

**UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS – CAMPUS DE  
ASSIS**

**MARILDA BEIJO**

**DA CRIAÇÃO À RECRIAÇÃO: O PERCURSO  
INTERTEXTUAL E METALINGÜÍSTICO EM *O ANO DA  
MORTE DE RICARDO REIS*, DE JOSÉ SARAMAGO.**

**ASSIS**

**2005**

**MARILDA BEIJO**

**DA CRIAÇÃO À RECRIAÇÃO: O PERCURSO  
INTERTEXTUAL E METALINGÜÍSTICO EM *O ANO DA  
MORTE DE RICARDO REIS*, DE JOSÉ SARAMAGO.**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área Conhecimento: Literatura e vida social).

Orientador: Dr.Odil José de Oliveira Filho

ASSIS

2005

***Aos meus pais e irmãos, por me apoiarem nos  
momentos de maior dificuldade.***

## **Agradecimentos**

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desta pesquisa. De forma especial:

ao Prof. Dr. Odil José de Oliveira Filho, pela sua eficiente orientação, amizade, compreensão e pela confiança em mim depositada;

à minha grande amiga Marta Aparecida Broietti que tanto me ajudou, com sua amizade sincera e despreendida, dedicando seus dias na correção deste trabalho.

ao meu amigo Bruno de Camargo Mendes pelas conversas, desabafos prolongados e pelas inúmeras vezes que me hospedou em sua casa.

à CAPES pelo apoio financeiro essencial para a concretização deste trabalho.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
I – DA ORIGEM HETERONÍMICA A UM DOS MÚLTIPLOS EUS PESSOANOS: RICARDO REIS.....	19
II – RICARDO REIS: UM HORACIANO? .....	34
III – SARAMAGO E O REENCONTRO COM A POESIA.....	56
IV – A INTERTEXTUALIDADE E A METALINGUAGEM ENTRE PESSOA E SARAMAGO.....	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	104

BEIJO, Marilda. *DA CRIAÇÃO À RECRIAÇÃO: O PERCURSO INTERTEXTUAL E METALINGÜÍSTICO EM O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS, DE JOSÉ SARAMAGO*. Dissertação (Mestrado em Literatura – Área de Literaturas em Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras – Unesp, Assis, 2005.

## RESUMO

O presente estudo propõe uma análise do processo criativo de construção literária desenvolvido na narrativa *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, tendo como base a intertextualidade e a metalinguagem que sustentam a questão primordial da pesquisa: o fato de que parece haver no romance a existência de uma certa tensão entre a prosa e a poesia. Isso se dá, possivelmente, em decorrência da recuperação, por Saramago, das odes do poeta neoclássico Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa, trazendo esses textos para o interior do universo ficcional e causando uma mescla entre os gêneros (prosa/poesia, poesia/prosa), de modo a ser possível questionar, inclusive, como se estabelecem os limites entre os gêneros literários, já que o texto vai se construindo de forma híbrida. Esse tipo de procedimento legitima-se pelo fato do escritor utilizar-se do espaço romanescos, que permite a junção dessas duas formas de manifestação artística e estética: o romance resgata, assimila, transforma, deforma, (des)constrói e reconstrói, por meio do processo intertextual, os diferentes discursos de que se apropria. Além disso, paralelamente, existe uma discussão metalingüística, ou seja, o tratamento das artimanhas da linguagem no momento do ato de escrever, que se instala na narrativa por meio dos diálogos entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa. O resultado desse processo literário de recriação da poesia de Fernando Pessoa é, segundo a análise feita, uma revisitação, por parte de Saramago, de toda a tradição clássica, assim como de sua poesia e de sua própria postura frente a literatura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Saramago, metalinguagem, intertextualidade, prosa, poesia.

## ABSTRACT

The current study proposes an analysis of the creative process of literary construction developed in the narrative *The year of Ricardo Reis's death*, by José Saramago, having as a base the intertextuality and the metalanguage that support the fundamental issue of the research: the fact that it seems to have the existence of a certain tension between prose and poetry in the novel. That occurs probably resulting from the recuperation, by Saramago, of the odes of the neoclassical poet Ricardo Reis, Fernando Pessoa's heteronymous, bringing these texts to the inside of the fiction universe and causing a mixture between the genres (prose/poetry, poetry/prose) so that it is possible to question, inclusive, if what happens is a poetry in form of prose or a sort of poetic prose, since the text is built itself with a hybrid form. This kind of procedure legitimates itself by the fact that the writer uses the romantic space, what allows the joint of these two ways of artistic and aesthetics manifestation. The novel ransoms, assimilates, transforms, distorts, constructs, destroys and reconstructs the different speeches which it takes as its own, through the intertextual process. Besides, in a parallel way, there is a metalinguistic discussion, that is, the treatment of the language artifices at the moment of the writing act, that is settled in the narrative through the dialogues between Ricardo Reis and Fernando Pessoa. The outcome of this literary process of Fernando Pessoa's poetry re-creation is a revisit of all the classical tradition by Saramago's part, as well as of his poetry, and his own poetical making, according to the analysis performed.

**KEY WORDS:** Saramago, metalanguage, intertextuality, prose, poetry.

## INTRODUÇÃO

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, José Saramago recria o heterônimo de Fernando Pessoa, levando-o do Brasil, onde vivia há dezesseis anos, para o Portugal de 1936, inserido-o num contexto político, social e econômico bastante diverso do da época de sua partida. Reis dialogará com Fernando Pessoa, já morto nesse momento, mas dispondo, ainda, de oito meses para perambular no mundo dos vivos antes de desaparecer completamente. Suas conversas versarão, de um lado, sobre fatos do cotidiano de Reis e, de outro, sobre diferentes aspectos relacionados à poesia de ambos.

Na obra que se está analisando, a ficção é criada a partir da retomada do literário, ou seja, é por meio do resgate e, posteriormente, da recriação de um Fernando Pessoa e de um Ricardo Reis, que Saramago lança, metalingüisticamente, um questionamento a respeito do objeto artístico e do trabalho estético. Além disso, o Fernando Pessoa e o Ricardo Reis de Saramago ainda farão comentários referentes ao momento histórico levantado no romance – o ano de 1936; entretanto, o fato de essas análises históricas serem feitas por meio dos personagens, parece indicar que, mesmo nos momentos em que fatos históricos são abordados no romance, essa discussão é feita por meio do literário, isto é, a visão da história é dada pelo viés ficcional e não pelo viés histórico.

O percurso que se propõe neste trabalho é bastante longo e complexo, pois abarca a Antiguidade e a tradição grego-latina, o modernismo de Fernando



Pessoa, disfarçado na faceta do heterônimo neoclássico Ricardo Reis, até chegar à literatura portuguesa contemporânea de José Saramago. Embora pareçam temas muito distintos, estão intimamente relacionados na narrativa *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, partindo-se do ponto de vista da metalinguagem e da intertextualidade.

Saramago recria Fernando Pessoa que criou o heterônimo Ricardo Reis que, também, passa a ser uma recriação de Saramago, já que este é a principal personagem do romance. Ricardo Reis, por sua vez, recriou Horácio, baseando-se nos seus temas e motivos clássicos, como o *carpe diem*, a brevidade da vida, e na própria estrutura formal de compor suas poesias, posto que segue o modelo das odes horácianas.

José Saramago completa esse círculo de criações e recriações, aproveitando-se das odes escritas por Ricardo Reis, trazendo-as para interior da narrativa, (des)construindo-as e reconstruindo-as, e, sobretudo, prosificando o texto poético ou, sob outra perspectiva, atribuindo uma carga mais poética ao texto em prosa. Por meio desse trabalho com a linguagem e com o texto, usando a intertextualidade, Saramago engendra, metalingüisticamente, uma reflexão acerca da tensão existente entre a prosa e a poesia e a respeito do próprio fazer literário. Por isso, não há como dissertar sobre *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, comentando sua recriação – Ricardo Reis - sem antes refletir sobre o processo heteronímico (conforme se verá no capítulo I deste trabalho) que o originou, para, em seguida, abordar, de forma mais detalhada, o próprio heterônimo, na sua individualidade, conhecendo suas tendências, portanto, não

deixando de mencionar Horácio (tema que será tratado no capítulo II), já que este é o mentor deste heterônimo pessoano.

Toda essa conceituação prévia sobre a heteronímia, o próprio heterônimo e sua origem clássica, assim como as considerações feitas a respeito do percurso realizado por Saramago em seu reencontro com a poesia, pretendem embasar a pesquisa quando da análise do romance, *O ano da morte de Ricardo Reis*, já que o enfoque recairá sobre a recriação do heterônimo pessoano feita por Saramago, aproveitando as discussões elaboradas por “ele”, Ricardo Reis, pelo seu criador Fernando Pessoa (também recriado por Saramago) e pelo narrador saramaguiano.

Os elementos que se interceptam nesse romance parecem demonstrar o que Muecke (1973) denomina como “ironia romântica”, ou seja, a ironia de um escritor consciente de que a literatura não pode ser simplesmente ingênua e irreflexiva, necessitando apresentar-se como consciente de sua formação. Essa consciência se manifesta tanto por meio da postura irônica do narrador frente aos fatos históricos transfigurados no romance, como também por meio dos diálogos travados pelas personagens, Ricardo Reis e Fernando Pessoa, ao passo em que discutem o fazer literário.

Contrariando a origem do romance histórico tradicional, percebe-se que, ainda que o romance de Saramago traga à luz o passado histórico, tem-se, em primeiro lugar, as discussões sobre o literário e, conseqüentemente, aborda-se, também de forma literária, o histórico, já que muitas vezes o histórico é parodiado, satirizado, assumindo, assim, uma outra face. Isso é possível porque, o resgate do passado está imbuído de uma espécie de “intenção restauradora”, (GOBBI, 1982),

mas provavelmente com o propósito de ironizar, de criticar o período histórico reescrito no romance. O passado projeta-se no presente e é usado como cenário para as inquietações e questionamentos relativos à própria existência humana, estendendo-se também os questionamentos à tradição literária e ao ato de escrever, visto que a escrita e, por extensão, a literatura surgem como fruto da leitura que o homem faz do mundo, transformado em linguagem num processo metalingüístico e mimético.

O romance, além de utilizar a ironia, a paródia e a intertextualidade, também conta com a presença de um escritor consciente de sua posição privilegiada e de sua capacidade de tecer comentários, pois, segundo Gobbi (1992, p. 11), ao se analisar o passado, por meio do literário, procura-se "alcançar não o sentido mas, um sentido", pois há de se considerar mais de uma verdade, ou seja, não se deve pensar em uma verdade absoluta, mas, sim, em possíveis verdades, tendo como base a ironia e a consciência no ato de escrever. Recursos estilísticos como a ironia, a metalinguagem e a intertextualidade revelam que a literatura se constrói por meio do trabalho explorativo da linguagem, construindo a arte.

Além disso, Saramago, ao resgatar o heterônimo Ricardo Reis, criado por Pessoa, e reinventá-lo, aponta para a mescla que há entre os tempos passado e presente, o que Barthes denomina como "descronologização" (1988, p.148). Esse processo ocorre pelo resgate de fatos de uma época anterior, trazendo-os para uma época posterior, incluindo-se aí até mesmo o tempo do ato do próprio discurso. Embutido nesse procedimento, pode-se constatar, além da abertura para a subjetividade, também a negação da cronologia, ou seja, um tempo complexo

que tenderia à atemporalidade, idéia também defendida por Rosenfeld (1973, p.80), como já ocorrente no início do século XX, a respeito do romance moderno: "A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, os relógios foram destruídos. O romance moderno nasceu no momento em que se começa a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro".

O descronologizar, idéia também defendida por Castro (1984), aplica-se, perfeitamente, ao *Ano da morte de Ricardo Reis*, já que o passado não deve ser visto como algo resolvido e independente do presente, mas, sim, deve-se projetar o presente no passado, transformando o passado e, ainda, considerar que a visão do passado deve ajudar a entender o presente e também o futuro, num processo construtivo de interpenetração do tempo.

