

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

ANA CLARA MAGALHÃES DE MEDEIROS

**O QUE TEM DE SER TEM DE SER E TEM MUITA FORÇA:
HISTÓRIA, TANATOGRÁFIA E POESIA N'O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS**

BRASÍLIA - DF
2014

ANA CLARA MAGALHÃES DE MEDEIROS

**O QUE TEM DE SER TEM DE SER E TEM MUITA FORÇA:
HISTÓRIA, TANATOGRÁFIA E POESIA N’O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – UnB como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Literatura

Linha de Pesquisa: Estudos Literários Comparados

Orientador: Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior

BRASÍLIA - DF
2014

ANA CLARA MAGALHÃES DE MEDEIROS

**O QUE TEM DE SER TEM DE SER E TEM MUITA FORÇA:
HISTÓRIA, TANATOLOGIA E POESIA N'O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS**

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, para a obtenção do grau de mestre, aprovada em 12 de dezembro de 2014, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Sylvia Helena Cyntrão (TEL/UnB)
Presidente da Banca

Profa. Dra. Sandra Aparecida Ferreira (UNESP-Assis)
Membro Externo

Prof. Dr. Hermenegildo José de Menezes Bastos (TEL/UnB)
Membro Interno

Profa. Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa (TEL/UnB)
Suplente

ADVERTÊNCIA

Desavisado leitor: caso queira poupar-se de leituras cansativas, por enumeradoras e sentimentais, ou ainda, caso considere mais oportuno despende o mesmo tempo que gastaria com as páginas agradecidas que virão adiante lendo romances de José Saramago e Machado de Assis ou recitando versos de “O poeta é um fingidor” e de alguma daquelas odes prosaicas do Álvaro de Campos: faça-o. Deixe de lado esses agradecimentos porque são prolixos, mas imprescindíveis – paga aos muitos que cingiram este processo de escrita. Se for de seu feitio ir diretamente ao ponto nodal da questão, pule a seção a seguir e repare somente na Introdução, que tratará já do tema literário sobre o qual nos debruçamos aqui. Ainda assim, se pelas afirmações generalistas destes pequenos textos acessórios que se querem introdutivos, a leitura parecer-lhe fatigante, siga sem receio em direção ao capítulo um – lá estarão Saramago, Pessoa, Reis, Camões... essas entidades que, de fato, devem lhe interessar. Não fosse a arte – poesia da vida – o que é que ainda nos valeria?

AGRADECIMENTOS

Agradecer é sempre ato não difícil, mas melindroso. Os melindres advêm da necessidade de agradecer primeiro a alguém, daí que se forma um imenso tropel depois de lançado o primeiro nome, o merecedor do maior destaque, detentor da maior atenção. Os outros mencionados atropelam-se em organização que não poderia seguir a forma de lista, já que tal formato obriga uma hierarquização. Entretanto, não é assim que meu sentimento (profundo) de gratidão funciona.

Há ainda outra dificuldade inerente à atribuição de obrigadas aos que participaram de um processo de, no mínimo, dois anos – mas acrescentem-se aí os idos de graduação, de iniciação à pesquisa, de monitoria em disciplinas de literatura, de formação, sobretudo, enquanto leitora e pensadora aprendiz de um mundo deveras desassossegado... O segundo entrave à expressão de agradecimento é a resistência da minha geração em reconhecer no outro o propulsor de si; de enxergar mestres e reconhecer-se discípulos. Parece-me que nisso reside a principal causa que transforma os meus contemporâneos (esses que nasceram na década de 1990) em uma geração de jovens cansados de nada e desistentes de tudo. Assim, peço desculpas aos que me leem se eu não souber dar o valor devido à contribuição zelosa de cada um, se eu não puder fazer jus ao grau de centralidade que todos os nomes aqui mencionados tiveram na composição deste trabalho e, mais que isso, tiveram na formação de uma pessoa que, se ainda toscamente lapidada para a vida, aprendeu dela que o mais importante é pensar e agir pelo outro.

Terei que, por ousadia imperdoável, começar negando o Conselheiro Aires, narrador machadiano do *Memorial* de 1905. Lá, o diplomata mencionava que “se os mortos vão depressa, os velhos ainda vão mais depressa que os mortos...”. Preciso dizer que não é assim tão depressa que se vão os mortos – embora concorde que os velhos, por nosso vão esquecimento, ainda vão mais depressa que eles. De tal maneira que nunca pude olvidar o poeta precocemente morto, que conheci como morto e que mudou a minha trajetória de adolescente velha à adulta jovem enquanto morto: o finado Fernando Pessoa. O meu agradecimento primeiro vai para este homem português (e, portanto, tão apartado do centro do mundo quanto nós) que escreveu os poemas que me fizeram optar por cursar letras no Ensino Superior. Este ente que eu amei pelas cartas à Ofélia, pela revolta estilhaçante de “A hora absurda”, pela delicadeza pueril das cantigas ao gosto popular e pelo regalo irreparável dos quatro *heterônimos* (Alberto, Álvaro, Fernando e Ricardo) – que me fizeram ter a convicção

plena de que não é “absurdo falar assim de quem nunca existiu”, posto que não temos “provas de que Lisboa tenha alguma vez existido, ou eu que escrevo, ou qualquer coisa onde quer que seja”. Pessoa é mesmo o ser de carne e palavra que endireitou à força a curva de meu horizonte e motivou-me a estar aqui, num quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é, escrevendo algo que, minimamente, possa ser uma resposta argutiva a um mundo todo feito para não se pensar.

Existem outros mortos que amei no tempo da palavra e que merecem aqui o assento etéreo parco que lhes ofereço: José Saramago, que me deu exatamente uma combinação do que mais gosto – o gênero romance e a *presença* de Pessoa. Dom Quixote de La Mancha (ou Alonso Quijano) que morreu no segundo livro publicado por Cervantes tendo já tempo suficiente para deixar-nos o privilégio da “colorida plenitude” de suas aventuras pela liberdade. Outra que morreu com este sonho foi a cachorra Baleia (a de Fabiano e Graciliano) que, contraditoriamente, ensinou-me a “grandeza de cada um”. Neste ponto, estou já recordando a defunta Macabéa estatelada no meio da rua logo depois de seu único momento vital de catarse: perdoe-nos todos, Macabéa. A mim, a Rodrigo S.M., à Clarice, a nós que permitimos que a sua existência fosse nada. Preciso lembrar de outros seres literários que não sabemos se, a esta altura, já estão mortos ou se perambulam vivos, entre subsolos, tornando mais plenas as trajetórias de quem os toca: o príncipe Mishkin (o *Idiota*) de Dostoiévski, o Marcovaldo, trabalhador urbano amalucado de Calvino e o violoncelista apaixonado da morte, de Saramago – o meu engrandecimento a esses meus heróis medianos que, no limiar entre a ficção e a realidade, indicaram-me o que é ser humano.

O tempo é curto para agradecimentos que, como diria o mesmo Aires já citado, esfalfam. Então vamos aos vivos. Começo por aqueles que me apresentaram o mundo, não obstante terem-me enfiado nele: à minha mãe, uma dessas finas flores que desabrocham para existirem ativamente, é o que tenho de mais aproximado ao tudo. A mulher que, afeiçoada ao mundo prático das necessidades mais urgentes dos homens, aceitou com respeito e entusiasmo a minha opção pouco teleológica de viver para a arte e o meu desejo só paulatinamente alcançável de ser uma acadêmica séria. Ao meu pai – este que nunca entendeu o que é ser alguém fundido à universidade e, por isso, não importa o que eu faça nos quadrantes acadêmicos, diz-me sempre a única inalterável sentença: “vai trabalhar!” –, preciso louvar por ter-me dado o ímpeto de ser leitora, por ter me apresentado Miguel de Cervantes, Tolstói, Dostoiévski, Eça de Queiroz e, claro, por ser o maior apaixonado pela literatura saramaguiana que pude conhecer. Conviver, desde pequena, dentro de casa, com um grande leitor é dádiva concedida a poucos em países onde o analfabetismo ainda é

socialmente aceitável. Neste conjunto, falta agradecer à minha vizinha, uma das primeiras mulheres alagoanas a cursar nível superior na Universidade Federal de Alagoas. É claro que esta Thereza fibrosa formou-se em letras e lecionou língua portuguesa a vida inteira, até sentir que a missão estava cumprida, pois já passava a continuidade da profissão a uma neta. Ainda, há meu irmão, o único que tive ou tenho. Aquele que, apesar de posturas ideológicas, políticas e familiares absolutamente diversas das minhas é o responsável pelo meu ingresso em uma universidade pública: não fossem as horas dispendidas por ele para me ensinar matemática, física, química e a malévola geometria, eu não teria decorado aqueles números e fórmulas necessárias para a aprovação em vestibulares da UnB. Falta agradecer a uma dessas pessoas que me fazem não perdoar jamais os Estado brasileiro das décadas de 1960 e 1970 que deixou milhões de crianças à míngua, sem lhes prover o mínimo que se reserva a um ser humano nascido no século XX – educação. Maria José Francisca dos Santos, a brasileira negra e analfabeta que me criou, é o ser humano mais brilhante que passou pela minha trajetória e tudo o que sou, como tudo o que faço deve-se à dedicação e ao amor imensuráveis que essa mãe a mim dedicou.

Perdoados os meus desabafos particulares e a minha digressão familiar-leitora, é chegado o momento de agradecer aos mestres. É inevitável começar pelo professor que eu tive a honra de conhecer ainda nos primeiros anos de minha graduação. O mestre, crítico e poeta Hermenegildo Bastos. A pessoa que me fez atinar para a luta incansável da arte, para o sentido de pensarmos ou fazermos literatura, para o desejo humano maior que é o de plenitude. Os ensinamentos, as correções, as explicações longas, as indicações de leitura, a oportunidade de lhe ser monitora, o privilégio de assistir continuamente suas aulas da Pós-Graduação, a inclusão em seus projetos de pesquisa e de luta fazem de mim uma jovem extasiada: pela verve do maior intelectual que eu tive a oportunidade de conhecer e por seu caráter, acima de tudo, amável, acessível e generoso. Não só para a minha experiência pessoal (em que este discreto senhor foi uma revolução), mas para a Universidade de Brasília e para a crítica literária brasileira, Hermenegildo é a iminência dos sinos que quase quase badalam à espera de pesquisadores, leitores, alunos e pensadores que o decifrem.

Em seguida, no percurso de graduação, conheci o meu guru de literatura portuguesa, o professor Edvaldo Bergamo. Um docente involucrado – talvez o mais diligente de que se tem notícia – que desenvolveu em mim o vício pelas perguntas, de modo que, desde o curso de Modernismo Português em 2010, até hoje, temos já completos quatro anos de questionamentos infundáveis que suscitam respostas que por si só renderiam um novo curso... Este professor, que também considero um mestre, teve o crucial gesto de me apresentar *O ano*

da morte de Ricardo Reis, o livro que motiva esta dissertação – além de ter já suscitado uma Monografia de conclusão de curso na graduação em letras. Não fosse aquele seminário, aquela bibliografia lusófona vastíssima aparecida em sua ementa ou os momentos em que ele aceitava – seja na graduação ou na Pós – discutir Saramago, Pessoa e Camões depois das aulas, com uma paciência que eu mesma não tenho... Não fosse a sua biblioteca, a que ele me deu acesso com conscienciosa generosidade por sabê-la fundamental para minha dissertação ou ainda não fosse a liberdade e as oportunidades privilegiadas que me concedeu em momentos acadêmicos marcantes junto à Cátedra Agostinho da Silva da Universidade de Brasília, tenho certeza de que eu não faria parte ou não ousaria ser parte de um seletivo grupo de pesquisadores que se põem a discutir seriamente a literatura portuguesa, o cotejo do contemporâneo com o clássico, além dos rumos da universidade pública e do sentido de movimentá-la culturalmente.

Outro mestre que, chegando mais tarde, não perde em importância é o professor Erivelto Carvalho, um amigo historiador comunista unamunista brasiliense que muito rapidamente me mostrou que a maior aventura do universo – a liberdade – cabe num moinho de vento e que o espaço do intelectual é a rua, no meio da gente que respira cultura, por ainda não terem-na separado da vida. Por cada chá mate tomado discutindo o grito de inteligência de Unamuno ou o saudosismo lusitano de Teixeira de Pascoaes, por cada cerveja compartilhada nos bares mais tradicionais (por simples) de Brasília pensando os rumos de uma cidade e de uma humanidade sitiada, o meu obrigada.

Já não era sem tempo de agradecer àquela que se faz histórica no departamento que me gestou: a professora Sylvia Cyntrão – que me ensinou a ler poesia, logo nos começos da graduação em 2009, confrontando-me desde cedo com Camões. Daí veio uma paixão que arde sem se ver pelos líricos e épicos lusitanos, sentimento estético e axional que carrego comigo, penso que para sempre, pois de Camões não se esquece. Depois, vieram muitas palestras, eventos e conversas em uma UnB que esta mulher me mostrou ter história, mas também previsão de futuro. Por se modelo, guia e ação, agradecimento é o mínimo a ela devido.

E se as linhas não se findassem tão depressa, já teria dedicado algumas à minha gratidão pela professora Ana Laura Corrêa. Uma outra pensadora e pesquisadora que me encoraja por ser mesmo exemplo: de crença destemida na universidade pública brasileira, de atuação política incansável e de docência cativante e contagiante. Ter a oportunidade de ser sua aluna, de dividir projetos, encontros, seminários e rodas de discussão em sala de aula ou em manifestações sociais com esta intelectual é um privilégio.

À Professora Sandra Ferreira, com quem tive tão pouco contato para tamanha admiração e estima. Sua dedicação, sua presença como pessoa radiante, seu estilo como professora e pensadora brilhantes certamente inspiram o que desejo ser quando crescer.

É preciso, ainda, agradecer aos meus colegas de PósLIT, aqueles que, muito cedo se tornaram amigos: Lemuel, um piadista nato nos momentos mais cruéis de congestionamento e nos preparativos para eventos acadêmicos intermináveis, além de ser o grande companheiro de sonhos e investimentos compartilhados... Cida, um dos seres humanos que mais admiro e por quem cultivo os maiores afetos: pela força de ser mulher, baiana, pesquisadora, desbravadora e parceira de escritas infundáveis a discussões amenas sobre tipologias capilares. Cabe falar da minha psicanalista de todas as horas, Maura, que não bastasse ser a grande professora, tornou-se também a companhia de aulas agitadas e estudos teóricos a qualquer tempo, conjugando-se uma relação de amizade no melhor estilo bakhtiniano ou freudiano... Dessas boas amigas propiciadas pelo TEL, resta ainda lembrar a minha querida Josina, uma espécie de mãe mesclada à guia espiritual que transformou meu processo de escrita dissertativa com seu otimismo e vivacidade raros... Essa seção ficaria totalmente incompleta não houvesse aqui menção ao insubstituível Rogério, o homem mais solidário, mais amoroso, mais disposto a servir o outro que eu pude conhecer. Uma dessas pessoas que, por me atender das 7h da manhã à meia-noite, por se disponibilizar inteiramente a tornar minha vida mais vivida, mereceria nota mais digna... Gostaria de fazer, também, exaltação aos companheiros de sexta-feira, Fabiano e Danielle, pesquisadores amigos que admiro pelo senso humanitário que demonstram na condução da vida acadêmica e pelo apoio constante que me oferecem desde que os conheci.

E ainda há tantos por agradecer! Como o professor Eclair Almeida Filho, do LET/UnB, amigo tigrisco que me desejou o melhor, preparou-me para as refugadas humanas e me fez crer nas relações profissionais plenas da Universidade à Passagem. A dileta professora Wânia de Aragão-Costa, que me transformou em uma produtora de textos consciente e fez-me acreditar na leitura e na escrita como espaços de transformação social. Os professores do TEL, Henryk Siewierski, Lúcia Helena Ribeiro, Anderson da Mata e Alexandre Pilati, figuras competentes e generosas, de pesos intransferíveis na minha formação e nos caminhos trilhados na vida acadêmica...

Em outros setores da vida, preciso registrar a minha gratidão pela mãe-amiga Maria Célia Musa, aquela que, semanalmente, e com a paciência inerente às pessoas mais iluminadas, escuta-me e aconselha-me, consciente de que o melhor da vida é trabalho e amor. A melhor amiga, Joana, que acompanha minha obsessão acadêmica desde 2009, respeitando-a

como poucos e amparando-me em qualquer decisão com o senso de humor Brás Cubista que me faz falta, diariamente, para sempre... Cabem algumas palavras à Valéria, uma menina guerreira, que esteve sempre preocupada com o andamento da minha dissertação e com a execução de meus planos acadêmicos. Resta o agradecimento às doutoras Elma e Paula, pessoas providentes que apareceram para tornar, com alegria e carinho, a minha existência mais leve.

Depois dessa lista que, já posso ver, deixou muitos de fora, como o meu amigo carteiro que decidi cursar letras, ou os defuntos da casa que admiro como intelectuais universais, a exemplo de Eudoro de Sousa e Cyro dos Anjos, preciso passar ao agradecimento maior e mais decisivo, propositadamente situado por último neste esforço quase memorialístico.

Preciso agradecer, exatamente no momento final – em respeito ao exercício filosófico cínico vivenciado pelo agradecido, o que lhe faz assumir e preferir sempre as posições últimas, os lugares mais despojados e o maior distanciamento dos louros e da soberba – ao meu mestre Augusto Rodrigues da Silva Junior que é, com o perdão do superlativo à maneira de José Dias, um orientador devotadíssimo. O professor que me ofereceu a oportunidade maior, ainda em 2009, de participar ativamente da vida acadêmica. Guiou-me em leituras (começando por António Vieira, passando pelos intérpretes do Brasil, Sérgio Buarque de Hollanda e Gilberto Freyre, chegando aos romances modernos de Rabelais, Cervantes, Machado de Assis, Calvino, até chegar no Saramago feito imprescindível...), orientou-me em projetos de pesquisa diversos, concedeu-me o direito generoso de escritas em coautoria, pensou meus caminhos acadêmicos com o cuidado de um intelectual dialógico e com o companheirismo de um mestre tornado amigo. Vieram os pactos de trabalho persistente, de companhia a qualquer tempo, de burocracias compartilhadas para serem suportadas, de futebol religiosamente acompanhado às quartas-feiras e domingos, além do acordo maior: de companheirismo intelectual, produtivo e vital baseado no respeito profundo ao outro e no cuidado diário redimensionado. Nem se eu fosse Cassiano Nunes e tivesse bicicleta, nem se eu fosse Manuel Bandeira e tomasse alguém feito passarinho morto, nem se eu fosse Fernando Pessoa e me dividisse em vários para dizer as palavras todas seria possível agradecer suficientemente a atuação monumental deste mestre que é estrela da vida inteira... Esta dissertação é o resultado preliminar dos cinco anos de uma convivência devotada à ação e à palavra: o que fazemos, isso somos, nada mais.

Depois deste agradecimento derradeiro, e Graças a Deus para quem me lê, ponho ponto final à minha escrita de gratidão, embora este sentimento não tenha fim.

*Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo*
Álvaro de Campos.

*Nós não somos nada, porventura nascerá para nós o dia em
que todos seremos alguma coisa*
José Saramago.

RESUMO

O ano da morte de Ricardo Reis (1984), de José Saramago, é romance que tenciona três importantes aspectos ético-estéticos: a história portuguesa (e, por extensão, europeia) do ano de 1936, a tanatografia (escrita de morte) do grande poeta lusitano, Fernando Pessoa, e de seu heterônimo, Ricardo Reis, além da emergência da poesia enquanto arte que pode melhorar os homens. Sobre esses três pontos analíticos é que se desenrola esta dissertação. A necessidade histórica avulta no romance por índices principais, que são parte da vida social, mas se redimensionam na forma prosaica: a intermitência da chuva, uma profecia, a mão esquerda parálitica de uma jovem. Tais elementos ficam mais claramente elucidados com a presença de pensadores do realismo literário, a exemplo de György Lukács e Mikhail Bakhtin. Sobre a espreita da morte, desdobrada em discurso, alguns *conceitos-chave* como tanatografia (conforme postulada por Augusto Rodrigues da Silva Jr.) e catábase (estudada por Eudoro de Sousa) iluminam um pensamento sobre o trespassse de poetas, seres que carregam o peso de uma tradição literária lusófona. A poesia, enquanto gênero literário e grande arte (no sentido aristotélico) erige como potencial de leveza (Italo Calvino) para um mundo de desassossego. Neste jogo, um narrador (poeta), o ortônimo (personagem de romance), o ortônimo ele mesmo, os outros três principais heterônimos pessoanos, como também o ícone épico Luís de Camões adentram a narrativa e esta pesquisa para vislumbrar a plenitude que se situa além da fatalidade sintetizada no ditado popular: “o que tem de ser tem de ser e tem muita força” (vastamente discutida por Hermenegildo Bastos). Importantes críticos literários luso-brasileiros das obras de Saramago e Pessoa são acionados para a consolidação de uma crítica polifônica – porque propõe uma arena de pensamento – brasileira – porque pensada do lado mais ocidental do Atlântico. Poesia é o legado maior desta obra realista que não perde de vista uma saudade do futuro a que chamamos liberdade.

Palavras-chave: Saramago; Pessoa; História; Tanatografia; Poesia.

ABSTRACT

The Year of the Death of Ricardo Reis (1984), novel by José Saramago, combines three important ethical and aesthetic aspects: the Portuguese history (and, by extension, European history) in the year of 1936; tanathography (neologism related to the term biography, designates a writing of the death) of the great Lusitanian poet Fernando Pessoa and of his heteronym, Ricardo Reis; and the emergence of poetry broader understood as art – an instrument able to enhance men. This dissertation unfolds on these three analytical points. The historical necessity stands out the novel by main indexes that are part of social life but that also resize prosaically: the intermittence of rain, a prophecy, a paralyzed left hand of a young girl. Such elements are foremost elucidated with the support of thinkers of the literary realism, like György Lukács and Mikhail Bakhtin. About the imminence of death unfolded into a proper speech, we refer to key concepts: the mentioned word tanathography (as postulated by Augusto R. da Silva Jr.) and katabasis (as proposed by Eudoro de Sousa); both terms illuminate the critical thinking on the death of poets, artists who ensign Portuguese literary tradition. Poetry while literary genre and great art (in the Aristotelian sense) stands as potential lightness (Italo Calvino) to a world of restlessness. In this game, a narrator (poet), the orthonymous (novel character), the orthonymous himself, the other three main heteronyms of Fernando Pessoa, as well as the iconic epic poet Luís de Camões penetrate the narrative and into this research to discern the plenty that lies beyond the fatalistic appearance in the saying “what must be must be and it is powerful” (widely discussed by Hermenegildo Bastos). Important Luso-brazilian critics of the works from Saramago and Pessoa are considered for the consolidation of a critical thinking that is polyphonic, because it proposes an arena of thought, and at once, Brazilian – because it is produced in the most western side of the Atlantic. Poetry is the greatest legacy of this realist oeuvre that praises a longing for the future also named as freedom.

Keywords: Saramago; Pessoa; History; Tanathography; Poetry.

SUMÁRIO

O QUE SERÁ QUE SERÁ	23
O QUE TEM DE SER: FATALIDADE E NECESSIDADE NA ARQUITETURA DO ROMANCE E DA HISTÓRIA	29
TEM DE SER: CATÁBASE E DIÁLOGO DOS MORTOS NA TANATOGRÁFIA SARAMAGUIANA	63
TEM MUITA FORÇA: E AINDA HÁ QUEM DUVIDE DE QUE A POESIA POSSA MELHORAR OS HOMENS	97
JÁ ESTÁ	127
REFERÊNCIAS	131

O QUE SERÁ QUE SERÁ

Romance nublado, histórico e poetizado, *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, publicado em 1984, merece toda a nossa atenção durante esta escrita dissertativa. Fazendo ecoar a poética de Fernando Pessoa, bem como a de heterônimos seus, sobretudo Ricardo Reis – que aparece desde o título – a obra leva-nos a investigar também a presença (insistente) da poesia ortônima, heterônima e inventada em meados de uma narrativa tão prosaica quanto a modernidade do século XX.

Há que pontuar o modo como se desenrolará esta análise literária – aquilo a que se propõe este trabalho acima de tudo. Romance é algo que tem de ser. E tem de ser com muita força. Isso nos ensina a tradição lusitana no ditado popular – “o que tem de ser tem muita força” – e o narrador saramaguiano que enfatiza a previsão – “o que tem de ser tem de ser e tem muita força”. Assim, o pensamento aqui arrolado estará dividido em três seções um pouco inusitadas, para compactuar com a viciosa tendência ensaística da autora – desacostumada a fazer subdivisões textuais ou mesmo conformar-se às prescrições tradicionais para escritas formais. Neste espaço criativo reside nossa licença crítica: lidando não com um problema científico, mas com um objeto artístico, permitimo-nos guiar pela liberdade evocada pela literatura. Deste modo, findando-se esta apresentação pragmática e curta, que é o que merecem as introduções, partimos para o primeiro capítulo – podemos chamar assim por força de hábito dos leitores de dissertações.

A primeira parte desta análise intitula-se: “o que tem de ser: fatalidade e necessidade na arquitetura do romance e da história”. Fica claro que, neste ponto, privilegiaremos as relações entre literatura e história, o que não poderia faltar na análise de um livro que se passa na Lisboa de 1936 – ano de acirramento do Estado Novo português, eclosão de revolta comunista dos marinheiros lisboetas e estopim da Guerra Civil Espanhola. As ferramentas teóricas que consideramos mais adequadas a essa discussão são os postulados de György Lukács a respeito do romance histórico e da rede causal/casual que envolve a obra literária até fazer erigir dela um particular que responda às necessidades históricas e convulsione a iminência do destino. Ainda, lança-se mão do pensamento dos principais intérpretes do realismo na atualidade brasileira, tais como Antonio Candido e Hermenegildo Bastos.

Outros pensadores da prosa numa linhagem aristotélica – e que, portanto, entendem a literatura como reflexo e resposta utópica, mas possível à vida social em uma evolução que parte da epopeia até desembocar no romance – contribuem para o desenrolar deste tema: Erich Auerbach, com *Mimesis*, Ian Watt, via *Ascensão do romance*, e o já mencionado Antonio Candido, com textos variados que, a um só tempo, dão conta da história da nossa

literatura e fazem crítica literária dela. A perspectiva histórica e factual permeará essa seção em função da invasão de recortes de periódicos neste romance, que servem para colocar a par, personagens e leitores, da situação de totalitarismo que contaminou a Europa e, sobretudo, a Península Ibérica na primeira metade do século XX, estendendo-se, perniciosamente em Portugal até a Revolução dos Cravos, já na década de 1970. Walter Benjamin aparece como nome decisivo para a apreensão da relação estabelecida entre narração e informação estilizada, encharcada de páginas folhetinescas. Surgirão, ainda, críticos da obra saramaguiana que contribuam para o entendimento da necessidade histórica no contexto do autor português que começa a escrever seus grandes livros com a extinção do totalitarismo em Portugal. Ainda, tem destaque nesta seção a poesia do heterônimo que dá nome ao livro: um estudo metonímico das odes do Ricardo Reis ilumina a análise dos relacionamentos que se estabelecem no enredo, bem como das posições que ele, enquanto personagem de Saramago, toma frente ao mundo que não é, propriamente, um espetáculo.

Findo *O que tem de ser*, avançaremos para a ênfase: tem de ser. Além da (aparente) imperiosidade da história, *O ano da morte de Ricardo Reis* nos apresenta o poder inescapável do morrer – nunca perdendo de vista que, assim como a vida, também a morte humana é sempre histórica. No jogo entre destino e vontade, o trespassa aparece inabalável – embora seja burlado por romance que adota como personagem um poeta-defunto. Por título do capítulo, escolheu-se: “Tem de ser: catábase e diálogo dos mortos na tanatografia saramaguiana”. Nesta altura, pontuaremos, com base nos preceitos do estudioso Eudoro de Sousa, em que consistem as catábases (descidas aos infernos), além de recorrermos ao teórico Mikhail Bakhtin para amparo na discussão sobre os diálogos dos mortos travados entre uma dupla de poetas (já que o trespassa de Reis era inevitável, ensaiado desde o título).

Ainda, delinearemos percurso crítico pela escrita de morte que assola toda a narrativa – estamos, portanto, pensando com o deflagrador do termo tanatografia no Brasil, Augusto Rodrigues, e com uma tradição de estudiosos da polifonia e do diálogo dos mortos que bem pode ajudar a pensar o raro diálogo dos vivos, a exemplo de Paulo Bezerra. Aqui, receberá destaque a diferença filial que separa os teóricos do romance de índole aristotélica do crítico russo ora mencionando: este interpreta o romance à luz da maiêutica socrática, atribuindo não à epopeia, mas aos diálogos socráticos e à sátira menipeia o berço do gênero romanesco. Contudo, não deixa de visualizar, na mimese realista (à maneira de Aristóteles), o constructo da prosa romanesca. Perscrutando as diferentes vertentes de estudo do romance, faremos também um balanço teórico que signifique a posição crítica (inacabada) que adotamos aqui.

O inevitável eco dos *Lusíadas*, de Camões, potencializa-se com o amparo crítico de Eduardo Lourenço e outros importantes intérpretes da memória camoniana que antepõe-se à literatura portuguesa. Diálogos com historiadores que chamam a atenção para a profusão de conflitos que assolou o breve século XX, como Eric Hobsbawm, erigirão necessariamente nesta parte, em que se questiona o poder do trespasse em um romance que se escreve a partir dele. O discurso emerge com urgência ante o fim: “se não dissermos as palavras todas, mesmo absurdamente, nunca diremos as necessárias” (SARAMAGO, 2010, p. 279).

Tem muita força: assim termina o ditado proveniente da cultura popular e traduzido criativamente por José Saramago. Assim termina também este esforço dissertativo: “Tem muita força: e ainda há quem duvide de que a *poesia* possa melhorar os homens”. O subtítulo da seção é paráfrase dos dizeres do narrador saramaguiano (2010, p. 95), em que apenas substituímos a palavra *arte* por *poesia* que, por isso, aparece destacada. Explique-se: no livro, o saldo do falecimento dos poetas, da sobrevivência de Lídia grávida, do assassinato de seu irmão comunista, das atrocidades de Salazar contra os espanhóis desesperados nas fronteiras da Guerra Civil, da terra esperando num país onde o mar já se acabou é unicamente a poesia da vida insistindo perante o fracasso da história.

Poesia em dois sentidos: primeiramente, enquanto gênero literário – por ser a forma assumida pelo grande legado de Fernando Pessoa (e de seus principais heterônimos: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis), que penetra nas linhas saramaguianas atribuindo leveza a uma prosa encalacrada e labiríntica. Depois, enquanto arte – segundo acepção aristotélica, que comporta, para dizer tudo, a aspiração humana pela liberdade, o sonho de plenitude mimetizado em palavra poética. A força d’*O ano da morte de Ricardo Reis* reside na crença, ainda pulsante, na poesia da vida. Analisada a totalidade da obra, percebe-se como o romance não se conforma inteiramente à prosificação do mundo. Certamente, participa dela (daí a verbosidade por vezes cansativa do narrador), porém engasta versos e utopias à narrativa, para que esta não sucumba ao peso das conformações sociais e estéticas extintoras de liberdade, plenitude e humanidade.

Nessa ponderação entre peso e leveza torna-se claro que estamos pensando com Italo Calvino, via *Seis propostas para o próximo milênio*. Lições que emergem em diálogo com Lukács e Bakhtin, que também não aceitaram o fim da poesia da vida, mesmo subsistindo em períodos e contextos similares ao do romance estudado. As contribuições de pensadores da poesia, como o Fernando Pessoa crítico e seus heterônimos *prefacistas*, além de estudiosos do gênero, como Hugo Friedrich, Boris Schnaiderman e Eduardo Lourenço auxiliam no desbravamento da força poética que o livro saramaguiano esconde. Outros nomes aparecerão

e o leitor perdoará se não estiverem todos aqui formalmente citados – Michel Schneider apontou que todo autor é ladrão de palavras, porém faremos esforço máximo para atribuir nome e origem a todos os que contribuíram para o pensamento aqui palavrado.

Há que destacar ainda os títulos peculiares que substituem os tradicionais termos “introdução” e “conclusão”. Uma explicação breve elucida o caso: a expressão “o que será que será” intitula a apresentação deste trabalho e remete à composição de Chico Buarque de Hollanda – “O que será (À flor da terra)”, 1976 – que ecoa no cancioneiro brasileiro como pergunta máxima de um tempo pertinente a questões várias. Ao nos apropriarmos de tal declaração, antecipamos para o leitor o que será deste trabalho ou, mais ousadamente, o que será da obra saramaguiana – que não tem tamanho. Fica evidente que lançar frase de artista brasileiro na abertura de um estudo sobre autor lusitano é marcar uma postura analítica, mas também política: nosso pensamento parte do lado mais ocidental do Atlântico e se propõe a ser uma pesquisa *à brasileira* de romancista europeu que merece uma leitura mais universal que eurocêntrica. Isto posto, naveguemos por jangadas de pedra ao som de fados tropicais.

O desfecho com “já está” é alusão simples à uma sentença comum da cultura lusitana que pontua o fim de um assunto e significa, aqui, nossa abertura para o recebimento da prosódia em que escreveu Saramago e antes dele Pessoa. Iniciamos com expressão de cá, finalizamos com expressão de lá para que nosso pensamento tome a forma de um *hífen* que sustente a crítica dialógica luso-brasileira a respeito de nossos autores.

Finalmente, chega-se ao tal ponto final, pois *esta coisa aqui* não pode assumir extensão maior que a do próprio romance. Seria uma petulância fazer o leitor gastar-se com críticas e teorias enquanto poderia estar-se regozijando com a leitura do próprio livro – que como toda grande obra de arte, explica-se a si mesmo. Para concluir, portanto, diremos que o melhor deste trabalho é o objeto estético analisado, porque avança pela história para discutir a vida humana – por querê-la inteira, plena e pluridiscursiva. Entre narradores que se metem a fazer poesia, poetas que se cansam do espetáculo trágico do mundo, autores que condenam o aleijamento intelectual generalizado, criadas que se põem a confabular revoluções, jovens que se lastimam por estarem impossibilitadas de moverem a mão esquerda e uma natureza que insiste em chover quando a humanidade passa por períodos nublados, *O ano da morte de Ricardo Reis* lança-se, no final do século que problematiza, como arena de questionamento, espaço de luta e recôndito seguro para resguardar a poesia. Escrever é um modo de agir – modo escolhido por Luís de Camões, Fernando Pessoa e José Saramago. Dessa escolha, ecoa, na tradição da literatura portuguesa, um dizer responsável que requer de nós respostas: a ação humana tem de ser tem de ser e tem muita força.

**O QUE TEM DE SER: FATALIDADE E NECESSIDADE NA
ARQUITETURA DO ROMANCE E DA HISTÓRIA**

O ano da morte de Ricardo Reis (1984) tem seu início e fim marcados por reformulações de trecho célebre d’*Os Lusíadas*, de Luís de Camões: “aqui, onde a terra se acaba e o mar começa” (CAMÕES, canto III, estância 20). Nas versões saramaguianas, o leitor se depara, de início, com: “aqui o mar acaba e a terra principia” (SARAMAGO, 2010, p. 7) e, ao final do romance: “aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” (2010, p. 428). Tais postulações, que acionam a mais alta tradição da literatura portuguesa, convulsionam o sentido da frase original e indicam caminhos para a análise desta voz no livro. Neste momento, cumpre entender porque a narrativa está cercada por frases camonianas cuidadosamente alteradas.

