

MARIA ANTONIA SOARES

JOSÉ SARAMAGO:

LEITOR DE PESSOA, AUTOR DE RICARDO REIS

**Assis
2.004**

MARIA ANTONIA SOARES

JOSÉ SARAMAGO:

LEITOR DE PESSOA, AUTOR DE RICARDO REIS

Trabalho apresentado à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, para obtenção para a obtenção do título de Doutor em Letras, (Área de Concentração em Literatura e Vida Social).

Orientador: **Prof. Dr. Odil José de Oliveira Filho**

**Assis
2.004**

**Ficha Catalográfica Elaborada pelo Serviço Técnico de Biblioteca e Documentação -
FCT/UNESP - Campus de Presidente Prudente**

S655j

Soares, Maria Antonia.

José Saramago: leitor de Pessoa, autor de Ricardo Reis / Maria Antonia Soares.-
Assis: [s.n.], 2004.

189 f.

Tese (Doutorado em Letras).- UNESP - Universidade Estadual Paulista,
Faculdade de Ciências e Letras de Assis.

Orientador: Odil José de Oliveira Filho

1. Literatura portuguesa 2. José Saramago 3. *O ano da morte de
Ricardo Reis* 4. Leitura e literatura 5. Fernando Pessoa 6. Ricardo Reis
I. Soares, Maria Antonia. II. Título.

CDD (18.ed.) 869.37

Dedico primeiramente a Deus.

Aos meus filhos Marilani e Northon;
Edilson e Adriane, meus de coração.

Aos meus netinhos queridos João Pedro,
Mileni e Igor.

À memória de minha mãe Maria José do Lago,
sempre perto de mim.
A muitos outros que o seu nome aqui
simboliza.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível graças à colaboração direta de muitas pessoas. Manifestamos nossa gratidão par sempre a todas elas e de forma particular:

ao meu orientador Prof. Dr. Odil José de Oliveira Filho, a minha gratidão para sempre pela sempre presente, competente, generosa orientação e por revelar-me a grandeza de sua pessoa;

os professores e funcionários da UNESP – Campus de Assis, pelo carinho e atenção;

à Prof^a Dr^a Eleusis Mirian Camocardi, pela disponibilidade e sugestões.

à UNESP – Universidade Estadual Paulista, minha Instituição querida;

à FAFIPREVE - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Presidente Venceslau, pelo apoio constante a esta pesquisa e a minha qualificação profissional, e aos meus amigos e colegas pela colaboração e incentivo.

Ao Setor Bibliotecário:

UNESP - Universidade Estadual Paulista - Campus de Assis;

Instituto Camões - Embaixada de Portugal, em Brasília;

FAFIPREVE, especialmente a Tereza Raquel Vanalli e Zilda Barbi.

Agradeço, também, às amigas:

Prof^a Dr^a Adriana de Campos Rennó;

Prof^a Maria Aparecida Moreira Benvengo;

Prof^a Ms Marilani Soares Vanalli Roéfero;

Prof. Ms Sandra Mara da Silva;

Prof. José Milton Gonçalves;

Pro^a Arlene Maria Soares Correia;

leram, corrigiram, sugeriram.

“Fernando Pessoa [...], em 1916, escrevendo sobre a modernidade da literatura, dizia mais ou menos assim: ‘No mais pequeno poema de um poeta deve haver sempre alguma coisa por onde se note que existiu Homero [...]’. João Alexandre Barbosa - *Literatura nunca é apenas Literatura*. (In: ALVES, 1993, p. 22)”

RESUMO

O trabalho pretende analisar o processo criativo do escritor português José Saramago, com vistas a demonstrar como Saramago assimila e transforma as matérias lidas e converte-as em escrituras, caracterizando-as como releituras com alta literariedade. Para dar conta desse objetivo adotamos uma perspectiva teórico-metodológica ampla e flexível, recorrendo às contribuições das teorias bakhtinianas sobre a intertextualidade e da Estética da Recepção, que nortearão este estudo e, como texto produzido pelo escritor, o romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Primeiramente, traça-se o percurso expressional feito por Saramago na busca de um arcabouço textual que represente a sua forma de ver e sentir o mundo, a sua verdadeira escritura. Dessa maneira, acompanha-se o processo evolutivo do escritor, pelo viés de leitor a autor. Uma quase impossibilidade de estudar leva-o à aquisição de conhecimentos por meio de leituras, culminando, por obstinação de Saramago, na primazia da construção de textos em linguagem semanticamente plurissignificada. Assim, transita-se pela produção saramaguiana, mostrando o passeio por variados gêneros, até a sua consolidação estética, principalmente no terreno do romance. Em um segundo momento, estabelece-se o perfil do heterônimo de Fernando Pessoa, Ricardo Reis, pela ótica do próprio Fernando Pessoa, por intermédio do vasto espólio deixado por ele e a partir de breve análise das odes ricardianas. Finalmente, inicia-se o objetivo principal deste estudo, sendo ele mostrar a releitura saramaguiana do poeta clássico Ricardo Reis e, através dela, homenagear o maior poeta português deste século, que é Fernando Pessoa. Tal releitura de Fernando Pessoa, através da ótica de Ricardo Reis, feita por Saramago, revela-se, afinal, como um processo de transformação, que acaba por resultar em um novo perfil de Pessoa. Para atingir este propósito, tornou-se necessário um estudo detalhado da condição desse autodidata atingir, em um alcance máximo, a artisticidade literária pelo viés da linguagem oralizante, permeada de ironia e denúncia social, para tentar perceber os ecos polifônicos das leituras que se aglutinaram para representar, por meio de escritura, a concretização de uma obra inovadora.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa ; José Saramago ; *O Ano da Morte de Ricardo Reis* ;
Leitura e Literatura ; Fernando Pessoa ; Ricardo Reis.

ABSTRACT

This work aims at analyzing the creative process of the Portuguese writer José Saramago in order to show how Saramago assimilates and turns all topics he rereads into great literary works, by making them literature of high quality. In order to reach that goal, the novel *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, a text produced by Saramago, was selected as the main object of this study. First, an expressional route made by Saramago is traced in the search of a textual framework which shows the way to see and feel the world — a real scripture. Thus, playing the role of reader and author follows the writer's evolutionary process. An almost impossibility of studying made him get his knowledge by reading, culminating, as his obstinacy, by creating excellent texts in a semantically pluralized language. So, it describes Saramago's production, showing his several genders up to his aesthetics consolidation, especially in the field of novel. At a second moment, it also shows the profile of the pen name of Fernando Pessoa, Ricardo Reis, under the view of the own Fernando Pessoa, through the great numbers of literary works left by him (and by analyzing the odes produced by Ricardo Reis). Finally, the main goal of this study is to show a new reading by Saramago about the classic poet Ricardo Reis, and through this research it intends to honor Fernando Pessoa, who is said to be the greatest Portuguese poet of his period. This new reading concerning Fernando Pessoa — according to the view of Ricardo Reis made by Saramago — shows, at last, how a process of transformation changes into a new profile of Pessoa. To reach this objective, it was necessary to accomplish a detailed study to realize how this self-taught person came to be a remarkable writer in literature through the oral language, full of irony and social denouncement to try to perceive the polyphonic echoes of the reading, which agglutinated to present by, means of scripture, the concretion of an innovator work.

Key-words: Portuguese Literature; José Saramago; *O Ano da Morte de Ricardo Reis*; Reading and Literature; Fernando Pessoa; Ricardo Reis.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. O PERCURSO EXPRESSIONAL DE JOSÉ SARAMAGO: UMA HISTÓRIA DE BUSCA E DE CONQUISTA.....	17
2.1. Primeira etapa: a constituição da estética saramaguiana.....	19
2.2. Segunda etapa: consolidação da estética saramaguiana.....	54
3. RICARDO REIS SOB A ÓTICA DE FERNANDO PESSOA.....	88
4. A RELEITURA DA PERSONAGEM FICCIONAL RICARDO REIS, DE FERNANDO PESSOA, POR JOSÉ SARAMAGO.....	111
4.1. Articulações contextuais e técnica de comunicação.....	125
4.2. A imaginação no plano ficcional.....	132
4.3. A habitual leitura transgressora de José Saramago.....	136
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	165
6. REFERÊNCIAS	170
7. BIBLIOGRAFIA.....	182

1. INTRODUÇÃO

A carga inovadora da literatura pós-moderna vê-se alicerçada numa construção discursiva que permite uma releitura da tradição, em que a apropriação, a citação, os palimpsestos ou mesmo a paródia e a paráfrase, compõem o texto como um mosaico literário universalista. Pensando com Hutcheon (1991, p. 19): “[...] o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia [...]”, este pensamento segundo a autora, é válido não somente para a literatura, mas para um vasto campo de empreendimentos culturais. Já Portoglesi (1983, p. 26) afirma que: “[...] Suas formas estéticas e suas formações sociais são problematizadas pela reflexão crítica [...]”.

As teorias comumente mais utilizadas na literatura da pós-modernidade são a Intertextual e a Estética da Recepção, que valorizam o leitor como ativador das potencialidades simbólicas do texto. Ao atribuir significados ao texto, o leitor proficiente desenvolve estratégias cognitivas que permitem ingressar na cena imaginária, para revelar a essência de esquemas figurativos. A competência literária advinda dessa atividade ganha foros de importância se for relativizado o universo estético e o real. Sendo assim, o universo do mundo real e a subjetividade são desfigurados, transfigurados e re-figurados no terreno ficcional através das imagens literárias.

É no ato da leitura que se constitui a interpretação do texto e a correlação com outros textos, obras ou demais produções artísticas. Dessa forma, parece lógico que se comece por considerar de extrema relevância o próprio sujeito receptor com os conceitos de intertextos. O que caracteriza o intertexto é a representação de discursos “já ditos” (BAKHTIN, 1988), organizados de outra forma, ou seja, uso de fragmentos textuais

reproduzidos ou transformados, com outros significados. No texto assim constituído, através dos conceitos de construção/desconstrução do processo criativo, o leitor pode observar, na confluência intertextual, os vários estágios da história literária da humanidade, na lenta evolução desde a antigüidade clássica até a atualidade.

Em tempos pós-modernos, as leituras críticas e questionadoras da literatura teriam uma dupla função – além do prazer provocado no passeio pelo imaginário ficcionalizado – a capacidade de conscientizar, repensar atribuições de culpas e responsabilidades em escolhas cotidianas e apontar para modelos mais humanos de convivência social.

O conceito de leitor/produtor é compatível com o perfil de José Saramago, pelos modelos de textos apresentados por ele. Por apresentar essa convergência selecionou-se como alvo para reflexão a produção textual de José Saramago, em especial o romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, ancorada pelas teorias Intertextual e da Estética da Recepção. Este estudo pretende demonstrar que o poder dos textos saramaguianos parece estar centrado em um projeto intertextual – característica marcante das narrativas contemporâneas – no modo de fabular claramente direto, com mensagens fortemente significativas, mas permeado, por certa leveza e encanto. Parece que Saramago lê, relê, reescreve com ajuda de algum fluxo cognitivo espontâneo decorrente de práticas simbólicas marcadas pela linguagem oral.

É possível que – como parte da população de baixa renda – geração de excluídos da escola, tenha iniciado as práticas simbólicas, as habilidades de memória e de cognição na rica herança oral dos ancestrais, através de relatos, contos, poesias populares, adágios, jogos, brincadeiras orais (parlendas, adivinhas, trava-línguas, etc.) e preceitos religiosos. Todos com fórmulas lingüísticas e elementos estéticos apropriados ao processo de memorização. Ouvir, falar, ler, refletir, escrever são categorias que se imbricam de tal modo que não é possível separá-las. A linguagem oral parece uma espécie de matriz da

subjetividade, lugar onde ocorrem os processos identificatórios e a previsibilidade depende do grau de envolvimento com esses contextos discursivos. Saramago, revela, pela técnica de escritura, que as habilidades discursivas orais é que permitem o notável desenvolvimento da leitura e conseqüentemente, o domínio da escrita.

Dessa forma, não é por acaso que, ao escrever, Saramago compõe – quase sempre com carga de ironia – textos pautados numa linguagem científica que substituam as de origem popular. A temática fundamental desse universo incorpora – idealmente e de forma irônica – uma filosofia, um compromisso significativo de combate à opressão e ao infortúnio. Contudo, a sonhada humanização proposta por Saramago através dos textos, só poderá ocorrer se iniciada pela interiorização dessa necessidade pelos próprios homens. Enfim, por aqueles que sentirem nos ombros a responsabilidade de cimentar a sociedade e as gerações futuras nos alicerces da igualdade social.

Conforme referenda Hutcheon (1991, p.15): “O pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido”.

Nos textos saramaguianos é visível, em primeiro plano, a panorâmica da cultura portuguesa que reflete o criador, nela espelhado. Esta técnica é um saber que lhe veio da vida, da experiência vivida e sentida. O saber assim adquirido aproxima o autor de perspectivas novas, afastando-o das elites do poder deixando-o mais próximo da realidade circundante de um “contador de histórias”. Como diz Berrini (1998, p.57): “[...] está ao lado dos ouvintes e presentifica-os consigo na narrativa graças ao *nós*. Ou leva-os para junto das personagens humildes e inclui-as no pronome [...]”

Ao elaborar este histórico da literatura saramaguiana, a primeira parte deste trabalho estabelece o percurso literário de José Saramago e aponta para o texto *O ano da morte de Ricardo Reis*.

Na segunda parte pretende-se revelar o perfil do heterônimo de Fernando Pessoa, Ricardo Reis, pela ótica do próprio Pessoa, levantado por intermédio do vasto espólio deixado por ele e a partir de uma análise das odes ricardianas.

Na terceira e última parte será realizada uma análise mais detalhada do romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (1998). O objetivo principal será mostrar a releitura saramaguiana do poeta clássico Ricardo Reis e, através dele, homenagear o maior poeta português deste século, Fernando Pessoa. Deste modo, o estudo tem como premissa levantar o novo perfil dado por Saramago a Ricardo Reis. A enunciação dialógica revela Ricardo Reis – a elite poética – saindo do plano ideal para outro tempo em plano real reficcionalizado, quando ocorre uma desmistificação do heterônimo, que perde o elitismo e se aloja em hotel simples e tem com companheira não uma musa inspiradora, mas sim, uma criada do hotel. Deve-se, no entanto, ressaltar a importância no discurso da problemática “eu” – “tu” e o respeito que o Outro inspira em Saramago.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1998), a ironia vem estampada no próprio título que destaca a morte e não a vida, como seria normal na ordem natural. A ironia no discurso pós-moderno segundo Hutcheon (1991, p.21) “[...] é sempre uma reelaboração crítica [...]” Saramago ironiza como meio de valorizar determinados períodos, como a literatura barroca, o lirismo medieval, além de manter relações privilegiadas com correntes ou movimentos que o precederam, neste caso, com óbvio destaque para o modernismo de Orpheu. Mais concretamente, o texto *O ano da morte de Ricardo Reis* é animado por conotações irônicas enxertadas de outros textos que reescreve, transposiciona ou desconstrói.

Ao reescrever textos famosos da heteronímia pessoana, fazendo-os conviver com produções do imaginário popular, a estrutura foi mantida graças a técnicas especiais que valorizam a literatura popular e criam vínculos significativos entre textos orais e a língua verbal escrita.

Confirma-se através das estratégias e manobras articulatórias do narrador reveladas na análise do discurso efetuadas no último capítulo deste trabalho, que as características mais fortes do discurso saramaguiano são o desafio, a contradição, especialmente o tom irônico na relação intertextual. Tais construções – metatextos – tornam-se para ele, em espaço privilegiado, o lugar comum da cumplicidade entre o ato de ler e o ato de escrever, onde a cultura popular e a cultura clássica ocupam um vasto espaço plural, dialógico, rico de interdiscursos e intertextos, que convivem em harmonia, para deleite do leitor de seus textos.

Sem estabelecer fronteiras para a releitura, Saramago vai construindo o tecido textual como um mosaico retirado dos diálogos constantes com a literatura portuguesa; universal; bíblica; com a antiguidade clássica; com a produção literária dele próprio e, até, com a cultura das camadas menos favorecidas culturalmente, através de provérbios, trovas e ditos populares.

O leitor/autor Saramago vai tecendo a obra com fios repuxados, recosturados e reinventados, alimentados pelos dois grandes poetas-personagens do texto e, também, como leitor de si mesmo, distribuindo, através de palimpsestos, comentários entretecidos com e no texto original, gerando novos sentidos para caracterizar uma posição ideológica.

Reis, o menos provável dos heterônimos para protagonizar uma narrativa de ação, por ser um poeta contemplativo – mas talvez como desafio – é o escolhido por Saramago. A estratégia no campo da leitura é propor possibilidades de rearticulação e de redistribuição. O perfil psicológico do poeta Ricardo Reis é alterado e perde a habitual passividade e neutralidade ao ser reconstruído criticamente, a literatura nesta releitura permanece erudita, sensível, elitista, até o momento em que, também se transfigura.

A Lídia idealizada das odes ricardianas vem, agora, corporificada em uma pessoa humilde. Esta nova Lídia frustra as expectativas, ao esperar-se uma musa, sendo

somente uma simples camareira de hotel. No entanto, ao longo do texto, revela-se dona de um firme caráter, de um equilíbrio entre o pensar e o agir que a liberta da convencionalidade da vida imposta pelos padrões sociais, tornando-se um elo forte que a liga à vida. Engajada politicamente, apesar das mazelas do mundo ao redor, acredita no ser humano e na ampliação das possibilidades do SER.

Na construção do tecido textual de *O ano da morte de Ricardo Reis* (1998) são múltiplas as alusões e citações tanto a temas, personagens, autores e obras, que levam o diálogo textual à realização máxima. Assim, torna-se inevitável apontar esses diálogos distintos que permeiam o tecido ficcional, e que acabam se constituindo no próprio texto, através da pertinência e aderência dos mesmos.

Espera-se que o estudo clarifique o percurso de José Saramago de leitor a autor, pelo processo de reconstrução da escrita, através da releitura de textos consagrados pelos leitores do mundo todo. A tônica recai sobre os textos de Fernando Pessoa e especialmente sobre os de Ricardo Reis, pois é com eles que a intertextualidade se torna direta e explícita, por serem os dois protagonistas dessa intriga romanesca complexa.

Permeando o processo, cabe esclarecer a função integradora e restauradora do imaginário, restaurando, parafraseando, para cobrir as lacunas existentes no discurso histórico. Hutcheon (1991, p.157) alerta: “A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto [...]”. Desse modo, na releitura do passado, acontece o questionamento do presente e a projeção de futuro.

Ao formar uma nova galeria de heróis no universo ficcional de *O ano da morte de Ricardo Reis*, a marginalidade ganha voz, já que Saramago dedica preferência nítida pelo discurso popular. Percebe-se, no decorrer da constituição textual, a continuidade da antiga luta denunciatória dos desacertos deste mundo – considerado por ele – absurdo e

injusto. Voz solidária, traída somente pelo próprio silêncio das palavras. Saramago inaugura uma arte literária fragmentária composta pelo diálogo intertextual e pela noção de impossibilidade, de sentimento de enigma, articulados com o fantástico, numa múltipla voz que se desdobra e que parece caminhar em círculos cada vez mais alargados: individual, social, nacional, civilizacional e, finalmente, universal e cósmico.

Do alto das certezas incertas, a chave para Saramago, parece ser o diálogo e a pluralidade. A utilização de textos já consagrados, reelaborados em novos temas, possibilita ir um passo além na direção de articular os saberes de um Saramago leitor e autor com o imaginário fantástico e, neste corpo literário em mudança, produzir sentidos singulares e significações particulares.

2. O PERCURSO EXPRESSIVO DE JOSÉ SARAMAGO: UMA HISTÓRIA DE BUSCA E DE CONQUISTA.

Difícil acto é o de escrever, responsabilidade das maiores, basta pensar no extenuante trabalho que será dispor por ordem temporal os acontecimentos, primeiro este, depois aquele, ou, se tal mais convém às necessidades do efeito, o sucesso de hoje posto antes do episódio de ontem, e outras não menos arriscadas acrobacias, o passado como se tivesse sido agora, o presente como um contínuo sem princípio nem fim [...] (SARAMAGO, 1999, p.12)¹

Todo grande escritor é também um grande leitor, pois, quando produz a obra, ela pode supor a tradição de onde brotou. A leitura atenta das obras do passado pode dar, ao escritor que inicia a criação literária, a dimensão do que produzir. A leitura é, portanto, a atividade fundamental para a formação. Todos os escritores têm os mestres, e as preferências autorais.

No caso de José Saramago, os leitores podem notar, com certeza, a importância das relações intertextuais, que¹ se constituem na base da produção das “releituras”. Nas próprias informações biográficas dadas por inúmeras fontes, a ênfase recai sobre essa relação forte com as questões da leitura.

No que diz respeito à obra pode-se acompanhar o desenvolvimento da produção pela influência das leituras que fez. A leitura da literatura pressupõe o diálogo constante entre presente, passado e futuro. Tem-se, assim, de conhecer o passado para entender o presente e projetar o futuro, ainda mais quando se trata da leitura de um texto literário que tenha por base a intensificação de valores, significando que é preciso dominar duas linguagens: a da tradição e a pós-moderna. Segundo Frye (apud BARBOSA, 1993, p. 22) na “[...] leitura de qualquer poema é preciso conhecer duas linguagens: a língua em que o

¹ SARAMAGO, J. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

poeta está escrevendo e a linguagem da própria poesia [...]”. Ainda é Barbosa (1993, p. 24)

que orienta a leitura:

[...] Quando o texto realmente interessa, tal relação, nunca é tranqüila, mas sim tensa, de medo até, ou mesmo de terror – uma relação, de qualquer forma inquietante. As obras de arte – e isto vale para todas elas – que não provocarem inquietação são obras que não têm interesse. É uma coisa bastante interessante: aquilo que chamamos obras perenes, que permanecem, muitas vezes não permanecem pelos seus significados, mas porque nós, seus pósteros, podemos descobrir nelas relações de significantes que levam a outros significados [...].

A citação deste crítico encaixa-se perfeitamente a várias escrituras, inclusive a de Saramago, já que consegue converter leituras em releituras, numa construção poética inaugural. Parece viver dessa vontade de percepção e recriação dos elementos que as leituras e a realidade lhe oferecem. Isto faz este autor carregar consigo uma marca particular, diferenciando-o dos demais, pois os textos podem até trazer os mesmos significantes de outros autores, contudo convergem e culminam em significados quase sempre altamente simbólicos.

Devido ao grande interesse mundial, e especificamente no Brasil, muito se tem escrito sobre a obra ficcional de José Saramago. No entanto, a propositura deste estudo, nesta parte, é acompanhar a composição do processo artístico, através de tendências estéticas assimiladas por meio das leituras realizadas.

Para desenvolvimento desta reflexão, por questão metodológica, decidi dividir o conjunto em duas partes, não aplicando uma perspectiva única à produção saramaguiana. Para uma melhor adequação aos estudos já realizados por vários críticos, será utilizada a versão de Vecchi (1999, p. 230) para afirmar que:

[...] foi encorajada pelo próprio José Saramago e estabelecida por Maria Alzira Seixo, Giuseppe Tavani, Horácio Costa, cujos trabalhos traçaram, a partir das categorias da intertextualidade e do palimpsesto (o pastiche, a paródia, etc), uma genealogia da obra de Saramago capaz de detectar na produção “pré-histórica” (antes de 1980 e em particular nas crônicas) embriões sígnicos – por exemplo, invariantes temático-formais – que viriam a ter desenvolvimento próprio na rearticulação narrativa dos romances mais conhecidos.

Dada à importância dessa divisão – que foi apontada e aceita por renomados críticos – opta-se por adotá-la integralmente. Assim, a primeira parte constituirá no estudo das obras publicadas até *Levantado do chão*, considerado o período de autodescoberta, ou utilizando a expressão de Costa “período formativo” (1997). Reserva-se para a segunda parte, as produções mais recentes, que abrangem o restante das obras, momento de solidificação e consagração definitiva do escritor.

Ressalta-se que, na primeira parte, para a formalização de um percurso literário de José Saramago, a restrição a um “*corpus*” literário estritamente inicial deve-se ao objetivo de mostrar as releituras de Saramago como marcos importantíssimos na formação da sua literatura e como geradoras de sua tendência estética.

2.1. Primeira etapa: a constituição da estética saramaguiana

José de Sousa Saramago nasce em 16 de novembro de 1922. Tem como terra natal a pequena aldeia de Azinhaga, na província de Ribatejo, Portugal.

A família, de trabalhadores rurais, leva o nome de Sousa, originária de uma aldeia lusitana, onde era costume andar com os pés descalços. Porém, ao ser registrado, por engano do cartorário, foi-lhe dado o nome de Saramago, que é apenas alcunha de família e o nome de uma planta silvestre. Este fato, somente vem a ser percebido no ato de matrícula, na Escola Primária da Rua Martins Ferrão, em Lisboa, em 1929. Surge, então, o primeiro Saramago na família Meirinho de Sousa.

Saramago aprende a ler por volta dos sete anos, pois já frequenta a escola. O pai sempre ganha “o Diário de Notícias” e, com essa leitura, Saramago reforça o aprendizado.

Em 1930, José Saramago é transferido para a Escola Primária do Largo do Leão. A terceira escola é um Liceu que traz o nome de Gil Vicente. No entanto, o curso não foi concluído.

Na infância regressa sempre a Azinhaga, para passar pequenos intervalos de tempo na casa dos avós maternos. Já crescido volta a esta casa em férias escolares. As impressões que ficam desse tempo e dos avós são tão fortes que o marcam profundamente. Isto pode ser comprovado por declaração do próprio Saramago (2002, p. 2):

Até os meus 20 e tantos anos, eu voltava a Azinhaga pelo menos uma vez ao ano. Em Azinhaga estão guardadas minhas impressões fundamentais. Quando eu chegava à aldeia, a primeira coisa que fazia era tirar os sapatos. E a última coisa que fazia, antes de regressar a Lisboa, era calçá-los. Os sapatos, e a ausência deles, se tornaram um símbolo muito forte.

Em 1933, ganha da mãe o primeiro livro, *Mistério do moinho*, de um autor inglês. No livro *Diálogos com Saramago*, de Carlos Reis (1998, p. 34), Saramago, com melancolia, relata um fato ocorrido na infância “[...] meu primeiro livro, devo tê-lo tido aos doze ou treze anos”. Conta da alegria que sente de poder adquirir um livro só para si, e relembra-se, ainda, da timidez de garoto que quase o impede de entrar na livraria, a fim de escolher a obra anteriormente mencionada.

Já em 1934, a família o transfere para a Escola Industrial Afonso Domingues, e lá conclui o curso técnico de serralheria mecânica. Afirma que a disciplina de Literatura do curso é a responsável por lhe abrir o universo da escrita literária.

A ausência de recursos econômicos o desvia de uma trajetória de escolaridade mais acadêmica. Ingressa no mercado de trabalho muito cedo, atuando nas oficinas do Hospital Civil de Lisboa. Contudo, nada o afasta da cultura, pois é freqüentador assíduo da Biblioteca do Palácio das Galveias, onde – sem orientação – lê tudo o que lhe “cai” nas mãos. Caminha desde os maiores pensadores da Grécia Antiga até o posicionamento das importantes tendências do pensamento contemporâneo.

O certo é que o jovem Saramago, mesmo não tendo a oportunidade de uma formação acadêmica clássica, é freqüentador noturno de bibliotecas, aproveitando todo o tempo disponível para ler e, com isso, ampliar gradativamente o repertório de leituras. Percebe-se, pela biografia, que tem que se conformar com o que a vida lhe oferece: o abandono dos sonhos e dos estudos acadêmicos, pela necessidade de promover a própria subsistência. Isto poderia ser desestímulo para qualquer jovem, mas não para Saramago, que alimenta os sonhos com o resultado da própria ação. Ele não permite que nada o afaste de um convívio estreito com as letras.

Saramago torna a fazer importantes revelações em uma espécie de prefácio à quarta edição do livro *Terra do pecado* (1997a, p.7) “[...] O autor é um rapaz de 24 anos, calado, metido consigo [...] Tem poucos livros em casa porque o ordenado é pequeno, mas leu [...] tudo quanto sua compreensão logrou alcançar [...]”.

A evocação destas palavras abre a senda das valorações pessoais e revela o empenho saramaguiano na busca do conhecimento necessário para a própria formação, que o torna capaz de assimilar – não somente o domínio da língua portuguesa – como também a cultura portuguesa e universal. No entanto, mesmo tendo essa tendência para a leitura, a aquisição de livros só é possível bem mais tarde, graças à ajuda de um colega de repartição, que lhe empresta trezentos escudos para comprar os livros da coleção “Cadernos”, da Editorial Inquérito.

Como se sabe, a leitura da literatura promove, aos olhos do leitor, fragmentos de vida, do mundo, da sociedade e do ambiente imediato ou longínquo, mediante um sistema de representação que tem por base a palavra escrita. À medida que o contato com a literatura molda a mente e o coração do indivíduo, promove, também, o gosto pela beleza da palavra, o deleite perante a criação de mundos de ficção. Portanto, o domínio da arte da palavra se

mostra imprescindível e, para adquiri-lo, Saramago empenha-se ao máximo, mesmo sem o recurso de um profissional que o oriente no aspecto didático.

Muitos indivíduos são influenciados por livros quando crianças e não se tornam escritores. No entanto, vencendo as deficiências da formação, Saramago alcança aquilo a que se dispõe: fazer do texto literário um processo de reflexão e humanização. Assim, tem-se uma explicação do processo de criação como representação das preocupações: lugares e temas, viagens e assuntos (reais, recriados, metafóricos ou alegóricos).

A produção textual saramaguiana surge, ao longo dos anos, oriunda do processo receptivo que lhe atribui à competência literária, condição prévia para o processo criador. No parecer de Orlandi (1988, p. 58) “A formação discursiva é, enfim, o lugar da constituição do sentido e da identificação do sujeito”. O mundo que se revela ao ser humano dá-se pelos discursos assimilados. Forma, desta maneira, sua consciência e o repertório de vida. É o que parece ter acontecido com José Saramago.

Em 1947, ocorrem-lhe dois fatos marcantes: negocia a publicação de primeira novela, *A viúva*, e nasce a filha Violante. Faz concessões à editora para que a novela seja publicada e, uma delas, é a alteração do título para *Terra do pecado*. Este é um título – com o qual nunca se acostumou e que, aliás, afirma detestar. Talvez, por isso não reconheça-lhe, até hoje, a “paternidade”. Deste modo, acredita que – naquele tempo – “as portas da literatura portuguesa se tinham aberto para ele” (SARAMAGO, 1997a, p. 7).

Todavia, esses sonhos de início de carreira são frustrados, pois o livro não alcança o interesse do grande público e tampouco edições posteriores. Esperaria um bom tempo até obter o reconhecimento pelo próprio trabalho. Uma escrita marcada por muitas tentativas e que, obriga-o a trilhar um longo percurso em busca de uma autêntica expressão artística.

Sabe-se que a leitura de textos, além de auxiliar na aprendizagem do mundo, forma a preferência do leitor. Por isso, a possibilidade de escolhas e a formação dessa preferência tornam-se aspectos fundamentais na vida adulta. Assim, confirma-se o surgimento da atividade produtiva e, conseqüentemente, a compreensão do surgimento do escritor. Distante está ainda de um estilo individual e próprio, principal característica da prosa saramaguiana, mas bastante empenhado em modalidades variadas de comunicação por meio da expressão escrita.

Em *Diálogos com José Saramago* (1998, p. 36), chega a mencionar a Carlos Reis, uma “espécie de **árvore genealógica** dos seus autores” ou “uma **biblioteca pessoal seleta**” (grifos do autor) em que estão presentes grandes figuras das literaturas portuguesa e universal, porém complementa que tais escritores contribuíram-lhe na formação como escritor somente depois de ter escrito o romance *Terra do pecado*, em 1947.

É importante ressaltar que *Terra do pecado* não dialoga com autores contemporâneos mas, sim, com a estética realista/naturalista praticada no final do século XIX. O texto revela um distanciamento do vocabulário técnico e formal usados na ficção da época. Em *Diálogos com Carlos Reis*, Saramago menciona que “[...] não sabe dizer como lhe veio à idéia de escrever sobre uma viúva ribatejana, ele que de Ribatejo saberia alguma coisa, mas de viúvas nada [...]”. (1998, p. 8)

Terra do pecado é a produção de um Saramago iniciante, calado, inseguro. Acredita que, após ter plantado muitas árvores – herança de uma adolescência na aldeia – e já ser pai, resta-lhe pouco a fazer da vida. Entretanto, o primeiro romance, segundo o autor, na obra acima citada, “[...] é fruto de leituras mal arrumadas e mal organizadas” (1998, p. 35).

Ao analisar-se o texto percebe-se a presença de leituras efetuadas, pela semelhança do universo discursivo, com o de Eça de Queirós – especificamente com *O primo Basílio* (1995) – transvestida numa releitura saramaguiana. Leitura que provoca inquietações

culminadas na escrita. O fato é que, entre os dois textos, *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, e *Terra do pecado*, de José Saramago, há pontos em comum que chamam a atenção de um leitor mais atento. Fazendo uma breve análise comparativa, merece atenção a aproximação das leituras que se pretende demonstrar – relativas à teia discursiva – como a referência que ambas fazem à reunião de mulheres como uma “união de saias”. Pode também ficar evidenciada pelas semelhanças temáticas; um texto linear destituído de complexidades narrativas; um destaque maior para as personagens femininas; para através desta estratégia, revelar o lado frágil de uma sociedade tão centrada na moral e nos bons costumes.

O drama das personagens Luísa e Maria Leonor é a oscilação entre sentimentos apolíneos e dionisíacos, pressão dos impulsos físicos e os da sociedade. O lado religioso propõe a negação da sexualidade na sublimação dos instintos carnavais. No entanto, não é o que ambas fazem. Luísa, pela futilidade e ausência de motivos reais com que se ocupar, é severamente punida por Eça; já Saramago, é um tanto quanto moderado em relação à Maria Leonor. Esse posicionamento aparentemente neutro – adotado por um narrador posicionado heterodiegeticamente – pode ser mais um elemento, um índice que demonstra a consequência da leitura, ao fazer da escrita literária um ato denunciativo de uma sociedade com valores morais por ele considerados ultrapassados.

Pode-se perceber uma tentativa – embora de iniciante – de levantar um tema tão polêmico quanto o adultério, oferecendo variação na forma de contar e de seqüenciar fatos, nos pontos de vista propostos e nas consequências trazidas pelas ações das personagens.

No plano da indagação, o exposto sugere a escritura do texto como resultante de leituras e, portanto, fruto de uma intertextualidade implícita. Esta suposição é confirmada pelo próprio autor em entrevista a Costa (1998, p. 21):

Eu diria que *Terra do pecado*, por um lado, funcionou como uma sedimentação de leituras; pode-se dizer que não há nada original ali, mas, se não somos Rimbaud, o que entendemos por ‘original’ aos 20 e poucos anos?

Depois da publicação desta primeira experiência, enquanto aguarda algum retorno crítico, escreve uma segunda novela, *Clarabóia*, texto inédito até hoje, apesar de insistentes tentativas de publicação, pelos editores.

A tendência para as Letras é tão forte que Saramago passa por outros trabalhos. Em 1959, fixa-se no cargo de editor literário trabalhando exclusivamente para Editorial Estúdio Cor.

Sendo os apelos da arte mais fortes e “depois de um longo interregno”, conforme Carlos Reis (1998, p. 18), em 1966 – quase vinte anos após – publica o primeiro livro de poesias, *Os poemas possíveis*. Em estrutura textual diferenciada da anterior, Saramago revela-se leitor de poesia clássica. Este livro apresenta-se como uma coletânea cuidadosamente estruturada em cinco partes. A temática varia, mas as características encontradas ao longo do texto poético saramaguiano denunciam ecos da leitura de Camões, destacando-se, por exemplo o poema “Fala do velho do restelo ao astronauta”. Nas partes intermediárias, “Poema a boca fechada”, “Mitologia” e “O amor dos outros” podem ser considerados resultado ainda mais evidente desta referida leitura, pela concentração da regularidade do ponto de vista versificatório e estrófico. Percebe-se a predominância do metro decassílabo; um certo derramamento lírico e também por congregar motivos de uma tradição que oscila entre a pagã e a cristã.

De qualquer maneira, o livro de poemas revela um Saramago mais maduro e as letras lusófonas reconhecem o escritor que desponta. Segundo comentário crítico de Seixo no livro *O essencial sobre José Saramago* (1987, pág. 8):

[...] O sofrimento humano, o desengano, toda uma constelação temática da impossibilidade vão articular-se intimamente com a problemática liminar do encontro da arte, da invenção do sentido poético, do lampejo fugaz que pode fazer vibrar liricamente a palavra [...].

Reeditado dezesseis anos depois com expressivas mudanças, pode ser comparado a um “rascunho que ganhou forma definitiva”. O próprio Saramago (1982a, p.13-14) elucida o fato:

[...] Não é assim tanto, comparado com os dezasseis séculos que sinto ter juntado à minha idade de então. [...] o romancista de hoje decidiu raspar com unha seca e irónica o poeta de ontem, lacrimal às vezes. Ou, para usar expressões menos metafóricas, procurou tornar *Os poemas possíveis* possíveis outra vez. Ao menos [...].

Nestes fragmentos retirados da Nota da segunda edição de *Os poemas possíveis*, sublinha Saramago a importância dos “materiais herdados em toda a criação cultural”, através da leitura. Nesta afirmação, o autor demonstra a diferença que ocasiona a bagagem cultural adquirida através da leitura, no intervalo da primeira para a segunda edição, e torna conhecida a insatisfação com a obra anteriormente produzida.

Nesse livro, é possível saborear a invenção do sentido poético, a vibração lírica na combinação e construção da escrita. Esta convicção pode ficar alicerçada, segundo as próprias palavras do autor em entrevista a *Carlos Reis* (1998, p. 111): “[...] Quando escrevi poesia, tudo aquilo foi pensado; lembro-me de que o poema era muito **fabricado**, (grifo do autor) no melhor sentido que a palavra tem [...] A poesia é fabricadamente poesia [...]”.

Declara não ter realizado qualquer tipo de inovação com o texto poético, pois o enquadra mais como linhas de continuidade do que de ruptura. Esta conclusão, talvez se deva ao fato de Saramago ter alcançado maior excelência de resultados com o romance. Mas, o que é possível constatar é justamente o contrário da afirmação. Para dar conta de elaborar poeticamente textos de qualidade literária artística elevada, efetua leituras de autores consagrados como José Régio, Ricardo Reis, Fernando Pessoa, Camilo Pessanha e outros, textos estes de fundamental referência no processo de criação de *Os poemas possíveis*.

Em *Cadernos de Lanzarote*, Saramago (1997c, p. 78) confessa que:

Nos *Poemas Possíveis*, que foi publicado em 1966, aparecem versos - *Poema a boca fechada* – escritos ainda nos anos 40 e conservados até àquela altura por uma espécie de superstição que me impediu de lhes dar o destino sofrido por tantos outros: não o cesto dos papéis, pois a tanto não chegavam os meus luxos domésticos, mas, simplesmente, o caixote do lixo. Desse poema, as únicas palavras aproveitáveis, ou, para dizê-lo doutro modo, aquelas que puseram a salvo a tentação destruidora, são as seguintes: “Que quem se cala quanto me calei/ não poderá morrer sem dizer tudo.” Sobre o dia em que elas foram escritas passaram quase cinquenta anos, e se é certo lembrar-me ainda de como era o meu silêncio de então, já não sou capaz de recordar (se o sabia) que tudo era aquele que me iria impedir de morrer enquanto não dissesse. Hoje já sei que tenho de contentar-me com a esperança de ter dito *alguma coisa*.

O título *Os poemas possíveis* vem sugestivamente retratar o conflito do escritor com a escrita, no árduo trabalho de elaboração poética, como está dito, por exemplo, em “Até o Sabugo” “[...] juntar o acaso e a certeza, leve nisso, ou não leve, a vida inteira [...]”, (1982a, p. 19).

Na poesia e pela poesia, o autor parece utilizar-se da versificação para expressar as dificuldades de comunicação e de criação. Apesar de laboriosamente trabalhada, a poética saramaguiana deixa marcas e ratifica a intertextualidade mantida com José Régio. Em entrevista a Reis, confirma que a leitura do livro de versos de Régio, *Filho do homem* e uma experiência amorosa, foram os motivos para a realização da primeira experiência com o texto poético.

Assim como José Régio, Saramago fundamenta-se em vivências sentimentais para escrever. A vivência amorosa utilizada por ambos como fonte de inspiração os inter-relacionaria ainda mais, deixando evidente, com isso, a grande peculiaridade que frui no ato da escritura pelas experiências com a leitura. Ao longo dos poemas ficam marcadas as relações estabelecidas com a produção cultural anterior; ele mesmo confessa, em nota à segunda edição (SARAMAGO, 1982a) “[...] por cima de dezasseis anos e dezasseis séculos [...]”.

A homenagem a Camões vem expressa no início do livro com o poema “Epitáfio para Luís de Camões”. Porém, a leitura de Camões está presente ao longo de todo o

livro, principalmente ao encerrar o segundo capítulo com o Canto IV, de *Os Lusíadas* (196?, p. 136-139), em que, Saramago atualiza ostensivamente a retórica camoniana, trazendo-a para o contexto da exploração espacial. Como o velho do restelo, Saramago alerta o astronauta, moderno navegador, para os problemas que deixa na terra. Desta forma, através do discurso do eu lírico, universaliza o poema. Em outro poema ainda intertextuando Camões, são invocadas as cidades de Babilônia e Sião.

É perceptível também a aproximação com Pessoa, no poema “Mar Portuguez”, em que utiliza a voz da experiência marítima daquele momento de euforia e deslumbramento. Outro diálogo que Saramago mantém, agora através do heterônimo Alberto Caeiro, é no poema “Criação”, quando fica presentificada a visão materialista de mundo, em que se tornam cúmplices os dois autores. Nos versos do poema “O Guardador de Rebanhos” evidencia-se a negação de um Deus criador:

Diz-me que Deus não percebe nada
Das coisas que criou –
“Se é que ele as criou, do que duvido” –
“Ele diz, por exemplo, que os seres cantam a sua glória,
Mas os seres não cantam nada
Se cantassem seriam cantores.
Os seres existem e mais nada,
E por isso se chamam seres.” (CAEIRO, 1980, P. 144)

A visão da entidade divina na releitura saramaguiana impera o espírito verdadeiramente pagão de Caeiro, o que aproxima mais os dois autores que comungam do mesmo ceticismo:

Deus não existe ainda, nem sei quando
Sequer o esboço a cor se afirmará
No desenho confuso da passagem
De gerações inúmeras nesta esfera
Nenhum gesto se perde, nenhum traço,
Que o sentido da vida é este só:
Fazer da Terra um Deus que nos mereça
E dar ao universo o Deus que espera. (SARAMAGO, 1982a, p. 84)

Caeiro e Saramago aproximam-se tematicamente nesta linguagem poética ao afirmarem, com convicção a inexistência divina e, deste modo, deixam claro estar o homem relegado à própria sorte. Percebe-se o conflito dos autores, ao verificar a emissão de juízos críticos, frutos de consciência filosófica sensível que irá se eternizar no registro escrito, funcionando como elemento vital que os conduzem, tragicamente, ao reconhecimento inevitável de um mundo perecível no tempo.

Percebe-se a importância das leituras de Fernando Pessoa já que “é perceptível não apenas através da máscara de Ricardo Reis, como oportunamente observou Lopes² (apud MARTINHO, 1999, p.24), não se tornando, por exemplo, difícil reconhecer ecos da sua voz na sintaxe e no tom gnómico” de vários poemas.

Parece que a questão da máscara tem valor imprescindível para Pessoa. O criador para distanciar-se da criação impõe para si mesmo um véu que obscurece a visão e resulta na artisticidade desejada: a máscara. Segundo Rosenfeld (1969, p. 15) “[...] as verdades são ficções de que se esquece o que são metáforas gastas, moedas que perderam a sua imagem. Falar a verdade significa usar metáforas usuais, isto é, diz a verdade quem mente conforme convenções firmemente estabelecidas. A língua como máscara [...]”. Rosenfeld – como ninguém – parece entender com clareza o processo quase que demiúrgico da heteronímia neste autor português, que ao esconder, revela-se.