Todo esse jogo, amalgamando-se passado e presente, ficção e história, prosa e poesia só se faz possível por Saramago utilizar-se do espaço romanesco, posto que, segundo Schüler (1989, p.19), "o texto romanesco desdobra-se como espaço de experimentação variada, de configurações variadas, de recursos múltiplos, que substitui a unidade do enunciador pela pluralidade dos enunciados".

O romance surge como um espaço onde se configura uma quebra com as tradições, como diz Schüler (1989, p. 19): "livre de compromissos, surge como um lugar onde as idéias se fazem, se desfazem, se refazem (...) aberto a todas as experiências, avesso a quaisquer limites, o romance mina a rigidez dos gêneros (...) nos romances apagam-se até os limites entrem ficção e ensaio".

Considerando-se as teorias de Schüler e Rosenfeld, entre outros, acerca do romance, concebe-se esse gênero como um espaço que permite a instalação de

diferentes tipos de discursos, sejam eles históricos, filosóficos, poéticos e, conseqüentemente, isso faz com que o romance, muitas vezes, seja polifônico.

Dentro desse universo intertextual, a análise que se delineará a seguir tem como principal objeto a discussão metalingüística, ou seja, o tratamento das artimanhas da linguagem no momento do ato de escrever, que se instala na narrativa por meio dos diálogos entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa, já que a literatura deve preocupar-se prioritariamente com a questão da forma da criação artística, isto é, dar uma forma e, conseqüentemente, um sentido à realidade por meio do estético e da consciência do fazer literário.

Assim, levando em consideração todos esses elementos e observando que, ao reinventar Ricardo Reis, Saramago parece procurar uma maior aproximação com a poesia, chegando mesmo a auto-analisar sua obra (poesia e prosa), já que, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, há uma problematização sobre o ato de escrever, sobre a própria matéria ou objeto de estudo do escritor – a palavra e, por extensão, sobre o verso. É dentro desse universo de questionamentos (prosa/poesia, poesia/prosa) que se pretende estabelecer as relações entre essas duas formas de manifestações literárias, com base, principalmente, na intertextualidade e na metalinguagem.

O conceito de intertextualidade foi proposto por Julia Kristeva (1974) com base no dialogismo preconizado por Bakhtin (1972), conceito este que, em linhas gerais, especifica a inter-relação de um texto com outros, gerando novas significações, isto é, criando novos textos. Na relação intertextual, observa-se que o texto originário se encontra virtualmente presente no texto centralizador, com

todo o seu significado, não havendo necessidade de enunciá-lo, “o que confere à intertextualidade riqueza e densidade excepcionais”. Mas, por outro lado, o texto referenciado deixa de falar por si próprio, “deixa de denotar, para conotar” (JENNY, 1979, p.22). Nesse sentido é que o texto literário pode-se apresentar com uma pluralidade incalculável de significações.

A ficção serve-se da intertextualidade e, às vezes, chega até, como diz Barthes (*apud* HUTCHEON, 1991, p.167), a fazer “da intertextualidade a própria condição da textualidade”, revelando um dos pressupostos do escritor, que é a autoconsciência na direção da forma do próprio ato de escrever. Hutcheon considera que tanto a transposição da história para a ficção, quanto a da ficção para a ficção, são tipos de discursos parodisticamente duplicados e que a intertextualidade declarada como metaficção historiográfica funciona como um dos sinais textuais dessa compreensão pós-moderna. Portanto, de acordo com Hutcheon (1991, p.182), “tanto a história quanto a literatura proporcionam intertextos nos romances, não havendo hierarquia. Ambas fazem parte do sistema de significações de nossa cultura e aí está o seu sentido e valor”.

Já, ao se tratar da metalinguagem, não se deve deixar de buscar referências na *Ars Poética* de Horácio. Horácio escreveu também Épodos, Sátiras, Epístolas, tendo destaque a *Epistola ad Pisones* (Carta aos Pisões), que, depois de Quintiliano, se consagra com o nome de *Ars Poetica* (Arte Poética) e que nos interessa pelo fato de tratar originalmente da questão da arte de escrever – a metalinguagem - que será abordada sempre que necessário para a análise do romance.

A *Arte Poética* se constitui de um conjunto de conhecimentos teóricos e práticos sobre a poesia – que em Horácio significa literatura. Responde questões acerca dos problemas, em geral, da arte de escrever e, particularmente, sobre a arte dramática, dirigindo-se aos romanos e às polêmicas literárias de seu tempo.

A carta é um texto sobre literatura, mas não é propriamente um texto literário. Versa sobre o problema do mecenatismo, a metalinguagem, o valor do bucolismo, os gêneros, e tinha a preocupação de ensinar o fazer poético de modo motivado e por meio de exemplos, seguindo a ordem da trilogia helenística: (*poesis*, poesia), (*poema*, poema), (*poeta*, poeta), comportando-se de maneira análoga à retórica (*oratoria*, *oratio*, *orator*). Essa ordem imposta pela tradição nem sempre é mantida, pois é muito difícil falar separadamente de assuntos tão intimamente relacionados. Além disso, essa divisão pode ser reduzida a uma dicotomia (arte/artífice) e resumida somente à arte, já que a arte compreende todo o resto.

A *Arte Poética* discute a existência de duas poéticas em conflito. A poética da arte, que considerava que a produção artística depende exclusivamente do estudo e do exercício, e a poética do engenho, que considerava o talento como fator único da produção artística. Horácio dogmatiza que as duas poéticas se relacionam dialeticamente, mas, por razões históricas, privilegia a poética da arte. Pensando, talvez, nesse ensinamento de Horácio, de que a arte literária, para se concretizar, precisa de muito trabalho com a linguagem, é que Saramago aborda o tema do exercício e do dom, discutindo-o por meio de Pessoa e Reis.

O objetivo da *Arte Poética* é ensinar didaticamente o que se deve e o que não se deve fazer na realização de uma obra de arte, que, por natureza, deve ser

bela e perfeita em todos os níveis. Na Carta, não se sabe se o objetivo primeiro é tratar das características do teatro e sua reforma, deixando as idéias de estética como um plano de fundo, ou se é o teatro que serve de ilustração para o desenvolvimento das idéias estéticas. Para o trabalho em questão, torna-se mais importante o tratamento do estético e do poético em si.

Sabe-se que o estudo das idéias horácianas legitima-se, principalmente, pelo fato de algumas odes do poeta neoclássico Ricardo Reis terem esse tom de consciência poética, ou seja, demonstrarem que o poeta enquanto cria fala de sua criação, faz poesia falando sobre poesia, de sua composição, seus versos, seguindo, dessa forma, o mestre Horácio, que, do mesmo modo, na *Ars Poética*, constrói um ensinamento sobre o fazer literário, ao passo que cria a *Arte Poética*. Da mesma forma, Saramago estrutura seu romance baseando-se em outras fontes, como, por exemplo, a própria poesia do heterônimo Ricardo Reis e as discussões sobre o ato de escrever travadas nos diálogos entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa. Além disso, busca referências em outros romances, em fatos históricos, em jornais, usando, conscientemente, recursos como a metalinguagem e a intertextualidade para a construção de sua obra.

Como já foi dito antes, é preciso seguir um percurso e, para não desviar do caminho, tem-se como ponto de partida a heteronímia, depois a relação de Reis com Horácio, sobre o qual se levantarão alguns pressupostos teóricos, sem, contudo, aprofundar a análise, já que este seria objeto de um outro estudo, tamanha sua grandeza e complexidade. O objetivo, aqui, é ter Horácio, apenas, como um suporte para entender um pouco mais a base do heterônimo Ricardo Reis, salientando que, da mesma forma, não será preocupação primordial deste



trabalho fazer um estudo minucioso sobre este heterônimo pessoano. O intuito é conhecer os aspectos mais marcantes do Ricardo Reis de Fernando Pessoa, para entender os comentários diluídos nos diálogos das personagens (Reis e Pessoa, de Saramago) acerca da poesia e da arte, refletindo sobre o fato de Saramago recuperar personagens do cenário poético, transformando-as em personagens ficcionais e colocá-las discutindo o fazer literário.

Horácio, o Reis pessoano e o próprio Fernando Pessoa serão mencionados, no decorrer do trabalho, para embasar reflexões posteriores que surgirão com a análise do romance. Para deixar estas análises mais coerentemente formuladas, fez-se necessário um conhecimento prévio sobre os elementos de que Saramago se utiliza para construção e reinvenção da narrativa, que já essas personagens fazem parte do contexto histórico literário, portanto, já existem por si mesmas, independentemente do texto do escritor português.

## I- DA ORIGEM HETERONÍMICA A UM DOS MÚLTIPLOS EUS PESSOANOS: RICARDO REIS

**"O mistério sabe-me a eu ser outro".  
Fernando Pessoa**

Fernando Pessoa, em *Obras em Prosa* (1998, p. 84), declara: "Desejo ser um criador de mitos, que é o mistério mais alto que pode obrar alguém da humanidade". Essa afirmação vem ao encontro do que será discutido neste capítulo: uma tentativa de entendimento da "gênese e justificação da heteronímia" (PESSOA, 1998, p.79), que será feita por meio de algumas das tendências mais aceitas pelos críticos. Essas vertentes serão sistematizadas pela óptica da história da literatura, pelo "jogo" lúdico com a linguagem, pela visão biografista do autor, pelo entendimento psicológico do "eu" ou "eus", e, por fim, pela tendência mais relevante, para o ponto de vista defendido neste trabalho, que é a aproximação da heteronímia com a literatura, considerando o processo heteronímico como criação estética.

Como se pode perceber existe a possibilidade de se ler a heteronímia como um processo susceptível de promover múltiplas interpretações, pois "desencadeia uma reflexão teórica e estético-filosófica sobre problemas como a alteridade, o dialogismo, a polifonia e a pluridiscursividade" (MAIOR, 1994, p. 64), podendo ser objeto de estudo para inúmeras pesquisas. No entanto, a análise aqui empreendida apenas pretende usar esses conceitos teóricos para tentar percorrer o caminho feito por Pessoa na constituição dos heterônimos, tentando relacioná-lo com o percurso usado por Saramago quando da realização do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*.

Ao se tratar da heteronímia ou da gênese desse processo na obra do poeta do *Orpheu*, tornou-se quase um ritual mencionar a já conhecida e sempre citada carta em que Fernando Pessoa relata a Adolfo Casais Monteiro o surgimento de seus heterônimos. Nesse documento, Pessoa (1974, p.96) explica, que por querer provocar Sá Carneiro, resolve “inventar um poeta bucólico, de espécie complicada”, e acrescenta:

escrevi trinta e tanto poemas a fio [...] E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim ... aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive [...] 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-o 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 jato, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a Ode Triunfal de Álvaro de Campos (PESSOA, 1974, p. 96).

Existem, entretanto, outras possíveis influências que podem ser responsáveis pelo fato de Fernando Pessoa “outrar-se”. Contudo, algumas delas têm merecido menos destaque, chegando, até mesmo, a caírem no esquecimento, quando se analisam questões ligadas à criação heteronímica em Pessoa, como, por exemplo, a publicação de uma obra que pode ter sido uma das fontes da heteronímia: as *Obras Completas*, de A. O. Barnabooth, pois

é reveladora a aparição do nome do poeta Mário de Sá-Carneiro na carta de Pessoa. Também o são as datas: entre 1912 e 1914 os dois poetas descobrem, pouco a pouco, os novos movimentos poéticos. Sá Carneiro vivia em Paris e 1913 é o ano de uma agitada e continua correspondência entre os dois amigos. É impossível que, um em Paris e outro em Lisboa, não tenham reparado na aparição das **Obras Completas de A. O. Barnabooth**. Na França o livro foi comentado e, cedo, imitado. Por tudo isto não é ousado pensar que Pessoa conheceu o livro de Larbaud, quiçá através de seu correspondente em Paris e que

esse livro influenciou decisivamente na invenção dos heterônimos. (PAZ, O. 1989, p. 2, grifo do autor).