A frase de abertura marca o momento em que o heterônimo Ricardo Reis aporta em Lisboa, vindo do Brasil, com objetivo de visitar o túmulo do recém falecido poeta Fernando Pessoa. Chegado ao cemitério, depara-se com silêncio, vazio e conjecturas de um narrador com anseios poéticos. Pessoa morto aparece ao heterônimo no quarto de hotel. A ação romanesca, aliás, inicia-se com essa visita que se desdobra de maneira não convencional. Este outro que um dia teria criado seres poetas volta para informar à criatura, que desfruta, ainda, de mais nove meses na terra dos viventes:

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 oito meses para circular à vontade, explicou Fernando Pessoa, Oito meses porquê, perguntou Ricardo Reis, e Fernando Pessoa esclareceu a informação, Contas certas, no geral e em média, são nove meses, tantos quantos os que andámos na barriga 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 casos especiais nove meses é quanto basta para o total olvido (SARAMAGO, 2010, p. 77).

O personagem explica porque ainda tem a capacidade de discursar e o outro, aceitando a premissa dos nove meses de gestação, acostuma-se gradativamente à presença do poeta defunto. Este jogo fundamenta todo o romance – que dura exatamente o tempo de sobrevida (ou de pré-morte?) de Pessoa – e é ferramenta compositiva típica dos romances e diálogos dos mortos (como veremos no capítulo II). Ocorre que esses nove meses são, justamente, o tempo em que os jornais (estilizados no livro) deflagram o acirramento da ditadura salazarista, a

complexidade das eleições na Espanha (entre republicanos e nacionalistas), a eclosão da Guerra Civil Espanhola, a ocorrência da Revolta Comunista dos Marinheiros em Lisboa...

Toda a problemática econômica e política advinda desse conturbado momento histórico está entremeada à subjetividade dos personagens: Ricardo Reis, médico e poeta, vincula-se amorosamente a uma criada de hotel, propositadamente – ou coisa do destino – chamada Lídia – que é um nome comum no mundo lusófono, ao contrário de Cloe e Neera, outras musas do heterônimo poeta. Além desta, cultiva amores por Marcenda – de nome também retirado das Odes do próprio Reis – que, no enredo, é jovem misteriosa cuja mão esquerda sofre paralisia, não podendo exercer qualquer movimento. Atréadas a este personagem central, aparecem figuras coadjuvantes que são *marionetes* sem que disso se deem conta, como o dono do Hotel Bragança, Salvador, e o capataz da polícia salazarista, Victor. Somados a esses, alguns passantes colorem e amplificam a narrativa: uma dupla de velhinhos leitores de jornal em frente à estátua do gigante Adamastor e o marinheiro Daniel, irmão de Lídia, que leva a alcunha de revolucionário e morre em rebelião comunista junto aos seus companheiros de classe. Assistindo a este ciclo sem conseguir mais produzir poemas significativos ou finalizar a leitura de um romance – tenta ler *The God of the Labyrinth*, livro inventado por Jorge Luís Borges¹ que teria por autor o inexistente Herbert Quain, mas jamais avança das primeiras páginas. Depois de atravessar estes nove meses de espectro, Reis opta por acompanhar, em direção à morte, seu companheiro poético, Fernando Pessoa.

Pois bem: quando o autor das odes pisa em terras portuguesas, depara-se com o contexto europeu brevemente explanado e com as personas que habitarão sua rotina no ano que, já sabemos (mas o personagem ainda não) será o de seu trespasse. Entramos nesse acordo a partir da sentença: “aqui o mar acaba e a terra principia” (SARAMAGO, 2010, p. 7). Ao pensar a frase de abertura aliada à final – “onde o mar se acabou e a terra espera” (IDEM, p. 428) – damos-nos conta de que há diferença fundamental entre a visão e a experiência de mundo do eu poético camoniano e a do narrador de Saramago: para um país cuja prosperidade econômica chegara com o advento da modernidade (em meados do século XVI), via

¹ Há que se mencionar a existência de livro realmente publicado na Inglaterra, em 1970, intitulado *The God of the labyrinth*, de autoria do escritor Colin Wilson. A crítica de Saramago não aborda, como também não o faremos, relações entre este livro e *O ano da morte de Ricardo Reis* em função da profunda discrepância de procedimentos estéticos (a produção de Wilson segue forma similar a dos romances de ficção científica e a dos romances experimentais da contracultura que circularam nas décadas de 1960 e 1970) e de conteúdo (o texto inglês versa sobre personagem aficionado por aventuras sexuais, explora mundos paralelos e, em linhas gerais, ocupa-se mais de temas eróticos que de qualquer outro assunto) que apresenta em relação à publicação saramaguiana. Por considerarmos pouco relevante a exploração da produção de Wilson para o estudo que propomos, todas as vezes que mencionarmos *The God of the Labyrinth* estaremos nos referindo à produção apontada em *Ficciones*, de Borges, que tem importante diálogo com o romance de 1984.

empreitada ultramarina (cantada por Camões), é minimamente sintomático que um romance esteja cercado por sentenças – quase fatais – que proclamam a falência do mar ou a ansiedade da terra.

O ano da morte de Ricardo Reis desvela várias falências. Nesta seção, trataremos especialmente do destroço histórico português do começo do século XX – quando o tráfico colonial marítimo já não vivia seu período mais próspero do ponto de vista mercantil e as relações econômicas e políticas com as colônias experimentavam seu maior desgaste em toda a Europa –, o que implica desencantamento da intelectualidade, dos artistas e dos poetas, impossibilitados de contemplar qualquer espetáculo no mundo ou mesmo de produzir poesia. Tais afirmações são, do modo como lançadas, um pouco genéricas, graves demais. Por isso, cabe explanação pormenorizada a cada uma delas.

Antes de efetivar qualquer iniciativa teórica a respeito do que chamamos de destroço histórico da Europa na primeira metade do último século, denotada na obra artística do período, importa que se apresente fragmento literário que motive a discussão. Essa é a metodologia empregada pelo próprio Saramago na composição de seu romance e não prescindimos dela aqui. Assim, se a abertura do livro nos apresenta três epígrafes do drama instaurado por Fernando Pessoa – uma de Ricardo Reis, outra de Bernardo Soares e a última do ortônimo – e se o parágrafo inicial do romance mergulha-nos na tradição poética camonianiana, agora é tempo de voltar o olhar para o primeiro trecho de poema heteronímico de fato enxertado na prosa saramaguiana: “Mestre são plácidas todas as horas que nós perdemos, se no perdê-las, qual numa jarra, nós pomos flores” (SARAMAGO, 2010, p. 20). O segmento é extraído, pelo narrador, de longo poema do heterônimo Ricardo Reis, datado de 1914:

Mestre, são plácidas
Todas as horas
Que nós perdemos.
Se no perdê-las,
Qual numa jarra,
Nós pomos flores.

Não há tristezas
Nem alegrias
Na nossa vida.
Assim saibamos,
Sábios incautos,
Não a viver,

Mas decorrê-la,
Tranquilos, plácidos,
Tendo as crianças

Por nossas mestras,
E os olhos cheios
De Natureza...

À beira-rio,
À beira-estrada,
Conforme calha,
Sempre no mesmo
Leve descanso
De estar vivendo.

O tempo passa,
Não nos diz nada.
Envelhecemos.
Saibamos, quase
Maliciosos,
Sentir-nos ir

Não vale a pena
Fazer um gesto.
Não se resiste
Ao deus atroz
Que os próprios filhos
Devora sempre (...)
(REIS, 2005, p. 253).

Logo nas primeiras páginas de um romance que tem por personagem principal o poeta Ricardo Reis, aflora a sugestão textual deste poema. Veremos que essa obra em prosa destaca, sobretudo, a questão das possibilidades de ação no mundo empunhado pelo século XX. À primeira vista, soa estranho que o autor que um dia cantou “não vale a pena/fazer um gesto” torne-se, justamente, protagonista de um romance que convoca à ação. Enquanto o ortônimo falecido conta o tempo que segue lhe restando neste mundo, o eu poético de Reis assume ser vã a preocupação com as horas, acolhendo placidamente a perda delas – como nos permite inferir a primeira estrofe.

Ainda, é possível enfatizar a inexistência de alegrias, tristezas ou sentimentos arrebatadores que atrapalhem o “leve descanso/de estar vivendo”. Em meados da terceira estrofe, chega a seguir os ensinamentos do mestre Alberto Caeiro: ter “as crianças/Por nossas mestras,/E os olhos cheios/De Natureza...” – embora, ao longo de toda a sua poética, não alcance o grau de despojamento adquirido pelo mestre (como veremos no último capítulo destes escritos). Caeiro, dentre os heterônimos principais do “drama em gente” pessoano (PESSOA, 2000, p. 405), o que menor destaque (explícito) recebe no livro de Saramago, tem seu nome citado apenas três vezes ao longo da obra, não passando de uma memória distante do narrador, ou saudosa do protagonista. Por hora, basta saber, portanto, que o Reis das *Ficções do interlúdio* apreciava de Caeiro o “espírito pagão”, o mesmo que o “cristismo nos

fez perder” (REIS, 2005, p. 201), apegado a nada, que não a convicção da própria morte, em exercício filosófico cínico – experimentado literariamente por Luciano de Samósata no Século II d.C. (*Diálogo dos mortos*, 1998), no sentido explanado teoricamente por Goulet-Cazé e Bracht Branham (2007).

Há, porém, uma intuição nas sextilhas destacadas de Ricardo Reis: “Saibamos quase,/Maliciosos/Sentir-nos ir”. Não é em vão que “maliciosos” ocupa sozinho verso inteiro. Parece já incutida a ideia de que deixar-se ir, “À beira-rio/À beira estrada/conforme calha”, é malicioso porque implica, nos tempos posteriores ao “cristismo”, a inércia, o convite à inação que vem sem eufemismos na próxima estrofe: “Não vale a pena/Fazer um gesto”, pois o deus do paganismo, Cronos, que devora seus filhos, chamado de tempo, no mundo moderno, é “atroz”, corrosivo e nos “Devora sempre”.

Desde o primeiro capítulo da prosa saramaguiana sobrevive um poeta passivo, possivelmente maior pregador da inércia que o próprio Caeiro – este disposto a brincar “as cinco pedrinhas/No degrau da porta de casa”, com o seu “Menino Jesus” (CAEIRO, 2005, p. 211-212), n’*O guardador de rebanhos* (CAEIRO, 1911-1912), poema que não deixa de ser uma aclamação à ação da natureza no mundo, apesar da inação humana que *reexiste* e escreve.

Com isso, congregamos informações suficientes para iniciar a explicação ora prometida, sobre o desencanto intelectual e artístico da primeira metade do século XX. Na Lisboa de 1936, “a chuva abrandou, só quase nada”, quando da chegada do poeta que cria não valer o esforço de fazer sequer um gesto:

Juntam-se no alto da escada os viajantes, hesitando, como se duvidassem de ter sido autorizado o desembarque, se haverá quarentena, ou temessem os degraus escorregadios, mas é a cidade silenciosa que os assusta, porventura morreu a gente nela e a chuva só está caindo para diluir em lama o que ainda ficou de pé (SARAMAGO, 2010, p. 9).

O cenário avistado pelos viajantes do “*Highland Brigade*” (SARAMAGO, 2010, p. 7) é desconcertante. Para o leitor, mais ainda, pois permanece por todo o romance. Nesta altura, não fica nítido exatamente o porquê do mau tempo, somente se percebe ser um país de ruínas, de habitantes mortos, compondo uma cidade que “assusta”.

Ricardo Reis estava há dezesseis anos exilado no Brasil, retornando, no momento flagrado pela narrativa, ao seu país natal – considerando-se ser possível falar em “natalidade” de um heterônimo. Se ao viajante pouco parecia haver mudado, o motorista que o leva do cais ao Hotel Bragança adverte: “dezasseis anos são muitos, vai encontrar grandes mudanças por cá, e com estas palavras calou-se bruscamente o motorista” (IDEM, p. 13). Somaram-se dois

indícios – a chuva intermitente e o aviso do trabalhador. O terceiro prenúncio é a rapariga de mão paralisada, anunciada na introdução deste trabalho dissertativo. Em sua primeira noite no Hotel Bragança, o poeta repara:

A rapariga magra acabou a sopa, pousa a colher, a sua mão direita vai afagar, como um animalzinho doméstico, a mão esquerda que descansa no colo. Então Ricardo Reis surpreendido pela sua própria descoberta, repara que desde o princípio aquela mão estivera imóvel, recorda-se de que só a mão direita desdobrara o guardanapo, e agora agarra a esquerda e vai pousá-la sobre a mesa, com muito cuidado, cristal fragilíssimo, e ali a deixa ficar, ao lado do prato, assistindo à refeição, os longos dedos estendidos, pálidos, ausentes (SARAMAGO, 2010, p. 23).

A mão ausente da personagem que será chamada de Marcenda é mais um fato aparentemente casual da narrativa, que mantém a plenitude de sentido velada até a última linha do romance. Vale destacar, com Maria Irene Ramalho (Universidade de Coimbra), que o nome da personagem é inusitado, gerúndio aparecido na poética de Reis, e de uso ainda mais peculiar enquanto nome de pessoa:

“Marcenda”, impossível nome para uma mulher mas cruelmente adequado a uma mulher com um braço paralisado, é uma requintada apropriação de um gerúndio pessoano numa das odes de Reis (“E colho a rosa porque a sorte manda./Marcenda, guardo-a; murche-se comigo...”). O epíteto esperado seria “marcescente” ou “marcescível” (do Lat. *marcescere* [que é susceptível de murchar e desaparecer]) mas Pessoa recua ao Lat. *marceo*, *marcere* [murchar], para exprimir o próprio processo gradual do emurchecer [Pessoa, 1981, p. 226] (RAMALHO, p. 379).

Marcenda é o próprio processo de murchar-se, ou pior, de quem é emurhecido, sem nada poder fazer – além de acariciar, “como um animalzinho doméstico”, a mão esquerda paralisada no colo. O fato impressiona Ricardo Reis e, logo ao primeiro capítulo, a narrativa, culmina na profusão de notícias cruéis lidas no jornal alcançado no hotel. Noticiário que envolve “exposição de homenagem a Mousinho de Albuquerque” – símbolo da imposição colonial e da dominação violenta no território que se tornaria o atual Moçambique –, fome no Ribatejo, gripe e febre tifoide matando os “bem tratados” filhos de Portugal – “bodos aos pobres por todo o país de cá, ceia melhorada nos asilos, que bem tratados são em Portugal os macróbios, bem tratada a infância desvalida” (SARAMAGO, 2010, p. 26). Lendo a “folha que tais horrores explica”, o personagem encontra o oportuno relato de uma cadela que devora seus próprios filhotes e, pensando na problemática, chama-lhe Ugolina:

Teima Ricardo Reis e enfim encontra o certo apelativo, um que vem de Ugolino della Gherardesca, canibalíssimo conde macho que manjou filhos e netos, e tem atestados disso, e abonações, na História dos Guelfos e Gibelinos, capítulo respectivo, e também na Divina Comédia, canto trigésimo terceiro do Inferno, chame-se pois Ugolina à mãe que come os seus próprios filhos, tão desnaturada que não se lhe movem as entranhas à piedade quando com as suas mesmas queixadas rasga a morna e macia pele dos indefesos, os trucida, fazendo-lhes estalar os ossos tenros, e os pobres cãezinhos, gementes, estão morrendo sem verem quem os devora, a mãe que os pariu, Ugolina não me mates que sou teu filho (SARAMAGO, 2010, p. 27).

O ano da morte de Ricardo Reis, ao remoer a narrativa contada por ela própria, vai “rosnando às nossas portas, uivando em praças e jardins, mordendo furiosa o próprio ventre” (IDEM, IBIDEM), na tentativa perene de morder os filhos seus, leitores do romance e da história, para invocá-los à ação. A prosa em sua totalidade espelha a cadela Ugolina apresentada no primeiro capítulo do livro. Fazendo menção explicitamente (vai aí alguma hipertrofia narrativa típica do primeiro Saramago) ao conde italiano Ugolino dela Gherardesca (que, dizem a crença popular e Dante Alighieri, na *Comédia* (1555), ter devorado seus próprios “animaizinhos”), o narrador antecipa a atrocidade de um país que sustenta seus filhos a partir de bodos e políticas populacionistas, que impõe a aceitação de governos totalitaristas e atozes para com as colônias e a gente do Ribatejo, que faz de Lisboa capital de aclamação a majores monológicos enquanto olvida seu grande poeta recém morto, Fernando Pessoa.

No mesmo ano em que a chuva não cessava em Portugal, Pessoa defunto visitava seu heterônimo neopagão, Marcenda acariciava inconformada sua mão esquerda paralisada, a Guerra Civil em Espanha estourava e Salazar mandava afundar navios comunistas, um outro intelectual europeu pensava e escrevia sobre a capacidade artística de narrar a necessidade humana. Era György Lukács, em seu “Narrar ou descrever?” (1936) :

(...) o que é possível chamar de acidental na representação artística? Sem elementos acidentais, tudo é abstrato e morto. Nenhum escritor pode representar algo vivo se evitar completamente os elementos acidentais; mas, por outro lado, precisa superar na representação a casualidade nua e crua, elevando-a ao plano da necessidade. Será que é o caráter completo de uma descrição objetiva que torna alguma coisa artisticamente “necessária”? Ou, ao contrário, esta necessidade decorre das relações dos personagens com as coisas e com os acontecimentos nos quais se realiza o seu destino e através dos quais eles atuam e sofrem? (2010, p. 151).

Intuímos resposta para o questionamento lukacsiano: os fatores acidentais, contingentes – como a chuva incessante em Lisboa, o prenúncio do motorista de táxi, a mão

paralisada de Marcenda, o nome atribuído a uma cadela noticiada no jornal diário – cumprem o importante papel de tecer a narrativa do mesmo material que sedimenta a realidade. Para que a esterilidade invasora da vida comum não contamine a aspiração de liberdade que pulsa em todo grande romance, o casual aparece em rede – como se mostrou, compondo evidências sequenciadas –, mas divide espaço com o “necessário”, aquilo que eleva a obra literária ao plano da necessidade.

No mundo do romance, a ligação entre acidental e necessário realiza-se na experiência do personagem. Este, em última instância, é responsável pela ação da narrativa que reflete a empreitada de um autor criador que adentra o mutismo para deixar que falem seus personagens. Vale apontar como Bakhtin vincula autoria, consciência autoral ao processo criativo de composição de personagens autônomas:

Autor primário (não criado) e autor secundário (imagem de autor, criada pelo autor primário). (...) O autor primário não pode ser imagem: ele escapa de qualquer concepção figurada. Se interfere com discurso direto, o autor primário não pode ser simplesmente um escritor: nada se pode dizer em nome do escritor (o escritor se transforma em publicista, moralista, cientista, etc.). Por isso, o autor primário se encarna no mutismo. Mas esse mutismo pode assumir diferentes formas de expressão (BAKHTIN, 2006, p. 384-385).

O que Bakhtin pretende é encontrar, no autor real (de carne, osso e discurso), uma entidade narrativa que faça o arranjo específico daquele romance, falando quando lhe couber, silenciando para que ressoe a voz dos personagens. Desta maneira, o escritor, biográfico, no nosso caso José Saramago, conta pouco em suas ações para além da composição do livro: importa mais o autor secundário situado dentro dele que desdobra-se em narrador autoconsciente, porque detentor de uma narrativa que se pensa enquanto se escreve. Mais ainda porque sabedor de sua necessidade de contar, via intromissões de um defunto, de um poeta perdido, de uma criada de hotel e de uma rapariga aleijada a história do ano da morte de Ricardo Reis, atrelada à história humana.

Segundo Marta de Senna, a reflexão sobre a nossa experiência e condição passa pelo narrador autoconsciente: “ao imporem uma reflexão ontológica sobre o gênero a que pertencem, conduzem necessariamente a uma reflexão sobre a condição humana” (SENNA, 1998, p. 25-26). Neste esteio, também Erich Auerbach discute o papel ético e estético do romance realista moderno, que, aqui, entendemos como aquele que detém o narrador autoconsciente de seu papel artístico e consciente das necessidades estruturais de sua narrativa:

O tratamento sério da realidade cotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado – e, pelo outro, o esgarçamento de personagens e acontecimentos cotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do pano de fundo historicamente agitado – estes são, segundo nos parece, os fundamentos do realismo moderno, e é natural que a forma ampla e elástica do romance em prosa se impusesse cada vez mais para uma reprodução que abarcava tantos elementos (AUERBACH, 2011, p. 440).

Somente um romance com essas propriedades de intromissão no cotidiano, valoração de personagens populares e apresentação do “decurso geral da história” poderia congrega os três índices gratuitos ou deterministas que a seguir apresentaremos e que se fazem decisivos para a leitura aqui proposta desta publicação de 1984. Alçando acontecimentos banais à condição de matéria romanesca séria, o romance realista, como este saramaguiano, consegue deprender o que é necessário na representação literária da vida comum.

Exposta toda essa problemática teórica, importa perscrutar sua validade e contribuição para a leitura d’*O ano da morte de Ricardo Reis*. Nesta obra, tem-se um autor secundário, que, por extensão crítica, será chamado de narrador. Essa figura assume características de pensamento, abordagem, narração e comportamento que alçam-no praticamente à condição de personagem. Disso se falará mais detalhadamente no capítulo final desta análise, quando se notará que o narrador saramaguiano é capaz, inclusive, de fazer poesia em meio à *contação*. Por hora, cumpre perceber como sua ação narrativa é decisiva para o desvelamento das casualidades impregnadas ao longo de todo o fazer prosaístico:

Quem disser que a natureza é indiferente às dores e preocupações dos homens, não sabe de homens nem de natureza. Um desgosto, passageiro que seja, uma enxaqueca, ainda que das suportáveis, transtornam imediatamente o curso dos astros, perturbam a regularidade das marés, atrasam o nascimento da lua, e, sobretudo, põem em desalinho as correntes de ar, o sobe-e-desce das nuvens, basta que falte um só tostão aos escudos ajuntados para pagamento da letra em último dia, e logo os ventos se levantam, o céu abre-se em cataratas, é a natureza que toda se está compadecendo do aflito devedor. (...) E não reparam que doutra maneira não poderia ser entendido este contínuo mau tempo de há meses, ou anos, que antes não estávamos nós cá, os vendavais os dilúvios, as cheias, já se falou o suficiente da gente desta nação para reconhecermos nas penas delas a explicação da irregularidade dos meteoros, somente recordemos aos olvidadiços a raiva daqueles alentejanos, as bexigas de Lebução e Fatela, o tifo de Valbom, e, para que nem tudo sejam doenças, as duzentas pessoas que vivem em três andares de um prédio de Miragaia, que é no Porto, sem luz para se alumiar, dormindo a esmo, acordando aos gritos (...) o resto componha-o a imaginação, para alguma coisa há-de ela servi-vos. (SARAMAGO, 2010, p. 187-188).

A imagem, assim, quase auto-explica-se. Havendo dúvidas sobre a insistência da chuva (primeiro elemento casual apontado) ao longo da trama, fica agora evidente pelas palavras do narrador. Chegado o capítulo nono, a voz que conta sente-se em condições de declarar que já deu a conhecer suficientemente a “gente desta nação”. Por ela é que se enfurece a natureza, com seus “vendavais”, “dilúvios” e “cheias”. O autor secundário, como assim o temos chamado, não poderia ser mais explícito na justificativa do temporal que encharca a trama: “para reconhecermos nas penas delas [da gente desta nação] a explicação da irregularidade dos meteoros [sociais, culturais]”.

As tais penas sofridas pelo povo português não deixam de ser informadas ao leitor – que, portanto, torna-se um “olvidadiço” senão se mantiver abismado delas. A raiva dos alentejanos, para quem conhece minimamente a condução econômica de Salazar – que, no tocante à produção agrícola, incluía minimizar os custos de produção (salários baixos, mercado local de potencial mínimo) e maximizar o lucro (MOSCA, 2007) –, parece motivada pelo atraso produtivo de um país eminentemente rural que demonstrava seu aspecto mais atrasado na indisposição para promover qualidade de vida ao camponês. Isso o narrador não apresenta detalhadamente, mas o leitor curioso inquieta-se como a causa da “raiva” alentejana asseverada discursivamente.

Da região situada mais ao sul português somos levados para as antigas freguesias de Fatela (no interior central lusitano) e de Lebução (no extremo norte do país) onde a população pobre contagiava-se facilmente com a bexiga (varicela) que costumava ser fatal. Ainda, o narrador menciona a febre tifoide em região próxima ao Porto (Valbom) e, “para que nem tudo sejam doenças”, lembra a condição de cortiço em que se amontoavam habitantes do litoral. O cenário é precário e, em algumas linhas, recompõe-se a miséria que toma desde o norte ao sul do país: “quem disser que a natureza é indiferente às dores e preocupações dos homens” não percebe que, n’*O ano da morte de Ricardo Reis*, a chuva é a lamentação perene da natureza frente à dor dos viventes na Ibéria de 1936.

Olvidando por hora a chuva, já que é preciso avançar para a segunda sentença profética aparecida logo ao primeiro capítulo do livro, importa começar a discutir sobre o segundo fato acidental ora indicado. O aviso do motorista de táxi a respeito das mudanças que Ricardo Reis encontraria no país depois de quase duas décadas ausente. O que o homem não declara, mas o leitor percebe, é como a Lisboa diversa torna diferente, ou até impossível, a poética do heterônimo. No capítulo décimo quarto, há evidências disso:

Se estas são mágoas de uma pessoa, a Portugal, como um todo, não faltam alegrias. Agora se festejaram duas datas, a primeira que foi do aparecimento do professor António de Oliveira Salazar na vida pública, há oito anos, parece que ainda foi ontem, como o tempo passa, para salvar o seu e o nosso país do abismo, para o restaurar, para lhe impor uma nova doutrina, fé, entusiasmo e confiança no futuro, são palavras do periódico, e a outra dará que também diz respeito ao mesmo senhor professor, sucesso de mais íntima alegria, sua e nossa, que foi ter completado, logo no dia a seguir, quarenta e sete anos de idade, nasceu no ano em que Hitler veio ao mundo e com pouca diferença de dias, vejam lá o que são as coincidências, dois importantes homens públicos (SARAMAGO, 2010, p. 303).

Os jornais diários constituem a principal fonte vinculadora do poeta ao mundo português, ibérico ou mesmo europeu – “são palavras do periódico” –, por isso mesmo, o romance é invadido por notícias jornalísticas que confundem não só a voz narrativa, como o cenário ideológico, político e axional do ano de 1936 reportado em meio à contação da vida banal que leva Reis – o leitor das páginas políticas do jornal. Como que aleatoriamente dentro da totalidade romanesca, um taxista lança sentença que pode ser esquecida, pelo leitor, ao longo do trajeto de leitura. O autor primário, contudo, consolida um autor secundário tão absolutamente consciente das rédeas da narrativa que este parece não se esquecer um momento sequer do vaticínio: vê-se no narrador, que se associa às vozes dos noticiários, um esforço contínuo de apresentar as “grandes mudanças” que, segundo o condutor – personagem passante na trama –, o médico escritor encontraria “por cá” (SARAMAGO, 2010, p. 13).

Tem-se na última citação destacada a explanação principal para a ocorrência de tantas mudanças: “o aparecimento do professor António de Oliveira Salazar na vida pública, há oito anos”. Ampliando-se a conjuntura de transformações – se é que esta palavra pode ser usada no sentido de modificações para pior –, no mesmo trecho, menciona-se o aniversário de Adolf Hitler, nazista sanguinário que espalhou pelo Ocidente o culto ao nacionalismo totalitário, às medidas econômicas protecionistas e elitistas, ao militarismo enquanto forma eficiente de coesão social e ao extermínio do material humano que se antepusesse às práticas sócio-políticas adotadas. Nascidos no mesmo ano e no mesmo mês, Salazar e Hitler compõem cerne do desastroso cenário de “mudanças” europeias ainda não experimentadas por Ricardo Reis. Tudo isso, o narrador lança como eventualidades casuais: “vejam lá o que são as coincidências, dois importantes homens públicos”. Ocorre que esses eventos singulares (o nascimento de Hitler, o de Salazar, a menção a estes fatos no romance e a consciência que o personagem assume desses indícios todos) vinculam-se inevitavelmente, por meio de um “particular” (LUKÁCS, 1978), que é a própria obra artística, ao universal da história que implodia na década de 1930.

Neste sentido, cabe notar como cada elemento contingente vincula-se, em rede, à totalidade para que o romance deixe ver a necessidade – literária e, por conseguinte, humana. Sobre esta temática, contribui lembrar fala leninista evocada por Lukács em *Introdução a uma estética marxista* (1978):

Os opostos (o singular se opõe ao universal) são idênticos: o singular só existe na ligação que conduz ao universal. O universal só existe no singular, através do singular. Todas as coisas singulares são (de um ou de outro modo) universais. Cada coisa universal é uma parte, ou um lado, ou a essência do singular. Qualquer universal abarca apenas aproximativamente todos os objetos singulares. Qualquer elemento singular só entra incompletamente no universal. E assim por diante. (...). Já aqui, existem elementos, embriões do conceito da *necessidade*, da ligação objetiva com a natureza, etc. O contingente e o necessário, a aparência e a essência já estão aqui presentes (LENIN APUD LUKÁCS, 1978, p. 6).

Ainda no bojo dessas singularidades que, interligadas, constituem a essência do universal para, em tensão, revelar a necessidade, que no nosso caso é a totalidade do romance e da história europeia de 1936, o narrador, apresenta mais um item atenuador da “alegria” portuguesa sugerida pelo jornal:

Ora, diante de magnífica alegria, bem podemos proclamar, é nosso dever, que as comemorações do Primeiro de Maio perderam por toda a parte o seu sentido clássico, não temos culpa que em Madrid o festejem nas ruas a cantar a Internacional e a dar vivas à Revolução, são excessos que não estão autorizados na nossa pátria, A Dios gracias, manifestam em coro os cinquenta mil espanhóis que a este oásis de paz se recolheram (SARAMAGO, 2010, p. 303).

Mais uma vez, acontecimentos de suma importância para que Portugal estivesse mudada decisivamente, como aponta o taxista em princípios do livro, são cotejados com irreverência em meados da leitura diária do noticiário por parte de Reis. O narrador caçoa da impossível felicidade do povo lusitano, que comemorava, em fins de abril, o aniversário de seu ditador enquanto os espanhóis, em fins da II República (momento de democratização e balanço político no país, que, entretanto, durou apenas de 1931 a 1936), ovacionavam em coro o mesmo Lenin, ora citado, no Dia do Trabalhador de 1º de maio do ano da morte de Ricardo Reis:

A jovem República, nascida em 1931, estava pressionada à direita e à esquerda. Camponeses esfaimados exigiam terras; os latifundiários não queriam nem sequer discutir a reforma agrária. Enquanto “carlistas”

suspiravam pela volta da monarquia, a esquerda dizia abertamente nos comícios que a república liberal era apenas a preliminar do regime socialista que estava por vir.

A polarização atingiu o clímax quando, em fevereiro de 1936, a Frente Popular, de esquerda, venceu a eleição parlamentar, com quase 400 mil votos a mais que a Frente Nacional, de direita. No dia 1º de Maio, cerca de 200 mil pessoas desfilaram em Madri cantando o hino da Internacional e carregando retratos de Lênin, Stálin e do líder socialista espanhol Largo Caballero. Parecia estar prestes de se concretizar a revolução na Espanha (CERQUEIRA FILHO; NEDER, 1999, p. 4).

A voz que conta a história do heterônimo pessoano conhece muito bem a história ibérica. Abriga uma *memória do futuro* que comporta os anos de morte depois da despedida de Fernando Pessoa. Isso fica evidente em função de sua capacidade inegável de associar fatos singulares da vida cotidiana de personagens lusitanos a uma rede de ocorrências universais, que envolvem questões políticas decisivas, sobretudo em Portugal e Espanha. Em julho do mesmo ano, toda a efervescência madrilenha, de gente que cria na Revolução socialista como próximo passo da II República, seria cessada com a eclosão da Guerra Civil Espanhola, deflagrada pelo golpe militar de 20 de julho. O narrador acompanha todo esse processo e cada fator anunciado da conjuntura política hispânica afeta diretamente os acontecimentos na vida portuguesa, inclusive dos personagens fictícios que conhecemos.

Ainda lançando mão do pensamento do crítico húngaro, resta-nos definir como essa rede de acontecimentos históricos se projeta no livro e movimenta as ações das *personas* partícipes dele: “sob esse aspecto, o significado da causalidade posta consiste no fato de que os elos causais, as cadeias causais, etc., são escolhidos, postos em movimento, abandonados ao seu próprio movimento, para favorecer a realização do fim estabelecido desde o início” (LUKÁCS, 2013, p. 99). Fica evidente que, desde a sentença do homem no táxi, passando-se pelas fortes chuvas que choram as dores dos homens, até que se chegue nas dificuldades portuguesas sob um regime totalitarista, assistindo a Espanha passar da democracia à Guerra, tudo é cuidadosamente arranjado no romance – embora, para o leitor desatento, os fatores pareçam acidentais – e interfere no pensamento e nas decisões dos seres romanescos.

Neste ponto, nosso pensamento em muito se aproxima daquele de Antonio Candido, apresentado em *Formação da literatura brasileira* (1959) e ratificado em seu texto “Dialética da malandragem”, que analisa o romance brasileiro *Memórias de um sargento de milícias* (1852-53, em folhetim; 1854-55, em livro) de *O discurso e a cidade* (2010):

Na verdade, o que interessa à análise literária é saber, neste caso, qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para

constituir a estrutura da obra –, isto é, um fenômeno que se poderia chamar de formalização ou redução estrutural dos dados externos (CANDIDO, 2010, p.28).

Tomando por base o conceito de “redução estrutural”, afirma-se que a narrativa do descontentamento dos alentejanos, dos desmandos de Salazar, das conquistas trabalhistas em Madri fazem sentido porque contam a história humana em profunda vinculação com a vida dos personagens, sobretudo da figura central, Ricardo Reis, que chega a abdicar (compulsoriamente?) de sua produção poética e de sua leitura literária (nunca passa da segunda página de *The God of the Labyrinth*) em prol da falaciosa, mas impositiva leitura dos periódicos. Trecho curioso, em que Reis rememora o Pessoa vivo depois de visita do Pessoa morto, mostra como o leitor de jornais – que não lê o livro de dois jogadores de xadrez, aquele escrito pelo autor inventado por Jorge Luis Borges – difere do autor de odes que outrora desdenhava das notícias da vida comum:

Você não devia ter morrido tão novo, meu caro Fernando, foi uma pena, agora é que Portugal vai cumprir-se, Assim acreditemos nós e o mundo no arcebispo, O que ninguém pode é dizer que não estamos a fazer tudo para alcançar a felicidade, quer ouvir agora o que o cardeal Cerejeira disse aos seminaristas (...) Sede angelicamente puros, eucaristicamente fervorosos e ardentemente zelosos, Ele disse essas palavras, assim emparelhadas, Disse, Só me resta morrer, Já está morto, Pobre de mim, nem isso me resta (SARAMAGO, 2010, p. 286).

Neste momento, poeta criado e criador falecido dialogam sobre a morte precoce deste, que se despede do mundo antes do cumprimento de Portugal – desejado nos *Lusíadas* (Camões, 1572), reclamado na *Mensagem* (Pessoa, 1934). Tal cumprimento é deflagrado pelos jornais que pregam o reino português como o próprio Cristo, como locus de consolidação do Quinto Império. No excerto, o noticiário apresenta fala do principal chefe da Igreja à época do Estado Novo – cardeal Cerejeira, também amigo de Salazar desde a Universidade (MENESES, 2011, p. 47). O religioso pregava a profunda contrição e a atitude angelical, o que aturde o poeta d’*Orpheu*. Possivelmente, Pessoa scandaliza-se com o comentário pudico de um dos principais apoiadores do regime que martirizou Portugal por quarenta e um anos, entretanto, parece descrever da notícia que o periódico veicula. Se os jornais relatam ensinamentos de clericatos fascistas, resta ao poeta a morte – a Fernando Pessoa, em 1936, nem isso.