Outro aspecto que provém da leitura de Pessoa é a poética do fingimento, principalmente através da aproximação com o poema “Autopsicografia”:

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

[...]

²LOPES, O. O texto da contracapa da 1ª edição de *Provavelmente alegria*. Lisboa: Livros Horizonte, 1970.

E assim nas calhas de roda
 Gira a entreter a razão
 Esse comboio de corda
 Que se chama coração. (PESSOA, 1980, p. 104)

Versos do Fernando Pessoa ortônimo que Saramago retoma e tão oportunamente glosa nos quartetos a seguir:

Recordo a minha sombra da parede,
 Dou-lhe conta, calor e movimento,
 Duas demãos de cor e sofrimento,
 Quanto baste de fome, o som a sede.

Fico de parte a vê-la repetir
 Os gestos e palavras que me são,
 Figura desdobrada e confusão
 De verdade vestida de mentir.

Sobre a vida dos outros se projeta
 Este jogo de duas dimensões
 Em que nada se prova com razões
 Tal um arco puxado sem a seta. (SARAMAGO, 1982a, p. 25)

De posse da sabedoria clássica na construção dos textos, Saramago consegue o inusitado: criar poemas que explorem tematicamente desde os coros trágicos gregos às odes horácianas, e destas, chegar a Ricardo Reis. Para tanto, diante de tão longa tradição, o feito poético deste autor atinge um grande valor, na medida em que consegue projetar uma voz original da interioridade do texto para a exterioridade da recepção. Uma experiência humana no mundo de hoje, numa linguagem poética que atinge a atualização do legado modernista. Mas, ainda, Ricardo Reis deixa marcas mais profundas na produção saramaguiana a ponto de se levantar a possibilidade de estar, em *Os poemas possíveis*, o processo de germinação de *O ano da morte de Ricardo Reis*. Essas leituras permitem a Saramago a incorporação de procedimentos que constituem a base das recolhas poéticas.

Poemas possíveis, primeira tentativa poética, revela um pouco da própria “história de leituras”, segundo Orlandi (1988, p. 41), através de numerosas referências a personagens da História e da literatura universal como: D. João (em vários poemas), Pedro e

Inês, D. Quixote, Dulcinéia e Sancho, Romeu e Julieta. Talvez, seja possível afirmar que, por meio de uma lúcida e atualizada visão da historiografia, da crítica e da teoria literária, ele decide por uma escrita em diálogo com a literatura anterior, em termos de crítica à poesia, nos fundamentos, na realização literária e no questionamento.

Em 1970 é editado outro livro, *Provavelmente alegria*, com composições constituídas como um grande poema, cujo tema central é o amor e o mar, que contam ainda, com um terceiro componente, o fogo. Como diz Seixo (1987, p. 10-12), este é um título fragmentado: “Provavelmente” – onde o tema da viagem aflora: “Que viagem prometida nos espera?”, sendo o primeiro texto um “Poema para Luís de Camões” que indica o caminho que o livro vai seguir, e o quinto, “Alegria”, é glorificação naturalista estilizada do encontro amoroso que alia o recorte popular da redondilha à tonalidade eufórica da ode renascentista de tipo anacreônico. Textos estes que vêm juntar-se ao fragmentarismo na tradição lírica moderna, que se faz revelar através da sucessão de frases incompletas. O livro expõe o mundo atual, mas através da visão intimista e surrealista. Os noventa e oito textos que compõem o livro sucedem-se como um único e longo poema, que tem por característica andamentos vários e motivação diversificada, porém na conversão de uma dinâmica: amor/mar. Após essa dualidade intrínseca, junta-se a elas, o terceiro componente: o fogo. Como aparece em:

Assim o caos
Devagar se ordenou entre as estrelas, (SARAMAGO, 1985, p.14)
Lá no centro do mar [...] Meu amor, minha ilha deserta,
[...] as mãos do vento,
erguem-se em ondas de fogo em movimento, (SARAMAGO, 1985, p. 87)

Parece haver, por parte de Saramago, certa facilidade na construção de textos que explorem e permeiem estes elementos – e com a força da escritura – criar quadros inimagináveis. Ou seja, imagens singulares para o leitor, como a ordenação do caos na

desordem, através de um discurso artístico. A criatura humana não sabe conviver bem com a idéia da desordem. Essa ordenação atinge grandezas. É uma aventura moderna.

Das visitas feitas aos textos de Pessanha:

Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho,
Onde esperei morrer, – meus tão castos lençóis?
Do meu jardim exíguo os altos girassóis
Quem foi que os arrancou e lançou no caminho?

Quem quebrou (que furor cruel e simiesco!)
A mesa de eu cear, – tábua tosca de pinho?
E me espalhou a lenha e me entornou o vinho?
Da minha vinha o vinho acidulado e fresco...

Ó minha pobre mãe!... Não ergas mais da cova.
Olha a noite, olha o vento. Em ruína a casa nova...
Dos meus ossos o lume a extinguir-se breve.

Não venhas mais ao lar. Não vagabundes mais.
Alma de minha mãe... Não Andes mais à neve,
De noite a mendigar às portas dos casais. (PESSANHA, 1983, p. 114)

A partir da leitura do texto de Pessanha Saramago busca alcançar a base para a construção do poema “Obra de fogo” (1985, p. 57), uma consequência de criação inovadora e divergente: o contraponto a pungência negativista do poema, novas possibilidades de significações e de saídas para a libertação. Como se pode perceber no fragmento abaixo:

Lama, detrito, entulho, lixo e côdeas:
Onde estão as vassouras que me varram,
Onde estão as mangueiras, as lixívias,
Que me lavam dos escarros que me escarraram?

Onde estão as purezas mais profundas,
As faces, que eram minhas, da vergonha,
A língua original, antes que fosse
A via de mentira e de peçonha?

Onde estão os meus olhos sem remela
E a brancura da alma, grave e nua?
Quem partiu os espelhos que falavam,
Quem me pôs espantalhos nesta rua? (SARAMAGO, 1985, p.57)

Pela semelhança de questionamentos da escrita poética, pode-se pensar que Saramago retoma e estabelece relações estreitas com o autor pertencente ao cânon da tradição poética moderna portuguesa. Especificamente, pela semelhança das construções influenciadas por Pessanha – num trabalho reiterativo – a linguagem interrogativa do pronome (quem). Pela repetição das mesmas palavras iniciando os versos do poema anteriormente mencionado, denota um Saramago que passa de leitor a autor textual. Pode-se dizer que, por ser o texto fruto da assimilação, pela leitura, das muitas tradições dos diversos estilos literários, desde a Grécia até os dias atuais, leva-o a um aprimoramento dos caminhos estéticos literários. Estes aspectos confluem numa tensão dialética entre o presente (a vasta gama de informação e cultura acerca das correntes contemporâneas e, principalmente, pelo contexto português) e os passados histórico e literário desta nação sempre presentes.

Em *Cadernos de Lanzarote I*, Saramago (1997c, p. 91-92) ao escrever um artigo para *Letras e Letras*, expõe seu pensamento sobre a leitura de texto poético:

Quem lê poesia, lê para quê? Para encontrar, ou para encontrar-se? Quando o leitor assoma à entrada do poema, é para conhecê-lo, ou para reconhecer-se nele? Pretende que a leitura seja uma viagem de descobridor pelo mundo do poeta, como tantas vezes se tem dito, ou, mesmo sem o querer confessar, suspeita que ela não será mais um simples pisar novo das suas próprias e conhecidas veredas? Não serão o poeta e o leitor como dois mapas de entradas de países ou regiões diferentes que, ao sobrepor-se, um e outro tornados transparência pela leitura, se limitam a coincidir algumas vezes em troços mais ou menos longos de caminho, deixando inacessíveis e secretos espaços de comunicação por onde apenas circularão, sem companhia, o poeta no seu poema, o leitor na sua leitura?

Pelos questionamentos feitos, percebe-se a grande preocupação saramaguiana com as questões de leitura, talvez pelo fato da própria experiência solitária com ela. A leitura da literatura – como toda leitura – exerce influência pedagógica e educativa sobre o indivíduo, quer pela contribuição na formação do pensamento, quer pelos modelos de conduta humana que apresenta. Mostra o ser humano na individualidade própria, como aquele que percebe, conhece, e se comunica por meio de uma linguagem sígnica, ordenada segundo

um conjunto de valores: concepções morais, sociais e metafísicas do homem e do mundo.

Pensando com Seixo (1987, p. 10-12):

Provavelmente Alegria prolonga, como referimos, prolonga a problemática poética exposta em *Os Poemas Possíveis* – mas anuncia igualmente vertentes novas e fecundas no itinerário do autor. “Haverá o grande silêncio primordial quando as mãos se juntarem às mãos/ Depois saberei tudo” 55. Esta preocupação gnosiológica assente na comunicação plena e indizível dos homens busca a sua expressão na lisura una que a forme [...] miragem eterna como penosa construção constante “cada verso uma pedra”, “um dorso de pedra que arranque/ Do poema profundo, dos ossos do chão”. Uma construção do homem que é, desde logo, o sentido fundamental da obra de José Saramago.

As leituras realizadas por Saramago vão pouco a pouco sendo assimiladas no repertório, confeccionando-lhe um novo perfil. Nota-se a contribuição adquirida, até mesmo quando faz trabalho de tradutor (traduz grandes clássicos da literatura universal), que o colocam numa posição estratégica, pois possibilitam aquisição de novos conhecimentos. Elas jogam luz nas sombras da própria vida.

Em seguida, publica *Deste mundo e do outro* (1997b), uma coletânea de crônicas anteriormente publicadas no jornal diário, *A Capital*.

Quanto a essa publicação, sendo texto jornalístico, a característica principal da crônica é a “brevidade e efemeridade”. No entanto, estas “[...] assumem uma relação directa com a literatura”, à medida que dão espaço “ao sujeito da escritura” mais “que qualquer outro escrito jornalístico, quer no plano da opinião, quer no da sensibilidade [...]” (SEIXO, 1987, p. 12 -14).

A tendência para a narrativa vai se acentuando e é preciso buscar um arcabouço literário que abrigue-lhe todas as idéias, isto em um momento em que a censura espiava até a alma dos escritores. A saída encontrada para escapar a esse controle foi a de erguer os textos através de uma estrutura textual alegórica e irônica. Brait (1997, p. 11) referenda que:

[...] a questão da ironia a partir de uma perspectiva discursivo-textual, considerando a hipótese de uma arquitetura textual irônica, necessariamente recorrerá à intertextualidade e à interdiscursividade. Sem desprezar importantes especificidades da ironia, tratadas com rigor por diferentes vertentes dos estudos da linguagem, como é o caso da retórica, da semântica e da pragmática, optei por uma “perspectiva discursiva polifônica”, ou seja, construída no confronto de várias vozes teóricas.

Esta definição teórica parece cair sob medida para classificar os textos saramaguianos, que são reflexos das longas noites passadas em bibliotecas – onde sem orientação – leu centenas de livros. Essa alternativa de escritura para expor o que lhe vai à alma, já se reflete, desde então, na produção.

As crônicas de Saramago são por vezes baseadas na atualidade (iniciadas a partir de uma notícia de jornal), fatos retirados da memória, do ambiente, da tipologia humana, da cultura, ou ainda, da mais simples situação do cotidiano anônimo e das inúmeras leituras realizadas. Em *Deste mundo e do outro* (1997b), o texto de abertura *Cidade de José* foi lido como autobiográfico por Moutinho (1999, p. 81) uma carta de rumos do próprio autor:

[...] os temas abordados – necessidade de batalhar para conseguir algo impossível, a de lutar consigo mesmo para vencer medos, hesitações ou apatia, e a de combater contra os deuses [...] a imensidade do esforço humano individualizado em José, a vitória final [...] – sugerem que se trata de uma crônica de inspiração autobiográfica, homerizada. Não por acaso o texto de abertura se acolhe à sombra de Homero. Para os poetas clássicos, o posicionamento de um poema na coleção [...] devia constar a declaração de princípios artísticos [...] com a presença freqüente do maravilhoso e do fantástico, além dos deuses, sejam eles homéricos ou pessoanos [...].

Os livros até então publicados trazem as marcas do repertório de leituras, e apontam um novo horizonte literário. Um autodidata que não se deixa vencer pelas limitações econômicas nem culturais impostas por um período sombrio do contexto histórico português. Os textos apresentam substancial dosagem de aspectos inovadores numa transformação evidente de outras linguagens literárias.

Parece provável que, a partir do amadurecimento como leitor e de posse de uma consciência crítica, decide tomar para si a missão de denunciar para transformar sujeito e mundo em algo melhor. Conseqüentemente, deseja refletir nos textos as inquietações de determinadas épocas. Contudo, pela própria natureza, somente o texto artístico é o mais propício para a realização desse ideal, pois se oferece como um ponto de encontro entre o leitor e o escritor. Trata-se de um processo de construção de significado em que o leitor outorga para si uma considerável autonomia, uma vez que se realiza num processo individual e íntimo.

O percurso literário saramaguiano já traz a confirmação para o exposto. E indo além, se pensarmos com Seixo (1987, p. 15-17) que diz, sobre o processo recepcional: “[...] percebido por uma sensibilidade toda, olhos e inteligência, que capta o sentido das coisas[...]”. Realmente feliz essa colocação sobre a capacidade intelectual saramaguiana de receptor para propor – através da literatura – uma nova visão à idéia da incoerência coerente, onde o caos se ordena através do discurso artístico.

Segue-se, a estas publicações, o livro *A bagagem do viajante* (1973), que confirma essa hipótese. Com textos também advindos da atividade como cronista nos jornais *A Capital* e *Jornal do Fundão*, que trazem certa notoriedade ao autor. Nota-se uma reiterada releitura de textos considerados clássicos e, através dela, poder revelar a preocupação com o social e a atenção aos personagens do cotidiano.

Nos livros de crônicas, por meio de análise isotópica, percebe-se o despontar de uma preocupação em Saramago, que parte de experiências adquiridas em outras leituras, como também de experiências próprias. Aqui, Saramago duplica-se e – como narrador – tenta afastar-se num posicionamento retórico um pouco distanciado. Mas, acontece uma contaminação em determinadas crônicas; mesclando e contaminando autor – com sua história de vida e narrador – dessa forma as narrativas progridem sem a preocupação de separá-los.

Embora cada narrador conte a ficcionalidade, compete ao leitor analisar essa postura peculiar do criador em face de si, dos escritos e do mundo.

A preocupação é repetida e acentuada, já que se vê refletida no texto, “Retrato de Antepassados”. Esta crônica é desenvolvida com características fortes de oralidade e contempla a matriz geradora de aspectos que caracterizarão a obra no futuro. Na verdade, a crônica é supostamente dedicada aos avós, pois quer ressaltar pessoas comuns, do povo – que por não serem importantes e influentes – não têm passado e nem registro histórico.

Segundo afirmação do próprio Saramago (1996, p. 9-11): “[...] Um dia tinha de chegar em que contaria estas coisas [...]”. Parte assim, dos antepassados para resgatar, por meio deles, a história de todos os anônimos – aquela parcela da população que não tem nem vez, nem voz – e que representa a maioria do povo português. Em “[...] Ninguém pode fazer nada”, o passado é dado como algo morto, distante, mas advoga que “[...] cada um de nós é, acima de tudo, filho de suas obras, daquilo que vai fazendo durante o tempo que cá anda [...]”.

Para Saramago, o ser humano é a matéria mais importante. A condição humana é a temática norteadora da caminhada narrativa, e, para isso, utiliza-se de uma dose forte de ironia. O fato de colocar ironicamente muito de si, da história de vida dos familiares e da história literária, acrescenta na criação literária, tons de paródia. Subverte os sentidos, valoriza os opostos, ridiculariza tendências e estilos numa releitura que engrandece a narrativa portuguesa contemporânea.

Esta tendência saramaguiana pode ser facilmente confirmada pelo leitor que se aventurar pelos caminhos da prosa de ficção, o que está já anunciado na crônica “O tempo e a paciência”:

Falo do tempo e de pedras, e, contudo, é em homens que penso. Porque são eles a verdadeira matéria do tempo, a pedra de cima e a pedra de baixo, a gota de água que é sangue e é também suor. Porque são eles a paciente coragem, e a longa espera, e o esforço sem limites, a dor aceite e recusada - duzentos anos, se assim tiver a ser. (SARAMAGO, 1999, p. 188)

Com esta concepção, percebe-se que ele tenta conscientizar o ser humano, alertando-o no presente e situando-o em relação ao passado, numa re-apropriação. Uma releitura de figuras do passado, com o sentido de atribuir nova significação e alertar para a construção de um futuro melhor.

Verifica-se também, nesse livro de crônicas, uma retomada de Carlos Drummond de Andrade, por meio do texto “E agora José”. Confirma-se, mais uma vez, a tendência ao se colocar como um José que pode ser o próprio Saramago ou referir-se aos muitos Josés existentes, pessoas que nada têm, revelando, com isso, uma reafirmação de sua consciência cultural e civilizacional.

Conforme a teorização de Trevizan (1994, p. 18) ao referir-se ao texto de Ademir Assunção, em que o “[...] equipara a condição **gauche** (grifo do autor) de marginalização social drummondiana, experimentada por um ser incomum, de “formação reflexiva”, diante de uma realidade físico-social deceptiva, o estranhamento e a inquietação são as marcas explícitas das oposições ideológicas firmadas no texto [...]”. Parece ser essa também a marca principal dos textos saramaguianos. Dessa forma o palimpsesto possibilita o diálogo necessário para alertar o leitor sobre o nível de exigência recomendado.

Em geral, em cada século ou período, apenas três ou quatro poetas acabam sendo incorporados ou mais valorizados pela história literária. A literatura portuguesa tem vários autores que se tornaram imortais. A permanência de alguns textos na memória coletiva transforma a ficção em pura história e se torna paradigma inatacável. Neste século, as nações portuguesa e brasileira têm muito a comemorar por terem um Saramago e um Drummond.

Sobre as crônicas, é conhecido o comentário de Saramago. Basta, para isso, evocar o estudo de Seixo (1987, p. 15-17):

[...] Como costuma dizer o autor, referindo-se à relação que as crônicas entretecem com a sua restante obra, que ‘está lá tudo’; e, com efeito, quase tudo, pelo menos parece já lá estar. Não só no que diz respeito à temática: a relação identidade/alteridade; a articulação entre o homem e a terra; o projeto humano e a sua transposição, ou transcendência; a concepção do *homo viator* e a sua incidência temporal; não só também no que diz respeito à constelação de motivos preferenciais que preenchem essa temática: a água, a embarcação, a estrela, o silêncio, a pedra, o rumor – mas também nas atitudes dominantes: cepticismo radical no limite do desengano em fulgurações entretecido por um ilimitado entusiasmo na capacidade de construção humana, no projecto que é o sonho, mas também na frase tensa que não se fecha completamente à irrupção lírica, na mordacidade que não exclui a ternura, na ironia que quase sempre traz a cumplicidade do afago.

No livro *As opiniões que o DL teve*, (1974) afirma na contracapa: “Quero acreditar que o trabalho que realizei teve alguma utilidade. Doutra maneira não me seria possível continuar. E eu vou continuar [...]”. Esta determinação de Saramago é surpreendente e parece ser uma busca pela própria identidade como escritor. Uma estrutura textual que sirva como veículo das idéias e convicções, pois se encontra em uma idade em que muitos escritores já se retiram da cena literária.

Em “As memórias alheias”, outra crônica, do mesmo livro, relata o interesse pela história oficial, mesmo sabendo que seja para subvertê-la a um novo estatuto. Este é o momento de teste com a linguagem e representa, para Saramago, à procura de uma expressão que represente o sentido, o lido e o imaginado.

Porém, o escritor viverá tempos incertos. Desempregado, considera a possibilidade de tentar viver exclusivamente do produto dos seus livros. Publica *O ano de 1993* (1987a), o último livro de poemas (até então), enriquecido visualmente com as ilustrações de Graça Morais, artista plástica famosa. A apropriação é da compreensão de Lourenço, *Crônica do ano da peste*, in *Diário de Lisboa*, (28 de janeiro de 1988) que o coloca como “[...] uma narrativa fantástica e alegórica, escrita em prosa ritmada (versículo), tem méritos suficientes para valer por si. É ‘apenas’ um livro diferente na obra de um escritor, a

novelística [...]”. No entanto, percebe-se que traz o pé fincado no arquétipo literário, que percorre toda a literatura ocidental.

Esse leitor contumaz e crítico está em uma encruzilhada. O canal utilizado, até então, não era o correto. Seria preciso definir-se como escritor ou abandonar de vez a escrita. Segundo Couto, in *A Desbagagem do Viajante* (1998, p 1):

Um dia, em Maputo, José Saramago falava de como, em tempos, tinha sido assaltado pela fatal pergunta: “E agora José?” O escritor estava a braços com a sua escrita. Chegara a um ponto em que a criação já não servia o criador. Que outra escrita haveria de seguir? Todos conhecemos a resposta que ele construiu toda a sua grande obra. Aquela confissão de José Saramago me tocou fundo. [...] Como o viajante que se liberta da bagagem para inventar nova viagem. [...].

Parece até estranho, mas tratando-se de José Saramago, não. Um autor que se revela torturado pela consciência crítica da condição humana na face da terra. Alguém que sempre tenta captar a essência da alma humana para compreendê-la, e ter a convicção de que, para compreendê-la, é preciso colocá-la a descoberto. Procurar entender os elementos constitutivos desse processo implica em análise de sua produção literária em consonância com “vivências passadas”, retratadas através das leituras realizadas e transcrevendo-as em confronto com o surgimento da própria produção.

Estas impressões podem ser confirmadas na entrevista concedida ao *O Jornal*:

Para mim o mundo é uma espécie de enigma constantemente renovado. Cada vez que olho, estou sempre a ver as coisas pela primeira vez. O mundo tem muito mais para me dizer do que aquilo que sou capaz de entender. Daí que me tenha de abrir a um entendimento sem baías, de forma que tudo caiba nele. (SARAMAGO, 01/1983)

Este pensamento saramaguiano traduz um autor que não estabelece fronteiras para a arte e universaliza a produção. Para Jung (1985, p. 70) “[...] em tais momentos não somos mais indivíduos, mas uma espécie; pois a voz de toda humanidade ressoa em nós [...]”. A par de um comprometimento com as Letras, Saramago compromete-se com o mundo.

Possuidor de um sobejo de cultura interiorizada que precisa ser organizada em forma de textos, produções escritas que extravasem a angústia com a humanidade, e exponham a amargura e a tristeza, bem portuguesa, pelo momento vivido.

Durante alguns meses se ausenta de Lisboa, mudando-se temporariamente para Lavre, onde convive com os trabalhadores da União Cooperativa de Produção Boa Esperança. Lá, a luta do dia-a-dia é um verdadeiro manual de sobrevivência, região que irá fornecer os elementos básicos para a escritura de *Levantado do chão*, em processo de germinação.

Em *Diálogos com José Saramago*, de Carlos Reis (1998, p. 42), Saramago explicita esse período da vida:

Estive no Alentejo em 1976 e saí de lá com o livro todo arrumado na cabeça. O livro foi escrito três anos depois, sendo certo que escrevi o *Manual de Pintura e Caligrafia e Objeto Quase* provavelmente (há algum exagero nisso, mas apetece-me dizê-lo) porque não sabia como escrever o *Levantado do Chão*. E a prova de que não sabia como havia de escrever *Levantado do Chão* encontra-se talvez no meio dos papéis que tenho por aí, onde é possível ver o momento em que ele nasceu. [...].

Quando volta para Lisboa, publica, em 1977, o *Manual de pintura e caligrafia*.

Foi uma lenta evolução desde a escritura de *Terra do pecado*, texto linear, sem maiores complexidades estruturais até o surgimento de *Manual de pintura e caligrafia*, livro que é, no dizer do próprio Saramago: “[...] provavelmente é um livro de aprendizagem; mas é também (já o disse várias vezes) o meu livro autobiográfico [...]”, (REIS: 1998, p. 38-39).

Sobre *Manual de pintura e caligrafia*, muito se tem a comentar, pois revela o autoquestionamento do escritor em processo de formação de uma nova expressão artística.

O texto é um testemunho da procura de um código e de um estilo próprio. A busca de um novo “continuum material”, conforme Eco (1980), e não de repetição ou “réplica”, uma arte inovadora que seja, uma arte depositária de anseios e conflitos mais íntimos.

Em entrevista concedida a Carlos Reis, que tinha como destino final à escrita do livro *Diálogos com José Saramago* (1998), livro já citado várias vezes pela importância das afirmações feitas por próprio, ficam evidenciados muitos aspectos do itinerário em busca dessa autêntica expressão. Carlos Reis (1998) coloca como “o sentido da **tentativa**”, já que o livro aparece numa primeira edição como *Ensaio de romance* e, numa segunda, como *Manual de pintura e caligrafia*, assumindo, conseqüentemente, o pleno sentido da palavra “[...] a representação da aprendizagem que todo manual pressupõe. Um vector semântico que aqui será explorado, em sintonia com aqueles que atravessam o vocábulo **caligrafia**” (grifos do autor). Ou, como vem a seguir, melhor explicitado, ainda, por Carlos Reis (1998, p 19):

[...] relato que é tentativa, aprendizagem e reflexão metaliterária sobre a narrativa como modo de representação; e nesse sentido, *Manual de Pintura e Caligrafia* anuncia, como que inscritos no seu código genético, os rumos fundamentais de desenvolvimento da ficção de José Saramago.

Para melhor confirmar esse pensamento, utiliza o discurso do próprio narrador-personagem H – a ausência de nomes para as personagens significando uma amostragem do contexto português. Personagens que não podem ter voz audível, porque estão sufocadas pela repressão que impera no país onde se passa o contexto do livro:

[...] Molho o pincel e aproximo-o da tela, dividido entre a segurança das regras apreendidas no manual e a hesitação do que irei escolher para ser. Depois, decerto confundido, firmemente preso à condição de ser quem sou (não sendo) desde há tantos anos, faço correr a primeira pincelada e no mesmo instante estou denunciado aos meus próprios olhos. Enquanto transporto meticulosamente as proporções do modelo para a tela, ouço um certo murmúrio em meu interior a insistir que a pintura não é nada disto que eu faço. [...] Sei disto um pouco, porque o aprendi em tempos, porque tenho pintado, porque estou a escrever. [...] (SARAMAGO, 1992, p. 6-7).

O narrador “autodiegético”, segundo Genette (1972), conta às angústias do homem enquanto pintor e escritor; e de hesitação e questionamentos a escrita caminha, até a definição de uma escolha literária. E, assim, pintor e escritor alternam-se, não chegando, ainda, a uma definição de linguagem como se observa nesta confissão do narrador-personagem H:

[...] Não quero pensar, por agora, naquilo que farei, se mesmo esta escrita falhar, se, daí para diante, as telas brancas e as folhas brancas forem para mim um mundo orbitado a milhões de anos-luz onde não poderei traçar o menor sinal. Se em suma, for ato de desonestidade o simples agarrar num pincel ou numa caneta, [...] a mim mesmo dever recusar o direito de comunicar ou comunicar-me, porque terei tentado e falhado e não haverá mais oportunidades. (SARAMAGO, 1992, p. 5 - 6)

Há um pressuposto inicial de que o narrador não conhece a arte que deve seguir; no entanto, sente uma necessidade enorme de comunicação interpessoal. Faz escolhas, questiona, hesita, mas finalmente, vem o desabafo por meio de um jogo com as palavras:

[...] “Continuarei a pintar o segundo quadro”, e hoje pergunto: “Continuarei?” Entre mim e ela (a separar-nos) está todo o caminho andado nestas páginas, que não imaginei poder vir a escrever tão facilmente. [...]. (SARAMAGO, 1992, p. 59)

O *Manual* passa a ser quase um laboratório de aprendizagem narrativa; vai surgindo como um mosaico textual, contém um pouco de cada experiência vivenciada pelo narrador-personagem. A narrativa vai prosseguindo e é Carlos Reis (1998, p. 20-21) que melhor esclarece este dilema:

Da pintura à escrita (que será uma escrita narrativa), desenvolve-se um processo de conhecimento que deriva para um **autoconhecimento** (grifo do autor) não isento de hesitações, incertezas e tentativas. Exactamente porque desse processo não está ausente o sentido da aprendizagem e das dificuldades, a escrita que o pintor frustrado levará a cabo oscilará entre vários géneros, todos eles dotados de fortes potencialidades subjetivas: a narrativa de viagens, a crónica e a autobiografia, harmonizadas no culto da narrativa como ensaio. O desenlace natural deste trajecto é a constituição do romance (que é também um acto de consciência) e o surgimento do romancista.

Este estudo acata plenamente a análise feita por Reis. Saramago, pela voz de um narrador-personagem, empreende – a partir desse momento de auto-reflexão – a verdadeira forma de expressão que vai dialogar com o mundo perturbador que o rodeia.

De todas as manifestações artísticas, é a escrita uma arte altamente provocativa por meio da liberdade que se pode estabelecer no jogo com as palavras. O narrador percebe que pode renovar esteticamente o discurso. Passa a acreditar na predominância de uma estética sobre a outra, pois nota que esta possibilita a construção de modelos da realidade que obrigam o pensar; o questionar; o interferir; e mesmo o subverter as concepções vigentes sobre o que significa ser homem: fazer parte de um contexto social em determinado período histórico.

Com esta concepção renovada, o narrador-personagem confessa:

Tenho quase cinqüenta anos, cheguei à idade em que as rugas deixam de acentuar a expressão, para serem expressão doutra idade que é a velhice aproximando-se, e de repente, outra vez o digo, tornou-se intolerável perder, não saber, continuar a fazer gestos na escuridão, ser um autómato que todas as noites sonhasse evacuar a fita perfurada do seu programa [...] agora que comecei a escrever, sinto-me como se nunca tivesse feito outra coisa ou para isto é que tivesse afinal nascido. (SARAMAGO, 1992, p. 15 - 16)

Por esta confissão, percebe-se um ser em busca de uma definição de arte que possa transcender o relato factual e alcançar a sublimação total do indivíduo. A seguir, parece alcançar, a verdadeira expressão artística através da escrita, podendo significar a representação da busca da própria identidade, o que o aproxima muito do dilema do próprio autor:

Observo-me a escrever como nunca me observei a pintar, e descubro o que há de fascinante neste acto: [...] Poderei escrever sempre, até o fim da vida, ao passo que os quadros, fechados em si mesmos, repelem, são eles próprios isolados na sua pele, autoritários, e, também eles, insolentes. [...] Que somos para os outros? Que somos para nós? (SARAMAGO, 1992, p.16 e 41)

Dessa maneira, o discurso caminha numa progressão do pintar ao escrever, com acontecimentos recorrentes na memória que levam a estabelecer um percurso discursivo, reproduzindo esses acontecimentos, que podem ser analisados como estratégia textual na construção de uma expressão lingüística própria.

A linguagem impõe o silêncio do calar para os que não habitam sua verdade. Ela impõe a própria ótica. A partir de então é que a toma como marco e se estabelece o dito. Em hipótese alguma, significa só o mencionado, pois muito pode ser interpretado do não dito. E conclui que “[...] Já nada me adianta quanto escreva, mas decidi registrar, ao menos, o rescaldo destes quatro meses [...]” (SARAMAGO, 1992, p. 75).

Com este registro fica evidente o conflito vivenciado pelo narrador-personagem, que parece ser também o do autor, na escritura de *Manual de pintura e caligrafia*, livro que vai relatando a aventura experimental do fazer artístico, um ser em busca de uma melhor definição para a arte:

Esse foi provavelmente o grande erro: julgar que a verdade é captável de fora, com os olhos só, supor que existe uma verdade apreensível num instante [...] que perguntas iria eu fazer, e a quem, para descobrir a verdade? (SARAMAGO, 1992, p.78)

O narrador-personagem caminha por um renovado experimentalismo, o que ajuda a compreender o que vem acontecer mais tarde. No fundo, trata-se do nascimento de um artista, tanto o do pintor, como o do escritor. O pintor pelo reconhecimento da fragilidade da obra; e o escritor pelas descobertas ao longo da criação. O narrador-personagem desconfia daquele que pensa que sabe, grande desconfiança de ter o domínio do saber:

Disfarçar-me de caddy no golfe? De criado no bar? apontar-lhe uma arma ao virar duma esquina, intimando ‘a vida ou a verdade’, e por aí mesmo reconhecendo que a vida não é a verdade? [...] Diante do resultado da experiência, queria saber em que ponto falhei, onde foi que me meti por desvios que me afastaram cada vez mais da intenção. (SARAMAGO, 1992, p.78)

Pelo registro percebe-se a angustiosa reflexão sobre os mecanismos de construção conotativa e transparece, pelo discurso, uma inevitável incompatibilização social. Nada lhe acalma-lhe a ânsia de criação nesta viagem sígnica, em que recorre a autores famosos da Literatura e que, ao mesmo tempo, revela-se leitor de tais textos:

Quem retrata, a si mesmo retrata. Por isso, o importante não é o modelo, mas o pintor, e o retrato só vale o que o pintor valer, nem um átomo a mais. [...] Mas quem escreve? Também a si se escreverá? Que é Tolstoi na *Guerra e Paz*? Que é Stendhal na *Cartuxa*? É a *Guerra e Paz* todo o Tolstoi? É a *Cartuxa* todo o Stendhal? Quando um e outro acabaram de escrever estes livros, encontraram-se neles? [...] Não gostando de me ver retratado nos retratos que doutros pinto, gostarei de me ver escrito nesta outra alternativa de retrato que é o manuscrito, e em que acabei mais por retratar-me do que retratar? (SARAMAGO, 1992, p. 79-80)

Com estes questionamentos vai tecendo a narrativa e que podem ser analisados como estratégia textual na busca de um estilo próprio, ou seja, utilizando-se de uma argumentação de Seixo (1987, pg. 28) “Verificamos a certa altura que se trata de um herói a construir-se (ou a descobrir-se) e que essa construção se processa pela escrita como meio de conhecimento [...]”:

Entre morte e vida, entre grafia de morte e grafia de vida, vou escrevendo estas coisas, equilibrado na estreitíssima ponte, de braços abertos agarrando o ar, a desejá-lo mais denso – para que não fosse ou não seja demasiado rápida a queda. Não fosse, não seja. [...] Às vezes, contamos certo, mas o acerto é muito maior quando inventamos. A invenção não pode ser confrontada com a realidade, logo tem mais probabilidades de ser exacta [...] (SARAMAGO, 1992, p. 134)

O conceito de mimeses e de imaginário leva-o a fixar o papel da arte. O que advém é a relação íntima entre o fazer literário e a reflexão do autor para chegar a uma definição de estilo. Qual a relação entre a arte e a realidade? O que significa representar a realidade? A verdade da arte está mais na invenção, mas ela é sincera em relação ao que está fora. Mesmo porque, a forma artística vem sempre acompanhada de uma representação do mundo. Assim, o leitor é conduzido pelas verdades cotidianas do narrador-personagem, levando-o a interagir com a trama.

E, finalmente, chega à difícil conclusão de que é a invenção que desentranha melhor a realidade. O retrato não é o do modelo, mas o ponto de vista de quem retrata. Sobre este livro, assim se pronunciou Costa (1988, p. 7) em artigo publicado pela *Folha de São Paulo*:

[...] livro avessamente experimental que se aprofunda na perscrutação da identidade criativa de um narrador-personagem que trafega do universo da representação visual para o da escrita, impulsionado por um desejo de mapear sua relação com os hemisférios conflitantes da linguagem criativa, sempre em busca de uma melhor concreção, com as solicitações limitantes, até certo ponto antagônicas, de um mundo exterior avassalador, que só encontra momentos de fusão do fenômeno artístico. [...] o “*Manual*” permite uma interpretação em nível de uma autobiografia do intelectual José Saramago às voltas com uma disjunção expressiva da sociedade que o circunda [...].

A narrativa vai progredindo e as palavras do escritor-ensaísta relatam amores mal sucedidos, ou abrem caminho também para uma espécie de crônica de viagem pela Itália. O narrador-personagem estabelece um diálogo aberto com a cultura renascentista; ora voltam com os questionamentos, ora ocorrem passagens autobiográficas, e continua hesitante até, finalmente, repousar na verdade conquistada a alto preço. Agora, narrador-personagem, conquista a definição para a arte:

[...] Nem as belas artes me tornaram pintor, nem o casamento e a paternidade (faltava isto) me tornaram diferente. Não são os vistos de fora os mais importantes factos, mas os de dentro. Se foi artifício, sou capaz de justificá-lo, e persistindo nele, legitimá-lo, se não pela verdade, pela veracidade. [...] devo dizer, porém, [...] que as últimas páginas foram escritas estando eu muito bem acordado que o que nelas de sonho se descreve não é um sonho só nem em uma noite, mas pedaços soltos de sonhos repetidos, [...] e para efeito de conveniência de agora organizados numa incoerência coerente. Sei de pintura o bastante, e agora também o suficiente de caligrafia, para perceber e tentar praticar que poucas coisas exigem tanta organização como a expressão da incoerência [...]. (SARAMAGO, 1992, p. 178)

Na perspectiva de traçar um percurso em busca da expressão literária para José Saramago, este estudo pôde verificar pela confissão do narrador-personagem, que este já define a estética saramaguiana como uma “incoerência coerente”. Clarifica-se ainda mais a postura e a mentalidade do narrador, como sendo a do próprio autor.

Manual de pintura e caligrafia é o relato de um ser completamente desencantado com a sociedade em que vive, com a posição, tentando se integrar a um mundo que a toda hora lhe dirá que é diferente. A visão que o narrador-personagem tem desse mundo, em que muitas vezes parece se sentir um intruso, é bastante pessimista. Mundo onde não vivencia grandes amores, mundo onde não se deve confiar muito no que as pessoas dizem.

Hutcheon (1991, p. 28) alerta:

A essa maneira pós-moderna de escrever, Kosinski dá o nome de “autoficção” = “ficção” porque toda lembrança é ficcionalizante; “auto” porque, para ele, tal maneira de escrever é “um gênero literário, cuja generosidade é suficiente para deixar que o autor adote a natureza de seu protagonista ficcional – e não o contrário. [...] ele diz ao leitor fictício e questionador que a citação está em sua própria autolíngua – a linguagem de um contador de estórias [...]” .

Talvez, por isso, este texto constitua um momento importante no percurso literário saramaguiano. Um momento de busca, de construção de uma nova forma de exprimir um mundo que havia dobrado de tamanho. O verdadeiro mundo contemporâneo pós-moderno em que se vive: plural, múltiplo, fértil, multifacetado, seja qual for à denominação, é um mundo de relações binárias, que tanto fascina quanto assusta. Para manter um equilíbrio, mesmo que precário, e ainda usando um pensamento de Hutcheon (1991, p. 28) “[...] a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo que parodia [...]”.

Assim, parece esboçar-se o projeto estético Saramaguiano com o uso de uma “[...] arquitetura textual irônica, que necessariamente recorrerá à intertextualidade e à interdiscursividade [...]”, segundo Brait (1997, 11- 28).

No debate contemporâneo, surge o questionamento sobre as amarras do poder, da religião, da afeição, das questões científicas, sociais e antropológicas. O fascínio do

mundo hoje é poder questionar essas amarras, e poder caminhar em direção a essa pluralidade de relações que podem ser usadas dialogicamente em favor de aproximar o homem da vida.

Saramago questiona esse mundo, do qual ele toma contato nas suas viagens, outros povos e diferentes formas de representação artística. O mundo é tão maravilhoso, mas ao mesmo tempo tão contraditório, que se vê obrigado a criar uma forma nova para representá-lo. Sobre isso, assim se manifesta Remédios (1994, p. 365):

A leitura dos romances de José Saramago permite afirmar que os escritores portugueses, recorrendo a diferentes estratégias discursivas, praticam a textualização do romance. Procuram [...] através da ironia e da fragmentação de tendências num mesmo momento literário, apresentar uma visão crítica de Portugal, antes e pós ao 25 de abril (Revolução dos Cravos). Isso resulta no surgimento de uma nova literatura, no alargamento da forma romanesca portuguesa, a qual sem esquecer a sua identidade, internacionaliza-se.

Nas artes não se busca mais o genuinamente nacional. A mensagem já não é mais unívoca. De tanto repensar a arte, vai criando um novo universo ficcional, vai surgindo o conceito saramaguiano de arte, principalmente ao retomar antigos valores que o modernismo abandona – a arte como invenção – em que são constituídas as bases teóricas sobre as quais constrói a visão de mundo.

Linguagem não é realidade, deve ser, simplesmente, uma inovadora materialização lingüística dela. Assim, com a certeza de que o poeta é um “fingidor”, vai se consolidando o estilo saramaguiano representado por uma estrutura meio surrealista. A discussão que o narrador-personagem faz da arte, no desenrolar dos episódios narrativos, também vai, gradativamente, dando-lhe a consciência política.

A definição artística é discutida por meio da metalinguagem: a verdade não é verdade, a invenção não é real:

Deus escreve certo por linhas tortas, e eu diria que essas são precisamente as que ele prefere [...] Todas as linhas humanas são todas tortas, tudo é labirinto. Mas a linha recta, mais do que aspiração, é uma possibilidade. O próprio labirinto contém a linha recta, quebrada, sim, interrompida, sim, mas permanece à espera. [...] Não é

a consciência dos homens que determina o seu ser; é o seu ser social que, inversamente, determina a sua consciência. (SARAMAGO, 1992, p. 193-196)

Saramago, através das diferentes experiências de leituras, parece identificar-se com a tendência surrealista. O surrealismo português recebe influências da linha surrealista francesa de André Breton. Como se sabe, este estilo de época tem como base o sonho, que é um estranhamento da realidade. Para o surrealista, a incerteza faz parte da vida, onde tudo é torto, labirinto, e que, portanto, a linguagem, também deve ser labiríntica:

Eu, português, pintor que fui de gente fina e hoje desempregado, eu retratista dos protegidos e protectores de Salazar e Marcelo e suas opressões de censura-e-pide, eu por isso protegido por aqueles que aquilo protegem protegendo-se, e portanto também protegido e protector na prática, mesmo que não nos pensamentos, eu que faço? Está o deserto feito em redor de mim, para o encher de quê? (SARAMAGO, 1992, p. 229)

A manutenção do poder tem solidificação no apoio da indústria cultural, principalmente na produção literária, visa de forma deliberada a sujeição dos indivíduos ao sistema dominante enquadrando-os. O discurso do narrador-personagem mostra esse conflito que subjuga as pessoas tirando-lhes a liberdade e até a forma de expressão. A realidade é um absurdo levantado em cima do que chamamos de real. À medida que se aceitam o absurdo e a incerteza está-se a salvo. Tudo é permitido, até a transformação de uma porta em símbolo poético. Nada é para sempre mesmo, e se deixa levar, ou melhor, o narrador-personagem é levado em uma cena de amor com M., que se inicia assim:

Uma porta é, ao mesmo tempo, uma abertura e aquilo que a fecha. Nos romances e na vida, pessoas e personagens gastam algum de seu tempo a entrar e a sair de casas [...] Que me lembre, só o mais literário dos pintores (Magritte) observou a porta e a passagem por ela com olhos surpreendidos e talvez inquietos. [...] As portas de Magritte [...] não garantem que do outro lado esteja ainda o que lá tínhamos deixado. [...] o tempo da instantânea hesitação dos pés no limiar, o tempo para se procurarem e encontrarem os olhos que chegam e os olhos que esperam. Um homem e uma mulher. [...] M. ficou parada à porta, a olhar-me. [...] depois vieram seis horas de olhos, de palavras, de pausas [...]. “Meu amor” disseste, e eu o disse, abrindo-te a minha porta toda, e entraste. [...] Vieste na hora certa, no minuto exacto, no preciso e precioso patamar do tempo em que eu podia esperar-te, [...] (SARAMAGO, 1992, p. 242-243-269)

O texto confirma o encontro do homem com a arte e com o amor numa cena em que Seixo (1987, p. 28 – 30) coloca como uma “[...] duplicidade coincidente que é o encontro perfeito do outro e de si mesmo [...] belíssima e de uma intersubjetividade perfeita [...]”. Algo que não se pode deixar de perceber é o papel iluminador do amor. A mudança que ocorre com o narrador-personagem é evidente. O amor o transforma, humanizando-o.

