do rei e da rainha e as duas seguintes, na direção do campo adversário, e chegando a este ponto tornou a desligar-se da leitura, (...).<sup>227</sup>

---

<sup>225</sup> SARAMAGO, 1998, p. 166.

<sup>226</sup> *Ibid.*, 302.

<sup>227</sup> *Ibid.*, 392.

Ao final do livro, já não lhe é possível sequer decodificar o texto, quanto menos o enigma que ele guardava, na especularidade de seus elementos:

Foi à mesa-de-cabeceira buscar *The god of the labyrinth*, meteu-o debaixo do braço, então vamos, disse, Para onde é que você vai, Vou consigo, Devia ficar aqui, à espera da Lídia, eu sei que devia, para a consolar do desgosto de ter ficado sem o irmão, Não lhe posso valer, e Esse livro, para que é, apesar do tempo que tive, não cheguei a acabar de lê-lo, Não irá ter tempo, Terei o tempo todo, Engana-se, a leitura é a primeira virtude que se perde, lembra-se, Ricardo Reis abriu o livro, viu uns sinais incompreensíveis, uns riscos pretos, uma página suja, Já me custa ler, disse, mas mesmo assim vou levá-lo, Para quê, Deixo o mundo aliviado de um enigma.<sup>228</sup>

Diante dos fragmentos expostos, se pensarmos Reis como leitor do romance de Quain, que expõe um enigma a ser decifrado, podemos concluir que, ao desistir do romance a cada vez que se dispõe a lê-lo, Reis foge da resposta que estaria contida nas páginas em que não conseguiu avançar. Lá poderia estar a decifração do seu próprio enigma, a saída do labirinto que ele tanto procurava.

O jogo de xadrez exposto nas páginas do livro anunciaria o próprio jogo que Reis estava jogando contra a morte: o morto, presença constante no texto de Quain seria ele próprio. A ausência de motivação e capacidade para adiantar-se na leitura, seria a mesma com relação à si próprio.

No seu simbólico jogo de xadrez, Reis perde na luta pela existência, desiste de existir e *escolhe* a única saída possível: viver apenas no universo literário de suas odes. O jogo da leitura ele também abandona, não chega ao final do livro, não estabelece as necessárias e decisivas relações, não se transforma, sucumbe ao “deus atroz” que o devora nesse ano, que é o de sua morte.

Caso terminasse a leitura, poderia chegar a alguma conclusão, mas não o faz e ainda procura convencer-se, e a Fernando Pessoa, de que faria um bem para a humanidade em livrá-la do enigma contido no livro.

A ironia que aflora dessa saída radicaliza a diferença entre o heterônimo pessoano, tão altivo, na sua elevação ética, e a personagem de Saramago, incapaz de refletir-se no lago da existência, uma vez que esteve mergulhado nela. Ao juntar-se a Pessoa perde

---

<sup>228</sup> Ibid., 415.

definitivamente a capacidade de ler e, por conseguinte, de compreender o que deixou por aqui nessa passagem.

E Quain, assim como Reis e Pessoa, viverão apenas no mundo da literatura: Reis, como heterônimo de Fernando Pessoa; e Quain, como hipotético autor na resenha imaginária de Borges, pois só a Literatura é capaz de narrar o que é impossível de ser experimentado na vida, ou seja, a encenação de seu próprio fim.

## **7. Considerações Finais**

Ler Saramago é antes de tudo fazer-se presente como sujeito no jogo da leitura. O autor confessa que, em suas tramas, procura conduzir seus leitores, de modo que percebam o cunho ideológico que se faz presente em seus romances. No entanto, em nenhum momento, abre brechas para que a leitura se torne um ato mecânico, tampouco autoritário. O romancista exige posicionamento e raciocínio desse leitor para que o sentido se construa em sua consciência, a partir do pacto de interação entre autor, leitor e texto.

Saramago, através de uma linguagem singular, conduz o leitor a uma trama que, desde o início, procura envolvê-lo pelo estranhamento: vencer a barreira inicial da pontuação, que beira a oralidade é o primeiro desafio do leitor rumo aos recônditos do texto, para depois, adentrar em tempos e lugares que, remotos, ou próximos, sempre se oferecem como suporte para uma reflexão ética sobre a atualidade.