Em capítulo que trata de casualidades importantes para a apreensão do necessário à arte, como à vida, não se pode deixar passar outra coincidência – para ficar com expressão do

narrador saramaguiano – que torna o ano de 1936 politicamente atroz, porém intelectualmente movimentado. Nesse mesmo ano, enquanto o Pessoa reavivado por Saramago põe-se incrédulo diante das palavras dissimuladas do jornal e Lukács defendia a importância do narrar em detrimento da descrição hiperdeterminada (LUKÁCS, 1972), um filósofo também europeu escrevia sobre o papel corrosivo da informação na arte milenar de narrar. Fala-se, portanto, de Walter Benjamin, em seu célebre ensaio “O narrador” (1936):

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações (...). O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação (BENJAMIN, 1994, p. 203).

A cada manhã, Ricardo Reis recebe notícias de todo o mundo, sobretudo da Europa que borbulhava no entreguerras. De fato, o heterônimo subsiste num contexto sem narrativa ou poesia – ambas foram substituídas pela informação excessiva, partidária e causalmente elaborada. Isto é, nos informes que chegam para Reis, tudo faz parte de uma infalível rede de causa e efeito que não comporta questionamentos, rupturas ou interpretações singulares. Exatamente neste mundo insere-se “um narrador, o narrador” que teima em fazer narrativa:

Ao abrir o jornal lembrou-se do movimento idêntico que fizera algumas horas antes, e outra vez se lhe figurou que Fernando Pessoa estivera ali há muito mais tempo, como se memória tão recente fosse, afinal, uma memória antiquíssima, de dias em que Fernando Pessoa, por ter partido os óculos, lhe pedira, Ó Reis, leia-me aí as notícias, as mais importantes, As da guerra, Não, essas não vale a pena, leio-as amanhã, que são iguais, estava-se em Junho de mil novecentos e dezasseis, e Ricardo Reis escrevera, há poucos dias, a mais extensa das suas odes, passadas e futuras, aquela que começava, Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia (SARAMAGO, 2010, p. 286-289).

Voltamos a 1916. O ortônimo está vivo e não quer saber de guerras – a informação é sempre, unicamente causal. Pelo diálogo, que não apresenta, afinal, nenhuma notícia, pode-se inferir que Reis não encontrou uma sequer que valesse a pena, justamente no ano em que Portugal entra no conflito da Primeira Guerra Mundial. Aqui, estamos sendo livres para “interpretar a história” (BENJAMIN, 1994) como nos parece mais adequado – o narrador não nos impõe tal caminho, como ocorre com o noticiado aniversário de António de Oliveira

Salazar a que os leitores de jornal, os transeuntes nas ruas, os ouvintes da rádio, a nação inteira está obrigada a celebrar com alegria forjada.

Concordando com Benjamin que a informação esteve a ponto de banir a experiência de narrar e ouvir narrativas ao longo do século XX, não se deixa de salientar, contudo, que o romance analisado convida o esvaziamento da informação a participar da história contada, como que disputando, no “grande diálogo do romance” (BEZERRA, 2010, p. X), a possibilidade de ainda contar e, portanto, desvelar uma “amplitude que não existe na informação” (BENJAMIN, 1994, p. 203), como se destacou. Assim, os jornais lisboetas abusivos da primeira metade do século XX são cuidadosamente estampados, para fazer desta prosa romanesca mais que um relato, uma narrativa tão responsiva (na acepção bakhtiniana), quanto necessária (no sentido aristotélico-lukacsiano). Por isso, afirmação de estudiosa brasileira da obra de Saramago serve-nos oportunamente:

Os romances de José Saramago parecem indicar (...) que a história é uma espécie de palácio labiríntico (...). Mas mesmo aí, onde as regras da historiografia tradicional pareceriam corromper-se, instala-se ainda a necessidade de escrever uma história do homem, de resgatar sua presença no mundo, de rever eticamente a cultura em que se insere o programa que precisa cumprir num relato onde o presente se projecta igualmente como construção e como resgate das expectativas insatisfeitas. Afinal, como diz Benjamin, “como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. E esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. [Pois] não existem, nas vozes que escutamos, ecos das vozes que emudeceram?” (CERDEIRA, 2000, p. 212-213).

Não afirmamos, com Cerdeira, que a história seja um palácio, pois a palavra soa estranha ao nosso contexto de atrocidades históricas. Admitimos, contudo, que parece sim uma espécie de labirinto – *O ano da morte de Ricardo Reis* se utiliza desta metáfora para o próprio romance, sendo essa uma chave de interpretação para o papel de *The God of the Labyrinth* na narrativa. Destacamos, porém, a felicidade da autora em declarar que o curso tradicional da história é apresentado nos romances saramaguianos para apontar a *necessidade* de se escrever uma história humana mais social, ética e culturalmente coerente. A resposta estética ao apelo do passado, mencionado por Benjamin, é a insistência de prosseguir narrando, na década de 1980, apesar de um saldo que inclui duas grandes guerras, uma ditadura de mais de quatro décadas, além de uma revolução tardia feita por capitães militares retornados das lutas coloniais.

O romance em questão, contudo, não se contenta em narrar. Quer, a todo tempo, convocar a poesia, em uma espécie de “saudade do futuro” – para pensar com o lusitano

teórico da pátria saudosa, Teixeira de Pascoaes (1987, p. 160) – que anseia por encontrar possibilidades poéticas. Não é acidentalmente que o narrador destaca a “mais extensa das odes” do esteta pagão. Acompanhe-se fragmento dela:

Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia
Tinha não sei qual guerra,
Quando a invasão ardia na Cidade
E as mulheres gritavam,
Dois jogadores de xadrez jogavam
O seu jogo contínuo.

À sombra de ampla árvore fitavam
O tabuleiro antigo,
E, ao lado de cada um, esperando os seus
Momentos mais folgados,
Quando havia movido a pedra, e agora
Esperava o adversário.
Um púcaro com vinho refrescava
Sobriamente a sua sede.

Ardiam casas, saqueadas eram
As arcas e as paredes,
Violadas, as mulheres eram postas
Contra os muros caídos,
Transpassadas de 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 do xadrez.

Inda que nas mensagens do ermo vento
Lhes viessem os gritos,
E, ao refletir, soubessem desde a alma
Que por certo as mulheres
E as tenras filhas violadas eram
Nessa distância próxima,
Inda que, no momento que o pensavam,
Uma sombra ligeira
Lhes passasse na frente alheada e vaga,
Breve seus olhos calmos
Volviam sua atenta confiança
Ao tabuleiro velho.

(...)
Tudo o que é sério pouco nos importe,
O grave pouco pese,
O natural impulso dos instintos
Que ceda ao inútil gozo
(Sob a sombra tranquila do arvoredor)
De jogar um bom jogo.
(REIS, 2005, p. 267-268).

O eu poético conta história que ouviu narrar da Pérsia. Não por acaso, ela coincide com a narrativa bélica do próprio ano de 1936 na Península Ibérica. A voz lírica desconhece em que guerra estavam – “Tinha não sei qual guerra” –, em desdém similar ao do Pessoa rememorado no último trecho do romance – “As da guerra, Não, essas não vale a pena, leio-as amanhã, que são iguais”. “A invasão ardia na Cidade”, “Ardiam casas, saqueadas eram/As arcas e as paredes”, no entanto, impassíveis frente a tais acontecimentos, “Dois jogadores de xadrez jogavam/O seu jogo contínuo”. Repare-se que o jogo parece incessante, como se continuasse por tempo indeterminado. Há outros indícios disso: o tabuleiro utilizado, como indica o verso segundo da segunda estrofe, é antigo; ainda, no último verso da quarta estrofe, a confiança dos jogadores está depositada no “tabuleiro velho”. É velho porque essa história é velha. Já foi narrada por gregos, romanos, persas, alemães, ingleses, franceses e portugueses na expansão colonial, como na Primeira e na Segunda Guerra Mundiais. Se a história se repete com as mesmas nuances, as mesmas medidas, apenas com incrementos arsênicos ou estratégicos, a exemplo da invenção da incomunicável guerra de trincheiras (BENJAMIM, 1994), “os jogadores de xadrez jogavam/o jogo do xadrez” – uma alternativa ao desdém inerente a toda guerra, o descaso com o humano.

Ocorre que a dupla atenta ao tabuleiro não evoca propriamente o desdém. Aliás, na quarta estrofe, o eu poético enfatiza que os jogadores não estão alheios, conhecem profundamente o que se passa, “e, ao refletir/soubessem desde a alma/Que por certo as mulheres/E as tenras filhas violadas eram”. A pergunta infiltrada na mente dos xadrezistas, bem como na do eu lírico e na do próprio Ricardo Reis autor de odes é: há alternativa diversa? A resposta do poema é não. Melhor manter “olhos calmos”, volver a “atenta confiança/ao velho tabuleiro” – este tão insistente e contínuo como a própria trajetória dos homens que diante dele sentavam-se. Esta característica da poética do heterônimo, bem como de sua biografia contada por Pessoa ou Campos, é decisiva se cotejada com os traços do personagem que Saramago vai desenvolver: o Reis poeta é um passadista, afeiçoado à representação (lírica) de espetáculos saudosos porque, agora, inacessíveis. As cenas dos enxadristas (tão antigos que se situam em poema iniciado fabularmente, “Ouvi contar que outrora, quando da Pérsia”) ou do célebre rio em que o poeta convida Lídia para se sentar com ele (como se verá mais adiante) são relatos de um mundo distante, concernente ao tempo dos deuses pagãos que Reis evoca – o tempo da narrativa, não da informação como ressalta Walter Benjamin.

Há, porém, algo de atual neste mundo passado que fornece material para a poética de Reis. No contexto do heterônimo personagem (agora, não mais na Pérsia ou na Grécia

Clássica, mas sim na Europa de 1936), também há não sei quantas guerras, as cidades são invadidas, as mulheres gritam e as crianças tornam-se sangue nas ruas... Se, à primeira vista, o século XX mostra-se hostil ao poeta, quando avaliada sua poesia, fica explícito que, há muito, a mirada para o “espetáculo do mundo” – fragmento de epígrafe do livro de Saramago e deste capítulo – é tarefa que requer a mesma impassibilidade dos jogadores de xadrez. O personagem saramaguiano, contaminado pela alma rebelde e fala atrevida de uma criada, pela acidez julgadora de um poeta defunto, pela ronda de uma polícia mais ocupada em culpar que proteger, perde gradativamente a capacidade de assistir tranquilo ao espetáculo do mundo, obrigando-se ou sendo obrigado a tornar-se ser de ação – ainda que esta não tenha sido a sua vocação heteronímica inicial.

O ano da morte de Ricardo Reis, porém, enquanto romance realista, desconfia desses velhos jogos, como desconfia da velha narrativa europeia dominadora que, no século XX, traveste-se da roupagem totalitarista. Prosa romanesca que se debate ante a impossibilidade de narrar na “era dos extremos” (HOBSBAWM, 2008), o livro comporta a história desconcertante presentificada nos jornais, bem como a indiferença (já não tão indiferente) do autor de “Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia” para negar essa alternativa velha, contínua e dolorosa “desde a alma” para quem a experimenta. Uma incursão lukacsiana pode auxiliar na compreensão do procedimento empregado no romance:

Até aqui, no entanto, ainda não demos o passo decisivo para entender a relação ontológica entre espelhamento e realidade. Nesse sentido, o espelhamento tem uma natureza peculiar contraditória: por um lado, ele é o exato oposto de qualquer ser, precisamente porque ele é espelhamento, não é ser; por outro lado, e ao mesmo tempo, é o veículo através do qual surgem novas objetividades no ser social, para a reprodução deste no mesmo nível ou em um nível mais alto. Desse modo, a consciência que espelha a realidade adquire certo caráter de possibilidade (LUKÁCS, 2013, p. 67).

O objeto literário, enquanto espelhamento, é marcado pela contraditória essência de não ser (“não é ser”), intuindo, ao mesmo tempo, possibilidades para o ser. O que falta, durante a epidemia de fascismos espelhada pelo *Ano da morte de Ricardo Reis* são, justamente, possibilidades. O romance, como o poema destacado do heterônimo fazedor de odes, comporta jogadores de xadrez, mas eles são olvidados, porque “hoje não, que a vida, curta sendo, não dá para contemplanções” (SARAMAGO, 2010, p. 231).

“O que poderia acontecer” coincide com o que o crítico húngaro chamou de “possibilidade”. Assim, a poesia de que fala Aristóteles – enquanto algo diverso da ciência histórica e, portanto, não só a lírica, senão a arte em geral – representa, mas não só: pensa-se e

pensa o mundo para se fazer verossímil e necessária. Os xadrezistas que antes sossegavam e jogavam, personagens de poema, agora, são apenas personagens de um romance policial que não chega a ser lido. Logo em uma das primeiras menções ao livro inexistente, um dia “analisado” por Borges, apresenta-se o jogo que outrora se cantava na ode:

[Ricardo Reis] 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 confundiram-se-lhe diante dos olhos, largou o livro (SARAMAGO, 2010, p. 164).

O leitor investigativo cuidará que *The God of the Labyrinth* é narrativa policial de autor inventado, cuja suposta obra é avaliada pelo escritor argentino em seu ensaio “Exame da obra de Herbert Quain”, integrante do livro *Ficções* (2011), publicado em ano de guerra: 1944. Este dado impossibilita que nosso personagem soubesse da variante borgeana – embora a narrativa policial somente exista nela! –, mas certamente, o narrador d’*O ano da morte de Ricardo Reis*, arranjador cauteloso de todos os dados históricos, ficcionais e autorais que apresenta conhecia bem a leitura crítica do livro que congregava dois jogadores de xadrez. Importa-nos seguir a pista desse narrador e pesquisar o ensaio de *Ficções*:

Há um indecifrável assassinato nas páginas iniciais, uma lenta discussão nas páginas intermediárias, uma solução nas últimas. Já aclarado o enigma, há um parágrafo longo e retrospectivo que contem esta frase: *Todos creram que o encontro dos jogadores de xadrez havia sido casual*. Essa frase deixa entender que a solução é errônea. O leitor, inquieto, revisa os capítulos pertinentes e descobre outra solução, que é a verdadeira. O leitor desse livro singular é mais perspicaz que o *detetive* (BORGES, 2011, p. 80-81, tradução nossa).

Outra vez, deparamo-nos com o elemento casual, sistematicamente estudado por Lukács. O leitor não aceita que o encontro entre os protagonistas da prosa de Quain tivesse ocorrido acidentalmente, por uma casualidade. Aquele que lê precisa ser mais atento que os personagens da trama e que o narrador – esse que impõe uma “solução errônea”. Não por acidente, o autor criador de Saramago coloca esse livro nas mãos de um personagem que, na condição de leitor, evita inquietações e se cansa do esforço de ser perspicaz. Um livro heteronímico, para um ser de heteronímia:

À pilha de livros não arrumados foi buscar *The god of the labyrinth*, sentou-se na cadeira onde estivera Fernando Pessoa, com um dos cobertores da cama tapou os joelhos, e pôs-se a ler, começando outra vez 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 direcção do campo adversário. Continuou a leitura, mas, mesmo antes de chegar ao ponto em que deixara a história, começou a sentir-se sonolento (SARAMAGO, 2010, p. 242).

O romance não deixa conhecer a narrativa do livro de Quain, pois Ricardo Reis não avança na leitura, sempre estancada por um sono violento que lhe acomete quando saca este texto específico. Repare-se que os jornais nacionalistas e o recém publicado *Conspiração* – livro de doutrinação ao nacionalismo e ojeriza explícita a governos comunistas –, regalado pelo pai de Marcenda, são lidos rapidamente pelo sonolento poeta que está deveras interessado na filha de quem o presenteia. Assim, o sono aparece como estratégia desassossegada de não enfrentamento ao labirinto que é a Lisboa de 1936:

Ei-lo, portanto, perdido nessa Lisboa revisitada, debatendo-se por nove meses num país de marinheiros naufragados em ondas de silêncio e corrupção, buscando angustiadamente uma saída para o labirinto. Entretanto não é outro o projecto do romance: colocar face a face a alienação, a situação de crise e o projecto revolucionário. O discurso narrativo trouxera de volta o heterónimo para o lançar na terra. Para perder o alheamento que a distância e a visão de mundo lhe haviam inculcado, Ricardo Reis tem, por exemplo, os jornais, mas é preciso aprender a lê-los, labirínticos que são, de modo a enxugar o autoritarismo fascista a mensagem encoberta que revelaria a história. Para tanto, paradoxalmente, o intelectual deve contar com a ajuda de uma camareira de hotel, quase analfabeta, mas irmã do marinheiro revolucionário Daniel (CERDEIRA, 2000, p. 274-276).

Ricardo Reis, embora alheado pela “distância e a visão de mundo”, vai, aos poucos, ao longo da narrativa, aprendendo a ler o cenário que se lhe impõe em um Portugal sem seu grande poeta e dominado por Salazar. O saldo, porém, é a desistência de ser leitor efetivo de *The God of the Labyrinth* e de viver essa Lisboa. Nesse labirinto, surge uma peça-chave de entendimento do romance, como da história: o irmão de Lídia, o marinheiro revolucionário Daniel. Para tratar dele, adentraremos o terceiro fato casual revelado no primeiro capítulo do livro e aqui anteriormente apontado: a mão paralisada de Marcenda. Aliás, esse esforço de compreensão das figuras femininas é começado pelo próprio personagem Fernando Pessoa:

Julguei que nunca mais voltasse, disse Ricardo Reis, Aqui há dias vim visitá-lo, mas quando cheguei à sua porta percebi que você estava ocupado com a Lídia, por isso retirei-me, nunca fui grande admirador de quadros vivos, respondeu Fernando Pessoa, distinguia-se-lhe o sorriso cansado. (...) O que eu não esperava era que você fosse tão persistente amante, para o volúvel homem que poetou a três musas, Neera, Cloe e Lídia, ter-se fixado em carnalmente em uma, é obra, diga-me cá, nunca lhe apareceram as outras duas, Não, nem é caso para estranhar, são nomes que não se usam hoje, E

aquela rapariga simpática, fina, a do braço paralítico, você chegou a dizer-me como ela se chamava, Marcenda, É um gerúndio bonito, tem-na visto, Encontrei-a da última vez que estive em Lisboa, o mês passado, Você gosta dela, Não sei, E da Lídia, gosta, É diferente, Mas gosta ou não gosta, Até agora o corpo não se me negou, E isso que é que prova, Nada, pelo menos de amores, mas deixe de fazer perguntas sobre a minha intimidade (SARAMAGO, 2010, p. 275-276).

Pessoa investiga, em tom abismado e irônico, o que motivava um poeta de amores platônicos, que outrora criara, a ser um “persistente amante”, que deleita-se sexualmente com a criada cuja alcunha era Lídia (nome coincidentemente aparecido para o pensamento do Reis personagem e propositadamente para a ação do autor secundário) e que corteja a moça “simpática, fina, a do braço paralítico”, nomeada de Marcenda a partir do “gerúndio bonito”.

O amante sequer sabe mesmo se ama. Perguntado sobre seus sentimentos em relação a ambas, é incapaz de produzir resposta firme que revele sua real afeição por cada uma. Em nenhum momento colocadas em arena para disputar o galanteador, ao narrador parece muito mais interessante apresentar o contraste de personalidade, origem social, comportamento, palavras e atitudes que as separam. Se Lídia é a empregada, pobre, semianalfabeta e erotizada, Marcenda é a jovem delicada, “fina” (para ficar com termo do Pessoa defunto), filha de pai doutor em Coimbra, ambos vivendo não para o trabalho, mas em busca da cura para a mão esquerda deficiente, estática, paralisada. Separadas por características variadas, de âmbito social ou particular, as duas estabelecem estreita relação com a política de esquerda.

A mão inerte da filha de doutor Sampaio é tratada como fato acidental do romance, entretanto, o leitor atento não deixa de ver propósito no fato de essa paralisia dar-se justamente na mão (extremidade corporal entendida como a parte do corpo que age) do lado esquerdo (setor que congregava as posições sociais, políticas e econômicas que constituíam o principal alvo de combate dos governos fascistas espalhados pela Europa). A nova Lídia, por sua vez, autointitula-se “uma criada de servir que tem um irmão revolucionário e se deita com um senhor doutor contrário às revoluções” (SARAMAGO, 2010, p. 386), tendo muita consciência de que seu irmão é um ativista comunista que planejava e agia em oposição ao regime salazarista, tendo por exemplo as conquistas espanholas da Segunda República.

Muito já se falou, ao longo da crítica ao romance saramaguiano, da participação dessas duas mulheres n’*O ano da morte de Ricardo Reis*. Teresa Cerdeira (*O avesso do bordado*, 2000), Maria A. Seixo (*Lugares da ficção em José Saramago*, 1999) e Adriano Schwartz (*O abismo invertido: Pessoa, Borges e a inquietude do romance n’O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, 2004) são exemplos desta investigação. De modo geral, viram, em

Lídia e Marcenda, pistas para o entendimento da alocação de Reis num texto em que ele tem de ser protagonista estando Pessoa morto, além de precisar aprender a habitar uma Lisboa em ditadura. Nossa proposta, contudo, não é examinar detidamente as singularidades de cada uma das personagens, mas sim perceber como casualidades relativas a uma relacionam-se às causalidades passadas com o irmão da outra.

Os padecimentos de Marcenda, se existem, são pouco conhecidos, parcamente explicados ou excessivamente velados ao longo da narrativa, embora apareçam sugeridos, por metonímia, em seu braço imóvel:

Marcenda tinha os olhos muito brilhantes, sem dúvida a comoveram as atribuições de Maria Bem, se não havia na sua motivos íntimos, particulares, para acompanhar, palavra por palavra, aquela última fala da mulher do Lavagante, Se há inferno, se depois do que eu tenho chorado, ainda há inferno, não pode ser pior do que este (...) meu vizinho de hotel, homem da minha curiosidade, eu sou aquela que te chamou com uma mão imóvel, não me perguntes porquê, que essa pergunta nem a mim própria ainda fiz, apenas te chamei (SARAMAGO, 2010, p. 108).

O trecho remete ao encontro, propositado por Reis, que, tendo sabido da presença de Marcenda e de seu pai no evento, dirige-se até o Teatro Nacional de Lisboa e confere peça em que o governo convidara os pescadores de Nazaré a aparecerem ao final do último ato como membros vivos da ficção encenada. Nesta conjuntura de encenação de trama popular ao alto público, a personagem sôfrega, Maria Bem, é a mulher pobre, casada com pescador que sente as dores catarticamente emprestadas por Marcenda. O leitor não saberá exatamente quais os padecimentos particulares da menina de Coimbra, mas isso ao narrador importa pouco.

A inserção da peça de teatro, a presença dos homens simples assistindo à peça, Ricardo Reis assistindo Marcenda, e interessado somente nela, apresenta um personagem dado a safadices. Seu paganismo cede lugar a anseios carnavais, ao passo que a moça abriga, ainda, muito de Musa pagã. Sua *persona* é mista: no plano romanesco apresenta-se como pessimista, infeliz pelo braço imóvel (tal como Baltazar, de *Memorial do Convento*), recatada pela condição noviça muito ligada ao pai, visto que a mãe já morrera. No plano poético, como advém da poesia heteronímica – que Saramago transforma a partir de um adjetivo inusitado em nome próprio igualmente improvável –, ela agrega toda a discussão lírica como apresentada no poema com seu nome:

Saudoso já deste verão que vejo,
Lágrimas para as flores dele emprego
Na lembrança invertida

De quando hei de perdê-las.
 Transpostos os portais irreparáveis
 De cada ano, me antecipo a sombra
 Em que hei de errar, sem flores,
 No abismo rumoroso.
 E colho a rosa porque a sorte manda.
 Mancenda guardo-a; murche-se comigo
 Antes que com a curva
 Diurna da ampla terra
 (REIS, 2005, p. 292).

O eu que fala assume um saudosismo declarado e antecipado pelas flores que se perderão de um verão que ainda desponta. A lembrança é “invertida” porque sabe que, um dia, depois de passada aquela estação, tornar-se-á lembrança de fato, “transpostos os portais irreparáveis” do fim de outro verão. As estações sem flores tornam-se, para o poeta, “abismo rumoroso”, em que se assume errante e *murchante*. Daí a invenção do adjetivo que caracteriza a rosa arrancada e agonizante nas mãos de quem a colheu: “Mancenda guardo-a”. Neologismo possivelmente oriundo de “marcescível”, que, segundo o Dicionário Aulete Digital, significa “que pode murchar”. O heterônimo fazedor de versos, contudo, prefere criar um gerúndio (forma nominal de verbo que denota algo em processo, em andamento, ainda não concluído) que presentifique e torne contínuo o murchar-se. O eu lírico guarda a flor mancenda para que ela murche-se perenemente com ele próprio – diz-nos a continuação do décimo verso do poema –, como que querendo poupá-la do que a “sorte manda”, isto é, que desfaleça conforme a curva da “ampla terra”, que inevitavelmente trará o outono.

Esta dor precoce pela perda que virá inevitavelmente é índice recorrente na poética de Ricardo Reis compendiada em “Odes de Ricardo Reis”, seção componente das *Ficções do Interlúdio* que congrega a maior parte da poesia heteronímica pessoana. Na ode que ressoa com mais clarividência na memória coletiva, Reis eu lírico também problematiza a fugacidade do que ele mais deseja e, por isso, termina por repelir:

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

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

Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantem a voz,

Nem invejas que dão movimento demais aos olhos,
 Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre correria,
 E sempre iria ter ao mar.

(...)
 Colhamos flores, pega tu nelas e deixa-as
 No colo, e que o seu perfume suavize o momento –
 Este momento em que sossegadamente não cremos em nada,
 Pagãos inocentes da decadência.

Ao menos, se for sombra antes, lembrar-te-ás de mim depois
 Sem que a minha lembrança te arda ou te fira ou te mova,
 Porque nunca enlaçamos as mãos, nem nos beijamos
 Nem fomos mais do que crianças.
 (REIS, 2005, p, 256-257).

Numa confissão silenciosa e entre parênteses, o eu poético revela (ao menos por um instante) querer enlaçar as mãos (no quarto verso) às de Lídia. No entanto, duas estrofes depois, já afirma com a convicção despojada do pretendente a cínico: “Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos”, seguida por um arrolar de argumentos conformados à imperiosidade do tempo: “Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio/Mais vale saber passar silenciosamente/E sem desassossegos grandes”. Desassossegos que seriam advindos dos motivos que elenca na estrofe seguinte: os amores, os ódios, as paixões que “levantam a voz”, as ‘invejas que dão movimento demais aos olhos’ – todos esses sentimentos concernentes aos homens, o eu poético rejeita por seu ímpeto de evitar “desassossegos grandes”.

Usando, mais uma vez, a imagem da flor que seduz notadamente a Reis, sugere à Lídia: “Colhamos flores, pega tu nelas e deixa-as/No colo, e que o seu perfume suavize o momento”. Implanta assim a cena que o perseguirá ao longo de sua poética: dele colhendo flores *marcendas*, que murcharão como ele ou Lídia ou qualquer vivente – “pagãos inocentes da decadência” que, por inocentes, insistem em viver enlaçando as mãos. Preferível é ser sombra, que não beijou nem gozou, para que a lembrança de depois não arda, fira ou mova a quem ainda vive (ou pena). Todo o celebrado “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio” compõe-se para declarar o quão *marcescível* é a existência de dois amantes, de dois seres lançados no mundo predestinados ao ano de sua morte.

A Marcenda romanceada é quase intocável, como a Lídia, Musa de vários poemas de Reis. Note-se que o poeta fixa-se ao lado de suas companheiras nominadas e chega a tocá-las as mãos. Contudo, o contemplar evoca uma metafísica dos sentidos que os poemas atribuem ao mundo e às coisas (aqui, dialogamos com José Gil, 2013). Marcenda ainda era

virgem (SARAMAGO, 2010, p. 130) e desaparece quando o personagem Ricardo Reis lhe dá um segundo e último beijo e a pede em casamento:

[disse Marcenda] Agora estou a olhar para si, Não sou nenhuma flor [disse Reis], É um homem, sou capaz de perceber a diferença, Um homem sossegado, alguém que se sentou à beira do rio a ver passar o que o rio leva, talvez à espera de se ver passar a si próprio na corrente, Neste momento, creio que é a mim que está a ver, di-lo a expressão dos seus olhos, É verdade, vejo-a afastar-se como um ramo florido e um pássaro cantando em cima dele, Não me faça chorar (SARAMAGO, 2010, p. 297).

Depois disso, Marcenda deixa a vida de Reis, ou seja, some do romance. Seu sumiço ainda evoca uma viagem alucinada de Reis à Fátima. A partir daí, ela se integra às musas clássicas (Neera, Cloe), permanecendo incrédula à recuperação dos movimentos de seu braço esquerdo, indiferente ao Portugal ovacionado por seu pai e inócua à poética derradeira de Reis. Marcenda ainda é lembrada, até o fim da narrativa saramaguiana, que passa a ser dominada por uma Lídia insistente e grávida – talvez a única remanescente num romance aleijado de poetas e revolucionários: “mas Lídia é a aia de Ana Karenine, serve para arrumar a casa e para certas faltas, embora, ironia suprema, preencha com esse pouco toda a parte preenchível de vazio, ao resto nem o universo bastaria, se acreditarmos no que Ricardo Reis pensa de si mesmo” (SARAMAGO, 2010, p. 332).

Enquanto Marcenda aceita a apatia, Lídia convulsiona-se à expectativa do irmão marinheiro que se recusara a esperar o destino implacável pressagiado pelo governo nacionalista de Salazar. O braço esquerdo sai de cena, mas é lembrado, evanescente, pela imagem de outros personagens. A imagem de Ugolina também evanesce, lembrada, apesar de a vida prática ir abolindo metáforas. Lídia preenche sua barriga com um filho ao passo que Reis deixa tudo para morrer em prática. No mesmo âmbito das práxis Marcenda “sai do livro” porque a partir deste momento-capítulo, com mais de $\frac{3}{4}$ do livro avançado, não há espaço para o amor contemplativo. A esquerda paralisada cede lugar a uma ditadura, direita e forte.

A exemplo das conquistas da esquerda alcançadas em Espanha até o primeiro semestre de 1936, Daniel, o jovem revolucionário, mobiliza-se em feito aparentemente casual, mas que resulta da profunda causalidade, que o romance, apesar de empregar vastamente, quer, em última instância, combater. Perguntando-se se ainda há inferno, depois de tudo que tinha chorado, Lídia deflagra a grande ação do romance, idealizada por seu irmão:

É por causa do meu irmão. Ricardo Reis lembra-se de que o Afonso de Albuquerque regressou de Alicante, porto que ainda está em poder do

governo espanhol, soma dois e dois e acha que são quatro, O teu irmão desertou, ficou em Espanha, O meu irmão veio com o barco, Então, Vai ser uma desgraça, uma desgraça, Ó criatura, não sei de que estás a falar, explica-te por claro, É que, interrompeu-se para enxugar os olhos e assoar-se, é que os barcos vão revoltar-se, sair para o mar (...). Tens a certeza, perguntou, mas disse-o somente porque é costume dar a nossa cobardia ao destino essa última oportunidade de voltar atrás, de arrepender-se. Ela acenou que sim, chorosa (...). Qual é a intenção deles, com certeza não contam sair para o mar acreditando que será bastante para fazer cair o governo, A ideia é ir para Angra do Heroísmo, libertar os presos políticos, tomar posse da ilha, e esperar que haja levantamentos aqui, E se não os houver, Se não houver, seguem para Espanha, vão juntar-se ao governo de lá, É uma rematada loucura (SARAMAGO, 2010, p. 416-417).

A criada chora o irmão marinheiro cúmplice da revolta que ficou historicamente conhecida por “revolta naval de setembro” (MENESES, 2011, p. 239). Movimento de índole comunista que terminou com violento atentado aos três navios, todos naufragados e, com eles, o anseio libertário de Daniel, encerrado agora na única personagem sobrevivente: Lídia. Ricardo Reis antevira a “rematada loucura”, advertira a amante que, contudo permanecia esperançosa. Breve incursão histórica explicita envolvimento do marinheiro personagem na noite em que “está Ricardo Reis nesta contemplação, alheado” (SARAMAGO, 2010, p. 420) assistindo a explosão dos barcos:

Diz-se mesmo que Salazar, estando muito informado por agentes sobre o estado de espírito da tripulação do navio Afonso de Albuquerque no regresso de um porto da Espanha vermelha, e podendo ter impedido o desencadear do motim com medidas preventivas, provocou o dramático desenlace, ou pelo menos deixou intencionalmente correr as coisas neste sentido. (...) Não obstante, o motim foi explorado pelo Governo como um aviso salutar sobre os perigos que ameaçavam Portugal e uma demonstração de força por parte das autoridades (MENESES, 2011, p. 239-240).

Afonso de Albuquerque é a embarcação que comportava o atuante Daniel, morto na revolta. O episódio mostra como um evento, de imediato entendido como meramente causal, originado em consequência à rebeldia de um grupo de trabalhadores, tem profunda vinculação com a totalidade contada pelo narrador e experimentada no ano de 1936: o mau tempo do ano em Portugal, a debandada da aristocracia conservadora espanhola para Lisboa nestes mesmos meses e o desolamento de Reis que assiste à apatia não somente sua, mas agora generalizada dos transeuntes no cais que explodia seus filhos. Neste ponto, cabe pensar com Hermenegildo Bastos a respeito dos romances que tem de ser com muita força:

Dada a ausência de sentido para a vida e para o mundo, tudo se mostra cruelmente gratuito, sem razão de ser. A gratuidade, entretanto, parece ao mesmo tempo obedecer a um sentido predeterminado a que não se pode escapar, como uma maldição. Tudo se complica ainda mais porque a gratuidade e o determinismo da história invadem o modo de narrar, que ganha todas as características de alucinação. O alucinatório da narrativa é, assim, ao mesmo tempo sinal de gratuidade absurda e de determinismo igualmente absurdo (BASTOS, 2012, p. 91).

Bastos refere-se à gratuidade e ao determinismo observados no romance brasileiro da década de 1930. Entretanto, não parece forçoso, por todas as casualidades e causalidades emergidas do romance saramaguiano de 1984, que trata da Ibéria de 30, e que tem um personagem que “viveu” no Brasil justamente nesta época, entender que esta narrativa parece lutar contra uma maldição quase inescapável: a chuva incessante, a mão esquerda imóvel, a revolta naval sufocada, a mãe que come os filhos, o poeta desolado que, frente a este cerco, opta pela morte. Pode-se inferir que o trespasse, ao final do romance, de Ricardo Reis acompanhando o já defunto Fernando Pessoa, dá-se pela total “ausência de sentido para a vida e para o mundo” de 1936 – ano de acontecimentos sordidamente gratuitos e impositivos.

Os avisos lançados desde o primeiro capítulo são corroborados alucinadamente por uma narrativa que lida com informações monológicas dos jornais (para continuar pensando com Benjamin, 1994), com a poesia sedenta por espaço em tempos de desassossego e com a sina do destino reiterada constantemente ao longo da prosa pela sentença “o que tem de ser tem de ser e tem muita força” (SARAMAGO, 2010, p. 207). O caráter de predestinação assumido pela frase num romance que se esforça para resistir ao destino impõe-nos reflexão mais detalhada.

A frase – o que tem de ser tem muita força –, presente no imaginário cultural luso-brasileiro e textualizada por romancistas de grande porte anteriores a Saramago, tais como Graciliano Ramos e João Guimarães Rosa, persegue romances diversos de Saramago. Em publicações posteriores ao *Ano da morte de Ricardo Reis*, como *A jangada de pedra* (1988) e *Ensaio sobre a cegueira* (1995), a sentença aparece enfatizada (com uma repetição a mais do “tem de ser”, em excesso que amplifica o tom determinista) e disposta a vaticinar os destinos dos personagens Reis, Pessoa, Marcenda e Daniel. Repare-se que deixamos Lídia de fora dessa enumeração: por uma escolha romanesca que tem muito a ver com a história, a criada revolucionária talvez escape à predestinação. Ao final do livro ela não morre, como todos os outros que montam um cemitério literário rememorador dos cemitérios nazifascistas. Não. Lídia continua viva e vivificante, não está só num mundo hostil a ela, pois em meio a tanta esterilidade, termina grávida – um filho, todos os sonhos do mundo e alguma resistência para

o que venha (viria) adiante do ano de 1936. Embora no livro a profecia apareça uma única vez (2010, p. 207), a consideração e consequente discussão sobre o destino é constante:

Talvez isto é que seja o destino, sabermos o que vai acontecer, sabermos que não há nada que o possa evitar, e ficarmos quietos, olhando, como puros observadores do espetáculo do mundo, ao tempo que imaginamos que este será também o nosso último olhar, porque com o mesmo mundo acabaremos (SARAMAGO, 2010, p. 416).