Alguns estudiosos costumam denominar o Pós-Modernismo como um período de mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas. Elementos clássicos convivem com elementos modernos numa mesma edificação. É o conviver com vários mundos simultâneos. O narrador autodiegético revela essa procura:

Se quisermos procurar alguma coisa, teremos que levantar as tampas ou pedras, ou nuvens, mas vá por hipóteses que são tampas) que a escondem. Ora, eu creio que valem muito como artistas (e, obviamente, como homem, como gente, como pessoa) se, encontrada por sorte ou trabalho a coisa procurada, não continuarmos a levantar o resto das tampas, a arredar as pedras, a afastar as nuvens, todas, até o fim. (SARAMAGO, 1992, p. 276)

Diante da onipotência e fragmentação desse mundo, o escritor percebe que não há uma solução global, tudo tem dois lados, é a relativização absoluta. A humanização do homem vem acompanhada da certeza de que Deus (transcendência) está naquilo que o homem é. E assim, a saga experimental chega ao fim:

Agora para revelar, não para esconder. Trabalharei todo o dia. [...] O regime caiu. Abraçamo-nos (meu amor, estás a chorar), e embrulhados no mesmo lençol, abrimos a janela [...] ‘Amanhã vamos buscar o Antônio.’ M. apertou-se muito contra mim. ‘E um dia destes dar-te-ei uns papéis que aí tenho. Para leres.’ ‘Segredos?’, perguntou ela, sorrindo. ‘Não. Papéis. Coisas escritas.’ (SARAMAGO, 1992, p. 276-277)

Neste livro – que é, na verdade, o relato de uma experiência na procura da forma artística – acontece o diálogo entre as linguagens: pictórica e a verbal escrita.

Finalmente, para Saramago, consolida-se a escrita como espaço para extravasar os conflitos visualizados neste mundo que o encanta e o deprime ao mesmo tempo. E conclui:

[...] Esta escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro. Importava que ficasse registrado o rosto que ainda é, e se apontassem as primeiras feições do que nasce. [...] (SARAMAGO, 1992, p. 274)

Pensando com Genette (1972), a busca termina para o narrador “autodiegético”. Enfim ocorre a definição e a fusão homem/escritor. O que resta é a representação do percurso materializado lingüisticamente. E, ainda, uma constante interrogação em nome dos problemas, das curiosidades e também das inquietações e angústias do homem neste tempo que nos cerca: o presente. Decide enfrentá-lo, mesmo que para compreendê-lo tenha que retomar o tempo passado.

Após o *Manual de pintura e caligrafia*, encantado pelas possibilidades infinitas da escrita narrativa, escreve um livro de contos: *Objeto quase* (1978). Os devaneios desses contos fantásticos são considerados importantes na caminhada saramaguiana em direção ao romance. Trazem uma forte tendência pela narrativa metafórica, fazendo explodir um mundo do faz-de-conta. Na contracapa do livro se anuncia:

O ditador caiu numa cadeira, os árabes deixaram de vender petróleo, o morto é o melhor amigo do vivo, as coisas nunca são o que parecem, quando vires um centauro acredita nos teus olhos, se uma rã escarnecer de ti atravessa o rio. Tudo são objetos. Quase. (SARAMAGO, 1994a)

Percebe-se que Saramago usa de orações afirmativas convictas para simbolicamente mostrar a “coisificação” do homem (GOLDMAN, 1976, p. 27). Do excerto, as duas primeiras frases depositam força sintática, valendo-se dos verbos de ação (caiu/deixaram). O primeiro desloca-se da significação denotativa do verbo cair para atingir o veio irônico-ideológico “de perda de um cargo” pretendido pelo narrador. Semanticamente, uma leitura aberta para a plurissignificação. O segundo verbo “deixaram” assume dimensão

de inverdade, dado o conhecimento que se tem da exploração do referido produto, num ato de dominação perante a maioria dos países. Porém, para equilibrar a sintaxe, a argúcia do narrador relativiza com duas orações posteriores a estas mencionadas, utilizando-se de dois verbos de ligação “é/são”. A iniciação é feita com marcas da natureza, mas a natureza está como sempre esteve: a mudança está no homem e no contexto, na passagem de uma sociedade industrial para uma sociedade tecnológica. A focalização não é feita de dentro para fora, mas de fora para dentro. Neste fragmento ficcional, o condutor do discurso engendra uma estrutura textual singular: escreve seis orações recheadas de uma verdade irônica e, é só na sétima que a palavra “tudo” – funcionando como um aposto resumitivo – desemboca para a generalização de “tudo são objetos”. É a denúncia contra a desumanização do homem. Mas, ainda diante das evidências apresentadas, uma centelha de esperança escapa na eufemização com o advérbio “quase”. O todo se relativiza. Estes recursos ficcionais agradam ao grande público.

Para encerrar esta primeira etapa, que procura retratar o percurso realizado por José Saramago pela tipologia textual e pelos gêneros literários, até alcançar a plena consolidação do projeto estético através do discurso narrativo romanceado, vale utilizar-se mais uma vez de Costa (1998, p. 17) em artigo publicado pela Cult, que assim relata a busca pela autêntica expressão artística:

Se Saramago, ao longo de suas décadas de experimentação ou deriva entre vários gêneros literários, apresentou uma notável distância, ou mesmo defasagem, perante as estéticas dominantes à época no contexto português (apesar da dicção neo-realista fundamental em sua produção política) [...] um discurso crítico que procurasse acercar essa obra de exceção (frente aos modismos) [...] teria que, de alguma maneira, sê-lo também, abandonando as interpretações mais circunstanciais de análise. Ir a uma obra que se divide entre “fraca” e “forte”, “ignorada” e “estudada” [...], foi o que eu tentei, centrando sempre as minhas interpretações no sinuoso processo de trabalho de José Saramago, antes que em seu melhor resultado, aparentemente para sempre canonizado.

2. 2. Segunda etapa: consolidação da estética saramaguiana

A imagem final de *Manual de pintura e caligrafia*, que retrata a libertação alcançada com a queda do regime salazarista, transforma-se em símbolo de abertura para novos tempos. Saramago contava com 50 anos ou mais, quando se vê tumultuado pelo processo revolucionário que exige uma tomada de posição. Convive-se, em Portugal, com conturbações de toda ordem provocadas pela guerra colonial, pelo movimento estudantil, pelas questões agrárias, problemas com a censura, a repressão do regime e a condição da mulher na sociedade. A somatória de todos esses problemas culmina com a Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974. São tempos difíceis os da Pós-Revolução, em que Saramago, por assumir uma postura intelectual e política de esquerda radical, é dispensado, após 25 de novembro, do cargo de diretor-adjunto do *Diário de Notícias*. A partir daí, resolve dedicar-se exclusivamente à escrita e para subsistir continua com as traduções, fonte de rendimentos.

Neste contexto, os escritores portugueses têm consciência, pelo legado recebido de outras gerações de escritores, de que é preciso uma mudança radical. Os serviços de propaganda do regime de Salazar tinham usado, numa perspectiva patriótica, a imagem místico-nacionalista de Portugal e da própria História. Era preciso romper com esses laços e destruir essa imagem lusitana divulgada pela propaganda oficial.

O livro de Martins (1997, p. 143-168) *Naufrágio de Sepúlveda (texto e intertexto)* no capítulo intitulado “A literatura trágico-marítima e a literatura contemporânea” referindo-se a essa mudança de concepção pós-revolucionária, diz:

Numa palavra, a intenção que presidia era a desmistificar certa idéia heróica da nossa História do *Portugal fascista e pindérico*, como diziam, por exemplo, os poetas iconoclastas do Surrealismo. Assim, evocar as imagens de naufrágios, da cupidez e rapina dos portugueses no Oriente, da nossa *pelintrice cultural* – era uma forma satírica de esvaziar um patrioteirismo provinciano e um modo rebelde de contrariar o conclamado *esplendor de Portugal*. [...] Uma perspectiva de re-escrita ficcional da história, numa atitude que ora usa registro irônico, ora lança mão de uma atitude mais séria e reflexiva. O que aproxima as várias referências e re-

interpretações da *História Trágico-Marítima* na literatura mais recente, [...] depois do corte revolucionário com um Portugal fascista e colonial, impunha-se uma reavaliação do nosso percurso histórico, com vistas à reflexão sobre a nossa identidade presente, por sua vez determinante para traçarmos um rumo para uma nova concepção de Portugal.

O momento exige cuidado, pois é um período muito tenso, frágil e contraditório. Neste sentido, o programa de ruptura e renovação pretende ampliar a dimensão libertadora que incorpora. Os escritores, ao rejeitar as coordenadas históricas, não têm condições de suportar, isoladamente, um projeto de emancipação. Assim, é preciso um movimento único: eles tanto devem liquidar definitivamente a imagem tradicional de Portugal, como desenhar um espaço novo, onde a literatura subsequente pudesse florescer. Desta maneira – ao mesmo tempo em que recusam o funcionamento da sociedade, abusando dos apelos aos êxitos do passado – é preciso renovar as mentalidades edificando uma nova história. Para Lourenço (1978, p. 51) havia chegado a “[...] hora de fugir para dentro de casa, de nos barricarmos dentro dela, de construir com constância o país habitável de todos, sem esperar de um eterno lá-fora ou lá-longe a solução que, como no apólogo célebre, está enterrada no nosso exíguo quintal [...]”.

Neste contexto pós-revolucionário português, o momento é de desconstrução da linguagem épica da Literatura Portuguesa e de busca de um novo código lingüístico que pudesse relatar a história portuguesa por um outro ponto de vista. É preciso lembrar que esta tentativa de desconstrução já tinha sido feita por várias gerações de escritores, como Almeida Garrett, Antero de Quental, Eça de Queirós e outros que alertaram para o atraso dos povos peninsulares. Garrett, ao escrever *Viagens a minha terra* tem como meta voltar as costas ao mar, a ufania das façanhas heróicas dos descobrimentos e da dominação colonialista – temas naquela época, superexplorados pela literatura portuguesa – para evidenciar as belezas do território português.

Repensando as tradições literárias, destacam-se vários escritores, além de Saramago, que representam a “Geração de Abril”, entre eles, Baptista Bastos, Teolinda Gestão, Lídia Jorge, Antônio Lobo Antunes, João Mello, Olga Gonçalves, Eduarda Dionísio, Álvaro Guerra, Nuno Bragança e muitos outros que levantam a voz em defesa de uma literatura que coloque Portugal em compasso com as correntes literárias do final do século XX.

A pós-modernidade está balizada em importantes diretrizes, entre as quais a linha do *Desconstrucionismo*, de Jacques Derrida e a *Estética da Recepção*, de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. Como o termo pós-moderno objetiva designar o conjunto das transformações que ocorrem na produção cultural e que marcam o advento das sociedades pós-industriais, várias linhas teóricas preocupam-se em avaliar “[...] as condições do saber produzido nas sociedades mais avançadas [...]” (LYOTARD, 1996, p. 82).

O leitor/receptor Saramago vai assimilando essas correntes pós-modernas, condicionando fatores de diversas naturezas: históricos, ideológicos, sociológicos, culturais, estéticos, que lhe determinam o “horizonte de expectativas”. Vai inserindo uma ajustagem, quer seja uma continuação, superação, imitação ou uma paródia dos paradigmas literários consagrados. Em discurso, Pires (1985, p. 262) explica essa hipótese:

[...] Um horizonte de expectativa pode ser fruto de íntero ou êxtero-condicionamento, resultantes de variadas motivações: grau de sensibilidade, nível mental/cultural, formação ideológico/filosófica, adoção de estilos-de-época, doutrinação, grau de informação, propaganda, etc [...].

Para Jauss (1983) a recepção de um texto literário é um diálogo entre este e um leitor imaginário, condicionado por fatores de natureza diversa: ideológicos, sociológicos, culturais, estéticos, etc. Estes fatores são determinantes do horizonte de expectativa no qual ele irá inserir, com maior ou menor grau de ajustagem, quer seja uma continuação, uma superação, uma imitação ou paródia dos paradigmas consagrados.

As inúmeras leituras que Saramago faz, ao longo da vida, levam-no a edificar um “horizonte de expectativa” (JAUSS, 1983) centrado na figura do homem; a questionar os condicionamentos religiosos e abominá-los; a acreditar mais no poder da Ciência, que tem sempre uma explicação plausível, no entendimento, para os fenômenos e a buscar, através de um veículo comunicativo, a melhor forma de extravasar essa convicção. Engajado nesse movimento de renovação, desempregado, considera ser este o momento ideal para uma dedicação exclusiva a esses propósitos. Aos olhos desses revolucionários mencionados, a Literatura Portuguesa precisa ser relida, reconstituída e, ao mesmo tempo, é preciso fazer um questionamento ontológico de Portugal e da História.

Os escritores desse tempo pós-revolucionário precisam superar as dificuldades do contexto. Busca-se uma melhor definição para a sua estabilidade política, para colocar as idéias em prática Abdala Júnior (2001, P. 2) em *Os Cravos de Abril e os encontros da História*, retrata que esse momento solicita:

[...] um novo encontro dos escritores com a história de seu país. O plano que então desenvolvia era de estudos dos processos da novelística, pois também seria importante, para além de recontar a história social de seu país, estabelecer um novo pacto comunicativo com o leitor. Para tanto, tornava-se necessária uma volta crítica às estruturas tradicionais da efabulação, a serem apropriadas e dinamizadas em face das solicitações atuais da comunicação artística. A história oficial dos vencedores, como se dizia, seria necessário – pelos caminhos da ficção - opor a dos vencidos, os atores básicos da construção de seu país.

É, portanto, uma forma de intervenção e de luta contra as estruturas sacralizadas pela tradição. A literatura portuguesa precisa reabilitar-se perante a Europa e perante o mundo. Traz consigo o estigma de um povo marcado pelo insucesso de referências a mitos históricos. Considera-se a necessidade de sair desse inanimismo forçado, dessa beatitude religiosa centenária, dessa exaltação aos heróis históricos. É preciso caminhar na contra-ideologia e reerguer Portugal. A força do movimento decorre da decisão radical em prol da mudança. É uma tentativa de revelar uma nova nação, mas também o novo modo de

ser português; enfim é momento de construir uma nova identidade nacional portuguesa, tudo através de um suporte histórico configurado na fábula narrativa. Assim sendo, o desenvolvimento da literatura portuguesa repele, através de contínuas revisões de questões, até o modo como a história é relatada. Silva (1994, p. 55) inicia o artigo: *Mar português – reescrever Portugal no verso e no reverso da aventura:*

Reescrever Portugal pressupõe, como o prefixo bem traduz, investir novamente, isto é, de novo, de um modo novo, na leitura de um país que desenvolveu, ao longo dos séculos, uma mitologia cultural de *país em viagem*, de rosto da Europa voltado “com olhar esfíngico e fatal” para o “Ocidente, futuro do passado”, como o quis Pessoa, ou de espaço intermédio “onde a terra acaba e o mar começa”, como assinalou Camões.

Reabilitar essa forma narrativa impõe, portanto, não apenas uma reavaliação do percurso, mas também, a re-apropriação do interesse do leitor contemporâneo.

Em 1979, o trabalho de Saramago – um dos autores que mais se empenha nesse processo de mudanças – recebe o reconhecimento público quando lhe é atribuído o Prêmio da Associação de Críticos Portugueses para a peça *A noite* (1987b). No entanto, somente em 1980, quando publica o romance *Levantado do chão*, é que se posiciona como escritor consciente e concretiza o sonho revolucionário de denunciar para apressar as transformações. Revela o entrave das ideologias e dos instrumentos de manutenção do poder das classes dominantes, mas como um contador de histórias, com um discurso difuso e polifônico.

Construído pela herança camoniana, em que a presença da leitura de *Os lusíadas* é constante – tanto que chega a comparar os campos com o mar – ele, ao mesmo tempo em que revisita as imagens primordiais da infância campesina, também coloca personagens que lembram outras, como os autores portugueses Manuel da Fonseca, Soeiro Gomes, Raul Brandão, já conhecidos do leitor pelas lutas emancipatórias do trabalhador rural.

Na opinião de Picchio (1988, p. 37) é, então, que:

[...] aparece, pela primeira vez, numa saga camponesa aparentemente de sabor ainda realista o seu originalíssimo cunho estilístico. O “discurso oral” de Saramago, as suas páginas densamente povoadas de signos, sem maiúsculas nem pontuação, era, de facto, capaz de sugerir poeticamente, a partir da sonoridade das palavras mais que das suas letras, uma história individual: as vicissitudes de três gerações de camponeses do Alentejo, que, através da luta de classes, levantando-se do chão, assumem a posição vertical ao reconhecerem-se homens, e surgem como protagonistas de uma história que fora, até então, apanágio dos seus patrões.

Assim, para concretizar essa tentativa de mudança e ao mesmo tempo alcançar um aprofundamento das preocupações com a recuperação da identidade portuguesa, é preciso buscar, através de um imaginário, já agora mais amadurecido, uma maneira e um canal de representação apropriado. A afirmação mais surpreendente sobre a construção de uma linguagem é feita pelo próprio Saramago e registrada por várias pessoas que o entrevistam, entre elas Costa, publicado pela Revista Cult (1999, 16-24), Gustafsson (1998, p 16-17), e com Reis (1998, p. 42):

[...] não sabia como havia de escrever *Levantado do Chão* [...] Acabei por me decidir a escrever o livro, sabia o que queria contar, mas aquilo não me agradava, havia uma resistência em escrever o livro; mas comecei a escrevê-lo, fui até à página vinte e tal e de repente, sem reflectir, sem pensar, sem planear, sem ter posto de um lado os prós e os contras, achei-me a escrever como hoje escrevo. [...] eu não tinha que mudar muito, a partir daí, porque tudo o que tinha que mudar aconteceu naquele momento [...].

O leitor poderá verificar “in loco” esta afirmação. A história vai se desenvolvendo e, de repente, o narrador não se arvora em organizar os fatos. O ser ficcional se aproxima de um contador de histórias orais. Introduz assim, uma nova e ousada linguagem e técnica literária na ficção portuguesa, adotando uma postura altamente irônica e crítica frente à realidade. Exige-se do leitor uma mudança de postura cognitiva, pois cabe-lhe o papel de organizador e, para isso, exige-se que tenha uma competência lingüístico-textual

para que aconteça a interlocução. O papel de coadjuvante no processo da realização textual agrada ao leitor e a interação discursiva acontece.

Muitos autores tentam conciliar a linguagem estética e uma representação do mundo, haja vista a tentativa neo-realista de denúncia social. No entanto, há o desvio da formulação estética, que acaba comprometendo a boa intenção de fazer denúncia social. Esta não consolida a expressão estética. Merece ainda, atenção o registro feito por Mendonça (1973, p. 29-31):

A realidade que as forças neo-realistas pretendiam exhibir era um “status” social em que grandes massas humanas se mantinham subjugadas por uma estrutura social e econômica que as explorava e, sobre os escombros da sua miséria, enriquecia. O Neo-Realismo utilizava a temática do mal social, com o único objetivo de alertar as multidões. [...] É o intervencionismo político que emerge do processo artístico, ainda que este, evidentemente, exista conscientemente nessa área da ficção, mas sempre menos como fixação dum processo artístico, e mais como veículo de expressão histórica dum determinado tempo literário.

A retomada da temática neo-realista em *Levantado do chão* não obedece às normas prescritas pelo movimento, que é a preocupação somente com a denúncia social. Segue mais a vertente surrealista que passa a vigorar na literatura portuguesa após o progressivo desencanto com o movimento. Na opinião de muitos críticos, a tendência surrealista alimenta-se, de uma forma polêmica e conflitiva, de muitos textos da tradição literária. Em Saramago, quase três décadas depois, à preocupação do homem com o mundo não é extravasada de forma direta, mas sempre ficcionalizada, abrindo caminho e horizontes para uma linguagem que se projeta para o futuro. A arte se transforma, então, em uma desobediência aos meios de expressão com as palavras. Uma releitura em que consolida definitivamente este estilo inconfundível, sem pontuação, parágrafos, diálogo e descrição, explodindo em uma linguagem com característica de relatos orais.

O texto saramaguiano deixa entrever a transposição entre a realidade e a alegoria, oscilando entre o imaginário português, em torno de 25 de abril, através da

reconstituição dos tempos revolucionários, do questionamento ontológico de Portugal e a preocupação do próprio homem que quer agir para modificar. Ainda revela fiapos de diversos textos, inclusive bíblicos, buscados na literatura medieval, em que retoma um perfil de personagem já ficcionalizada, colorindo-a com as cores de agora. Retomando o texto bíblico a Maria Adelaide, de Saramago, vai também à fonte. Esses detalhes reconstitutivos, realizados através de uma releitura interessante, cativam o leitor. Pensando com Hansen (1998, p. 5-6):

A literatura moderna é pontuada de pequenas coisas aparentemente acessórias, cenas, objetos, atmosfera, que às vezes significam para além de sua particularidade sensível, condensando alegoricamente o sentido da experiência de todo um tempo e, nos casos mais felizes, o compromisso ético do escritor com a forma.

Saramago, ao comentar o próprio estilo, afirma a Carlos Reis (1998, p. 42) que, depois de *Levantado do chão*, “[...] eu não tinha que mudar muito, a partir daí, porque tudo o que tinha que mudar aconteceu naquele momento [...]”. De posse de uma linguagem no estado mais radical, é levado ao núcleo de uma adesão que ultrapassa não somente a subjetividade, mas também a do leitor.

O interesse pelo texto saramaguiano acontece e advém principalmente da personalidade, sobretudo da própria versatilidade. Em pleno contexto pós-revolucionário, como participante dessa vertente nova, Saramago-leitor adere à concepção da teoria recepcional, que compreende o texto como processo de fusão de horizontes. Com essa compreensão do texto transformado em uma somatória, as expectativas do leitor e autor são enunciadas explicitamente numa linguagem em tom coloquial representativa das características contemporâneas. É como expressão maior de uma palavra coletiva que nunca se cala, que a literatura saramaguiana se reveste de um caráter revolucionário e exerce o poder – mesmo que, para isso, tenha que transpor as fronteiras do real e instalar-se, por meio da ficção, em uma voz que não aceita ser silenciada – mas que pode e deve ser ouvida pelo viés da palavra literária.

Segundo o próprio Saramago, em diálogos com Carlos Reis (1998, p. 98), “[...] *Levantado do Chão* está escrito como se eu estivesse a contar às pessoas que me contaram as suas histórias essas mesmas histórias [...]”.

Percebem-se, em Saramago, características que o aproximam do conceito de Douglas Crimp (1983, p. 53): “[...] A ficção do indivíduo criador dá lugar ao confisco, à citação, à seleção, à acumulação e à repetição manifesta de imagens já existentes. As noções de originalidade, autenticidade e presença [...] são enfraquecidas[...]”. Sendo assim, o texto surgido, enquanto espaço lingüístico é resultante da releitura de universos culturais complexos, numa relação direta ou indireta com textos de muitos períodos estéticos e cronológicos, ou até mesmo em diálogos abertos com outras formas de representação artística. Como é o caso, por exemplo, da abertura do livro *Levantado do chão* (1999a), em que o relato de Saramago aproxima-se de uma linguagem pictórica, pois leva o leitor a visualizar, com nitidez, a paisagem descrita. Este recurso pode ser observado em grande parte dos textos posteriores.

Nota-se que os autores sempre buscam nas memórias registradas no passado o contraponto para descobrir, no ontem, a origem das conseqüências do hoje. Para confirmar, Vasques e Murrie (1993, p. 9) revisitando estudos realizados, alertam que [...] “Todo texto, ao estabelecer relações com textos anteriores ou com arquétipo textual ‘dissemina em si mesmo fragmentos de sentidos já conhecidos do leitor [...]’”. Assim, ler um texto de Saramago é perceber a inter-relação existente entre escrita e leituras; é identificar no texto a particular releitura das linguagens.

A versatilidade de Saramago ao relacionar assuntos faz lembrar o título do autor da epígrafe deste estudo, Barbosa (apud ALVES, 1993, p.22) afirma que “[...] a literatura nunca é apenas literatura; o que lemos como literatura é sempre mais: é História, Psicologia, Sociologia [...]”. A obra ficcional veicula e se enriquece desses conteúdos, nas

palavras de Saramago (Ver. *Leia*, número 126, abril de 1989). “[...] nessa dialética entre realidade e ficção, uma coisa produz a outra [...]”

É isso que faz o maior escritor português contemporâneo José Saramago nos romances. Sem abrir mão do privilégio das inúmeras releituras que a criação literária permite, ele utiliza elementos históricos e sociológicos para exposição da escolha temática. Este pensamento é também de Barbosa (apud ALVES, 1993, p. 23) quando diz que:

[...] Autores como Homero, Virgílio, passaram de tal modo a participar da corrente sanguínea da literatura que não são mais lidos; eles são, sim, relidos. Isto porque acabamos lendo-os em outros textos, em outros autores [...].

Realmente não é uma tarefa simples compreender e deslindar a rede de influências sofridas por um grande escritor, no ato da leitura. A característica evidente é a força transfiguradora, pois, recebendo influências, invariavelmente assimila-as à própria substância, reelabora e incorpora-as ao repertório, para serem acionadas no momento do processo criador. A estruturação dos textos saramaguianos leva o leitor a crer, que é assim que ele processa as leituras. Em *Levantado do chão*, desempenha um papel de observador, numa visão por trás dos acontecimentos que relata. Preserva um distanciamento que – retoricamente – traduz-se na versão irônica do que relata, ou então, na forma apocalíptica como finaliza o texto, em um diálogo evidente com a *Bíblia*.

Ainda em 1980, publica uma peça de teatro, *Que farei com este Livro?*, uma obra em homenagem a Camões. A leitura que faz, no contexto atual, da situação de desprestígio por que passa grande parte de escritores, no ato da publicação de suas obras, leva-o a levantar a possibilidade de como isso poderia ter acontecido com Camões, na publicação de *Os lusíadas*. A peça é uma releitura saramaguiana de Camões e do período histórico vivido por ele. Até no aspecto lingüístico é, sem dúvida, a língua literária portuguesa daquele momento histórico. Novamente recorre-se a Reis em *Diálogos com José Saramago*

(1998, p. 103-104) “[...] eu li autores do século XVI, portanto alguma coisa me ficou cá, não só do vocabulário usado na época, como dos modos de articular a frase, das expressões [...] Trabalhei num estado de espírito ou de consciência, como se me tivesse transportado a esse tempo e como se pensasse: se eu vivesse naquele tempo, falaria desta maneira [...]”.

Bastante oportuno o comentário de Rebello que o prefaciou:

E assim revertemos ao tema desta peça – que nos fala da condição do artista e dos “desacertos do mundo” que fizeram de Camões uma figura paradigmática do seu tempo, cujas contradições sofreu na carne e assumiu na sua obra, em que genialmente procurou superá-las. Impresso o livro, será que ele vai romper com a cortina de nevoeiro, ainda que atrás dele esta volte a fechar-se e uma “apagada e vil tristeza” acrecentemente alastre pela pátria. Camões segura com ambas as mãos o primeiro exemplar saído dos prelos, e formula então a pergunta que dá título à peça: “Que farei com este livro?” Mas logo a transforma noutra pergunta, que é afinal a resposta justa àquela – e a única possível: “Que fareis com este livro?” [...] (SARAMAGO, 1980, p. 13-14)

Compete ao leitor o respaldo a esse questionamento com que Saramago conclui o último ato. Como no prefácio alertou Rebello: “[...] a pergunta que o poeta dirige aos seus futuros leitores no acto de lhes entregar o seu livro, confere uma nova dimensão ao drama, faz dele uma obra de arte “aberta” para citar o conceito posto a circular por Umberto Eco [...]” (SARAMAGO, 1980, p.15).

Sempre se procura usar da própria confissão de Saramago para confirmar as hipóteses levantadas neste estudo, de como Saramago de leitor se tornou um escritor lido em todo mundo. Como é o caso de *Viagem a Portugal*, publicado em 1981. Para o mundo literário parece mais um intertexto com *Viagens a minha terra*, de Almeida Garrett. No entanto, Saramago diz ser um livro encomendado, que o mesmo o livra de apertos económicos, e que diz ter alguma coisa a ver com *Levantado do chão*. O livro tem como objetivo mostrar uma outra face de Portugal, não aquela já conhecida por todos. É o próprio Saramago (1981) quem indica a leitura a ser feita “Não sei por onde vou, só sei que não vou por aí”. (Prefácio da primeira edição)

Em 1982, distancia-se no tempo, quando publica *Memorial do convento*, um romance que conta à história da construção do convento de Mafra, ocorrida no século XVIII. É um texto multifacetado e plurissignificativo que tem – ao mesmo tempo – uma visão histórica, individual e coletiva. A influência do barroquismo de Antônio Vieira pode ser percebida nesse trabalho de reconstrução histórica, pela constituição semântica e sintática da escrita. O leitor tem a sensação de estar lendo um texto produzido naquele contexto histórico e não na contemporaneidade. Do ponto de vista dos estudos literários, afirma Hutcheon (1991, p. 22):

[...] Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa – seja na literatura, na história ou na teoria – que tem constituído o foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora [...] autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos passados.

A metaficção é uma característica marcante da literatura pós-moderna que confronta paradoxos da representação fictícia e histórica, do particular para o geral e do passado para o presente. Ao entrecruzar os planos histórico e literário, alimenta-se de textos anteriores de todos os estilos pré-existentes. Intima-o não, a atualidade, mas a antecipação do que está por ser atual.

O leitor-Saramago, com uma visão especial do mundo, particularmente da nação e cultura da pátria, ao retomar uma temática histórica setecentista, pretende estabelecer outras significações e não aquelas cristalizadas pela História oficial. Ao reelaborar a história o faz em nível muito mais profundo. Adota uma nova técnica literária e nova linguagem na ficção portuguesa com uma postura altamente irônica e crítica frente à realidade.

O discurso paródico pode ser definido pela característica básica que é a intertextualidade, que pressupõe sempre a existência de um texto, ou outros textos que parodiam outro. Assim, de posse desses conceitos com a definição da estrutura textual que queria construir, e do domínio da escrita adquirido pelas leituras, dedica-se à escritura de

textos em prosa, romaneados com uma nova concepção, esclarecida por ele mesmo, em

História e ficção:

Duas serão as atitudes possíveis de um romancista que escolheu, para a sua ficção, os caminhos da História: uma discreta e respeitosa, consistirá em reproduzir ponto por ponto os factos conhecidos, sendo a ficção mera servidora duma fidelidade que se quer inatacável; outra, ousada, leva-lo-á a entretecer dados históricos não mais que suficientes num tecido ficcional que se manterá predominante. Porém, estes dois vastos mundos, o mundo das verdades históricas e o mundo das verdades ficcionais, à primeira vista inconciliáveis, podem ser harmonizados na instância narradora. (SARAMAGO, 1990, p. 19)

Em relação à estrutura textual, Saramago inova. Ao aspecto formal acrescenta uma cuidadosa pesquisa tanto temporal quanto espacial, a ponto de retratar as relações da corte e a vivência das camadas populares de séculos passados com colorido vivo e atual. Conforme afirma Alvim (1988, p. 2): “Autêntico quadro a óleo nas cenas de opressão de todo um povo (ou na denúncia das ridículas posições do poder) [...]”. Alguns fatos são narrados com a finalidade de tecer críticas aos membros da corte. A cada capítulo acompanha-se a perspicácia e o sopro poético de Saramago, que envolve o leitor, obrigando-o estabelecer relações e fazer inferências que remetem a questões de âmbito nacional e universal. Percebe-se pela linguagem condensada, pela criação de imagens, pela associação ou colagem de fragmentos intertextuais, que estes possibilitam criar infinitas teias de significados. Introduz personagens, com diferentes discursos, que veiculam ideologias diversas e refletem, criticamente, a situação histórico-política da nação portuguesa, naquele momento histórico, em um verdadeiro “Carnaval no convento”, na concepção de Oliveira Filho (1993).

A metaficção se concretiza no texto de Saramago, e fica mais valorizada quando resgata fatos e mitos históricos, para conviver com pessoas comuns do povo, que não têm nome registrado na História. Em entrevista a Carlos Reis (1998, p. 86), Saramago coloca sobre o objetivo maior da vida, a escrita: “[...] para contar a história desta gente é que eu

vivo. [...] gente que povoa o passado, que não deixou nem romances, nem Capelas Sistinas e de quem não se fala [...]”.

Saramago – juntamente com outros escritores que também usam de uma consciência retrospectiva – expõe uma maturação que somente às vivências de uma ditadura, como a portuguesa, suscitam. Mesmo os críticos mais severos reconhecem tal originalidade em caracterizar momentos históricos reais e transformá-los em realidades ficcionais, através de técnicas literárias irônicas e paródicas de reescrita que o distanciamento do texto parodiado permite. Como se pode inferir pela leitura do texto, resgata o inconsciente coletivo do povo português, tão massacrado pela ideologia conservadora do Integralismo lusitano, quando tão bem sintetiza o outro lado do heroísmo português, quando levanta do chão os oprimidos pelos sistemas políticos ao longo da história. Abdala Junior (2001, p. 2) analisa a obra saramaguiana:

[...] Foi esse momento o da conquista de uma nova técnica no modo de narrar de José Saramago, ou se quisermos, de domínio de uma nova “caligrafia”. E assim (Sara)mago também veio a fazer suas alquimias verbais e construiu uma série de obras-primas do romance meta-histórico português. Sua “caligrafia”, na verdade, apropriava artisticamente a dicção e os processos de efabulação da oralidade popular portuguesa, para recuperar assim a história na estória – imbricando o verdadeiro com o verossímil da perspectiva popular.

Desse modo parece ganhar forma o projeto estético saramaguiano. No processo de releituras, ele revisita e revisiona os mitos históricos ou da lusitanidade que sustentam a identidade política e social do povo português, com um novo olhar, que acaba se constituindo em matéria ficcional de primeira ordem para a criação poética. Através de inúmeras intervenções saramaguianas, os ecos dessa matéria ficcional são percebidos por meio de um imaginário. Agora, amadurecido na forma que o distanciamento permite, tudo é aliado a uma maneira descontraída de registro escrito. Culmina, enfim, com uma produção a que o público adere. Finalmente, ele recebe o reconhecimento pelo trabalho.

Sobre as técnicas narrativas usadas por Saramago, percebe-se uma arte cheia de imaginação e originalidade, como o concurso de vozes distintas com que ele marca o concerto discursivo; tanto na essência temática, como na enunciação narrativa, é um chamariz para a impregnação do “eu”, mas um “eu” sempre em relação ao “outro”.

O grande centro temático de todas as ramificações do pensamento bakhtiniano está na prosa artística, mais especificamente no romance. A discussão sobre o romance como gênero aparece em vários momentos, sempre relacionada à discussão sobre a natureza da linguagem, literária ou não, como, aliás, foi a marca de todo o trabalho de Bakhtin(1997). Para ele, o romance polifônico, cuja característica marcante (entre outras exigências) estaria no fato de que na obra do romancista russo as vozes que ressoam no texto não se sujeitam a um narrador centralizante (como em geral acontece no romance considerado tradicional); elas relacionam-se umas às outras em condições de igualdade. Para Bakhtin (1997) nenhuma palavra é uma última palavra; e toda palavra é potencial e necessariamente carregada de diálogo, parte integrante e inseparável de todas as outras vozes. Para resumir a idéia central que emana do conceito de “polifonia”, pode-se dizer que, segundo ele, o conceito de polifonia pressupõe que todo texto traz em sua constituição uma pluralidade de vozes que podem ser atribuídas ou a diferentes locutores, caso dos discursos relatados, ou a diferentes enunciadorees, quando se atesta que o locutor pode se inscrever no texto a partir de diferentes perspectivas ideológicas. Dentro dessa perspectiva, é que se define o dito e o não-dito (a voz implícita).

As idéias de Mikhail Bakhtin sobre conceitos de “polifonia”, “dialogismo” e “pluridiscursividade” são comentados por Stam (1992, p. 18):

O autor literário, como um eu concebido por Bakhtin, não é uma entidade estática, mas, antes, uma energia disponível que existe em interação com os outros eus e personagens. [...] O conceito da relação dialógica entre eu e outro supõe diversas dicotomias conceituais, posteriormente desenvolvidas por Bakhtin: épica/romance, oficial/não oficial, normalidade/carnaval, e monologismo/ dialogismo. No interior de

todas essas dicotomias, o primeiro termo evoca uma relação opressora entre um eu (ou vários) e o outro eu (ou vários).

Para Bakhtin, portanto, todas as relações dialógicas implicam o outro. Os atos da fala e da escrita têm a finalidade de que alguém escute ou leia. Na intertextualidade, a alteridade é confirmada pela presença de um intertexto. Todo caso de intertextualidade é um caso de polifonia. Em suma, o conceito de pluridiscursividade é inseparável do conceito de dialogismo e está sempre presente na questão da alteridade. Há que se render à evidência, mesmo que tardiamente, de que Bakhtin estava muito à frente do seu tempo. Posteriormente a ele, pensadores reconheceram a importância e desenvolveram esses conceitos teóricos.

De todas as características do texto literário saramaguiano as de maior relevância e enriquecimento são a intertextualidade e a polifonia, com o uso acentuado do discurso paródico.

É evidente, na obra, a proposta de reencontrar no “outro” a própria identidade. O suporte histórico configurado na fábula narrativa pode estar inscrito na História multissecular dos portugueses, mas é claramente paródico. Oliveira Filho confirma em *Carnaval no convento* (1993, p. 50):

[...] é realmente a paródia o elemento fundamental da estruturação do *Memorial do Convento*. Na verdade, paródia e ficção chegam a equivaler na obra de Saramago, pois o texto apresenta-se como “recriação” a partir de uma intertextualidade, é já por si também uma linguagem segunda refletindo sobre a primeira, como na paródia. [...].

A paródia tem raízes na literatura grega, berço da civilização ocidental, mais especificamente na *Arte poética*, de Aristóteles (ca.1980). O discurso paródico já estava lá entre os gêneros estudados por ele. É sempre de natureza intertextual, visando uma inversão de valores que permite uma leitura ideológica da produção à recepção contextualizada dos sentidos e dos significados. A tônica recai sempre na valorização do popular. Saramago – através de um narrador quase sempre irônico – vai privilegiar e dar voz ao povo (calado pela repressão de regimes autoritários), através da paródia carnalizada, numa tentativa de

instauração de uma nova ordem social. É a consagração do homem comum e da linguagem coloquial.

No ensaio crítico sobre Saramago e em especial sobre o texto *Memorial do convento*, Piteri (1994, p. 198-199) alerta aos leitores:

Tal tendência parece ser constante dentro do romance, sendo que a importância do elemento popular se manifesta até às últimas páginas do texto de Saramago [...] além de encontrarmos evidenciados ao longo de todo o romance, costumes e crenças do povo, características de sua alimentação, sua condição de vida, constatamos que a prevalência popular se presentifica na própria forma de expressão, tendo em vista que o livro de Saramago privilegia a fala coloquial, seja pelo uso de determinadas expressões, seja pela recorrência a provérbios e quadras populares.

Podem ser observados alguns aspectos da nova inventiva do discurso popularizado, em que se percebe a adequação da linguagem aos princípios poéticos de Saramago. As personagens também se mostram mais ousadas e reivindicativas, mudando, portanto, o foco do poder, que passa a ser político e econômico, aproximando-se de uma transgressão dos padrões canônicos conservadores da época. Ou seja, a ênfase é dada ao texto, mas o desnudamento do substrato humano, cultural, histórico, político e social em que a obra mergulha raízes, é igualmente importante e relevante. Para Lotman (1978, p. 358) “[...] aí se desvenda a dupla natureza do modelo artístico: reproduzindo um acontecimento particular, ele reproduz também toda uma imagem de mundo [...]”. Parece ser bem esse o pensamento saramaguiano. Ao elaborar textos romaneados, ao retratar comportamentos particulares, denuncia o que já se torna universal.

Muitos críticos literários e personalidades do mundo das letras têm se pronunciado sobre a obra saramaguiana. Baptista-Bastos (1999, p. 11) escritor e amigo pessoal, na *Revista Camões*, comenta, sobre Saramago, o percurso de escritor, os ideais e os reflexos em suas obras:

[...] Um homem esteve toda a manhã a traduzir livros por outros homens escritos. O homem é um escritor que reescreve, na sua língua antiquíssima, o que os outros

escreveram nas suas línguas de berço e leite. [...] O homem [...] escreve as suas coisas, os seus textos mais íntimos, as suas frases mais secretas. O homem está a inventar ruas cheias de mundos. O homem está a dizer aos outros homens que o mundo é uma rua. [...] Escreve a seguir crónicas, artigos, resenhas. Repousa, no entanto do então, a redigir os sonhos: fragilidades, desapontamentos, angústias, sentimentos, abusos. O homem escreve sobre a condição humana. O homem escreve ficções, sem nunca deixar que se corra a película de pudor e descrição com a qual se protege, no mais íntimo e no mais pessoal. [...] O homem envolveu-se no turbilhão da sua época porque não aceitou a resignação, porque não se submeteu à negligência, porque aprendeu que, mesmo no opróbrio e na clausura, um homem pode ser livre. O homem que escreve é um homem livre [...].

Saramago, possuído de novas formas de olhar e avaliar o mundo apresenta novas perspectivas que caracterizam a produção e, gradativamente vão se formando um estilo “saramaguiano”, de arte.

Dando seqüência à produção literária, culmina a carreira quando publica, em 1984, o livro *O ano da morte de Ricardo Reis*. Neste romance, nota-se que apresenta uma forte tendência aos procedimentos metafóricos, os caminhos do insólito se relacionam com o realismo mágico, a alegoria e a paródia, tudo condicionado em um suporte histórico com um fio narrativo tão marcante, que se aproxima de um romance-reportagem. O romance é galardoado com vários prêmios, e, para muitos críticos e historiadores da literatura portuguesa, é considerada a melhor obra. O próprio Saramago já declarou que atingiu o ápice da carreira com essa obra.

O ano da morte de Ricardo Reis de José Saramago surge como o inegável estatuto de um projeto literário através de releituras, em que os fios da trama são tecidos em torno da figura da personagem Ricardo Reis, um dos heterônimos de Fernando Pessoa. Para completar, ainda mais, o envolvimento com a história literária portuguesa, coloca o próprio Fernando Pessoa, após a morte, também como personagem. Para obter esse efeito, o autor recorre ao realismo fantástico, que é a total ausência de restrições, por parte da instância narradora, na aceitação do sobrenatural dentro do "cosmos" da obra, sem cuidar de reconciliá-lo com a lógica de verossimilhança, sem preocupações de coerência com o mundo exterior.

Merece destaque especial a releitura feita por Saramago do grande poeta português Fernando Pessoa e, para aprofundar ainda mais o envolvimento com o passado literário português, recorre a uma criação ficcional de Fernando Pessoa, que é Ricardo Reis, e a ficcionaliza de novo. Rosenfeld (1969, p. 15) menciona que:

[...] é evidente que o uso consciente da máscara dos pseudônimos e ainda dos heterônimos [...] como no caso de Fernando Pessoa, esse desdobramento e dissociação da personalidade liga-se à procura e ao questionamento da autenticidade [...].

Parece que este crítico vem ao encontro das expectativas numa intencionalidade explicativa para a condição de máscara.

Em 1985, Saramago é condecorado Comendador da Ordem Militar de Santiago de Espada. Recebe – ainda nesse ano – o Prêmio da Crítica pelo conjunto da obra. Mesmo tendo muitos desafetos pela postura marxista radical, torna-se um sucesso de crítica e de vendagem. Mais tarde, dialogando com Carlos Reis (1998, p. 43-39) esclarece sobre a condição de escritor bem sucedido: “[...] **achei-me** (grifo do autor) escritor profissional; nunca disse “vou ser escritor”. Fui escrevendo livros [...] Encontro-me escritor quando, de repente, a partir do *Levantado do chão*, mas sobretudo a partir do *Memorial do convento*, descubro que tenho leitores [...]”.

Uma consciência retrospectiva revela que o comportamento social em Portugal sofre mudanças e desencadeia nas pessoas uma crise de identidade, que se revela na ficção, na temática da busca de identidade. Seguindo essa tendência, Saramago, em 1986, publica *A Jangada de pedra*, obra representativa das dúvidas, inquietações e interrogações de caráter político. Na contemporaneidade, Saramago se sente à vontade para dar um outro sentido à História. Ele, ao contrário de Pessoa, não aposta no caráter europeu da civilização portuguesa, como se pode sentir nesse livro que, simbolicamente representava a Península

Ibérica à deriva, para fora da comunidade europeia, identificando-se mais com as antigas colônias do que com o continente europeu.