No caso da obra em questão, Saramago nos remete ao ano de 1936, trazendo à baila um perfil da sociedade portuguesa e do pensamento europeu dessa primeira metade do século XX. Mergulhar no passado, aqui, não é apenas uma forma de resgatar uma determinada época. E, sim, empreender reflexões sobre o mundo em que vivemos hoje. Afinal, ao descrever tal época, Saramago o faz com uma visão global dos fatos que já ocorreram, pois os antecipa, interfere neles, e convoca-nos a testemunhá-los como se fôssemos parte e co-responsáveis por aquilo que é narrado.

Outro fator que desencadeia a constante participação do leitor nas tramas saramaguianas e sobretudo em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, é a questão da intertextualidade. O romance se harmoniza a partir do emaranhado de várias outras vozes que se almagamam para formar um todo polifonicamente sincrônico, de modo que o

repertório do leitor é o fio com o qual se arrematam todos discursos presentes, de modo que esta urdidura traga à tona o sentido.

No romance em questão, Saramago dá ênfase ao encadeamento do discurso poético pessoano, propiciando ao leitor um reencontro entre os dois: poeta morto e heterônimo retornado do Brasil. Nesse contexto, o leitor precisa formar um pacto plausível com o fantástico, com o propósito de legitimar a relação entre Fernando Pessoa morto e Ricardo Reis, agora vivo e em interação com as demais personagens, num universo que é, a um tempo, ficcional e histórico.

Por sua vez, Ricardo Reis é o poeta que se propõe proceder conforme os preceitos da filosofia clássica, consoante à conduta ética prescrita em seus poemas. Manter-se impassível diante dos fatos é um modo reativo de conduzir sua existência, o que, para Saramago, significa alienação e negligência. Eis aí a deixa para que o romancista resolva a questão da indiferença, que tanto o intrigava, com relação ao heterônimo pessoano.

Acerca disso Saramago esforça-se, quando mostra, através de suas páginas, o quanto pode ser incoerente a postura de Reis, caso ele deixe o universo poético e ganhe existência real. Reis é colocado diante de um mundo conturbado em que o homem, para viver, deve interagir com os outros, deve assumir posturas, intervir na dinâmica da sociedade, a fim de construir um sentido para sua existência.

Ao contrário de Reis, Saramago entende que a arte não é apenas um fenômeno estético, como a busca da perfeição e pela plasticidade, ou pela impassividade diante da beleza reconhecível no mundo. O romancista obsta-se na medida em que vê na arte o veículo com o qual o artista pode manifestar suas idéias, de modo a interferir e militar contra, ou a favor de alguma causa que lhe pareça valer a pena.

Para concretizar seu projeto literário de interagir com o universo poético pessoano, e com o mundo de referência de seus leitores, Saramago transpõe para o seu romance, além de Ricardo Reis e Fernando Pessoa, outras personagens relacionadas à poesia do poeta modernista. Na trama, Ricardo Reis contracenava com o fantasma de Pessoa, com Lídia, a pastora das odes, configurada, agora, como camareira do hotel Bragança, e Marcenda que, apesar de discreta, como na poesia ricardiana, também é responsável pela movimentação da trama que envolve o romance.

As personagens, em si, são recriações de Saramago, que surpreendem o leitor na apropriação de seu repertório, cujo mérito é o de oferecer subsídios para que se perceba o caráter irônico que implica o propósito da reconstrução daquelas personagens no ano de 1936.

Um dos caminhos para percorrer o texto de Saramago, e entender a sua relação com o leitor, foi dispor da metodologia proposta pela Teoria do Efeito Estético e da Estética da Recepção, uma vez que ambas pressupõem o leitor como pólo ativo na construção do sentido literário.

A leitura do texto de Saramago estabelecida, sob esse viés teórico, visou evidenciar uma sistematização do processo de construção do sentido, na medida em que a obra revelava seus vazios a serem desvendados pelo leitor, e conforme a expectativa e a memória deste atualizavam as informações que se transformavam em sentido.

Nesse processo de interação com o texto, o leitor aventura-se pelo mundo da leitura, na medida em que, a cada página, depara-se com informações novas, que serão modificadas com ajuda daquelas que já foram interiorizadas pelo receptor. Portanto, a apreensão do sentido é responsável por um constante movimento de modificar e criar expectativas sobre o texto. Com toda essa inquietação, o leitor não mais se encontra diante do texto, e sim dentro dele, pois é chamado a participar constantemente. Como Ricardo Reis, entramos num perigoso labirinto.