Ricardo Reis acaba-se com o mundo apresentado em prosa. Pessoa morrerá antes mesmo da chegada do ano em que a Guerra Civil Espanhola levaria tantos hóspedes ao hotel de Salvador em Lisboa. Marcenda esvai-se depois da miragem de Fátima e permanece tão enigmática quanto apática no curso da narração, como da história. Daniel teima com o destino, em interpretação do mundo que nos chega traduzida por Lídia:

Não acredito, Está no jornal, eu li, Não é do senhor doutor que eu duvido, o que o 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 me 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 o 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 (...), 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 fala-me sempre com as palavras dos jornais. Assim é (SARAMAGO, 2010, p. 400).

Fazendo uma espécie de ode (prática) à luta de classes (“enquanto não lutarem não se saberá onde está a mentira”), Lídia vai travando diálogo com o poeta em que a sua voz é eco da de seu irmão marinheiro, enquanto a de Reis é reprodução do que diz o jornal – que “não pode mentir”. Neste jogo, o narrador emudece para deixar em plena tensão essas duas forças moventes da política implementada no século XX. Enquanto o senhor doutor apavora-se com cenas de execução violentas comandadas por grupos comunistas, a criada desnuda crueldades iguais, senão piores porque generalizadas: o alastramento da pobreza e a discrepância atroz entre as classes dominante e dominada. Se Daniel e, consequentemente Lídia, insistem em não crer nas palavras veiculadas pelos periódicos é por entenderem que elas conduzem à

estagnação e ao conformismo. Os irmãos pensam que há algo que possa evitar o destino profetizado nos jornais, algo que reside somente na própria ação:

O homem no romance pode agir, não menos que no drama ou na epopéia – mas sua ação é sempre iluminada ideologicamente, é sempre associada ao discurso (ainda que virtual), a um motivo ideológico e ocupa uma posição ideológica definida. A ação, o comportamento do personagem no romance são indispensáveis tanto para a revelação como para a experimentação de sua posição ideológica, de sua palavra (BAKHTIN, 2002, p. 136).

No romance, o marinheiro revolucionário pode agir tendo total respaldo por sua consciência ideológica profundamente nítida: ao leitor, não é oferecida uma palavra sequer que tenha sido proferida pelo próprio Daniel. Lídia, contudo, coloca-se como narradora das posições e ações do irmão – possibilidade alcançada na prática em função do caráter polifônico do romance, mas improvável no curso da história, conduzida por líderes autoritários e monofônicos como o que mandara explodir o navio Afonso de Albuquerque.

O jovem idealista constitui-se como ser axional que efetiva os pensamentos libertários da irmã criada de hotel. A dupla, por suas narrativas e versões, agita tanto os últimos meses de Reis que ele parece passar a vivenciar os dias mais ativos de sua existência (nada heteronímica): divide-se entre duas mulheres, envolve-se carnalmente com Lídia (o que era repudiado em sua poesia) a ponto de gerar um filho, lê jornais para contrapor e justapor opiniões, deambula e discute com um poeta revoltado com a maior condenação da morte – a inação. Com a movimentação ética e discursiva de um personagem que, quando heterônimo era inerte, instaura-se uma questão que é romanesca, por conduzir toda uma narrativa, mas que é também histórica, por equacionar a problemática insolúvel do ano de 1936 (e não só) – a polaridade entre nacionalistas totalitários e libertários comunistas. Em meio ao *front*, milhões de personagens comuns assistem apáticos à própria vida, em que pouco podem intervir. Sobre tais questões, vale evocar Lukács uma vez mais, agora n' *O romance histórico*:

As crises históricas figuradas são componentes imediatos dos destinos individuais das personagens principais e constituem, assim, parte orgânica da própria ação. Desse modo, os elementos individual e socio-histórico estão inseparavelmente ligados um ao outro tanto na caracterização quanto na condução do enredo (LUKÁCS, 2011, p. 246).

Com um enredo conduzido pela ótica de pelo menos três poetas – sendo um defunto antigo objetivado pela presença constante da estátua de Adamastor, o outro recentemente falecido que volta para dizer as palavras todas, além do fazedor de odes que se cala

poeticamente no ano de seu trespasse – mais o olhar de uma empregada destituída da condição de musa poética e de um narrador não apenas autoconsciente do processo de criação romanesca, como também consciente do cronotopo (BAKHTIN, 2006) histórico em que se metera, *O ano da morte de Ricardo Reis* subsiste enquanto valioso romance realista moderno (AUERBACH, 2011) sobretudo porque lega-nos a esperança de Lúcia – sobrevivente de um tempo em que morriam poetas, ensaístas, idealistas e revolucionários. A personagem resiste, apesar de o romance estar engastado pela iminência de morte nublada – do que falaremos mais detalhadamente no capítulo seguinte –, pois alguma possibilidade de vida, poesia e plenitude pulsa ainda nesta obra literária (e memória do futuro!). Isso não nos diz o otimismo de leitor, mas a convocação ensaiada pelo narrador nas páginas finais do livro:

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. O Adamastor não se voltou para ver, parecia-lhe que desta vez ia ser capaz de dar o grande grito. Aqui, onde o mar acaba e a terra espera (SARAMAGO, 2010, p. 427-428).

No parágrafo último, fica explícito que, acompanhando Fernando Pessoa – que partia depois de findo os seus nove meses de “vida póstuma” – Ricardo Reis se encaminha para a morte, onde não se usa chapéu, gabardina ou óculos. O gigante Adamastor – estátua lisboeta que compõe decisivamente a cena do romance – não se virou para ver a partida dos dois poetas que se encaminhavam para a sepultura. Está ocupado com pensamentos que talvez incluam o balanço das partidas somadas de Luís de Camões, Antero de Quental, Camilo Peçanha, Mário de Sá-Carneiro e agora de Fernando Pessoa e seu heterônimo Ricardo Reis. Entretanto, assombra-se pouco com a perda que sequer deseja ver: mira o porvir, o tempo oportuno para “dar o grande grito”, para dizer a palavra e fazer o gesto.

O tempo e o lugar à espera do grito libertário do Adamastor são a Lisboa que anseia por Lúcia sobrevivente acompanhada de seu filho gestado. Este gigante, símbolo duplicado, por Camões e por Saramago, de um país tão pequeno de épicos e narrativas tão imensas, está imóvel diante das cenas do ano de 1936. Se o grito ainda não foi dado é porque espera, talvez, pelo “único e real” sobrevivente desta história nublada, mas poética: “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” (SARAMAGO, 2010, p. 20).

**TEM DE SER: CATÁBASE E DIÁLOGO DOS MORTOS NA
TANATOLOGIA SARAMAGUIANA**

Escolher modos de não agir foi sempre a atenção e o escrupulo da minha vida
Bernardo Soares.

O ano da morte de Ricardo Reis pressagia a morte desde seu título. Neste sentido, uma investigação a respeito do trespasse e dos defuntos que povoam a narrativa é requerida pelo próprio livro. Este capítulo está baseado nos conceitos de tanatografia, conforme concebido por Silva Junior (2008; 2011) a partir das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e de catábase, experiência estudada pelo professor e pensador Eudoro de Sousa (2013), além da ideia (e do gênero) de diálogo dos mortos, elucidada por Mikhail Bakhtin e detalhada por seu tradutor/intérprete brasileiro, Paulo Bezerra (2005; 2010). Para tanto, leia-se trecho decisivo desta discussão no romance saramaguiano de 1984:

diga-me antes porque é que não tornou a aparecer, Usando uma só palavra, por enfado, De mim, Sim, também de si, não por ser você, mas por estar desse lado, Que lado, O dos vivos, é difícil a um vivo entender os mortos, Julgo que não será menos difícil a um morto entender os vivos, O morto tem a vantagem de já ter sido vivo, conhece todas as coisas deste mundo e desse mundo, mas os vivos são incapazes de aprender a coisa fundamental e tirar proveito dela, Qual, Que se morre, Nós, vivos, sabemos que morremos, Não sabem, ninguém sabe, como eu também não sabia quando vivi, o que nós sabemos, isso sim, é que os outros morrem, Para filosofia, parece-me insignificante, Claro que é insignificante, você nem sonha até que ponto tudo é insignificante visto do lado da morte, Mas eu estou do lado da vida, Então deve saber que as coisas, desse lado, são significantes, se as há, Estar vivo é significativa, Meu caro Reis, cuidado com as palavras, viva está a sua Lídia, viva está a sua Marcenda, e você não sabe nada delas, nem o saberia mesmo que elas tentassem dizer-lho, o muro que separa os vivos uns dos outros não é menos opaco que o que separa os vivos dos mortos (SARAMAGO, 2010, p. 278-279).

O excerto evidencia como o poeta Pessoa está situado do outro lado – “deste lado” –, naquele em que se situam os que conhecem “todas as coisas deste mundo e desse mundo”. Justamente por isso, enfada-se com o desconhecimento dos viventes, com a insignificância tomada como importante por aqueles que ainda habitam o mundo da ação e da história. O clima fúnebre faz pensar que a visão arguta ou o ponto de vista mais avançado do poeta d’*Orpheu*, demonstrado nos diálogos travados entre este personagem e seu heterônimo vivo, dá-se pela condição mortuária experimentada na narrativa. Para o defunto, a morte torna-se coisa fundamental, não exatamente como abstração, hipótese ou vivência alheia, senão como destino implacável que se experimenta pessoalmente: “Não sabe, ninguém sabe, como eu também não sabia quando vivi, o que nós sabemos, isso sim, é que os outros morrem”. Sabe-se porém, apenas da morte alheia, não de sua existência, de suas necessidades individuais, de

suas aspirações humanas: “viva está sua Lídia, viva está sua Marcenda e você não sabe nada delas”. Aquele que um dia escreveu *Mensagem*, com a metafórica síntese, “Ó Portugal, hoje és nevoeiro” (PESSOA, 2005, p. 89) deflagra, agora, um outro nevoeiro – o do tal muro opaco e impenetrável que separa os vivos uns dos outros.

O excerto é mesmo significativo: compendia todo o capítulo (o décimo terceiro) a que pertence e corrobora a condição deste romance enquanto escrita tanatográfica com premissas que estão lançadas neste fragmento. O capítulo que comporta o ensinamento mortuário de Pessoa é o mesmo em que ele ressalta estar já cansado do “jogo inútil”, entre uma “memória que puxa e um esquecimento que empurra”, de um defunto que porta ainda a memória do mundo, mesmo lugar que “esquece tanto que nem sequer dá pela falta do que esqueceu” (SARAMAGO, 2010, p. 279). O mesmo também em que o defunto declara ter escrito, em vida, poemas de sátira a Salazar (que nunca deu por elas), ao passo que o heterônimo lastima que o outro tenha morrido sem ver cumprir-se Portugal (SARAMAGO, 2010, p. 286). Justamente pela gravidade dessas discussões é que o capítulo desvela as bases em que se assenta este diálogo dos mortos – muito peculiar por se tratar de conversa romanesca entre um escritor que já morreu e outro que, *stricto sensu*, nunca chegou a existir (sequer ontologicamente, apenas literariamente).

Sobre tais questões, teremos oportunidade de discutir ao longo desta parte de nossa escrita, que se esforçará para pensar (aos moldes de Ian Watt, 2010) como não chegamos a conhecer totalmente ninguém em vida. Entretanto, pela empreitada do romance, é possível conhecer os personagens em sua totalidade: Reis não sabe nada de Lídia ou Marcenda. O leitor, contudo, sabe muito. Como também conhece Pessoa e o heterônimo, pela fala do narrador, mas, sobretudo, pela apresentação particular de cada personagem – traço já do que Mikhail Bakhtin nomeou por romance polifônico (2010). O pensador russo, aliás, em seu trabalho sobre o conto dostoiévskiano intitulado *Bobók* é suficientemente claro sobre a liberalidade propiciada pelo falecimento:

Cria-se, com isso, uma situação excepcional: a última vida da consciência (dois ou três meses até o sono completo), liberta de todas as condições, situações, obrigações e leis da vida comum é, por assim dizer, uma vida fora da vida. Como será aproveitada pelos “mortos contemporâneos”? A anácrise que provoca a consciência dos mortos, manifesta-se como liberdade absoluta, não restrita a nada. E eles se revelam (BAKHTIN, 2012, p. 73).

De acordo com tal premissa, o Fernando Pessoa de Saramago interage em “situação excepcional”, que lhe permite perceber “até que ponto tudo é insignificante visto do lado da

morte”, justamente por ter visão “liberta de todas as condições (...) da vida comum”. Somente essa “vida fora da vida” permite ao ser cadavérico conhecer e deflagrar uma condição tão inegável quanto olvidada durante a passagem humana: “o muro que separa os vivos uns dos outros não é menos opaco que o muro que separa os vivos dos mortos”. Em tempos de morte coletiva – entre duas Guerras Mundiais e durante a ascensão de governos totalitaristas pela Europa –, quando o extermínio de massa asseverava a pujança de um modelo político-econômico sobre o outro, a sentença proferida por Pessoa, personagem de romance, assume dimensões não só particulares (Reis não saber nada da Lídia ou da Marcenda que permaneciam vivas), mas também éticas e ontológicas, que repensam a estrutura social belígera e dominadora de toda a Europa.

A “liberdade absoluta, não restrita a nada”, mencionada pelo teórico russo, seria provocada pela consciência dos mortos que falam – em nosso caso, do poeta finado –, instigada pela *anácrise*. Esta, ainda de acordo com Bakhtin, em sua tese *Problemas da Poética de Dostoiévski*, constitui procedimento decisivo dos diálogos antigos e significa a “técnica de provocar a palavra pela própria palavra”, isto é, “os métodos pelos quais se provocavam as palavras do interlocutor, levando-o a externar sua opinião e externá-la inteiramente” (BAKHTIN, 2010, p. 126).

Há nessa técnica de provocação da palavra do outro, apontada por Bakhtin como típica dos diálogos antigos, mas também presente no romance polifônico moderno, muito da maiêutica socrática. Esta que Abbagnano, em seu *Dicionário de Filosofia*, definiu como: “Arte da parteira (...). Sócrates compara seus ensinamentos a essa arte, porquanto consistem em trazer à luz conhecimentos que se formam na mente de seus discípulos” (ABBAGNANO, 2007, p. 734). Fica evidente que o teórico russo filia-se às premissas socrático-platônicas. Assim, deflagra-se um nó para a teoria do romance: afastando-se de uma tradição de *intérpretes* do gênero romanesco que lançam mão de bases aristotélicas (György Lukács, Northrop Frye, Erich Auerbach), Bakhtin vê nos diálogos, não na epopeia, o berço do romance. Entretanto, por mais que tenha em alta conta a maiêutica socrática, não deixa de considerar, em sua concepção de gênero (romanesco), premissas aristotélicas opostas às platônicas, como a consideração decisiva da vida cotidiana (para a filosofia, o conhecimento sensível; para Bakhtin, a cultura popular) e a validação da *mimese* enquanto forma de conhecimento humano.

Assim, o escritor falecido em novembro de 1935 é convocado a expor, via discurso, sua consciência ainda por nove meses depois do dia derradeiro como vivente. Perceba-se aí distinção entre os mortos dostoiévskianos e este saramaguiano: aqueles, analisados por

Bakhtin e Bezerra, permaneciam “dois ou três meses até o sono completo”; este ganha nove meses para “circular à vontade” – conforme apontamos em princípios do capítulo anterior –, pois “salvo casos especiais nove meses é quanto basta para o total olvido” (SARAMAGO, 2010, p. 77). Há que destacar que as regras do discurso mortuário, na versão saramaguiana, não são demasiado rígidas: veremos, neste capítulo, que Camões, falecido há séculos e, portanto, muito depois dos nove meses de sua despedida, ainda é capaz de responder, discursivamente, ao autor da *Mensagem*.

Mesmo que se tenha Pessoa como um defunto falastrão, sua fala não seria possível, não fosse a provocação, a anácrise do passivo Ricardo Reis que insiste no diálogo: “Nós, vivos, sabemos que morremos”. Às afrontas, responde sempre o interlocutor com veemência, por conhecer agora os dois mundos. O romance, então, se pensa na forma de diálogo, conversação de personagens, sobretudo dos dois poetas constantemente em confronto ideológico, senão axional e autoral: “A síncrese [‘confrontação de dois pontos de vista sobre um determinado objeto’] e a anácrise convertem o pensamento em diálogo, exteriorizam-no, transformam-no em réplica e o incorporam à comunicação dialogada entre os homens” (BAKHTIN, 2010, p. 126). Perceba-se, pela apresentação de outro fragmento, como as situações de diálogo condensam indagações contundentes n’*O ano da morte de Ricardo Reis*:

Pelo que vou aprendendo os mortos ainda são piores que os velhos, se lhes dá para falar perdem o tento na língua, Tem razão, se calhar é o desespero de não terem dito o que queriam enquanto foi tempo de lhes aproveitar, Fico prevenido, Não adianta estar prevenido, por mais que você fale, por mais que todos falemos, ficará sempre uma palavrinha por dizer, Nem lhe pergunto que palavra é essa, Faz muito bem, enquanto calamos as perguntas mantemos a ilusão de que poderemos vir a saber as respostas (SARAMAGO, 2010, p. 181).

Instigado pelo comentário provocativo de Reis, Fernando Pessoa destaca a incapacidade dos homens de proferirem todas as palavras que são convocados a dizer. Consciente das dificuldades dos vivos, sugere satiricamente o silêncio, como conforto à sabedoria sempre incompleta, que deixa incontáveis perguntas sem respostas.

Importa definir que se entende tanatografia como procedimento literário “que alia discurso e morte em uma tradição tão antiga quanto viver: a tradição do morrer e do contar” (SILVA JR, 2011, p. 50). É certo, porém, que o estudo de uma escrita do decesso apresenta diferentes vertentes:

Nas tanatografias há variantes: defuntos que dialogam dramaticamente no além; o encontro entre vivos e mortos; ou ainda, no caso de seres que morreram e que voltaram para contar suas experiências de mundo e/ou do além, o interesse reside na personificação daquilo que não pode ser realizado: um defunto falar (SILVA JR, 2011, p. 43).

Neste romance, lidamos, simultaneamente, com o segundo e o terceiro casos apontados pelo pesquisador. Embora, como se destacou, haja um momento singular de diálogo que se encaixa na primeira tipologia (defuntos que dialogam dramaticamente no além): a cena despojada, mas grave, em que, diante da estátua do Adamastor, Pessoa e Camões têm espécie de acerto literário de contas, que teremos oportunidade de retomar ainda neste capítulo. É válido notar que, na publicação saramaguiana, há não apenas a personificação do impossível por meio da fala com defuntos, como também pela palavra e ação de um heterônimo (existente por obra e biografia) que, em certo sentido, é também ser fantasmagórico, posto que aspirante à contemplação do espetáculo do mundo, sem participação efetiva nele. Em se tratando de uma Lisboa habitada por fantasmas, cabe explicar, com Hermenegildo Bastos, em que consiste a fantasmagoria. Em publicação intitulada *Literatura e colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico* de Murilo Rubião (2001), o pesquisador, mesmo que debatendo objeto artístico diverso do nosso, lança importantes premissas para estudo sobre fantasmas no literário:

O fantasma é um efeito cujas causas são reais. Ele é, portanto, um produto da realidade (como já dissera Freud), embora a ultrapasse. Difere em natureza de suas causas reais. A distinção não é entre o imaginário e o real, mas entre o acontecimento e o estado de coisas corporal que o provoca ou no qual ele se efetua. O fantasma é um puro acontecimento (BASTOS, 2001, p. 25).

Mortos que falam, na literatura, são, também, acontecimentos. As causas produtivas de Reis (fantasmagórico?) ou do fantasma Pessoa são, ao mesmo tempo, distintas e similares. Ambos têm origem no literário (no drama em gente pessoano e na tanatografia saramaguiana), mas respondem a acontecimentos reais que provocam a sua existência. No 8 de março de 1914, quando nascem para Pessoa seus heterônimos, o poeta responde – mesmo que de modo inconsciente – à tendência fragmentadora das vanguardas, produzindo um conjunto de poetas fantasmas que, se não existem *a priori*, existem por obra, o que é suficiente para garantir totalidade a um artista (a cada um dos inventados por Pessoa: Reis, Campos, Caeiro, Soares e ele mesmo). Num ano em que eclodem guerras e um excesso de poetas inventa vanguardas, Pessoa implode-se para que seus autores habitem o mundo que os convoca.

Neste esteio, Saramago cria fantasmas, o seu próprio (o defunto Pessoa) e o médico-poeta emprestado do criador da heteronímia, porque é preciso, na literatura lusitana da redemocratização, revistar dois importantes fantasmas: o da tradição literária portuguesa e o da história europeia.

Este jogo de contar até morrer ou voltar, depois de finado, para narrar suscita no personagem heterônimo uma consciência que, ao leitor brasileiro, soa muito machadiana: “Pelo que vou aprendendo os mortos ainda são piores que os velhos”. Há, neste trecho, também algo da tradição literária tanatográfica, com possível alusão à frase do *Memorial de Aires* (1905), de Machado de Assis, proferida pelo indecifrável conselheiro Aires: “se os mortos vão depressa, os velhos ainda vão mais depressa que os mortos...” (ASSIS, 2009, p. 217). O excerto é parte da penúltima anotação do *Memorial de Aires* (publicação da velhice máxima de Machado de Assis – mas isso é apenas uma digressão sobre um escritor velho que passou a vida a cultivar velhos narradores) e remete ao esquecimento em relação aos velhos, que, segundo o redator das memórias, são olvidados mais depressa que os mortos.

Em capítulo que versa sobre escrita de morte e velhice no Brasil seria displicente deixar de fora alguma menção a um ícone principal de nossa literatura, Machado de Assis, que, a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) – inaugural de sua série de publicações mais ovacionadas –, não prescinde de uma coleção de narradores mortos ou velhos (SILVA JR, 1999; 2000): é o caso da narrativa de Brás Cubas, contada por um defunto autor, do maduro e casmurro Bento Santiago que desvela sua trajetória com a já falecida Capitu, em *Dom Casmurro* (1899), e dos livros finais *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908) narrados pelo velho e falecido Conselheiro, segundo Advertência de um editor fictício. No caso de *Quincas Borba* (1891), embora a narrativa não seja contada por idoso ou finado, é relevante que o livro leve por título um personagem que já está morto – justamente em função deste trespassse é que se dá a trama entre o herdeiro Rubião e os interessados Sofia e Palha. Nota-se, portanto, que a grande obra machadiana é tecida a partir de velhos e mortos que implicam narrativas – reveladoras da falência ética, moral e humana dos viventes.

No romance saramaguiano, fica também explicitada essa relação entre idosos e falecidos. Em contato com um poeta morto, Reis proclama reflexão sobre a velhice, mas na contramão dos diários de Aires, entende que os mortos são “piores que os velhos”. Piores no sentido de que “perdem o tento na língua”, em alusão à falação sem constrangimentos de Fernando Pessoa-fantasma. E, embora o narrador não defina exatamente uma idade biográfica, ele carrega uma memória do futuro típica da tanatografia.

O breve esforço comparativo entre fala de Aires (machadiano) e Reis (saramaguiano) dá-se em função do conteúdo das duas citações literárias, que refletem sobre a velhice e o trespasse, condições que permeiam – pela presença discursiva de um morto desconcertante e pelo poderio imagético de dois velhinhos sentados diante da estátua do gigante Adamastor durante boa parte do desenrolar da trama. O defunto Pessoa, o ancião conselheiro Aires ou os senhores leitores de jornais no mirante que homenageia Camões, todos eles “perdem o tento na língua” (SARAMAGO, 2010, p. 181), pois entendem que discursar é “aprender a morrer” (SILVA JR, 2008, p. 166).

Tendo-se falado nos velhinhos habitantes do Alto de Santa Catarina, cumpre dar destaque à presença deles:

Ricardo Reis pisa o saibro húmido das áleas estreitas, o barro mole, não há outros contempladores neste miratejo se não contarmos dois velhos, sentados no mesmo banco (...). Ricardo Reis aproxima-se da grade que rodeia a primeira vertente do morro, pensar que deste rio partiram, Que nau, que armada, que frota pode encontrar o caminho, e para onde, pergunto eu, e qual, Ó Reis, você por aqui, está à espera de alguém, esta voz é de Fernando Pessoa, ácida, irónica (SARAMAGO, 2010, p. 180).

Em companhia dos dois velhos, Reis aguarda sua musa Marcenda – a de mão esquerda paralisada. Porém, quem lhe chega, risivelmente, é Fernando Pessoa. Repare-se que, quando interrompido pelo defunto – “Ó Reis” –, o heterônimo estava justamente a pensar, recitando o ortônimo da *Mensagem* (1934) no poema “Calma”, da parte final, “Nevoeiro”: “Que nau, que armada, que frota/Pode encontrar o caminho/À praia onde o mar insiste/Se à vista o mar é sósinho?” (PESSOA, 2005, p. 88). À primeira vista, o mar é sozinho, é todo água e encoberto, sem praia que se aviste. Se a nau, a armada, a frota portuguesa puderam encontrar o caminho à praia e ao conseqüente mercado colonial que sustentaria Portugal por séculos, agora, Reis, mirando o Tejo, pergunta, sem expectativa de resposta, “qual” caminho é ainda possível e “para onde”, se os destinos até então percorridos chegaram à exaustão – conforme previsões do velho do Restelo camoniano que mostraremos mais adiante. O ácido e irônico morto interpela o outro até saber que ali, dentro de pouco tempo, apareceria Marcenda. O que de fato acontece. Importa-nos mais, por hora, a reação dos velhos sentados ao banco:

Os dois velhos conversavam, Podia ser o pai dela, disse um, Isto é com certeza arranjadinho, disse o outro, Só não percebi o que é que esteve ali aquele tipo de preto a fazer durante este tempo todo, Qual tipo, Aquele que está encostado às grades, Não vejo ninguém, Precisas de óculos, E tu estás bêbado, era sempre assim entre estes dois velhos, começavam por conversar,

logo discutiam, acabavam sentados cada qual no seu banco, depois tornavam a juntar-se (SARAMAGO, 2010, p. 184-185).

No jogo tanatográfico instaurado, o defunto – enquanto presença, Pessoa e presságio – é identificado por certos pontos de vista, ou seja, não por todos (personagens). Um dos velinhos chama atenção para a presença de um “tipo de preto” “encostado às grades”, que estivera na praça do Adamastor “durante este tempo todo”. É claro que a narrativa humorística saramaguiana faz dessa visão privilegiada motivo de chacota – o que visualiza o defunto é acusado de bêbado e aí inicia-se contenda marcada pela “*atualidade viva*” (BAKHTIN, 2010, p. 122), tipicamente “realista moderna” (AUERBACH, 2011, p. 419).

Ocorre que o procedimento literário de combinar visões, consciências e vozes diversas durante uma mesma cena romanesca é estrutura discursiva liminar de um autor secundário ou narrador que não se quer explicar inteiramente, tampouco compor narrativa acabada, mas que polemiza com o próprio leitor, imitando, em certa medida, a acidez e a ironia do personagem Fernando. Paulo Bezerra discute tais questões em seu estudo sobre o conto russo *Bobók*:

É daí que decorre a estrutura liminar (...), assentada numa contiguidade entre um plano real imediatamente verificável e outro que se vai disfarçando nos tons fugidios e inseguros de sua narração, levando o narrador a olhar permanentemente em torno e a desenvolver um discurso polêmico no qual se cruzam diversas vozes daqueles planos (BEZERRA, 2005, p. 57).

Fato notável neste romance é que o “plano real imediatamente verificável” por si só faz-se polêmico, composto por um personagem central emprestado da ficção poética de outro – também feito personagem (heterônimo). Integrando o plano dos “tons fugidios e inseguros” da narração, Pessoa, na condição de morto, é acessível e disponível a um conjunto restrito de interlocutores. A prosa saramaguiana evita hiperdeterminações e explicações pormenorizadas: narrador e leitor que discutam frente à arena romanesca, pois a história segue sem tempo para justificar porque nem todos veem o defunto deambulante ou qual a explicação para que alguns notem o homem sem gabardina e chapéu nos cafés em que outrora compunha poesia.

Estes dois planos destacados por Bezerra (o imediatamente verificável e o fugidio) são decisivos para o constructo deste romance, como da própria arte, se a avaliamos em seu percurso histórico. Uma mirada muito breve pela tradição literária europeia mostra que, desde o *Hamlet*, de Shakespeare, visões várias cruzam-se para atribuir pluritonalidade à tanatografia. O leitor shakespeariano lembrará que, no drama, o fantasma do pai de Hamlet aparece aos guardas, ao conselheiro Horácio e ao filho, mas não à rainha, sua mulher em vida. A presença refutável dos mortos literários parece, então, carregar algo de recorrente na

história da literatura: “o corpo se transforma em uma fronteira entre os dois mundos. Em *Hamlet* essa relação transparece, menos traumática, mas reside ali um dos berços dessa visão moderna” (SILVA JR, 2008, p. 166).

Com Shakespeare, a narrativa de morte personaliza-se. Vale destacar que, em Homero, Luciano de Samósata, Dante Alighieri e Gil Vicente o discurso sepulcral destacava-se sobretudo no âmbito da coletividade, por meio de catábases – descidas aos infernos – verificadoras da condição mortuária geral no Hades, nas trevas ou nas barcas do céu, purgatório e inferno. O advento da modernidade e do individualismo não é cronologicamente consensual, mas os teóricos de literatura concordam que coincide com a ascensão do romance: para Mikhail Bakhtin (2008) rebenta já com François Rabelais, Miguel de Cervantes e William Shakespeare a partir do século XVI, quando modifica-se a visão e o tratamento discursivo dado à morte – o espectro shakespeariano já permite intuir a individualização do trespasse. Para o crítico inglês Ian Watt (2010), dá-se na Grã Bretanha em princípios do XVIII, com Defoe, Richardson e Fielding. Finalmente, para Erich Auerbach (2011), ocorre na primeira metade do século XIX, representado na prosa francesa de Stendhal e Balzac. Essa *peçoalização* do morrer combina com a ascensão do gênero – enquanto forma literária que privilegia as ações de homens comuns, retratados em sua individualidade ordinária, o romance, como as pessoas, luta pelo discurso ainda possível no decurso do tempo:

O narrador extrai seu enredo da rememoração biográfica e autobiográfica e atribui ao ser humano total responsabilidade pela existência. Essa primazia do *Eu*, realiza-se na prosa porque ela retrata a vida através da sucessão dos atos. Sua fidelidade ao cotidiano exigiu-lhe uma escala minuciosa, transformando-se assim, na única forma que o inclui entre os seus princípios constitutivos. Toda ação interna é uma luta contra o poder do tempo: a morte (SILVA JR, 2008, p. 67).

A morte, evidentemente, chama a atenção, na obra de 1984, pela presença do autor e personagem defunto Fernando Pessoa que se reveste da sabedoria de quem “conhece todas as coisas deste mundo e desse mundo” (SARAMAGO, 2010, p. 278). Teremos oportunidade, mais adiante, de analisar detidamente os diálogos dos mortos e as ações internas que envolvem tal personagem. Contudo, como “os velhos vão ainda mais depressa que os mortos” (ASSIS, 2009, p. 217; SILVA JR, 1999), importa explicitar o eco sepulcral exalado pelos velhinhos leitores no banco em frente à estátua do gigante Adamastor. Seres que participam da “escala minuciosa” que compõe o cotidiano do ano de 1936. Ocorre que estes velhinhos, cujas biografias singelas são cruzadas pela de Ricardo Reis, em muito recordam um outro

ancião tradicional e decisivo para a literatura lusitana: o velho do Restelo camoniano. Para imbuir de fôlego a discussão, destaque-se outro episódio da dupla sob o monstro de pedra:

Em poucos minutos chegou Ricardo Reis ao Alto de Santa Catarina. Sentados no mesmo banco estavam dois velhos a olhar o rio, voltaram-se quando ouviram passos, um deles disse ao outro, Este é o sujeito que esteve aqui há três semanas, não precisou de acrescentar pormenores, o outro confirmou, O da rapariga, naturalmente muitos outros homens e mulheres aqui têm vindo, de passagem ou com demora, porém os velhos sabem bem do que falam, é um erro pensar que com a velhice se perde a memória, que só a memória antiga se conservou e aos poucos aflora como ocultas frondes quando as águas plenas vão baixando, há uma memória terrível na velhice, a dos últimos dias, a imagem final do mundo, o último instante da vida, Era assim quando a deixei, não sei se vai continuar assim, dizem os velhos quando chegam do lado de lá, hão-de dizê-lo estes (...) (SARAMAGO, 2010, p. 206).

Os velhos do Alto de Santa Catarina são a iminência da morte pela “memória terrível na velhice”, pela “imagem final do mundo” que carregam, pela incerteza a respeito da continuidade da vida depois que se evadirem dela: “era assim quando a deixei, não sei se vai continuar assim”. Ninguém o sabe. Esta, possivelmente, é a principal angústia desses idosos leitores compulsivos dos jornais que apresentam uma vida sem vida no entreguerras e do Pessoa que constata um mundo sem poesia depois de sua partida.

A velhice é a memória ainda existente (e insistente) dos eventos cotidianos e da certeza obituária. Os dois personagens balizam o peso dos acontecimentos aliados à incerteza do porvir e é por isso que insinuem uma capacidade de vaticínio. Em estudo sobre a intermitência do fim em José Saramago, Sandra Ferreira (2011) destaca que “a morte cria o vínculo entre passado e futuro e opera de forma estruturante como texto e signo no que toca à concepção que cada sociedade faz de sua tradição” (FERREIRA, 2011). O par de homens septuagenários rememora ainda uma tradição instaurada pelo velho que, também mirando as águas, anteviu a cena final do mundo português. Falamos do personagem do Restelo, aparecido no canto quarto dos *Lusíadas* (1572):

Mas um velho, de aspeito venerando,
Que ficava nas praias, entre a gente,
Postos em nós os olhos, meneando,
Três vezes a cabeça, descontente,
A voz pesada um pouco alevantando,
Que nós no mar ouvimos claramente,
Cum saber só de experiências feito,
Tais palavras tirou do esperto peito:

“Ó glória de mandar, ó vã cobiça
 Desta vaidade a quem chamamos Fama!
 Ó fraudulento gosto, que se atiça
 Cua aura popular, que honra se chama!
 Que castigo tamanho e que justiça
 Fazes no peito vão que muito te ama!
 Que mortes, que perigos, que tormentas,
 Que crueldades neles *experimentas!*”

(...)

A que novos desastres determinas
 De levar estes Reinos e esta gente?
 Que perigos, que mortes *lhe* destinas,
 Debaixo dalgum nome *preminente?*
 Que promessas de reinos e de minas
 De ouro, que *lhe* farás tão facilmente?
 Que famas *lhe* prometerás? Que histórias?
 Que triunfos? Que palmas? Que vitórias?

(...)

Já que nesta gostosa *vaidade*
 Tanto enlevas a leve fantasia,
 Já que à bruta crueza e feridade
 Puseste nome “esforço e valentia”.
 Já que prezas em tanta quantidade
 O desprezo da vida, que devia
 De ser sempre estimada, pois que já
 Temeu tanto perdê-la Quem a dá (...)”
 (CAMÕES, 2000, C. IV, E. 94-99).