É na direção do realismo-mágico latino-americano que Saramago caminha neste romance, não só pela questão política, mas também pela identificação literária com tendência alegoricamente acentuada à Borges, Carpentier ou mesmo à Garcia Marques. Dissolve as fronteiras entre ficção e realidade, resultando em um espaço ficcional fabular em que predomina a imaginação e o reino das palavras. Pela palavra, metalingüisticamente, dialoga com o leitor sobre a relação entre ficção e realidade. Para fundamentar melhor, compactua-se com Seixo (1992, p. 112) que analisa essa aproximação estética:

[...] para mostrar que o trabalho da História (ou mito, ou da lenda) no romance contemporâneo implica a prática de modificações nos factos admitidos do património herdado, através de alterações fantasistas ou da conversão ao contrário. A literatura sul-americana possui notáveis exemplos de muitos tipos destes procedimentos (a partir da suspensão da distinção entre realidade e ficção representada por Borges, Garcia Marques e todos os outros tão justamente famosos); na verdade, convém não esquecer que o pós-modernismo literário [...] é o primeiro código que a Europa recebe do continente americano, do norte e do sul [...] o exemplo mais flagrante que possuímos do processo de contrafacção histórica é a obra de José Saramago [...]

O texto trata do processo de inserção de Portugal no continente europeu, pois como se sabe, a Península Ibérica tem pouco a ver com a Europa no plano cultural, segundo Saramago. Em *Cadernos de Lanzarote*, numa forma bem doméstica, expõe as convicções que tem sobre a política europeia para com a Península e as conseqüências dessa subserviência, que ele, enquanto cidadão consciente, abomina e procura, através das obras, alertar sobre os perigos que isso representa. O texto *A Jangada de pedra* foi à forma alegórica de discutir esse assunto tão polêmico na Península. Rodrigues Silva (1986, p. 4) analisando o texto saramaguiano, conclui que:

Uma óbvia fábula de Saramago contra a integração europeia dos povos peninsulares, uma fábula que herda também da cultura portuguesa e espanhola os mitos do mar, da terra e do destino. Porque se a Península, toda ela agora, parte mar afora sem rumo definido, em busca de um destino; os heróis da história partem terra

adentro, a reconhecer a Ibéria, onde, um dia, ao mesmo tempo, todas as mulheres hão de engravidar e uma vara de negrilho há de botar raiz. Camões e Cervantes reunidos, talvez Pessoa também. O mar, a terra, um destino, a busca de reconhecimento da própria identidade ameaçada, a procura de um novo espaço talvez próximo do africano e do ibero-americano.

Este intrincado jogo político é discutido, por Saramago, utilizando a releitura de escritores importantes dos dois países envolvidos: Portugal e Espanha. Camões, Cervantes, e até Fernando Pessoa, podem ser lidos no texto ficcional, de forma bem diluída e sem preocupação com o crivo da verificação, numa verdadeira desconstrução. Através desse recurso, Saramago reinventa uma história em que personagens fictícias circulam entre temas e cenários verdadeiros. Sintetizando, é uma fábula alegórica, anti-integração européia dos povos peninsulares. Como ilha, as duas nações navegam em busca de sistemas culturais próprios, bem distantes do velho mundo. A nau, à deriva, tem como finalidade fixar-se no Atlântico Sul, entre a América do Sul e a África, continentes que comungam de uma mesma identidade cultural. A preocupação saramaguiana, revelada neste texto, não seria somente com os povos peninsulares, mas com o mundo de uma forma geral, e principalmente, com as relações entre os indivíduos.

Duarte confirma em Saramago a tendência para apropriação de um texto, quase sempre conhecido do leitor, e o reelabora através de releituras originalíssimas, sempre discutindo temas importantes, não somente para os portugueses, mas para a humanidade em geral:

Muitas obras (ou textos) da literatura portuguesa contemporânea revelam a consciência de seus autores quanto à intertextualidade com que se fazem. Um exemplo interessante seriam os romances de José Saramago, elaborados com fios puxados de textos preexistentes e geralmente torcidos e reiluminados, muitas vezes cortados e reemendados ou rearranjados para formar outros desenhos, com resultados opostos ou questionadores. (DUARTE, 1994, p. 117)

Em Saramago, são tantas as citações e relações intertextuais que utiliza nos textos, que as teias de significação só serão efetivadas na totalidade por um leitor que tenha

uma “história de leituras”, conforme nos orienta Orlandi (1988, p. 43) “O reconhecimento do texto-fonte e dos motivos de sua re-apresentação [...]”, é de grande importância para a construção do sentido de um texto. A competência literária do leitor e os conceitos intertextuais desempenham um papel importantíssimo no processo. O domínio do lingüístico, metaliterário, enciclopédico, cultural, ativam-se no ato de leitura do texto e conferem a ele o tipo ideal de interlocutor que Eco (1979) coloca como “leitor modelo”.

Sempre permanecendo fiel aos seus ideais, em 1989, Saramago faz uma releitura do texto histórico, *História do cerco de Lisboa*, um romance em que se cruzam as histórias de amor entre Raimundo e Maria Sara, no presente, e Nogueime e Ouroana, no passado. Este estratagema desenvolve-se à luz do século XX, quando reconta, ficcionalmente, a história da formação do território português e a consolidação enquanto nação independentemente constituída. Apesar do rigor na pesquisa do texto histórico e fontes da época, a releitura vem ironizada pelo autor quando coloca a Lisboa do cerco de 1147 como aberta, recriada pelas culturas de todos os povos, em contraponto, frente a Lisboa contemporânea. Coloca como personagem principal um obstinado revisor que muda o sentido histórico. Na verdade, é a palavra “não” que realiza a transformação da História em história. Na constituição do texto é o narrador que, racionalmente, conduz a narrativa de forma a levar a uma outra possibilidade de leitura da história, todavia permanece com clareza a velha cultura portuguesa.

Baptista-Bastos (2000, p.11) discorrendo sobre o autor em um artigo para a *Revista Camões* salienta:

O mundo aprendeu com os portugueses, a dor portuguesa, a melancolia portuguesa, a esperança e o júbilo portugueses, o quente e efusivo amor português ao ler os livros deste homem seco, sábio, sereno, grave, eternamente preocupado com o vigor do pensamento e com a geometria da palavra.

Todavia, é em 1991 que Saramago publica a obra mais polêmica, *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Neste livro, apresenta uma leitura da Bíblia numa perspectiva ficcional. A nova releitura – com uma história humanizada de Cristo, a carnavalização das personagens e, conseqüentemente, a nova significação na constituição do texto bíblico – é a proposta central do livro.

Saramago confessa que fez leituras profundas da Bíblia, de evangelhos apócrifos, de textos teológicos e de textos ficcionais como *A Relíquia*, de Eça de Queirós, para, posteriormente, escrever a versão *O evangelho segundo Jesus Cristo*.

Como Portugal é um país tradicionalmente católico, a releitura bíblica de Saramago, com afirmações irônicas, alegóricas e de humor sutil, torna-se um tanto provocativa, pois subverte significados seculares sedimentadores da cultura cristã. Não foi bem recebido em todas as esferas da vida literária, social e política. Para alguns, é difícil aceitar que se possa simpatizar com Jesus Cristo e Maria Madalena, e ao mesmo tempo, denegrir a imagem de Deus, Maria e José. Ainda mais, com a versão de um Diabo compreensivo e simpático, que acalenta inúmeras discussões.

A polêmica instalada desperta a curiosidade dos leitores pelo livro e, imediatamente, as edições foram esgotadas, mesmo com a revolta manifestada pelo Vaticano e alguns setores religiosos em todo o mundo. Todavia, esses percalços não diminuem a produção saramaguiana, que continua a crescer.

Em um ato de revolta pela incompreensão, e após ter o livro censurado muda-se para as Ilhas Canárias, onde se auto-exila. De lá, publica a peça *In nomine dei* (1994) e começa a escrever os *Cadernos de Lanzarote*, diários íntimos em que retrata o viver longe da pátria, em que cada dia é uma aventura a ser registrada. Assim publica *Cadernos de Lanzarote I*, em 1994, e, sucessivamente, um por ano até 1998.

Em 1995, publica *Ensaio sobre a cegueira*. Parece paradoxo falar de cegueira no contexto atual, movido quase que exclusivamente pela imagem. Mas discorre sobre uma cegueira diferente: a cegueira branca. A cegueira de todos os dias, quando se olha, mas não se vê. A epígrafe que abre o livro já alerta “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. Um narrador onisciente leva o leitor a uma viagem ao mundo dos que não vêem. O plano do enunciado vai se desenvolvendo linearmente e serve de canal condutor para apresentação de ações diretamente relacionadas com as condutas humanas arquetípicas do bem e do mal, e, na verdade, tudo não seria mais que pretexto para a comunicação destas.

Nestrovski, em comentário explicativo na orelha do livro, previne o leitor: “[...] o escritor vem nos lembrar a ‘responsabilidade de ter olhos quando outros os perderam’. É um livro, então, sobre a ética, e é um livro também sobre o amor, e sobre a solidariedade [...]” (SARAMAGO, 1995). É um alerta aos tempos em que se vive, onde a velocidade impera e impede uma observação profunda, mais consciente do que se vê. O livro traz uma grande verdade inscrita nas linhas em que se destaca a teoria da alteridade: em um mundo de cegos, enxergar com os olhos do semelhante é encontrar através do “outro” a própria identidade. Na verdade, para Saramago, parece ser a ficção, as histórias, o canal apropriado para veicular críticas e denúncias das deformações humanas. O fato é que ele conseguiu o intento, deu expressão universal a elas visando a uma conscientização dos homens que leve à possível modificação.

O leitor Saramago, já tendo feito uma perseverante aprendizagem e adquirido uma vasta cultura, pode se dar ao luxo de expor a leitura particular e íntima que faz do mundo em que vive. A percepção da ausência de valores humanistas em um mundo de aberrações e injustiças leva-o depois de muitos experimentos, a selecionar esses valores como temática principal, a usar da linguagem na forma mais radical, pelo processo de desconstruir para

construir. Pelo processo de desconstrução, pretende revelar a grotesca deformação humana – que seria na realidade – conscientizar para levar a uma nova reconstrução.

Segundo Carlos Reis (1998, p. 19) outro aspecto que merece destaque em Saramago são os títulos das obras:

O título funciona, aliás, em José Saramago, como afirmação de um paradigma discursivo, ou [...] como explícita regência de género. [...] surgem, então, como **manual**, como **memorial**, como **história**, como **anuário** de incidência biografista, como **evangelho** ou como **ensaio**. (grifos do autor)

Percebe-se que ele seleciona o título, quase como para, através dele, orientar a leitura, dando uma explicação do processo saramaguiano de criação.

Publica *Todos os nomes* em 1997. Festejado desde o lançamento revela a forma de ler o mundo, neste final de século, com forte influência das leituras kafkanianas, que diz selecionar, como um dos grandes escritores do século XX. Continua a mesma inquietação com a multiplicidade contraditória da natureza humana. A trama induz o leitor a acompanhar José, na busca da mulher desconhecida do verbete, apanhado por engano. Assim, através de um fio de Ariadne, percorrer o extenso labirinto formado por todos os nomes daquela descontextualizada Conservatória Geral do Registro Civil, para desembocar em um labirinto maior que é o cemitério. Esta viagem, que parece ser um inventário de vivos e mortos, mas que, na verdade, é uma busca pela identidade, permite classificar o personagem José como modelar e universal.

Silva (1998, p. 250) na *Revista Colóquio - Letras* dedicada a Saramago, assim se pronuncia: “[...] *Todos os Nomes* –, em que a busca do Sr. José mais não faz do que tornar consciente a necessidade de desmanchar a imagem tradicional do presente como vida e do passado como morte. Não separar vivos e mortos é torná-los a todos presentes [...]”.

Afinal, não é com estas afirmações que Saramago conclui *Levantado do chão*?

[...] João Mau-Tempo, [...] morreu com as pernas tolhidas, será disso, levamos para a morte todos os males e também os últimos, mas foi engano nosso pensar assim, voltam a João Mau-Tempo as suas pernas de rapaz, e agora salta, é um bailarino a voar, [...] Põe João Mau-Tempo o seu braço de invisível fumo por cima do ombro de Faustina, [...] podemos ver Augusto Pintéu, o que morreu com as mulas na noite de temporal, e atrás dele, quase a agarrá-lo, sua mulher Cipriana, e também o guarda José Calmedo, [...] e outros de quem não sabemos os nomes, mas conhecemos as vidas. Vão todos, os vivos e os mortos. E à frente, [...] vai o cão Constante, podia lá faltar, neste dia levantado e principal. (SARAMAGO, 1999, p. 365 - 366)

Parafraseando a epígrafe de Bacega (1995, p. 19) “Da palavra à vida, da vida à nova palavra”, assim vai se constituindo o discurso saramaguiano. E, nessa nova palavra, vai levantando do chão as personagens mais esquecidas do discurso histórico/literário. Para isso, o discurso parodístico carnavalizado é o código que mais se adapta ao projeto de reescrita. Entende-se agora um pouco melhor o fascínio que Saramago desperta nos leitores do mundo todo: desconstruindo, reformulando, renovando e revolucionando ele aproxima, dando uma nova abordagem, o discurso histórico do discurso literário.

O uso dessas técnicas deconstrucionistas de linguagem encaixa-se perfeitamente ao pensamento de Coseriu (1980) que considera os escritores como renovadores e atualizadores das línguas. A linguagem saramaguiana pode ser considerada renovadora e talvez seja isso que cativa os leitores. Além da linguagem renovadora, as temáticas que aborda, e as interrogações de caráter particular que formula têm uma dimensão global; por tudo isso é que muito provavelmente lhe tenha sido atribuído o Prêmio Nobel da Literatura 1998, na justa homenagem a um autor de Língua Portuguesa.

Discorrendo sobre o mérito de ter ganhado o Prêmio Nobel, que o torna célebre e reverenciado em todo o mundo, faz Cardoso (1998, p. 4) a seguinte análise:

O autor, na linha da inovação e no caminho da subversão, consegue criar um ritmo de escrita que lembra a poesia, conjugando enumeração, comparação e metáfora, introduzindo aforismos, provérbios e ditados, recriando o uso da pontuação, usando marcas do discurso oral, construindo efeitos irônicos e humorísticos e entrelaçando o seu discurso com outros discursos literários (como o de Camões) e jogos de conceitos típicos do Barroco.

Essa análise realista do discurso saramaguiano leva a lembrar que a motivação para a produção de ter muitas coisas ainda a dizer. São as leituras de documentos importantes na história da humanidade, em que estão muitos dos fundamentos de uma cultura e civilização, que o motivam. O texto que surge é um passado/presente/futuro onde se podem identificar algumas referências mais ou menos históricas, mais ou menos literárias, que se vão instituindo no próprio universo. Não é fazer uma simples transposição de fatos, é criar novos significados, que, quase sempre, vêm abalar nossas certezas.

Ao receber o Prêmio Nobel, inicia o discurso, perante a Real Academia Sueca, Saramago faz um resgate de toda a vida e, principalmente, a infância. Discorre sobre as experiências de vida e literária, com base nas próprias origens. Para ele, estar na vida é estar na história, por isso pega pessoas humildes e as transforma em personagens literárias:

O homem mais sábio que conheci em toda a minha vida não sabia nem ler nem escrever [...] Chamavam-se Jerónimo Melrinho e Josefa Caixinha esses avós, e eram analfabetos um e outro. [...] Um dia tinha de chegar em que contaria estas coisas. Nada disto tem importância, a não ser para mim. Um avô berbere, vindo do Norte de África, um outro avô pastor de porcos, uma avó maravilhosamente bela, uns pais graves e formosos, uma flor num retrato – que outra genealogia pode importar-me? a que melhor árvore me encontraria? [...] Escrevi estas palavras há quase trinta anos, sem outra intenção que não fosse reconstituir e registrar instantes da vida das pessoas que me geraram e que mais perto de mim estiveram [...]. (SARAMAGO, 1998, p. 1)

Emociona-se sempre ao lembrar do tempo em que participava da labuta diária dos avós: “Ajudei muitas vezes este meu avô Jerónimo nas suas andanças de pastor, cavei muitas vezes a terra do quintal anexo a casa e cortei lenha para o lume [...]”. (SARAMAGO, 1998, p. 3) Lembranças do viver de um ser que, desde jovem, já possui uma percepção das diferenças sociais do mundo dos adultos e, portanto, da opressão que invalida qualquer esforço no sentido de superação. Este sentimento forte passa-lhe a ser constante na vida.

Agraciado e reconhecido no mundo todo, em 2.000, Saramago presenteia os cativos leitores com a alegoria platônica *A caverna*, um romance que retoma o mito platônico para discutir o mundo contemporâneo. Nele, um oleiro, chamado Cipriano Algor, tem a vida transformada depois que o Centro Comercial decide não mais negociar seus produtos, trocando os pratos de barro pelos de plástico. Cipriano tem de se mudar para o Centro, um prédio de cinquenta andares onde a vigilância é permanente e a luz do sol não entra.

Saramago explica que *A caverna* (2000) completa a trilogia iniciada com *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Todos os nomes* (1997) é a sua forma de ler o mundo na contemporaneidade. Os três livros têm, de fato, uma identidade própria. Em primeiro lugar, do ponto de vista formal, são alegorias. Todos têm um estilo mais sóbrio, mais direto, menos expansivo, menos "barroco". E, por último, de uma maneira metafórica, afirma que eles são a diferença entre a estátua e a pedra. Ao contemplar a estátua, não se está a pensar na pedra que está para além da superfície trabalhada pelo escultor. "Agora, já não é a estátua que me interessa, mas a pedra que a faz. [...]". Para o autor, estes três últimos livros são tentativas de ir além da superfície, ver o que está lá dentro e, provavelmente, perder-se no seu interior. E comenta: "O que me preocupa neste momento é saber: que diabo de gente somos nós [...]?" (Entrevista a Revista "Visão" em 23/10/2000)

O livro A caverna é construído por leitura da alegoria platônica, que o escritor considera mais atual que nunca. Com as palavras de Saramago:

A nossa vida está a converter-se em virtual e nunca, como agora, vivemos tanto tempo dentro daquilo que Platão imaginou ser a "caverna". O lugar onde as pessoas estão sentadas, olhando em frente, para uma parede por onde passam sombras, julgando que essas sombras são a realidade. Se isto não é o dia de hoje... não sei o que diga." Uma sociedade onde os centros comerciais se tornaram as "catedrais" e as "universidades" dos nossos dias, onde as pessoas, de um modo geral, deixaram de pensar, onde a distância entre ricos e pobres, os que sabem e os que não sabem, se acentua "Trata-se, de certa forma, de uma nova Idade Média - uma minoria culta e, depois, uma massa enorme de ignorância." Por isso é necessária uma nova "formação das mentalidades". (SARAMAGO, 23/10/2000)

Saramago cria uma parábola social contraposta sutilmente ao mito dos que crêem nas sombras, contido na *Parábola da caverna*. Esta parábola aparece no Livro VII *Diálogos: a república*, de Platão (ca. 1980, p. 153), e fala de algumas pessoas que vivem numa caverna subterrânea, desde a infância. Os pescoços e pernas estão presos. Portanto, não podem mover-se e só podem olhar para frente. Assim, conseguem enxergar as próprias sombras e as de figuras projetadas, através de uma fogueira, na parede à frente. Para elas, o que surge como verdade seria apenas a sombra das imagens.

O texto de Saramago e a *Parábola da caverna* provocam inúmeras reflexões e indagações sobre a vida e o modo de viver contemporâneos: os valores e crenças na tecnologia de um mundo globalizado e de uma sociedade que estimula excessivamente o consumo, milhões de desempregados, recusados não só na força de trabalho, mas também enquanto sujeitos. Como no caso do oleiro, ao tentar uma negociação com o grande "Centro" econômico, a resposta é: "[...] nós não podemos fazer nada, é o mercado [...]". E o oleiro conclui que: "Quem não se ajusta não serve e ele tinha deixado de ajustar-me". (SARAMAGO, 2000, p. 347)

E mais uma vez intertextuando, Saramago faz uma leitura contextual, ficciona a realidade e leva o leitor a se integrar ao relato, cumprindo, assim, a promessa de revisar temas polêmicos, não menos verdadeiros, e colocá-los sob a ótica.

Percebe-se a confirmação do pressuposto deste estudo sobre a transposição de Saramago, de leitor a autor, reforçada na entrevista a Carlos Reis (1998, p. 34) já mencionada várias vezes, quando confidencia:

Eu tenho uma idéia – e isto é uma banalidade: será mais uma – de que ninguém escreve se não leu. E, embora por circunstâncias de minha vida familiar, eu não tivesse sido contemplado com uma biblioteca à nascença, ler foi uma coisa que começou quando eu era garoto (seis, sete anos) e comecei a ir à escola [...].

Mas Saramago não pára de escrever. Em 2002, lança o livro *O homem duplicado*, relato da vida de um ingênuo professor de história chamado Tertuliano Máximo Afonso, que reconhece, numa fita de vídeo, um ator secundário que lhe é a cópia exata. Obcecado pelo fato e após longa investigação descobre o paradeiro do sujeito. Telefona-lhe. Segundo a mãe de Tertuliano: "Os gregos vão incendiar Tróia", isto é, o resultado será funesto. Assim, com aprofundamentos de toda ordem e interações complexas, os ecos homéricos são percebidos ao longo da construção do texto, e lembram a epígrafe deste estudo, em que todos os caminhos vão dar em Homero, o pai da literatura ocidental.

A mulher do ator Daniel Santa-Clara, cópia de Tertuliano, é funcionária de agência de viagens, enquanto a namorada do professor é funcionária de banco. As próprias personagens são pessoas comuns, têm ocupações subalternas: lente de curso secundário e ator de pontas cinematográficas. O próprio nome do comediante é duplicado, pois se trata de pseudônimo de Antônio Claro.

A narrativa torna-se complexa no momento em que Tertuliano telefona para o duplo. Até então, o narrador de Saramago utiliza quase exclusivamente o professor para dar andamento à narrativa. Quase – por se tratar de um narrador que "age", não só digressiona e alardeia o domínio sobre a trama como a manipula – chega a alterá-la.

As interferências do narrador diminuem a partir do telefonema. Enquanto até ali tem um refletor único para iluminar a história – a consciência do professor – neste momento ele introduz novas perspectivas, como a do ator, da mulher e da namorada de Tertuliano, diversificando um pouco.

Mas nem tudo é cópia entre Tertuliano e Antônio. Embora represente uma pessoa simples e sem muita ação, o professor é um bom sujeito, ao passo que o ator é vigoroso, manipulador e revela um caráter duvidoso. A fraqueza de Tertuliano acaba refletida somente no aspecto corporal, enquanto que Antônio é muito mais forte fisicamente, ou seja,

podem até se parecer fisicamente, mas possuem temperamentos distintos. Ainda que essa hipótese possa ser posta em dúvida apenas pelo final alucinador do romance, até lá é do embate entre alteridades (tônica principal na obra saramaguiana), dos discursos em conflito, e não das igualdades superficiais, que advém a riqueza do romance. Mesmo discorrendo sobre um tema atual, não deixa de se aproximar de outros autores de uma forma intertextual. O próprio Saramago em entrevista esclarece sobre a possível origem da obra:

A história não é, exatamente, original. Não cabe, talvez, citar a novela *O Clone*, de Glória Perez. Com justeza, pode-se lembrar dos duplos de Borges. E, apenas para lembrarmos de um exemplo recentíssimo, *O Anônimo Célebre*, do brasileiro Ignácio de Loyola Brandão, em que o personagem principal busca, por todos os meios, ocupar a vida alheia – também um ator. (SEREZA, 2002, p. 2)

Aqui, mais uma vez Saramago revela-se leitor, ao aproximar-se da cultura hispano-americana como sustentáculo para a inspiração poética. Também para Assima Maria Ferreira, Psicóloga e Consultora da Ethos Consultoria Ltda., Saramago revela: “*O Homem Duplicado* é mais uma divagação pelo mundo em que vivemos, um exame à vida. O facto de eu viver feliz não me faz perder de vista o contacto com o real. Não me venham com histórias de que o mundo é bonito”. E completa ainda, “Se eu escrevesse a história do mundo de frente para trás, como preconiza Tertuliano, eu começaria pela eleição presidencial do Brasil deste ano e pela vitória de Lula”. (2002, p. 2).

Pra concluir este percurso intertextual Saramago, favorecido pelo ideário político, lança o romance *Ensaio sobre a lucidez* (2004), que aborda com sabedoria a questão do voto em branco e da mensagem significativa com que ele pode ser interpretado. Carrega consigo a recusa da concordância e ideologicamente é rico em significados.

Narra providências do governo, polícia e imprensa para entender o que é denominado de “epidemia branca”, na formação discursiva que deriva para o discurso autoritário e acentua fortemente a tensão.

Ensaio sobre a cegueira e *Ensaio sobre a lucidez* estabelecem diálogos a partir do título e a cegueira branca foi substituída pelo voto em branco. O texto é bem representativo dos problemas relativos a este novo milênio, mas ainda permanece a eterna luta de Saramago em defesa dos mais débeis e necessitados.

A reação dos eleitores o “corte de energia cívica” (Saramago, 2004) encerra a recusa em aceitar as falhas humanas e experienciais praticadas pelas elites no poder. É um alerta para a manutenção de um questionamento constante sobre o sistema democrático, não um pedido de substituição para o mesmo. Como afirma Vasconcelos (2004, p. 14):

Ensaio sobre a Lucidez é uma poderosa fábula sobre a degradação ou o apodrecimento da democracia nas actuais práticas de regimes democráticos, quando comandados por partidos ou pessoas sem princípios nem valores. Depois da Cegueira (do anterior Ensaio), vem a Lucidez: ao branco de quem não vê sucede-se o de quem, por ver, vota em branco, como forma de protesto pela “democracia” que lhe dão. Uma fábula, pois, que é também um libelo. Além do que, sublima o escritor, “sendo uma fábula, é uma sátira, e sendo uma sátira, é uma tragédia”.

É mais uma alegoria saramaguiana em que o sentido coletivo pesa na singularidade do artista que sente e do narrador que expressa. Esta autoconsciência se transforma naquela narração que subjetiviza o discurso no tempo e no espaço, num determinado universo social e nos códigos que acabam por representá-lo. Uma reação positiva do público para esta última produção, consagraria, Saramago, ainda mais.

Espera-se que este exercício de reflexão tenha sido possível traçar o percurso de José Saramago leitor, até se tornar o grande autor que ele é. Como ele, agudo observador da realidade e dotado de sensibilidade, costura com um fio de humor o percurso, até uma derradeira e definitiva forma de expressão: a de narrar utilizando a linguagem em tom coloquial fazendo diversas combinações, com predomínio da mistura de temas clássicos com temas prosaicos.

Com os olhos voltados para os problemas sociais – de humor e de sutil ironia – de fantasia fecundíssima e de inteligência aguda e exigente inaugura novos paradigmas sobre outros que não deixam de existir. Em entrevista a Carlos Reis (1998, p. 17) assim se pronuncia sobre o processo artístico: “[...] o que há ali são livros em que eu, como cidadão, como pessoa que sou, diante do tempo, diante da morte, diante do amor, diante da idéia de Deus existente ou não, diante de coisas que são fundamentais (e continuarão a ser fundamentais), procuro colocar o conjunto de dúvidas, de inquietações e de interrogações que me acompanham [...]”.

Nesse aprofundamento das preocupações de caráter existencial, a partir dos anos noventa, quem se aventurar pela trajetória de suas publicações verificará que há uma mudança na temática, que desde *Levantado do chão* até *História do cerco de Lisboa* predomina uma problemática nacional, com exploração de fatos históricos reais ficcionalizados. Dissolvem-se as fronteiras entre realidade, fantasia e espaço ficcional, pois se torna pura imaginação decorrente de preocupações enquanto ser humano. Predominam os temas universais levantados através de fantásticas alegorias como as construções de *Evangelho segundo Jesus Cristo*, *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes*, *A caverna*, *O homem duplicado* e, por último, *Ensaio sobre a lucidez*, este com a versando sobre a recusa humana em ser representado por pessoas que não conquistaram a confiança dos eleitores e sufragam o voto em branco, mas consciente.

Valendo-se, principalmente, da intertextualidade, baseada no uso repetido da paráfrase, retoma trechos de textos conhecidos do leitor e ironicamente os reorganiza, de forma sempre a acrescentar algo mais e com possibilidade de várias leituras. Parece ser, como ele mesmo diz, com a finalidade de renovar as mentalidades.

Dessa maneira, ao mesmo tempo em que resgata a tradição e a partir dela evolui, vai elaborando a tessitura textual em prosa, que, no conjunto, acaba configurando um tom lírico para a narrativa.

Através desses procedimentos composicionais, com marcas qualitativamente poéticas, a literatura saramaguiana se coloca como a de um meio geográfico e de um tempo histórico definido, mas que carrega em si todo o legado e tradição da cultura literária portuguesa e também da cultura universal.

A epígrafe (segundo ele é meio borgeana) que encerra este percurso intertextual é saramaguiana e revela a transferência da experiência e custos humanos a iniciantes na carreira literária, ao dialogar com jovens na Escola Secundária Gil Vicente:

Foi-me perguntado (nunca falha) que conselho daria eu a um jovem aspirante a escritor, e eu respondi como sempre: não ter pressa (como se eu não a tivesse tido nunca) e não perder tempo (como se eu não o tivesse perdido jamais). E ler, ler, ler, ler... (SARAMAGO, 1999b, p. 58)

3. RICARDO REIS SOB A ÓTICA DE FERNANDO PESSOA

Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo [...].
(REIS, 2000, p.42)³

A obra de Fernando Pessoa (Lisboa, 1888-1935) pode ser considerada, sem medo de análise precipitada, como uma das mais ricas e profundas da língua portuguesa do século XX.³

Fernando Pessoa, propulsor da vanguarda histórica portuguesa, tem o apogeu em 1915, com a publicação da Revista Orfeu. Em torno desta revista giram todos os artifícios de uma tardia e sofrida europeização de Portugal. Pode-se dizer que foi uma escalada de poeta provinciano apagado e cinzento ao de maior poeta português do século. As dominantes da sua imagem poética: a personalidade múltipla e o ineditismo.

O jogo metafórico das analogias e das vidas paralelas de Fernando Pessoa atrai a atenção da intelectualidade portuguesa. Talvez tenha sido esse um dos motivos que leva José Saramago a dedicar-lhe o romance *O ano da morte de Ricardo Reis*. O outro, já confessado é para conciliar os conflitos da juventude, quando, para ele, o poeta Ricardo Reis devia ser considerado uma individualidade autônoma.

As muitas possibilidades de interpretações e de inúmeras leituras levam estudiosos – e entre eles José Saramago – a elaborarem várias iluminações críticas de grande importância. Contudo, não se chega a um relativo consenso de como melhor explorar aquelas inesgotáveis formas estéticas e ideológicas. No entanto, Saramago opta por uma releitura cujo ineditismo não se pode negar e que pode se reencontrar através daquele modo especial de elaborar todas as ligações entre a obra e o seu tempo: o tempo pretérito ou o tempo vindouro.

³ REIS, R. *Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 42.

Podem-se verificar, ainda, as conexões mais profundas e articuladas que se encontram debaixo das similaridades apuradas, o que afirma a liberdade do escritor e prenuncia uma temática de criação inusitada.

Embora este estudo tenha como objetivo analisar a releitura de Fernando Pessoa e do heterônimo Ricardo Reis, realizada por José Saramago, necessariamente, invocam as multiplicidades de “eus” pessoanos, notadamente na máscara dos outros dois famosos heterônimos: Alberto Caeiro e Álvaro de Campos.

A vida e obra de Fernando Pessoa – com as múltiplas faces – atraiu e atrai a atenção de muitos leitores, analistas e pesquisadores. Foi, e continua sendo, alvo de profundos estudos, visando ao desvelamento do projeto estético, em que o maior interesse centra-se no processo de heteronímia por ele construído.

O crítico inglês Steiner o coloca entre os mestres da modernidade e afirma ser muito raro um país e uma língua conseguirem em um só dia, quatro grandes poetas. Mas, com certeza, foi isso que aconteceu no dia 08 de março de 1914, na provinciana Lisboa, do início do século.

A história de vida, como foi criado; a formação de origem inglesa; a alternância de vivência entre o mundo dos cafés na cidade de Lisboa e o isolamento radical que às vezes se impunha; ou, em outras vezes, a forma arredia de recolhimento que exprime drasticamente o conflito interior, com sentimentos, desejos, aflições, tudo isso leva a uma necessidade de extravasar, de algum modo os sentimentos represados.

Muito temerário é estabelecer relações entre vida real e obra ficcional de um autor. Mas em alguma medida, pode-se chegar a pensar que, nos primeiros anos de vida, desde criança, Fernando Pessoa foi submetido a uma série de adversidades. A capacidade de tolerância humana foi desafiada ao extremo, e alguns “mecanismos de defesa” devem ter sido acionados. Se, até então, o ato criativo sempre é atribuído a uma capacidade inata da pessoa

humana, pode ser que, em Fernando Pessoa, seja exatamente este desafio que o destino lança em sua resistência e que, talvez, tenha servido de motivação. Os conflitos humanos vivenciados se tornam um forte motivo de representação, fato admitido por ele, dando origem a grandiosa manifestação literária.

Ao nascer em 13 de junho de 1888, no 4º andar, esquerdo, do Largo de São Carlos, nº 4, em Lisboa às 3 h e 20 minutos da tarde, recebeu o nome de Fernando Antônio Nogueira de Seabra Pessoa. Em julho 1893, quando ainda não completara seis anos, fica órfão de pai. Um ano mais tarde, também morre seu irmão mais novo. Assim, perde o pai, o irmão e, um tempo depois, a casa e o próprio país com a mudança da família para a África.

A mãe Madalena, a quem dedica a quadra *À minha querida mamã*, volta a casar-se, por procuração, com o comandante João Miguel Rosa. Este acabara de ser nomeado cônsul de Portugal em Durban, na África do Sul, para onde partem mãe e filho ao encontro do padrasto.

Com certeza foram mudanças dolorosas e, tudo isso antes de completar sete anos de idade. Essas circunstâncias podem ser responsáveis por ter deixado marcas profundas na mente de Fernando Pessoa, de tal forma, que ele preenche o viver solitário com a força expressiva do processo criador.

O homem como criação da cultura constitui o mundo pela soma de experiências cognitivas, sentimentos e desejos. Sendo assim, os dez anos em que vive em África são decisivos para a formação da personalidade. Se Fernando Pessoa não tivesse saído de Lisboa pode ser que não chegasse a ser o grande poeta que foi. Com certeza, a África muda-lhe o destino.

Pessoa cumpre os estudos primários, faz a primeira comunhão no convento de West Street, e realiza o segundo grau na Durban Hight School. Em seguida matricula-se na Comercial School, e faz curso preparatório para o ensino superior. Desse modo, adquire uma

base inglesa para a cultura literária: Milton, Byron, Shelley, Poe, Shakespeare, além de sólida cultura clássica. Especializa-se em língua inglesa, da qual faz uso para escrever os primeiros poemas e criar esboços de heterônimos dos quais Chevalier de Pas foi o precursor. Pessoa quando criança, e com apenas quatro anos de idade, cria, sem saber, heterônimos, com quem se entretinha nas brincadeiras da infância.

Quantas situações vivencia diariamente na vida real a imaginação humana? Se na vida adulta nem sempre se revela a vivência de intensa imaginação, esta, no entanto, é fundamental na infância. As crianças povoam de *faz-de-conta* grande parte de suas vidas. Conversam com seres imaginários que criam ao redor e, obrigam-nas a “ser” pessoas diferentes e que são expostas em sua “fala egocêntrica”, como pensa Vigostysk. (1991, p. 113)

Percebe-se, portanto, que – mesmo na mais tenra idade – o garoto Fernando Pessoa já tem presente um mundo superpovoado pela imaginação. Mais cedo ou mais tarde viria à tona e seria representado de alguma forma. Assim, após brilhante carreira escolar, com prêmios em inglês, francês, latim e grego, pelos ensaios literários, o poeta regressa sozinho a Lisboa, com apenas dezoito anos de idade. Nesse período, inicia um curso de Letras, que abandona um ano depois, mas que consolida a cultura e a tendência literária com a poesia de Baudelaire, Cesário Verde, Antônio Nobre, Antero de Quental, Camilo Pessanha, Camões. Dessa maneira, é a literatura que oferece ao jovem estudante Fernando Pessoa a possibilidade de assimilar um conhecimento que faz parte do patrimônio cultural da humanidade, mas que não é comum à maioria dos jovens naquela idade.

Em 1908, inicia as atividades de correspondente estrangeiro, serviço que acaba, por fim, rendendo-lhe o sustento até o final dos dias.

Já com a formação consolidada, o destino trágico deste homem alcança uma das mais assombrosas manifestações poéticas que a cultura humana registra. Em período

de intensa transformação, no início do século, com a forte influência dos “ismos”, Pessoa dá a conhecer ao mundo o processo heteronímico. Pensando com Árabe (1983, p. 33):

Consciente da nova realidade cósmico-social em que se via mergulhado o homem do início do século, desejando apreender a pluralidade de formas do Real, o poeta recorre ao fragmentarismo do eu [...]. Na transcendência da individualidade, se faz, portanto, a mediação que redundava em nova experiência no processo de criação [...]. Ultrapassando os limites do eu pessoal, rompendo com a concepção romântica baseada no “eu” uno e indivisível e fixo, centrado nos próprios sentimentos, instaura o poeta a era da modernidade, marcada pela busca de pluralidade de formas de expressão do universo, dada a complexidade do momento.

Estréia em 1912, na revista *Águia*, como crítico de literatura e artes plásticas e também como jornalista. É quando publica o primeiro artigo, *A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada*. Mas, é somente em carta ao amigo e crítico literário Adolfo Casais Monteiro, em 13 de abril de 1935, que revela a intrigante questão da heteronímia. Assim, esclarece, ao detalhar a origem e características de cada um dos heterônimos, isto é, personagens ficcionais edificadas por ele, com estilos literários distintos:

Aí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à idéia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo (tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis). (PESSOA, 1935)

Neste fragmento, Fernando Pessoa mostra a distraída naturalidade com que cria os heterônimos. Dentre os acontecimentos na vida do poeta, nasce Ricardo Reis na mente de Fernando Pessoa. Deve-se ao talento quase que indescritível personalizar-se e se despersonalizar em muitos. No entanto, este registro revela aos estudiosos que, dos três mais famosos heterônimos, foi Ricardo Reis o primeiro a esboçar-se na mente superpovoada de Fernando Pessoa.

Passada a primeira sugestão simbólica, que não chega totalmente à concretização, transcorre, ainda um tempo em que o autor ocupa-se em escrever grande

quantidade de poemas em português. Um deles, “Gládio”, que é parte de *Mensagem*, com o título de “D. Fernando, infante de Portugal”. A partir daí passa a dedicar-se exclusivamente à literatura, e é nesse período que se reflete uma das famosas frases: “Viver não é necessário; o que é necessário é criar” (1980, p. 15).

A criação poética o leva à concepção de Alberto Caeiro, a quem viria a chamar “O guardador de Rebanhos”. Mais precisamente, em 8 de março de 1914, de pé, escreve trinta e tantos poemas, sem parar, como numa espécie de êxtase: aparece o mestre, Alberto Caeiro. Após a criação de Caeiro, como que sentindo a necessidade de se auto-impor, escreve de enfiada, os seis poemas que compõem “Chuva oblíqua”, de Fernando Pessoa, ele mesmo.

E Pessoa, na carta explicativa a Casais Monteiro prossegue:

Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir –instintiva e subconscientemente – uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-me a si mesmo, porque nessa altura já o via. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos – a *Ode* com esse nome e o homem com o nome que tem. (PESSOA, 1935)

Nessa comparação entre os heterônimos, o poeta parece demonstrar um certo orgulho, como de um criador admirando a criação e se auto-realizando através dela.

De todos os heterônimos, que são muitos, sem dúvida, os mais consagrados são: Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Alberto Caeiro. Três pessoas em Pessoa, três personalidades distintas. A todos concebe individualidades próprias. Pessoa considera os heterônimos como poetas tão independentes da própria personalidade que chegam a inventar-lhes biografias, absolutamente verossímeis.

Ricardo Reis nasce em 1887. A princípio, Pessoa atribui-lhe a naturalidade de Lisboa, depois, quando da elaboração do mapa astral, talvez para localizá-lo como homem do norte, coloca-o como natural da cidade do Porto e educado num colégio de jesuítas. É

médico e vive no Brasil desde 1919, onde se expatria espontaneamente por ser monárquico. É um latinista por formação educacional universalizada, e “um semi-helenista por educação própria”. Escreve odes neoclássicas inspiradas em Horácio, nas quais defende um “epicurismo triste”. Obcecado pela idéia de inexorabilidade da morte, e descrente na utilidade da ação, “é um espectador do mundo”, como se define. Os poemas obedecem a uma enunciação severa e uma métrica precisa.

Alberto Caeiro “[...] nasce em 1889 e morre em 1915; nasceu em Lisboa, mas vive quase toda a vida no campo. Não tem profissão nem educação quase alguma. [...] Caeiro é de estatura média e, embora realmente frágil (morre tuberculoso), não parece tão frágil quanto era [...]”. E Pessoa prossegue expondo sobre Caeiro: “[...] pus no Caeiro todo o meu poder de despersonalização dramática [...]” (PESSOA, 1935)

Álvaro de Campos nasce em Tavira, no dia 15 de Outubro de 1890 (às 13h.30 min.). É engenheiro naval (por Glasgow), mas em 1933 permanece em Lisboa. Este heterônimo revela uma imagem de homem que assume seus medos, suas fraquezas e os fracassos do dia-a-dia. Ainda na carta ao amigo Monteiro, Pessoa discorre sobre a criação de Campos: “[...] pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida. Pensar, meu querido Casais Monteiro, que todos estes têm que ser, na prática da publicação preteridos pelo Fernando Pessoa, impuro e simples! [...]”. (PESSOA, 1935)

É perceptível que Fernando Pessoa se coloca em nível inferior aos heterônimos. O criador servindo as entidades criadas, como nesta confissão a seguir:

Graduei as influências, conheci as amizades, [dos heterónimos], ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim. E parece que assim ainda se passa. Se algum dia eu pude publicar a discussão estética entre Ricardo Reis e Álvaro de Campos, verá como eles são diferentes, e como eu não sou nada na matéria. (PESSOA, 1935)

Desta forma, desde o início da carreira, o que não fosse considerado produção literária própria de Pessoa, tinha a característica individual de um heterônimo. É importante lembrar que Fernando Pessoa conhece a obra de Camões como ninguém. É a partir da reflexão sobre a arte camoniana que busca e concebe uma criação para lhe dar continuidade e levantar as esperanças depositadas em um futuro salvador – pois Pessoa ortônimo – sabe muito bem alimentar a crença no sebastianismo.

Tendo criado os heterônimos mais famosos, passa um período de intensa produção literária, a ponto de a vida particular se confundir com a atividade literária, que alterna com pequenas atuações como horoscopista e ocultista. Funda uma tipografia a que dá o nome de Empresa Ibis - Tipografia Editora - Oficinas a Vapor, que mal chega a funcionar. Esta tentativa, juntamente com outras posteriores, revela a tendência a projetos utópicos, cada vez mais próximos da divagação literária do que da vida prática. A inadequação às atividades práticas será constante ao longo da reservada vida íntima e da tumultuada vida literária.

Como que revelando as faces contraditórias da personalidade, Pessoa somente publica, em vida, a obra *Mensagem*, onde o lado cético e irônico cultua a mística fé sebastianista. Como sustentar a sinceridade desse tradicionalismo, sem ser, ao mesmo tempo, outro? Como, então, garantir o humanismo de Reis? Em que medida o poeta consegue erigir outras personalidades em si? Neste jogo de desdobramentos, situar o verdadeiro Fernando Pessoa é tarefa inglória. O sujeito constituído como uma totalidade fenece. A desordem impera e libera um Fernando Pessoa patriota ardente, defensor da monarquia ideal e da aristocracia, confessado liberal, pagão e agnóstico. Ficção e vida intercambiam fragmentos reelaborados em si mesmos. Nesta circunstância, o sujeito que diz “eu” entoa em uma voz múltipla. Ele próprio confessa: “[...] Hoje não tenho personalidade: quanto em mim haja de humano, eu o dividi entre os autores vários de cuja obra tenho sido o executor. Sou hoje o ponto de reunião de uma pequena humanidade só minha [...]” (PESSOA, 1986, p. 92).