Por outro lado, a teoria nos conduziu a caminhos que não se limitavam apenas a decorrer sobre os esquemas de cognição de um texto literário. Por sua vez, a sistematização de Iser nos apontou a possibilidade de aproximar a leitura do texto de Saramago de um jogo, em cujo centro, o leitor implícito, como jogador astuto, é capaz de desenvolver jogadas para avançar e vencer, decifrando enigmas do texto e de si mesmo como jogador.

O texto, enquanto jogo, encena um mundo que não é o da realidade, mas um outro onde o leitor pode interferir, a partir de seu repertório e, por fim, modificar, produzir sentido. Como Reis, o leitor de Saramago deve aprender a jogar, simultaneamente, no texto e na vida.

Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, a intertextualidade foi a principal peça com a qual o leitor jogou para construir o sentido. O emaranhado de textos que se fazem presentes na obra em questão foi a forma de o leitor perceber como novos significados podem surgir

num texto já existente. Pois o passado, seja ele textual ou factual, está sempre aberto a novas interpretações.

Essa possibilidade de leitura intertextual foi ampliada, na medida em que, com o transcorrer dos fatos, surgiram indícios de que a personagem também estava diante de um jogo, movendo-se nele como uma peça num tabuleiro de xadrez. Para manter-se entre os vivos, a personagem entreviu-se jogando com a morte (sua adversária) e contra o tempo.

Por conta de seu comportamento, que beirava a indiferença, Reis, não foi bem sucedido como jogador, uma vez que, Saramago o colocara numa partida que exigia dele uma postura ativa diante dos fatos, e ele, por sua vez, não correspondeu às necessidades de um mundo que clamava por intervenções. Desse modo, ele perde o jogo da vida e passa a viver apenas como heterônimo de Fernando Pessoa, numa situação mais confortável, na altivez das suas odes.

Saramago, além da obra de Fernando Pessoa, vale-se de outro intertexto importante: os jornais. Tal recurso foi fundamental para se compor criticamente o perfil da sociedade portuguesa e europeia do início do século XX. Desse modo, o leitor acompanha o transcorrer dos fatos, como: a expansão do nazismo, do fascismo, do franquismo e, sobretudo, da ditadura de Salazar. Por sua vez, Ricardo Reis, enquanto lê, assiste a tudo, como se fosse apenas um espectador desinteressado. Já o leitor real acompanha o desencadeamento dos fatos a partir do olhar do narrador, que comenta as notícias, a fim de que o leitor perceba o que se oculta nas páginas dos noticiários.

A temática da leitura permeou as páginas desta dissertação, primeiro como uma forma de investigação teórica: aparando-se em Iser para, através da estrutura do texto, percorrer o efeito e a recepção do mesmo, na consciência do leitor. Contudo, na medida em que Ricardo Reis se perdia no labirinto dos textos, aproximando-se da morte, o romance levou-nos a refletir sobre a dimensão ética da leitura, e, sobretudo, sobre o perigo da reação alienante de leitores acerca dos textos e do mundo. Assim, de perspectiva teórica, as teorias da recepção e do efeito estético converteram-se num complexo temático central de reflexão.

Sobre esse eixo de reflexão, o tema da alienação veio à tona, uma vez que a personagem central vive entre livros e, no entanto, comporta-se apenas como um decodificador comum. Ele, em nenhum momento, reconhece-se, transforma-se por conta de suas leituras: continua sempre reagindo impassivelmente, apesar de os textos apontarem



para caminhos que o conduziram à saída do labirinto que era a sua própria existência. Nesse labirinto, “solitário a andar por entre a gente”, Reis permanece sem se comprometer com o vínculo da alteridade, tão presente no universo fictício, uma vez que a leitura demanda da contínua interação entre o eu e o outro; numa busca incessante pela transformação do sujeito, a partir do seu objeto: a leitura.

Saramago se propõe, portanto, a produzir um jogo em que o leitor é provocado, pelo viés irônico, a suspender sua bagagem, seu conhecimento prévio da literatura e da vida e, a partir de então, é instado a recriar um novo critério simbólico para a construção de um sentido.

No caso, a leitura de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* provoca o leitor quando cria um novo código de conduta para o heterônimo pessoano. Com isso, o leitor pode então reorganizar seus conceitos, não propriamente em torno do heterônimo (que este tem preservada a sua grandeza), mas sobretudo sobre si mesmo como força produtora de sentido.