O mais surpreendente na aparição do velho de “aspeito venerando” é sua capacidade de interrogar o destino – aquele mesmo de que tratamos no capítulo anterior – em meio a uma epopeia aclamadora. O sujeito simples, cujo saber fora todo “só de experiências feito” é considerado “esperto” pelo próprio *narrador épico*, “longe de querer participar na expedição, se opõe frontalmente a ela” (SILVA, 1999, p. 449). Pois da boca de um velho, situado à praia lusitana, entre a gente comum, portador da cultura unicamente popular e experimentada, sai a afirmação desconfiada à empreitada marítima portuguesa: “Que mortes, que perigos, que tormentas/Que crueldades neles *experimentas!*”. A assertiva vai com a convicção de quem já viu catástrofes – na estância 97, não se pergunta se haverá desastres, questiona-se “A que novos desastres determinas/De levar estes Reinos e esta gente?”.

Não poucas vezes, esta narrativa profética aparece na literatura portuguesa – a essa tradição chamamos memória do futuro. Nome que merece ressalva no âmbito da previsão é o de padre António Vieira, jesuíta do período colonial (um dos primeiros prosadores da língua portuguesa) que chegou a escrever a emblemática obra *História do futuro* (1718) em que

interpreta a atualidade e os rumos de seu país (destinado, em sua ótica, a constituir-se como Quinto Império), bem como da colônia onde viveu longos anos, o Brasil:

As outras histórias contam as cousas passadas, esta promete dizer as que estão por vir; as outras trazem à memória aqueles sucessos públicos que viu o Mundo, esta intenta manifestar ao Mundo aqueles segredos ocultos e escuríssimos que não chegam a penetrar o entendimento (VIEIRA, 2005, p. 121).

Vieira compõe sua *História* com a intenção de apontar rumos para o Mundo (sobretudo luso-brasileiro) conforme estava posto. Quer desvelar ao entendimento coletivo os “segredos ocultos” da história presente, que permite inferir ou modificar o porvir – isso o orador não explicita, mas o leitor de sua obra sabe, visto tratar-se de um profundo conhecedor e contestador da política internacional, da religião tradicional e da economia empreendedora da metrópole portuguesa. Mais que profecia metafísica, impera, para estes vates (o velho do Restelo ou o padre Vieira), o destino anunciado com base na experiência histórica que ganha eco na fala à beira-mar do personagem camoniano. Perante episódio vastamente estudado ao longo da história, destacamos a percepção realista do ensaísta Luís de Oliveira e Silva:

(...) na criação do Velho do Restelo, entremete-se, não uma suposta capacidade profética, mas a experiência histórica de Camões. Os factos que o velho antecipa são *res acta*, albergadas na memória, e a sua apreciação desprende-se da consciência do narrador e liga-se à consciência autoral. A história impõe-se à fábula. O *élan* prospectivo, aparentemente profético, de ente de ficção, dilui-se na retrospectividade da consciência autoral, ciente já da decadência do projecto expansionista (1999, p. 452).

Ressalvado o apelo um pouco excessivo à pessoa física, histórica e biográfica de Luís de Camões, o comentário do estudioso português soa bastante pertinente ao entendimento que temos do senhor que assistia, ativamente, a partida da frota de Vasco da Gama. Não prescindimos da concepção apontada no capítulo anterior a respeito das instâncias autorais postuladas por Mikhail Bakhtin (2006), que separam o indivíduo fazedor de literatura daquela entidade literária – produzida para um contexto estético e ético específico – que narra um romance ou mesmo uma epopeia (esta última por extensão teórica nossa). Embora se discorde aqui de que a fala histórica e visionária proferida pelo ancião seja necessariamente a voz consciente de Camões, como infere o crítico apontado, o vaticínio do personagem é, sem dúvida, resultante de um conjunto de vozes (poeta, narrador, personagem) que, aproximadas pela necessidade invocada pela própria arena literária, conseguem ler o fato histórico (o “projeto expansionista”) e apontar vereditos para ele (a “decadência” do mesmo projeto).

Concordamos com Oliveira e Silva que o episódio é muito mais relativo à história que à fábula, entretanto, não deixa de assumir o caráter de previsão, de profecia fingida, já que, muitas vezes, a literatura serve-se dos modos de conhecimento da vida ordinária, como o determinismo, a adivinhação (BASTOS, 2012), para insinuar caminhos possíveis à experiência histórica. O velho do Restelo, imbuído de alguma consciência conjuntural do próprio Camões, é ciente da decadência e lança um aviso, sempre profético porque inserido no âmbito da *certeza incerta* da previsão, mas também detentor de um sentido ético que lê os acontecimentos para deles retirar possibilidades latentes de emancipação dos homens lançados ao mar, dos expectantes na terra, daqueles feitos de crenças e temores, porém, ainda crentes, em seu próprio poder de ação – mesmo que seja no discurso da denúncia.

A literatura portuguesa parece composta por algumas importantes *memórias terríveis*: a memória da falência (cantada pelo velho do Restelo e vivenciada por Camões). A do futuro, com um Império que não se cumpriu (para frustração de Vieira). A do defunto, experimentada via espectro camoniano inominado por Pessoa (na *Mensagem*) e via personagem ressuscitada por Saramago (n’*O ano da morte de Ricardo Reis*). A da velhice, imbricada ao processo de escrita do *velho* Saramago, que passa a escrever grandes obras somente depois de ampla vivência histórica – o autor natural de Azinhaga torna-se notável apenas a partir de *Levantado do chão* (1980), que inaugura uma série de narrativas publicadas somente após a Revolução dos Cravos (1974).

Ao longo do fragmento destacado, os desastres, as tormentas e as mortes coletivas dominam a cena. Até que na estância 99 consolida-se o pensamento de desdém lusitano à vida: “Já que prezas em tanta quantidade/O desprezo da vida, que devia/De ser sempre estimada”. As três figuras observadoras do partir de navios lusitanos – o vate camoniano e os desocupados saramaguianos – cultuam um saber vivenciado atrelado àquela “memória terrível da velhice” que ressaltava o narrador d’*O ano da morte de Ricardo Reis*. Essas qualidades lhes permitem antever a morte sua, como também geral, embotada no movimento vazio das embarcações concomitante à expiação da terra, que espera – por promessas, famas, histórias, vitórias perdidas no tempo, na épica e na memória coletiva de um povo.

Há uma vinculação decisiva, neste romance, entre Ricardo Reis, Fernando Pessoa, os dois velhos sentados ao miradouro e o gigante Adamastor. Pessoa defunto também se envolve com o principal habitante do Alto de Santa Catarina:

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

Mensagem, um gigante tão fácil, de tão clara lição simbólica, Vê-o daí, Vejo, pobre criatura, serviu-se o Camões dele para queixumes de amor que provavelmente lhe estavam na alma, e para profecias menos do que óbvias, anunciar naufrágios a quem anda no mar, para isso não são precisos dons divinatórios particulares, Profetizar desgraças sempre foi sinal de solidão (SARAMAGO, 2010, p. 228).

Impressiona a habilidade com que o personagem criado por Saramago lida com a herança literária e cultural relegada pelo autor de *Os Lusíadas*. Não se pode deixar de ver aí uma atitude consciente e responsiva do próprio autor em relação a uma decisiva tradição poética. Concordamos com Bezerra a respeito da participação muito singular dos autores que articulam polifonicamente suas consciências a das personagens:

o autor participa do diálogo, em isonomia com as personagens, mas exerce funções complementares muito complexas, uma espécie de correia de transmissão entre o diálogo ideal da obra e o diálogo real da realidade (BEZERRA, 2010, p. XI).

Se já enfrentava a obra e a heteronímia pessoana, José Saramago demonstra, pela boca de um portador (já morto) da tradição, ímpeto para revolver a obra camoniana a fim de equacioná-la em um romance de nosso tempo que pensa responsável e criativamente o peso da grande literatura que conta a história da Ibéria portuguesa. O diálogo traçado defronte à janela com vistas ao Adamastor de pedra entre o defunto e seu heterônimo – “diálogo ideal da obra” – esconde um grande diálogo – o “real da realidade” inserida no grande tempo da literatura. Como a fala pessoana remete a outro trecho d’*Os lusíadas*, agora com a imagética do gigante Adamastor, faz-se necessário evocar estâncias de seu aparecimento, para que o entendimento da fala do defunto seja mais preciso:

Aqui espero tomar, se não me engano,
De quem me descobriu suma vingança.
E não se acabará só nisto o dano
De vossa *pertinace* confiança:
Antes, em vossas naus vereis, cada ano,
Se é verdade o que meu juízo alcança,
Naufrágios, perdições de toda sorte,
Que o menor mal de todos seja a morte!
(CAMÕES, 2000, C. V, E. 44).

O amante de Tétis transformado em cabo de terra dura relata para Vasco da Gama suas vicissitudes atreladas às dos portugueses. Povo que o encontrou, Adamastor lhes revela os imensos danos a eles reservados: “naufrágios, perdições de toda sorte”, a tal ponto que o

“menor mal de todos seja a morte!”. Tais predições é que o Pessoa defunto, ironista sepulcral, considera banais, aludindo que naufragar, para quem se lança ao mar, é consequência demasiadamente óbvia e dizer-lho profeticamente pode soar algo ridículo.

Há algum exagero na crítica (paródica) do personagem saramaguiano. Certamente o gigante não serviu apenas para condensar “queixumes de amor”. Ele sintetiza uma pedra, em meio ao oceano lusitano, como que a lembrar o significado da empreitada marítima: fortuna, mas também morte. O amor não correspondido pela ninfa das águas pode bem denotar algo que vincula Adamastor ao Gama ou aos responsáveis pela expansão marítima portuguesa. A conquista do mar é sempre incompleta, parcial – como toda conquista – e implica consequências: no caso do amante, foi tornado gigante de pedra; no dos nautas lusitanos, tiveram de conviver, especialmente a partir o século XX, com a derrocada do potencial das colônias, o que lhes obrigou a retirar da terra, do solo firme economicamente abandonado por séculos, o sustento nacional. Isso o personagem Pessoa não fala, como que a justificar seu olvido na *Mensagem* por ser o cabo tormentoso algo de simbologia fácil e de pouca valia em seu grande e derradeiro poema. Pelo pouco que analisamos do monstro, fica evidente que suas potencialidades semânticas não foram (ainda!) de todo desveladas, sendo então, de fato um “imperdoável esquecimento” a ausência do Adamastor, do velho do Restelo, de alguma figura camoniana na *Mensagem* que não poupou esforços poéticos para visitar nobres, paisagens históricas, além dos proféticos António Vieira e Bandarra.

A causa do esquecimento é desconhecida e, até mesmo, inacreditável, se consideramos que o longo poema de 1934 revisita os grandes nomes da cultura lusitana para convocar o mesmo Portugal a uma superação do nevoeiro então experimentado no país. É pouco provável que Fernando Pessoa, ou qualquer outro intelectual português esclarecido, não considerasse Luís de Camões um ícone daquele pedaço de Ibéria. O problema mereceria um estudo dissertativo à parte. Não se pode deixar de salientar, porém, como José Saramago transforma criativamente esse olvido em matéria romanesca, elaborando uma arena responsiva à tradição literária do país. Se aos críticos da *Mensagem* está aberta a possibilidade de dizerem que Fernando Pessoa, enquanto novo poeta máximo português, preferiu ocultar Camões para, assim, livrar-se de sua sombra, o mesmo não se pode dizer de Saramago, que trouxe à roda de seu romance os dois maiores nomes que o precederam na literatura lusitana – ainda que esconda, com algum capricho, o eco poético de Alberto Caeiro (mas disso trataremos detidamente no capítulo seguinte).

Perceba-se que a fala do fantasma pessoano tende a invalidar toda a nossa argumentação em favor do caráter profético do discurso proferido pelo velho do Restelo ou

pelo gigante pedregoso: “anunciar naufrágios a quem anda no mar, para isso não são precisos dons divinatórios particulares”. Há, contudo, que se considerar dois aspectos determinantes que fazem Pessoa-personagem tratar os presságios lusíadas com tanta irreverência: o discurso dele é de um morto, voz que, tradicionalmente, carrega a sátira e o cinismo; sua conclusão é possível por ser ele personagem histórico do século XX, o que lhe garante “excedente de visão” (BAKHTIN, 2006, p. 23) em relação aos eventos e prelúdios narrados por Camões. Vale destrinchar com cuidado cada um desses aspectos.

No capítulo quarto de *Problemas da poética de Dostoiévski* (2010), Mikhail Bakhtin faz levantamento das características fundamentais dos gêneros sério-cômicos antigos que, em sua visão desde *Questões de literatura e de estética*, “aparecem como autênticos predecessores do romance” (BAKHTIN, 2002, p. 412). À revelia de outros intérpretes do romance – alguns aqui acionados, como Lukács – que veem em Aristóteles o primeiro grande materialista e, em sua *Poética*, o primeiro tratado estético escrito no Ocidente, Bakhtin privilegia não a épica – gênero nobre e destacado na elaboração aristotélica –, mas os gêneros populares e orais, como a menipeia, os Diálogos platônicos e luciânicos, por postular que estes seriam os embriões da prosa moderna.

Nessa conjuntura variada de poética do romanesco, o mais importante é perceber como, de forma unânime pelos pensadores apresentados, o romance, independentemente de sua genealogia, consolidou-se como lócus artístico do dia a dia, da atualidade, da mescla de estilos, da experiência de indivíduos comuns, da história em movimento e, portanto, do inacabamento enquanto refutação às verdades e formas autoritárias: “a última palavra do mundo e sobre o mundo ainda não foi pronunciada” (BAKHTIN, 2010, p. 191). Entendendo o romance como gênero em andamento, Bakhtin e Lukács, neste ponto, parecem concordar: “o romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo” (LUKÁCS, 2000, p. 72).

Exposta essa brevíssima postulação teórica sobre o romance, voltamos às considerações do crítico russo sobre a sátira menipeia em razão de um motivo especial: *O ano da morte de Ricardo Reis*, como as menipeias que originariam os diálogo dos mortos, consolida-se a partir da voz de um defunto que, detentor de um ponto de vista mais liberto das amarras socio-históricas e culturais, pode proferir a “palavra inoportuna” (BAKHTIN, 2010, p. 134), denunciar a carência de humanidade nos homens e criticar o andamento geral da vida. Inclusive, um dos principais traços destes gêneros primitivos (os diálogos socráticos, a sátira menipeia e, posteriormente, os diálogos menipeicos de Luciano de Samósata) é seu aspecto “cínico-desmascarador”, capaz de revelar, pelo despojamento cínico-filosófico e pela

consciência mortuária, “até que ponto tudo é insignificante visto do lado da morte” (SARAMAGO, 2010, p. 278).

Das catorze particularidades concernentes à sátira menipeia apontadas por Bakhtin em seu estudo sobre Dostoiévski, pelo menos seis delas podem ser otimizadas no estudo do livro saramaguiano, sobretudo no que se refere ao personagem morto Fernando Pessoa. No segundo ponto levantado pelo estudioso, a menipeia constitui “[o gênero literário antigo que] está livre das lendas e não está presa a quaisquer exigências da verossimilhança externa vital” (BAKHTIN, 2010, p. 130). Desde os primeiros capítulos do romance, o leitor compactua com um aspecto, aparentemente, violador da verossimilhança externa: Pessoa sendo já um cadáver, com tempo de validade (nove meses), visita Ricardo Reis até que se esmiúce de todo sua memória e sua capacidade de discursar. Relacionada ao tom possivelmente fantasioso que a menipeia (e nosso romance) assume está a terceira característica listada pelo autor:

Muito amiúde o fantástico assume caráter de aventura (...). Mas, em todos os casos, ele está subordinado à função puramente ideológica de provocar e experimentar a verdade. A mais descomedida fantasia da aventura e a ideia filosófica estão aqui em unidade artística e indissolúvel (BAKHTIN, 2010, p. 130).

Perceba-se que, em todos os diálogos entre Pessoa e Reis, há um elemento incontestavelmente fantástico – a fala do morto –, mas também desponta a sabedoria de quem provoca e experimenta novas verdades e ideias, como a de não ser lá o Adamastor gigante emblemático da cultura portuguesa, senão porta-voz de “queixumes de amor” camonianos. A postulação, pela gravidade do desdém para com a tradição literária, somente poderia ser efetivada num gênero extremamente plástico que porta uma categoria muito singular de diálogo – aquele traçado entre mortos ou, neste caso, entre um morto e um vivo ficcional. O inusitado fantasioso e o filosófico questionador apresentam-se em unidade artística indissolúvel no romance saramaguiano de 1984.

Ainda outra característica menipeica destacada pelo russo soa pertinente à prosa aqui estudada. É aquela que aponta o “excepcional universalismo filosófico e uma extrema capacidade de ver o mundo” – traço perfeitamente notável no personagem Pessoa. Para além da superfície da palavra, o diálogo dos mortos é também aquele que desnuda as “palavras derradeiras, decisivas e os atos do homem, apresentando em cada um deles o homem em sua totalidade e toda a vida humana em sua totalidade” (BAKHTIN, 2010, p. 131). No livro que narra o tempo nublado de 1936 em uma Lisboa sem Pessoa vivo, cabe ao defunto ortônimo

lembrar o Reis prosificado e o narrador alteronímico dessa totalidade necessária, conseguida somente com a aspiração poética e a superação dos regimes totalitários.

Para dar continuidade à aproximação comparativista, resta dizer que a menipeia consolidou-se como gênero dos “diálogos no limiar”, por incluir visitas à Terra, ao Paraíso (Olimpo) e ao inferno. Aliás, “na menipeia teve grande importância a representação do inferno, onde germinou o gênero específico do ‘diálogo dos mortos’” (BAKHTIN, 2010, p. 132). Não sabemos se Fernando Pessoa romanceado conheceu inferno ou paraíso. Aventa-se, contudo, a possibilidade de que ele seja, no romance, como que o retornado de uma experiência mortuária singular, que lhe confere esse grau de consciência refinado, além da verborragia para dizer as palavras que usualmente os vivos não dizem.

A essas experiências particulares damos o nome de catábases, pensando com Eudoro de Sousa, que as qualificou como “as obscuras regiões da alma humana em que, ainda hoje, moram os arquétipos desse ‘para além de toda a experiência’ a que os antigos deram a forma poética das catábases” (SOUSA, 2013, p. 23). São traços compositivos dessas viagens excepcionais a “experiência única e excepcionalíssima do herói”, além da “grande aventura, única e excepcional” que “compreende, como momento culminante, uma “visão do futuro” (SOUSA, 2013, p. 210). Há estudos que leem *O ano da morte de Ricardo Reis* como um romance de descida ao mundo subterrâneo. Antes de nos posicionarmos em relação a esta leitura, importa apresentá-la pela voz de seu idealizador, Orlando Grossegeesse:

Os poucos passageiros que deixam o *Higland Brigade* em Lisboa estão assustados com a cidade silenciosa: talvez todos esses habitantes estejam mortos; (...) e o motorista de táxi que leva o desapontado Reis até o Hotel Bragança parece uma paródia do velho Caronte: ele faz o traslado até uma espécie de mundo subterrâneo (Hades ou Inferno) procurando uma entrada para o labirinto urbano, enquanto a chuva continua caindo. Labirinto (...) é o cenário deste inferno: os viventes podem estar já mortos sem saber disso (GROSSEGESSE, 2006, p. 61, tradução nossa).

O pesquisador estabelece relação entre o romance de Saramago e a *Comédia* de Dante, intuindo que o Inferno seria a cidade de Lisboa, chuvosa e quieta como que habitada por cadáveres. Neste cenário sepulcral em que Reis aporta, haveria o tradicional barqueiro dos diálogos e descidas ao inferno, que seria aqui adaptado como o motorista de táxi (o mesmo emblemático que analisamos no capítulo anterior deste trabalho). Na análise apresentada, o trânsito do heterônimo a Portugal seria uma catábase, sendo a Lisboa de 1936 o Hades e, nela, quem se pensa vivo (Reis, Marcenda, etc.) já está falecido.

É bastante valiosa essa proposição do pesquisador germano-português, sobretudo se a aproximarmos da teoria ora apontada de Eudoro de Sousa. Fazendo incursão criativa, não seria descabido intitular este romance de *O ano da morte da Europa*, afinal o continente em que Reis desembarca parece mesmo um chuvoso e quieto cemitério, assolado por totalitarismos peculiarmente adaptados de um país para outro (Salazarismo, Franquismo, Fascismo, Nazismo...), pela eclosão da cruenta Guerra Civil Espanhola, pela dizimação de espanhóis comunistas na fronteira com Portugal, pelo golpe do governo lusitano contra seus marinheiros rebeldes, pela ascensão descontrolada de Adolf Hitler que aliciou consciências e institucionalizou o genocídio na Europa...

Não obstante todo esse cenário de mortes coletivas, há o aniquilamento da lucidez provocado pelos jornais tendenciosos da época, veiculadores de realidades muito mais cativantes que a real cena de destruição em massa e desestabilização econômica. Em última instância, perder a lucidez do que se passa no mundo dos vivos é enterrar-se (ou ser enterrado) no sepulcro sem dar por isso. Finalmente, a metáfora do *The God of the Labyrinth* borgeano, encrustada no romance, embasaria literariamente a tese de Grossegesse: encontrar a saída do labirinto, nessas condições de aniquilamento humano, é tão sofrível quanto a leitura destas páginas policiais para Reis. O sono, a exaustão, o silenciamento e a desistência, não somente de Reis, mas da coletividade que não grita contra os destinos impostos pela narração (como pela história) são indícios importantes de que sim, “os vivos podem estar já mortos sem saber disso”.

Ressaltada a pertinência da postulação do crítico de Saramago e retirando dela alguns índices de pensamento, apresentamos a nossa própria intuição: deixamos morto apenas Fernando Pessoa – o que o livro claramente permite inferir – para asseverar que este visita uma espécie de Hades do Cemitério dos Prazeres, em movimento catabático que lhe confere uma consciência profunda, o poder do vaticínio, condição inerente às catábases.

Lançando mão dos preceitos catabáticos apontados por Eudoro de Sousa (2013), retornado ao *Dom Quixote*, de Cervantes, para destacar que, no episódio da Gruta de Montesinos (vol. II, caps. XXII, XXIII e XXIV), quando Quixote faz, sozinho, movimento de descida em uma gruta tida como mágica, teríamos uma catábase contada pelo personagem que a vivenciou. Portanto, o narrador não relata a cena – assim como o narrador de *O ano da morte de Ricardo Reis* não detalha a experiência de Pessoa no outro mundo. Contudo, o fidalgo cavaleiro, depois de subir novamente ao local onde se encontravam seus companheiros, descreve toda a experiência fantástica, mas o próprio narrador, Cide Hamete Benengeli, não assevera a veracidade da aventura subterrânea, conforme adverte no capítulo XXIV: “Não me

posso convencer nem persuadir que ao valoroso D. Quixote tenha sucedido pontualmente tudo o que no capítulo anterior fica dito” (CERVANTES, 2007, p. 305). O narrador saramaguiano também não se compromete com as visões experimentadas pelo Pessoa defunto, deixa que o leitor decida se faculta, ou não, a uma experiência catabática singular, a sabedoria mortuária do poeta.

Infiltrado novamente no mundo dos vivos graças à artimanha do romance tanatográfico, Pessoa passou pela catábese (não narrada, apenas intuída, em procedimento similar ao de *Dom Quixote*), podendo tirar dela a experiência exclusiva que permite avaliar o presente e prefaciá-lo o futuro. Pela condição única criada no literário, essa *persona* morta pode avisar os viventes, ou pelo menos um deles, Ricardo Reis, e a narrativa deste aviso (um diálogo dos mortos, portanto) é que nos parece de validade inestimável.

O livro não deixa ver nitidamente se Pessoa experimentou, de fato, uma catábese. Além disso, há que se pontuar claramente que o termo utilizado por Eudoro remete a uma “poesia dos infernos” (SOUSA, 2013, p. 29), estudada no contexto das antigas épicas greco-romanas, com incursão final pela moderna epopeia portuguesa de Camões. Em sentido estrito, portanto, parece incoerente relacionar as catábases ao romance saramaguiano. É certo, porém, que a passagem pelo morrer torna Fernando Pessoa um personagem de consciência mais alargada – insiste nisso em seus diálogos filosóficos com Ricardo Reis –, o que lhe assegura aquela espécie de “visão do futuro” a que se refere o pensador da Universidade de Brasília. Não a visão do futuro casual, acidental ou advinda do azar (LUKÁCS, 2010), mas vaticinada pela sabedoria de quem passou pela história e, agora, forçadamente, distancia-se dela e da possibilidade de ação. Deste modo, sendo catábese, *lato sensu*, a passagem pela morte como “fonte de revelação” (SOUSA, 2013, p. 101), é possível pensar que o grande poeta, em fins de 1935, a experimenta. Reis a conhece pela narração do outro. O leitor de Saramago, finalmente, sabe da necessidade que um dia Eudoro de Sousa indicou competir aos leitores d’*Os lusíadas*: “conciliar a verdade histórica com ficção mitológica” (IDEM, p. 200), entendendo-se, agora, “ficção mitológica” não mais como a crença nos deuses promotores dos destinos humanos, senão como o mito romanesco de um defunto discursar.

Tome-se exemplo de diálogo dos mortos traçado entre Pessoa e seu heterônimo, em momento de refinada reflexão a respeito da individualização do trespassse:

Estranha coisa é a morte, Mais estranho ainda, olhando-a do lado em que estou, é verificar que não há duas mortes iguais, estar morto não é o mesmo para todos os mortos, há casos em que transportamos para cá todos os fardos da vida. Fernando Pessoa fechou os olhos, apoiou a cabeça no encosto do

sofá, pareceu a Ricardo Reis que duas lágrimas lhe assomavam entre as pálpebras (...), é do senso comum que os mortos não choram (SARAMAGO, 2010, p. 283).

O trecho comporta, para além da conversa produtiva entre os dois, uma imagética suficientemente marcante: visualizar o “poeta que tende já para a imortalidade” (GALHOZ, 2005, p. 15) fechando os olhos, deixando assomar duas lágrimas entre as pálpebras, por ser constante a rememoração, na morte, de “todos os fardos da vida”, é fato narrativo que implica observação acurada. Cada aparição pessoana sugere uma catábase pregressa que garante ao poeta singular conhecimento do mundo, da Lisboa chuvosa que deixara, da vida que nunca mais retomará. Oportunidade possibilitada, nesse cronotopo particular, apenas pela morte, já que Portugal transforma-se mesmo em lugar para silêncio sepulcral, sem espaço para pensamentos elaborados, contemplações ou contestações: “se veio para dormir, a terra é boa para isso” (SARAMAGO, 2010, p. 90).

O jogo de conhecimento futuro é bastante interessante em tanatografias diversas: na decisiva catábase clássica apresentada na *Odisseia*, de Homero, por exemplo, o personagem Odisseu tem acesso ao seu futuro particular, à sua própria *sina*. Na incursão catabática de Saramago, Pessoa defunto conhece segredo mais abrangente, visto que sabe o futuro da Europa (embora já o intuísse quando vivo, biográfico): tempo de nevoeiro. O narrador saramaguiano, por sua vez, habita o futuro carregando o peso da história. Quer, a partir da experiência vivida, propor outra história – intromete-se, portanto, na composição do futuro.

O Pessoa defunto quebra o silêncio do quarto de hotel ou da casa em que se instala Reis porque é um adepto da “palavra inoportuna” (BAKHTIN, 2010, p. 134). Neste ponto, tornamos a falar das características enunciadas por Mikhail Bakhtin como típicas da sátira menipeia, apontando agora aquela que consideramos a de máxima reverberação no modelo de diálogo que aqui é decisivo – o dos mortos. A fala pessoana torna-se inoportuna “por sua franqueza cínica” (IDEM), herdada da tradição filosófica vivenciada por “Diógenes e personas do mundo antigo e atual, todos em condição defunta” (BRANHAM, 2007, p. 98) que reverberou decisivamente nos diálogos escatológicos e nas tanatografias. Não parece forçoso dizer que, como nas menipeias, as palavras do morto de Saramago são “violações da marcha universalmente aceita e comum dos acontecimentos, das normas comportamentais estabelecidas” (BAKHTIN, 2010, p. 134). Anunciar, como faz o personagem, que “estar morto não é o mesmo para todos os mortos” é evidenciar que o trespasse de um poeta, intelectual, pensador da própria condição tem peso imponderável para o que vai – que

transporta para o lado de lá os pesos todos da vida – e para os que ficam – privados de algum portador do excedente de visão ético e estético do mundo.

Não se pode deixar de notar que, além da sua morte, Pessoa personagem pensa nos inúmeros falecimentos que não são iguais, pois cada partida é singular para o indivíduo que a experimenta – e para o que a assiste. O autor de *Mensagem* viveu trinta e cinco anos no mundo do século XX, assistindo a duração de toda a Primeira Guerra (1914-1919), a ascensão do nazi-fascismo, o enrijecimento do Estado salazarista em Portugal, além da iminência de uma nova Guerra (1939-1945), que os europeus insistiam ser de proporção global – mesmo que os países da América Latina ou da Europa *pobre* envolvidos não participassem das decisões principais, embora colhessem os impactos econômicos dos saldos do conflito.

Essa passagem curta pelo “breve século XX” foi suficiente para que Pessoa se apercebesse de que as mortes eram tratadas de forma generalizada. A exemplo dos grandes holocaustos históricos (a da dominação do Império Romano no mundo pré-Cristão, os conflitos milenares do Oriente Médio, a devastação das comunidades locais na empreitada colonial hispano-portuguesa...), genocídios tornavam-se tão corriqueiros quanto banais. Quando o personagem diz que “não há duas mortes iguais” retruca a ordem do século, em que os descensos de milhões de viventes passam a ser entendidos como razoáveis, desde que atendam a específicos interesses políticos e econômicos.

A esse respeito, o historiador Eric Hobsbawm, autor de *A era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991* (2008), reflete argutamente:

Por que (...) tantos cérebros pensantes o veem [o século XX] em retrospecto sem satisfação, e com certeza sem confiança no futuro? Não apenas porque sem dúvida ele foi o século mais assassino de que temos registro, tanto na escala, frequência e extensão da guerra que o preencheu, mal cessando por um momento na década de 1920, como também pelo volume único das catástrofes humanas que produziu, desde as maiores fomes da história até o genocídio sistemático (HOBSBAWM, 2008, p. 22).

Neste caso, a memória do futuro do narrador reverbera no defunto. Fernando Pessoa recosta a cabeça, fecha os olhos e desafia as capacidades dos cadáveres conseguindo, ainda, chorar, porque o diálogo com Reis o leva a pensar em como o trespassse transformara-se em algo coletivamente alastrado mesmo sendo inerente ao “destino pessoal de cada homem” (ARIÈS, 2000, p. 129). O historiador britânico não cita Fernando Pessoa como um dos “tantos cérebros pensantes” que veem com insatisfação as ações do século XX e temem o porvir. Contudo, o poeta certamente foi um desses cérebros que chora, morto e romanceado, pelo

poema último que não fez, pela palavra que restava dizer em pleno salazarismo, mas não disse. Chora porque sabe que aos “cérebros pensantes” custa muito morrer neste século, deixando a grande maioria de seres humanos inocentes à mercê de “catástrofes humanas” e de “genocídios sistemáticos”, pessoas agora órfãs de poetas que lhes ensinem a “endireitar à força a curva dos horizontes” (PESSOA, 2005, p. 111).

Claro que, do ponto de vista brasileiro ou latino-americano, cabem algumas ressalvas em relação ao prefácio destacado do europeu autor de *A era dos extremos*: depois da experiência colonial imposta pelo velho continente à América, que dizimou nações autóctones, culturas indígenas, comunidades inteiras e vitimou inumanamente negros trazidos como mercadoria produtiva da África, parece-nos de algum modo eurocêntrico considerar que o século XX foi mais violento ou comportou “genocídio sistemático” em maior escala que aquele praticado nas regiões colonizadas ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII ou até o século XX, no caso de países africanos. Com isso, porém, não se quer minimizar a brutalidade dos anos iniciados em 1900. Apenas ressalta-se que a beligerância e a dominação vêm acompanhando a passagem humana pela história – em pontos diversos desta.

Mas voltemos a Pessoa porque nosso romance trata do ano da morte da Europa. O poeta sofre porque conhece o ter de morrer, justamente por estar já do outro lado. Lastima, porém, não ter mais a natureza de ser de ação, por isso insiste em falar, discutir, ir aos cafés que frequentava, pular carnaval... O que parece mais decepcioná-lo é a perda do poder de ler e a impossibilidade de fazer arte – atividade humana que guia o viver e ensina a morrer:

Dessa reciprocidade entre vida e morte, aliança indissolúvel, surgem escrituras saramaguianas que investem ficcionalmente na dialética natural entre vida e morte, de modo a lembrar-nos, em espécie de *memento mori* contemporâneo, que somos seres que não paramos de morrer nunca e a arte é um lugar ímpar para amenizar o conflito entre querer viver e o ter de morrer que dilacera a espécie humana (FERREIRA, 2011).

O Fernando Pessoa criado por José Saramago chora porque sabe que morre, sabe que morreu e que o mesmo destino se reserva a todos os habitantes daquela Lisboa que rapidamente se esquece dele. Entretanto, percebe que em 1936 a morte chega mais cedo para os revolucionários como Daniel ou assalta, repentinamente, os poetas espectadores e perdidos no século XX, como Ricardo Reis. Se, na primeira metade do século XX, a poesia pessoana (com todas as suas faces heteronímicas) era a resposta a um tempo que ressuscitava e reelaborava assassinatos em massa, no fim do século, a prosa saramaguiana ratifica a necessidade de ainda crer que “a arte pode melhorar os homens” (SARAMAGO, 2010, p. 95),

mesmo depois de um século em que a incontestável “reciprocidade entre a vida e a morte” perdeu seu caráter natural, tornando-se artificialmente brutal – sina de quem se opõe ao silêncio cemiterial.

Como o personagem defunto não veste apenas os trajes da melancolia, mas também o da sátira provocativa, faz-se tempo de se discorrer sobre o que outrora dissemos ser o segundo causador da chacota pessoana para com vozes pressagiadoras aparecidas no poema de Luís de Camões. Deve-se levar em consideração (pois o romance o faz) que Fernando Pessoa esteve vivo, fez parte de toda a conjuntura cultural, histórica e social da Europa (no caso de Ricardo Reis, até do Brasil, mas neste ponto, foquemos o olhar apenas sobre Pessoa) e, sobretudo, da Lisboa que habitou. Isso mais a sua incomparável vivência poética, conferem-lhe o que o teórico russo contemporâneo a Pessoa conceituou como excedente da visão estética:

A contemplação estética e o ato ético não podem abstrair a singularidade concreta do lugar que o sujeito desse ato e da contemplação artística ocupa na existência. O excedente de minha visão em relação ao outro indivíduo condiciona certa esfera do meu ativismo exclusivo, isto é, um conjunto daquelas ações internas ou externas que só eu posso praticar em relação ao outro (...) o que nos importa são apenas os atos de *contemplação-ação* – pois a contemplação é ativa e eficaz (...) (BAKHTIN, 2006, p. 22-23).

O autor de *Estética da criação verbal* (2006) é incisivo: o ato ético e a vivência estética estão inexoravelmente vinculados a um sujeito inserido em lócus específico da existência – nesse sentido, somente é possível falar em “excedente de minha visão” na medida em que esse “eu” é histórico. Detentor de visão que considera, ontologicamente, o outro, Pessoa personagem conhece, depois de morto, que a contemplação é também “ativa e eficaz” porque implica ação exotópica, pois os atos internos e externos só têm ressonância “em relação ao outro”. Assim, se “profetizar desgraças foi sempre sinal de solidão” (SARAMAGO, 2010, p. 228), agir enquanto sujeito inserido no tempo é sinal de coletividade. Esse é, possivelmente, o maior desafio que o morto se impõe: mostrar a Reis que contemplação é mote para ação, não apenas apreciação estética esvaziada de uma dimensão ética. Mais que isso, a participação de Pessoa na porção derradeira da biografia romanceada do heterônimo se dá no ímpeto de eliminar a “falta de conexão entre a consciência atribuída e as experiências, ações, crenças e pensamentos dos homens reais e concretos” (VEDDA, 2012, p. 12) – competência em baixa no ano em que morre Ricardo Reis.