Assim, o fato de não se comentar, na carta, em nenhum momento, a publicação do livro acima citado, causa, no mínimo, uma certa desconfiança e, ao mesmo tempo, alerta para que se aceite, com reservas, as explicações feitas por Pessoa a respeito da criação dos heterônimos.

Além disso, há outras hipóteses que contribuem para explicar a aparição dos heterônimos, como, por exemplo, a idéia exposta por Bousoño (1988, p. 123), que relaciona o processo da criação heteronímica como sendo “algo próprio del instante en que el poeta [...] escribe”, ou seja, próprio de uma época. Segundo Bousoño (1988, p. 123),

Fernando Pessoa pertenece por su fecha de nacimiento (1888) a la misma generación simbolista [...] en España tenemos un representante de la generación simbolista Antonio Machado, que también practico la heteronimia (no solo en el caso de Juan de Mairena y Abel Martín), y en Irlanda otro, Yeats, que por las mismas fechas, hizo lo mismo (invención de Michel Robartes y Owen Aherne. [...] Empezaríamos por relacionar el hecho de que hablamos con el famoso dicho de Unamuno (otro autor, no por azar, del mismo estadio cronológico). La cultura, y más concretamente, el arte y la poesía, evolucionan siguiendo esta ley de progresivo ensimismamiento. [...] Este proceso cultural de adentramiento (visible en el Arte, en la Poesía y la Filosofía [...] este proceso, repito, es, pues, lo que explica, desde la dictadura de la «impresión», propia del Simbolismo y el consiguiente desprecio del yo concreto, los heterónimos de Pessoa y los de Machado, los personajes Robartes y Aherne de Yeats (así como los otros fenómenos culturales que se les pueden acercar o equiparar). Pues si mi concreto yo es dudoso o inasible, el poeta se sentirá libre para no intentar expresar ese yo de tan escurridiza o fantasmal entidad, sino el yo de otros seres que, precisamente por ser imaginarios, acusan un bulto más fácilmente inteligible o precisable. [...] Los heterónimos son, pues, uno de tantos frutos del proceso interiorizador tan peculiar de los años a los que me he referido, que, como he indicado ya, *impersonaliza* la voz del narrador poemático, al despreciar, la concreta subjetividad del poeta, yendo más hacia adentro, hacia la intrasubjetividad. (BOUSOÑO, 1988, p. 124-25, grifo do autor).

Também Finazzi-Agrò (*apud* MAIOR, 1994, p.74) interpreta a heteronímia sob a óptica da tradição histórica, dizendo ser uma tendência que vinha se manifestando nas literaturas européias desde o Romantismo "e que já surgira no desejo de mistificação realista da ficção do século XVIII, quando as obras eram apresentadas pelo modelo picaresco do século XVII, como escrita pelos heróis e narradores" (MAIOR, 1994, p. 75).

Como se torna evidente, Pessoa, ao "recriar" a heteronímia, também está reinventando-a, constituindo "não um processo novo em literatura, mas uma maneira nova de empregar um processo já antigo" (PESSOA, 1986, p. 1023), já que, como se vê, o processo de criação heteronímica é anterior à criação dos heterônimos pessoanos, ainda que este tenha se transfigurado, tornado-se mais complexo que os demais e, por isso, imortalizando-se.

Muitos pesquisadores como, por exemplo, Octávio Paz, Leila Perrone-Moisés, José Augusto Seabra, Dionísio Vila Maior, Carlos Bousoño, Lélia Parreira Duarte, dentre outros, já fizeram um levantamento das possíveis origens embrionárias do processo heteronímico. Evocando-se a literatura portuguesa, assim como a literatura européia, têm-se exemplos claros desses tipos de pseudo-heterônimos, como

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

personagens são máscaras que revelam 'almas diferentes' , com as quais o poeta não se identifica - , (MAIOR, 1994, p. 75).

Segundo Buosoño (1988), e como se pode comprovar, de acordo com o exposto acima, o que se conhece por heteronímia e que teve seu desabrochar, isto é, seu auge na obra de Fernando Pessoa, é um fenômeno que teve um longo período de gestação na história da literatura, e foi sendo esboçado na pele ora de um ora de outro poeta até se firmar e, finalmente, ser reconhecido como um fato estético e, praticamente, exclusivo da obra do poeta português, já que quando a palavra heteronímia é citada há uma referência imediata a Fernando Pessoa. Isso é explicado pelas proporções que esse vocábulo alcança, adquirindo grandeza, complexidade, abrangência e desenvolvimento significativo quando relacionada com o ortônimo - Fernando Pessoa.

Por aqui se vê, pois, que a heteronímia pessoana não iniciou esta prática de desdobramento do *eu* num *eu* plural. Só que a individualização e o destaque que envolvem o processo pessoano não se molda pelos princípios que caracterizavam os casos precedentes, pois nenhum deles, ao criar essas semi-heteronímias, foi ao ponto de criá-las numa interdependência completa, com vidas, estilos e pensamentos próprios, e em fazê-las viver a seu lado; nenhum deles foi, portanto, capaz, de criar *outros* com um tão grande estatuto de veracidade, de credibilidade e de autonomia, como Pessoa o fez. (MAIOR, 1994, p. 76).

Duarte (1986, p.6) também interpreta a heteronímia à luz do aspecto histórico-social, analisando-a como reflexo da experiência vivida pelo seu criador, que era um homem do século XX e, portanto, produto de um mundo em crise, tempo das incertezas, da não razão, da consciência exagerada de si mesmo e da falta de ilusão.

Em conseqüência, o poeta desse tempo é um ser angustiado, dividido, alguém que perdeu as referências de evidência e de

verdade. Desamparado, ele se sente como vida inautêntica, consciência infeliz e culpada; descentrado, disperso e sem unidade, incapaz de unificar-se, sabe-se ninguém e conhece a sua *falta de ser*. [...] Elaborando com discursos diversos a expressão do que a existência deixou com infinita carência, cada um dos heterônimos busca, a seu modo, criar um Mundo que falta ao mundo, encontrar o sujeito que preencha o vazio do sujeito. Para Ricardo Reis, a solução é deslocar-se de seu tempo e adorar a filosofia clássica. Sua proposta é anular os problemas através da contenção. Fugindo ao vazio de sua época. Ele busca um modelo no classicismo e procura encarnar um ideal de equilíbrio, através da repressão das sensações e das emoções. (DUARTE, 1986, p. 6)

Isso justifica o fato de Pessoa usar a fragmentação de seu eu com a pretensão de compreender-se por meio de suas criações. Para desvendar os enigmas do indivíduo apóia-se na diluição do vazio e busca preenchê-lo, sobretudo, para refletir sobre "a questão do outro no mesmo". (DAL FARRA, 1999, p. 129). Esse fato parece vir ao encontro da definição de alteridade, isto é, "propriedade ou condição do que é outro, diverso, oposto". (MAIOR, 1994, p.40). Assim, é como se houvesse uma apropriação por parte de Pessoa do conceito de alteridade ao transfigurar-se por meio da heteronímia, buscando encontrar-se consigo mesmo.

Repare-se, assim, como a alteridade teorizada por Bakhtine constitui, no fundo, uma manifestação específica de um processo filosófico ideológico mais vasto e relevante que atingiria o auge nos anos sessenta do século XX: a crise do sujeito, ou, mais particularmente, o questionamento do sujeito cartesiano - racionalista, individual, uno e idealista -, e que tem encontrado, na literatura ocidental, as suas manifestações estéticas mais relevantes em Proust, Kafka, Joyce [...] aponta para a alteridade, considerada, aqui, do ponto de vista da escrita atinente ao acto da criação estético-literária, como também afirma que o sujeito desse acto criador se constrói sempre no espaço do *outro*. Significa isto, então, que temos um sujeito dividido pela escuta desse *outro*. (MAIOR, 1994, p. 40-41)

Há ainda os críticos de Pessoa, como Tabucchi, que preferem visualizar a heteronímia como um jogo, já que "Pessoa aceitou jogar até as últimas

conseqüências. Com ele o jogo desenrolou-se nos dois sentidos". Os dois sentidos a que se refere Tabucchi é, segundo Maior, a "voz do eu (o autor) e a voz do (s) outro (s) (as personagens inexistentes, os heterônimos)" (apud MAIOR, 1994, p. 82). Essa multiplicidade de vozes denomina-se polifonia e é aspecto recorrente tanto na obra de Pessoa quanto na obra de Saramago (assunto que será desenvolvido mais adiante) e se apresenta por meio da intertextualidade de vários "eus" discursivos.

Ainda com relação à vertente lúdica dos heterônimos, tem-se o posicionamento de Jacinto Prado Coelho, que denominou a criação pessoana como "Ficções do Interlúdio", explicitando que a obra pessoana faz-se do entrelaçamento de pequenas obras ou trechos, cada qual com a sua particularidade, mas todas formando uma única composição extensa. De forma genial, a obra pessoana mostra-se com características polifônicas devido aos heterônimos e, ao mesmo tempo, tende a uma unicidade da voz que forma o todo. Octávio Paz concorda com Jacinto Prado Coelho e acrescenta: " os heterônimos nasceram de um jogo [...] a arte é um jogo [...] sem jogo não há arte" (PAZ, s/d, p. 18). É exatamente nesse ambiente de contrários que se estabelece a heteronímia. É como o signo lingüístico: um só existe em oposição ao outro.

Pessoa, contudo, afirma: "isso é toda uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque é sentida [...] é sério tudo o que escrevi sob os nomes de Caeiro, Reis, Álvaro de Campos". E justifica a seriedade de suas produções ao dizer que colocou um "profundo conceito de vida" (PESSOA, 1998, p. 78) em cada um dos heterônimos. Esse fato indica que a heteronímia é, sobretudo, algo que apresenta uma dualidade interna, ou seja, um aspecto de jogo com conseqüências



sérias e transformadoras, no sentido de produzir uma "conjugação e cruzamento de vozes dialogais - os heterônimos - encarada essa como eixos discursivos dotados de autonomia" (MAIOR, 1994, p. 85). Seguindo essa hipótese, José Augusto Seabra esclarece o que se deve entender por "dialogais":

os heterônimos, vozes não só centrífugas, mas também dialogais - concebidos, assim, como uma fuga à voz monologal -, devem ser encarados, portanto, como autêntico eus literários, entre os quais se estabelece um sistema de relações mútuas, em que cada elemento se responde e corresponde, num tecer e destecer sempre retomado de fios que se vão entrecruzando, em planos diversos mas que se interpenetram. (SEABRA, 1988, p. 53).

Uma outra possibilidade de reflexão que surge para tentar explicar ou justificar a criação dos heterônimos é a observação das características biográficas de Fernando Pessoa. Assim, a heteronímia poderia, de acordo com esses teóricos, como, por exemplo, Leila Perrone-Moisés, decorrer de uma situação de bilingüismo, pois a aquisição de cultura e língua inglesas, e conseqüente identidade idiomática, teriam contribuído para um processo de desdobramento do pensamento, tanto para escrever em línguas diferentes, quanto, também, sob o ponto de vista da produção poética, para o desdobramento em outros eus - os heterônimos. No entanto, Octávio Paz rebate essa idéia quando diz que:

os poetas não têm biografia. Sua obra é a sua biografia. Pessoa que duvidou sempre da realidade deste mundo, aprovaria sem vacilar que fôssemos diretamente a seus poemas, esquecendo os incidentes e os acidentes de sua existência terrestre. Nada em sua vida é surpreendente - nada, exceto seus poemas. Não creio que seu "caso", resignemo-nos a empregar esta antipática palavra, os explique; creio que, à luz de seus poemas, seu "caso" deixa de sê-lo. Seu segrêdo, ademais, está escrito em seu nome: *Pessoa* quer dizer *persona* (pessoa) em português e origina-se de *persona* máscara de atôres romanos. Máscara, personagem de ficção, nenhum: Pessoa. Sua história poderia reduzir-se ao trânsito entre a irrealidade de sua vida cotidiana e a realidade de suas ficções. Estas ficções são os poetas Alberto Caeiro, Álvaro de Campos,

Ricardo Reis e, sobretudo, o próprio Fernando Pessoa, Assim não será inútil recordar os fatos mais salientes de sua vida, com a condição de saber-se que se trata de rastros de uma sombra. O verdadeiro Pessoa é outro.  
( PAZ, s/d, p. 201-2).