Afinal, Reis é apenas personagem, mas a postura de denegação que ele apresenta pode ser observada com frequência na sociedade da qual somos parte. Eis aí a deixa de Saramago, tomar Ricardo Reis, recriá-lo como forma de alertar os leitores para a negligência que, de modo geral, é o caminho para o aniquilamento do homem e do mundo.

E o leitor que, de algum modo, se deixa levar pelo universo ficcional do fantástico, pode, ou não, esboçar a sua perplexidade pela ousadia do autor em trazer à planície uma personalidade que até então permanecia ativa nos “píncaros mais altos”, cercada de deuses e de musas. Colocá-lo diante da realidade do mundo foi uma estratégia muito bem sucedida, a fim de enredar o leitor nesse jogo; nele o fantástico abre as portas para o mundo da leitura, e esta, por sua vez, revela-nos a realidade.

Dessa forma, Saramago cumpre uma proposta ética de literatura, que consiste em convocar o leitor para o jogo do texto. Diante do estranhamento e do desconforto que gera essa convocação, esse leitor deixa de ser apenas um simples receptor e passa a interagir no mundo e na história, a fim de compreender melhor a realidade.

Terminamos este trabalho com uma citação do próprio Saramago sobre as posturas do autor e dos leitores diante de um texto literário:

Sim, essa é a minha postura, duvidar de tudo. Se há alguma coisa nos meus livros que possa ser útil ao leitor, não é precisamente que ele acabe por pensar como eu, mas sim que seja capaz de pôr em dúvida o que eu digo. O melhor é que o leitor abandone essa postura de respeito, de acatamento do que está escrito. Não há verdades tão fortes que não possam ser postas em dúvida. Temos que nos dar conta de que nos estão a contar histórias. Quando se escreve a história de qualquer país, temos que saber isso. A realidade profunda é outra.

Muitas vezes, o historiador é alguém que está a transmitir uma ideologia. Se fosse possível reunir numa história única todas as histórias – além da história escrita e oficial -, começaríamos a ter uma idéia do que aconteceu na realidade.<sup>229</sup>

---

<sup>229</sup> AGUILERA, 2008. p. 159.

## **Bibliografia**

### **Obras do Autor**

SARAMAGO, José, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras 1998.

\_\_\_\_\_, *A Jangada de Pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

\_\_\_\_\_, *Cadernos de Lanzarote – Diário IV*. Lisboa: Caminho, 1997.

\_\_\_\_\_, *Manual de Pintura e Caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.

\_\_\_\_\_, *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_, *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_, *As Intermittências da Morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_, *Os Apontamentos – Crônicas Políticas*. Lisboa: Caminho, 1990.

### **Obras sobre o autor**

ARIAS, Juan, *José Saramago: O amor possível*. Rio de Janeiro: Manati, 2004.

AGUILERA, Fernando Gómez, *José Saramago: A Consistência dos Sonhos – Cronobiografia*. Lisboa: Caminho. 2008.

BRAGA, Mirian Rodrigues “A Concepção de Língua em Saramago” in: *José Saramago: Uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999.

BERRINI, Beatriz (organizadora). *José Saramago: Uma Homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999.

\_\_\_\_\_, *Ler Saramago: O Romance*. Lisboa: Caminho, 1988.

BUENO, Aparecida de Fátima, *A Construção do Personagem em O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Viçosa: UFV, 2002.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura e História – Três vozes da Expressão Portuguesa*. : UFRGS, 1999.

CERDEIRA da Silva, Teresa Cristina. *José Saramago: Entre História e a Ficção, uma Saga de Portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

COSTA, Horácio, *José Saramago. O Período Formativo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

MOISÉS, Leyla Perrone, *Inútil Poesia e Outros Ensaio Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCHWARTZ, Adriano. *O Abismo Invertido: Pessoa, Borges e a Inquietude do Romance Em O Ano da Morte de Ricardo Reis, de José Saramago*. São Paulo: Globo, 2004.

### **Bibliografia Geral**

ABRÃO, Bernadette Siqueira, *História da Filosofia*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

ADORNO, Teodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo” in: *Notas de Literatura I*. São Paulo: 34, 2003.

ASSIS, Machado, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo, ed. Ática, 2000.

AZEVEDO, António, *Pessoa e Nietzsche-Subsídios para uma leitura intertextual de Pessoa e Nietzsche*. Lisboa, ed: Instituto Piaget, 2005.