No esboço jocoso de crítica literária elaborado pelo defunto Pessoa, ele chama a figura do gigante de “fácil”, portadora de “clara lição simbólica” (SARAMAGO, 2010, p. 228).

Mais impressionante ainda é o tratamento literário que o narrador (há aí muito do autor primário, José Saramago, consciente de seu papel na história literária do país) dá a este fato, mas, sempre, pela fala do próprio defunto personagem:

Quis Fernando Pessoa, na ocasião, recitar mentalmente aquele poema da Mensagem que está dedicado a Camões, e levou tempo a perceber que não há na Mensagem nenhum poema dedicado a Camões, parece impossível, só indo ver se acredita, de Ulisses a Sebastião não lhe escapou um, nem dos profetas se esqueceu, Bandarra e Vieira, e não teve uma palavrinha, uma só, para o Zarolho, e esta falta, omissão, ausência, fazem tremer as mãos de Fernando Pessoa, a consciência pergunta-lhe, Porquê, o inconsciente não sabe que resposta dar, então Luís de Camões sorri, a sua boca de bronze tem o sorriso inteligente de quem morreu há mais tempo, e diz, Foi inveja, meu querido Pessoa, mas deixe, não se atormente tanto, cá onde ambos estamos nada tem importância, um dia virá em que o negarão cem vezes, outro lhe há de chegar em que desejará que o neguem (SARAMAGO, 2010, p. 360).

Defrontamo-nos com um diálogo dos mortos muito singular por ser travado entre a consciência do maior poeta português produzido no século XX e o ícone de Portugal autor da epopeia moderna do século XVI. É possível declarar ser este o único momento em que Pessoa sai vencido e abatido de uma conversa. Nos outros diálogos, protagonizados junto a Reis, lança-se sempre como voz de sabedoria, detentor de um ponto de vista amplificado. Aqui, perde em astúcia mortuária: Camões estampa o “sorriso inteligente de quem morreu a mais tempo”.

As causas para a omissão podem ser inúmeras e interessa-nos pouco perscrutá-las. Não deixa, contudo, de ser interessante para o estudo da tradição literária notar as contendas pendentes entre os dois autores que enformaram uma literatura. Leve-se em consideração o que, em 1924, disse Pessoa na função de crítico literário a respeito do renascentista:

Camões é *Os Lusíadas*. O lírico, em que os inferiores focam a admiração que os denota inferiores, era como em outros épicos de sensibilidade também notável, a excedência inorgânica do épico. (...) Resta dizer, de Camões, que não chegou para o que foi. Grande como é, não passou do esboço de si próprio. Os sobrehomens da nossa glória constelada – o Infante e Albuquerque mais que todos – não cabem no que ele podia abarcar. A epopeia que Camões escreveu pede que aguardemos a epopeia que ele não pôde escrever. A maior coisa nele é o não ser grande bastante para os semi-deuses que celebrou (PESSOA, 1988, p. 107).

O Pessoa crítico mostra-se um tanto severo com o grande poeta, que ele não considera tão grande assim: Camões “não chegou para o que foi”, “não passou do esboço de si próprio”. Sugere que homens, melhor, “sobre-homens”, como o Infante Dom Henrique e o militar

Afonso de Albuquerque – portanto, figuras políticas e estratégicas do expansionismo marítimo, não do âmbito das artes e da cultura lusitana – seriam muito mais louváveis e gloriosos que o próprio autor da épica, que, aliás, não soube representar toda a grandeza dos outros n’*Os Lusíadas*. O “Zarolho”, como é referido n’*O ano da morte de Ricardo Reis*, teria por maior grandeza assumir-se pequeno diante das figuras históricas responsáveis pela empreitada marítima narrada.

Leitor mais ardiloso da crítica proferida por Pessoa poderia perguntar se este, construindo, via heteronímia, protótipos de semideuses (como Alberto Caeiro e Ricardo Reis, que habitam um mundo poético inacessível à vulgaridade da vida moderna) seria poeticamente igualável aos “semideuses que celebrou”. Nossa resposta seria que sim, pois a poética do ortônimo, sobretudo tardia, como destacaremos no último capítulo deste trabalho, possui valor estético, ético e responsivo incontornável. Possivelmente, críticos se manifestariam aludindo que o ortônimo não teria sido grande o bastante para os heterônimos que celebrou. Aqui, contudo, já adentraríamos em denso nevoeiro analítico que não é nosso objetivo. Fica a previsão de análises futuras.

O fragmento crítico destacado, publicado em Portugal em 1924, dez anos antes do lançamento da *Mensagem*, serve-nos mais como contextualização da atmosfera que envolve o diálogo entre defuntos apresentado em finais do romance saramaguiano. Esse clima de obrigatoriedade responsiva, de urgência por um supra-Camões, de peso frente ao escritor que modelara a cultura moderna lusitana recaído sobre Fernando Pessoa certamente tem seu percentual de responsabilidade pela ausência camoniana no livro de 1934. Se Saramago provoca a discussão a respeito da tradição literária lusófona, o leitor consciente precisa encará-la, o que significa voltar a Pessoa leitor de Camões.

Ferramenta analítica que fomenta essa reflexão é a relação que estabelece o (ainda valoroso) crítico português Massaud Moisés² entre *Os Lusíadas* e a *Mensagem* (estudo comparativo bastante recorrente na crítica literária desde a publicação do último livro):

Ora, enaltecer o poema camoniano, seguir-lhe a lição, equivalia a negar-se como criador de mitos, rebaixando-se, como outros antes dele, a simples epígono de Camões. Como crítico, revelaria na trivialidade; como poeta,

² Embora haja certo repúdio atual a Massaud Moisés, que soaria “datado”, o autor é lembrado por seu desbravamento sistemático da literatura portuguesa e pessoana – o que já lhe garantiria presença neste estudo. Como debruçamo-nos sobre romance que ressuscita autores (Pessoa, Camões), sentimo-nos convidados a reavivar ensaístas pouco citados (Eudoro de Sousa; José Gil) em cotejo com nomes consagrados (Eduardo Lourenço, Teresa Cerdeira). Este esforço de trazer à roda pensadores de tempos e mentalidades variados é uma forma de responder não só ao inacabamento literário, mas também ao constante refazer-se do pensamento crítico.

enfermaria de imitação, no sentido menor do vocábulo. A saída do impasse – que se localiza no cerne de sua obra –, a única saída do impasse estaria em repudiar *Os Lusíadas* (MOISÉS, 1998, p. 225).

O repúdio importante é demonstrado no apagamento autoral: possivelmente negando Camões na história de Portugal – nome, aliás, original da *Mensagem* –, não listando-o, sequer, entre os homens proféticos que anteviram os destinos pátrios (Bandarra, Vieira e o “terceiro”, provavelmente o próprio Pessoa) no segundo segmento da terceira parte – “O Encoberto”. O pesquisador português enxerga a refutação, o distanciamento em relação a Camões justamente como o movimento propulsor da poesia pessoana, sobretudo da produção do poema épico que, contrastivamente, responde a Camões desde a forma, passando pelo tema, entretanto, sem invocar o outro, empregando a estratégia do “*ex silentio*”, que Eudoro de Sousa explicou em seu *Catábase*, como modo de “dedução ou conclusão realizada sem o recurso a documentos do autor ou do assunto referido” (SOUSA, 2013, p. 118).

Concordamos com Moisés que a negação (mais ou menos consciente) foi estratégia criativa empregada por um autor jovem para igualar-se a um nome canônico, quase endeusado por uma cultura. O alibi funcionou para Pessoa que se engrandeceu ao entender que “rechaçar *Os Lusíadas* era reconhecer-lhe a grandeza emblemática” (MOISÉS, 1998, p. 225).

O movimento empregado por Saramago parece-nos diverso: querendo também fazer parte desse pedestal dos grandes autores lusitanos não repeliu a nenhum dos dois escritores. Antes, trouxe-os para a arena, tendo nisso o seu benefício principal – ser autor de prosa, estando, à primeira vista, poupado das comparações com os dois poetas míticos. Lançando mão do diálogo dos mortos romanesco, “no qual homens e ideias, separados por séculos, se chocam na superfície do diálogo” (BAKHTIN, 2010, p. 127), o prosador priva-se de receber o “sorriso inteligente” do “Zarolho” que não pode condená-lo. Fato é que os dois poetas são definitivos para a literatura e a cultura portuguesa e suas ossadas repousam juntas:

Que dentro em pouco Pessoa vá fazer companhia aos ossos fictícios de Camões, pode ser apenas um monumental erro de exegese, um contra-senso crítico, no fundo, sem importância. (...) De maior significado é que, de agora em diante, Camões e Pessoa se encontrem inscritos no firmamento da nossa Cultura, não só como grandes poetas, mas como modelos, por assim dizer, regitados, da tão celebrada “maneira portuguesa de estar no mundo” (LOURENÇO, 2008, p. 64).

Lourenço e Moisés concordam que Fernando Pessoa inscreve-se, pela monumentalidade de seu legado literário, no “firmamento” da cultura lusitana e mesmo da cultura em língua portuguesa como modelo da marca de um povo no mundo. Por refutação ou

aproximação, Camões e Pessoa estão juntos na formação inacabada da literatura lusófona. Aventamos a possibilidade de que Saramago possa ser agregado a este patamar. Entretanto, corretamente define o professor português que “ninguém está nos túmulos que lhe preparam”. Por isso, não se pode afirmar com segurança plena em que altura da grande literatura universal estará José Saramago daqui a quarenta, cinquenta ou cem anos. É certo, porém, que o autor primário que produz *O ano da morte de Ricardo Reis* deseja se colocar em diálogo com os dois canônicos e o faz por meio de um narrador muito inteligente que cria condições de igualdade de fala para os três – percebe-se que, no instante flagrado de remorso pessoano, Camões tem oportunidade de discursar e aproveita para dizer que o outro o omitiu por inveja. Por meio da arena romanesca, Saramago quer encontrar os dois vates para, com eles e, a partir deles, num gênero por natureza, polifônico (diferentemente de seus predecessores) ser também registro da “maneira portuguesa de estar no mundo”.

Neste ponto, cabe visitar o ensaio em que a brasileira estudiosa de Saramago, Teresa Cerdeira, remete à presença de ambos os poetas no romance da década de 1980:

Propomos como linha de leitura que a aventura nos textos fundadores da cultura é uma aventura na história, alicerçamos nesse desconstruir/reconstruir metafórico o novo projecto de releitura, ou, para retomar Eduardo Lourenço, de autognose da pátria, que é o cerne da proposta da literatura contemporânea portuguesa e, especialmente, de José Saramago (CERDEIRA, 2000, p. 271).

No caso específico d’*O ano da morte de Ricardo Reis*, destacamos que a “aventura nos textos fundadores” tanto de Camões como de Pessoa significa, além de uma “aventura na história” – a partir de reavaliação dos fatos históricos, conforme demonstrado ao longo do primeiro capítulo desta dissertação e lembrado também neste –, com autognose pátria, também uma investida pela tradição literária, numa espécie de auto-litero-gnose (perdoe-nos o grande Eduardo Lourenço pela apropriação dolosa de sua expressão), em que se relê criativa, responsiva e eticamente os textos artísticos decisivos da cultura portuguesa: *Os Lusíadas*, as produções dos heterônimos pessoanos, além de sua poética ortônima, que inclui a *Mensagem*.

Assim, neste romance especialmente, não apenas a revisitação histórica mostra-se fulcral, como também a consciência referente à tradição da literatura de que se é partícipe (consciência nem sempre abundante nos escritos atualmente publicados pelo mundo, mas, em

geral, presente nos escritores portugueses contemporâneos³) lança-se como decisiva para a efetividade artística do livro e, conseqüentemente, para a possibilidade de inserção de José Saramago nesta tríplice portuguesa de autores de “grandeza emblemática” (MOISÉS, 1998, p. 225). Para José Saramago, a grandeza avulta graças ao *Ano da morte de Ricardo Reis* que “constitui com todas as citações e jogo de citações, simultaneamente um acervo de memória coletiva e é fonte de criação da mesma” (NUNES, 2013, p. 209).

Não só de *Mensagem* é feito Pessoa. Aliás, para usar expressão de sua crítica a Luís de Camões, Fernando Pessoa não é a *Mensagem*. Felizmente, é muito mais que ela, com uma poética múltipla de alcance imensurável, de que se falou um pouco no capítulo anterior e que se destacará mais detidamente no próximo. Neste momento, importa lembrar que o poeta é também personagem e, apontadas suas pendências com aquele que um dia inventou Adamastor, urge voltar para a sabedoria humana – alcançada na morte – que ele comporta:

De repente, Fernando Pessoa abriu os olhos, sorriu, Imagine você que sonhei que estava vivo, Terá sido ilusão sua, Claro que foi ilusão, como todo o sonho, mas o que é interessante não é um morto sonhar que está vivo, afinal, ele conheceu a vida, deve saber do que sonha, interessante é um vivo sonhar que está morto, ele não sabe o que é a morte, Não tarda muito que você me diga que morte e vida é tudo um, Exactamente, meu caro Reis, vida e morte é tudo um, Você já disse hoje três coisas diferentes, que não há morte, que há morte, agora diz-me que morte e vida são o mesmo, Não tinha outra maneira de resolver a contradição que as duas primeiras afirmações representavam, e dizendo isto Fernando Pessoa teve um sorriso sábio, é o mínimo que desse sorriso se poderia dizer, se tivermos em conta a gravidade e a importância do diálogo (SARAMAGO, 2010, p. 284).

A condição mortuária como descrita na obra é bastante interessante, pois o morto não só tem a possibilidade de sonhar, como pode “acordar” deste sonho – mas não do sono eterno – e narrar os elementos oníricos experimentados. Mais curioso ainda é que o poeta sonha com ele próprio vivo, numa ilusão que abarca o desconsolo visualizado nos outros trechos de diálogos aqui apresentados. Sonha como quem anseia estar vivo para fazer o gesto que os vivos não fazem – por poucas vezes portarem aquele “excedente de visão” de que se falou. Essa possibilidade inexistente para Pessoa, como para qualquer morto. Por isso, reveste-se de algum pessimismo: “morte e vida é tudo um”. Ricardo Reis entende quase nada, vivo que está. O narrador assiste a tudo isso e esclarece para o leitor que a conversação é séria: tenha-se

³ Publicados a partir da década de 1980, são exemplos de romances lusitanos conscientes da tradição literário-histórica de que fazem parte: *Memorial do convento* (1982), também de Saramago; *As naus* (1988), de António Lobo Antunes; *O dia dos prodígios* (1980), de Lídia Jorge e *A eternidade e o desejo* (2007), de Inês Pedrosa.

em “conta a gravidade e a importância do diálogo” em que dois poetas, um morto e outro factualmente inexistente discutem sobre a vida que, nesses tempos, iguala-se à morte.

No trecho, tem-se momento privilegiado do romance tanatográfico que se quer polifônico: em poucas linhas, fala o morto (que ainda sonha!), o vivo que discute com o outro por não aceitar a premissa (ou presságio) de que “morte e vida é tudo um”, além da intromissão final de um narrador que nos chama a atenção para a gravidade da conversa entre os dois poetas. Este narrador é, notadamente, um grande leitor/ouvinte de poetas, a tal ponto que, como se verá no capítulo terceiro, arrisca-se a fazer também poesia. No romance, personagens e narrador discutem às voltas de um tema principal – a vida “no limiar de grandes decisões e crises internas” (BAKHTIN, 2011, p. 70), decisões e crises de Pessoa, Reis, mas também da voz que narra e de todos que participamos da gravidade que é o existir.

O sorriso de Pessoa – como o de Camões – é sábio, sendo isso o mínimo que dele se pode dizer. Em relação a Reis, tem a vantagem de já estar morto – do ponto de vista axional é uma desvantagem. Ocorre que o heterônimo não percebe a potencialidade cruel da equação montada pelo outro. Se a vida iguala-se à morte é porque nela a “ação” não é mais “sempre possível a qualquer tempo” (LUKÁCS, 2012, p. 113) e sem ação o homem é cadáver:

A vida não é muito mais que estar deitado, convalescendo duma enfermidade antiga, incurável e recidivante, com intervalos a que chamamos saúde, algum nome lhes havíamos de dar, vista a diferença que há entre os dois estados (SARAMAGO, 2010, p. 169).

Embora revestido de tom aparentemente pessimista, o trecho apresenta uma possibilidade, resistente nos “intervalos a que chamamos saúde”, momentos que se opõem à apatia do “estar deitado, convalescendo duma enfermidade antiga, incurável e recidivante”. Os dois estados são distintos, a voz narrativa enfatiza. Ocorre que o preponderante parece ser o da enfermidade, que coloca os homens deitados, convalescentes, inertes, de modo não muito diverso do que estariam se estivessem mortos, daí o “vida e morte é tudo um”.

No século dos extremos que Hobsbawm entendeu como o mais assassino de todos, e que nós, latino-americanos periféricos, consideramos como mais um holocausto dentre vários, a vida iguala-se à morte porque o genocídio, a catástrofe, a miséria e a interrupção da liberdade são aceitas como concernentes à existência. A “universalidade, a totalidade e a singularidade concreta” que determinam decisivamente a “realidade em que se deve e tem de agir” (LUKÁCS, 2012, p. 111) são desconhecidas pela gente comum que, presa ao destino, aceita o morrer como fatalidade tão inescapável quanto o próprio viver.

O fim do romance se anuncia e conduz-nos às últimas palavras deste capítulo em que é preciso, ainda, relembrar os velhos sentados à frente do Adamastor, que antes dissemos serem personagens ímpares para o entendimento da morte nesta obra. Embora os dois homens da praça não tenham seus trespasses narrados no livro, temos a certeza de que a hora deles chegará – afinal, chegará para todos. O narrador, ao último capítulo, absorto com a morte do Daniel revolucionário e do heterônimo Reis, sequer indica o que foi ou será destes anciãos. O jovem revolucionário morre, porém os velhos permanecem vivos: lendo e contando...

Os velhinhos leitores que contemplam diariamente o mar, como quem espera dele uma resposta, são o cumprimento da profecia do velho do Restelo camoniano: experimentam as barbaridades antevistas por ele, significam a resposta do século XX ao “desprezo da vida” (CAMÕES, 2000, C. IV, E. 99) plantado desde o XV por uma Europa que “jaz, posta nos cotovelos” (PESSOA, 2005, p. 71). *O ano da morte de Ricardo Reis* inicia-se por causa de uma morte – a de Fernando Pessoa –, encerra-se com outra morte – a do heterônimo espectador do “espetáculo do mundo” (PESSOA, 2005, p. 259) – e é entremeado pela iminência do trespassse encarnada em dois velhos que nada mais têm a fazer além de observar um mar que não aponta respostas, aproximar-se da estátua de um mito que não apagou o cabo tormentoso da história e ler jornais governistas que apresentam versões tão cruentas quanto inverossímeis da realidade.

Seja pela catábase romanceada de um poeta dos anos 1930, pelo diálogo dos mortos travados entre este e seu heterônimo ou entre o próprio Pessoa e o poeta que negou, Luís de Camões, seja pela presença modesta e intermitente de velhos que cheiram à morte e à profecia da tragédia, o romance de Saramago é uma tanatografia do nosso tempo que pergunta como a morte funciona para dizer que ela não é igual à vida: naquela impera o silêncio, a inação, o acabamento definitivo e a imobilidade do destino. A vida não, que “curta sendo, não dá para contemplações” (SARAMAGO, 2010, p. 231): é o tempo e o lugar do pensamento histórico e da produção estética, da atividade ética e da práxis urgente que tem saudade de um futuro por-fazer: a realização da plenitude humana. A vida precisa ser capaz “de dar o grande grito” (SARAMAGO, 2010, p. 428). Grito que, veremos adiante no capítulo derradeiro, tem seu lugar de manifestação e eco na poesia – constructo de palavra e ação.

**TEM MUITA FORÇA: E AINDA HÁ QUEM DUVIDE DE QUE A *POESIA*
POSSA MELHORAR OS HOMENS**

Se me disserem que é absurdo fallar assim de quem nunca existiu, respondo que também não tenho provas de que Lisboa tenha alguma vez existido, ou eu que escrevo, ou qualquer cousa onde quer que seja.

Fernando Pessoa

Iniciamos a discussão deste capítulo a respeito da força assumida pela poesia na tessitura d’*O ano da morte de Ricardo Reis* com evocação de sentença emblemática da narrativa: “e ainda há quem duvide de que a arte possa melhorar os homens” (SARAMAGO, 2010, p. 95). Decisiva para o entendimento de arte erigido do romance, para a apreensão da obra de Saramago em sua condição de totalidade. No capítulo quarto do livro, Ricardo Reis decide assistir filme sobre as Cruzadas, enquanto o narrador comenta maliciosamente:

Viu as Cruzadas no Politeama, que fé, que ardorosas batalhas, que santos e heróis, que cavalos brancos, acaba a fita e perpassa na Rua de Eugénio dos Santos um sopro de religião épica, parece cada espectador que transporta à cabeça um halo (SARAMAGO, 2010, p. 94-95).

Logo depois de mencionar essa produção cinematográfica de exaltação das Cruzadas – empreitada dominadora justificada pelo álibi religioso que antecedeu a segunda grande dominação portuguesa, isto é, a colonização do Novo Mundo – o narrador desfere sua reflexão sobre a arte, ora citada, que certamente aparece revestida de ironia, visto que os espectadores saem do teatro com um “sopro de religião épica”, impressionados pela grandiosidade das batalhas e dos cruzados, que consideram “santos e heróis”. Pelo viés menos explícito, o autor secundário (revelando algo da concepção artística seletiva do autor primário) demonstra crer que a arte tem um papel dentro da vida humana – o de melhorar os homens. Ocorre que, quando tudo está contaminado pelo autoritarismo, pela massificação de pensamento e pela alienação coletiva, também a arte pode ser desvirtuada, cumprindo função alheia à de melhorar-nos – incorrendo no risco de atender aos interesses de poucos homens, de embotar nosso senso catártico e de mitigar nossas possibilidades de contar.

Embora envolto nos *ismos* (ARENDDT, 2008, p. 368) do século XX, o romance constitui-se como espaço de perscruta pela poesia. Mesmo participando da prosificação do tempo, repercutida no excesso de notícias de jornais, nas conversações por vezes excessivas do narrador, nas piadas amargas de Pessoa defunto e no sono fatigado de Ricardo Reis, há uma insistência pela poesia – enquanto arte que melhora os homens –, pela criatividade, pela palavra viva que responde ao silenciamento corrente – imposto pela história política e pela morte à espreita.

Presente diretamente nas odes do heterônimo enxertadas na prosa (como se viu no primeiro capítulo deste trabalho), na poética ortônima tardia (1931-1935), a poesia assume relevância decisiva em obra que narra a morte de poetas, mas recusa-se a aceitar o fim da poesia. Fazer poético que, cremos, fundamenta a tessitura deste romance, pelo tratamento poético que Alberto Caeiro dá à existência e sua forma oculta de estar presente, além dos excertos de Álvaro de Campos, impacientes, prolixos e urbanos, bem como o entressono de Reis que lembra muito a aura de construção devaneante do *Livro do desassossego*.

Assim, ao longo desta terceira seção, “esta última, final e derradeira” (SARAMAGO, 2010, p. 228), para lembrar sentença pleonástica do próprio defunto, discutiremos como as centelhas poéticas mantêm-se vivas num ano de morte. De início, trataremos da poesia enquanto gênero literário – a ser abordada, sobretudo, via escrita dos anos que antecedem a morte de Fernando Pessoa, com posteriores incursões pelas presenças poéticas de Caeiro e Campos, já que do próprio Reis falamos anteriormente. Ainda, perceberemos como o narrador anseia fazer sua própria arte em verso, lançando mão do campo da prosa para isso. Depois, veremos como a poesia, entendida no sentido aristotélico mesmo de arte, avulta enquanto modo de vida, forma consumada da inteligência livre. Finalmente, Italo Calvino ajudará a pensar que, ao peso da vida dilacerada, contrapõe-se a leveza e a liberdade do literário.

Antes do mais, vale evocar imagem já apontada no capítulo primeiro, da cadela devoradora da própria prole, que, pelo elevado poder semântico assumido no contexto, merece ênfase: “pelas ruas ermas de Lisboa anda a cadela Ugolina a babar-se de sangue, rosnando às portas, uivando em praças e jardins, mordendo furiosa o próprio ventre” (SARAMAGO, 2010, p. 27). O leitor pode perguntar-se o que vincula tal animal à intermitência poética da obra prosaica. Já sabemos (pelo capítulo um do romance e pelo primeiro deste trabalho) que o sagaz narrador saramaguiano aciona a tradição dantesca para formular ser que morde seus rebentos e o próprio ventre. Se Portugal constrói-se, enquanto nação e povo, a partir de pelo menos dois grandes artistas – Luís de Camões e Fernando Pessoa –, nos princípios do século XX, o país parece matar seus escritores. *O ano da morte de Ricardo Reis* é, em última instância, narrativa de despedida de (no mínimo) dois poetas.

Mimese da vida, o romance comporta a história da tragédia portuguesa (também europeia, ocidental, humana...), escancarada no último século, embora se projete para além dele. Assim, ao mesmo tempo em que descortina uma Lisboa de desassossego, onde a arte fora desbancada pela notícia partidária, pela cultura controlada e pelo esvaziamento intelectual, o romance alimenta-se visceralmente de fazer poético. Neste ponto, o estudo do

pesquisador e tradutor Boris Schnaiderman sobre as relações entre prosa e poesia, mesmo enfatizando objeto literário diferente do nosso (a obra de Dostoiévski), é de grande valia:

No decorrer de toda a obra (...) aparecem versos introduzidos em meio à prosa, e aqui e ali percebe-se neles uma centelha poética. Frequentemente a linguagem poética entra no texto em prosa, em forma de citação (...). Mas estas citações têm também a sua função como introdução de uma relação entre poesia e prosa (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 114-115).

O que intui o tradutor a respeito do legado dostoiévskiano define nosso entendimento sobre o romance poetizado de José Saramago. Os versos enxertados, mais que citações, constituem “centelhas poéticas” que relembram narrador e leitor de que a poesia resiste. No mundo prosificado do romance, que é o tempo inumano de 1936, infiltra-se a arte de Pessoa, Reis, Caeiro, Campos ou do próprio narrador – para suscitar um tempo de plenitude por se fazer (LUKÁCS, 1972). O romance formula uma teoria da poética realista:

Ricardo Reis pára diante da estátua de Eça de Queirós, ou Queiroz, por cabal respeito da ortografia que o dono do nome usou, aí como podem ser diferentes as maneiras de escrever, e o nome ainda é o menos, assombroso é falarem estes 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 expressem uma parte pequena do que é, quando a língua tiver dito tudo, e calado, sempre quero ver como iremos nós viver (SARAMAGO, 2010, p. 58).

No grande tempo da prosa, o narrador aproxima Ricardo Reis e Eça de Queirós pelo espaço comum da língua portuguesa. Língua, aliás, que se monumentaliza por nomes do porte de Camões, Pessoa, Machado de Assis, Manuel Bandeira, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa – entendendo-se que todos fazem parte do patrimônio chamado língua que ainda não disse tudo. O narrador teme que algum dia falte o que se dizer pela palavra e aí “quero ver como iremos nós viver”. Conduzido por esse autor secundário extremamente autoconsciente, o livro de Saramago delinea-se como algo que se sabe parte de uma história literária – a mesma em que estão Camões, Eça e Pessoa – e que assume sua relevância no mundo dos vivos: exprimir uma parte mínima do que é, do que existe, do que precisa ser ou acontecer.

Essa tese do que poderia ter sido, que tem fundamentação aristotélica e se perpetua pela literatura enquanto ela ainda não disse tudo, ganha importante espaço ao longo da narrativa, seja em constatações do narrador (como a explicitada anteriormente) ou em divagações dos personagens – segunda forma de consciência do ato de escrever:

Ricardo Reis reflecte sobre o que viu e ouviu, acha que o objeto da arte não é a imitação, que foi fraqueza censurável do autor escrever a peça no linguajar nazareno, ou no que supôs ser esse linguajar, esquecido de que a realidade não suporta o seu reflexo, rejeita-o, só uma outra realidade, qual seja, pode ser colocada no lugar daquela que se quis expressar, e, sendo diferentes entre si, mutuamente se mostram, explicam e enumeram, a realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que será (SARAMAGO, 2010, p. 106).

A reflexão de Reis sobre a apresentação teatral que assiste em Lisboa poderia enquadrar-se em algum tratado de teoria estética. Diverge da premissa aristotélica de que arte é imitação, embora concorde que ela precisa apresentar “uma outra realidade”, uma que possa ser “colocada no lugar daquela que se quis expressar” – preceito basilar da mimese, conforme entendida por Aristóteles, Lukács, Auerbach, Frye, Watt, Bakhtin... todos pensadores do “realismo no sentido maior” (BAKHTIN, 2006, p.456). Por se apropriar de conceito concernente à teoria da arte – a ideia de reflexo artístico –, Ricardo Reis suscita o leitor a buscar amparo em quem se debruçou sobre tal questão:

Para o problema que agora nos ocupa, o do mundo próprio das obras de arte, segue-se antes de tudo um universalismo de conteúdo. Isso não significa de modo algum que toda obra tenha a obrigação de refletir todos os fenômenos de seu lugar histórico. Trata-se, também aqui, de uma universalidade em sentido intensivo, ou seja, da captação e reprodução universalistas do complexo concreto que no caso dado tenha se convertido em tema de uma determinada obra. (...) Vimos já a relação que há entre essa infinidade intensiva, condicionada pela forma, e a obra de arte como mundo próprio. Não é, pois, a ética em si a que se converte em matéria para a estética, senão que uma e outra tomam sua matéria da vida cotidiana fecundada por ambas (LUKÁCS, 1972, p. 187-188, tradução nossa).

A preocupação de Reis (como do autor primário que nele por vezes se revela), no momento textual destacado, coincide com a de Lukács no primeiro volume de sua *Estética* – a peculiaridade do estético. Ambos refletem a respeito da postulação teórica de que a arte é reflexo do mundo. Ocorre que o heterônimo condena o reflexo – coisa que o crítico húngaro não faria – porque o toma como algo mecânico, enrijecido, copiado toscamente do real. É por isso que, mesmo aparentemente contraditórias, a teoria estética elaborada no romance e a formulada por Lukács aproximam-se: ambas consideram que o objeto artístico promulga um “mundo próprio” que diverge da representação hiperdeterminada, hipertrofiada e estéril da vida no que ela tem de mais ressequida.

Explica o autor da *Teoria do romance* que o reflexo é um processo de captação intensiva, uma reprodução universalista do mundo que dá conta dele sem aprisioná-lo às

saídas que nele estão postas ou impostas. No literário, a vida cotidiana é tomada como matéria estética e ética a ser fecundada, isto é, transformada em algo que seja verossímil à realidade, mas avance em relação a ela. Assim, a arte, a invenção assume o poderio de “realidade que será” latente no mundo dado à espera da fecundação artística.

Se Ricardo Reis lamenta que a prosódia nazarena tenha sido empregada na peça como recurso representativo da gente da região é porque sabe que à arte cumpre fazer mais que apenas *descrever* o “complexo concreto” dado. O narrador percebe que mesmo na mais opressiva realidade existe uma outra diversa ainda por alcançar-se. Deste modo, como que para assegurar o seu mundo próprio, *O ano da morte de Ricardo Reis* recorre voluntariosamente à poética multifacetada de Fernando Pessoa, em notável exercício de retomada: no mesmo romance, há um poeta que volta para a prosa (Pessoa), um personagem poético que volta para o literário em forma de personagem romanesco (Reis), além do fator mais decisivo – a poética de um autor (entendida como o conjunto heteronímico que envolve Pessoa, Reis, Caeiro e Campos) que é criativamente incorporada na obra de outro escritor, sob a forma de prosa, mas como vimos mostrando, poetizada.

Conhecedores da poesia pessoana tardia – aqui entendida como aquela datada dos anos de 1931 a 1935 e assinada por Fernando Pessoa ele mesmo – podem perceber que há uma convergência marcante entre as poéticas do escritor morto e a do narrador que o reaviva: o primeiro fator que nos leva a essa percepção é uma estética nublada. Mesmo problema estético de *Mensagem*, que se sustenta com imagens também enevoadas: “Pelo valle onde se ascende aos céus/Surge um silencio, e vae, da nevoa ondeando os véus/Primeiro um movimento e depois um assombro” (PESSOA, 2005, p. 81) – conta-nos o narrador épico de *Mar Portuguez* (segunda parte da publicação de 1934).

Já falamos detidamente da presença da chuva no romance de 1984 na seção sobre casualidades. Entretanto, resta-nos perceber como esta chuva parece desentranhada dos próprios poemas de Fernando Pessoa – que se não pode mais fazer poesia por estar morto, convoca (enquanto personagem e mote literário) o narrador a fazê-lo. Aparente casualidade envolta em um cuidadoso arranjo de romancista leitor da poesia do personagem que recria.

Comecemos por exemplo de 1931:

Chove. Que fiz eu da vida?
Fiz o que ela fez de mim...
De pensada, mal vivida...
Triste de quem pensa assim!

Numa angústia sem remédio

Tenho febre na alma, e, ao ser
 Tenho saudade, entre o tédio,
 Só do que nunca quis ter...

Quem eu pudera ter sido,
 Que é dele? Entre ódios pequenos
 De mim; ‘stou em mim dividido.
 Se ao menos chovesse menos!
 (PESSOA, 2010 [1931], p. 87).

Antes do mais: chove. O eu poético escreve seus versos “à beira-mágoa” (PESSOA, *Mensagem*, 2005 [1934], p. 86), remoendo o que fez ao longo de uma existência chamada por ele de “mal vivida” por ter sido tão pensada – “triste de quem pensa assim!”. A angústia deste sujeito não é mais com a *mágoa sem remédio* de perder a mulher amada (não se entenda disso nenhuma indisposição com o poeta maior ausente na *Mensagem*, Luís de Camões, apenas se salienta o deslocamento da causa do sofrimento de uma voz poética do século XVI, para outra do XX), mas sim a lástima por vidas em condição brumada, controladas por algo que não os próprios viventes: “Que fiz eu da vida?/ Fiz o que ela fez de mim...”. O poeta está dividido, entre ódios de si e desconfianças do que poderia ter sido: “se ao menos chovesse menos!”.

As esperanças republicanas haviam todas esmiuçado em um Portugal dominado, desde 1926, pela ditadura militar que desembocaria no Estado Novo – versão cruenta do totalitarismo lusitano. Pessoa, nos anos que antecedem sua morte, habita uma Lisboa chuvosa que é o seu desassossego. Para ficar com Eduardo Lourenço, crítico pioneiro da obra pessoana, o nevoeiro na década de 1930 é, paradoxalmente, claro:

Historicamente humilhado pelo Ultimatum, economicamente frágil, politicamente doente mas contente com sê-lo, o Portugal dos começos do século esperava da República uma nova vida. Para alguns o foi, para a nação profunda apenas sol de pouca dura (LOURENÇO, 2008, p. 19).

Durou pouco o sol da república em Portugal, durou pouco o sol do entre guerras na Europa. Prevaleceu o tempo de “febre na alma”, provocador de uma saudade de ser – absolutamente compreensível em momentos históricos que prometem apenas nevoeiro.