Quase que juntamente com a visão biografista propõe-se uma explicação psicológica para o surgimento da heteronímia. Pessoa relata a Adolfo Casais Monteiro o surgimento de seus heterônimos. Conforme já referido, nesse documento, Pessoa (1974, p.96) explica que, por querer provocar Sá Carneiro, resolve “inventar um poeta bucólico, de espécie complicada”.

Há quem entenda a heteronímia como o meio pelo qual "Pessoa se serve para exorcizar seus medos" (MAIOR, 1994, p. 90). Perante tantas visões, às vezes contraditórias, outras vezes complementares, um aspecto é comum a todas as possíveis explicações: o fato de que Pessoa é "um sujeito contendo em si múltiplas tendências" (MAIOR, 1994, p. 92). Dentro dessa perspectiva de que a heteronímia nasceria de um excesso de influências e forças, Perrone-Moisés defende uma idéia que vem dizer justamente o contrário:

o fenômeno da heteronímia, sem dúvida o aspecto mais espetacular da obra pessoana, não é decorrência de uma riqueza mas de uma falta. Os heterônimos não são frutos de uma rica imaginação tão somente artística, ou a prova da versatilidade do Poeta, mas os cobrimentos de uma falha. (PERRONE-MOISÉS, 1995, p. 73).

Paralelamente a isso, e, até, de certa forma, negando todas as possíveis justificativas expostas até agora, Pessoa parecendo indicar o caminho para o entendimento de sua obra e da questão da heteronímia, afirma, (1974, p. 95): “A origem dos meus heterônimos é o fundo traço de histeria que existe em mim”, ou

talvez “a origem mental dos meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação”.

Simulação não deixa de ser, também, essa pseudoexplicação a respeito da aparição e da constituição de Caeiro, Reis e Campos. Considerando-se que, para Pessoa, “tudo acaba em silêncio e poesia” (1974, p. 95), ou seja, o objetivo final de cada ato seu seria sempre o fazer poético, entende-se que “as «obras» de poesia não são apenas as que se escrevem; e num homem que, como Pessoa, viveu tanto *para dentro*, a presença da poesia, a criação de poesia pelo próprio acto de viver, é, pode dizer-se, constante” (MONTEIRO, 1987, p. 68). Dessa forma, pode-se entender que a própria heteronímia em si mesma é uma forma de criação estética e artística, como afirma Monteiro (1987, p. 68): “Creio legítimo arriscar esta hipótese: ver o *nascimento* dos heterônimos como, afinal, uma das obras poéticas de Fernando Pessoa; criação poética indirecta, pode dizer-se, mas apesar de tudo criação poética”. Além disso, a interpretação de Monteiro é perfeitamente confirmada nesta declaração de Pessoa: "Com tal falta de literatura que há hoje, que pode um homem de gênio fazer senão converter-se, ele só, em uma literatura?" (1986, p. 1019)

A aproximação entre a poesia e a heteronímia torna-se ainda mais evidente com base na declaração de Carpeaux (1956. p. 147) de que "as máscaras servem, ao mesmo tempo, para esconder e para comunicar, o que é igual à função da poesia". E vai ainda mais longe quando diz: " ora, para esclarecer-se o caso de Pessoa, já se pensou por ventura no caso de Kierkegaard?",(CARPEAUX, 1956, p.147). Faz essa comparação citando os livros poéticos-filosóficos que foram escritos por Kierkegaard e atribuídos a outros autores e, conclui: "as idéias

de todos esses autores são diferentes entre si como são diferentes o *Guardador de Rebanhos* de Alberto Caeiro e a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos", (CARPEAUX, s/d, p. 147). Justifica-se esse fato, talvez, por levar em consideração a teoria "de que o sujeito para Bakhtin, não é um, mas vários indivíduos". (apud MAIOR, 1994, p. 42). Sendo assim, pode-se entender

a heteronímia como espaço acentuadamente polifônico, reflexão que, apoiada fundamentalmente nas teses de Bakhtin sobre o romance polifônico, parece como informação irreprímível, em vista da almejada dimensão pluridiscursiva da heteronímia estreitamente ligada ao estatuto de autonomia dos heterónimos". (MAIOR, 1994, p. 16-17).

Pensando sobre tudo o que foi abordado e também na afirmação taxativa de Pessoa que diz: "Traduzo na prática, tanto quanto me é possível, a desintegração espiritual que proclamo" (PESSOA, P. I. , p. 140), percebe-se que

é isso mesmo o que se infere quando se lê o poema *Autopsicografia*, cujo título - como Antonio Carreño recorda, de um modo conciso e exemplar - insinua o primado da alteridade do sujeito poético no processo da escrita: [...] el término 'auto' adquire varios significados. Implica por un lado, la contemplación reflexiva; por otro, el proceso *in fieri* de la comunicación. [...] De este lado, 'auto' revela una acción inmanente e interior, "psicografia", la realización transcendente de la escritura, verificada a través de un mismo sujeto: "O poeta" (MAIOR, 1994, p. 81)

Há de se considerar, no entanto, que "o poeta é um fingidor" e que o limite entre a realidade e a ficção torna-se também um mistério, contribuindo para esse ambiente nebuloso que envolve Pessoa e seus heterônimos. Contudo, um fato é inegável: o próprio Pessoa incumbiu-se de mostrar a montagem da composição heteronímica: "quatro homens em um só, escrevendo obras diversas". É preciso ter cautela ao tentar conhecê-lo e interpretá-lo, pois é possível crer que todas as pistas deixadas por ele, para o entendimento de sua obra, sejam falsas ou, pelo menos, despistem o raciocínio para uma compreensão errônea.

O poema *Autopsicografia*, por exemplo, cujo título sugere uma espécie de auto-tradução do eu psicológico do poeta, lança a questão do eu como ficção, já que se pode entender o verbo fingir (O poeta é um fingidor/ Finge tão completamente) na concepção de ser irreal, dissimulado, isto é, ser imaginário, ficcional. O que vem provar a consciência metalingüística do poeta português, que, ao proclamar que "o poeta é um fingidor", pode estar querendo dizer justamente o contrário disso, expondo suas verdades mais profundas, de forma irônica e indireta, como se fossem fingimento, ou estar explicitando seus fingimentos literários como se fossem verdades absolutas. Enfim, tudo é ambíguo e misterioso em Pessoa. Como declarou Octávio Paz ao definir Pessoa: "humorista que nunca sorri e gela-nos o sangue, inventor de outros poetas e destruidor de si mesmo, autor de paradoxos claros" (PAZ, 1972, p. 203).

Além disso, segundo Octávio Paz, "fingir é conhecer-se" (PAZ, 1972, p. 203). Assim, Pessoa vai se autocompondo, por meio da imagem do poeta como fingidor, o eu-lírico atualiza, no poema, a tensão existente entre o real e a ficção na produção literária. O fingimento do poeta é, então, não uma mentira, uma emoção enganosa, mas uma constante transposição das emoções para os pensamentos e, conseqüentemente, para a escrita, que é por excelência dual: verdade/mentira, assim como, Pessoa ele-mesmo/os heterônimos.

Esse processo revela-se tão profundo que os sentimentos nascidos como ficção tornam-se realidade ou com ela se confundem, levando o poeta a um caminho labiríntico.

La raíz de los heterónimos está en una necesidad muy profunda de Pessoa de liberar las voces poéticas que escucha dentro de sí mismo. Esa disociación de su personalidad es la fuente de las

personalidades múltiples que escriben los poemas de los heterónimos. (MONEGAL, 1983, p. 403).

Assim, ao fingir a dor real, a ficção torna-se mais real que a própria realidade. Portanto, Pessoa adere à *persona*, vestindo a máscara de sentimentos que não seriam os seus, ao passo que encobre os próprios, escondendo o eu verdadeiro, dissimulando a própria identidade. Esse mascaramento do poeta remete a idéia defendida por Álvaro Cardoso Gomes de que "inexiste unidade no ser, ou, ainda, de que a entidade indivíduo é mera falácia" (1987, p. 2). Diante disso, entende-se que não há indivíduo que não seja resultado da soma dos papéis que representa, demonstrando-os na relação que desenvolve tanto com as pessoas quanto consigo mesmo. Fernando Pessoa experimentou ao extremo esse desdobramento do eu, que se multiplicou em diversos outros, constituindo o que ele mesmo denominou de heteronímia.

A questão da consciência estética ou artística fica tão evidente no ato de escritura de Pessoa que o poeta parecia ter certeza de que causaria conflitos a quem tentasse entendê-lo, por conta de seu fingimento. Nesse sentido, o poema *Isto* parece prever uma possível resposta do poeta em relação aos seus críticos e estudiosos.

*Isto*

Dizem que finjo ou minto  
Tudo que escrevo. Não.  
Eu simplesmente sinto  
Com a imaginação.  
Não uso o coração.

Tudo o que sonho ou passo,  
O que me falha ou finda,  
É como que um terraço

Sobre outra coisa ainda.  
Essa coisa é que é linda.

Por isso escrevo em meio  
Do que não está ao pé,  
Livre do meu enleio,  
Sério do que não é.  
Sentir? Sinta quem lê!

Comparando-se *Autopsicografia* e *Isto* pode-se perceber uma certa oposição das idéias. Enquanto, no primeiro, "o poeta é um fingidor", no segundo, assume uma postura de defesa dizendo apenas sentir com a imaginação, indicando, mais uma vez, uma "possível explicação" para a heteronímia. Sendo assim, para Quadros (1983, p. 460) os heterônimos seriam

«parcelas de personalidade», coexistentes e independentes, caracterologicamente diferenciadas e até com memória própria que, confrontando-se no teatro do inconsciente, mas *reconhecidas* pela consciência vigilante do poeta, viveriam o que este definiu como «um drama em gente».

Essa denominação, "um drama em gente", é perfeitamente aplicável ao próprio Pessoa, que simboliza metalingüisticamente a ação em si que a palavra drama prevê, já que está em constante transformação, mutação, movimento, transfigurando-se ora em um ora em outro poeta de acordo com a cena a ser representada ou com o personagem a ser constituído. De acordo com Castro (1984, p. 13), Fernando Pessoa, em conjunto com grandes nomes da literatura, "todos eles estilhaçaram o espelho da mimese e inventaram a imagem material e construtiva de literatura de invenção: a escrita". Essas tendências são características de uma época de crise, como explica Gama (1999, p. 40-41):

Ao se atribuir a Pessoa aquela condição modelar no universo da produção poética deste "século curto" (Hobsbawm), o que se tem em mente é o resultado concreto do projeto do poeta português, que está baseado no traço mais característico das manifestações artísticas do Novecentos: a metalinguagem. Não se quer dizer

com isso que apenas no século XX a arte, de um modo geral, aprendeu a voltar-se sobre si mesma. No entanto, parece razoável afirmar que foi nele que a metalinguagem se tornou uma notável personagem da cena artística - chegando mesmo a protagonizá-la, a ocupar o centro do palco. O uso dessa imagem de contornos teatrais não é gratuito. "O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático: tenho continuamente em tudo quanto escrevo a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo", escreveu Fernando Pessoa. Nesta afirmação estaria a chave da gênese dos heterônimos explicáveis - esclareça-se, não a partir do "drama em gente", uma das falsas pistas a que se têm atido diversos críticos", mas sim "da natureza dramática [de sua] própria poesia". Fernando Pessoa partiu dos gêneros poéticos de Aristóteles (poesia lírica, elegíaca, épica e dramática) para, em seguida, contestá-los: como todas as classificações, esta seria "útil e falsa", pois os gêneros não se separam com tanta facilidade. Assim, a heteronímia representaria uma forma de levar "a poesia lírica - ou qualquer forma literária análoga em sua substância à poesia lírica - até a poesia dramática, sem, todavia, se lhe dar forma do drama. Ora, vai sem dizer que ao estruturar sua obra de acordo com essa proposta, Pessoa levou às últimas conseqüências a questão metalingüística, noutras palavras, repita-se a questão poética (artística) do século. Fernando Pessoa não apenas se empenhou em escrever poemas que tratassem da poesia: ele criou uma galeria de autores cujo eixo de produção - pelo menos no caso de Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e o Pessoa-ele mesmo - apóia-se na reflexão poética. Para não dizer que a própria existência deles e o incessante diálogo de uns com os outros já constitui metalinguagem pura.