BARTHES, Roland, *O Rumor da Língua*. São Paulo, ed: Brasiliense, 1988.

BARROS, Diana Luz Pessoa de e FIORIN, José Luiz, *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

BECKER, Idel, *Manual de Xadrez*. São Paulo: Nobel, 2006.

BERRINI, Beatriz, *O Paganismo de Pessoa, in Eça e Pessoa*. Lisboa: A Regra do Jogo Edições, 1984.

BORGES, Jorge Luis, *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRAITT, Beth (org.) *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2008.

CAMÕES, Luís Vaz, *Os Lusíadas*. São Paulo: Klick editora, 1998.

CANDIDO, Antonio, “A personagem do romance” in *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CORTÁZAR, Julio, *A Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1933.

ECO, Umberto, *Seis Passeios Pelo Bosque da Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FIORIN, José Luiz, Polifonia textual e Discursiva. In: I.BARROS, Diana Luz Pessoa de. II. FIORIN, José Luiz, *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

FOUCAULT, Michel, *O que é um autor?* Lisboa, ed:Veja, 1992.

GARCEZ, Maria Helena Nery, *O tabuleiro antigo: Uma leitura de heterônimo Ricardo Reis*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

GOMES, Álvaro Cardoso, *A Literatura Portuguesa em Perspectiva*. Vol.4. São Paulo: Atlas, 1994.

HUIZINGA, Joahn, *Homo Ludens – O Jogo como Elemento da Cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2007

HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LOURENÇO, Eduardo, *O Canto do signo – Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

\_\_\_\_\_, *Fernando Pessoa Revisitado*. 2ªedição. Lisboa: Moraes, 1981.

ISER, Wolfgang *O Fictício e o Imaginário*. in: ROCHA, João César de Castro (organização) *Teorias da Ficção – indagações à Obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: ed. UERJ, 1999.

\_\_\_\_\_, *O Ato da Leitura – Uma teoria do Efeito Estético*. Vol 1. São Paulo: ed. 34, 1996.

\_\_\_\_\_, *O Ato da Leitura – Uma teoria do efeito estético*. Vol 2 São Paulo: ed. 34, 1999.

\_\_\_\_\_, *The Implied Reader*. Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1974

LIMA, Luiz Costa, org. *A Literatura e o Leitor – Textos de Estética da Recepção*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

\_\_\_\_\_. *A Literatura e o Leitor – Textos de Estética da Recepção*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

MACHADO, Roberto, *Nietzsche e a Verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

MOISÉS, Massoud, *A Análise Literária*. São Paulo: CULTRIX, 2000.

\_\_\_\_\_, *A Criação Literária*. São Paulo: CULTRIX, 1978.

PESSOA, Fernando *Ficções do Interlúdio*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

PESSOA, Fernando *Obra em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

PESSOA, Fernando *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Ática ano.

PESSOA, Fernando, *Poesias de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SARAIVA, Antônio José / LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17ª edição. Porto: Porto Editora, 2000.

SARTRE, Jean Paul. *Que é a Literatura?* São Paulo: Ática, 1989.

TODOROV, Tzvetan, *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

## **Teses**

COSTA, Cibele, *O efeito estético e a catarse: a singularidade em O Evangelho Segundo Jesus Cristo, de José Saramago*. São Paulo: [s.n], 2004.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Orientação da Prof. Dra. Vera Bastazin.

POMA, Paola, *O Mito de Fernando Pessoa: De autor A Personagem*. São Paulo: [s.n], 2003.

Tese (Doutorado em Letras) – USP – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas.

Orientação da Prof. Dra. Maria Helena Nery Garcez

SOARES, Maria Antonia, *José Saramago: leitor de Pessoa, autor de Ricardo Reis*. Assis:[s.n.], 2004.

Tese (Doutorado em Letras) - UNESP - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis.

Orientador: Odil José de Oliveira Filho.

### **Pesquisa na Internet**

*Adelino Gomes* Entrevista com José Saramago por ocasião do relançamento de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* pelo jornal *O Público*, em sua coleção de livros Mil Folhas Quarta-feira, 29 de Maio de 2002

Disponível em : [http://www.geocities.com/marco\\_lx\\_pt/sarentrevista.htm](http://www.geocities.com/marco_lx_pt/sarentrevista.htm) acesso em 18/11/2008.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)



[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)