Ricardo Reis é dos três heterônimos mais famosos, o último a tomar forma definitiva, pois é o único cujo surgimento e biografia foi alterada ao longo dos anos. Pessoa, ao se referir ao lugar de nascimento ou surgimento – primeiro foi em Lisboa, depois foi no Porto. Uma comprovada prova desta afirmação é a relutância de um dos biógrafos, Simões, que ao estudar profundamente e elaborar a cronologia *Da Vida e da Obra de Fernando Pessoa*, prefere não registrar a data provável e local do suposto surgimento.

Sobre os motivos prováveis da farta criação de personagens literárias individualizadas, o próprio Fernando Pessoa esclarece-os em texto epistolar, tentando explicação plausível sobre o porquê de existirem:

A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histeroneurasténico. Tendo para esta Segunda hipótese, porque há em mim fenómenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registro dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenómenos - felizmente para mim e para outros - mentalizaram-se em mim; quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contacto com outros; fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo. [...] Se eu fosse mulher - na mulher os fenómenos histéricos rompem em ataques e coisas parecidas - cada poema de Álvaro de Campos (o mais histericamente histérico de mim) seria um alarme para a vizinhança. Mas sou homem - e nos homens a histeria assume principalmente aspectos mentais: assim tudo acaba em silêncio e poesia. (PESSOA, 1935)

Talvez só mesmo Pessoa possa autodefinir-se quanto aos heterônimos de maneira tão brilhante como se observa no texto acima. Uma leitura da obra pessoana revela composições assinadas pelo poeta, que não deixou de marcar presença poética como Fernando Pessoa ortônimo. E dos heterônimos, também, que deixam transparecer a necessidade profunda de cada um deles ser único, isto é, com um estilo, uma arte poética própria, tanto que é impossível confundir uma ode de Ricardo Reis com qualquer ode de Álvaro de Campos, ou um poema de um destes dois poetas com um verso de Caeiro, ou ainda, com uma das produções dele mesmo, pois ele não deixou de construir espaço próprio, mas sim, de criar, para cada um deles, a individualidade própria.

Em carta a Armando Côrtes-Rodrigues: “Por isso é sério tudo o que escrevi sob os nomes de Caeiro, Reis e Álvaro de Campos. Em qualquer deles pus um profundo conceito da vida, diverso em todos os três, mas em todos gravemente atento, à importância misteriosa de existir”. (PESSOA,1999, p. 144)

Em 1915, sai o primeiro número da revista *Orpheu*, da qual Pessoa é colaborador. Nos anos que seguem Fernando Pessoa torna-se colaborador da revista *Portugal Futurista*, publica “Antinous” e “35 Sonnets”, respectivamente. A multifacetada obra já atrai olhares e o assombro de todos, principalmente sobre a questão da heteronímia, mas continua no anonimato, levando uma vida de funcionário subalterno.

Uma pequena amostra de uma paixão amorosa de Fernando Pessoa fica registrada, mais tarde, através dos textos epistolares em que a destinatária é Ophelia Queirós. Acontece por volta dos anos 20, quando expõe o contraditório mundo dos sentimentos reais ou manifestamente fingidos. Dono de uma poética em que o fingimento é declarado elemento estruturador da literariedade, como separar o discurso amoroso fingido do discurso amoroso real? Materializa o amor ou é apenas fingimento amoroso pessoano onde é sempre o "fingidor" que fala e não o "eu pessoal". Essas questões foram estudadas em profundidade por vários estudiosos, sem, no entanto, alcançarem um consenso.

Por esse tempo, o próprio nome começa a ser reconhecido e prestigiado, embora ainda não tenha obra publicada em língua portuguesa e não receba retorno econômico de produção. É nesse momento que o poeta se recolhe para escrever e desiste das aparições públicas.

Em março de 1925, morre a mãe em Lisboa. No ano seguinte, eclode o golpe militar liderado por Gomes da Costa, início da instauração da ditadura em Portugal. Na seqüência, surge a revista *Presença*, que conta, também, com a colaboração de Pessoa. No momento dos maiores envolvimento com essas revistas, Pessoa confia a um amigo:

“Passou de mim a ambição grosseira de querer brilhar por brilhar, e essoutra, grosseiríssima, e de um plebeísmo artístico insuportável, de querer épater [= chocar]” (PESSOA, 2000 p. 34). Com essas palavras, Fernando Pessoa parece demonstrar cansaço da vida que leva, envolvido em controvérsias que inquietam ainda mais seu espírito movediço e instável, pouco comunicável socialmente, e que o deixa com uma vontade maior de dedicar-se somente à literatura.

O livro *Mensagem* somente é publicado em 1934. Esta produção ortônima concorre a um prêmio instituído pelo governo. Livro este, em que Pessoa canta o orgulho de ser português, no intuito de recuperar a essência, a força, os sonhos e os mergulha com fervor no mito do sebastianismo. Elabora o livro como um projeto de reestruturação nacional. Consegue, somente por ele, um prêmio de segunda categoria, cujo resultado vem a desmerecer ainda mais, naquele contexto histórico, esses concursos literários.

Alguns meses depois é internado no Hospital de São Luís, em Lisboa, com crise aguda de cirrose, provocada pelo excesso de bebida alcoólica. Horas antes de morrer, escreve em um papel: “I know not what tomorrow will bring” (Eu não sei o que o amanhã trará) (PESSOA, 2000, p. 37).

Nesta frase o autor parece demonstrar certa insegurança quanto ao que viria; apesar de ser um estudioso místico, devotado e fervoroso, parece não ter encontrado o caminho, nem filosoficamente falando, para os mistérios da existência humana.

Moisés (1970, p. 25-38) tenta explicar o significado dessas palavras, argumentando sobre fatos da vida de Fernando Pessoa:

[...] Mostra também que a atração pelo mistério da existência, o horror da morte e do desconhecido, além do pendor para a especulação metafísica, que o levou a se interessar vivamente por mediunidade e Espiritismo, Astrologia e Maçonaria, Teosofia, Antroposofia, Rosacruzianismo e outras formas de investigação exotérica, constituíram um núcleo denso de obsessões que o acompanharam até o último instante.

Na explicação, Moisés parece crer que Pessoa até o momento da morte demonstrava, além de incertezas, medo e a sensação de não ter obtido respostas, para as intermináveis buscas sobre o paradoxo em que se encontrava naquele momento crucial de vida e de morte.

Este perfil moderado e conservador no final da existência constituem-se na forma adquirida por si mesmo. Este é o grande desafio vencido por ele: ser várias pessoas no Pessoa.

A complexidade do fenômeno Fernando Pessoa é tanta, que oferece muitos questionamentos. Como afirma Kujawski (1988, p. 11):

Perguntar por Fernando Pessoa é perguntar pela poesia, desde a sua gênese; é indagar pelas possibilidades criadoras da cultura portuguesa; é seguir as vicissitudes de nossa língua, nascida trovadora e aldeã, vestida em armadura nas crônicas, embarcando em caravelas para o desconhecido; ecoando de púlpitos barrocos, piedosa em retiro conventual, voltando à paisagem nos românticos, ao diálogo nos realistas, para recristalizar-se no psiquismo universal e metropolitano de seu último intérprete.

Com a publicação de parte dos inéditos, muitos estudos surgem, na busca de encontrar um novo sentido para um projeto poético tão intrincado, dado o pluralismo na produção desse gênio da Literatura em Língua Portuguesa.

Como afirma Picchio (1985, p. 21) que Pessoa acolhe a todos:

[...] aos velhos, descobridores e exegetas do Pessoa um-e-quatro, renitentes em encarar a realidade deste Pessoa galáxia, Pessoa um-e-vinte, Pessoa um-e-trinta que sai do espólio das 27.543 peças. [...] Nós, os “sondaes” da velha guarda pessoana, os íntimos de Alberto Caetano, de Álvaro de Campos, de Ricardo Reis, do Pessoa-ele-mesmo, conhecedores tardios do vizinho do lado Bernardo Soares, como conseguiremos encarar a multidão desses Search e Crosse, Guedes e Quaresma, desses Moura, Bandaya e Pantaleão, para citarmos os mais falados? [...].

Em um momento de acelerada transformação poética no início do século XX, a produção de Fernando Pessoa segue a tendência literária e, ainda, consegue assombrosa forma de despersonalização. Renuncia ser uno, divide-se em muitos “eus” poéticos.

As transformações ou inovações são tantas que o ocultamento de identidade possui o poder de convencimento, o mito se reduplica e continua a atrair olhares, como o de Coelho (2002, p. 1) no artigo “Fernando Pessoa, a Dialética de ser em Poesia”, faz uma retrospectiva daquele momento histórico, em que se revelam as novas coordenadas na própria escritura *de* “Hora Absurda”:

Hoje, à distancia é fácil vermos que, naquele instante, Criação e Destruição se processavam intrincadamente ligadas. Mas ver por inteiro tal fenômeno no próprio ato do acontecer, exige uma percepção fora do comum, como era a do genial poeta. Note-se que "Hora Absurda" foi escrita em 1913. Portanto, bem no início do processo renovador que nosso século vem conhecendo. E já nesse momento Fernando Pessoa diz: "E a Hora é de assombros e toda ela escombros dela..." É assim que ele expressa o espanto diante da criação que emerge da própria ruína das formas tradicionais. Mostrando, inclusive, que Destruição e Criação são fenômenos polares que evoluem simultaneamente e não há como dissociá-los, sob pena de falsearmos a "verdade" de cada um.

Neste trabalho de análise da obra de Fernando Pessoa, Coelho ainda alerta para os diversos olhares que se apresentam, para o fato de o poema expressar o diálogo do poeta com a poesia, destinatária do eu lírico.

Observa-se na obra poética uma multiplicidade signífica que conota o jogo entre o pensamento ortodoxo e heterodoxo, entre Logos e Mythos, entre as credences populares e a fé ingênua da religiosidade lusitana, que desliza para a ironia ou para o humor, desconstruindo a linha da ortodoxia que chega a arrebatá-lo de forma inquietante. No projeto poético estabelecido, empreende Pessoa uma viagem poética, navegando entre rupturas e demandas, demonstrando uma tomada de consciência e abrindo a perspectiva para uma corrente da teologia primitiva: o orfismo, aliados ao pensamento cabalístico. Como afirma Feitosa (1997, p. 5) “Desmembrado em irrealidades, Pessoa viveu em contínua explosão interna”. Dessa forma, a obra é múltipla e impregnada de mistério, que perpassa da mitologia grega até os mais avançados pensamentos científicos. O próprio Fernando Pessoa (1983, p.

94) em tentativa de analisar a obra e o caso “sui generis”, revela a inexplicabilidade da alma indômita:

Não sei quem sou, que alma tenho. Quando falo em sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variavelmente outro do que um eu que não existe (se é esses outros). Sinto crenças que não tenho. Elevam-se ânsias que repudio [...] Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que tecem reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas [...] Sê plural como o universo.

As reflexões de Fernando Pessoa parecem apontar para a impossibilidade de qualquer tentativa de explicação desse fenômeno, ainda mais quando diz que “Eu sou a sensação minha. Portanto, nem da minha própria existência estou certo”. Pode-se observar que essa afirmação é um paradoxo; portanto, Fernando Pessoa está sendo incoerente ao fazê-la, mas como definir uma pessoa que diz “O paradoxo não é meu. Sou eu”. Segundo Gullar, (1996, p. 4-5), tentar definir um escritor “[...] cuja obra, por sua complexidade e beleza, deu novo sentido e novo peso à literatura em língua portuguesa; falar desse poeta e dessa obra equivale a mergulhar num atordoante labirinto de espelhos [...]”. O mais impressionante é que a obra agrada a um número heterogêneo de gostos, faixa etária, temperamentos e classes sociais, enfim, consegue quase na unanimidade de todos. Mas aqui, importa falar de Ricardo Reis, o heterônimo que se mantém coerente e inalterado na proposta estética. Sobre o surgimento deste heterônimo, Pessoa referenda:

[...] pus em Ricardo Reis a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria [...] Reis é melhor do que eu, mas com um purismo que considero exagerado. O difícil para mim, é escrever a prosa de Reis - ainda inédita [...] A simulação é mais fácil, até porque é mais espontânea, em verso [...]. (PESSOA, 1935).

Em Ricardo Reis tem-se, na plenitude, um heterônimo clássico inspirado nos modelos horacianos, num estilo latinizado e solene que não escapou da visão crítica do próprio Pessoa, como se vê na citação acima e de Álvaro de Campos (PESSOA, 1980, p.183), que o analisa, também criticamente, da seguinte forma:

O nosso Ricardo Reis teve uma inspiração feliz se é que ele usa inspiração, pelo menos por fora das explicações, quando reduziu a seis linhas a sua arte poética: Não a arte poética, mas a sua. Que ele ponha na mente ativa o esforço só da “altura” (seja isso o que for), concedo, se bem que me pareça estreita uma poesia limitada ao pouco espaço que é próprio dos píncaros. Mas a relação entre a altura e os versos de um certo número de sílabas é-me mais velada. E, é curioso, o poema, salvo a história da altura, que é pessoal, e por isso fica com o Reis, que aliás a guarda para si, é cheio de verdade [...].

Como fica fortemente marcado cada um dos heterônimos segue uma tendência poética, diverge dos outros e manifesta distintas reflexões sobre o fenômeno literário do qual se ocupa.

Fernando Pessoa (1983) afirma que lhe ocorre a idéia de criar um neoclássico científico para reagir contra duas correntes, tanto contra o romantismo moderno, como em oposição ao neoclassicismo “às Maurras”, sendo, assim, o digno representante do equilíbrio das formas estéticas e do purismo clássico. A obra de Ricardo Reis pode ser entendida como fruto de deliberação abstrata, de uma analítica elaboração e de alta rigorosidade nas formas métricas. As odes, a tipologia textual poética adotada por Ricardo Reis é de origem horaciana.

Ode – como se sabe – é um tipo de poema lírico, de origem grega, que primitivamente era cantada ao som de flauta ou cítara, e quase sempre em tom entusiasta. Com o passar dos tempos transforma-se: primeiro se despoja da música, mas enriquece a temática, que passa a admitir desde a expressão de um ideal coletivo até a manifestação de estado de espírito subjetivo, passando pela reflexão religiosa e filosófica. O tom grave e solene, porém, mantém-se e caracteriza ainda esse tipo de poema.

A maravilhosa Lídia das odes de Ricardo Reis, juntamente com as outras duas musas inspiradoras Neera e Cloe, são tomadas de Horácio, poeta latino nascido em Venúsia em 65 a. C, que adaptou as formas gregas da ode à língua latina. Reis se utilizou delas também, e através delas é que expõe às idéias sobre o amor e a paixão amorosa. Estas três mulheres, perpetuadas por Horácio, são, portanto, recuperadas na literatura portuguesa do

século XX através das odes de Ricardo Reis, que cantou o amor como um sentimento equilibrado e sereno que aconselha a viver o momento presente – o *carpe diem*.

Na poética ricardiana, não existe a construção de um discurso amoroso arrebatado, mas existem passos reveladores de uma força expressiva de inescapável tentação emotiva contida, guiada pela filosofia epicurista. Poemas amorosos melancolicamente impregnados de uma consciência profunda de que a vida é efêmera e de que se deve viver suavemente, de forma plácida, sem grandes tumultos.

Nesta multiplicidade sîgnica, Ricardo Reis, o heterônimo em estudo neste trabalho, defende o Neopaganismo Português, que visa a corrigir os erros da civilização cristã e a recuperar a clarividência e a saúde mental das civilizações pagãs da Grécia e Roma. Assim é o paganismo, elemento predominante e enriquecedor da poética ricardiana. Retirar o paganismo de Ricardo Reis, segundo Árabe (1983), é reduzi-lo a puro neoclassicismo, e seria aproximá-lo ainda mais de Horácio, nos moldes do estoicismo e do epicurismo, como modelo de vida.

Para quem se aventurar em conhecer Fernando Pessoa e as vozes poéticas em vertente de neoclássico e neopagão, que ele, Pessoa, identifica e revela na personalização de Ricardo Reis, vai se deparar com o ideal estético clássico. Reis herda e intensifica o paganismo em uma obra poética que legitima a herança absorvida da tradição da Antigüidade greco-latina, a qual oferece temas filosóficos, confirmando assim, o classicismo de textos. Para isso, que se esmera em transcrever.

O leitor deve se preparar ao adentrar o espaço textual para tentar compreender algumas inquietações que marcam as odes de Ricardo Reis. Vejamos, por exemplo o poema “Antes de nós”, abaixo transcrito:

Antes de nós nos mesmos arvoredos
Passou o vento, quando havia vento,
E as folhas não falavam

De outro modo do que hoje
 Passamos e agitamo-nos de balde.
 Não fazemos mais ruído no que existe
 Do que as folhas das árvores
 Ou os passos do vento.

Tentemos, pois, com abandono assíduo
 Entregar nosso esforço à Natureza
 E não querer mais vida
 Do que as árvores verdes.
 Inutilmente parecemos grandes.
 Salvo nós nada pelo mundo fora
 Nos saúda a grandeza
 Nem sem querer nos serve.

Se aqui, à beira-mar, o meu indício
 Na areia o mar com ondas três o apaga,
 Que fará na alta praia
 Em que o mar é o Tempo? (REIS, 2000, p. 56-57)

Ricardo Reis constrói cada texto poético como se nascesse todos os dias para a vida. Carrega no tom lírico a influência clássica das odes e uma exploração mitológica grega de valorização incessante. Porém, o veio lírico deita-se em predominância para as características neoclássicas. Revisitando o período greco-latino, sem ter sequer abandonado o Modernismo, o poeta acumula estilos, provoca reflexão, e faz ecoar de dentro do texto poético um tom suave, por que não dizer, melancólico.

O texto “Antes de nós”, pode justificar as afirmações acima mencionadas. Para iniciar e conseguir compreender um texto em completude, a leitura principia pelo título proposto. Reis trabalha com uma seleção semântica singular. Dá para o texto, no título, um sabor interrogativo que sugere pelo menos duas situações distintas: a primeira, a de provocar questionamentos; a segunda, a possibilidade de o leitor instalar-se junto a essa voz lírica. Para obter o efeito na primeira situação, seleciona a preposição “antes”.

Conforme referenda Benveniste (1974, p. 73), “[...] o tempo lingüístico tem de singular é que ele é organicamente ligado ao exercício da fala, que ele se define e se ordena como função do discurso. Esse tempo tem seu centro – um centro, ao mesmo tempo gerador e axial – no presente da instância da fala [...]”.

Parece que Benveniste refere-se a um tempo demarcado e para que isto aconteça necessita-se do apoio de dêiticos temporais como, por exemplo, “hoje”. Para se trabalhar com passado referindo-se ao “hoje” tem-se o “ontem” e para indicar futuro tem-se o “amanhã”. O máximo que se pode alcançar transgredindo estes tempos é relativamente “anteontem” e “depois de amanhã”. Portanto, a alternativa de Reis quando usa “antes” é bastante interessante, pois desreferencializa qualquer tentativa de instalação de tempo demarcado. Quando seria o tempo falado e qual seria este “antes”? O tempo que se pode supor é o extratextual do leitor, quando da leitura. A segunda situação é a seleção do pronome pessoal na 1ª pessoa do plural, que convida e sugere que a amplitude desse “nós” possa começar com o eu-lírico que inicia dentro do texto para alcançar o leitor. Daí a ambigüidade desta seleção provocativa de plurissignificações no título do texto.

Voltando o olhar para as características literárias predominantes no texto, há que se perceber um autor (ortônimo) atrás de um heterônimo que elabora o texto. Portanto, uma parceria de vozes líricas que, ao mesmo tempo em que se unem para construir a propositura textual, separam-se em alguns aspectos divergentes. Reis instala, dentro do estilo clássico, características greco-latinas como em “Antes de nós nos mesmos arvoredos passou o vento”. Há uma equiparação entre o mundo humano e a natureza, como que a sugerir um equilíbrio entre eles. Pode-se perceber uma linguagem rica e viva, recheada de figuras de linguagens, como em “as folhas não falavam de outro modo do que hoje”. Esta personificação pode representar uma fusão dos dois mundos numa pretensão harmônica.

O texto assume, ao mesmo tempo, um tom pluralizado e subjetivo e, nesta complexidade estética da leitura, quem se vê envolto nela é o leitor, pois o poético provoca questões existencialistas e abre possibilidades inúmeras de combinações que se revelam pouco a pouco.

O ritmo poético parece partir de uma interrogação particular para ganhar a do mundo comum; acentua a musicalidade do texto, valendo-se de consoantes vibrantes, mas também de vogais abertas, num jogo antitético inaugural; trabalha saborosamente com o bucólico quando explora a nasalização; suaviza o texto com uma quantidade correta de sibilantes; impõe uma cadência alternativa de tempos que se entrecrocavam, promovendo movimento ao texto, como verbos estruturados no pretérito perfeito, pretérito imperfeito e idéia de presentificação.

Pode-se perceber, ainda, o dialogismo de Reis consigo próprio no texto poético “Para ser grande”. “Antes de nós” abre a quarta estrofe dizendo “Inutilmente parecemos grandes”, que nos remete a “para ser grande, sê inteiro, Nada teu exagera ou exclui”. Idéias que simultaneamente, ao se contraporem, completam-se. Esta é a dialética da vida.

Este conceito de vida perpassa pela poética ricardiana, como se pode perceber nas outras odes abaixo transcritas:

Tão cedo passa tudo quanto passa
Morre tão jovem ante os deuses quanto morre!
Tudo é tão pouco!
Nada se sabe, tudo se imagina.
Circunda-te de rosas, ama, bebe,
E cala. O mais é nada. (REIS, 2000, p. 92)

Este poema revela a filosofia máxima de Ricardo Reis, que reduz tudo a uma brutal efemeridade. Não é o objetivo do trabalho fazer uma análise detalhada das características da poética de Ricardo Reis, mas chamar a atenção para algumas características como a filosofia de vida epicurista, o primado do sujeito, como coloca Coelho (1977, p. 42) referindo-se ao pensamento de Reis “[...] O homem de sabedoria edifica-se, conquista a autonomia interior na restrita área de liberdade que lhe ficou [...]”. Uma reflexão sobre o Estoicismo revelará que, as leis da natureza são governadas pela imutabilidade e determinação

do destino. Já, Epicuro, filósofo grego que viveu entre 341 e 270 a.C., pregava que o homem devia procurar uma vida tranqüila, sem agitação nem dependências dos outros. Pela filosofia da arte poética ricardiana, cada um deve ser dono do destino, não aceitando ser governado por alguém além dele próprio.

De caráter pagão, Reis revela claramente a influência sofrida de autores clássicos humanistas, e principalmente do poeta Horácio; mas afasta-se dele, à medida que se aproxima de Caeiro, pelo intelectualismo e atemporalidade da obra. Inicialmente, nesta ode, chamam a atenção os temas recorrentes na poesia ricardiana, a fugacidade do tempo e a efemeridade da juventude, que traduz num estilo denso e muito construído. Esses dados oferecem fundamentos para algumas interpretações iniciais, pois, dado o encadeamento do texto, ele se torna plurissignificativo: acima do homem, os deuses e, acima dos deuses, o *Fatum* (destino). No poema evidencia-se um espírito grave, medido, ansioso de perfeição, que cultiva a beleza do artifício e lamenta a brevidade e transitoriedade da vida. Propõe o *carpe diem*, aproveitar o momento numa aceitabilidade calma do mundo e das conseqüências velhice/morte. Ricardo Reis estrutura o poema em versos de construção elaborada, “Tão cedo passa tudo quanto passa/ Morre tão jovem ante os deuses quanto morre!”; a ordem inversa das palavras na construção sintática distancia-se dos versos comuns, mas apesar do uso de termos simples, revela uma rígida disciplina mental na seleção e organização vocabular; de clima latino e arcaizante.

Ao mestre Caeiro, Ricardo Reis se dirige através dos versos:

Mestre, são plácidas
Todas as horas
Que nós perdemos,
Se no perdê-las,
Qual numa jarra,
Nós pomos flores. (REIS , 2000, p 29)

Aqui, percebe-se que a filosofia é a de que se deve viver serenamente, sem excessos, gozando todos os minutos com o mínimo de dor, tentando afastar-se das inquietações que tiram a calma e perturbam a paz. Buscar, enfim, a arte de viver em harmonia interior e exterior, mas, com a consciência de que a vida se resume em breves momentos. Como o alerta que faz no seguinte poema:

Quando, Lídia, vier o nosso Outono
 Com o Inverno que há nele, reservemos
 Um pensamento, não para a futura Primavera, que é de outrem,
 Nem para o Estio, de quem somos mortos,
 Senão para o que fica do que passa,
 O amarelo atual que as folhas vivem
 E as torna diferentes. (REIS 2000, p. 117)

Esta ode se constrói em termos de figuras concretas como a circularidade das estações do ano: outono, inverno, estio, primavera, em contraste com o determinismo, para os seres humanos, da passagem do tempo que não tem retorno; porque a futura primavera é de outrem. No entanto, o poema não é um lamento e sim um alerta sobre a inexorável passagem da vida humana.

A oposição semântica básica do texto é vida *versus* morte. Todo ele é uma invocação simbólica, pois não se dirige a Lídia referindo-se às estações do ano, mas às fases da existência humana. Anunciando o outono com as folhas amarelecidas, alerta para a inexorável passagem do tempo, que não é, ainda, a fase atual, mas que já vem anunciada no texto, pois chegará à primavera que é outrem e fatalmente estarão mortos, no estio. Subjacentes ao texto, dois temas constantes na obra ricardiana afloram: a efemeridade da juventude e a fugacidade do tempo. Há um plano de entendimento mítico que apreende simultaneamente as contraditoriedades. O plano do mito invade a realidade. Ao compor a circularidade das estações do ano com expressões do quadro figurativo que tinha em mente, como folha amarela, quer somente alertar que, na vida, cada fase será composta com etapas a serem vencidas, não existindo uma melhor que a outra, e todas podem ser aproveitadas no que

têm de singular, de diferente. Ao referenciar as estações do ano, renovação cíclica em oposição à irreversibilidade das fases da existência humana, o poeta sugere assinalar que se perde o viço da juventude e adquire-se o amarelo da maturidade. Portanto, o homem é este ser mutável que precisa aproveitar cada instante de vida, porque nunca o tempo posterior será o mesmo. Reis procura a sabedoria dos antigos. Pela qualidade incomparável e inigualável, esse tipo de poema é imediatamente associado ao mundo grego. Para saber como os gregos alcançaram tanta originalidade e perfeição é só lembrar de como o mundo grego era representado pelos mitos, em obras de ressonância moral. Na opinião do semi-heterônimo Antônio Mora (1983, p. 385 -386) “Da Grécia Antiga vê-se o mundo inteiro [...]”. Dessa forma, a cultura do passado acaba interferindo no presente, garantindo a continuidade.

No sistema heteronímico de Fernando Pessoa, o poeta Ricardo Reis representa a mentalidade pessoana do mundo clássico-pagão. Foi criado com a finalidade de exprimir a harmonia dele, a tranqüilidade e a serenidade epicurista. O viver, para ele, deve ser representado pela aceitação da relatividade e fugacidade da composição humana do nosso mundo. Esta forma pacífica de encarar o mundo tem como objetivo furtar-se ao processo doloroso de viver.

Após a elaboração das primeiras odes, Pessoa pede a opinião de Mário de Sá-Carneiro sobre elas: “Admiráveis, meu querido Poeta, as odes de Ricardo Reis conseguiram realizar uma “novidade” clássica horaciana. Não sei por quê, contêm elementos novos – no entanto, tão clássicos, pagãs [...]”. (Cartas a F.P. in 2, 156)

Pode-se afirmar, sem medo de incorreção na análise, que a obra poética de Fernando Pessoa, na máscara do heterônimo Ricardo Reis, é uma das mais puras, ricas e profundas da lírica do século XX, isso para tentar explicar rigorosamente a aura poética dessa fusão Reis/Pessoa, na inexplicabilidade da alma humana. Como nos afirma Kujawski (1988, p.13):

Será lícito investigar a unidade dominante, porventura disfarçada sob essa quádrupla personificação? Sim ou não, o importante é saber **aceitar** o fato heteronímico e respeitar cada um dos heterônimos em sua plena autonomia.

Segundo Picchio (1985, p. 24 -25) “Não foi por acaso que José Saramago, ao inventar uma sobrevida de Ricardo Reis, acaba por matar as duas personagens, Pessoa e Reis, indivisíveis, no mesmo instante [...]”. Uma tentativa de separação dos dois seria a falha do escritor Saramago ao estar recontando com a intenção de expressá-lo, pois eles inexoravelmente se pertencem.

Pode-se afirmar, também, que o elo básico que une Fernando Pessoa a José Saramago e que mais os aproxima, seja por figurarem entre os escritores portugueses que mais brilharam no século: o primeiro em textos em versos, e o segundo, em textos em prosa. É certo que receberam influências diversas, mas não foram simples imitadores ou reprodutores de modelos. Ao contrário, ao assimilarem essas influências, com o gênio criativo, convertem-nas, através das visões críticas de suas existências humanas, em textos de alto nível estético.

4. A RELEITURA DA PERSONAGEM FICCIONAL RICARDO REIS, DE FERNANDO PESSOA, POR JOSÉ SARAMAGO

“Fui um apaixonado leitor [...] O livro em tempos lido, há um ano ou há cinquenta anos, toma o seu lugar na cadeia de experiências múltiplas de que se compõem a vida – esta. [...]” (SARAMAGO², apud BERRINI, 1998, p. 231)⁴

O livro *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, é publicado, na primeira edição, em Lisboa, pela Editorial Caminho, em 1984. É uma obra que, como poucas, faz jus aos elogios que recebeu. Trata-se de mais uma releitura de José Saramago, que, ao elaborar a trama, faz a narrativa fluir pela ótica de um narrador em tempo posterior com pessoa heterodiegética, em nível extradiegético, e, fatalmente, num tempo posterior, utiliza elementos históricos e sociológicos para exposição da seleção temática. Com o uso desses recursos, Saramago consegue conciliar a corrente pós-moderna e a tradição nacional portuguesa – o que referenda alto grau de qualidade ao trabalho artístico realizado.

Este trabalho de reflexão pretende mostrar de que modo Saramago, leitor ativo e voraz, converte o repertório de leituras em discurso crítico e questionador do mundo socializado. Transforma o repertório de leituras em aprendizado estético de alto nível, elege as experiências estéticas como conhecimento em que coexistem o sentido artístico e o ato de criação. O objeto literário surge como derivação do real, pois desfaz as marcas supostamente rígidas e inequívocas que definem a referência. O produto imaginário alcançado é um desvio estético especial e único que visa à plena anulação da realidade para ajustá-la a um desejo subjetivo imaginado para o real. Nessa dialética acontece um entrecruzamento criativo do real e ficcional resultando um texto estético que apresenta ao leitor áreas inacessíveis da vida, sendo, dessa forma, um passaporte à imaginação.

⁴ Saramago em entrevista a Berrini in: *Ler Saramago: o romance*. Lisboa: Caminho, 1998.

O ato estético criador está presente de forma integral na atividade humana, porque o homem, visando libertar-se da condição de submissão ao real gerou a primeira manifestação artística para exprimir a concepção do sobrenatural, do invisível, do desconhecido. Saramago, agudo observador da realidade, dotado de grande sensibilidade para os problemas sociais, fantasia fecundíssima, com muito humor e sutil ironia, concretiza, na arte, o sentido estético criador que consigo vive. A formação discursiva que daí resulta foge à repetição dos desejos ou das projeções do receptor e entra em conflito com o que era esperado ou desejado. O autor se recusa a colocar o texto ficcional na mesma função dos textos não ficcionais, por reservar a ele uma especificidade própria, a de ser condutor de um mundo idealizado pela tematização do real (fidelidade aos acontecimentos históricos, personagens reais convivendo com personagem ficcional e, até, duplamente ficcionalizada).

Na explicação de Jauss⁵ (apud, ZILBEMAN, 1989, p. 41):⁴

Se por tradição entendemos o processo histórico da práxis artística, então deve ser pensado como um movimento que começa com a recepção, que apreende o passado, trá-lo de volta a si e dá ao que ela assim transformou em presente, traduziu ou “transmitiu”, o sentido novo que implica seu esclarecimento pela atualidade.

Saramago parece fazer o mesmo movimento descrito por Jauss diante da tradição. Ao retomar o texto do passado, da tradição literária, empreende dele uma leitura que a atualiza e, a partir da qual, produz o seu próprio texto, direcionando-o para expressar a sua visão do mundo e da realidade.

No romance, *O ano da morte de Ricardo Reis*, Saramago transmite uma mensagem nova que cria a “sombra” de Fernando Pessoa, utilizando-se de Ricardo Reis, uma das máscaras, personagem ficcional vinda de uma outra ficção do processo heteronímico de

⁵ZILBERMAM, R. Estética da Recepção e3 História da Literatura. São Paulo, 1989.

Fernando Pessoa. A história torna-se empolgante, nesta releitura saramaguiana, pelo inesperado reencontro de Ricardo Reis com o criador já falecido. A lírica pessoana e o próprio Fernando Pessoa são tratados, no texto, como temática ficcional, entrecruzando o tempo todo com o contexto histórico do ano de 1936, apresentado através das leituras que Ricardo Reis faz de jornais noticiosos da época.

É, pois, através desse efervescente poder imaginativo, que o texto é constituído e torna-se materialmente concreto. Na verdade, é a realização de um sonho há muito acalentado por Saramago, e anunciado, pois a gênese já estava contida nos *Poemas possíveis* (1982). Fugindo do texto em verso, mas poetizando através da prosa, retoma as Odes clássicas de Ricardo Reis, em um primeiro momento para, depois, reescrevê-las, acrescentando-lhes algum sentido complementar:

[...] Sorrindo vai buscar à gaveta os seus poemas, as suas odes sáficas, lê alguns versos apanhados no passar das folhas, E assim, Lídia, à lareira, como estando, Tal seja, Lídia, o quadro, Não desejemos, Lídia, nesta hora, Quando, Lídia, vier o nosso outono, Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira-rio, Lídia, a vida mais vil antes que a morte, já não resta vestígio de ironia no sorriso, se de sorriso ainda justificam o nome dois lábios abertos sobre os dentes, quando por dentro da pele se alterou o jogo dos músculos, ricto agora ou doloroso esgar se diria em estilo chumbado. Também isso não durará. Como a imagem de si mesmo refletida num trémulo espelho de água, o rosto de Ricardo Reis, suspenso sobre a página, recompõe as linhas conhecidas, daqui a pouco poderá reconhecer-se, Sou eu, sem nenhuma ironia, sem nenhum desgosto, contente de não sentir sequer contentamento, menos ser o que é do que estar onde está, assim faz quem mais não deseja ou sabe que mais não pode ter, por isso só quer o que já era seu, enfim, tudo. [...] (SARAMAGO, 1998, p. 48 -4 9)

O narrador saramaguiano deposita força na comunhão reescritural, ao apoiar-se nas Odes de Ricardo Reis, parafraseando-as para alcançar um novo texto. Ao fazer isto, exige competência da recepção, que precisa conhecer o texto primeiro para entender a paródia realizada no segundo. Com tal sagacidade, este narrador apodera-se do poético para transformá-lo em irônico-narrativo.

Com este modo de homenagear Fernando Pessoa, compõe um Ricardo Reis menos elitista, inserido no tumultuado ano de 1936, momento histórico de grande conturbação

política. Articula o texto ficcional através do personagem Ricardo Reis, protagonista principal, e de Fernando Pessoa, que, após a morte, retorna ao mundo dos vivos por um período e contracenava com Reis. Através destes dois elementos principais, reconta as ocorrências do país e do mundo na antevéspera da Segunda Guerra Mundial. Concretizam-se dois planos paralelos: a ficcionalização de Fernando Pessoa e a reficcionalização de Ricardo Reis, que confirmam o plano literário e o segundo plano representado pelo contexto histórico da década de trinta.

O romance confirma que o resgate à memória histórica não objetiva reconstruir o que se passa, mas fazer uma releitura irônica dos fatos, numa tentativa, talvez, de alertar o leitor para os perigos do poder ideológico e, assim, aclarar zonas de penumbra em relato ficcional. A nota de subversão que concerne à questão é que fatos históricos, retirados por Saramago dos meios de comunicação jornalísticos, deixam de ser o ponto fulcral do narrado para constituírem-se em pano-de-fundo dos acontecimentos engendrados e articulados milimetricamente pela imaginação.

Sabe-se que a narrativa é a arte de contar histórias tão antigas quanto o homem. Quando se conta uma história quer-se compartilhar alguma situação. Há histórias que se fixam na memória, que obrigam a recontá-las. Ao recontar, altera-se um pouco o relato para impressionar o ouvinte ou leitor. Quando isso acontece não se está somente repetindo, mas recriando com um pouco de imaginação, isto é, introduzindo ficção ao relato. Esse modo de contar histórias orais a partir de situações comuns – utilizando-se da força expressiva das palavras e da imaginação – é que possibilitou o surgimento da narrativa.

A faculdade humana de reter na memória tudo o que é enunciado pela voz, para as civilizações que não conhecem a escrita, é a única forma de aquisição e transmissão de conhecimentos e de preservação da cultura. Assim, por estar ligada à vida, ao imaginário e à linguagem das pessoas, as formas orais têm um enorme valor para a cultura. O ato de narrar,

de contar e recontar torna-se um impulso natural. Histórias povoam a mente de idéias, pessoas, lugares, acontecimentos, desejos e sonhos: aspectos considerados fundamentais para a vida humana.

Saramago, portador de discurso oral, ao escrever este texto, revisita a história cultural e literária. Como contador de histórias, personaliza o texto ao seu dialeto, a partir do que lê, vê, ouve e sente. Utiliza-se de similaridades contextuais e situacionais para transformar uma história antiga numa criação atual, que se adapta a muitas vozes e aos recursos da contemporaneidade. Dessa forma, em movimento de criação e recriação enfoca suas raízes.

Ao parodiar Ricardo Reis, o mais aristocrata dos heterônimos de Fernando Pessoa, Saramago mescla o texto com a linguagem de Reis, que é uma linguagem poética neoclássica e que, portanto, por si só já traduz uma cultura erudita, com a linguagem narrativa que, pela própria natureza, populariza o discurso.

E há papéis para guardar, estas folhas escritas com versos, datada a mais antiga de doze de junho de mil novecentos e catorze, vinha aí a guerra, a Grande, como depois passaram a chamar-lhe enquanto não faziam outra maior, Mestre, são plácidas todas as horas que nós perdemos, se ao perdê-las, qual numa jarra, nós pomos flores e seguindo concluía, Da vida iremos tranqüilos, tendo nem o remorso de ter vivido. Não é assim, de enfiada, que estão escritos, cada linha leva o seu verso obediente, mas desta maneira, contínuos, eles e nós, sem outra pausa que a da respiração e do canto, é que os lemos [...] (SARAMAGO, 1998, p. 23 - 4)

O narrador neste excerto consegue pela focalização interna da personagem Ricardo Reis, estabelecer um movimento contrário no que diz respeito à significação pretendida nas Odes. Usa parte delas para atingir – pela intrusão do narrador – um viés ideológico contrário ao pensamento do Reis de Pessoa. Com esta atitude articulatória, o Ricardo Reis saramaguiano altera a conduta e o pensamento do Reis pessoano.

Assim, a leitura das *Odes* de Ricardo Reis pode ter influenciado Saramago na seleção deste heterônimo para protagonista do romance. *Odes* ricardianas, como a transcrita a seguir:

Não mais longe eles vêm, mas mais claro
Na certa natureza
E a contornada vida...

[...]

Aprende, pois tu, das cristãs angústias, O traidor da múltiplice presença
Dos deuses, a não teres
Véus nos olhos nem na alma. (REIS, 2000, p.161-162)

Em análise comparativa percebe-se um grande distanciamento entre a linguagem dos dois autores, uma vez que Ricardo Reis de forma inaugural, pelo período em que encontra, volta olhar para o estilo clássico, enquanto diametralmente oposto está a linguagem utilizada por José Saramago que coloquializa o discurso.

Outro aspecto a ser levantado e que os aproxima é que Reis não pertence ao universo espiritual do cristianismo e, como se sabe, Saramago também não comunga das idéias cristãs. Segundo Ricardo Reis, os deuses não tentam descortinar para além das aparências. Reivindica a unidade para si, apesar de consciente dos múltiplos que carrega:

Tenho mais almas que uma.
Há mais eus do que eu mesmo.
Existo todavia
Indiferente a todos
Faço-os calar: eu falo. (PESSOA, 2000, p. 139)

Parece visível que Saramago estabelece um estreitamento de laços com Reis, pois os dois caminham numa estrada escritural e percepção da alma através de leitura que aponta para o paganismo. Quando Reis diz “tenho mais almas que uma”, o poeta pretende externar a multiplicidade de “eus” a que se vê subjugado e numa atitude inter e intratextual estabelecer diálogos com os outros heterônimos. Constrói versos valendo-se do presente do indicativo “tenho/há/existo/faço” no que diz respeito aos verbos – como num ato catártico –

para alcançar a presentificação poética do texto. Um heterônimo despreocupado com a expectativa do outro, já que acredita na sensibilidade semântica depositada nas odes. A artisticidade desejada e alcançada. Como se pode perceber em:

Quero dos Deuses só que me não lembrem.
Serei Livre – sem dita nem desdita,
Como o vento que é a vida
Do ar que não é nada.
O ódio e a mor iguais nos buscam; ambos,
Cada um com seu modo, nos oprimem.
A quem deuses concedem
Nada tem liberdade. (PESSOA, 151)

O importante para este heterônimo é ser indiferente à vida: “Ser apenas o seu exterior [...] para gozar a vida, como a vida que os deuses nos concedem” [...]. (REIS, 2000, p. 151)

As histórias de Fernando Pessoa e de Ricardo Reis, pelo modo como são recontadas por Saramago, apresenta-os de forma totalmente diversa, traduzindo-os em um texto, em que o uso de um discurso ao mesmo tempo narrativo e interpretativo aproxima-os do leitor da atualidade.

Reforçando esta idéia, recorre-se a Silva (1989, p. 105), que coloca que Saramago, no texto *O ano da morte de Ricardo Reis*, resgata:

[...] momentos dessa literatura revisitada pelo romance e que vem a constituir uma outra forma de deambulação do personagem Ricardo Reis. Deambulação no espaço por uma Lisboa a redescobrir, deambulação no tempo, nos textos que a tradição legou e que o discurso atento do presente relê, reescreve, repensa, questiona [...].

É possível pensar junto com Silva quando se refere à deambulação da personagem Ricardo Reis no tempo e espaço diferenciados, onde se percebe pela escrita inaugural de Saramago a revisitação espacial e temporal ficcionalizados em contraponto à história real de Portugal. Reescrever permeado pela ironia, um Reis que questiona, que vive numa conduta humanizada.

Ao utilizar-se da força da prosa narrativa para criar um texto irônico, a partir das histórias de vida dos personagens Fernando Pessoa e do seu heterônimo Ricardo Reis, a intenção de Saramago é a de transformar esse eu lírico, distanciado dos problemas do mundo real, fazendo com que, aos poucos, vá se aproximando dos problemas e do cotidiano das pessoas comuns, tornando-o uma personagem com vivência mais afastada das elites dominantes. Desse modo, em um jogo dialético, Saramago apropria-se de Fernando Pessoa, do trabalho intelectual, principalmente pelo viés de seu heterônimo Ricardo Reis, e os reduz ao papel de figurantes quase anônimos.