De acordo com o que foi exposto acima, conclui-se que Ricardo Reis, por ser um dos heterônimos de Pessoa, pode ser considerado quase que uma obra viva, perambulante e, naturalmente, metalingüística, já que fala por si mesma. Por isso, faz-se necessário conhecer um pouco mais sobre essa vertente neoclássica de Pessoa, visando preencher lacunas para o entendimento mais claro do principal objeto de estudo desta pesquisa: o romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago.



## II- RICARDO REIS: UM HORACIANO?

"Da Grécia antiga vê-se o mundo inteiro"  
Antonio Mora

Consultando a biografia de Horácio, sabe-se que era latino, (Quintus Horatius Flaccus - Quinto Horácio Flaco). Provinciano, de origem humilde, viveu no campo, mas teve uma boa formação, estudando em Roma e Athenas. Protegido por Mecenas e Augusto, contrariava estes, pois detestava o espírito guerreiro dos romanos, preferindo cantar em seus versos a paz e o amor, principalmente, pelas mulheres libertinas, as quais foram exaltadas e imortalizadas em sua obra, como, por exemplo, em: "Quem fará sair de sua casa distante, Lide,/a cortesã? Eia, diga-lhe que se apresse" (TRINGALI, 1995, p. 182)<sup>1</sup>. Entretanto, em alguns momentos de suas odes, mostra-se bastante patriota e, segundo Mafra (1981, p.144)., "colaborador de Augusto na obra de saneamento e reconstrução do Império Romano, recomendando à juventude as virtudes morais, guerreiras e religiosas dos antepassados, [...] *Dulce et decorum est pro pátria mori*. É doce e belo morrer pela pátria".

Considerando, de imediato, apenas esse aspecto – o patriotismo - já se percebe, claramente, um certo distanciamento entre Reis e seu mestre, não pensando nos temas e motivos, que, como se verifica, são, praticamente, coincidentes, mas, sim, observando-se a maneira totalmente díspar como cada

---

<sup>1</sup> Como fonte das odes de Horácio em português faz-se uso da obra de Dante Tringali – *Horácio poeta da festa:navegar não é preciso:28 odes latim/português*. São Paulo: Musa Editora, 1995. (Ler os clássicos, vol. 3). Dessa forma, em todas as outras aparições das odes de Horácio, serão citados apenas o ano e a página.

um desses temas são abordados por Horácio e, posteriormente, por seu discípulo, Reis. “Prefiro rosas, meu amor, à pátria,/ E antes magnólias amo/ Que a glória e a virtude”.(PESSOA, 1974, p.64)<sup>2</sup>.

Para Horácio, a essência do viver consistia no *carpe diem* (colher o dia, aproveitá-lo), que preconizava a vivência do hoje como se fosse o último dia. “Colhe o dia (de hoje), /quanto menos crédula no dia seguinte” (1995, p.174). Contudo, é necessário salientar que esse *carpe diem* é feito com moderação, já que o culto de Baco é respeitoso, pois, para Horácio, os dias festivos sempre têm caráter religioso. “Todo aquele que escolhe a áurea moderação/ seguro se eximirá das imundícies de um teto/ arruinado e sóbrio se eximirá/ de um palácio invejado” (1995, p.172).

Embora cante, ardentemente, o viver e a juventude, em contraposição, também reflete sobre a velhice e, conseqüentemente, sobre a morte. “Ai! Fugazes, Póstumo, Póstumo/ se escoam os anos e a piedade não retardará/ as rugas e a iminente velhice” (1995, p.183). Seu cantar é permeado de um tom moralista, devoto, místico e espiritualista. “Ó Senhor das Náiades e das Bacantes,/ capazes de arrancar/ com as mãos, altos freixos/ não falarei nada de somenos ou de modo humilde,/nada como um mortal. É um doce perigo, ó Leneu, seguir um deus/ que cinge a fronte com a parra verde” (1995, p.171).

Sente a presença divina da natureza, cultuando-a. Em sua poesia, de um lirismo individual e subjetivo, canta episódios comuns da vida, como o amor e o

---

<sup>2</sup> Ao citar as odes de Ricardo Reis, utilizam-se as *Obras completas de Fernando Pessoa. IV odes de Ricardo Reis*. Edições Ática, Lisboa, 1974. Neste caso, também, serão adotados, para as próximas citações, apenas o ano e o número da página.

festim. Não se declara nem epicurista, nem estóico, apenas busca, acima de tudo, a felicidade suprema, sabendo-se que, para o estoicismo, a felicidade está na virtude, enquanto que, para o epicurismo, está no prazer.

Segundo Tringali (1975, p. 31), “o vinho é o núcleo de seu lirismo: tudo lhe gira ao redor: bebe, ama, canta”. Por isso, destaca que chega a existir em Horácio “um código do vinho”, que se subdivide em duas etapas: sacrifício e festim. Essas duas unidades, por sua vez, se decompõem em dois grandes grupos: o primeiro (altar, flores, ramos sagrados, incensos, vítima, oferenda) e o segundo (ceia e o festim propriamente dito), respectivamente, obedecendo sempre a regras rigorosas, fundamentadas em princípios morais, patrióticos, religiosos e filosóficos.

Nos fins da República, vivia-se o luxo e a luxúria, mas Augusto realiza uma reforma dos costumes. Horácio, aderindo ao projeto do Imperador, subordina o código do vinho à moral tradicional: seguir a natureza e não fazer nada em excesso. Os excessos são negados, porque o festim é um ato litúrgico, sob a proteção do deus Baco, recatado, discreto, moderado, dominando os instintos, evitando brigas e tumultos e contrariando a outra vertente de culto a Baco, existente em Roma, que pregava um culto bárbaro e selvagem, desenfreado e orgiástico.

Horácio considera Baco e os outros deuses como homens que foram divinizados pelos bons atos que praticaram em favor da humanidade. Entretanto, é monoteísta, já que, para ele, Júpiter é o deus único e supremo. Neste ponto, já se percebe uma atitude plural de Horácio, jogando com teorias estóicas e epicuristas. Tringali (1975, p. 34) afirma que: “como os estóicos, identifica o Fado com a

vontade de Júpiter. Não nega a providência divina, como os epicuristas, Júpiter castiga e recompensa”

Também, de certa forma, antitética é a filosofia de vida de Horácio, que pensa na morte para usufruir e valorizar a vida. Tudo no universo lembra a morte: as estações, os dias, os meses, os anos, tudo se acaba e recomeça num eterno ciclo. Por isso, seu ensinamento primeiro é o *carpe diem*, aproveitar o momento, viver o presente, encarando a morte de maneira natural e positiva, já que esta é um ponto fundamental de seu lirismo.

Não se trata, porém, apenas de viver o dia, mas de ser feliz. E a felicidade para Horácio está no vinho, pois este pode ser bebido em qualquer estação, em diversas situações, desde que se respeitem a determinadas regras como: dias e horas apropriados e, sobretudo, a idade; preferencialmente, quando se é jovem. Além disso, o vinho deve ser bebido no campo, em contato com a natureza, coletivamente, abrangendo todas as classes sociais, mas nem todas as mulheres, de preferência as libertinas, muitas vezes, tendo em vista o motivo fúnebre da morte que sempre alerta para a vida.

Que tu não indagues, é impiedade saber  
 Que fim, os deuses reservaram para mim e para ti,  
 Ó Leconoe, nem consultas os números babilônios.  
 Quanto melhor será suportar o que quer que seja!  
 Ou Júpiter te concedeu muitos invernos ou o último  
 (este) que agora extenua o mar Tirreno de encontro  
 às rochas, sê sensata, cõa o vinho e limita uma longa esperança  
 pelo breve espaço da vida. Enquanto falamos,  
 foge o tempo invejoso.  
 (1995, p.173-4)

Para se beber o vinho, tem-se um encontro denominado festim, que, geralmente, acontecia após um sacrifício e uma ceia, já que os deuses de Horácio,

contrariando o epicurismo, aceitavam preces e sacrifícios. Nos festins das cidades, havia um tipo de disputa, obedecendo aos costumes gregos, ganhando quem bebesse mais. Diferentemente, nos festins do campo, à moda romana, bebia-se livremente. Contudo, afirma Tringali (1975, p.44) “a regra é nunca beber a ponto de perder a distinção entre o que se permite e o que não se permite, entre o certo e o errado”, mostrando que Horácio não é um poeta da embriaguez vulgar.

Nos festins de Horácio, o vinho proporciona o amor, as confissões, o canto e, conseqüentemente, a música. Os instrumentos musicais são a lira, a flauta, de ritmo tranqüilo e sereno, lembrando que lira, em Horácio, tem um sentido figurado de poesia. Todo esse ambiente proporciona a dança, que, em alguns momentos, tinha sentido de um ritual religioso, acompanhado de flores, folhas e coroas, todas perfumadas, apesar de murcharem e se acabarem com o tempo, constituindo elementos relevantes do lirismo e que, ao mesmo tempo, tem um sentido moral, pois ensina a viver lembrando da velhice e da morte e ressaltando o *carpe diem*.

Que farei de melhor  
 No dia festivo de Netuno?  
 Ó Lide, infatigável, põe  
 Para fora o Cécubo escondido  
 E faz violência à cautelosa parcimônia  
 Percebe-se que o meio dia declina  
 E entretanto, como se o dia alado parasse,  
 Te absténs de tirar da adega a ânfora  
 Que descansas desde o consulado de Bibulo?  
 Nós cantaremos alternadamente Netuno  
 E as verdes cabeleiras das Nereides;  
 Tu cantarás, na curva lira,  
 Latona e as flechas da célebre Cíntia.  
 No fim do canto (se celebrará) aquela  
 Que possui Cnido e as Cícladas fulgentes  
 E que, atrelados os cisnes, visita Pafo. A noite  
 Também será celebrada com merecidas canções embaladoras.  
 (1995, p.163-4)

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

Ricardo Reis, por ser cultor dos clássicos gregos e latinos, desenvolve um paganismo que deriva da lição dos escritores da Antiguidade. Sua poesia, assim como a de Horácio, aborda os temas clássicos da efemeridade da vida, da necessidade de gozar o presente, que é a única realidade acessível diante da fatalidade da morte, que é uma constante. Essa atitude hedonista, ou epicurista, é associada a uma postura estóica, que propõe a austeridade no momento do aproveitamento do prazer, já que defende a idéia de que seremos mais felizes quanto menores forem nossas necessidades.

Também Ricardo Reis, a modelo de Horácio, conta com um “código do vinho”. Entretanto, apesar de suas odes constituírem-se a partir de uma intertextualidade com as odes de Horácio, no lirismo de Ricardo Reis, o vinho se torna tema secundário, os elementos do código são empobrecidos e, em muitos momentos, Reis contesta Horácio, seguindo-o um pouco às avessas.