Já em 1932, o autor produz versos que compõem estrofe única e que, embora não façam parte do que estamos chamando de “estética da chuva”, em muito se assimilam a este desassossego denotado no poema de 1931, como no romance de Saramago. Acompanhe-se este que é escrito notadamente sofisticado do ponto de vista semântico, porém situado entre o prosaísmo do verso livre e o popular das cantigas rimadas:

Ah, feliz quem não pensa, porque a vida,
 Pois que é parente seu, lhe dá guarida!
 Feliz quem faz de bicho, pois que o é!
 Quanto a ter crenças, antes ter só fé,
 Que é não saber quem se é nem que se quer.
 Ah, feliz quem não pensa, pois que é um ser.
 Visto que o ser é estar no espaço e dar
 Consciência a um lugar
 (PESSOA, 2010 [1932], p. 112).

Se antes queixava-se de uma vida pouco vivida por muito pensada, a voz poética agora reforça a ideia de que o pensamento inibe a felicidade: “Ah, feliz de quem não pensa”. Não é preciso muito esforço para vincular o terceiro verso – “Feliz quem faz de bicho, pois que o é!” – à imagem ora apontada da cadela Ugolina. Todos bichos a devorarem a si e a serem devorados: Ah! Feliz quem é ser, pois que não pensa (para fazer paráfrase mínima do sexto verso). Este mesmo poema, não obstante rememorador do escrito anterior do poeta, revela também similitudes com trecho hermético do romance saramaguiano:

É esse o drama, meu caro Reis, ter de viver em algum lugar, compreender que não existe lugar que não seja lugar, que a vida não pode ser não vida, Enfim, estou a reconhecê-lo, E a mim de que me serve não ter esquecido (SARAMAGO, 2010, p. 151).

O drama do eu no poema anterior e o do personagem morto que agora fala denunciam igual consciência: a de ser, de “ter de viver”, sujeito a algum tempo e lugar – o que significa existir dentro da história. Subordinados a essa condição ontológica do ser social (LUKÁCS, 2013), debatem-se contra a necessidade de dar “consciência a um lugar” (PESSOA, 2010, p. 112), de ser pensamento – aquele que provoca infelicidade – mesmo quando os sistemas políticos preconizam o alheamento e a ação ético-estética é continuamente minada.

De acordo com o pensador português Eduardo Lourenço, o tempo assume peso insustentável para esse ser poético: “é nos poemas de Fernando Pessoa ortônimo que o sentimento de queda no tempo tem a expressão mais perfeita, como consciência de uma infelicidade provisória ou como infelicidade ontologicamente irremediável” (LOURENÇO, 1999, p. 67). Cair na Lisboa da primeira metade do século XX é motivo de infelicidade irremediável também para o Fernando Pessoa morto que lastima lembrar do fardo humano quando não tem mais poder axional sobre o existir.

O Reis romanceado reconhece no cadáver falante o poeta autoconsciente e intelectualmente sofisticado que um dia lhe gestara. Pessoa, por sua vez, lamenta deter ainda essa consciência refinada que pouco serve a quem já está do lado dos mortos e, portanto,

afastado do tempo e do espaço do agir. Perceba-se que tanto o eu poético, como o defunto personagem, amargamente, lastimam que as condições vitais a que estão submetidos sejam absolutamente desfavoráveis ao livre pensamento. O momento preconiza o “não saber quem se é nem que se quer”, por isso, na literatura: chove.

No mesmo ano poético (1932), o mau tempo prossegue, conforme o trecho seguinte:

Chuva? O meu desassossego...
 A intranquilidade inerte
 Que me torna quem me nego...
 Chuva? Entorpeço e renego.
 Que mágoa em mim me converte?
 (PESSOA, 2010 [1932], p. 106)

Novamente, uma estrofe iniciada por “chuva”. Neste caso, de forma mais evidente – tanto quanto no parágrafo de Saramago encabeçado pela sentença (citada há muitas páginas) “Quem disser que a natureza é indiferente às dores e preocupações dos homens, não sabe de homens nem de natureza” (SARAMAGO, 2010, p. 187) –, a chuva é vinculada diretamente ao desassossego, logo no primeiro verso. O eu poético encontra-se intranquilo, mas inerte, incapaz da ação que o impeça de tornar-se quem se nega a ser. Outra vez a pergunta composta por uma palavra única e suficiente, “Chuva?”, que agora convulsiona o poeta. Cansado, nega-se a mais tempestade, a mais inquietude, questionando-se a respeito da mágoa intermitente que o converte em parte mesma do mundo nublado.

Há que destacar também como a constituição lírica da narrativa saramaguiana ultrapassa o nível dialógico que aparece à primeira vista: a apropriação estilizada da teoria heteronímica pessoana. Que Ricardo Reis é o heterônimo médico inventado por Fernando Pessoa, isso um leitor minimamente avisado o sabe. O que, entretanto, fica por revelar é o grau profundo de fazer poético que atinge a voz articuladora do arranjo narrativo, bem como os personagens – com a ressalva de serem dois deles poetas de antemão.

O autor primário do *Ano da morte de Ricardo Reis* constrói uma arena, circular como o próprio romance, e nela lança um poeta morto, um esteta vivo, uma criada revolucionária, uma jovem parálitica da mão esquerda, uma cadela fugidia a devorar os filhos de seu ventre (de sua pátria, de sua prosa...), além de um bocado de figuras ordinárias a povoar a Lisboa de “Antonio de Oliveira Salazar – três nomes em sequência regular” (PESSOA, 2010 [1935], p. 399), que embotam pistas importantes para o entendimento da desassossegada conjuntura econômico-social portuguesa. A prosa, via mimese, vozifica o mesmo Pessoa que, ainda quando vivo, redimiu-se de posturas políticas totalitaristas adotadas até a década de 1920,

escrevendo, nos anos que prefaciavam sua morte, poemas anti-salazaristas, como aquele que leva o nome do ditador e o jogo entre “sal e azar”, conforme veremos adiante.

O romance saramaguiano e a poesia tardia do ortônimo conjugam-se em uma motivação metafórica única, a chuva: “Chove sobre a cidade pálida, as águas do rio correm turvas de barro, há cheias nas lezírias” (SARAMAGO, 2010, p. 7). A chuva acompanha, em maior ou menor grau, todos os dezenove capítulos que compõe a narrativa e é, sempre, um elemento denotativo do peso do século, das guerras, da gente comum famigerada, dos jornais descarados partidários da intocável versão ufanista da história – em contraposição a uma espécie de saudade reparadora (LOURENÇO, 2005). Cai a chuva, derrubam a poesia:

Chove na rua e no mundo como se o céu fosse um mar suspenso que por goteiras inúmeras se escoasse intérmino, há cheias por toda parte, destruições, fome de rabo, mas este livrinho irá dizer como uma alma de mulher se lançou na generosa cruzada de chamar à razão e ao espírito nacionalista alguém a quem ideias perigosas tinham perturbado, sic (SARAMAGO, 2010, p. 138).

A intermitência chuvosa persiste na rua, no mundo e no músculo pisado de cada um – sem que se alcance, com precisão, o lugar e a causa do luto, já que, aos transeuntes daquela Lisboa ou aos viventes comuns das primeiras décadas do século, era dado a conhecer muito pouco do que se gestava para uma era extremista. Há, porém, um caminho intuído para superar “as cheias por toda parte” e as “destruições”: é a presença deste “livrinho” que, em suma, “irá dizer” como uma mulher revolucionária convoca à ação um heterônimo *contentado* com o espetáculo do mundo e com as informações jornalísticas. É indiscutível que “este livrinho” pensa-se a si enquanto se faz – segredo da narrativa autoconsciente, inconformada com a prosificação esmagadora de nosso tempo.

O narrador evidencia como as chuvas encharcam o romance, lembrando o procedimento do eu lírico pessoano rememorado em poemas tardios. O mesmo eu poético sentia o tempo lho ir acabando – “para dizer a palavra, para fazer o gesto” (SARAMAGO, 2010, p. 144) – enquanto o poeta revisitado por Saramago já teve finda sua passagem pelo mundo dos vivos. O narrador, em meio a todo esse processo prosaico-poético, insiste na vitalidade da palavra. Para lançar mão de ideias de um realismo bakhtiniano em solo brasileiro, intui-se que, neste romance, Saramago consolida uma obra “sumamente elástica em termos de gênero” (BEZERRA, 2012, p. 232-233) porque abre espaço, na narrativa exageradamente prosaica, para “centelhas poéticas”, como definiu Schnaiderman (1982).

O fazer poético encontrado com a chuva está marcadamente presente na composição do Pessoa “pré-morte”, que se vai infiltrando na narrativa saramaguiana do defunto pessoano:

Chove. Há silêncio, porque a mesma chuva
 Não faz ruído senão com sossego.
 Chove. O céu dorme. Quando A alma é viúva
 Do que não sabe, o sentimento é cego.
 Chove. Meu ser renego...

Tão calma é a chuva que se solta do ar
 (Nem parece de nuvens) que parece
 Que não é chuva, mas um sussurrar
 Que de si mesmo, ao sussurrar, se esquece.
 Chove. Nada apetece...

Não paira vento, não há céu que eu sinta.
 Chove longínqua e indistintamente,
 Como uma coisa certa que nos minta,
 Como um grande desejo que nos mente.
 Chove. Nada em mim sente...
 (PESSOA, 2010 [1933], p. 199-200).

Incansavelmente, o eu lírico ortônimo repete seu começo de verso e de poema que é epíteto para o texto (senão para esta manifestação tardia) em sua totalidade: “Chove”. Em apenas três estrofes, o período composto pela palavra única – “Chove” – aparece cinco vezes. Excesso e repetições, em poesia, geram sempre indagações – nos ensinou Drummond. Se perguntarmos o porquê de tantos períodos dominados pela chuva, o eu lírico responderá com desalento, já que ele próprio vislumbra pouco ou quase nada para além do tempo fechado. Nesse jogo, a ênfase na chuva, à primeira leitura, provoca inquietação. No entanto, também significa algum abrandamento, visto que o período de palavra única interrompe o eu poético, assim impossibilitado de formular reflexões longas, sempre refreadas por um tempo nublado que, se um dia fora somente interno, pela poesia, ganha contornos externos e gerais.

Pensando sobre traços da lírica moderna, em sintonia com o teórico Hugo Friedrich, é possível inferir que a “junção de incompreensibilidade e fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral” (FRIEDRICH, 1991, p. 15). O poema destacado, embora porte algum enlevo, algo de encantatório e fascinante pela melodia alcançada via versificação regular das estrofes, pela pontuação pausada que dita o ritmo e pelas rimas externas tradicionais, conserva imagens desconcertantes porque tensamente “dissoantes”, como o prefere Friedrich. É o caso da primeira estrofe, embebida de postulações quase incompreensíveis: há silêncio porque a água que cai somente faz ruído quando há

sossego – como está nos primeiros versos. O leitor precisa de esforço para perceber que, segundo essa lógica, impera o silêncio porque o tempo é de desassossego e a chuva recusa-se a fazer ruído que encubra o silêncio desconcertante do tempo. Em meio à teimosia chuvosa, “o céu dorme” e deixa chover durante todo o calar sôfrego dos homens, cujo “sentimento é cego”, indefinido, posto que sequer é conhecido – não há espanto, dor ou angústia frente àquilo que não se vê ou conhece.

O conjunto desassossegado ou “dissoante” desta estrofe, em muito, evoca a memória de importante fala do Pessoa saramaguiano em diálogo existencial traçado com Reis: “se um morto se inquieta tanto, a morte não é sossego, Não há sossego no mundo nem para os mortos nem para os vivos” (SARAMAGO, 2010, p. 144). No poema, como no romance, a chuva é incessante, contudo, permanece silenciosa, pois “não faz ruído senão com sossego” e o tempo é de desassossegos grandes – seja para vivos, seja para mortos que retornam sedentos para ainda proferir uma palavra, efetuar um gesto que alivie o seu transtorno eterno de deixar um mundo que caminha para um nada muito similar à morte. Ainda nesta estrofe, o verso final lembra o poema “Chuva”, de 1932 (ora destacado), em que o eu lírico, contemplando e palavrando o chover, declara ver-se transformado em algo que não quis ser e, mirando a si mesmo, entorpece e renega. Fato ocorrido também com este eu de 1933, que recusa a ele próprio. A chuva, nos versos e n’*O ano da morte de Ricardo Reis*, surge como pranto do mundo natural em oposição à negação do ser espraiada pelo mundo humano, desumanizado acintosamente a partir da primeira metade do século XX.

Há muita dissonância também na estrofe final, em que o chover está mesclado à paisagem distante, mas de modo indistinto: a chuva já não se distingue da vida desassossegada, “Chove longínqua e indistintamente”. Os versos que se seguem são de gravidade decisiva: “Como uma coisa certa que nos minta/Como um grande desejo que nos mente”. Enquanto “coisa certa”, a chuva é entendida como destino, algo de que não se pode escapar, que segue uma “causalidade rigorosa e cruel” (BASTOS, 2012, p. 94) que mente para o eu poético e para toda a parcela humana incluída no pronome “nos” – ela mente porque transpõe o tempo nublado histórico, sistêmico, para o meio natural, confundindo tempo fechado causal e natural, com um problema estrutural. Depois dessa reflexão, a voz que fala assume-se, apesar do exposto, indiferente a tudo isso – “Chove. Nada em mim sente...”. Não sente porque as possibilidades de sentir também se tornaram “grande desejo” impossível. O próprio poema é uma tentativa de compreender a chuva angustiosa, que veste o mundo com a roupagem do accidental. O eu lírico atormentado diz que não, mas enfim sente, pois ainda é humana sua vontade de escrever, mesmo sendo ser renegado.

O texto lírico, ainda que encoberto por uma camada imagética e melodiosa que supostamente o desvirtuaria das questões ordinárias do mundo português da década de 1930, não deixa de ser absolutamente político, em sentido *latu*, e de conter a problematização maior, a grande mentira de seu tempo:

O Estado Novo voltou contra o sistema democrático um patriotismo que não soubera traduzir nos factos nenhuma das promessas que o haviam justificado nos finais do século XIX. Sob tão sólida penha o Estado Novo, mesmo cada dia mais envelhecido, podia durar indefinidamente. A mentira orgânica que a sua impossível consubstanciação orgânica com a “Nação” – por mais formal que realmente orgânica – representava junto da parte mais politizada do povo português, poder-se-ia ter prolongado, menos pela sua própria capacidade do que pelo vazio quase absoluto da ideologia liberal sobrevivente (LOURENÇO, 2005, p. 34).

Atacando a mentira nacionalista, Lourenço aponta explicitamente para a questão que o eu poético ortônimo, de modo velado, intuía – “uma coisa certa que nos minta”, “um grande desejo que nos mente”. O patriotismo, que serviria para consolidar o “navio-nação” português (LOURENÇO, 2005, p. 107), não cumpriu os sonhos de identidade coesa, igualdade nacional e fortalecimento econômico que prometera na passagem do século XIX para o XX. Considerado como “mentira orgânica” pelo pensador lusitano, o nacionalismo (traço refutado por Lourenço, mas que consideramos característico das nações europeias desde sua formação) tornou-se artifício político superficialmente acoplado à ideia de nação.

Não afirmamos que o eu lírico da obra de 1933 discuta detidamente todo esse intrincado jogo de questões sociais e históricas, mas certamente sua poesia é sintoma do mal-estar provocado pela mentira coletiva que tornou Portugal tempestuoso até 1974, quando da Revolução que pôs fim ao Estado Novo. “O mal-estar da civilização” (FREUD, 2006, p. 73), captado pelas vanguardas, da qual a heteronímia é um dos mais belos manifestos, amplia-se perante o elemento desconcertante da mentira patriótica que, como ressalta o poeta, macula a condição dos viventes de tal maneira que, não só aos olhos dos outros ela parece “coisa certa” e real, mas também para aqueles que fazem parte dela (destituídos da capacidade de pressentí-la) mostra-se orgânica e inescapável. A chuva e o mundo (sobretudo aquele condensado nos limites do território português) aparecem profundamente interligados na poética pessoana tardia e n’*O ano da morte de Ricardo Reis*:

O tempo tem melhorado, o mundo é que vai a pior. Segundo o calendário, já é primavera, rebentam algumas flores e folhas novas nos galhos das árvores, mas uma vez por outra o inverno faz um fossado para estas bandas, então

desabam chuvas torrenciais, vão no enxurro as folhas e as flores, depois o sol reaparece, com a ajuda dele vamos fazendo por esquecer os males da seara perdida, do boi afogado que vem de água abaixo, inchado e podre, da casa pobre que não se aguentou nas paredes, da súbita inundação que arrasta dois homens pelos negros esgotos da cidade, entre excrementos e ratazanas, a morte devia ser um gesto simples de retirada, como do palco sai um actor secundário, não chegou a dizer a palavra final, não lhe pertencia, saiu apenas, deixou de ser preciso (SARAMAGO, 2010, p. 262).

Esta tensão entre o tempo e o mundo, entre a chuva combinando com casas derrubadas, homens arrastados e o sol sonhando flores e folhas persiste com teimosia. O narrador, por vezes, quer se livrar das águas torrenciais e atesta que “o tempo tem melhorado”. Entretanto, por mais que o calendário diga ser primavera, as populações continuam famintas pelo boi afogado, as casas permanecem destroçadas porque desde sempre foram pobres, os cadáveres humanos, “entre excrementos e ratazanas”, já não podem contemplar “flores e folhas novas nos galhos das árvores”, pois foram retirados da vida, actores secundários da história, sem direito à última palavra. Neste sentido, o mundo acompanha o pior do tempo, as pessoas, à medida que deixam de ser precisas – vivem entre a consternação e a ironia. Por assumirmos tal leitura do romance é preciso evocar, com toda a deferência que a pesquisadora de Saramago exige, a crítica Maria Alzira Seixo, ainda que para questionar sua postulação a respeito d’*O ano da morte de Ricardo Reis* no seu livro de ensaios *Lugares da ficção em José Saramago*:

No que diz respeito à descrição de Lisboa e ao ambiente coevo do país, acontecimentos marcantes da época são registados sobretudo na medida em que suscitam, enquanto potencialidades evocativas, uma informação actual sobre os anos trinta; por outras palavras, é a visão do ano de 1936 hoje existente que comanda esta focalização do passado, até aqui ainda bem pouco “histórica”, antes pragmática, no sentido de uma visão actual construtiva deste passado (...) puro objeto de ficção reelaboradora (SEIXO, 1999, p. 90).

Sem dúvida, o fato de o romance ser escrito em 1984 implica que a visão da década de 1930 seja apresentada a partir de um ponto de vista futuro que faz, intencionalmente, o movimento de revisitação ao anteriormente experimentado. Isso não quer dizer, contudo, que tal “focalização do passado” seja artificiosa, somente “pragmática”, não histórica. Fosse assim, o relato, as narrativas constituintes da própria ciência historicista seriam, sem exceção, grandes engodos. Portanto, a “informação actual sobre os anos trinta”, no romance saramaguiano, conserva uma pesquisa tão vasta e densa sobre a década que não deixa escapar fatos que, independentemente da focalização escolhida, existiram, avançando em relação à

simples “ficção reelaboradora”. É inegável a ocorrência, em 1936, do episódio da Revolta dos Marinheiros portugueses, da Guerra Civil Espanhola, do diálogo revoltoso de Miguel de Unamuno⁴ ante general franquista... Fatos como a distribuição generalizada de bodos miseráveis às populações interioranas de um Portugal agrário e o assassinio em massa de espanhóis comunistas logo que chegados ao território lusitano são dados que, se vistos como mera reinterpretação da história, acusam o intérprete de reacionário.

Mais que “potencialidades evocativas”, os acontecimentos nesta obra são partícipes da estrutura mesma do romance. O livro é tomado por chuvas que, se momentaneamente cessam, voltam com impertinência para lembrar os transeuntes (personagens e leitores) de que o mundo vai a pior. Mais que isso, a infiltração, na narrativa, da poesia pessoana tardia, excessivamente nublada e chovediça, desestabiliza a ideia de que a análise histórica é de todo partida do momento de confecção do livro. A poética ortônima de 1931 a 1935 aparecida nas páginas saramaguianas colige experiência e relato do passado, tornando-o tão presente e urgente quanto o anseio por liberdade, que da década de 1930 para cá, continua a ser perscrutado. Se partimos para o ano de 1934, o poema intitulado “Fresta” comporta amplamente essa relação enevoadada que será tônica da estilização saramaguiana:

Em meus momentos escuros
Em que em mim não há ninguém,
E tudo é névoas e muros
Quanto a vida dá ou tem,

Se, um instante, erguendo a fronte
De onde em mim sou soterrado,
Vejo o longínquo horizonte
Cheio do sol posto ou nado,

Revivo, existo, conheço;
E, inda que seja ilusão
O exterior em que me esqueço,
Nada mais quero nem peço:

⁴ Cabe esclarecer a significância do ensaísta e acadêmico espanhol, Miguel de Unamuno, neste romance. O narrador cita fatos conhecidos da sua biografia – seu apoio inicial ao levante franquista em 1936. Seis meses depois, no princípio da Guerra Civil Espanhola, o general fascista Milan d’Astray teve a impertinência de gritar “Viva la muerte” em visita à Universidade de Salamanca. Unamuno retruca o sanguinário, em resposta historicamente documentada e assim traduzida pela prosa saramaguiana: “(...) há circunstâncias em que calar-se é mentir, acabo de ouvir um grito mórbido e destituído de sentido viva a morte este paradoxo bárbaro repugna-me o general Millan Astray é um aleijado não há descortesia nisto Cervantes também o era infelizmente, há hoje em Espanha demasiados aleijados sofro ao pensar que o general Millan Astray poderia fixar as bases duma psicologia de massa um aleijado que não tenha a grandeza espiritual de Cervantes procura habitualmente encontrar consolo nas mutilações que pode fazer sofrer aos outros” (SARAMAGO, 2010, p. 395). A revelação merece ser reportada por apresentar a ação de um intelectual que assume seu papel, ainda que tarde. Unamuno impôs-se a obrigação de se retratar para defender a liberdade da inteligência, imputando o ícone da carnificina fascista espanhola e revolvendo uma tragédia histórica na tradição castelhana – país de aleijados, define.

Entrego-lhe o coração
(PESSOA, 2010, p. 243-244).

Com todos os treze versos compostos de um dos mais melódicos e populares metros poéticos, a redondilha maior, o texto porta uma introspecção e um grau de elaboração intelectual inusitados para este tipo de verso, com sete sílabas, mais recorrente em cantigas e jogos da cultura não oficial (BAKHTIN, 2002). O poema se escreve para dizer que há alguém que “revive, existe, conhece” e escreve porque estes três verbos ainda são verossímeis, já que possíveis. Há uma possibilidade mínima, uma “fresta” afinada de se ver, de onde se está soterrado, o “longínquo horizonte”. Contudo, a aparição do sol, em meados da névoa que dá início ao poema, revela a plasticidade do poeta de desvencilhar-se das amarras do tempo e da forma poética tradicional a que ele está submetido, que encobre as malhas rígidas da ordenação formal do mundo a que todos estamos à mercê. Falar da luta por *reexistir*, num poema extremamente musical e acessível do ponto de vista formal, é artifício do eu poético para que esta “fresta” seja povoada por todos que subsistem em “momentos escuros”. Segundo o professor brasileiro João Luiz Lafetá, as “vicissitudes [do sujeito lírico] deixam marcas na linguagem dos poemas, cicatrizes que testemunham a complexidade das forças libertadoras e repressivas em jogo” (2001, p. 63).

O poema destacado é uma tentativa de erguer a fronte quando se está violentamente soterrado em si mesmo. Por articular ideias desta gravidade, a linguagem enuncia cicatrizes que não se escondem na dicotomia pueril de claridade ou escuridão; ao contrário, a reelabora, impondo aos fenômenos naturais de pôr-do-sol ou névoa os estigmas de um mundo absolutamente humanizado, em que sequer o tempo (físico) está desvinculado da estrutura vital dos homens. Avancemos para a poesia, de forma metonímica, do último ano de produção artística e de vida de Fernando Pessoa ele mesmo (1935), para que se veja como as *chagas e frestas* do sujeito poético vão-se tornando tão evidentes que ladeiam o mundo da prosa:

Este senhor Salazar
É feito de sal e azar.
Se um dia chove,
A água dissolve
O sal,
E sob o céu
Fica só o azar, é natural.

Oh, c’os diabos!
Parece que já choveu...
(PESSOA, 2010 [1935], p. 399-400).

Mesmo com o tom jocoso e com o despojamento inesperado para a produção derradeira de um poeta genial que escrevera poesia conceitual, experimental, heteronímica e épica, este poema nos parece propulsor da poética romanesca empregada pelo narrador de Saramago. Em certa medida, ele justifica a incidência da chuva: se Lisboa é feita de Salazar que, por sua vez, é composto por “sal e azar”, quando chove, derretido o sal, fica apenas o “azar”, sina, destino de quem vive a Europa totalitarista do último século, que não deixa de reverberar em visões de mundo eurocêntricas e subjugadoras até hoje.

Articulando um pensamento muito simples que parte da estrutura nominal do ditador, o eu lírico chega à conclusão de que, aos portugueses, uma simples chuva seria a tragédia, pois os deixaria entregues ao azar – e “C’os diabos!/Parece que já choveu...”. Choveu. Como choveu no romance que dá mais um momento de fala ao poeta que se despediu do mundo regredindo em termos de composição poética sofisticada, mas acendendo em verve política e grito popular – envoltivos que provocam estranheza aos conhecedores da lírica pessoal de seu período mais celebrado (1914-1928).

A impressão transmitida pelo sujeito poético é de surpresa – como se, de modo repentino, ele se tivesse apercebido do nevoeiro em que se encontravam os portugueses sob o jugo de Salazar. O mesmo entendimento assumido por este eu é emprestado pelo autor secundário do romance saramaguiano e incorporado como consciência de Ricardo Reis – personagem sintomático da confusão intelectual perante o momento de transição:

Estes nossos encontros seriam difíceis de explicar à polícia, Você sabe que eu, um dia, fiz aí uns versos contra o Salazar, E ele, deu pela sátira, suponho que seria sátira, Que eu saiba, não, Diga-me, Fernando, quem é, que é este Salazar que nos calhou em sorte, É o ditador português, o protector, o pai, o professor, o poder manso (...) quem diz muito bem dele é a imprensa estrangeira, Ora, são artigos encomendados pela propaganda, pagos com o dinheiro do contribuinte, lembro-me de ouvir dizer, Mas olhe que a imprensa de cá também se derrete em louvações (...) Pelo que lhe estou a ouvir dizer, você não acredita muito nos jornais, Costumava lê-los, Diz essas palavras num tom que parece de resignação, Não, é apenas o que fica de um longo cansaço (SARAMAGO, 2010, p. 282-283).

Reis pergunta “quem é, que é este Salazar”, como, possivelmente, questionava-se uma porção importante de portugueses que o desconheciam ou sabiam muito pouco de sua trajetória e interesses futuros e que, de repente, precisavam tomá-lo por protetor, pai e professor. Na formulação do escritor de odes, o “ditador português” teria lhes calhado por uma questão de sorte – predeterminação, predestinação ou determinismo irrefreáveis. Estrutura pensamental muito similar àquela apresentada pelo poema, em que os viventes “sob o

céu” estavam submetidos ao azar de ter de suportar Salazar. Um Pessoa bastante semelhante ao poeta que lamenta já ter chovido (na produção de 1935) adverte o heterônimo dos abusos praticados pelo ditador em relação à propaganda, à tributação, ao paternalismo... O outro, desconfiado, apega-se ainda aos jornais – que prestam serviço oposto ao dos “versos contra o Salazar”, do ortônimo. Pessoa cansa-se, como cansara em vida dos mesmos destinos que continuam rondando Reis e os demais habitantes da Lisboa para além do Cemitério dos Prazeres. Seu cansaço é o de quem sabe que já choveu...

Outro defunto que, possivelmente, também portaria esse cansaço profundo tivesse vivido mais para ver os rumos do século XX é Alberto Caeiro. Embora pouco citado no romance saramaguiano, o heterônimo mestre está lá infiltrado pela própria ausência, conforme interpretação de Silva Junior (2014)⁵. Por inferência a partir da postulação teórica de Eudoro de Sousa, juntamo-nos a Silva Jr. para declarar que Caeiro é uma presença *ex silentio* (SOUSA, 2013, p. 118; 122) no livro de 1984:

Este [Ricardo Reis] também é poeta, não que do título se gabe, como se pode verificar no registo do hotel, mas um dia não será como médico que pensarão nele, nem em Álvaro como engenheiro naval, nem em Fernando como correspondente de línguas estrangeiras, dá-nos o ofício o pão, é verdade, porém não virá daí a fama, sim de ter alguma vez escrito, Nel mezzo del cammin di mostra vita, ou Menina e moça me levaram da casa de meus pais, ou En algun lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, para não cair uma vez mais na tentação de repetir, ainda que muito a propósito, As armas e os barões assinalados, perdoadas nos sejam as repetições, Arma virumque cano (SARAMAGO, 2010, p. 67).

Exaltando o poderio autoral de Pessoa, Reis e Campos, o narrador aproxima-os, em certa medida, dos escritores que cita, pelo princípio do legado literário central de cada um deles: Dante Alighieri, com o começo da *Comédia*; Bernardim Ribeiro, autor português contemporâneo de Gil Vicente, com *Menina e moça*; Miguel de Cervantes via *Dom Quixote*;

⁵ A partir de palestra sobre a morte (do Barão de Teive) proferida por Augusto Rodrigues da Silva Junior (2014), em Simpósio sobre a obra de Fernando Pessoa, é tão decisiva quanto pertinente a proposição do estudioso português José Gil (2013) a respeito do caráter de mestre assumido por Alberto Caeiro – inclusive sobre o ortônimo que o gesta. Para os dois críticos, portanto, Fernando Pessoa reconhece em sua criatura a emergência de um mestre, que segue vivo, apesar de precocemente falecido, na poética de repetição ou de negação aos seus ensinamentos executada por seus discípulos Pessoa, Álvaro de Campos e Ricardo Reis. O professor brasileiro, completando a tese de Gil, lança mão de conceito de Eudoro de Sousa – “*ex silentio*” (SOUSA, 2013, p. 118) – para definir que Caeiro permanece em toda a poesia do drama em gente pessoano via ausência, isto é, por argumentação *ex silentio*, pela ausência de prova, prova-se a presença. Em extensão analítica, Silva Junior considera que também n’*O ano da morte de Ricardo Reis* o mestre Caeiro sobrevive na prosa via apagamento, imitando procedimento similar ao adotado por Pessoa, em relação a Camões, na *Mensagem*, obra que não menciona a grande epopeia portuguesa, porém a invoca (consciente ou inconscientemente) todo o tempo.

Luís de Camões acompanhado de seus célebres versos de abertura d’*Os Lusíadas*; e, finalmente, o romano Virgílio, autor da *Eneida*. Acionando uma tradição literária que compõe mesmo o que ficou conhecido como o cânone da literatura ocidental, este autor primário deixa de fora aquela peça central da heteronímia pessoana que não fora nem médico, nem engenheiro, nem correspondente de línguas estrangeiras, “não teve profissão nem educação quasi alguma” (PESSOA, 1985, p. 234) por opção existencial – o que, no caso de Caieiro, implica opção poética, opção vital. Consideramos significativa esta falta de menção explícita ao autor de “Guardador de rebanhos”. A exemplo da produção dos demais heterônimos, na *contação* do narrador, ele aparece muitas vezes de forma velada, presente de modo orgânico. Isso aponta para uma composição romanesca que absorve, no âmago, as premissas caeirianas:

Mas a minha tristeza é sossego
 Porque é natural e justa
 E é o que deve estar na alma
 Quando já pensa que existe
 E as mãos colhem flores sem ela dar por isso.

(...)
 Pensar incomoda como andar à chuva
 Quando o vento cresce e parece que chove mais.

Não tenho ambições nem desejos
 Ser poeta não é uma ambição minha
 É a minha maneira de estar sozinho.

(...)
 Saúdo todos os que me lerem,
 Tirando-lhes o chapéu largo
 (...) Saúdo-os e desejo-lhes sol,
 E chuva, quando a chuva é precisa,
 E que as suas casas tenham
 Ao pé duma janela aberta
 Uma cadeira predileta
 Onde se sentem, lendo os meus versos.
 E ao lerem os meus versos pensem
 Que sou qualquer cousa natural –
 Por exemplo, a árvore antiga
 À sombra da qual quando crianças
 Se sentavam com um baque, cansados de brincar,
 E limpavam o suor da testa quente
 Com a manga do bibe riscado
 (CAEIRO, 2005, p. 203-204).

Caieiro, mentor morto, é amalgamado harmoniosa e invisivelmente à prosa saramaguiana: “viver a multiplicidade das sensações, e desta maneira produzir heterônimos: eis o motivo pelo qual ele é o primeiro heterônimo, o ‘mestre’ de onde saem todos os outros,

– inclusive Saramago” (SILVA JR, 2014). Se o eu poético fala de como “mãos colhem flores” sem que sua alma dê por isso, também o romance parece colher a poética de Caeiro sem que narrador ou leitor deem por isso. Enxergando nos versos acima destacados as comparações inusitadas (por excessivamente simples), o pensamento pueril e o material poético cotidiano, concordamos com a enumeração de Jacinto do Prado Coelho para a poética caeiriana: “a simplicidade quase infantil do estilo, as séries paratáticas, a familiaridade de algumas expressões, as imagens e comparações comezinhas, realistas, caseiras ou de ar livre” (COELHO, 1987, p. 26).

Começando a crítica pela última estrofe, vale destacar o “chapéu largo”, as casas de janela aberta, a “cadeira predileta”, a “árvore antiga” e o “suor da testa quente” que denotam uma poética de extrema “capacidade para a vida prática” e constante aspiração à “fruição sensorial da vida como tal” (AUERBACH, 2011, p. 412). E se nos permitimos pensar a poesia empregando ferramentas analíticas de um teórico da representação em prosa é porque em matéria caeiriana isto faz sentido: “Eis o que explica o facto de a poesia de Caeiro se parecer com a prosa: ela vai do enunciado à enunciação e desta a uma vivência anterior, num movimento inverso ao da reduplicação da consciência sobre a sensação” (GIL, 2013, p. 21).

Outra vez a chuva quer tomar a cena de nossa análise. Sem demorarmo-nos mais uma vez nela, basta dizer que andar à chuva é tão incômodo quanto pensar – que dirá acompanhar todo um romance nublado, chuvoso, com poucas nesgas de sol. O autor secundário que narra os eventos de 1936, ao reforçar inúmeras vezes a situação climática da cidade, mostra-se um conhecedor de Caeiro convicto de que pensar e fazer pensar é incômodo como narrar à chuva. Ao discutir essa dupla de versos (“Pensar incomoda como andar à chuva/Quando o vento cresce e parece que chove mais”), em análise do romance saramaguiano estudado, Gardinalli Filho acrescenta: “Mas pensar, afinal, é cláusula essencial da condição humana: o mal indigitado por Caeiro marca, em suma, a especificidade do humano e da cultura” (GARDINALLI FILHO, 1998, p. 38). O mal rejeitado pela palavra do mestre aparece nela mesma, na medida em que a poesia, por mais que se esforce para não pensar o mundo, necessariamente, pensa-se a si. O livro de 1984, duplamente reflexionado, questiona o pensamento do mestre na década portuguesa de 1930 para suscitar o ato pensamental no agora. A profusão desses pensares é o incômodo necessário da prosa saramaguiana em que o “vento cresce e parece que chove mais”.

Saudando os leitores com nada mais que o sol ou a chuva quando for precisa, o sujeito lírico, em certo sentido, orienta a recepção de seus versos: que os tratem como “qualquer

coisa natural”, tratamento que, aliás, deve ser conferido ao próprio poeta. É respondendo a esta premissa que parece ser tecida a presença *in absentia* de Caeiro ao longo do romance:

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, Ainda que me aparecesse agora mesmo, aqui, enquanto vou descendo a Avenida da Liberdade, Fernando Pessoa já não é Fernando Pessoa, e não porque esteja morto, a grave e decisiva questão é que não poderá acrescentar mais nada ao que foi e ao que fez, ao que viveu e escreveu (SARAMAGO, 2010, P. 87).