O que se percebe nesta proposta de reconstrução ficcional e histórica é que o faz-de-conta do que poderia ter acontecido, pela força da construção discursiva, adquire consistência e a ficção funde-se com os dados reais. A constituição desse painel se articula pela releitura que Saramago faz de notícias de jornais, do rádio, da propaganda literária panfletária e do discurso dos considerados mais instruídos e, portanto, veiculadores de opiniões. No texto, predomina o discurso irônico, já que a abordagem pretendida por Saramago é crítica e, assim, as falas do narrador apresentam-se carregadas de segundas intenções, como a seguir:

[...] que não pode haver amor neste amplexos nocturnos entre hóspedes e criada. ele poeta, ela por acaso Lídia, mas outra, ainda assim afortunada, porque a dos versos nunca soube que gemidos e suspiros estes são, não fez mais que estar sentada à beira dos regatos, a ouvir dizer, Sofro Lídia, do medo do destino. [...] (SARAMAGO, 1998, p. 108)

O condutor do discurso invade intrusivamente o terreno ficcional ao comparar a musa “Lídia” do Reis pessoano, com a “Lídia” saramaguiana. A primeira é esculpida somente por palavras e assume uma função de musa inspiradora. A segunda é dotada de sentimentos, desejos carnis, humanizada e, por isso, distante daquela Lídia idealizada e inatingível.

Ao visitar a literatura e recontar episódios históricos, Saramago utiliza-se de vários procedimentos em que a imagem poética é transformada e novos arranjos são articulados pelas imbricações entre os dois planos do discurso, o ficcional e o histórico, entre as linguagens poéticas e a prosa romanceada. Como se pode perceber no excerto a seguir:

Ricardo Reis rebusca na memória fragmentos de versos que já levam vinte anos de feitos, como o tempo passa, Deus triste, preciso talvez porque nenhum havia como tu, nem mais, nem menos és, mas outro deus, Não a ti, Cristo, odeio ou menosprezo, Mas cuida não procures usurpar o que aos outros é devido, Nós homens nos façamos unidos pelos deuses, são estas as palavras que vai murmurando enquanto segue pela Rua de D. Pedro V, como se identificasse fósseis ou restos de antigas civilizações, e há um momento em que duvida se terão mais sentido as odes completas aonde os foi buscar do que este juntar avulso de pedaços ainda coerentes, porém já corroídos pela ausência do que estava antes ou vem depois, e contraditoriamente afirmando, na sua própria mutilação, um outro sentido fechado, definitivo, como é o que parecem ter as epígrafes postas à entrada dos livros. (SARAMAGO, 1998, p. 65 - 66)

O narrador saramaguiano invade os pensamentos de Ricardo Reis valendo-se de focalização interna e apodera-se do tempo, conforme referenda Benedito Nunes “O tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa [...]” (1988, p. 25). Ao estarem em comunhão única de pensares, narrador e Reis revisitam, pelo texto ficcional, uma Lisboa real. A personagem mergulha num processo de reflexão entre o cristianismo e o paganismo. Um aspecto muito importante a salientar é o processo de releitura executado pelo narrador Saramaguiano das Odes de Ricardo Reis nesse excerto. Com sagacidade, o condutor do discurso, apóia-se em Reis, mas desconstrói a estrutura poética clássica de Reis e a converte em estrutura narrativa com tom oralizante. Neste momento, quando o narrador diz “nós homens nos façamos unidos pelos deuses”, desloca-se em nível e pessoa, divergindo da opção adotada predominantemente no universo ficcional. Se o narrador opta por um contar alicerçado na predominância da pessoa heterodiegética em um nível extradiegético, neste momento “nós homens nos façamos unidos” altera para a pessoa autodiegética num nível intradiegético, pois à polifonia das vozes já existentes no discurso ficcional, junta-se, mais

uma a elas: a voz do narrador, a das personagens, do próprio Pessoa ortônimo e possivelmente a do leitor.

Nos movimentos do texto fundem-se o texto poético de Pessoa e a prosa narrativa saramaguiana, portadora dos processos de efabulação da oralidade portuguesa, conotando de importância este reequacionamento da linguagem artística de Fernando Pessoa:

[...] A janela estava aberta, não dei por que a chuva entrasse, está o chão todo molhado, e calou-se repentinamente ao notar que formara, de enfiada, três versos de sete sílabas, redondilha maior, ele, Ricardo Reis, autor de odes ditas sáficas ou alcaicas, afinal saiu-nos poeta popular, por pouco não rematou a quadra, quebrando-lhe o pé por necessidade da métrica, e a gramática, assim, Agradecia limpasse, porém o entendeu sem mais poesia a criada, que saiu e voltou com esfregão e balde [...]. (SARAMAGO, 1998, p. 47)

O narrador esclarece a dúvida de Reis sobre as linguagens: “[...] claro que entre a prosa e a poesia tem de haver certas diferenças, por isso entendi tão bem da primeira vez e agora comecei por entender tão mal. [...]” (*O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 298)

Transgredindo as normas rígidas ricardianas, logo no início do romance, Saramago, coloca Reis em situação delicada, quando este falta com a verdade ao ser questionado por quantos dias ficaria no hotel:

[...] Ainda não sei, depende de alguns assuntos que tenho que resolver, do tempo que demorem. É o diálogo corrente, conversa sempre igual em casos assim, mas neste de agora há um elemento de falsidade, porquanto o viajante não tem assuntos a tratar em Lisboa, nenhum assunto que tal nome mereça, disse uma mentira, ele que um dia afirmou detestar a inexatidão”. (SARAMAGO, 1998, p. 20).

Neste momento, a apropriação do texto original, por parte de Saramago, se faz de forma quase literal. Logo Ricardo Reis que afirmava (PESSOA, 1969, p. 249): “[...] abomino a mentira porque é uma inexatidão [...]”. Muitas vezes Saramago apresenta uma nova forma de narrativizar o “já dito”. Quase sempre, em grande parte das apropriações, as releituras guardam um poder muito grande de significação que atrai e conquista o leitor por

fazer aflorar conhecimentos compartilhados. O enunciado por Bastazin (1998, p. 1) confirma essa hipótese:

A estrutura narrativa surpreende o leitor que, tendo acionada sua memória se sente senhor de um repertório construído religiosa e culturalmente. Todavia, a composição que se nos apresenta no romance abre brechas para indagações críticas e para a constatação de marcas intertextuais que dinamizam todo um novo repertório construído em um movimento entre o clássico, o barroco e a modernidade. Esses elementos atraem pelo labirinto de palavras que compõem o discurso.

O discurso caminha com a força concedida por um narrador que relativiza a arte poética com as pegadas históricas, imbrica o tradicional clássico verossímil com o “verdadeiro”, usando, para construir esses efeitos de perspectiva popular, a narrativa romanceada em cenário nacional.

Desse modo, o narrador revolve a história, para desenterrar, pela ficção, não apenas um morto e suas criações, mas, sobretudo recompor, oscilando entre a arte lírica e as linhas da narrativa, uma visão transformada daquele contexto histórico. Em análise sumarizada, é através dessas “alquimias verbais” (ABDALA JÚNIOR, 2001) que José Saramago elabora um romance meta-histórico, em que aproxima esteticamente a poética clássica e a ficção pós-moderna.

Ao publicar mais esse texto, Saramago passa a ser sinônimo de boa literatura. Torna-se um mito lido e admirado que, mesmo não sendo herdeiro direto de Camões e Pessoa, será, com certeza, um dos descendentes mais famosos. Mesmo críticos mais severos reconhecem-lhe a capacidade de selecionar e combinar as palavras de forma original.

Os fios da trama, tecidos em torno da figura da personagem ficcional Ricardo Reis, um dos três heterônimos mais famosos de Fernando Pessoa, são relidos por Saramago que reconstrói a figura do neoclássico Ricardo Reis, ideal grego apolíneo que prega o equilíbrio e a harmonia. Nessa reconstrução coloca o autor de “Odes clássicas” regressando a Lisboa, ao receber um telegrama de Álvaro de Campos informando-lhe, um mês após, a morte

do criador de ambos, Fernando Pessoa. Reis aporta em Lisboa, em finais de dezembro de 1935, vindo do Rio de Janeiro, no Brasil, onde se auto-exilara, fato este que o retirou do cenário português por dezesseis longos anos. A personagem, aristocrata por natureza, embebida de clássica filosofia de vida, de não envolvimento e renúncia à ação, caminha e materializa-se pelas ruas de Lisboa.

De modo denso e desafiante, o autor conduz a narrativa, com delicadeza e segurança, a uma reflexão sobre os acontecimentos que culminaram com a Segunda Guerra Mundial, tendo como referencial as leituras que Reis faz dos jornais da época, e é, através desse recurso artístico e neste espaço temporal, que se desenvolve o relato ficcional.

A releitura de Fernando Pessoa e do heterônimo Ricardo Reis (apolíticos por opção e natureza) feita por Saramago, coloca-os a vivenciar o crucial período histórico do ano de 1936, onde Ricardo Reis passa os últimos meses de vida, dividido entre dois amores, encontros com o fantasma de seu criador, mudança de olhar/conceito sobre a vida política e social e todos os eventos contextuais de uma conturbada Europa que vivencia os prenúncios da Segunda Guerra Mundial.

De uma maneira onisciente e abrangente, comandando o pensamento e controlando o comportamento, o narrador vai relatando a vida, as transformações sofridas pelas personagens e, principalmente, as discussões que se estabelecem entre o fantasma Fernando Pessoa e Reis ficcionalizado. Sem perceber, o leitor é envolvido na trama romanesca das personagens e participa do tumultuado contexto vivido por elas, como no fragmento a seguir:

[...] O Ferro é tonto, achou que o Salazar era o destino português, O messias, Nem isso, o pároco que nos baptiza, crisma, casa e encomenda, Em nome da ordem, Exactamente, em nome da ordem, Você, em vida, era menos subversivo, tanto quanto me lembro, Quando se chega a morto vemos a vida doutra maneira, e, com esta decisiva, irrespondível frase me despeço, irrespondível digo, porque estando você vivo não pode responder, Por que é que não passa cá a noite, já no outro dia lho disse, Não é bom para os mortos habituarem-se a viver com os vivos, e também não seria bom para os vivos atravancarem-se de mortos [...]. (SARAMAGO, 1998, p. 334)

O texto surge com o inegável estatuto de um projeto literário de releitura saramaguiana, em que se percebe, claramente, as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais da época representada no tempo do enunciado. Na recriação é difícil discriminar-lhe precisamente a quantidade e variedade, mas pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias e às técnicas de comunicação do período retratado.

A seleção do livro *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, como texto básico deste estudo foi por considerá-lo, diferindo de outras opiniões, sua melhor obra até o presente momento. Saramago torna-se merecedor da teorização de Lefebve (1980, p.131) “[...] A realidade estética, tal como tentamos defini-la, repousa sobre uma experiência: a de instantes privilegiados, a da arte [...]”.

Neste livro, Saramago reproduz e dá forma literária distinta ao imaginário Ricardo Reis, nascido à sombra da estética pessoana. Construtor de impossíveis e utópicas ironias que não dependem da lógica, nesta releitura, Saramago é dono de uma verdade literária somente.

Em uma primeira impressão, a questão notável é a do principal protagonista ser um mito literário e o texto integrar outros maiores e abarcar todo Portugal mítico. Se em nível imaginativo a obra é grandiosa, em nível temático, o que a transforma em acontecimento incomum é o modo como aborda a questão histórico-cultural portuguesa.

Sem desprezar outros recursos estéticos, aponta-se um muito importante, relacionado diretamente com a identidade pessoana de Reis, pois Saramago, ao iniciar o texto, coloca-o a filosofar, raciocinando para pensar melhor, com mais controle, lucidez e eficiência. É possível perceber que os pensamentos estão relacionados a quatro áreas distintas ditadas pela filosofia, constituídas por extremos: o belo e o feio; o verdadeiro e o falso, o bom e o mau; o útil e o inútil. Sem perceber, o leitor fica empenhado em que Reis persiga o belo, o

verdadeiro, o bom e o útil, ao mesmo tempo em que torce para ele afastar-se dos opostos. Nos movimentos iniciais, Reis prima pelo belo representado pela arte, pela música, pela moda, pelos cuidados com o corpo. A Estética torna-lhe a vida mais agradável, mais calma, mais feliz, mas o mantém ainda bem distante da realidade sociocultural.

A perpetuação desses valores é a marca registrada de Reis no início do texto. Mas, como o homem costuma mudar a relação de valores, Saramago também propõe uma inversão, e Reis afasta-se dos rigores da filosofia platônica para mergulhar nas águas atemporais dos pecados humanos, ou melhor, dos opostos das áreas benignas: o feio, o falso, o mal e o inútil.

Ao principiar a narrativa, o Reis saramaguino é portador dos traços pessoais essenciais. Confirmando este perfil, ao assistir uma peça teatral sobre os pescadores de Nazaré, questiona a linguagem popular, manifesta-se contrário ao recurso utilizado pela montagem e pelo comparecimento dos pescadores ao vivo no teatro:

[...] 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, 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, 1998, p. 109-110)

Trabalhando de forma a apropriar-se de várias vertentes o narrador saramaguiano, perspicaz nas articulações, dissimula a estética do fingimento, povoa e esvazia sentidos de acordo com a percepção e repertório da recepção. Trata-se de uma enunciação discursiva repleta de sentidos por abrir

A vida previsível do Ricardo Reis pessoal vai alterando-se ao longo da narrativa. Todavia, a personagem Ricardo Reis não aparenta perceber que o tradicional, ou melhor, a tradicionalidade, foi se perdendo ao longo da caminhada pelas ruas de Lisboa.

Ricardo Reis relido por Saramago interessa-se pela movimentação política. Para inteirar-se dos acontecimentos, torna-se um leitor diário dos jornais e culmina a transformação em Fátima, ao misturar-se com a massa de devotos suplicantes, quando a própria voz individualizada e solitária mescla-se ao coro coletivo de vozes.

Pela opção poética, Saramago relativiza a tensão e a capacidade de Ricardo Reis indignar-se diante do presente conturbado, constituindo-lhe um presente que põe todas as certezas sob suspeita, como ele mesmo relata: “Alguém que se sentou na margem do rio a ver passar a si próprio na corrente” [...] (SARAMAGO, 1998, p. 298)

Ao aproximar-se do ponto em que a narrativa termina, mas não apresenta conclusão, pois permite que seja lida de forma circular (termina como começou), a solução é empreender uma tarefa arriscada que exige atenção e aprendizagens contínuas, ou seja, ler as representações infernais da realidade, da qual, para a personagem, não é possível mais fugir.

Ao concluir o texto, Saramago concretiza a inversão, ao retratar a perfeição e inércia alcançada pelo Reis pessoano em oposição ao Reis reinventado, que vive esse período efervescente que o contamina e o envolve, transformando-o de ser alienado, que Saramago como que faz penitenciar-se e desequilibrar-se, até o reconhecimento da própria decadência. Assim, só resta a ele abandonar o mundo infernal dos vivos e caminhar para a morte simbólica.

4.1. Articulações contextuais e técnicas de comunicação

Em o *ano da morte de Ricardo Reis*, além da vivência histórica, como ocorre nos demais romances de José Saramago, pairam sobre o romance outras virtudes, não se tratando, como à primeira vista (ou leitura) se poderia supor, de uma simples ficção historiográfica. Ao lado da séria releitura histórica, há um grande investimento na estrutura

ficcional, no desenvolvimento da intriga, constituição das personagens e na elaboração da escrita.

Nessa perspectiva, o texto transcende o culto ao passado como lugar de uma verdade alimentada por curiosidades históricas e se realiza como discurso de reflexão sobre o papel da literatura. A narrativa extrai força de um equilibrado e comprometido conceito de investigação histórica, conjugado a um inovador trabalho imaginativo, de modo que a história é pensada como crônica digressiva. O esclarecimento de Kristeva (1974, p. 62) diz que “Bakhtin situa o texto na história e na sociedade [...]”, sendo assim, fica evidenciada no texto a força das expressões assimiladas, “[...] encaradas [...] como textos que o escritor lê e nas quais ele se insere ao reescrevê-las [...]”.

O romance se constrói como lugar das referências socioculturais, as quais intervêm como pretexto para a efabulação, para a criação de atmosfera, para a sugestão de climas, para a descrição de lugares; em suma, o forte componente histórico remete, sempre, para o plano ficcional.

Desse modo, é uma releitura que detém determinados procedimentos formais, certas articulações com o social, e essa estrutura se manifesta mais visivelmente na definição da posição social do narrador por uma focalização interna da personagem Ricardo Reis e através da intencionalidade do autor:

Ricardo Reis alcançou o meio da rua, está defronte da entrada do grande prédio do jornal O Século, o de maior expansão e circulação, a multidão alarga-se, mais folgada, pela meia-laranja que com ele entesta, respira-se melhor, só agora Ricardo Reis deu por que vinha a reter a respiração para não sentir o mau cheiro, ainda há quem diga que os pretos fedem, o cheiro do preto é um cheiro de animal selvagem, não este odor de cebola, alho e suor recozido, de roupas raro mudadas, de corpos sem banho ou só no dia de ir ao médico [...] Tudo gente pobre, Sim senhor, tudo pobre, dos pátios e barracas, Tantos, E não estão aqui todos, Claro, mais assim todos juntos, ao bodo, faz impressão, A mim não, já estou habituado, E é o que recebem, A cada pobre calha dez escudos. (SARAMAGO, 1998, p. 68 - 69)

Assim, ao retomar ou comentar determinado fato ou discurso ideológico, predomina a desconstrução irônica do discurso do poder. Um narrador perspicaz, que pelo fluxo de consciência da personagem, faz fluir a intenção do autor num recurso intrusivo e de mudança de posicionamento adotado anteriormente pelo condutor do discurso.

A ficcionalidade e a representação ideológica são, pois, os elementos estruturadores do mundo epistemológico das personagens. Nesta perspectiva, a configuração dos seres ficcionais resulta de um conjunto de temas que não são exclusivos do mundo da arte, mas são também tradutores das concepções e ideologias do mundo real.

Para a composição do fato literário neste texto, Saramago usa dos artifícios da linguagem, dos hábitos e costumes, como maneira de narrar uma história ficcional que está carregada do sentido histórico de um tempo, de histórias vividas em várias regiões do mundo real. Na releitura saramaguiana, as palavras não refletem apenas a realidade social e política; pela força, são instrumentos de transfiguração dessa realidade. Como confirmam as afirmações de Berrini (1998, p. 77):

O narrador parece ver Portugal de um ângulo especial, voltado para si mesmo, de costas para o mar: a aventura agora é bem outra, outros os descobrimentos que o aguardam. Nesta fímbria de terra, junto ao Tejo e junto ao mar, passeiam ele, o seu Fernando Pessoa e, sobretudo, Ricardo Reis. Mas também muito Camões. Como se para falar de Pessoa, fosse impossível apagar a sua relação com o poeta quinhentista; como se não lhe fosse dado a esquecer a afirmação de Pessoa sobre ser ele o supra-Camões; como se Camões e Pessoa fossem os limites da poesia portuguesa – temporais – fronteiras supremas da criação poética em língua Portuguesa.

É consenso geral a importância de Camões para a Literatura Portuguesa. Todavia, a tendência pós-moderna tem a pretensão de corrigir o passado de acordo com os ideais estabelecidos no presente. A história assim corrigida fica escrita de outra maneira, mantendo diálogo com a tradição. Porém, percebe-se uma descentralização dessa tradição que se vê envolvida por um sentido novo estabelecido entre realidade e ficção, questionando o passado sob o ponto de vista do presente.

Como se sabe, a literatura não deve distanciar-se dos elementos que constituem as singularidades nacionais, fato plenamente concretizado por Saramago nesta obra. Dessa maneira, Camões é constantemente lembrado, como comprovam os seguintes fragmentos:

Ricardo Reis atravessou o Bairro alto, descendo pela Rua do Norte chegou o Camões, era como se estivesse dentro de um labirinto que o conduzisse ao mesmo lugar. [...] Já pensou que não teríamos Lusíadas se não tivéssemos tido Camões, é capaz de imaginar que Portugal seria o nosso sem Camões e sem Lusíadas. [...] a Ricardo Reis pareceu que Luís de Camões encolhera os ombros, nem era o caso para menos. [...] ao regressar do almoço, reparou que havia ramos de flores nos degraus da estátua de Camões, homenagem das associações de patriotas ao épico, cantor supremo das virtudes da raça, [...] Tivesse Ricardo Reis saído nessa noite e encontraria Fernando Pessoa na Praça Luís de Camões, [...] Veja o Camões, onde estão as palavras dele, [...] Camões não tem nada a receber de Chiado, Diga antes que não estando Camões vivo, não lho podemos perguntar, [...] (SARAMAGO, 1998, p. 70, 183, 351, 358, 359)

Considerando que citações a Camões elencadas não correspondem à totalidade, pois muitas outras referências deixaram de ser citadas, pode-se imaginar a força de sua literatura para as Letras portuguesas. A retomada das leituras feitas, por Saramago, e a reelaboração das mesmas é a característica marcante da literatura e principalmente do texto *O ano da morte de Ricardo Reis*. Ao ser questionado por Berrini (1998, p. 231) sobre o texto ser uma teia de lembranças de toda sorte, portuguesas e não-portuguesas, ele respondeu:

Não escapo à regra de que a partir de certa idade se encontra mais prazer na releitura do que na leitura propriamente dita. De gente como nós que vivemos entre livros, poder-se-á dizer que somos feitos de papel. Não se dirá isso de um camponês ou de um mineiro. Antes de ter inventado o conceito de intertextualidade, já todos éramos, os da tribo literária, intertextuais. A memória do *vivido* une-se de um modo inextricável, à memória do *lido*. (Aliás, parece óbvio que o *ler* não decorre à margem do *viver*.) No meu caso, no momento em que me ponho a escrever sinto-me *totalmente* convocado, sou uma certa pessoa *inteira*, que não separa a experiência da leitura da experiência da vida, que vai utilizar uma e outra sem estabelecer hierarquias nem prioridades.

Ao analisar o texto, comprovam-se as afirmações de Saramago, pois o texto reproduz muito de sua experiência da vida, como também pode-se percebê-lo resultante de leituras estéticas. Dessa forma, na elaboração da narrativa, o leitor/autor Saramago vai

alternando acontecimentos reais entretecidos na teia ficcional, arditosamente estruturada de modo a maravilhar o leitor, pelas alternativas construtivas e pela performance alcançada.

Uma singular referência feita por Saramago, ao lamentar a ausência de Camões, constantemente lembrado e referenciado, é o fato de ter sido totalmente ignorado por Pessoa em *Mensagem* (1934), livro que levanta todas as personalidades marcantes e consideradas heróis pelos portugueses. Na releitura saramaguiana este fato é ironicamente comentado:

[...] Tivesse Ricardo Reis saído nessa noite e encontraria Fernando Pessoa na Praça de Luís de Camões, sentado num daqueles bancos como quem vem apanhar a brisa, [...] Quis Fernando Pessoa, na ocasião, recitar mentalmente aquele poema da *Mensagem* que está dedicado a Camões, e levou tempo a perceber que não há na *Mensagem* nenhum poema dedicado a Camões, parece impossível, só indo ver se acredita, de Ulisses a Sebastião não lhe escapou um, nem dos profetas se esqueceu, Bandarra e Vieira, e não teve uma palavrinha, uma só, para o Zarolho, e esta falta, omissão, ausência, fazem tremer as mãos de Fernando Pessoa, a consciência perguntou-lhe, Porquê? O inconsciente não sabe que resposta dar, então Luís de Camões sorri, a sua boca de bronze tem o sorriso inteligente de quem morreu há mais tempo, e diz, Foi inveja, meu querido Pessoa, mas deixe, não se atormente tanto, cá onde ambos estamos nada tem importância, um dia virá em que o negarão cem vezes, outro lhe há-de chegar em que desejará que o neguem. [...] (SARAMAGO, p. 352)

A argúcia do narrador saramaguiano é perceptível ao trabalhar lingüisticamente a favor daquilo que pretende ironizar. Apóia-se na possibilidade semântica do verbo “tivesse” para, de maneira onisciente, usar a personagem e colocá-la a “passar” para obter sucesso no projeto de criticar Fernando Pessoa pela ausência de Camões na obra *Mensagem*. Seleciona habilmente a focalização interna em Reis e, posterior a ela, a mesma manobra articulatória para Fernando Pessoa. O narrador cumpre com eficácia o desejo de latejar ironia na consciência de Pessoa, que consegue – através de estratégias narrativas – colocá-lo em cheque.

É, assim, com ironia, aliás, que Saramago retoma textos e autores, para valorizar a literatura em língua materna. Todavia, a valorização literária, principalmente, o grande esforço inventivo de Saramago, mostra-se também, por exemplo, ao mesclar o texto

com as releituras de grandes autores da literatura universal, como levanta Calbucci (1999, P. 46-47:

[...] Dante (com o primeiro verso da *Divina Comédia*), Bernardim Ribeiro (com as primeiras palavras de *Menina e Moça*), Cervantes (com o início de *Dom Quixote*), Camões (com o primeiro verso d' *Os Lusíadas*) e Virgílio (com o verso da Eneida que serviu de inspiração a Camões), também aparecem no discurso do narrador, criando mais relações de intertextualidade [...].

Excertos expressos poeticamente, tecidos ao princípio de integração das partes no todo, em que cada elemento vai compondo a perfeição da totalidade. Assim, as marcas inconfundíveis de Saramago, neste texto, são os diálogos intertextuais que apontam para o leitor que foi e ainda é. Expondo sobre questões de leitura, Saramago (2000, p. 77) no romance *A caverna*, alerta para as múltiplas significações da palavra:

(...) esta é apenas uma possibilidade de leitura. Encontraremos outras margens da palavra: "Terás então de ler doutra maneira, Como, Não serve a mesma para todos, cada um inventa a sua, a que lhe for própria, há quem leve a vida inteira a ler sem nunca ter conseguido ir mais além da leitura, ficam pegados à página, não percebem que as palavras são apenas pedras postas a atravessar a corrente de um rio, se estão ali é para que possamos chegar à outra margem, a outra margem é que importa, (...).

O narrador – neste estudo – sempre será tomado como um ser ficcional. É, portanto, tão imaginário quanto à matéria narrada. Ao estruturar a narrativa, o escritor faz do narrador um porta-voz que revela, por meio de processos descritivos satíricos, a ideologia da época, o relevante momento histórico da ditadura em Portugal, com destaque especial para um comportamento autoritário das estruturas do poder.

Para a construção dessa visada ficcional, Saramago utiliza-se de técnicas de comunicação inovadoras, como o relato do contexto histórico revelado através da leitura dos jornais pela personagem principal Ricardo Reis. O leitor Ricardo Reis é apontado pelo próprio narrador saramaguiano, quando proclama, no texto ficcional:

[...] Vai Ricardo Reis aos jornais, vai aonde sempre terá de ir quem das coisas do mundo passado quiser saber, aqui no Bairro Alto onde o mundo passou, aqui onde deixou rasto do seu pé, pegadas, ramos partidos, folhas pisadas, letras, notícias, é o que do mundo resta, o outro resto é a parte de invenção necessária para que do dito mundo possa também ficar um rosto, um olhar, um sorriso, uma agonia. [...] (SARAMAGO, 1998, p. 35)

Através de construção proléptica “vai aonde sempre terá que ir”, o narrador, com esta manobra narrativa, dá conta de unir dois contextos históricos distantes no tempo cronológico, mas unidos pelo tempo psicológico articulado pelo condutor do discurso atendendo à intenção do autor. Desta maneira, pensando com Bakhtin (1990), tem-se que a estilização, como forma mais característica de dialogização interna, destaca que a consciência lingüística, que ilumina a recriação, denota para o estilo recriado uma importância e significação inaugurais.

Essa é a forma encontrada por Saramago, para aflorar toda a ideologia que perpassava aquele contexto histórico e que contamina as descrições, os diálogos entre as personagens e as reflexões mentais descritas pelo narrador em forma de digressões. Com esta técnica de comunicação, fixa-se a matéria da narração que só pode ser imaginária, desde o momento em que a linguagem atravessa o factual e se constrói ficcionalmente através dos recursos da materialidade lingüística.

É com estes artifícios que a narrativa saramaguiana se escreve e vai se consolidando. Artifícios construídos, também, com o recurso coloquializante que consegue instaurar e ressaltar transitando entre a verdade histórica e a verdade romanesca, construindo um fio invisível que segura a estrutura narrativa e envolve o interlocutor. No entanto, no emaranhado ficcional, observa-se que o sujeito da enunciação é fiel à datação e ao relato histórico.

No avançado de um século tão importante, tão atribulado século do ponto de vista ideológico, é que a escrita tece a aura do espaço – a cidade de Lisboa – impassível,

grande personagem do livro, funciona como pretexto para fazer emergir, na personagem Ricardo Reis, a memória da nação, de uma época e de um espaço – o da Lisboa antiga – e das pessoas que habitam esse espaço. É através das ações da personagem Ricardo Reis, que se filtram as reações do coletivo nacional, seja no âmbito político, seja no âmbito cultural, refletindo-as nos comportamentos individuais e costumes.

Evidentemente, Saramago, como também outros autores já fizeram, entre eles Eça de Queirós, quer mostrar aos leitores – ainda que não diretamente – aspectos da cultura portuguesa e da geografia da capital. No entanto, Saramago, ao elaborar o relato, utiliza-se do narrador onisciente, que, por conhecer as mazelas da sociedade, alimenta, com forte dose de ironia, a possibilidade de que, um dia, as mudanças aconteçam pela própria ação civilizatória das camadas dominantes. Todavia, o narrador deixa entrever que as esperanças são infundadas, e que tudo continuará como está, centrado no arbítrio do poderoso e na dependência do pobre, tudo mediado pelo favor: *Bodos aos pobres*.

4.2. A imaginação no plano ficcional

Como ninguém cria do nada e sim transforma, este estudo procura identificar as leituras realizadas por Saramago realçando a nova significação que se estabelece na releitura, principalmente devido ao uso constante de diálogos intertextuais com autores, personagens, versos ou fragmentos, reforçando, com este recurso, uma elaboração escrita a partir de leituras.

Ricardo Reis sofre forte oposição ao ser retratado nesta releitura, pois, ao vivenciar, na elaboração das “Odes”, um cenário de ordem natural, representado pela paz dos campos, dos rios e o contato direto com a natureza, é transferido, por Saramago, a uma vivência de ordem urbana, reveladora de um espaço plural, fragmentado e conturbado.

Se a metáfora da poesia ricardiana está adequada ao cenário natural das Odes clássicas, o espaço urbano foge ao recomendado, dá-se uma absorção completa do sujeito ao contexto tumultuado dos conflitos tanto individuais, como coletivos. Para ajuste ao cenário, o tom da narrativa, gênero escolhido por Saramago, só poderia ser a prosa romanceada, pois esta representa a gênese popular com mais realismo, principalmente, na focalização da cidade de Lisboa com as contradições e vivências em choque. Usando desta cidade polifônica, lugar de intercâmbio material e simbólico, Saramago, para acentuar, mostra a distribuição desigual desse material, por meio da descrição do “bodo do século”, que intensifica as contradições e desigualdades. Este foi o meio de concretizar o anunciado na poética saramaguiana dos *Poemas Possíveis*, quando antecipou que: era necessário fazer uso de outra forma de comunicação artística que representasse melhor o visto e o sentido.

Em *Introdução à Semanálise*, Julia Kristeva (1974, p. 62) afirma, inspirada na teoria bakhtiniana, “[...] que a ‘palavra literária’ não é um *ponto* (um sentimento fixo) mas um *cruzamento* de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior. [...]” Sob esta perspectiva, valorizando o contextual, e também com base na evolução dos estudos de *Semiologia*, entendida tal como a definiu Umberto Eco (1971), pode-se pensar que a releitura saramaguiana estabelece um estranhamento da ordem. O uso dessa forma discursiva pode ser considerada como crítica a inversão de valores.

Kock e Travaglia (1990, p. 75 - 76) afirmam que, contemporaneamente, todos concordam sobre a importância fundamental da intertextualidade, pois nenhum texto nasce e sobrevive isolado em si. “Somos, sempre produtos culturais [...]”, pois qualquer texto, em seu funcionamento, deve obedecer às leis, normas e convenções, definidas em função de um “[...] *esquema textual* preexistente culturalmente” [...]. Desse modo, “[...] os conhecimentos de mundo são armazenados em nossa memória sob a forma de *blocos* – os

modelos cognitivos globais, entre os quais estão as superestruturas [...] textuais [...]” Tais “arque-textos” remetem a conhecimentos que se vão acumulando, na memória cultural, em relação aos diversos tipos de textos nela utilizados. Percebe-se claramente que “[...] para processamento cognitivo (produção/recepção) de um texto recorre(mos) ao conhecimento prévio de outros textos [...]”.

Dessa maneira, Saramago, ao estabelecer relações com textos anteriores, dissemina, no que produz, fragmentos já conhecidos do leitor. Muitos são os autores citados, mas, para a constituição da estrutura do texto, Saramago apóia-se em Fernando Pessoa e heterônimos. Como se sabe, Fernando Pessoa faz parte não somente da cultura escolarizada, mas também da cultura oral do povo. Quem desconhece esses famosos versos do poema “Mar português”:

Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena. (PESSOA, 1980, P. 58)

Nesse sentido, Barbosa (1993, p. 23) afirma que autores como Homero, Virgílio, Cervantes, Shakespeare, Dante, Camões, Pessoa e outros que são denominados clássicos, passam a participar da “[...] corrente sangüínea da literatura que não são mais lidos, eles são relidos [...]”. Isto porque acabam sendo lidos, em outros textos, em outros autores.

Os versos citados pertencem a uma das mais belas composições pessoais. Neles o poeta (ortônimo) sintetiza os elementos fundamentais no questionamento das grandes navegações portuguesas. Pessoa descreve a dor e preço pago pelos portugueses pela conquista, pela qual, muitas mães, esposas, irmãs, noivas lamentaram a ausência dos seres queridos quando enveredam-se pelo mar. A pergunta vital fica sintetizada em “Valeu a pena?” E ele mesmo conclui “Tudo vale a pena se a alma não é pequena”. O uso da conjunção subordinativa condicional “se” coloca a responsabilidade ao leitor que enfrenta o questionamento e deve valer-se do repertório de leituras, pois a conclusão do poema prefere

aventurar-se da conquista de alargamento dos mares “Deus ao mar o perigo e abysmo deu, mas nele é que se espelhou o céu”. Pode-se concluir que o sacrifício no plano terreno seja um passaporte para o plano espiritual.

Saramago (1998, p. 350) retoma o texto nesta versão para os versos: “[...] Mesmo que não vamos a tempo, sempre valeu a pena, seja a alma grande ou pequena [...]”. Na releitura crítica relativizam-se todos os sentidos do poema, ao se apropriar do texto pessoano. O diálogo estabelecido pode significar um distanciamento polêmico em relação ao texto que representa a tradição literária em Portugal. Simultâneo a isto, vai quebrando a “continuidade da herança antiga”, na assimilação proposta por Jauss. Demarca e estabelece novas concepções para a literatura pós-moderna.

Na releitura saramaguiana dos versos pessoanos vislumbra-se a alteração do elemento coesivo “se” articulado em “Mar Portuguez”, para a conjunção coordenada alternativa “seja” proposta no romance *O ano da morte de Ricardo Reis*. Alterando a conjunção “se” que contextualizada significa condição para, excluindo-se outras possibilidades; a conjunção “seja” semanticamente amplia o significado de exclusão para alternância. Desta maneira, a releitura de Saramago propõe a multissignificação e certo tom irônico atingido pela nova construção.

Neste caso, cabe ao leitor, através de seus conhecimentos literários e de outras manifestações culturais, não só identificar as expressões e autoria, como também, detectar a intenção de Saramago ao fazer uso delas. Portanto, um leitor que não possua um repertório de leituras não poderá captar todas as significações pretendidas pelo autor.

4.3. A habitual leitura transgressora de José Saramago

A genialidade de Saramago se manifesta no uso que faz de muitos intertextos para elaborar a narrativa. Este recurso, aliado à grande capacidade de criar intrigas romanescas, a partir de releituras, o faz construir uma verdadeira alegoria do imaginário.

A valorização do imaginário, recorrendo a Moisés (1984, p. 85), dar-se-ia através da:

[...] ação externa (fora da personagem) e “ação interna (passa-se na consciência ou subconsciência da personagem)”. Assim, “o que parece veloz – como se constituísse uma sucessão de ‘cortes’ cinematográficos - é a maneira como o ficcionista transita do plano ‘real’ ou presente da fabulação, para todas as associações com o passado ou a fantasia das personagens [...]”

Saramago utiliza-se, para isso, tanto da personagem principal Ricardo Reis, como do narrador, que também é especialista em supor diálogos ou fatos que só ocorrem na mente onisciente. Essa suposição começa, muitas vezes, pelo emprego da conjunção subordinativa condicional “se”, ou seja, uma hipótese que poderia se realizar ou não. No entanto, logo a suposição desaparece sorrateiramente e temos uma narração de um episódio que realmente parece ter acontecido ou longas digressões e diálogos imaginários, como os que acontecem entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa, em que ambos tematizam a construção poética, as relações humanas e conseqüências, a vida e a morte.

[...] Ó Reis, você por aqui, está à espera de alguém, esta voz é de Fernando Pessoa, ácida, irônica, virou-se Ricardo Reis para o homem vestido de preto que estava ao seu lado, agarrando o ferro com as mãos brancas, não era isto que eu esperava quando para cá naveguei sobre as ondas do mar, Espero uma pessoa, sim, Ah, mas você não está nada com boa cara, Tive uma ponta de gripe, deu forte, passou depressa, Este sítio não é o mais conveniente para a sua convalescença, aqui exposto aos ventos do mar largo, É só uma brisa que vem do rio, mas não me incomoda, E é mulher essa pessoa que você espera, É mulher, Bravo, vejo que você se cansou de idealidades femininas incorpóreas, trocou a Lídia etérea por uma Lídia de encher as mãos, que eu bem a vi lá no hotel, e agora está aqui à espera doutra dama, feito D. João nessa sua idade, duas em tão pouco tempo, parabéns, para mil e três já não lhe falta tudo, Obrigado, pelo que vou aprendendo os mortos ainda são piores que os velhos, se lhes dá para falar perdem o tento na língua [...]. (SARAMAGO, 1998, p. 181-182)

A maior conquista da obra ficcional saramaguiana é a coerência interna puramente intencional, projetada na construção da escrita que conduz o olhar do leitor para determinados aspectos da teia ficcional. Entretanto, ao leitor fica a sensação de liberdade na condução dos atos de decifração e de identificação, que o torna senhor da significação atribuída.

Saramago, na releitura dos autores de língua portuguesa e universal, foge aos padrões convencionais da citação, e isso caracteriza-lhe a ficção como espaço de possibilidades. Busca outra forma de construção, em que distancia o texto dos códigos tradicionalmente estabelecidos, tornando-se um exemplo vivo de representação de leitura transgressora, portanto, com várias possibilidades de significação.

O texto *O ano da morte de Ricardo Reis* é um exemplo claro dessa transgressão. Fictícios são os mais alucinantes episódios: o fato de o heterônimo Ricardo Reis permanecer vivo e ser produtivo após a morte de Fernando Pessoa; o do fantasma de Fernando Pessoa retornar ao mundo dos vivos e manter longos e instigantes diálogos com Ricardo Reis; as aventuras sexuais de Ricardo Reis com a criada do hotel, em que Saramago, ironizando, usa o mesmo nome da musa inspiradora das suas *Odes*, Lídia, em que, por se tratar de uma criada de hotel, portanto, de nível social inferior ao dele, o próprio Reis esclarece as diferenças “[...] veja lá o que são coincidências, eu há tantos anos a escrever poesias para uma Lídia desconhecida, incorpórea, e vim encontrar num hotel uma criada com esse nome, só o nome, que no resto não se parecem nada. [...]” (SARAMAGO, p. 297- 298)

Com naturalidade e deixando transparecer alguma afetividade, o narrador saramaguiano vai compondo, através de episódios prosaicos, a relação amorosa entre Lídia e Reis. Nesta releitura, as relações carnis entre os protagonistas acontecem de maneira espontânea e esperada pelo par, que não foge dos padrões da maioria dos casais, tornando-se,

portanto, uma conseqüência natural das relações entre um homem e uma mulher. Desse modo, para Ricardo Reis, a relação amorosa o aproxima de uma configuração mais humana e, conseqüentemente, mais distanciado da antiga idealização.

Saramago sabe que Camões é um guia obrigatório para todos os poetas portugueses, pois até coloca “[...] todos os caminhos portugueses vão dar a Camões [...]” (*O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 180). Berrini (1998, p. 78) reforça esta idéia:

Não é possível falar de Pessoa sem remeter para Camões, também não é possível apagar a relação forte de Pessoa com Camões, pois até se denominou Supra-Camões. Mas tudo indica ser Camões o guia dos poetas e [...] único e insubstituível, sempre, no labirinto da poesia pessoana [...].

Esta afirmação de Berrini parece esclarecer a incidência de referências a Camões. Até o fantasma de Fernando Pessoa, marcado pela ausência de memória, guia-se no labirinto de poesia e também geograficamente em Lisboa, pela estátua de Camões, como afirma no texto “[...] Tenho saído pouco, perco-me facilmente [...] o que me salva, é conservar o tino da estátua do Camões, a partir daí consigo orientar-me [...]” (SARAMAGO, p. 358).

Camões tem, portanto, no romance, uma função marcante e orientadora não somente para Pessoa, como também para Ricardo Reis, que caminha pelas ruas de Lisboa, mas volta sempre para o Largo de Camões, onde, em uma clínica, exerce a função de médico por três meses. A morada, no alto de Santa Catarina, é vigiada pela estátua do gigante Adamastor, ponto importante e um marco norteador na releitura saramaguiana.

Analisando a situação inicial de ancoragem do texto, confirma-se que a narrativa percorre a tradição literária portuguesa a partir de Camões, utilizando como abertura e fechamento do texto um sintagma de *Os lusíadas* “Onde a terra se acaba e o mar começa” (CAMÕES, III – 20, 196?, p. 82). Este excerto de texto foi relido, por Saramago (1998, p. 9-415) da seguinte forma: “Aqui o mar acaba e a terra principia [...]”, e que torna a ser

retomado, com nova modificação de sentido, na conclusão do romance: “[...] Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera”.

A primeira oração, que inicia a aventura poética, abre para muitas possibilidades de leitura, até para relacionar com a intenção dos escritores portugueses Pós-Revolução dos Cravos, de se livrarem do mito de grandes navegadores dado por Camões. Ricardo Reis não segue o apelo do mar, dá as costas a ele e adentra a terra, parecendo significar uma nova valorização do nacional, nova vida, novas aventuras, novos amores, em solo português. No entanto, há uma natureza dúbia na segunda oração: para o povo português, era o mar que representava grandeza, grandes possibilidades e não a terra, que pela própria pequenez não é tão valorizada, como se pode confirmar exemplificando com a própria fala do narrador em *O ano da morte de Ricardo Reis* sobre o inverno e a chuva: “[...] maldito inverno este, o que por aí vai de terra arrancada aos campos férteis, e a falta que ela nos faz, sendo tão pequena a nação [...]” (SARAMAGO, p.14). Já a oração que fecha a história, apresenta-se com o verbo no pretérito perfeito, como algo acabado, concluído. Outra possibilidade de análise se apresenta, pois o autor conclui o romance com a derradeira viagem das personagens para o cemitério, assim, somente a terra os poderia esperar, por ser o final de todo ser vivo.

No entanto, não se pode ignorar que, ao iniciar e terminar com este sintagma, Saramago queira mostrar uma outra situação comunicativa, a da circularidade vida/morte e morte/vida. A linguagem poética utilizada intencionalmente pode, por ser ambígua, indicar um fim e um novo começo, já que as imagens poéticas conclusivas ligam-se, pela circularidade, ao início da narrativa. A Ricardo Reis só resta caminhar para a morte, mas um novo regressar, para um recomeço.

A exaustiva investigação do real e o dar asas à imaginação criadora facultada ao escritor a penetração em mundos irrealis. Parece ser este o projeto literário, pois, para a construção da narrativa, José Saramago percorre a poética de Pessoa, que é reproduzida ou

recriada pela prosa romanesca popularizando-a, ao mesmo tempo em que ocorre um processo unificador dos poetas, através de um elo labiríntico que conduz à narrativa.

Desse modo, o texto é alimentado pela percepção e recriação dos elementos quase que indecifráveis que a literatura registra e a realidade lhe oferece. É, portanto, essa a matéria-prima reutilizada para a viagem literária saramaguiana.