Embora os temas em Horácio e Ricardo Reis sejam coincidentes, como, por exemplo, a brevidade da vida, a inaniidade dos bens terrenos, os enganos da Fortuna, a morte, a incerteza do futuro, a moderação nos desejos e nos prazeres, as delícias da vida campestre, o gosto do vinho, o espetáculo das flores, parece haver, de certa forma, um distanciamento entre esses poetas. Essa hipótese se

afirma com base na forma com que os poetas olham para a vida e para a existência. Horácio é um poeta que festeja cada momento, antes que este acabe. Já Ricardo Reis tem como tônica maior de sua poesia o vazio, afirmando que nada a vida nos pode dar, tudo é ilusão, existindo o que se pode denominar como uma obsessão pelo nada na poética de Reis, como se observa nos usos: “Nada fica de nada./ Nada somos./ Um pouco ao sol e ao ar nos atrasamos / Da irrespirável treva que nos pese /Da humilde terra imposta, / Cadáveres adiados que procriam” (1974, p. 147).

Sabendo das características cultivadas por um poeta clássico e sabendo também que Ricardo Reis é um heterônimo de Fernando Pessoa, um poeta moderno, é preciso refletir sobre o enquadramento de Reis nos parâmetros clássicos. Fernando Pessoa é um modernista que “brinca” de clássico e, para se expressar, cria um poeta clássico, Ricardo Reis, mas um clássico rebelde. Como disse Jacinto do Prado Coelho, o classicismo de Reis não passa de um “divertimento estético ou figuração simbólica, horacionismo intencional” (1985, p. 46).

O heterônimo clássico pessoano defende a moral do inútil, semanticamente entendida como “o nada vale a pena”, fato bem marcado em suas odes. “Hoje, Neera, não nos escondamos,/ Nada nos falta, porque nada somos./ Não esperamos nada” (1974, p. 25) Assim, não estabelece compromisso com a pátria, alegando sentir-se sempre um estrangeiro, “Lídia, ignoramos. Somos estrangeiros/ Onde quer que estejamos” (1974, p.142), contrariando Horácio que, de certa forma, põe sua lira (poesia) a serviço do Império.

Por repugnar o misticismo, Ricardo Reis não nota entre as coisas do mundo nenhuma diferença, por exemplo, flores e frutos dão no mesmo. Usa a Decadência, época em que as cidades estavam em declínio e o paganismo, perseguido, refugiando-se no campo. No entanto, para Reis, o campo, de certa forma, não é lugar ideal – *locus amenus*, pois a morte é certa em qualquer parte e esse lugar ameno não modifica em nada a espera pela morte. “Dia após dia a mesma vida é a mesma./ ... Colhido, o fruto deperece; e cai / Nunca sendo colhido. / Igual é o fado, quer o procuremos, / Quer o speremos. (1974, p. 85).

Pelo fato de ter o pensamento limitado pelo sentimento, acredita não haver nada além da realidade que se vê. Crê apenas no Fado (destino), visto como o grande direcionador da vida que sempre conduz à morte. “Cada um cumpre o destino que lhe cumpre,/ E deseja o destino que deseja;/ Nem cumpre o que deseja,/ nem deseja o que cumpre./ Como as pedras da orla dos canteiros/ O Fado nos dispõe, e ali ficamos;” (1974, p.171). Não é monoteísta como Horácio, nem politeísta como os pagãos, nem panteísta como os estóicos. Reis defende, segundo Tringali (1975, p. 53), que “Deus não existe, o que existe é a crença”. E ainda assim, mesmo essa crença, parece renegá-la, já que “Aos deuses peço só que me concedam/ O nada lhes pedir” (1974, p.170).

Diante da morte, Ricardo Reis tem uma postura intransigente, afirmando, mais uma vez, que nem a vida, nem a morte têm sentido, criticando quem não pensa na morte, quem tem consciência da morte, mas não se preocupa com ela e também aqueles, como Horácio, que, apesar de tudo, por saberem que a morte é certa, usufruem a vida, pois o amanhã não existe, vive-se o hoje. “Aguardo,



equânime, o que não conheço/ Meu futuro e o de tudo./ No fim tudo será silêncio, salvo/ Onde o mar banhar nada.” (1974, p. 156)

Reis parece concordar com o tratamento dado ao vinho por Horácio, simulando o mesmo raciocínio. Entretanto, nega o código do vinho como caminho para a felicidade ou solução para a vida, contestando também a validade mística dessa bebida e afirmando que para a morte não há subterfúgio. Bebendo ou não ela chegará, por isso não há finalidade em nada.

Não só vinho, mas nele o olvido, deito  
 Na taça: serei ledado, porque dita  
     É ignara. Quem, lembrando  
     Ou prevendo, sorrira?  
 Dos brutos, não a vida, senão a alma,  
 Consigamos, pensando; recolhidos  
     No impalpável destino  
     Que não spera nem lembra.  
 Com mão mortal elevo à mortal boca  
 Em frágil taça o passageiro vinho,  
     Baços os olhos feitos  
     Para deixar de ver.  
 (1974, p. 100)

Dessa forma, revive o festim apenas porque finge ser um pagão da Decadência. “Colhamos as flores, pega tu nelas e deixa-as / No colo, e que o seu perfume suavize o momento / Este momento em que sossegadamente não cremos em nada, / Pagãos inocentes da decadência” (1974, p. 24). Contudo, no festim de Reis, não há ceia nem tampouco sacrifício aos deuses. É feito apenas entre Reis e a amada; entretanto, não existe amor, nem brigas, nem tumultos, diferentemente dos festins de Horácio, que contavam com muitos convidados e onde sempre ocorriam tumultos e brigas de amor, mesmo que evitassem os excessos. Ricardo Reis, por sua vez, renuncia ao amor, quer ser livre, afirmando

que o amor também não vale a pena. “Quer pouco terás tudo./ Quer nada: serás livre./ O mesmo amor que tenham/ Por nós, quer-nos, oprime-nos.” (1974, p.125).

Ambos desenvolveram uma forma literária denominada como “Ode”. Ricardo Reis, seguindo os passos de Horácio, deu prosseguimento aos temas universais já consagrados desde a lírica grega. Na Grécia, destacaram-se como autores de odes Alceu, Safo, e Píndaro, correspondendo, portanto, os nomes de odes alcaica, sáfica e pindárica, chegando a Roma por meio dos versos de Horácio.

Surgido na poesia clássica grega e integrando-se no gênero lírico, o vocábulo ode significava canção. Esse significado deve-se ao fato de que a ode era, no princípio, um poema que deveria ter um acompanhamento musical e ser destinado ao canto. A sua forma predominante era a de estrofes de quatro versos, compondo o que se poderia chamar de um “modelo” para a obra de Ricardo Reis: estrofe de quatro versos, dois decassilábicos e dois hexassilábicos, formando-se em versos brancos, por não terem rimas. Esse foi o tipo de verso mais utilizado por Horácio e a partir dele é que esse tipo de composição denominada ode penetrou na literatura moderna dos povos ocidentais.

Ricardo Reis busca em Horácio a escolha da ode como forma poética, tendo também como base a visão estética formalista e o paganismo de inspiração clássica, comportando-se, às vezes, de modo epicurista e outras vezes de modo estóico. Sabendo-se que ambas essas correntes são manifestações da moral pagã, tem-se, como afirma Silveira (1978, p.12), um paralelo entre essas filosofias:

De um lado o estoicismo pregava a submissão ao Destino e aos deuses, devendo o homem ter, como deus virtual, o orgulho

de conhecer a necessidade dessa submissão. De outro, o epicurismo pregava o estar à beira-mundo, contemplando em sossego os desvarios desse mundo, pois, imerne diante do Factum, o homem deve considerar apenas em como transcorrer a existência com menos dor. (1978, p. 12).

Ainda observando-se os princípios do estoicismo, já neste momento, pode-se perceber um intuito metalingüístico na postura de Reis, ao adotar parte dessa doutrina como filosofia a ser seguida, já que o estoicismo tem por base um conjunto de normas que determinam um posicionamento específico frente ao processo de criação poética. Essa especificidade apresenta-se de forma crítica, ciente de saber que existe a necessidade de elaboração e reflexão frente ao literário. Assim, o princípio fundamental de sua concepção poética é a elevação do pensamento sobre o sentimento, ou seja, o distanciamento entre o sujeito criador e o objeto a ser criado, evidenciando a consciência do ato de criação. Esse comportamento de Reis sintoniza-se com a arte poética clássica, incorporada por meio do seguimento, pelo menos em parte, dos pressupostos horacianos.

No plano formal, Reis obedece a formas fixas, pois as suas odes são disciplinarmente metrificadas, com versos de dez e seis sílabas aos pares, evidenciando o vínculo de sua expressão à estética clássica. Além disso, usa um vocabulário erudito e a inversão da ordem de muitos versos, causando um efeito de rebuscamento da linguagem, como pode-se verificar no verso: “Como as pedras que na orla dos canteiros o fado nos dispõe, e ali ficamos” (1974, p. 171).

José Augusto Seabra dá uma idéia da visão do texto de Ricardo Reis, ao comentar as disjunções e as inversões feitas no arranjo sintático dos versos, o que contribui para que o texto se torne, por conta da linguagem, pouco acessível, e afirma: “a sensação que à primeira vista daqui resulta é sem dúvida a de um

artifício rebuscado... a sua função é precisamente a de conotar a elevação, a nobreza e o classicismo da linguagem poética de Reis” (p. 1982)

A visão que Reis tem dos deuses é bastante complexa. Dentro dessa perspectiva, os deuses desfrutam da vida como os homens, mas aqueles vivem no Olimpo, ligados à natureza, havendo, além disso, uma harmonia entre os deuses pagãos e cristãos. De acordo com Baumgarten (1982), Reis busca incorporar ao seu paganismo toda uma tradição cristã já consolidada, como se houvesse uma paganização dessa tradição cristã. Algumas vezes há uma equiparação entre os homens e os deuses, outras vezes aparece uma certa superioridade dos deuses sobre os homens. Completando a visão clássica pagã, Reis desenvolve a noção de Fado, entendido como destino, visto com frieza e impessoalidade, idéia aproveitada da concepção clássica do mundo desde os gregos da Antiguidade.

Já que o poeta tem como uma constante a supremacia do fado, sua concepção de vida é contemplativa, seguindo não exatamente o caminho da reflexão, mas apenas a aceitação das coisas como elas são. Nessa atitude de inspiração epicurista, de certa forma, existe um conformismo por parte do poeta, ficando essa atitude confirmada com a utilização excessiva de determinadas palavras que dão a idéia de placidez, passividade, devido a sua carga semântica. Por exemplo, o rio simboliza a vida, na medida em que seu movimento significa o próprio fluir da existência. “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira rio. / Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos / Que a vida passa, (1974, p. 23).

Também é comum o fluir do tempo, que insinua a caminhada para o fim que é a morte. Já que a morte é uma certeza e o tempo está passando, vive-se o presente como sendo o tempo preferido e o ideal, pois o passado e o futuro somente contribuem para que o presente exista, salientando sempre que este presente é efêmero.

Quão breve tempo é a mais longa vida  
 E a juventude nela! Ah! Cloe, Cloe,  
     Se não amo, nem bebo,  
     Nem sem querer não penso,  
 Pesa-me a lei inimplorável, dói-me  
 A hora invita, o tempo que não cessa,  
     E aos ouvidos me sobe  
     Dos juncos o ruído  
 Na oculta margem onde os lírios frios  
 Da inteira leiva crescem, e a corrente  
     Não sabe onde é o dia,  
     Sussurro gemebundo.