Sendo essa uma das pouquíssimas menções a Alberto (que intuímos ser Caeiro) ao longo do livro, pode-se destacar quão singela essa aparição é: apenas a hipótese de um morto – um defunto, tanto quanto Pessoa, a quem não será concedida a oportunidade de dizer, fazer, viver ou escrever mais nada. Percebe-se que o trecho destacado constitui fala de Ricardo Reis – “enquanto vou descendo a Avenida da Liberdade” –, o que nos fornece aval para duvidar do personagem. Embora apresente discussão sobre o trespasse (de que muito se falou no capítulo anterior), concluindo que não se pode acrescentar mais nada depois da passagem desta para aquela vida, a sentença parece pouco verdadeira para a biografia romanesca dele mesmo: a narrativa do ano da morte de Reis configura-se justamente a partir da aparição de um defunto, que embaralha, contesta e modifica muito do modo de pensar e agir do heterônimo. Neste sentido, o romance escreve-se para dizer que é preciso que um morto ainda acrescente algo ao que “foi e ao que fez”, tendo-se em conta que os vivos estão emudecidos e inertes.

Se, na prosa saramaguiana, a morte de Pessoa desencadeia uma mudança da trajetória vital de Reis – o deslocamento do Brasil para Portugal, a problematização de questões existenciais, a percepção do que ocorre naquela Lisboa chuvosa, o envolvimento amoroso realista, a não continuidade da escrita de sua poesia de contentamento com o espetáculo do mundo –, no drama em gente pessoano, parece-nos que Alberto Caeiro, depois de enterrado, assume o mesmo efeito sobre os principais autores do conjunto heteronímico. Há algo de sintomático na morte precoce deste mestre, como se a sua maestria se fortalecesse, em relação aos discípulos, por sua condição mortuária:

Por isso Caeiro morre: é ele, o mestre, que, desaparecendo para sempre, funda ontologicamente as diferenças (modais) entre os heterônimos, seus discípulos. Porque se Caeiro não morresse nunca, dele emanariam as sensações infinitas e infinitamente diversas que permitiriam “sentir tudo de todas as maneiras”, sem ter de recorrer a Álvaro de Campos ou Bernardo

Soares. Os heterônimos não seriam precisos. (...) a potência de Caeiro de conter em si todas as sensações dos eventuais infinitos heterônimos. Só a morte de Caeiro produz essa transformação, essa mitificação real de um ideal inacessível, assegurando ao mesmo tempo a realidade poética, actual, dos que procuram aceder a ele (GIL, 2013, p. 50).

Pactuando com o jogo heteronímico, segundo Gil, alavancado pelo trespasse do mestre, e assumindo a alteridade de cada um dos poetas partícipes dele, vale atentar para as notas saudosas de Álvaro de Campos:

Meu mestre, meu mestre! Perdido tão cedo! Revejo-o na sombra que sou em mim, na memória que conservo do que sou de morto...
 (...) Em todo o caso, foi uma das angústias da minha vida – das angústias reais em meio de tantas que têm sido fictícias – que Caeiro morresse sem eu estar ao pé dele. Isto é estúpido mas humano, e é assim.
 Eu estava em Inglaterra. O próprio Ricardo Reis não estava em Lisboa, estava de volta no Brasil. Estava o Fernando Pessoa, mas é como se não estivesse. O Fernando Pessoa sente as coisas mas não se mexe, nem mesmo por dentro (CAMPOS, 2005, p. 247-249).

Nessas “Notas para recordação do meu mestre Caeiro” (1931), Campos admite encontrar o outro na sombra que é em si, na parte dele mesmo que já morreu. Nós insistimos: em sua própria obra. Caeiro tem morte solitária e prematura – segundo o ortônimo, na carta célebre de apresentação da heteronímia enviada a Adolfo Casais Monteiro, o mestre “nasceu em 1889 e morreu em 1915”. Órfãos do homem simples, infantil e sensacionista que norteava suas poéticas, Pessoa, Campos e Reis passam a fazer poesia consciente da presença de um mestre: seja pela impassibilidade emocional da poesia ortônima, pelo realismo de sentir e narrar de Campos, pelo paganismo e a “inteligência raciocinada” (REIS, 2005, p. 201) da poética de Reis. Acionando, na composição romanesca, em maior ou menor grau, todos estes autores, o narrador d’*O ano da morte de Ricardo Reis* anseia ser poeta. Como participante tardio e forçado do drama em gente da primeira metade do século XX, toma também Caeiro por mestre e faz uma prosa em gente. Explique-se melhor via trecho de escrita poetizada desse narrador, em que formula fala hipotética de Ricardo Reis ao contemplar-se a si mesmo:

Sou eu, sem nenhuma ironia, sem nenhum desgosto, contente de não sentir sequer contentamento, menos ser o que é do que estar onde está, assim faz quem mais deseja ou sabe que mais não pode ter, por isso só quer o que já era seu, enfim tudo (SARAMAGO, 2010, p. 45).

Em exercício de versificação da prosa poetizada, erigido da leitura de um narrador que se quer heterônimo, o autor secundário do romance, em meio à narração dos fatos, esforça-se

por produzir uma bem sucedida poesia narrativa. Conforme Silva Junior e Medeiros, “o narrador investe em um tom poetizante, delineando-se como um outro heterônimo pessoano, um alterônimo, sem biografia, mas que se intromete na narrativa para imbuí-la de poesia” (SILVA JR; MEDEIROS, 2012, p. 271). O termo *alterônimo* é formulado com base no princípio bakhtiniano de alteridade (BAKHTIN, 2006), que define como central a percepção e autonomia do outro. Assim, se heterônimo pressupõe um nome diverso (*hetero*), alterônimo, fundindo heterônimo e alteridade, propõe um nome diverso e outro (*alter*), deste outro situado para além dos limites do fenômeno heteronímico pessoano – alojado no romance que problematiza a responsabilidade ininterrupta destes quatro poetas que, se mortos, é como se não estivessem. Via análise criativa, e considerando os elementos caeirianos (definições simples, filosofia imediata e contentamento inconformado em relação ao mundo) aparecidos no último excerto de fala do narrador, podemos pensar nessa porção textual como se composta em versos, como se gestada para ser poesia em meio ao prosaísmo de 1936:

Sou eu:
Sem nenhuma ironia
Sem nenhum desgosto
Contente de não sentir
Sequer contentamento.

Menos ser o que é
Do que estar onde está,
Assim faz quem mais deseja
Ou sabe que mais
Não pode ter

Por isso só quer
O que já era seu
Enfim:
Tudo.

Depois do apontado processo de versificação e estrofação, com algumas sutis variações de pontuação (possíveis, dada a liberdade formal da prosa saramaguiana), o trecho soa como se sempre tivera sido escrito em forma de poema. Seguindo as lições do mestre Caetano e contagiado pela produção poética de um defunto intelectual e de um alheado escondido em odes, o narrador mostra-se motivado a compor a sua própria poesia.

Se pensamos em nível de autoria primária, é interessante notar como, iniciando a carreira de escritor por meio de produção em versos, José Saramago tem resultados muito frustrantes, com uma poesia, de fato, pouco valorosa, sobretudo do ponto de vista estético (ou se comparada, por exemplo, com a de Miguel Torga). O autor, entretanto, ganha projeção

mundial com a publicação de romances e, nestes sim, consegue efetuar refinada e consciente poesia enxertada na narração. Como se o processo de enfrentamento facultado pela prosa lhe desse o ritmo e as formas de uma poesia livre, bela e heteronímica.

Outra incursão lírica do narrador, aproximando-se das palavras de Álvaro de Campos, mas com alguma relação com o primeiro Pessoa (o de “Chuva oblíqua” e “Hora absurda”) merece realce: “O pior mal é não poder o homem estar no horizonte que vê, embora, se lá estivesse, desejasse estar no horizonte que é, O barco onde não vamos é que seria o barco da nossa viagem, Ah, todo cais, É uma saudade de pedra” (SARAMAGO, 2010, p. 151). Fazendo a escanção poética a partir do trecho apresentado, formula-se o seguinte poema:

O pior mal é não poder o homem
estar no horizonte que vê,
embora, se lá estivesse,
desejasse estar no horizonte que é

O barco onde não vamos
É que seria o barco
Da nossa viagem

Ah, todo cais é uma saudade de pedra!

Sem dúvida, vê-se já aqui uma forma mais prosificada, uma percepção nauta da existência e uma poesia desencantada com o mundo externo a ela. De versos mais longos que o poema “caeiriano” do narrador, este alonga-se porque acompanha a distância imposta entre o sujeito lírico e o horizonte que enxerga, apontando esforço vão: o homem não pode estar no horizonte que vê. Se, porventura, chegasse até lá, outro horizonte já se teria sonhado e, novamente, não se alcançaria. Essa angustiada distopia perante o tempo e às conquistas humanas é tipicamente inerente a Campos:

O que é, em Alberto Caeiro, tempo condensado, forçado simulacro de eternidade, é em Álvaro de Campos tempo fragmentário, duração sem unidade intrínseca, simples sucessão de fulgurações ou fosforescências da aparência, que do nada procedem e ao nada tornam. Mas a realidade deste “nada” é como um fogo negro no qual arde o ser ou a ideia do ser, e cuja chama nos queima. É esta temporalidade vivida como angústia ou tédio absolutos, expressão da nossa inexorável falta de realidade, que sugere a Álvaro de Campos a mais profunda e a mais dolorosa metáfora do tempo: “o nada vivo em que estamos” (LOURENÇO, 1999, p. 72).

Afora o “forçado simulacro de eternidade” de Eduardo Lourenço, que José Gil chamou de “ideal mítico que se fixa para sempre” (2013, p. 50), o fragmento também ganha

importantes contornos para nossa análise pelas características sofisticadas de Campos que apresenta: a fragmentação do tempo, a sucessão convulsionada deste, a realidade como nada, o nada que afeta cada ser humano em suas potencialidades de viver efetivamente e a angústia ou tédio frente a uma dolorosa “falta de realidade”. Ora, tais propriedades avultam também n’*O ano da morte de Ricardo Reis*, em que a sentença “o nada vivo que estamos” soa pertinente a cada um dos passantes que habitam a Lisboa chuvosa – Ricardo Reis, Marcenda, Salvador, Pimenta, Vítor, os velhinhos cansados de fitar o barco onde não vão...

É inevitável, pela citação do romance que transformamos em poesia, ou a poesia estilizada em prosa que encontramos, mencionar a “Ode Marítima” (1915?) deste heterônimo:

Ah, todo o cais é uma saudade de pedra!
 E quando o navio larga do cais
 E se repara de repente que se abriu um espaço
 Entre o cais e o navio,
 Vem-me, não sei por quê, uma angústia recente,
 Uma névoa de sentimentos de tristeza
 Que brilha ao sol das minhas angústias relvadas
 Como a primeira janela onde a madrugada bate,
 E me envolve como uma recordação duma outra pessoa
 Que fosse misteriosamente minha
 (CAMPOS, 2005, p. 315).

A estrofe de onde é retirado o verso-chave empregado pelo autor secundário da prosa saramaguiana é metonímica da condição axional de Álvaro de Campos (porque heterônimo existe na medida em que é ação poética). Este ser, desolado pelo tempo que na história humana tem se nadificado, posto que os horizontes não chegam, é o ser poético pessoano mais genuinamente português – se descartamos da equiparação as “Quadras ao gosto popular”, de autoria do ortônimo, que são o “vaso de flores que o Povo põe à janela da sua alma” (PESSOA, 2005, p. 647). Português porque mais diretamente abalado pela cultura camoniana, pela tradição de pensamento navegante, pelo olhar que fita antes o mar que a terra expectante.

O espaço aberto “entre o cais e o navio” define-se como o lócus mesmo da saudade, por isso todo cais, lugar de acumulação de partidas, distâncias e esperas, é a concretização de uma saudade de pedra, porque dura, maciça e intransponível. Campos revela uma “angústia recente” – discípulo de Caeiro que é, não se furta de sentir o presente como “coisa real por dentro” (CAMPOS, 2005, p. 363) –, no entanto, a experiência agoral provoca a “recordação duma outra pessoa/que fosse misteriosamente minha”, isto é, de alguma existência para além da sua particular que conhece bem o destino do cais lusitano.

Então, no esteio de Camões e de Pessoa da *Mensagem*, abate-lhe “uma névoa de sentimentos de tristeza” que o faz gritar na mesma ode: “Eu o engenheiro, eu o civilizado, eu o educado no estrangeiro,/Gostaria de ter outra vez ao pé da minha vista só veleiros e barcos de madeira,/De não saber doutra vida marítima que a antiga vida dos mares!” (IDEM, p. 319) – vida ancestral em que as implicações ou mesmo a própria empreitada ultramarina lusitana ainda eram desconhecidas pelos homens comuns sobre veleiros e barcos de madeira.

Discutindo a respeito da relação dos portugueses com o Atlântico, os personagens romanceados Pessoa e Reis, retomam o assunto Álvaro de Campos – começado logo ao início da narrativa quando o retornado do Brasil lê para o defunto o telegrama assinado por Campos que dizia “Fernando Pessoa faleceu Stop Parto para Glasgow Stop Álvaro de Campos” (SARAMAGO, 2010, p. 77). Acompanhe-se a discussão:

Você sempre se decide a voltar para o Brasil, Tenho dias que é como se lá estivesse, tenho dias que é como se nunca lá tivesse estado, Em suma, você anda a flutuar no meio do Atlântico, nem lá, nem cá, Como todos os portugueses, Em todo o caso, seria para si uma excelente oportunidade, fazer vida nova, com mulher e filho, Não penso em casar com a Lídia, e ainda não sei se virei a perfilhar a criança, Meu querido Reis se me permite uma opinião, isso é uma safadice, Será, o Álvaro de Campos também pedia emprestado e não pagava, O Álvaro de Campos era, rigorosamente, e para não sair da palavra, um safado, Você nunca se entendeu muito bem com ele, Também nunca me entendi muito bem consigo, Nunca nos entendemos muito bem uns com os outros, Era inevitável, se existíamos vários (SARAMAGO, 2010, p. 370).

O trecho serve de justificativa à nossa insistência em ressaltar a presença do problema heteronímico no romance de Saramago. Neste momento, está engendrada não só a questão lusitana da relação com o mar – país que acostumou-se a viver “nem lá, nem cá”, como já proclamaram os autores de *Os Lusíadas* e *Mensagem*, além de importantes pensadores do século XX e XXI, tais como Agostinho da Silva, Eduardo Lourenço e José Gil –, como também o nevoeiro poético-autoral em que nos mete Fernando Pessoa desde 1914 quando gesta seus parceiros que Reis confessa não se entenderem “muito bem uns com os outros”. A réplica do falecido é mais inquietante que solucionadora: “Era inevitável, se existíamos vários”. Certamente, apresenta-se a sabedoria artificiosa do narrador: a expressão “existir vários” é perspicaz porque considera a presença poética, mas não discute a existência biográfica, sugere a vivência em um só, embora não descarte a possibilidade de serem vários em comunicação íntima. Deslizando por entre o grave nó heteronímico, o narrador, antes de solucioná-lo, torna-se mais um, *alteronímico*, complicando a situação composicional:

Caeiro, segue sem estar em Lisboa, mas em algum lugar (Glasgow?) – privilégio não mais concedido a Reis depois da intervenção romanesca de Saramago. A poética do narrador, delineada pela atmosfera lírica desencantada/desassossegada de Campos, assume a vida como matéria de poesia e a prosa como ferramenta compositiva de versos. Antonio Candido, analisando poema bem diverso – “Sahara Vitae”, de Olavo Bilac –, pontua questões que soam pertinentes à constatação de que esses poetas (o heterônimo e o alterônimo) logram força poética via recursos ordinários, retirados de periódicos ou de experiências no cais:

Vistos deste modo, os recursos do poeta (e outros que não foram discriminados) parecem bastante simples e quase elementares. No entanto, – é preciso insistir – a sua força vem justamente da banalidade dessa atmosfera opressiva e dolorosa, que não obstante é a da vida (CANDIDO, 2008, p. 25).

De material elementar, dados da vida europeia putrefata entre totalitarismos e gritos desesperados, o romance – como a poética de Álvaro de Campos ou mesmo de Alberto Caeiro – gesta poesia para dizer que, mesmo fazendo parte da “atmosfera opressiva e dolorosa” de 1936, crê e insiste que “porventura chegará para nós o dia em todos seremos alguma coisa”. Assim, por mais opressiva e dolorosa que seja a atmosfera da vida, como do fazer literário, há uma força de narradores e poetas que, apesar deste cenário, querem “melhorar os homens”.

Chega, por fim, o momento de demarcar como a poesia enxertada ou produzida neste romance transforma-se em elemento provedor de leveza quando quase tudo que envolve a morte precoce do grande poeta português e a tragédia histórica sintetizada no ano de 1936 parece de peso incontornável. Amparados na primeira *Proposta para o próximo milênio*, do italiano Italo Calvino, cremos que a precariedade do material (aquela mesma apontada por Candido para a poesia) poderia ter-se feito entrave ao alcance de uma totalidade leve – anseio de todo grande romance: “muito dificilmente um romancista poderá representar sua ideia da leveza ilustrando-a com exemplos tirados da vida contemporânea, sem condená-la a ser objeto inalcançável de uma busca sem fim” (CALVINO, 2001, p. 19). No esforço de Saramago, os exemplos cotidianos seriam o desterro poético de um país que não se lembra, em 1936, de um tal Fernando Pessoa, o alheamento histórico da imprensa salazarista, o genocídio à porta na Guerra Civil espanhola, o bombardeio de um navio cheio de jovens idealistas, a inconsciência da juventude hitlerista gritando “Nós não somos nada”... Tudo isso, para ficar com alguns exemplos significativos. Como cita o mesmo Calvino, porém já na proposta de Exatidão, Fernando Pessoa enquadra-se no conjunto de autores do século XX, ao lado, por exemplo de Jorge Luis Borges, que adotaram a forma da beleza inerente ao cristal – este, “com seu

facetado preciso e sua capacidade de refratar a luz, é o modelo de perfeição” (CALVINO, 2001, p. 84). O romance de Saramago celebra o refratar da luz de Pessoa, Reis, Camões e tantos outros.

A leveza, n’*O ano da morte de Ricardo Reis*, resiste enquanto objeto alcançável pela insubmissão total à prosa, pela crença na poesia latejante. Ainda segundo Calvino, há uma “constatação amarga do Inelutável Peso do Viver” inerente à “condição humana comum também a nós”. Complementando a ideia, relaciona o peso da vida à leveza do literário:

O peso da vida (...) está em toda forma de opressão; a intrincada rede de constrictões públicas e privadas acaba por aprisionar cada existência em suas malhas cada vez mais cerradas (...). Apenas, talvez, a vivacidade e a mobilidade da inteligência escapam à condenação – as qualidades de que se compõe o romance e que pertencem a um universo que não é mais aquele do viver (CALVINO, 2001, p. 19).

Ao longo deste capítulo (e da dissertação), procurou-se mostrar como, apesar das malhas cerradas de uma imperiosa rede de opressão – no âmbito político, econômico, cultural e existencial – que quase aprisiona os seres definitivamente em um mundo chuvoso e prosaico, há ainda algo que escapa à condenação: a poesia aspirante à plenitude conquistada graças à insistente “vivacidade e mobilidade da inteligência”, que vai colher na poética do defunto ressurgido por nove meses, como em seus heterônimos revisitados, o ímpeto criador de versos libertadores de um prosador-poeta libertário. Como dito no início desta reflexão, o romance extrapola o universo do viver por mais que retire dele a sua matéria e cerne.

Quando tudo mais parece de um peso intransponível, quando o tempo está fechado e o horizonte é opaco devido ao nevoeiro, quando há um coro geral convencendo personagens e viventes de que “nós não somos nada”, aí surge a poesia da vida, escondida no literário. Levanta-se em meio à prosa, à morte e ao desassossego para lembrar que a arte ainda pode melhorar os homens, pois esta é a sua função existencial: “a busca da leveza como reação ao peso do viver” (CALVINO, 2001, p. 39).

A arte, como forma de dizer mais uma palavra, fazer mais um gesto, em inacabamento, alteridade, leveza e liberdade conclama os viventes ao cumprimento de sua humanidade, enquanto não é chegada a morte, enquanto não se pontua o final da história: “sinto que quem sou ou quem fui são sonhos diferentes, breves são os anos, poucos a vida dura, mais vale, se só memória temos, lembrar muito que pouco, e lembrá-la a si é quanto tenho hoje na memória guardado, cumpramos o que somos, nada mais nos foi dado” (SARAMAGO, 2010, p. 259). Assim se chega uma carta ao fim, assim se acaba um capítulo.

JÁ ESTÁ

Em razão da consciência clarividente de que o dito até aqui não responde dignamente à literatura de José Saramago estampada no bem sucedido *Ano da morte de Ricardo Reis*, muito menos às poéticas de Fernando Pessoa, Ricardo Reis, Alberto Caeiro e Álvaro de Campos – gigantes da poesia portuguesa que outro gigante analisa em forma de romance ambientado na cidade que comporta a estátua de Adamastor –, limitamo-nos, nestes momentos últimos, a retomar as palavras primeiras de Saramago (nem tão suas assim), crendo que os fins explicam os começos e estes, cautelosos, silenciam-se por longas páginas para dizerem o que querem apenas no momento derradeiro, como se todo o tempo esperassem a apoteose semântica. Assim, graças a indignidade de nosso próprio discurso, preferimos concluir com aquilo que o romanista lusitano utiliza para iniciar: as epígrafes. Ao longo deste trabalho, ocorreu a inescrupulosa apropriação das três epígrafes que Saramago cuidadosamente coletou para iniciarem seu livro.

A primeira delas, de Ricardo Reis, “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo” aparece, aqui, no primeiro capítulo, cumprindo a função de metáfora para o alheamento que toma o ano de 1936. Como alusão a um mundo em que o espetáculo confunde-se com o horror do determinismo e do esvaziamento de liberdades, inteligência, vivacidade. A chuva, pretexto do mau tempo político e histórico, embota o espetáculo de modo que, até ao mais sábio, a cena torna-se cifrada. A mão paralisada de Marcenda é a pura contemplação quando assistir é tão grave quanto participar da violência naturalizada – num tempo em que cadelas ugolinas devoram seus filhos, enquanto os outros, calmamente, assistem. O romance lança-nos à heroína, de sabedoria popular, que um dia fora (apenas) musa, calada e manejada por um poeta: Lídia, que agora não se senta para contemplar o espetáculo com Reis, mas deita-se com ele para gestar um filho, alguém que sobreviva à tempestade do século XX. Porta-voz de um irmão revolucionário, a criada mergulha no realismo mais ordinário possível, para dele nos mostrar onde encontrar sabedoria.

Em seguida, furtamos a segunda epígrafe, que não casualmente acompanha nosso capítulo sobre morte e tanatografia: “Escolher modos de não agir foi sempre a atenção e o escrupulo da minha vida”. Esta tem por autor o mesmo que escrevera o *Livro do desassossego*, Bernardo Soares – uma figura do drama em gente que, segundo adverte o próprio Pessoa, não se descola de todo dele mesmo, não chegando, portanto, à condição de heterônimo. Mais decisivo, porém, é como os *modos de não agir* deste ser incorpóreo se debatem contra aquilo que o personagem defunto mais ataca: a inação em uma existência curta que requer o dizer das palavras todas, mesmo que absurdamente, para que não faltem as

necessárias. Por isso, tal sentença é eleita para impulsionar a discussão da segunda parte deste trabalho: por colocar em xeque o poder de ação quando ele ainda é possível – em vida.

Se a inação foi algum dia atenção e escrúpulo viáveis para um vivente, a partir do ano que o narrador saramaguiano remonta, essa alternativa parece indisponível. Pessoa morto tem uma experiência fantástica singular, a catábase, para voltar e convencer a Reis, ao narrador e a nós de que ainda nos resta tempo para fazer o gesto, para dizer a palavra e esta oportunidade é a única que pode contornar o sentido do espetáculo. Para lembrar das profecias do velho do Restelo ou da simbologia do gigante Adamastor que, por séculos, apontaram para uma falência coletiva que um marinheiro iniciante, se minimamente atento, poderia antever. A tanatografia é a escrita que, pela experiência fulcral da morte, redimensiona os modos e os escrúpulos de vida, para em última instância, revalidá-la em meio a uma humanidade assolada por intermitente desassossego.

Finalmente, Saramago lança mão da epígrafe de autoria do ortônimo que tomamos para o nosso terceiro capítulo: “Se me disserem que é absurdo fallar assim de quem nunca existiu, respondo que também não tenho provas de que Lisboa tenha alguma vez existido, ou eu que escrevo, ou qualquer cousa onde quer que seja”. Trecho mais oportuno não poderia ter alguma vez existido para encabeçar capítulo que discute a presença discursiva de, pelo menos, cinco poetas em romance que não se verga ao prosaísmo da realidade: Fernando Pessoa ele mesmo, Ricardo Reis, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e o narrador saramaguiano que chamamos de *alterônimo* – poeta real por fora da invenção pessoana, poeta real por dentro desta prosa com saudade do futuro.

Tomara aquele Portugal chuvoso, em que os descensos são inúmeros e as possibilidades poéticas escassas, nunca tivesse existido. Do saldo histórico brutal, resta ao arquiteto do romance equacionar o peso de uma tradição literária consolidada e de um fatalismo (o que tem der ser) que quase esmagou a vontade humana à leveza da poesia que teima em ser plena mesmo encalacrada à prosificação mais corrosiva. Não estamos seguros de que os poetas pessoanos ou os personagens saramaguianos tenham alguma vez existido no mundo de homens que não os merecem. Entretanto, estamos convictos de que não é absurdo falar assim de quem um dia agiu – pela palavra, aquela mesma que melhora os homens.

Assim, certos de que nós não somos nada – para ficar com o trecho de Campos que abre este trabalho “Não sou nada/Nunca serei nada/Não posso querer ser nada/À parte isso, tenho em todos os sonhos do mundo”, unimo-nos ao coro saramaguiano de poetas para gritar que “Porventura nascerá para nós o dia em que todos seremos alguma coisa”, qualquer coisa capaz de endireitar à força a curva dos horizontes – pela palavra, pela ação.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia – Inferno*. Trad. Italo Eugenio Mauro. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

ALMEIDA, Manuel Antonio de. *Memórias de um sargento de milícias*. 3 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

ARENDT, Hannah. Sobre a natureza do totalitarismo: uma tentativa de compreensão. *Compreender: formação, exílio e totalitarismo (ensaios) 19130-54*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 347-380.

ARIÈS, Philippe. *O homem perante à morte – I*. 2. ed. Trad. Ana Rabaça. Lisboa: Europa-América, 2000.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*. Trad. Aurora Bernardini, José Pereira Jr., Augusto Góes Jr., Helena Nazário e Homero de Andrade. 5. ed. São Paulo: HUCITEC; Annablume, 2002.

_____. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. Sobre Bobók. DOSTOIÉVSKI, F. *Bobók*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 61-85.

BASTOS, Hermenegildo. *Literatura e colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Plano Editora; Oficina Editorial do Instituto de Letras-UnB, 2001.

_____. *As artes da ameaça – ensaios sobre literatura e crise*. São Paulo: Outras Expressões, 2012.

_____. O que tem de ser tem muita força – determinismo e gratuidade em *Angústia*. *As artes da ameaça: ensaios sobre literatura e crise*. São Paulo: Outras Expressões, 2012, p. 85-110.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BEZERRA, Paulo. O universo de Bobók. DOSTOIÉVSKI, F. *Bobók*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 41-163.

_____. Prefácio – uma obra à prova de seu tempo. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. V-XXII.

_____. O universo de Bobók. DOSTOIÉVSKI, F. *Bobók*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 35-59

BORGES, Jorge Luis. Examen de la obra de Herbert Quain. *Ficciones*. 3. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2011, p. 77-85.

CAEIRO, Alberto [Fernando Pessoa]. Poemas completos de Alberto Caieiro. *Obra poética*. 3. ed. Org. M^a A. Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 201-250.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 2. ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Org. Emanuel P. Ramos. 3. ed. Porto: Porto Editora, 2000.

CAMPOS, Álvaro de [Fernando Pessoa]. Poesias de Álvaro de Campos. *Obra poética*. 3. ed. Org. M^a A. Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p.297-423.

_____. Notas para recordação do meu mestre Caieiro. *Obra poética*. 3. ed. Org. M^a A. Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 246-250.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

_____. *O observador literário*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

_____. Dialética da malandragem. *O discurso e a cidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p.17-47.

CERDEIRA, Teresa Cristina. *O avesso do bordado – ensaios de literatura*. Lisboa: Caminho, 2000.

CERQUEIRA FILHO, Gisálio; NEDER, Gislene. Ecos da Segunda República e da Guerra Civil Espanhola no Brasil. *Tempo – Revista digital de História do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense*. Vol. 4, n. 8. (2. Semestre 1999). Rio de Janeiro: 1999, p. 89-109.

CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*. Trad. Sérgio Molina. Vol. 2. São Paulo: Ed. 34, 2007.

COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. 9. ed. Lisboa: Verbo, 1987.

FERREIRA, Sandra. As cidades visíveis de José Saramago. MARÇALO, M.; LIMA-HERNANDES, M.; ESTEVES, E.; FONSECA, M.; GONÇALVES, O.; VILELA, A.; SILVA, A. (Orgs.). *Língua Portuguesa: ultrapassar fronteiras, juntar culturas*. Évora: Universidade de Évora, 2010, p. 146-166.

_____. *Memento mori: aspectos satírico-filosóficos em As intermitências da morte*, de José Saramago. *XII Congresso Internacional da ABRALIC*. Centro, Centros – Ética, Estética (anal). Disponível em: www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC1122-1.pdf. Acesso em: 2 dezembro 2013.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Trad. Jayme Salomão. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 73-148.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX e meados do século XX). Trad. Marise Curioni e Dora da Silva. 2. ed. São Paulo: Duas cidades, 1991.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.

GALHOZ, Maria Aliete Galhoz. Fernando Pessoa, um encontro de poesia. PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 3. ed. Org. M^a A. Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 15-69.

GARDINALLI FILHO, Eugênio. O ano da morte de Ricardo Reis: da irrupção heteronímica à contextualização crítica efetuada por José Saramago. LOPONDO, Lílian (org.). *Saramago sendo terceiros*. São Paulo: Humanitas, 1998, p. 31-58.

GIL, José. *Cansaço, tédio, desassossego*. Lisboa: Relógio d'água, 2013.

GOULET-CAZÉ; BRANHAM, B. (Orgs.). *Os cínicos: o movimento cínico na Antiguidade e o seu legado*. Trad. Cecília C. Bartalotti. São Paulo: Loyola, 2007.

GROSSEGESSE, Orlando. About words, tears and screams: Dante's *Commedia* revisited by Borges and Saramago. MARTINS, A.; SABINE, M. (Orgs.). *Dialogue with Saramago: essays in comparative literature*. Manchester, Portuguese & Spanish studies, n. 18. Manchester: 2006, p. 57-79.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

LAFETÁ, João Luiz. A representação do sujeito lírico na *Paulicéia desvairada*. BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2001, p. 51-77.

LEXIKON. *Dicionário Aulete Digital*. Disponível em: www.aulete.com.br. Acesso em: 13 julho 2014.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. 4. ed. Lisboa: Gradiva, 2005.

_____. *Fernando Pessoa: rei da nossa Baviera*. Lisboa: Gradiva, 2008.

LUKÁCS, György. Problemas de la mimesis. *Estética I: la peculiaridad de lo estético*. Trad. Manuel Sacristán. 2. ed. Barcelona – México, D.F.: Grijalbo, 1972.

_____. *Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; ED. 34, 2000.

_____. Narrar ou descrever? Uma discussão sobre naturalismo e formalismo. *Marxismo e teoria da literatura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 149-185.

_____. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *Lenin: um estudo sobre a unidade de seu pensamento*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2012.

_____. *Para uma ontologia do ser social, 2*. Trad. Nélio Schneider, Ivo Tonet, Ronaldo Forte. São Paulo: Boitempo, 2013.

MENESES, Filipe Ribeiro de. *Salazar: biografia definitiva*. Trad. Teresa Casal. São Paulo: Leya, 2011.

MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

MOSCA, João. Salazar e apolítica económica do Estado Novo. *Revista Lusíada*. História. Série 2, n. 4. Lisboa: Universidade Lusíada, 2007, p. 339-364.

NUNES, Ângela Pereira. O labirinto da memória: a Guerra Civil de Espanha em *O ano da morte de Ricardo Reis*. BALTRUSCH, B. (Org.). “*O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia*” – estudos sobre utopia e ficção em José Saramago. *Ibero-Romance – Studies in contemporary literature*. Vol. IV. Vigo: GAELT, 2014, p. 197-216.

PASCOAES, Teixeira de. *Os poetas lusíadas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987.

PESSOA, Fernando. Correspondência entre Fernando Pessoa e Adolfo Casais Monteiro. MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia de Fernando Pessoa*. 2. Ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, p. 228-237.

_____. Camões é *Os Lusíadas*. SOUSA, João Rui de (Org.). *Fotobibliografia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, p. 107.

_____. Tábua bibliográfica – Fernando Pessoa. *Crítica: ensaios, artigos e entrevistas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000, p. 404-407.

_____. *Obra poética*. 3. ed. Org. M^a A. Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

_____. Mensagem. *Obra poética*. 3. ed. Org. M^a A. Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p.67-89.

_____. *Poesia 1931-1935*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RAMALHO, Maria Irene. *Todos os nomes: José Saramago e a poesia lírica*. AMARAL, Ana Luísa; CUNHA, Gualter. *Estudos em homenagem à Margarida Losa*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006, p. 377-387.

REIS, Ricardo [Fernando Pessoa]. Odes de Ricardo Reis. *Obra poética*. 3. ed. Org. M^a A. Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 251-296.

SAMÓSSATA, Luciano de. *Diálogo dos mortos*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Memorial do Convento*. 37. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

_____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Dostoiévski Prosa Poesia: “O senhor Prokhardtchin”*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise, e o pensamento*. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

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.

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1999.

SILVA JR, Augusto Rodrigues da. *Os velhos ainda vão mais depressa que os mortos*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1999 (Comunicação oral).

_____. *Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 2008. 216 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras da UFF. Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ).

_____. Tanatografia e decomposições biográficas: discurso da morte na literatura. Estudos literários: limites e interseções. *Revista da ANPOLL*. Associação Nacional de Pós-Graduação

e Pesquisa em Letras e Linguística. Vol. 1, n. 30, 2011. Disponível em: <http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/issue/view/12/showToc>. Acesso em: 12 março 2013.

_____. *Labirintos heteronímicos e Lisboa poéticas n'O ano da morte de Ricardo Reis: um estudo tanatográfico de Pessoa e Saramago*. Brasília: Universidade de Brasília, 2013.

_____. *Quando morre um heterônimo (suicídio, tanatografia e poesia) na prosa das horas do último dia*. Brasília: Universidade de Brasília, 2014.

SILVA JR, A. R; MEDEIROS, A. C. M. O que tem de ser tem de ser: a força da prosa e da poesia como transgressoras do destino n'O ano da morte de Ricardo Reis. *Guavira Letras: Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras*. V. 14, n. 15 (1. Semestre, 2012). Três Lagoas-MS, 2012, p. 260-279.

SILVA, Luís de Oliveira e. O velho do Restelo: a capacidade profética e a experiência de Camões. *Portugal: mitos revisitados*. Coord. Yvette K. Centeno. Lisboa: Salamandra, 1995, p. 71-75.

SOUSA, Eudoro de. *Catábases: estudos sobre viagens aos infernos na Antiguidade*. Org. Marcus Mota e Gabriele Cornelli. São Paulo: Annablume Clássica, 2013.

VEDDA, Miguel. Apresentação. LUKÁCS, György. *Lenin: um estudo sobre a unidade de seu pensamento*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 7-25.

VIEIRA, Antônio. *História do futuro*. Org. José Carlos Brandi Aleixo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

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