Ricardo Reis, personagem principal deste romance, é uma recriação do heterônimo clássico de Pessoa, “um observador do mundo”, segundo as palavras: “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo” (REIS, s/d: 61) ou também, como a releitura saramaguiana confirma e acrescenta, através do narrador onisciente: “[...] Ora, Ricardo Reis é um expectador do espetáculo do mundo, sábio se isso for sabedoria, alheio e indiferente por educação e atitude [...]. (SARAMAGO, 1998, p.90)

Mas este Ricardo Reis, recriado por Saramago, difere do Reis pessoano. O Ricardo Reis pessoano estudou em colégio de jesuíta, era médico e de formação neoclássica. Politicamente, defendia a Monarquia, e, por não concordar com a República em Portugal, se auto - exilou no Brasil, permanecendo aqui por dezesseis anos. Como anuncia Perrone (1998), na orelha do livro, era “[...] adepto de uma filosofia céptica baseada na renúncia à ação e no aperfeiçoamento interior do indivíduo [...]”; a vida, para ele, se resume em momentos. Significa estar atento a tudo o que ela oferece, mas viver serenamente, sem excessos. Adepto do epicurismo, é porta voz de uma literatura erudita que, através de odes clássicas, conquista os leitores mais refinados. Pode-se confirmar essa postura, com revelações contidas na poética da personagem e várias vezes reproduzidas na construção do texto, ou melhor, entretecidas na constituição do texto.

Ricardo Reis pessoano transforma em poesia as sensações que considera importantes para manter a placidez da vida. Ele tem, para com a vida, uma atitude elevada. Não há participação nela, com serenidade fica a observá-la à distância. Para ele não há reação

superior à de ver. Considera que o olhar purificado é capaz de enxergar a verdadeira realidade, cada coisa existindo independentemente dele e ele existindo entre as coisas.

Esta afirmação pode ser verificada pelo depoimento do próprio Ricardo Reis, que renega a vivência e a preferência por uma vida plácida, sem grandes emoções que lhe causem alteração no espírito, pois ele, por opção, as rejeita:

Da vida iremos,
Tranqüilos, tendo,
Nem o remorso
De ter vivido. (REIS, 2000, p.30)

A indiferença do Ricardo Reis pessoano diante de todas as sensações de prazer ou de dor – diante de tudo o que envolve a vivência cotidiana e compromete a paz interior do homem – é ancorada na crença de que nenhuma potência ou entidade divina pode exercer influência sobre a vida, onde a morte põe fim a tudo. Suas odes revelam um espírito duro que defende a ausência de desejos, e o autodomínio como modelo de sabedoria. Este pensamento é de uma neutralidade que impressiona, como nos versos já anteriormente citados e reapresentados por Saramago (1998, p. 23):

Mestre, são plácidas todas as horas que nós perdemos, se no perdê-las, qual numa jarra, nós pomos flores, [...] Da vida iremos tranqüilos, tendo nem o remorso de ter vivido [...].

Esta passividade vai sendo transformada no Ricardo Reis recriado por Saramago. Ele é envolvido em uma trama literária que se torna um labirinto. No início da narrativa, a personagem Ricardo Reis segue princípios estéticos rigorosos e conserva o modelo de beleza clássica, preocupa-se muito com a aparência, apresentando-se sempre muito bem trajado, como mostra o segmento a seguir:

[...] Ricardo Reis afasta o cobertor, repreende-se por ter se deixado dormir vestido, não é seu hábito condescender com tais negligências, sempre seguiu as suas regras de comportamento, a sua disciplina, nem o trópico de Capricórnio, tão emoliente, lhe embotou, em dezasseis anos, o gume rigoroso dos modos e das odes, ao ponto de se poder afirmar que sempre procura estar como se sempre o estivessem observando os deuses.[...] (SARAMAGO, 1998, p. 50)

Apesar de imbuído de uma filosofia mitológica de ausência de perturbação, Reis aos poucos vai se afastando do modelo pessoano de médico latinista e deixa-se envolver pelos acontecimentos que não tardarão em absorvê-lo totalmente. Gradativamente, quase sem perceber, vai perdendo a neutralidade e pureza frente aos processos do próprio desenvolvimento interior.

É muito tênue a separação entre o labirinto exterior e o labirinto interior por onde vaga a personagem. No entanto, o olhar está ainda, de tal modo, carregado de si próprio, que é prisioneiro do círculo do “eu” e do próprio labirinto. A realidade, para ele, não é mais que um enorme espelho onde poderá refletir os múltiplos “eus”.

Na estruturação da personagem Ricardo Reis, recriada pelo narrador saramaguiano, percebe-se, pela análise do discurso narrativo, que, na realidade, a imparcialidade transforma-se, através da própria relação com a entidade divina do livro retirado da biblioteca do navio: *The god of the labyrinth*, (e que, talvez inconscientemente, não devolveu e que não conseguiu fazer uma leitura de sua totalidade) estabelecendo com ela uma relação labiríntica, em que a personalidade parece dividida. Tal personalidade dividida é lembrada pelo narrador, ao longo do texto, através de constantes citações a espelhos. Essas citações referem-se à recriação simultânea das visões das muitas entidades, tanto do próprio Fernando Pessoa como as divisões da personalidade nos múltiplos heterônimos.

[...] Um enigma, um quebra-cabeças, um labirinto, uma charada [...] era como um labirinto, porém vê-o agora como um círculo donde não é mais possível sair, limitado e vazio, labirinto de fato, mas da mesma forma que é um deserto sem veredas [...] Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas [...] (SARAMAGO, 1998, p. 362, 381, 411)

A linguagem obtida leva a um vai-e-vem de interferências e de significados, que impossibilita avaliar-se suficientemente o texto por uma mão única. O olhar deve oscilar entre opostos que se atraem dialeticamente, o jogo de conjugação de contrários passa da

mente para a obra “à semelhança dum poderoso espelho parabólico”, numa multiplicidade inigualável de sentidos:

[...] Assim é o espelho, suporta mas podendo ser, rejeita. Ricardo Reis desviou os olhos, muda de lugar, vai rejeitado ele ou rejeitado virar-lhe as costas. Porventura rejeitador porque espelho também [...] (SARAMAGO, 1998, p. 53).

José Saramago se vale desse jogo com o espelho, em procedimento paródico, para refletir os muitos “eus” contidos em Fernando Pessoa, que se revelam nos heterônimos Ricardo Reis, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e vão se desdobrando na elaboração do texto. Experimentar a linguagem de um ponto de vista crítico não deixa de ser um exercício de reflexão sobre as várias possibilidades composicionais.

O leitor é lembrado dessa característica ao longo do texto, que faz do trabalho lingüístico um assunto poético, como registra o fragmento a seguir:

[...] Vivem em nós inúmeros, se penso ou sinto, ignoro quem é que pensa ou sente, sou somente o lugar onde se pensa e se sente, e, não acabando aqui, é, como se acabasse, uma vez que para além de pensar e sentir não há mais nada. Se somente isto sou, pensa Ricardo Reis, depois de ler, quem está pensando agora que eu penso, ou penso que estou pensando no lugar que sou de pensar, quem estará sentindo o que sinto, ou sinto que estou sentindo no lugar que sou de sentir, quem se serve de mim para sentir e pensar, e de quantos inúmeros que em mim vivem, eu sou qual, quem Quaim, que pensamentos e sensações serão os que não partilho, por só me pertencerem, quem sou eu que outros não sejam ou não tenham sido, ou venham a ser [...] (SARAMAGO, 1998, p. 24).

Ou, ainda, como no outro fragmento abaixo que aponta para a multiplicidade de “eus” através da análise crítica da criação, utilizando-se de uma estratégia irônica. O narrador tanto mente quanto fala a verdade, porque mentira e verdade têm o estatuto relativizado, e tanto Fernando Pessoa como Ricardo Reis, amantes da mentira verídica, sabem escrever, mas não sabem explicar. Eles fingem, mascaram, mas acabam conciliando o real e o imaginário.

[...] passaria primeiro Ricardo Reis, porque são inúmeros segundo o seu próprio modo de entender - se [...] Ricardo Reis sente um arrepio, é ele quem o sente, ninguém por si o está sentindo, por fora e por dentro da pele se arrepia [...] aqui se está contemplando Ricardo Reis no fundo do espelho, um dos inúmeros que é, mas

todos fatigados [...] sentiu dissipar-se a náusea, apenas lhe ficava uma vaga dor de cabeça, talvez um vago na cabeça, como uma falta, um pedaço de cérebro a menos, a parte que me coube [...] (SARAMAGO, 1998, p. 26, 27, 41)

Esta concepção de multiplicidade e de vida é posta em xeque, principalmente pela postura cética e desenganada que fica clara na reconstrução filtrada e completa no tecido textual, por Saramago, com este novo sentido atribuído parodicamente. Ao narrativizá-los, Saramago, torna todos os encontros possíveis. Quase sempre o texto poético permeia o texto narrativo, sem delimitar fronteiras entre um gênero e o outro. Parece que a modalidade narrativa abre caminho através da modalidade poética:

Não quieto nem inquieto meu ser calmo quero erguer alto acima de onde os homens têm prazer ou dores, o mais que pelo meio ficou obedecia à mesma conformidade, quase se dispensava, A dita é um jugo e o ser feliz oprime porque é um certo estado. [...] (SARAMAGO, 1998, p. 56)

Para além das qualidades próprias, a personagem Reis desnuda limites sociais, de idéias e da própria mesquinhez humana, ao não manifestar compromissos ideológicos com o universo em que, a partir da volta, passa a conviver, como no fragmento a seguir: “[...] Ricardo Reis não chegou a compreender as verdadeiras razões do alvoroço popular, nem isto deverá espantar-nos, nós e a ele que só tinha os jornais para sua informação [...]” (SARAMAGO, 1998, p. 388)

Ricardo Reis, baseado na mente criativa de Pessoa e reproduzido pelo estilo apurado de Saramago nesta releitura, torna-se, assim, altamente instigante quando, após viver dezesseis anos isolado além-mar, experimenta um simbólico processo de integração social. Sob olhares curiosos das pessoas com quem convive e, sobretudo, sob a nova experiência e forma de dialogar com as manifestações culturais, gradativamente vai se integrando ao meio e desenvolvendo novas idéias. Isto passa a ocorrer, principalmente, depois de um pequeno convívio com a comunidade do Hotel Bragança, quando tenta inserir-se na sociedade fazendo

amizades com os hóspedes, o que torna o aprendizado revelador do surgimento de novo processo de humanização da personagem.

Com efeito, são as duas mulheres de Reis, Lúdia e Marcenda, que, nomeadamente, fazem com que ele, poeta nascido do texto, e cujo espaço é o da literatura, cresça, afastando-se da máscara pessoana. Lúdia tem a cumplicidade do narrador, que a torna portadora de uma ingênua sabedoria, entretanto, por ser questionadora, quer analisar e compreender e participar da transformação do mundo. Com isso, empurra Ricardo Reis para dentro da vida. “[...] singular rapariga esta Lúdia, diz as coisas mais simples e parece que as diz como se apenas mostrasse a pele doutras palavras profundas que não pode ou não quer pronunciar, [...]” (SARAMAGO, 1998, p. 305)

Lúdia, aos poucos, vai instigando Ricardo Reis a posicionar-se perante os acontecimentos:

[...] 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, [...] o meu irmão diz que se a igreja estivesse do lado dos pobres, para os ajudar, na terra, os mesmos pobres seriam capazes de dar a vida por ela, para que ela não caísse no inferno, onde está, [...] o meu irmão diz que enquanto os pobres estão na terra e padecem nela, os ricos já vivem no céu vivendo na terra, [...] (SARAMAGO, 1998, p. 388)

Transgredindo os conceitos pré-estabelecidos “[...] Lê Ricardo Reis os jornais e acaba por impor a si mesmo o dever de preocupar-se um pouco. A Europa ferve, acaso transbordará, não há um lugar onde o poeta possa descansar a cabeça. [...]”. Neste fragmento, Saramago (1998, p. 370) coloca Reis como um leitor que não consegue mais ficar imune. Envolvido com esse tumultuado contexto histórico, Ricardo Reis, parece convencido pela argumentação de Lúdia. Tenta ser co-participador, como se verificará ao final deste estudo, só que Lúdia não consegue integrá-lo totalmente, porque ele decide acompanhar Fernando Pessoa ao labirinto, para sempre indecifrado, no Cemitério dos Prazeres.

Visando a completar o sentido alegórico do percurso evolutivo como ser humano, Ricardo Reis satisfaz todas as curiosidades: pela ciência; valores sociais; filosóficos; religiosos; científicos; pelos questionamentos que a própria vivência vai acumulando. E aqueles de ordem pessoal, mas, principalmente, os relativos ao contexto político, pois até comparece a comício em local público, aderindo à multidão.

Para apresentar uma justa valorização da personalidade literária de Fernando Pessoa – um ser apolítico, mas sem dúvida um gênio da literatura e uma leitura obrigatória do nosso tempo – Saramago vai, ao longo da narrativa, reforçando, através da repetição, a menção da obra assinada por ele mesmo: *Mensagem*, ressaltando assim, ainda mais, a estética literária do poeta.

Como que revelando as facetas contraditórias da personalidade, Pessoa só publica em vida a obra *Mensagem*, onde o lado cético e irônico celebra a mística do sebastianismo. Essa foi a maneira que o poeta julgou, ainda viável, recriá-lo em tempos modernos. O procedimento composicional de Pessoa em *Mensagem* é o de focalizar e condensar *Os Lusíadas*, depurá-lo e transformá-lo numa obra mais curta, embora tenha ido além no aspecto conteudístico. Sendo Pessoa um porta-voz da alma lusitana, não se pode deixar de pensar no “Encoberto”, que virá num nevoeiro quando for chegada a hora.

Tal procedimento de recriação e atualização da temática e da história literária portuguesa pode ser um recurso de concentração e de impacto, que representa a alternativa viável de épica moderna. Deve-se levar em conta essa preocupação com a necessidade moderna de concisão pelo fato de re-problematizar – de uma perspectiva diferente – uma questão que já fora sentida por Camões no texto. Textos que teimam em fixar grandezas que – muitas – nunca foram de verdade.

O leitor poderá ratificar a grandeza poética de Pessoa, através da recriação de versos com grande efeito de estilo, pela nova significação dada por Saramago e pela reflexão filosófica neles contida:

[...] solitário andar por entre a gente, pior do que isso, solitário estar onde nem nós próprios estamos [...] Entre o que vivo e a vida, entre quem estou e sou, durmo numa descida, descida em que não vou [...] Você disse que o poeta é um fingidor [...] (SARAMAGO, 1998, p. 118, 183 -227).

O estilo ortônimo de Fernando Pessoa é, também, bastante valorizado por Saramago, pois sabe que tem algo de universal. É uma presença viva e marcante do ideário estético e que torna a poesia ainda mais significativa para a literatura lusitana.

Percebe-se um certo entusiasmo quando Saramago ressalta o valor poético, através da reescrita dos poemas de Fernando Pessoa e dos heterônimos, utilizando sempre um modo de valorizá-los ainda mais. No entanto, não deixa de revelar que Pessoa é especialista em lidar com máscaras e enigmas.

Saramago permite que o narrador mostre a proposição de vida do Ricardo Reis pessoano e, para a concretização do perfil, vai salpicando, ao longo da construção discursiva, fragmentos das *Odes*. Os poemas escolhidos são dialógicos e o interlocutor do poeta é sempre Lídia:

[...] E assim, Lídia, a lareira, como estamos, Tal seja Lídia o quadro, Não desejemos Lídia nesta hora, Quando Lídia vier o nosso outono, Vem sentar-te comigo, Lídia à beira-rio, Lídia, a vida mais viu antes que a morte, já não resta vestígio de ironia no sorriso, Aos deuses peço só que me concedam o nada lhes pedir, nada somos que valha, somo-lo mais que em vão [...] (SARAMAGO, 1998, p. 167)

A oposição entre as Lídias fica evidenciada pelo confronto entre o papel utópico e sonhador da Lídia do Reis pessoano e a Lídia ficcionalmente materializada do Reis saramaguiano, que tinha como propósito vivenciar com ele o espetáculo do mundo.

Lídia – não escolarizada, de função subalterna, uma vida simples e pobre – é uma personagem de vida plena. No entanto, nem este fator, nem a imensa dedicação a Reis,

leva a conquistá-lo de modo definitivo. Ele busca Marcenda, outro perfil de mulher mais compatível com a sua situação social, apesar de portadora de um defeito físico. Pela voz do narrador, espera-se que ocorra uma afinção que leve à união, com uma ou com outra, mas isso não ocorre e Ricardo Reis permanece um ser individual e solitário, todavia com participação maior nas agruras do contexto histórico.

Os versos que compõem a obra ortônima e heterônima de Fernando Pessoa e, principalmente, os versos ricardianos são entretecidos na trama ficcional criada por Saramago, revelando – com profundo conhecimento – as leituras realizadas.

Assim, a criação estética de Ricardo Reis vem representada, seja através de embate travado com as palavras, seja, ainda, através de renúncias que agitam-lhe a mente e o coração:

[...] como as pedras que na orla dos canteiros o fado nos dispõe, e ali ficamos [...] cumpramos o que somos, nada mais nos é dado [...] Assim em cada lago a lua toda brilha porque alta vive [...] (SARAMAGO, 1998, p. 179, 375)

A linguagem ocupa, entre os vários instrumentos culturais, lugar de relevância, por responder a uma necessidade fundamental da condição humana: a necessidade de comunicar. O contato com textos permite redescobrir o encanto do sistema inesgotável que é a língua, de maneira amena, direta e prazerosa.

O Reis saramaguiano é reconstruído em linguagem e pela linguagem. Tenta fugir às regras da heteronímia sem, no entanto, descaracterizá-la, pois, nessa reconstituição, Saramago permeia o texto incluindo fiapos textuais da produção pessoana (ortônima e heterônimas) alterando ou invertendo sentidos e estabelecendo diálogos, até com a própria produção contemporânea, revigorando, com este recurso, ainda mais, o valor estético do texto.

A inovação nesta releitura saramaguiana que pretende ser lusitana e que, no entanto, tem um enfoque universalista, verifica-se através da abundância de referências a

autores famosos da literatura, certamente com a finalidade de valorizar a história da linguagem nos vários recantos do mundo, como se registra nas menções a Garrett, Luís de Camões, Eça de Queiroz, Almada Negreiros, Cícero, Espinosa, Alexandre Dumas, Cervantes, Homero, Goethe, Shakespeare, e até ao nosso Gonçalves Dias.

Percebem-se não somente releituras de importantes autores que compõem o legado literário da humanidade, como também são citados personagens que se destacam na literatura universal: Cid Campeador, Werther, Ana Karenine, D' Artagnan, Aquiles, Senhor de La Palice e outros.

Deste modo, transitar com o Ricardo Reis saramaguiano pelas ruas de Lisboa é o mesmo que transitar pela literatura universal, tantas são as citações a autores, obras e menções a personalidades famosas:

[...] Ricardo Reis atravessou o Bairro Alto, descendo pela Rua do Norte chegou ao Camões, era como se estivesse dentro de um labirinto que conduzisse sempre ao mesmo lugar, a este bronze afidalgado e espadachim, espécie de D' Artagnan [...] nada que possa comparar ao contínuo duelo do mosqueteiro D' Artagnan, só os Lusíadas comportam para cima de oito mil versos, e no entanto este também é poeta, [...] 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 carmin di nostra vita, ou, Menina e moça me levaram da casa da casa de meus pais, ou, En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, para não cair na tentação de repetir, ainda que muito a propósito As armas e os barões assinalados, perdoadas nos sejam as repetições, Arma virunque cano. [...] (SARAMAGO, 1998, ps. 70 e 71).

Toda a construção literária de Saramago tem como característica marcante a intertextualidade, revelando, com esse recurso, as leituras realizadas. Saramago mostra individualidade própria como aquele que percebe, conhece, e se comunica por meio de uma linguagem sígnica, ordenada segundo um conjunto de valores: concepções morais, sociais e metafísicas do homem e do mundo. Isto é, segundo a sua posição ideológica posta em jogo no processo histórico-social. Em *O ano da morte de Ricardo Reis* o diálogo textual inicia já no próprio título. No parecer de Remédios (1994, P. 361):

A sinalização textual que, em *Memorial do Convento* (1982), é assumida pelo narrador enquanto produtor desse discurso misto, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) alarga-se à temática, à medida em que se ocupa de uma personalidade literária e mais do que literária textual – Ricardo Reis é apenas um texto.

Enquanto intertextual, o personagem de papel Ricardo Reis retomado é relido por Saramago de um modo diverso da focalizada por Pessoa, uma outra hipótese de sentido que parece questionar não apenas uma época histórica, mas o modo português de pensar e agir que, convergindo para questões existencialistas, enriquecem sobremaneira o texto. Percebe-se a linha, absolutamente sob controle, com que ele trabalha, ora se apropriando de fragmentos de textos pessoais e de textos consagrados da literatura portuguesa e universal, ora submetendo-os a agulha fina, refazendo-os. Contudo, não é difícil ao leitor perceber fiapos de motivos pessoais, camonianos, bíblicos e outros consagrados pela tradição, completamente desfigurados, mas que conservam o respeito aos valores estéticos individuais dos autores.

É possível perceber que há a intencionalidade, no texto, de valorização do trabalho com a linguagem, linguagem de outros tempos, de outras épocas, mas também linguagem de autores contemporâneos, e até do próprio autor, em outras obras, como a seguir a referência implícita ao *Memorial do convento* (1982):

[...] esses rapazitos das quintas, onde o espaço é livre e ainda não se perdeu a lembrança do tempo em que os homens voavam. [...] ao menos o pessoal nobre de outros tempos não era de melindres, aceitava viver paredes meias como vulgo, [...] D. João V, tão renomado monarca e rei pedreiro e arquiteto por excelência, haja vista o convento de Mafra, e outrossim o archeduto das Águas Livres, cuja verdadeira historia ainda está por contar [...] (SARAMAGO, 1998, p. 62- 67).

Além de remeter ao Memorial, anuncia outra possível temática que pode futuramente ser explorada pelo autor, mas ainda é o *Memorial do convento* que inspira Saramago a mais um intertexto implícito, como o que está transcrito a seguir:

[...] são tudo coisas do céu, aviões, passarolas ou aparições. Não sabe por que lhe veio à idéia a passarola do padre Bartolomeu de Gusmão [...] são palavras doutro

mundo, doutro lugar, femininos, mas de raça gerúndia, como Blimunda, por exemplo [...] (SARAMAGO, 1998, p. 339 -343).

Os fragmentos acima citados pertencem ao romance *O Memorial do Convento* que consagrou, definitivamente, Saramago. Outra menção à produção textual é identificada na releitura saramaguiana deste fragmento de *História do cerco de Lisboa*: “[...] explicar, resumir num acto só e numa palavra única que tudo exprimissem de mim, ainda que fosse para pôr uma negação no lugar duma dúvida [...]”. (SARAMAGO, 1998, p. 147). Novamente o mesmo procedimento se revela no trecho a seguir que também é reconstrução de um fragmento retirado do *Manual de pintura e caligrafia*:

[...] as frases, quando ditas, são como portas, ficam abertas, quase sempre entramos, mas às vezes deixamo-nos estar do lado de fora, à espera de que outra porta se abra, de que outra frase se diga, por exemplo esta que pode servir, [...] (SARAMAGO, 1998, p. 105)

Observa-se que a releitura é a tônica desses fragmentos, mas só serão identificados por um leitor que conheça a obra saramaguiana. Sabe-se que um texto cita outro com finalidades distintas – para confirmar alguns sentidos ou para inverter, contestar, deformar ou ainda para polemizar com ele – . No que se refere a Saramago, os estudos parecem indicar a sua preferência à contestação e constituição de novos sentidos, como no fragmento:

[...] 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 há-de chegar em que desejará que o neguem. [...] (SARAMAGO, 1998, p. 352)

De forma gradativa, a personagem Ricardo Reis vai se transformando aos olhos do leitor e adquirindo roupagem saramaguiana. Mais do que a história, entre terna e cômica, às vezes, destaca-se o desenvolvimento de novo perfil para Reis. Alheio às regras sociais portuguesas, ele se deixa arrastar passivamente a uma situação que o inferioriza

perante as pessoas do Hotel Bragança, pois se expõem ao manter uma relação íntima com a criada Lídia, mesmo considerando-se encoberto pela conveniência. Outro acontecimento que o inferioriza ainda mais é ser considerado suspeito e vigiado constantemente como elemento perigoso ao sistema.

Esses fatos tornam a permanência no hotel insustentável e Reis aluga uma grande casa nos Altos de Santa Catarina e se muda para lá, tendo como companhia constante à estátua do gigante Adamastor. A partir daí, muda radicalmente de vida e se torna ainda mais solitário. Entretanto, mais consciente do entorno sócio-político.

Em relação à personagem, as várias fases por que passa Ricardo Reis na sua experiência cotidiana não invalidam-lhe o amadurecimento humano. Ao longo, o texto rememora os primeiros tempos em Lisboa entre versos e insônias presentes nos momentos doces e amargos da existência, e faz brotar a metáfora do reconhecimento da fragilidade das relações humanas. Verifica-se esta questão na personagem Ricardo Reis em *O ano da morte de Ricardo Reis*, que não obstante o rigor na construção da personagem de perfil mais pessoano, aqui e ali esse edifício de linhas clássicas deixa vislumbrar fissuras, por onde entram, imperceptivelmente, idéias que irão pouco a pouco revolucionar, ainda mais, o conceito estético literário de Saramago e quase levam à humanização de Ricardo Reis. Talvez, essa humanização possa ser explicada pelo convívio com Lídia.

A seguir, serão elencados alguns fragmentos que o reconhecem como um leitor de textos bíblicos. Textos que parecem tanto mexer intelectualmente com Saramago e que são relidos com significados humanizadores:

[...] amai-vos uns aos outros [...]. (SARAMAGO, p. 45) [...] Deus meu, Deus meu, porque me desamparaste, ou as de Lucas, Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito, ou as de João, Tudo está cumprido o que Cristo disse foi, palavra de honra qualquer pessoa popular sabe que é esta a verdade, Adeus, mundo, cada vez a pior [...] (ibidem p. 60) [...] Crescei e multiplicai-vos [...] (ibidem p. 93) [...] Aquele de vós que se achar sem pecado, atire a primeira pedra [...] (ibidem p. 155) [...] Amarás a teu próximo como a ti mesmo [...] (ibidem p. 157) [...] Nomeai-vos uns aos outros [...] (ibidem p. 197) [...] Onde se reunirem homem e mulheres, Deus

estará entre eles [...] (ibidem p. 224) [...] Este é o meu corpo, este é o meu sangue [...]” (ibidem p. 377) [...] venha a nós o vosso reino [...]” (ibidem p. 389)

O desejo de procurar uma unidade profunda e substancial entre o discurso bíblico e a arte estética levou Saramago a inventar uma técnica de recriação textual que vai, aos poucos, clarificando acerca de ambas as posturas: uma situação cultural em processo na qual se desenham conexões a serem aprofundadas, entre as duas formas de elaboração, acrescentando-se, ainda, as formas elaboradas pela ciência para tornar traduzíveis ambos os discursos.

Observa-se que Saramago, através de um narrador onisciente, ressalta a fragilidade humana perante a imposição do texto divino. Para abrandar o determinismo do discurso bíblico, usa de um disfarçado tom irônico para parafrasear ou mesmo, parodiar a bíblia: “[...] não lhes perdoeis, Senhor, que eles sabem o que fazem [...] Lázaro, levanta-te e caminha, e Lázaro levantou-se do chão, foi mais um, dá um abraço à mulher, que enfim já pode chorar [...]”. (SARAMAGO, 1998, p. 305, 312).

Inseridos no contexto romanescos, estes palimpsestos têm a função de afastar Ricardo Reis da elite clássica e aproximá-lo de um discurso bíblico transvertido, crítico e humanizado.

Como exemplificação, esta pequena releitura comparativa do texto bíblico relacionado com o envolvimento com Marcenda, encaixa-se perfeitamente:

[...] Exatamente como estiveram Adão e Eva no paraíso, nem ela é Eva e eu Adão, como sabe, Adão era mais velho que Eva, tinham só uma diferença de horas, ou dias, não sei bem, Adão é todo o homem, toda a mulher é Eva, iguais, diferentes e necessários, e cada um de nós é homem primeiro e primeira mulher, únicos de cada vez. Ainda que, se sei julgar bem, continue a mulher a ser mais Eva do que homem Adão, Felizmente [...] (SARAMAGO, 1998, p. 238 e 239).

A história de Adão e Eva, do modo como foi recontada por Saramago, ganhou um tratamento e uma linguagem muito mais próximos dos seres humanos e de nossa

época. A inovação foi reformular e apresentar as personagens bíblicas com linguagem atualizada, ambígua, provocativa mesmo.

Assim, Saramago gradativamente vai aproximando Ricardo Reis da realidade vivenciada no ano de 1936. Para isso, utiliza-se de uma linguagem em constante transformação, fortemente impregnada de oralidade tornando-a coloquial. Ao iniciar o texto, utiliza-se de uma cultura erudita clássica. Entretanto, ao longo do texto, vai mesclando elementos culturais populares como provérbios e ditos populares, ora literais, ora alterados nos sentidos, ora atribuindo-lhes novas significações, como nos arrolados abaixo:

[...] Pronunciados sabe Deus como [...] quem nos viu e quem nos vê [...] a água sujou, a água lavará, bendita seja a água [...] Acostuma-se dizer do sol é de pouca dura [...] mas somos filhos do acaso e da necessidade [...] um homem não vai menos perdido por caminho em linha reta [...] Quando mal, nunca pior [...] a carne é fraca [...] sabe Deus se... [...] ninguém sabe o que está guardado [...] não vás dar com a língua nos dentes [...] Querendo Deus tudo irá correr bem [...] Deus queira [...] Deus nos acuda [...] o silêncio é de ouro [...] está história ainda há de dar muito o que falar, que quem viver verá [...] nunca sabemos o dia de amanhã [...] visita de médico [...] de que tudo acaba [...] (SARAMAGO, 1998, p. 39-218).

Provérbio ou ditado popular é uma criação anônima, portanto, é uma fala sem sujeito, sem autor nem tempo, porque não é uma criação de um indivíduo, mas fruto do desenvolvimento da linguagem de uma comunidade. Para Frye (1973, p 37):

[...] O arquétipo do pai que transmite a sabedoria de sua geração ao seu filho, através de provérbios e máximas de conduta, espalhou-se pela literatura desde os sábios livros do Velho Testamento (eles próprios baseados em modelos egípcios e mesopotâmicos muitos séculos atrás) [...].

Por isso, dispensam tradução: todos os povos os criam, levados pelas condições específicas da vida em sociedade, resguardada a comunicabilidade, o que a arte faz é exigir da língua mais do que ela já disse, reconhecivelmente, como os que continuam a se mostrar:

[...] salvar o pai da forca [...] sabe lá você o que o dia de amanhã lhe reserva [...] quem é, que faz, de que vive [...] quem come por ter comido, diz o povo não tem doença de perigo [...] Quem não os conhecer que os compre [...] é costume dizer-se que não há doenças, há doentes [...] seja o que Deus quiser [...] não há pior cego que

aquele que não quer ver [...] depois de burro morto, cevada ao rabo [...] não há bem que dure sempre [...] por mais depressa que corras não salvarás o teu pai da forca [...] (SARAMAGO, 1998, p. 223 - 412).

Esta é, em verdade, uma riqueza, o desdobrar das potencialidades do sistema de comunicação em que cabem muitas normas e muitos usos segundo as circunstâncias. Não se esgota este item pela quantidade dos mesmos, arrolam-se alguns como exemplificação, pois nesta obra primorosa, numa pluralidade de situações dramáticas, Saramago trabalha no limite da linguagem com palimpsestos, seja sob modos mais populares, como os ditos populares, seja sob maneiras elaboradas como a menção aos filósofos gregos que constituem a cultura de Ricardo Reis: “[...] conhece-te a ti mesmo [...]”, ou ainda, como esta referência explícita à mitologia grega: “[...] se chove é só de um céu que escureceu porque Apolo velou a sua face [...]” (SARAMAGO, 1998, p.209 e 218).

Este cruzamento de linguagens não pode ser lido inocentemente pelo leitor, como também não pode ser lido inocentemente o discurso de Hitler que é utilizado na iniciação política da mocidade portuguesa: “[...] Ou dominamos o nosso destino ou perecemos” (SARAMAGO, 1998, p. 242), pois revela uma crítica clara ao totalitarismo do discurso do chefe político alemão, tido como modelo pelas autoridades portuguesas constituídas de poder.

Intencionalmente, Saramago, ao utilizar-se desta imensa quantidade de referências intertextuais, quer valorizar o ato da leitura como elemento indispensável para a formação dos indivíduos. O trecho a seguir confirma esta análise:

[...] Um homem deve ler de tudo, um pouco ou o que puder, não se lhe exija mais do que tanto, vista a curteza das vidas e a prolixidade do mundo. Começará por aqueles títulos que a ninguém deveriam escapar, os livros de estudo, assim vulgarmente chamados, como se todos não o fossem, e esse catálogo será variável consoante a fonte do conhecimento aonde se vai beber e a autoridade que lhe vigia o caudal, neste caso de Ricardo Reis, aluno que foi de jesuítas, podemos fazer uma idéia aproximada, mesmo sendo os nossos mestres tão diferentes, os de ontem e os de hoje. [...]. (SARAMAGO, 1998, p. 141)

Ao empreender o estudo deste texto verifica-se que, na releitura, o imaginário de José Saramago reverte-se em discurso, onde a vida e a história entrecruzam-se constituindo uma unidade e se tornam companheiras constantes ao longo das quatrocentas e tantas páginas, ainda para compor o texto, aspectos da realidade contraditória são captados pela percepção sensível do autor e são transferidos para a arte literária.

Querendo ressaltar as qualidades literárias do texto, Saramago reserva algo inusitado para finalizá-lo, pois, ao avançar no tempo, coloca Ricardo Reis para deambular pelos longos percursos que esta literatura oferece, seja pelas ruas de Lisboa, seja pela análise sobre o valor da arte na vida dos indivíduos – sendo ela popular, como o carnaval, ou sofisticada, como o teatro e a literatura – ou ao vivenciar conscientemente a revolta dos marinheiros. Todos esses fatores confluem e, finalmente, reconhece-se, que a idéia de paz tão fortemente assegurada por ele enquanto Reis pessoano, não passa de uma ilusão utópica como Ricardo Reis saramaguiano, pois ao vivenciar esses momentos demasiados fortes para um “expectador do mundo”, não consegue passar imune.

Observa-se, no desenvolver da narrativa, que Ricardo Reis vai da apatia geral por tudo e por todos, ao gradativo despertar para o mundo que se agita. Inserido em contornos fantásticos, vai de um sentido de concordância geral para as primeiras manifestações de consciência.

Finalmente, reconhece que a filosofia de vida não o livra da angústia pessoal que o vai envolvendo aos poucos e que faz desabar toda a estrutura pessoal e filosófica. A personagem vencida vai para casa, deita e rompe em choro convulsivo. Ricardo Reis deixa, finalmente, de ser um “expectador do mundo!”.

A multiplicidade de vozes que o circundam, ao perambular pelo espaço urbano –rumores dos transeuntes pelas ruas de Lisboa, da multidão à espera do bodo, da romaria à Fátima, e, finalmente, rumores da revolta dos marinheiros – ironicamente são essas

as possibilidades que o narrador explora, pois todos esses fatores formam uma espécie de polifonia que o impossibilita de neutralizar-se e ser sujeito pleno.

Esse espetáculo do cotidiano que se apresenta aponta para um esgotamento da ordem mas, ao mesmo tempo, para um paradoxo, como se o protagonista recebesse uma legibilidade imediata diferenciada para se instaurar uma nova significação. Assim, vai se estabelecendo uma relação espaço/tempo, pelos percursos circulares e opressivos da personagem pela cidade, marcados pela ausência de perguntas e de respostas e pela impossibilidade de esclarecimentos pela linguagem.

As caminhadas diárias realizadas pela personagem pelas ruas de Lisboa abrem veios múltiplos na tessitura dos relatos que possibilitam a verificação de uma nova significação até para as ausências. Ele simplesmente percorre as ruas e avenidas como que tentando desenhar a cidade de Lisboa e resgatar resíduos de antiga significação. Não abre diálogos com as pessoas, e até a doação dos jornais aos velinhos é feita sem a comunicação direta, em uma ausência intencional, que parece simbolizar a corrosão do diálogo.

Pelo interior de um tempo múltiplo e labiríntico, a ideologia fascista vai se consolidando e Ricardo Reis, o sujeito ficcional (heterônimo que substitui o criador), pouco a pouco vai adquirindo consciência e percebe as cruéis desigualdades sociais. Esta inesperada descoberta também o leva a percepção de que a censura é algo que se agiganta, pois espia até o interior das pessoas. A suspeita paira sobre todos.

Reis se sente em um mundo estranho, em rápido processo de extinção, somente ele se multiplica como em um jogo labiríntico, como o Deus do labirinto. Assim, a efabulação ganha uma nova carga semântica pela tensão entre o tempo mítico e o tempo real e, por fim, perde a suposta imparcialidade e acaba participando ativamente das desagradáveis sensações da vivência cotidiana:

Lembra-se de ali se ter sentado em outros tempos, tão distantes que pode duvidar se os viveu ele mesmo. Ou alguém por mim, talvez com igual rosto e nome, mas outro. Sente frios os pés, úmidos, sente também uma sombra de infelicidade passar-lhe sobre o corpo, não sobre a alma, repito, não sobre a alma. (SARAMAGO, 1998, p. 34)

Pode-se dizer que enquanto caminha pela cidade de Lisboa, como que buscando uma cenografia materialista, o labirinto criado por ele é a própria vida. Ricardo Reis pessoano não acredita que o sentido da vida e a felicidade possam ser encontrados no interior da sociedade com suas regras. No entanto, o Reis saramaguiano sente uma clara percepção das representações de uma realidade da qual não é mais possível fugir, principalmente quando Lúcia anuncia uma gravidez inesperada que pretende assumir sozinha. Como diz Silva (1989, p. 187):

[...] Lúcia tem essa lucidez benfazeja que diz sempre mais do que se espera dela, que está sempre um passo além do limite comum de sua classe, da sua instrução. Por isso guarda inesperada solução nas mãos calosas, no rosto afogueado do trabalho, no corpo dobrado, no cabelo escondido pelo lenço e na ingénua sabedoria de quem lê o mundo pela primeira vez.

Em contato mais próximo de Lúcia, associado, ainda, à pressão de vias ideológicas degradadas, ao assistir manifestações políticas, tudo vai aos poucos envolvendo-o, tornando-o incapaz de impor aquele fio agudo e cortante de impassibilidade ao pensamento. Esta nova máscara complica bastante a procura de certezas de Ricardo Reis, como se verifica:

[...] Três mil soldados de Marrocos desembarcaram em Algeciras, e vai estender-se em cima da cama desesperado por se ver tão sozinho, não pensa em Marcenda, é de Lúcia que se lembra, provavelmente porque está mais ao alcance da mão, [...] (SARAMAGO, 1998, p. 389)

Saramago, ao colocar a personagem Ricardo Reis a vivenciar tão tumultuado contexto histórico, só poderia fazê-lo através de um narrador contestador que invertesse a ordem estabelecida por ele como filosofia de vida. O novo Reis vai sendo transformando aos olhos do leitor até pela ausência da ordem:

[...] Levanta-se da cama, reúne o jornal disperso, uma folha aqui, outra além, espalhadas pelo chão, sobre a colcha, [...] Aliás Lídia não tem aparecido, a roupa suja acumula-se, o pó cai sobre os móveis e os objetos maciamente, aos poucos as coisas perdem o seu contorno como se estivessem cansadas de existir, será também o efeito de uns olhos que cansaram de as ver. [...] Saudoso já deste verão que vejo, sabendo que esta primeira verdade se tornara entretanto mentira, porque não sente nenhuma saudades, apenas um sono infinito [...] (SARAMAGO, 1998, p. 399-400)

Para concluir, Saramago coloca Ricardo Reis em confronto consigo mesmo e com o mundo em rápido processo de transformação, assim, como observador de tudo, vê as mazelas do mundo com exatidão.

Para acentuar o processo, o fantasma de Pessoa se transfigura em crítico mordaz da realidade e questiona os comportamentos de Reis, Campos e o próprio comportamento ainda em vida, juntamente com o questionamento sobre a estética literária dos três. Desse modo, para Reis, o mundo se multiplica como se fosse um jogo de espelhos labirínticos que parece não ter limites de finitude pela ilusão enganosa. Ao presenciar a revolta dos marinheiros, Ricardo Reis não consegue ficar impassível, pois se vê frente a frente com o acelerado processo de desumanização em que foram lançados os seres humanos.

A personagem Ricardo Reis, em acentuado processo de conscientização, cresce e se multiplica como ser existencial. O saber assim adquirido o aproxima de perspectivas novas, afastando-o das elites clássicas e aproximando-o da realidade circundante. Percebe que, para ele, agora, viver é estar em conflito constante. Desse modo, Reis se vê diante de um mundo que não é nenhum espetáculo grandioso e sente uma fadiga sem sentido, enorme cansaço toma-lhe o espírito.

Depois da inesperada descoberta da impossibilidade de compreender as inter-relações que permeiam o corpo social e de romper com a solidão, tudo perde sentido, opta por abandonar este mundo. Mundo no qual não encontra referência, já que toda a filosofia de vida perdeu o sentido. E ao saber que o fantasma de Fernando Pessoa não poderá continuar as andanças, percebe que a própria presença, também, deixa de ser necessária ao mundo dos

vivos. Assim, levanta-se e acompanha Fernando Pessoa ao Cemitério dos Prazeres, construindo fechamento inesperado. Indiferentemente, Reis acompanha-o em retirada definitiva da vida. Leva o livro que não soube ou não quis ler e que agora não mais lerá.

A propósito desta morte antecipadamente anunciada já no título, pode-se (inter)relacionar com a declaração atribuída a Fernando Pessoa de que não se morre de doença, mas de palavras por dizer e gestos por fazer. Poder-se-ia inferir a noção de uma personagem que escolhe a própria morte simbólica. Segundo Martins (1994, p. 56):

Reis decide acompanhar Pessoa, após conversarem, por perceber “que a sua vida não tinha mais sentido”. É esta percepção que faz com que Reis vá, também ele, perdendo a capacidade de leitura que os vivos têm, para que talvez como morto possa compreender porque a “terra espera”. É justamente para a terra que Saramago convida o leitor a olhar, ontem, hoje, e sempre.

A história literária humana, anunciada na epígrafe deste estudo, iniciou-se com Homero, foi de Homero a Camões, de Camões a Pessoa e de Pessoa a Saramago, para ficar centrada na literatura em destaque. Uma trajetória longa e várias epopéias foram narradas e registradas pela escrita. A capacidade do ser humano de se apropriar da cultura pelo viés da leitura é bem explicada por Silva (1987, p. 42):

Leitura é uma atividade essencial a qualquer área do conhecimento e mais essencial ainda à própria vida do Ser Humano. (O patrimônio simbólico do homem contém uma herança cultural registrada pela escrita. Estar com e no mundo pressupõe, então, atos de criação e re-criação direcionados a essa herança. A leitura, por ser via de acesso a essa herança, é uma das formas do Homem se situar com o mundo de forma a dinamizá-lo).

Saramago, com modo peculiar de captar imagens mundanas narra, recriando os textos lidos, e deixa a formulação crítica por conta do leitor. Mas, uma narrativa que não impulse a pensar e a promover novas percepções do mundo não perpetuará e os textos saramaguianos prometem permanência no cânon literário. Valendo-se, mais uma vez de Seixo (1998, p. 94):

[...] é que a ficção literária pode, por si própria, constituir um facto definido que muda a História (literária), e que tais factos são susceptíveis de reescritas diferenciadas e divergentes que produzem ficções, deslocando assim os horizontes de expectativa e reconstruindo os protocolos de leitura que não apenas crítica, mas também a teoria parece, estão interessadas em seguir na mudança de tempos e de das perspectivas.