(1974, p. 91)

Embora tenha uma cultura refinada, Ricardo Reis, em suas odes, se ocupa dos deuses, das flores, dos rios, de figuras femininas, frisando sempre que o homem deve aceitar a passagem do tempo, naturalmente, sem angústia, vivendo o momento presente. Essa atitude de Reis de buscar uma vida ingênua, simples, sentimental, perante as coisas da natureza, leva-o a um plano de inocência semelhante ao das crianças, que calmamente observam o mundo sem pensar em nada. “Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz, / Nem invejas que dão movimento demais aos olhos,” (1974, p. 24)

Ligada também à inocência está a passagem do tempo, que não aflige o homem, já que há um interesse em esquecer-se das horas. “Vive sem horas. Quanto mede pesa,/ e quanto pensas mede./Num fluido incerto nexo, como o

rio/cujas ondas são ele,/ Assim teus dias vê, e se te vires/ Passar, como outrem, cala. (1974, p.146). Torna-se inconsciente do aspecto temporal, vivendo plenamente as emoções que a natureza proporciona, pensando sempre que a vida é breve e cumpre vivê-la por meio dos gestos simples. “Domina ou cala. Não te percas, dando/ Aquilo que não tens./ Que vale o César que serias? Goza/ Bastar-te o pouco que és./ Melhor te acolhe a vil choupana dada/ Que o palácio devido. (1974, p.135)

Reis é um poeta pagão que vive em pleno cristianismo, por isso serve a todos os deuses igualmente e também à mitologia, considerando Cristo apenas mais um deus. A relação entre o homem e Deus se estabelece num momento de redução da vida do ser à simples vivência, uma quase não-existência, comandada por uma força divina. “Anjos ou deuses, sempre nós tivemos / A visão perturbada de que acima / De nós e compelindo-nos / Agem outras presenças” (1974, p. 54).

Outras vezes, ocorre justamente o contrário: o poeta procura separar-se dos deuses, mostrando que eles nada têm com a vida do homem. Os deuses são, na verdade, apenas, mais um dos elementos que corroboram com o paganismo artificial de Reis. “No mundo, só comigo, me deixaram/ Os deuses que dispõem./ Não posso contra eles: o que deram/ Aceito sem mais nada. / Assim o trigo baixa ao vento, e, quando / O vento cessa, ergue-se” (1974, p.130).

Considerando as características de Horácio e, comparando-as com as de Ricardo Reis, percebem-se claramente doutrinas díspares e, até mesmo, contraditórias, aparentemente, como o epicurismo e o estoicismo. As diferenças entre essas duas vertentes estão nas maneiras de vivenciá-las, pois, para Horácio, o epicurismo ditava uma vida tranqüila entre taças de vinho e delícias

campestres. Já, para Reis, o que se pode chamar de epicurismo é mais consciente e reflexivo e está mais próximo da ataraxia, isto é, da felicidade suprema que pode ser atingida por meio de um estado de tranqüilidade intelectual, do que da alteração dos sentidos, considerando que a indiferença frente às coisas do mundo, um dos motivos de sua poesia, é sempre dominante.

E o resto, as outras coisas que os humanos  
Acrescentam à vida,  
Que me aumentam na alma?

Nada, salvo o desejo de indiferença  
E a confiança mole  
Na hora fugitiva.  
(1974, p.64-5)

Seguindo o epicurismo tem-se o *carpe diem*, o aproveitar o dia, porque o amanhã não se sabe. Entretanto, não se pode esquecer que estoicamente Horácio critica os homens que serenamente aceitam a medíocre condição humana. Esses dois aspectos opostos são bem nítidos em Ricardo Reis, como demonstra José Augusto Seabra (1982):

À moral estóica e à filosofia de Epicuro, vai Reis buscar os *leitmotives* que atravessam, de uma ponta a outra, a sua poesia e que se traduzem, antes de mais nada, numa sabedoria da inaniidade e da aceitação de tudo, através de uma indiferença, matizada de um discreto hedonismo, perante um mundo decadente e hostil.

Além disso, Seabra (1982) acrescenta que foi ainda do epicurismo e do estoicismo que Reis recolheu a idéia central de “disciplina”, que irá dominar toda a sua obra poética:

A influência tanto do Epicurismo quanto do Estoicismo na poesia de Horácio tem sido permanentemente indicada e é fácil de entender-se por quê ambas as escolas têm a mesma preocupação com a qualidade fugaz da vida. Entretanto a consequência da consciência do tempo, num e noutro caso, é

diversa: os epicuristas tentavam concentrar-se no momento e vivê-lo intensamente, ao tempo em que pregavam a imperturbabilidade diante da vida; os estóicos, embora concentrando-se no presente, perseguiam um estado de indiferença no qual nada deveria perturbá-los em suas reflexões.

Dessa forma, subverte o conceito chave da filosofia de Horácio, o *carpe diem*, segundo o qual se deve gozar, na medida do possível, o dia de hoje. Não vincula a necessidade de gozar o dia que passa com a iminência inevitável da morte, já que: “Quer gozemos, quer não gozemos, / passamos como o rio./ Mais vale saber passar silenciosamente / E sem desassossegos grandes” (1974, p.23).

Uma outra forma de conceber a poesia de Ricardo Reis é interpretá-la como um jogo. Entretanto, trata-se de um jogo mórbido, indicando para o final que é sempre trágico, não havendo ganhadores, apenas perdedores, já que o grande e único vencedor é o Fado que aponta para a morte. “Que importa àquele a quem já nada importa/ Que um perca e outro vença, / Se a outrora raia sempre,” (1974, p.64).

A poesia pode ser vista como um sistema de jogadas, ou seja, a própria vida, dando respostas a alguns lances do cotidiano a que todos, fatalmente, encontram-se submetidos, contando sempre com uma tomada de consciência do momento presente, não esperando nada do futuro, pois este não existe. Garcez confirma essa idéia do jogo dizendo: “em Ricardo Reis a disputa entre o homem e a morte constitui um amplo jogo, no entanto, ele não é linear mas abismal, pois contém, no seu interior, outros jogos” (1990, p. 3).

O tempo, muitas vezes, costuma ser interpretado como fonte de experiência ou fator de amadurecimento. No entanto, no contexto das odes, não é visto com



nenhuma conotação positiva, já que seu único efeito é o de contribuir para o envelhecimento, alertando para a destruição. Relacionando-se a isso, um dos outros motivos da lírica de Reis é o das tentativas, sempre em vão, de resistência às perdas fatais, por exemplo, à perda das horas. “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”, (1974, p.120). Então, que o que se pode encontrar em Ricardo Reis é a utilização, de certa forma, artificial de um paganismo de inspiração clássica. Incorpora-se a esse paganismo de origem clássica a tradição cristã, vista por meio de uma ótica pagã.

Segundo Elia (1987, p.52), o horaciano Ricardo Reis se define poeticamente não como um pós-horaciano e sim como um outro horaciano, ou seja, uma espécie de heterônimo de Horácio, pois

foi esse outro Horácio, cultor da forma e da linguagem poética, mas impregnado de uma visão do mundo que se quis pagã, na realidade, porém, anticristã, debatendo-se entre o Ser e o Nada, que Fernando Pessoa gerou para o convívio das Musas (ELIA, 1987, p.57-58,).

Dessa forma, pode-se entender que, da mesma maneira que Fernando Pessoa cria o heterônimo Ricardo Reis, dando a ele uma personalidade própria, o próprio Ricardo Reis recria, de certa forma, a personalidade de Horácio, fazendo um jogo em que a criatura se faz também criador.

Reis parece ter consciência de que Horácio, de algum modo, mesmo que indiretamente, é “co-autor” de sua poesia. Essa intimidade entre Horácio e Reis se legitima no momento em que Reis, imerso no mundo vivido por Horácio, chega a apropriar-se de suas musas: Lídia, Clóe, Neera, recuperando-as em suas odes.

Não queiras, Lídia, edificar no espaço  
 Que figuras futuro, ou prometer-te  
 Amanhã. Cumpre-te hoje, não sperando.  
 Tu mesma és tua vida.  
 Não te destines, que não és futura.  
 Quem sabe se, entre a taça que esvazias,  
 E ela de novo enchida, não te a sorte  
 interpõe o abismo?  
 (PESSOA, 1974, p. 160).

Não quero, Cloe, teu amor, que oprime  
 Porque me exige o amor. Quero ser livre.  
 A speranza é um dever do sentimento.  
 (PESSOA, 1974, p.127).

Olho os campos, Neera,  
 Campos, campos, e sofro  
 Já o frio da sombra  
 Em que não terei olhos.  
 A caveira antessinto  
 Que serei não sentindo,  
 Ou só quando o que ignoro  
 Me incógnito ministre.  
 E menos ao instante  
 Choro, que a mim futuro,  
 Súbdito ausente e nulo  
 Do universal destino.  
 (PESSOA, 1974, p. 97).

Horácio concebe a criação artística como imitação da natureza, da natureza humana em seu agir. Ricardo Reis parece concordar com Horácio, pois para ele a poesia “não é um produto exclusivamente intelectual. Baseia-se no sentimento, ainda que se exprima pela inteligência. A inteligência deve servir-lhe apenas para interpretar o sentimento. Tudo o mais é, ou pensado com o sentimento, com sentido com a inteligência” (PESSOA, 1974, p.148-49). Assim, a arte tende a imitar o comportamento humano, a vida, claro que, não se deve entender essa

imitação de maneira direta, ou seja, a imitação por ela mesma, mas em no sentido em que a arte transfigura-se por meio da vida.

O classicismo de Horácio se funda na razão, voltando-se para o modelo grego, considerando-o a perfeição a ser seguida. Além disso, assim como Aristóteles, também estabelece uma diferença entre a Arte e a História, mostrando que a História narra, em ordem cronológica, o que realmente aconteceu. Já a arte narra o que aconteceu, escolhendo o que vai narrar e a ordem em que vai narrar. Com uma concepção rigidamente normativa, Horácio defende que a obra de arte deve ser bela e útil e, além disso, deve agradar e educar. Argumenta ainda que a arte não depende somente do talento ou da inspiração divina ou só da técnica, da teoria e da prática, e, sim, da junção de todos esses elementos.

Além disso, Horácio não é o único portador de uma arte poética, entenda-se a expressão, aqui, usada em sentido amplo. Sua técnica foi imitada e ganhou novas formas de realização. Reis e Saramago também produziram suas próprias artes poéticas, cada um a seu modo, mas com um aspecto fundamental e que faz com que suas artes poéticas possam ser relacionadas entre si e, sobretudo, à *Ars Poetica* de Horácio. A característica presente em Horácio e que também pode ser encontrada em Reis e Saramago é o fator da metalinguagem, ou seja, a construção da arte, ensinando de forma didática seu próprio construir-se.

Algumas das semelhanças destacadas entre os dois Ricardos, (Pessoa/Saramago), na trajetória feita, pode ser compreendida, considerando que Saramago sempre foi um admirador de Ricardo Reis, heterônimo de Pessoa, ao mesmo tempo em que este o inquietava, fazendo-o, inclusive, desenvolver uma poesia, algumas vezes, muito próxima às realizadas por Reis.

Ficou sempre comigo e, à medida em que, os dias iam passando fui tendo em relação a Ricardo Reis um sentimento ambivalente. Por um lado irritava-me aquele desprendimento do mundo, das coisas e das pessoas, aquele amor que não chega a ser porque não se realiza nunca. Mas por outro lado fascinava-me o rigor, a expressão medida, mesmo que o verso tivesse de ser violentado. Fascinava-me o ele ser senhor da palavra em vez de ser esta que o influenciava a ele. (VALE, 1984, p.2).