O leitor-ficcionista Saramago teima em instigar o leitor, intranquilizando-o. Prefere a interrogação e o desafio, um insólito perturbador, distanciado da lógica, mais realista e serena. Para Iser (1996) o texto literário de qualidade é aquele que gera modificações no comportamento do leitor, conscientizando-o e alterando-lhe o “horizonte de expectativas”. Através da exploração intertextual e de uma multiplicidade de discursos, transmite ao leitor esse lado questionador da existência, como alerta Mendes (1998, p. 4):

As relações entre José Saramago e os seus leitores vêm conhecendo, a cada dia que passa, os frêmitos crescentes de uma afectividade. Não há nelas lugar para a indiferença ou, se se quiser, para um território descontaminado de sobressaltos de múltipla natureza. Antes de mais porque o ficcionista prefere a interrogação e o desafio, o lado sonogado do real, um imaginário perturbador, renunciando às lógicas concertadoras, sedimentadas num jogo de previsão dos gostos correntes. E di-lo sem tibieza: "Os escritores não têm que andar cá para tranquilizar, suponho mesmo que é nosso dever intranquilizar toda a gente." Assim, o seu êxito não repousa num trabalho feito de interdições, alheamentos, cómodos ou calculados dizeres, nem num processo de enunciação à medida do consumo imediato, mas, pelo contrário, do desassossego que os seus livros transportam e fazem emergir. Apesar da serenidade de uma literatura que recusa toda a espécie de disfemismos para dizer a elegia, o tormento e a angústia, tal como para as notações do júbilo, do enlevo e da fruição apolínea. Livros do nosso desassossego, portanto. Em que nos revemos e questionamos. Na diversidade das épocas e histórias que nos moldam, seres precários, povo capaz de tocar a estrela e o tojo. Por isso, desde sempre renovando-se, mesmo quando reiterando problemáticas e soluções formais.

A conduta de Saramago foi de tornar possível que a realidade desapareça, mantendo-se apenas os objetos e a representação do espaço, a materialidade que flui, em um mundo paralelo de ficção e alegoria, universo da interrogação, contudo sem perder o referencial com o mundo real. Iser (1983) alerta que a ambivalência do discurso ficcional torna o texto literário um mediador ideal entre o real e o imaginário.

No texto em estudo, Saramago usa o discurso irônico para fazer as críticas, e assim – entre o universo real e o ficcional – a narrativa progride até alcançar o clímax com a

revolta dos marinheiros e, quando se espera uma postura de comando de Ricardo Reis, ele surpreende pelo inusitado final. Caminha, talvez para pôr-se a salvo da relação labiríntica que foi toda a existência, para fora da história e fora da vida.

Desse modo, Saramago tenta responder à própria indagação onde – ao mesmo tempo – confluem o real e o fantástico, em um jogo de espelhos em que um pólo não anula o outro, nem repousa na mesmice, no lugar comum de todos. Nada de alheamento e de serenidade. Prefere percorrer caminhos não trilhados e, assim, com um jeito polêmico e desarmante, o leitor se vê em alta tensão dialética cadenciada pelo “desassossego” desse tipo de discurso. Parece ser missão ou objetivo principal, ir pelo avesso do que permanece obscuro e desocultar, revelando o improvável que ela esconde.

Certamente, Saramago compactua com este pensamento enquanto leitor que se encontrou como escritor. Um mundo ordenado pelo pensamento mitológico, em evolução, vai sofrendo transformações até culminar com o mundo pós-moderno, fragmentado, com uma multiplicidade de visões, fruto de um tempo contraditório, de experiências dolorosas – mas profícuas – capazes de iluminar consciências.

Agindo por dentro dos problemas individuais e coletivos, José Saramago, no projeto literário – que não deve ter sido previamente organizado, mas que aconteceu, e que continua acontecendo – desvenda o íntimo da condição humana nas suas fraquezas/grandezas. A capacidade leitora e produtora altamente crítica lhe veio da vida, da experiência e sensibilidade, e não de uma aprendizagem sistematizada, no entanto, condensada e reveladora de uma grande esperança na humanização dos homens.

Por reiteradas declarações do próprio Saramago, pode-se perceber a importância da leitura na constituição como escritor ao ser ela interiorizada, assimilada e incorporada à experiência de vida e a partir daí representada lingüisticamente. A função desta

obra ficcional aponta para abrir um campo de representações, onde o leitor possa experimentar imaginariamente novas perspectivas, descortinando novos significados.

Hoje, asseguradamente, pode-se dizer que Saramago se consagrou como romancista que compõe textos mais como um contador de histórias, dada a natureza oral da prosa narrativa. Recorre sempre ao texto e transforma a linguagem convencional em tom cotidiano, mais próximo da vivência do leitor. Predeterminado, não aceita o português como o do Brasil, prefere – exige mesmo – que se mantenha o português da norma padrão de Portugal, que não admite inovações. Mas, abandona as regras de pontuação e opta por uma prosódia que foge do alheamento e da serenidade, do enlevo e da fruição apolínea. Tinha que inventar uma linguagem romanesca que atendesse a um fluir ininterrupto de história, mais falada do que escrita e assim criar um estilo só dele que mais parece ser uma aproximação intencional com o perfil de contador de histórias do próprio avô. Além dos laços familiares fortes, pode-se afirmar que a leitura influenciou de maneira decisiva a produção ficcional de Saramago.

Como justificativa do interesse pela escritura, José Saramago declara sempre a importância da “história de leituras”, como em mais esta confidência a Costa (1998, p. 22):

[...] acho que aprendi a escrever porque li muito. Sempre li muito, desde menino, desde adolescente, ia à biblioteca pública para ler, para ler e nada mais, e no dia seguinte tinha que me levantar cedíssimo para ir à oficina onde estava trabalhando. Não estou idealizando a minha vida, não estou fazendo romantismo barato e falso, estou falando de fatos e nada mais, sem cair na tentação de exagerar para uma vida extraordinária, senão o contrário.

O ano da morte de Ricardo Reis é, ao mesmo tempo, percurso de aquisição do conhecimento de Saramago enquanto leitor, já que ler é ato fundante da consciência humana e agente de mudança, exposição de mundividência pessoal e de reflexão sobre a relação de domínio da escrita. Para dar conta de tudo isso, vale-se de tantos diálogos

intertextuais na constituição da tessitura – que o texto acaba resultando, através desse procedimento – em uma literatura de um meio geográfico e de um tempo histórico definido, mas que carrega em si todo o legado e tradição da cultura universal.

A nós que acabamos de fazer uma das possíveis leituras do texto *O ano da morte de Ricardo Reis*, cabe aqui reverenciar o grande leitor/autor José Saramago, que soube muito bem percorrer essa longa trajetória literária. Sem perder o encanto pelo inusitado, finaliza dizendo por que “a terra espera”. E, parafraseando Silva (1987, p. 190): “[...] Uma espera de Lídias que permaneçam vivas e fazendo brilhar a esperança, numa terra que, como ela, está grávida de frutos, um dia, não abortados e nem vencidos”.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Espera-se que neste trabalho de reflexão tenha sido possível mostrar como Saramago, interlocutor influenciado pelas inúmeras leituras realizadas, vai aprimorando-se nos caminhos estéticos literários que lhe possibilitam desenvolvimento na constituição da escrita.

Falar de leitura é discorrer sobre as condições reais para o desenvolvimento e inserção do homem no contexto social. Isto porque o ato de ler é a via de acesso para a apropriação de bens culturais registrados pela escrita. Manifesta-se em Saramago interesse crescente pelo conhecimento histórico e pela busca da própria tradição literária portuguesa e universal. Esses aspectos confluem numa tensão dialética entre o presente – o vasto repertório cultural acerca das correntes contemporâneas – e os passados histórico e literário sempre presentes. Outro fator de suma importância para Saramago diz respeito a necessidade de difundir alerta sobre o processo de desumanização dos homens.

Para explicar essa transposição de leitor a autor, este estudo valeu-se da *estética da recepção*, sempre aberta às novas tendências e correlações, à teoria literária mais indicada para sustentar a releitura saramaguiana.. Zilberman (1989, p. 13) adverte que:

[...] a estética da recepção se coloca em certo lugar da teoria da literatura, desde o qual contempla seus precursores, as influências recebidas, as linhas que simultaneamente, mas diversamente pesquisam objeto similar, seus adversários intelectuais. A caracterização dos elementos comuns e divergentes significa, pois, localizá-la no campo do pensamento, importante para determinar a originalidade de suas idéias, as dívidas pagas a outras correntes teóricas, sua posição na história da inteligência do século XX. [...]

Desse princípio resultam importantes correlações por ordem da *teoria da recepção* que considera que um texto não diz apenas aquilo que desejava dizer e o sujeito da produção e o sujeito da recepção não são pensáveis como sujeitos isolados, mas como social e culturalmente mediados.

É possível considerar que Saramago encaixa-se bem nessa concepção teórica de leitor co-produtor, pois assume o comando da voz narrativa e é o responsável pela construção textual. Faz-se necessário considerar a semiótica literária que tem como principal elemento de estruturação dos textos a intertextualidade ou relações dialógicas.

O leitor/receptor Saramago vai condicionando fatores de diversas naturezas: históricos, ideológicos, sociológicos, culturais, estéticos, que determinam o seu “horizonte de expectativas”, no qual vai inserindo uma ajustagem, quer seja uma continuação, superação, imitação ou uma paródia dos paradigmas literários consagrados. Desse modo, utilizando-se de discurso irônico, ele enceta caminhos polêmicos de subversão na escrita.

Como se sabe, a leitura da literatura promove, aos olhos do leitor, fragmentos de vida, do mundo, da sociedade e do ambiente imediato ou longínquo, mediante um sistema de representação que tem como base a palavra escrita. À medida que o contato com a literatura molda a mente e o coração do indivíduo, promove também o gosto pela beleza da palavra; o deleite perante a criação de mundos de ficção. Portanto, o domínio da arte da palavra mostra-se imprescindível e, para a aquisição, Saramago empenha-se ao máximo numa busca da verdadeira expressão lingüística.

Sabe-se que a leitura de textos além de auxiliar na aprendizagem do mundo, forma a preferência do leitor. Por isso, a possibilidade de escolhas e a formação desta preferência tornam-se aspectos fundamentais na vida adulta. Desse modo explica-se a origem da atividade produtiva e, conseqüentemente, a compreensão do surgimento do escritor. Neste início, ainda está bem distante de um estilo individual e próprio – principal característica da prosa saramaguiana – mas bastante empenhado em modalidades variadas de comunicação por meio da expressão escrita.

Muitos indivíduos são influenciados por livros quando crianças e não se tornam escritores. No entanto, vencendo as deficiências da formação, Saramago alcança aquilo a que se dispõe: tornar-se um escritor bem sucedido.

Talvez seja possível afirmar que – por meio de uma lúcida e atualizada visão da historiografia, da crítica e da teoria literária – ele decide-se por uma escrita em diálogo com a literatura anterior, em termos de mensagem crítica da prosa e da poesia; nos fundamentos; na realização literária e no questionamento.

Contudo, pela própria natureza, somente o texto literário seria o mais propício para a realização desse ideal, pois se oferece como um ponto de encontro entre o leitor e o escritor. Trata-se de um processo de construção de significado em que o leitor outorga para si uma considerável autonomia, uma vez que se realiza num processo decisório individual e íntimo.

A leitura de textos opera como um veículo de emoções: primeiro inicia na palavra, no ritmo, nos símbolos e na memória despertando a sensibilidade e conduzindo a imaginação por meio da experiência literária. Para isso, faz-se necessário ressaltar que enquanto um texto é lido, a mente humana está a produzir outro. Segundo, que esse universo de palavras vêm-se envolvidos pela multissignificação que conforme aconselha (Eco, 1988, p. 25) “[...] A ambigüidade fundamental da mensagem artística é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo [...]”. Terceiro, quando tais manifestações lingüísticas são utilizadas pelo narrador cumprindo a função de ironizar e parodiar textos com os quais dialoga.

A inteligência de um Saramago leitor se vê enaltecida, pois conhece a literatura Pessoa aos dezoito, dezenove anos e se surpreende ao saber que Ricardo Reis não passava de um heterônimo. Como se pode perceber no fragmento em Carlos Reis (1998, p. 37):

[...] Já contei essa ‘anedota’ que é a descoberta do Ricardo Reis, com a idéia que havia realmente um senhor chamado Ricardo Reis, que tinha escrito aquelas odes,

sem que eu naquele momento soubesse que o Ricardo Reis era apenas (este **apenas** não é redutor...) (grifo do autor) um heterônimo de Fernando Pessoa [...].

Essa leitura de certa forma o fascinou, levando-o a tornar-se um viajante de Pessoa, fato nitidamente observado em suas andanças com o escritor pelo Ribatejo, sempre em companhia de Camões, exaltando assim a forte relação de Fernando Pessoa com o poeta quinhentista. Por outro lado, Camões teria para Saramago o título de guia, único e insubstituível no labirinto da poesia Pessoaana. No romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, o Pessoa de Saramago é desmemoriado e norteia-se geográfica e simbolicamente pela estátua de Camões.

O interessante a destacar neste procedimento de releituras é a relação intrínseca existente entre os nomes da tradição Camões, Pessoa e, hoje, Saramago. A recriação executada pelo último atinge tal primazia que – além de dialogar irônica e parodiscamente com a tradição – concede tom oralizante para o processo da escrita no intuito de construir alta literatura enaltecendo a cultura popular. Para alcançar tal objetivo, rompe gramaticalmente com várias regras da norma padrão culta, utilizando-se de tais estratégias narrativas: usa uma quantidade mínima de pontuação; mescla discursos direto, indireto e indireto livre sem anunciar ao leitor; elabora grandes parágrafos permitindo, com isso, que muitas vezes localizem-se no mesmo período sem sequer preparar tal entrada com os verbos de elocução; trabalha com força na intrusão do narrador; oscila de focalização interna para a externa da personagem e recupera a opinião do narrador com extrema facilidade e muito mais poder-se-ia falar, mas não se tem a pretensão de esgotar as inúmeras possibilidades de leitura que tal escritura permite, mas, sim, de apresentar algumas delas.

Conclui-se, finalmente, que a partir de uma avaliação do processo receptivo é possível explicar esta transposição de leitor a escritor. Ao ser questionado por Carlos Reis (1998.) quanto à sua formação como escritor, José Saramago responde que é necessário

desdobrar-se e assistir-se, enquanto pessoa que se informa, lê e adquire conhecimentos para a formação da pessoa que, sem que ele soubesse, seria escritor. Nesse sentido, não seria despropositado encerramos este estudo, com o título de uma conferência proferida por José Saramago (1997) na Universidade de Múrcia em 1994:

“Leitor de Pessoa, autor de Ricardo Reis”.

6. REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, B. Os cravos de abril e os encontros da história. São Paulo, Revista Novos Rumos. ano 16, n34, 2001. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>> Acesso em: 12/07/2002.

AGUIAR, J. A. Alguns apontamentos sobre a “estética” de Fernando Pessoa. Campinas, Revista Estudos Portugueses e Africanos. n.7, p. 39-48, 1986.

ALVIN, P. Memorial do convento: uma personagem chamada Língua Portuguesa. Diário de Lisboa. Lisboa., 14 de abril, 1988, p. 2.

ARABE, M. A. A. O processo heterônimo na concepção estético-filosófica de Fernando Pessoa. 1983. 218 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.

ARIAS, J. José Saramago: el amor posible. Barcelona: Planeta, 1998.

ARISTÓTELES. Arte retórica - arte poética. Rio de Janeiro: Tecnoprint S.A., ca.1980.

BACCEGA, M. A. Palavra e discurso: história e literatura. São Paulo: Ática, 1995.

BAKHTIN, M. Marxismo e filosofia da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 8.ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini . 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1990.

_____. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Florence Universitária, 1981.

BARATA, F. DE C. Traços anacreônticos na poesia de Ricardo Reis. In: SIMPÓSIO DE LÍNGUA E LITERATURA PORTUGUESA, 2., Rio de Janeiro, Anais... Rio de Janeiro: Gervasa, 1969.

BARBOSA, J. A. “Literatura nunca é apenas literatura”. In. ALVES, Maria Leila (org.). Linguagem e linguagens. São Paulo: FTD, 1993, p. 21- 26.

BARTHES, R. Elementos de semiologia. 15 ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

BASTAZIN, V. “Poética e mito da personagem na obra de Saramago”. Jornal O Estado de São Paulo, Caderno 2, Quarta-feira, 09/12/1998. p. 1-7. < <http://www.estado.com.br/jornal/98/12/09/news008.html> > Acesso em: 19/03/2002.

BASTOS, B. Retratos com palavras. Revista Camões. Lisboa, n. 3, out dez. p.10-11, 1998.

BENVENISTE, E. Problemas de lingüística geral II. Tradução de Maria da Glória Novak ; Maria Luiza Néri. Campinas: Pontes/UNICAMP, 1991. p. 81-90.

BERRINI, B. Eça e Pessoa. Lisboa: Moraes Editores, 1985.

_____. Ler Saramago: o romance. Lisboa: Caminho, 1998.

BRAIT, B. Ironia em perspectiva polifônica. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

_____. O texto irônico: fundamentos teóricos para leitura e interpretação. Revista do Mestrado em Letras da UFSM. Santa Maria, n.15, jul.nov., p.11-28, 1997.

BOSI, A. O ser o tempo na poesia. São Paulo: Cultrix, 1977.

CALBUCCI, E. Saramago: um roteiro para os romances. Cotia: Ateliê, 1999.

CAMÕES, L. V. Os Lusíadas. São Paulo: Cultrix, 196-.

CÂNDIDO, A. A literatura e a formação do homem. Revista Ciência e Cultura. São Paulo, n.24, p.803-809, 1972.

CARDOSO, L. M. O. José Saramago, um prémio nobel levantado do chão: uma escrita da subversão na subversão da escrita. Lisboa, 1998, p. 4. Disponível em: < http://www.ipv.pt/millennium/pers12_sar.htm > Acesso em: 06/03/02.

COELHO, J. P. Camões e Pessoa: poetas da utopia. Mira - Sintra: Europa – América, s.d.

COELHO, N. N. Fernando Pessoa: dialética de ser em poesia. Jornal da Poesia. Disponível em: < <http://www.secrel.com.br/jpoesia/nelly01.html>. > Acesso em: 20/11/2002.

COSERIU, E. Lições de Linguística geral. Coleção Linguística e Filologia. Trad. Prof. Evanildo Bechara. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1980.

COSTA, H. José Saramago: o período formativo. Lisboa: Caminho, 1997.

_____. José Saramago: o despertar da palavra. Revista CULT, São Paulo, n.17, ano 2, p.16-24, dez, 1998.

_____. O lugar de Saramago na literatura contemporânea. São Paulo, Folha de São Paulo. p.7, 27 abr. 1988.

COUTO, M. A Desbagagem do viajante. Jornal de Letras, Artes e Idéias. Lisboa., 14 out., 1998.

CRIMP, D. “On the museums’s ruins”. In: FOSTER, Hal (org.) The anti-aesthetic: essays on postmodern culture. Port Townsend, Wash., bay press, 1983, p. 43-56.

DUARTE, L. P. Intertextualidade e ironia em o bosque harmonioso, de Augusto Abelaira. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA,15., Assis, Anais... Assis: UNESP/FCL, 1994. v.1, p.116 - 121.

ECO, H. Leitura do texto literário: lector in fábula. Tradução de Mário de Brito. Lisboa: Presença, 1979.

_____. Obra aberta. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. Tratado geral de semiótica. Trad. Antonio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1980.

FARRA, M. L. D. Para uma “biografia” de um monárquico sem rei: Ricardo Reis. Revista de Estudos Portugueses e Africanos. Campinas, n.8, p. 77 – 87, 1986.

FEITOSA, M. M. M. Fernando Pessoa e Omar Khayyam: o Ruba'iyat (repercussão na poesia inédita do ortônimo) Revista de Estudos Portugueses e Africanos. Campinas, n. 29 p.5- 44 jan.jun., 1997.

FLORY, S. F. V. O inter-relacionamento história/ história, realidade/ ficção na construção do texto de José Saramago. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 15., 1994. Assis, Anais... Assis: Arte & Cultura/FCL UNESP, 1994. v. 1. p. 368-377.

FRYE, N. O caminho crítico. São Paulo: Perspectiva, 1973. Título original: The critical path.

GARCEZ, M. H. N. O tabuleiro antigo: uma leitura do heterônimo Ricardo Reis. São Paulo: Edusp, 1990. (Criação & crítica; v. 2)

GENETTE, G. Figuras. Tradução de Yvone Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GOMES, A. C. A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: Edusp, 1993.

GOLDMANN, L.. A sociologia do romance. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. Título original: Pour une sociologie du roman.

GOMES, R. C. A alquimia do sangue e do resgate em “levantado do chão”, de José Saramago. Revista de Estudos Portugueses e Africanos, Campinas, v. 13, p.19-27, 1989.

GULLAR, F. Fernando Pessoa; a razão poética. Folha de São Paulo, Caderno Mais! Brasil. São Paulo, 10 de novembro de 1996, p. 4-5.

GUSTAFSSON, M. A inspiração decorre da voz interior. Revista Camões. Lisboa, n.3, p. 16-18. out.dez. , 1998.

HANSEN, J. A. O percevejo. Folha de São Paulo. Mais! Brasil. São Paulo. 18 de outubro de 1998, p. 4-6.

HUTCHEON, L. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, L. C. Teoria da literatura em suas fontes. 2.ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p.384-416 v.2.

_____. O ato da leitura: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johnes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAKOBSON, R. Lingüística. Poética. Cinema: Roman Jakobson no Brasil. Tradução de Cláudia Guimarães de Lemos ; Francisco Achcar ; George Bernard Sperber; Yonne Argolo ; Haroldo de Campos ; J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1970. (Debates ; 22)

_____ ; PICCHIO, L. “Os oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa”. In: JAKOBSON, R. Lingüística. Poética, Cinema. São Paulo: Perspectiva, 1970, p.93 - 118.

JAUSS, H. R. Pour une esthétique de la réception. Paris: Gallimard, 1978.

_____. O texto poético na mudança de horizonte da leitura. In: LIMA, L. C. Teoria da literatura em suas fontes. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p.305-358. v. 2.

JENNY, L. et al. Intertextualidades. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

JOLLES, A. Formas simples. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JUNG, C. G. O espírito na arte e na ciência. Petrópolis: Vozes, 1985.

KRISTEVA, J. Introdução à semanálise. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. A produtividade dita texto. In: Literatura e semiologia. Tradução de Célia Neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1972.

KOCH, I. G. V. ; TRAVAGLIA, L. C. A coerência textual. São Paulo: Contexto, 1990.

KUJAWSKI, G. M. Fernando Pessoa, o outro. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1979.

LEFEBVE, M. J. Estrutura do discurso da poesia e da narrativa. Tradução de José Carlos Seabra Pereira, Coimbra: Almedina, 1975.

LOTMAN, Y. A estrutura do texto artístico. Tradução de Maria do Carmo V. Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

LOURENÇO, A. A. Crônica do ano da peste. Diário de Lisboa. Lisboa. 28 de janeiro, 1988.

LOURENÇO, E. Labirinto da Saudade. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

LYOTARD, J. F. A condição pós-moderna. Tradução de José Bragança de Miranda. Lisboa: Gradiva, 1996.

MARTINHO, F. J. B. “Para um enquadramento periodológico da poesia de José Saramago”. Rev. Colóquio Letras, Lisboa, nº 151-152. janeiro/jun., 1999.

MARTINS, J. C. Naufrágio de Sepúlveda : texto e intertexto. Lisboa: Replicação, 1997.

MARTINS, A. A. P. História e ficção: um diálogo. Lisboa: Fim dos Séculos Ed., 1994.

MENDES, J. M. José Saramago: os livros do nosso desassossego. Revista Camões, Lisboa: 1998. Disponível em: < <http://www.instituto-camoes.pt/escritores/saramago/livrsndesassg.htm> > Acesso em: 12/01/2001.

MENDONÇA, F. A literatura portuguesa no século XX. São Paulo: Hucitec, 1973.

MOISÉS, M. A Análise literária. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

MOISÉS, C. F. O Poema e as máscaras. *Coimbra:Almedina, 1981*.

_____. O mundo de Alberto Caieiro: a multiplicação do real. São Paulo: [s.n.],1970. p.25-38 Disponível em: < <http://www.instituto-camoes.pt/escritores/pessoa/biblbrasil.htm> > Acesso em: 23/02/2003.

_____. Quem tem medo de Fernando Pessoa. Revista de Estudos Portugueses e Africanos. Campinas, n.8, p. 89-95, 1985.

MONTEIRO, A. C. Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

MOUTINHO, I. A crônica segundo José Saramago. Revista Colóquio Letras. Lisboa, n.151-152, p. 81-91. jan./ jun., 1999.

NEVES, J. A. ; TUFANO, D. (org.) Luís de Camões: lírica, épica, teatro, cartas. São Paulo: Moderna, 1980.

NUNES, B. O tempo na narrativa.. São Paulo: Ática, 1988.

OLIVEIRA FILHO, O. J. Carnaval no convento: intertextualidade e paródia em José Saramago. São Paulo: Editora Unesp, 1994.

ORLANDI, E. P. Discurso e leitura. São Paulo: Cortez ; Campinas: UNICAMP, 1988. (Coleção passando a limpo)

PAZ, O. “O desconhecido de si mesmo: Fernando Pessoa”. In: AUTOR. Signos em rotação. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PEREIRA, A. R. José Rodrigues Miguéis e José Saramago: o mesmo empenho na dignificação dos humildes deste mundo. Disponível em: < <http://ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk6/ensaios/migueis.htm> >

PESSANHA, C. Clepsidra. Ed. Barbara Spaggiari, Bari: Adriatica Editrice, 1983.

PESSOA, F. Antologia de estética: teoria e crítica literária. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1988b.

_____. Antologia Poética de Fernando Pessoa.. Rio de Janeiro: Tecnoprint S. A., [199?]

_____. Carta enviada a Casais Monteiro, em 13 de janeiro de 1935. Disponível em: < <http://www.secrel.com.br/jpoesia/fpesso42.html>. > Acesso em: 23/12/2001

_____. Correspondência: 1905 – 1922. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

_____. Correspondência inédita. Organização e notas de Manuela Parreira da Silva. Prefácio de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1996.

_____. Obra poética. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. 4.ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1972.

_____. O eu profundo e os outros eus. Seleção e nota editorial [de] Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. Obras em prosa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1986.

PESSOA, F. O guardador de rebanhos: e outros poemas. Seleção e introdução de Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix/ USP, 1988a.

_____. Poesias de Ricardo Reis. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PICCHIO, L. S. O nobel desembarca em Portugal. Revista Camões. Lisboa, n.3, p.36-38, out.dez., 1998.

_____. Reunificação de Fernando Pessoa. Revista de Estudos Portugueses e Africanos. Campinas, n.8, p. 21-25, 1985.

PIRES, O. Teoria e técnica literária. 2. ed. Rio de Janeiro: Presença, 1985 (Coleção Linguagem).

PITERI, S. H. de O. R. Personagem histórico/personagem ficcional em memorial do convento. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 15., 1994. Assis. Anais... São Paulo: Arte & Cultura, 1994. p.195-199 v.2.

PLATÃO. Diálogos: a *república*. Rio de Janeiro: Tecnoprint S. A., ca. 1980)

PORTOGHESI, P. Postmodern: the architecture of the postindustrial society, Nova York, Rizzoli, 1983.

QUEIRÓS, Eça. O primo Basílio. São Paulo: Ática, 1995.

_____. A relíquia. São Paulo: Ática, 1995.

REIS, C. Diálogos com José Saramago. Lisboa: Caminho, 1998.

REMÉDIOS, M. L. R. A prosa portuguesa contemporânea: texto, contexto, intertexto. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 15., 1994. Assis. Anais... São Paulo: Arte & Cultura, 1994. p.359-367. v.1.

ROSENFELD, A. Texto/contexto. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SÁ-CARNEIRO, M. Cartas a Fernando Pessoa. Intr. Urbano Tavares Rodrigues. Lisboa: Ática, 1959, VI, II. (Nova edição em 1973).

SARAMAGO, J. A caverna. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. A bagagem do viajante. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. A jangada de pedra. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. A noite. Lisboa: Caminho, 1987b.

_____. As opiniões que o DL teve. Lisboa: Seara Nova, 1974.

_____. A segunda vida de Francisco de Assis. Lisboa: Caminho, 1987c.

_____. Cadernos de Lanzarote I,II, III. São Paulo: Companhia das Letras, 1997c.

_____. Cadernos de Lanzarote IV, V. São Paulo: Companhia das Letras, 1999b.

_____. Deste mundo e do outro. Lisboa: Editorial Caminho, 1997b.

_____. Ensaio sobre a cegueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARAMAGO, J. Ensaio sobre a lucidez. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. História do cerco de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. In nomine dei. Lisboa: Caminho, 1994.

_____. Levantado do chão. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a.

_____. Manual de caligrafia e pintura. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SARAMAGO, J. Memorial do convento. São Paulo: Companhia das Letras, 1982b

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

_____. O ano de 1993. Lisboa: Caminho, 1987.

_____. Os apontamentos. Lisboa: Seara Nova, 1976.

_____. Objeto quase. São Paulo: Companhia das Letras, 1994a.

_____. O evangelho segundo Jesus Cristo. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. O homem duplicado. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. Os poemas possíveis. 2. ed. rev. e emend. Lisboa: Caminho, 1982a.

_____. Provavelmente alegria. 4. ed. Lisboa: Caminho, 1985.

SARAMAGO, J. Que farei com este livro? Lisboa: Caminho, 1988.

_____. Terra do pecado. Lisboa: Caminho, 1997^a

_____. Todos os nomes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARAMAGO, J. Viagem a Portugal. São Paulo: Companhia das Letras, 1981.

_____. História e ficção. Jornal de Letras, Artes e Idéias. Lisboa. n. 400, Ano 10, 06 a 12 mar., 1990. p. 19- 20.

_____. De como a personagem foi mestre e o autor aprendiz. Jornal de Letras, Artes e Idéias. Lisboa. 16 dez., 1998. Disponível em < <http://www.instituto-camoes.pt/escritores/saramago/confssaramago.htm> > Acesso em: 13/02/2002.

_____. Ficção. Revista Leia. Lisboa, n.126, abr., 1989.
SARAMAGO, J. Disponível em: < <http://educaterra.terra.com.br/almanaque/vidaeobra/saramago.htm> > Acesso em: 18/06/2002.

_____. Disponível em: < <http://ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk6/ensaios/migueis.htm> > Acesso em: 12/06/2002.

_____. Letras e Letras. Disponível em: < <http://www.ipn.pt/literatura/letras/cri017.htm/> > Acesso em: 11/06/2002. 23:00.

SEIXO, M. A. O essencial sobre José Saramago. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987.

_____. Lugares da ficção em José Saramago. Lisboa: INCM, 1999.

_____. Narrativa e ficção: problemas de tempo e espaço na literatura europeia do pós-modernismo. Colóquio Letras, Lisboa, n. 134, p. 101-113, out./ dez. 1992.

SEREZA, H. C. Saramago lança O homem duplicado. < <http://www.estadao.com.br/divirtase/noticias/2002/nov/01/196.htm> > Acesso em: 02/12/2002.

SILVA, T. C. C. da. Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

_____. Mar português: reescrever Portugal no verso e no reverso da aventura. Revista de Estudos Portugueses e Africanos. Campinas, n. 24 p.55-67, 1994.

_____. José Saramago: a ficção reinventa a História. Colóquio/Letras, n. 120, abril-junho de 1991, p. 174-178.

SILVA, T. C. C. da Do labirinto textual ou da escrita como lugar de memória. Revista Colóquio Letras. Lisboa, n. 151-152, p. 249 – 267, jan.jun., 1999.

SILVA, R. Entrevista com José Saramago. Jornal Diário Popular. Lisboa. 11 dez., 1986.

SCHWARTZ, A. Os anos do eclipse de Saramago. Revista CULT. São Paulo, n. 17 p. 28 – 29. 1998.

STAM, R. Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.

TREVISAN, Z. Texto é pretexto: leitura e redação na sala de aula. Presidente Prudente: Grafoeste, 1994.

_____. O leitor e o diálogo dos signos. São Paulo, Clíper, 2000.

VASCONCELOS, C. J. Uma fábula e um libelo. JL – Jornal de letras, Artes e Idéias. Lisboa, 17/ março/2004.

VASQUES, R. A. ; MURRIE, Z. de F. Intertextualidade: o diálogo textual. Revista Idéias. São Paulo, p.8-9, 1993.

VECCHI, R. Os dois Saramagos: a arte do testemunho. Revista Colóquio Letras. Lisboa, n. 151-152 , jan. jun., 1999.

VIEIRA, Y. F. Epitáfio para Ricardo Reis. Revista de Estudos Portugueses e Africanos. Campinas, n. 6. p. 115 – 120, . 1985.

_____. O menino (grego) e sua mãe. Revista Estudos Portugueses e Africanos. Campinas, n. 12, p.15 – 23, 1988.

VYGOTSKY L. S. Pensamento e linguagem. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ZILBERMAN, R. Estética da Recepção e História da Literatura. São Paulo: Ática, 1989.

7. BIBLIOGRAFIA

ABDALA JÚNIOR, B. Literatura, história, política. São Paulo: Ática, 1989.

ADORNO, T. W. “La posición del narrador en la novela contemporánea”. In: Notas de literatura. Ba: Ariel, 1962, p. 45-62.

AGUIAR, J. A. Alguns apontamentos sobre a “estética” de Fernando Pessoa. Revista de Estudos Portugueses e Africanos. Campinas, n. 7 p. 39 – 48, 1986.

_____. Um convento e uma passarola. Revista de Estudos Portugueses e Africanos. Campinas, n. 2, p.125 – 131, 1983.

AGUIAR e SILVA, V. M. Teoria da literatura. 4. ed. Coimbra: Almedina, 1982.

ARRIGUCCI JR, D. O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Júlio Cortázar. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

AUERBACH, E. Mimesis. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1971. Título original: Dargestellte Wirklichkeit in der abendlaendischen Literatur.

BAKHTIN, M. Estética da criação verbal. Tradução de Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARATA, F. de C. Traços anacreônticos na poesia de Ricardo Reis. In: SIMPÓSIO DE LÍNGUA PORTUGUESA, 2., 1969 Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: Gernasa, 1969.

BARTHES, R. et. ali. Análise estrutural da narrativa. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. O Prazer do Texto. Lisboa: Edições 70, 1983.

_____. Mitologias. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo, Difel, 1985.

BÉLKIOR, S. Fontes latinas de Fernando Pessoa e correções ao texto das odes de Ricardo Reis. Rio de Janeiro: C.B.A.G., 1983.

_____. Horácio e Fernando Pessoa. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, [197-]. p. 91.

BERARDINELLI, Cleonice. Estudos sobre Fernando Pessoa. Cadernos da PUC. Rio de Janeiro, n.1, ago. p. 5-39, 1969.

_____. Observações sobre a língua portuguesa de Fernando Pessoa. *Ibérica*. Rio de Janeiro, n.1, 1959.

BERRINI, B. História e ficção: Oliveira Martins, Eça de Queiroz e José Saramago. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 15., 1994. Assis. Anais... São Paulo: Arte & Cultura, 1994. p.227-231, v.1

BLANCO, J. Fernando Pessoa: esboço de uma bibliografia. Lisboa: Imprensa Nacional, 1983.

BOSI, A. Reflexões sobre a arte. São Paulo: Ática, 1985.

BRAGA, I. José Saramago: O Ano da Morte de Ricardo Reis. In: Persona, Porto, n.º 11/12, Dez. 1985.

BRIAN, M. Postmodernist fiction. Londres/Nova York: Routledge, 1991.

CAMOCARDI, E. M. Mensagem: uma concepção mística e missionária da história de Portugal. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 15., 1994. Assis. Anais... São Paulo: Arte & Cultura, 1994. p.368-377, v.1

CAMPA, R. A viagem e a nostalgia: as imagens flutuantes de Pessoa. Tradução de Julia Marchetti Polinesio. São Paulo: HUCITEC, 1997.

CAMPOS, H. de. A arte no horizonte do provável. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Debates ; 16)

CANDIDO, A. A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1987.

_____. et. ali. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CARPEAUX, O. M. História da literatura ocidental. Rio de Janeiro: Alhambra, 1984. 8v.

CHEVALIER, J. ; GHEERBRANT, A. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

CINTRA, I. A. Marcas lingüísticas do narrador. Alfa. São Paulo, n.25, p.49-56, 1981.

COELHO, J. do P. Diversidade e unidade em Fernando Pessoa. São Paulo: Verbo, 1977.

_____. Dicionário de literatura. 3. ed. Barcelos: Minho, 1983.

COHEN, J. Estrutura da linguagem poética. Trad. Álvaro Lorencini ; Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1966. Título original: Structure du langage poétique.

CORTÁZAR, J. Valise de cronópio. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COSTA, H. Sobre a Pós-Modernidade em Portugal. Saramago revisita Pessoa. São Paulo 2/4/1988.

CURY, J. Do ultimatum de 1890 ao ultimatum de 1917: da intertextualidade pessoana. Revista de Estudos Portugueses e Africanos. Campinas, n. 8, p. 97-103, 1986.

DERRIDA, J. A escritura e a diferença. Tradução de Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Debates ; 49)

ECO, H. A estrutura ausente. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1971.

_____. Como se faz uma tese. São Paulo: Perspectiva, 1983.

FONSECA, C. Pensamento vivo de Fernando Pessoa. São Paulo: Martin Claret, 1988.

FRIEDRICH, H. Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni ; Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GALHOZ, M. A. Fernando Pessoa, encontro de poesia. Introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. 2. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.

GARCEZ, M. H. N. Do desconcerto e do conserto do mundo. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 11 Jun. 1988.

_____. Trilhas em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro: coletâneas de artigos e ensaios. São Paulo: Moraes/Edusp, 1989.

GOMES, A. C. O Mestre da placidez: Ricardo Reis., Boletim Informativo do Centro de Estudos Portugueses da USP. São Paulo, n. 6 p.3-9, jan.dez., 1978.

GAMA, R. O guardador de signos: Caieiro em pessoa. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Debates)

GENETTE, G. Discurso da narrativa. Trad. F. C. Martins. Lisboa: Vega, s.d.

_____. Palimpsestes. Paris, Seuil, 1983.

GOLDSTEIN, N. Versos, sons, ritmos. São Paulo: Ática, 1985.

GOMES, A. C. Fernando Pessoa: as muitas águas de um rio. São Paulo: Pioneira, 1987.

GUSMÃO, M. Linguagem e História segundo José Saramago. Vida Mundial, nº. 10. nov/1998, p. 12-5.

_____. O sentido histórico na ficção de José Saramago. Vértice. II série. Nº. 87. nov/dez/1998, p. 7-22.

HEGEL, G. F. Estética: parte terceira. Tradução de Álvaro Pinheiro. Lisboa: Guimarães, 1975.

JARDIM, P. de T. Os olhos azuis de Caieiro. Revista de Estudos Portugueses e Africanos. Campinas, n. 3, p. 55-66, 1984.

JAMESON, F. Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996. Título original: Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism

KAISER, W. Análise e interpretação da obra literária. 6.ed.rev. Coimbra: Arménio Amado, 1976.

LAKATOS, E. M. Fundamentos da metodologia científica. São Paulo: Atlas, 1992.

LOPES, T. R. A Europa de Pessoa e de Sá-Carneiro. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS, LITERATURA PORTUGUESA, 15., 1995. Assis. Anais... São Paulo: Arte & Cultura, 1995. p. 68-78, v.1.

_____. Pessoa por conhecer: roteiro para uma expedição. Lisboa: Estampa, 1990.

LOURENÇO, E. Fernando, rei da nossa Baviera. Revista de Estudos Portugueses e Africanos. Campinas, n. 8, p.63– 73, 1986.

LUBBOCK, P. A técnica da ficção. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1976.

MADRUGA, M. C. A paixão segundo José Saramago: a paixão do verbo e o verbo da paixão. Porto: Campo das Letras, 1998.

MARGARIDO, A. As inquietações plásticas de Bernardo Soares. Revista de Estudos Portugueses e Africanos. Campinas, n. 8, p. 27 – 46, 1986.

MENDILOW, A. A. O tempo e o romance. Porto Alegre: Globo, 1972.

_____. Personagem. Revista de Estudos Portugueses e Africanos. Campinas, n. 8, p.47 – 62, 1986.

OSAKABE, H. Antero e Pessoa. Revista de Estudos Portugueses e Africanos. Campinas, n.28, p.5-36, 1996.

OLIVEIRA, C. Pequenos Burgueses. 3. ed. Lisboa: D. Quixote, 1970.

OLIVEIRA FILHO, O. A necessidade de fantasia. MISCELÂNEA (Faculdade de Ciências e Letras de Assis) UNESP. Assis, SP – Brasil, 1998.

PADRÃO, M. da G. A metáfora em Fernando Pessoa. Porto: Inova, 1973.

PAZ, O. Signos em rotação. São Paulo, Perspectiva, 1972.

PECHEUX, M. Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi e outros. Campinas: UNICAMP, 1988.

PERRONE – MOISÉS, L. Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

PERRONE – MOISÉS, L. Olhar é estar doente dos olhos. Adauto Novos: Companhia das Letras, 1993

_____. O livro do desassossego: do mundo em falta à palavra plena. Revista de Estudos Portugueses e Africanos. Campinas, n. 8, p. 09 – 19, 1986.

PICCHIO, L. S. Reunificação de Fernando Pessoa. Revista de Estudos Portugueses e Africanos. Campinas, n.8, p. 21-25, 1986.

PIRES, J. C. Balada da Praia dos Cães. 5. ed. Lisboa: O Jornal, 1983.

POUND, E. ABC da literatura. Tradução de Augusto Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976. Título original: ABC of reading.

PROENÇA FILHO, D. Pós-modernismo e literatura. São Paulo: Ática, 1995.

REBELO L. S. José Saramago: O Ano da Morte de Ricardo Reis. In: Colóquio/Letras, n.º 88, Lisboa, Novembro 1985, p. 144-148.

REBELO, L. F. Posfácio a José Saramago. Que farei com este livro? Lisboa: Caminho, 1980, p. 160.

REIS, C. ; LOPES, A. C. M. Dicionário da teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos)

REIS, F. P. José Saramago e Algumas Tendências Atuais do Romance em Portugal. In: Peregrinação, Lisboa, n.º 12. 1986.

RICOEUR, P. Tempo e narrativa. Campinas: Papirus, 1994.

SACRAMENTO, M. Fernando Pessoa: poeta da hora absurda. Porto: Inova, 1973.

SANT'ANNA, A. R. de. Paródia, paráfrase & cia. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, A. T. de C. Pessanha e Pessoa: uma leitura do mar português. Revista de Estudos Portugueses e Africanos. Campinas, n.13 , p. 39-52, 1989.

SANTOS, J. F. de. O que é pós-modernismo. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SARAIVA, A. J. ; LOPES, O. História da literatura portuguesa. 13.ed. Porto: Porto Editora, 1979.

SARTRE, J. P. Que é literatura. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SCHWARZ, R. Ao vencedor as batatas. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

SEGOLIM, F. As linguagens heteronímicas pessoanas: poesia, transgressão, utopia. 1982. 183f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.

SEVERINO, A. J. Metodologia do trabalho científico. São Paulo: Cortez, 1986.

SILVA, V. M. A. Teoria da Literatura. 7ª ed., Coimbra: Livraria Almedina, 1973.

SIMÕES, J. G. Heteropsicografia de Fernando Pessoa. Porto: Inova, 1973.

_____. Vida e Obra de Fernando Pessoa: história de uma geração. Lisboa: Bertrand, 1950 (4ª ed., 1980).

SIMOMSEN, M. Le Conte Populaire. Paris: PUF, 1984.

SCHOLES, R. ; KELLOGG, R. A natureza da narrativa. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw Hill, 1977.

TACCA, O. As vozes do romance. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983. Título original: "Lãs vozes de la novela".

TODOROV, T. Introdução à Literatura Fantástica. Lisboa: Moraes, 1977.

TREVISAN, Z. As malhas do texto: escola, literatura, cinema. São Paulo: Clíper, 1998.

VALÉRY, P. Discurso sobre a estética. In: LIMA, L. C. Teoria da literatura em suas fontes 2.ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 1. WATT, I. A ascensão do romance. Tradução de Hidegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

ZILBERMAN, R. A literatura portuguesa e o leitor brasileiro. Revista de Estudos Portugueses e Africanos. Campinas, n.2, p. 17- 33. nov. 1983.