Saramago declara: “o Ricardo Reis é companhia minha talvez desde os 19 anos. Só mais tarde apanhei e segui outras pontas que se chamavam Fernando Pessoa, Alberto Caeiro ou Álvaro de Campos” (VALE, 1984, p.2). Quanto à aproximação de Saramago com Horácio, já havia sido concretizada desde de seu primeiro livro de poesias, *Os poemas possíveis* (1966), em que constam muitos poemas que podem ser interpretados com base na teoria da metalinguagem, tais como: *Até ao sabugo*<sup>3</sup>, *Processo*<sup>4</sup>, *Eloquência*<sup>5</sup> e *Poema Seco*<sup>6</sup>, dentre outros. A metalinguagem também pode ser usada como teoria para a análise de seu segundo livro de poesias, *Provavelmente alegria* (1970), em que consta, por exemplo, o poema *Voto*<sup>7</sup>, *Estou onde o verso faço*<sup>8</sup> e *Forja*<sup>9</sup>.

---

<sup>3</sup> “Dirão outros em versos, outras razões./Quem sabe se mais úteis, mais urgentes./Deste, cá, não mudou a natureza, Suspensa entre duas negações./Agora inventar arte e maneira/De juntar o acaso e a certeza, Leve nisso, ou não leve, a vida inteira./ Assim como quem rói as unhas rentes” (p.19).

<sup>4</sup> “As palavras mais simples, mais comuns,/as de trazer por casa e dar de troco,/Em língua doutro mundo se convertem:/Basta que, de sol, os olhos do poeta,/Rasando, as iluminem”. (p.21)

<sup>5</sup> “Um verso que não diga por palavras,/Ou se palavras tem, que nada exprimam:/Uma linha no ar, um gesto breve/Que, num silêncio fundo, me resuma/A vontade que quer,a mão escreve.” (p.165)

<sup>6</sup> “Quero escusado e seco este poema,/Breve estalar de caule remordido/Ou ranger de sobrado onde não danço./Quero passar além com olhos baixos,/Amassados de mágoa e de silêncio,/Porque tudo está dito e já me canso.” (p.43)

<sup>7</sup> “Cada verso uma pedra. Que o poema/Seja mais alicerce que muralha./Que debaixo da terra se reforcem/As palavras, as minas e as fontes./Que a paisagem se esqueça e se retire./Que do espaço não falem outras vozes./Que se faça silêncio entre os terrestres,/Enquanto outros anúncios se preparam./ Que tudo recomece em lento parto,/Sem cor e sem perfume. As rosas, não./Mas em dorso de pedra que se arranque/Do poema profundo, dos ossos, do chão” (p.92)

<sup>8</sup> “Estou onde o verso faço, e erro o verso/Porque a fuga do tempo, ao núcleo escasso,/Tira a carne do fruto até o osso./Rilho no fel o dente e o desafio,/Tal vagaroso, o bicho em jaula morde,/ No travor do caroço, a memória do mel.” (p.48)

<sup>9</sup> “Quero branco o poema, e ruivo ardente/O metal duro da rima fragorosa,/Quero o corpo suado, incandescente,/Na bigorna sonora e corajosa,/E que a obra saída desta forja/Seja simples e fresca como a rosa” (p.20)

Em *Os poemas possíveis* existe um poema denominado *Arte poética*, inegavelmente uma referência à obra de Horácio, não apenas pelo nome coincidente, mas principalmente, pelo sentido expresso no conteúdo dos versos. O poema, como se pode verificar, é metalingüístico, conferindo, assim como a obra de Horácio, um ensinamento e uma reflexão sobre o fazer poético. A versão abaixo está na da segunda edição da obra.

Vem de quê o poema? De quanto serve  
 A traçar a esquadria da semente:  
 Flor ou erva, floresta e fruto.  
 Mas avançar um pé não é fazer jornada,  
 Nem pintura será a cor que não se inscreve  
 Em acerto rigoroso e harmonia.  
 Amor, se o há, com pouco se conforma  
 Se, por lazeres de alma acompanhada,  
 Do corpo lhe bastar a presciência.

Não se esquece o poema, não se adia,  
 Se o corpo da palavra for moldado  
 Em ritmo, segurança e consciência.  
 (Saramago, 1982, p. 20)

Já na primeira edição de *Os poemas possíveis* (SARAMAGO, 1966, p.14), o poema apresenta-se desta forma:

De que nasce o poema?  
 Ao surdo germinar que na semente  
 A floresta promete e anuncia  
 Mas um passo que dê não é jornada.  
 Nem é pintura a cor que não se inscreve  
 Em rigoroso acordo e harmonia.  
 Nada em amor está feito enquanto ausente  
 A posse for, e a carne insaciada  
 Só tiver doutra carne preciência.  
 Não se esquece o poema nem se adia  
 Se a força da palavra for moldada  
 Em ritmo, segurança e consciência.

Explica-se com isso por que Saramago, ao montar um romance metalingüístico, escolhe como personagem principal Ricardo Reis, que também havia realizado uma obra metalingüística, posto que escreveu muitos poemas que se podem denominar como metapoesia, ou seja, poesia falando de poesia.

Severo narro. Quanto sinto, penso.  
Palavras são idéias.  
Murmuro, o rio passa, e o que não passa,

Que é nosso, não do rio.  
Assim quiseste o verso: meu e alheio  
E por mim mesmo lido.  
(1974, p.143)

Ponho na altiva mente o fixo esforço  
Da altura, e à sorte deixo,  
E as suas leis, o verso;  
Que, quando é alto e régio o pensamento,  
Súbdita a frase o busca  
E o escravo ritmo o serve.  
(1974, p. 158)

Seguro assento na coluna firme  
Dos versos em que fico,  
Nem temo o influxo inúmero futuro  
Dos tempos e do olvido;  
Que a mente, quando, fixa, em si contempla  
Os reflexos do mundo,  
Deles se plasma torna, e à arte o mundo  
Cria, que não a mente  
Assim na placa o eterno instante grava  
Seu ser, durando nela.  
(1974, p. 79)

Além disso, Reis é seguidor de Horácio, o grande precursor da arte poética e um dos principais norteadores e fundadores dos estudos sobre metalinguagem. Isso sugere que, muito antes da escritura da *O ano da morte de Ricardo Reis*, a ligação entre Horácio, Reis e Saramago já era mantida no plano teórico e na maneira de lidar com a arte literária.

### III – SARAMAGO E O REENCONTRO COM A POESIA

**"O ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes".  
Alfredo Bosi**

O caminho traçado por Saramago até a publicação de *O ano da morte de Ricardo Reis* é longo. Tem início com publicação de seu primeiro livro, em prosa, *Terra do pecado* (1947), embora muitas vezes “não seja mencionado por não haver recebido acolhimento do público e da crítica” (COSTA, 1997, p.44). Tem de se considerar ainda um grande período de silêncio que só se quebra com a publicação de seus dois únicos livros de poesias: *Os poemas possíveis* (1966) e *Provavelmente alegria* (1970), seguindo pelos anos de 1971-1974, em que se dedicou a escrever crônicas, chegando, mais tarde, a publicar uma obra considerada híbrida – prosa/poesia – *O ano de 1993* (1975).

Depois disso, volta às crônicas, em 1976, para a prosa de ficção, com *Manual de pintura e caligrafia* (1977), passando pela escrita de contos e peças teatrais e consagrando-se como escritor a partir do início da década de oitenta, com os romances: *Levantado do chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982) e, finalmente, *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984). Este último romance parece abarcar todas as experiências anteriores vividas e praticadas pelo escritor até então, principalmente, sua intimidade com a poesia, seja como poeta, seja como crítico literário, já que desenvolveu esta atividade nos anos de 1967-1968, embora não tenha feito nesta época crítica sobre livros de poesia.

Fazendo um recorte das atividades desenvolvidas por Saramago, é importante, para o prosseguimento deste trabalho, considerar o período entre maio de 1967 e novembro de 1968, em que, mensalmente, contribuía como resenhista de literatura portuguesa contemporânea para a revista *Seara Nova*.

Como afirmou Costa “o escritor mostrou-se um crítico exigente, capaz, inventivo” (1997, p. 190). Toda essa inventividade fica demonstrada quando se observa toda a estrutura romanesca que Saramago constrói para formalizar seu ensaio crítico sobre poesia presente em *O ano da morte de Ricardo Reis*, já que, em seu período como crítico literário, das vinte e quatro críticas que realizou sobre o mundo literário português, uma, apenas, não se refere a obras de ficção em prosa, e, ainda assim, trata-se de teatro. E como acrescenta Costa “sem dúvida, a ausência de artigos sobre novos livros de poesia surpreende” (1997, p. 190) e é, no mínimo, questionável. E vai mais além dizendo que esse fato “é um sinal claro dos futuros caminhos da produção literária de Saramago” (1997, p. 190), que iria privilegiar a prosa em detrimento da poesia.

Neste ponto, de acordo com a análise que se está realizando, é preciso discordar, defendendo um olhar um pouco diferente da visão proposta por Horácio Costa. A impressão que se tem é que Saramago ainda não se sentia absolutamente à vontade frente à poesia para lançar sobre ela um questionamento crítico. O próprio escritor justifica-se quanto a isso, declarando:

Quando me convidaram para fazer crítica nessa revista, eu só havia publicado esse livro de poesia chamado *Os poemas possíveis*. Inclusive impus uma condição, a de que não faria crítica de livros de poesia. Porque me parecia que isso não teria muito sentido para mim, um jovem poeta, com apenas um livro, e que não era Rimbaud nem Fernando Pessoa. Pode-se perguntar:



você não quis fazer crítica literária sobre livro de poesia, mas estava disposto a fazer sobre romances? (COSTA, 1998, p. 20).

Como um crítico e, além disso, poeta, pouco reconhecido, “um jovem poeta, com apenas um livro”, justifica-se na entrevista e essa explicação parece sugerir que ele acharia uma ousadia de sua parte fazer crítica literária sobre poesia. Dessa forma, mostra-se crítico até mesmo em relação a suas próprias ações, ou seja, a consciência crítica e a responsabilidade de Saramago com relação à arte não o deixaria impor-se, naquele momento, frente à poesia para analisá-la e criticá-la, já que, afinal, “não era Rimbaud nem Fernando Pessoa”. Fica implícito o auto-questionamento que faz a respeito da dúvida que paira: teria gabarito para realizar tal tarefa?

Então, pode-se questionar se Saramago não teria deixado, de certa forma, uma lacuna a ser preenchida em relação à poesia e, conseqüentemente, em relação à crítica literária. Dessa forma, é possível concluir que, um pouco mais adiante, quando Saramago resolve fazer esse acerto de contas com a poesia, fazendo finalmente crítica literária, faz isso de maneira ficcionalizada em *O ano da morte de Ricardo Reis*.

Sendo consciente de seu papel e, portanto, autocrítico, procura o gênero da literatura em que se sente mais seguro e que tem o aval da crítica e do público, para desenvolver, enfim, sua crítica a respeito de poesia e do fazer poético. Para isso, apropria-se de um clássico da literatura portuguesa – Fernando Pessoa – reconstruindo-o não só a ele como também ao seu heterônimo neoclássico Ricardo Reis.

Pensando que a poesia de Saramago, como salientou Costa, “caminhou num sentido de seguir mais de perto a poética de Ricardo Reis” (1997, p. 56), revela-se um tanto irônico que Saramago venha a colocar em discussão a poesia de Ricardo Reis e, portanto, de Fernando Pessoa, em seu romance. A impressão que se tem diante desse fato é que Saramago está, na verdade, fazendo uma análise crítica não só da poesia como um todo e do fazer poético, mas, principalmente, de sua própria poesia e de seu fazer literário, isto é, auto-criticando-se, usando, para isso, as máscaras pessoas de Ricardo Reis e de Fernando Pessoa-ele mesmo. Como crítico, segundo Costa (1997, p. 207), Saramago defende a seguinte postura:

Saramago reivindica a medida do escritor contra a medida do crítico, ou do ideólogo. Numa palavra reivindica a *artisticidade*: o selo pessoal do produtor de linguagem no seu produto final. Lembremo-nos, agora, do que dissemos anteriormente: o valor crítico básico que Saramago maneja nas suas críticas é sempre o de respeito à literariedade. É esta lucidez na identificação e no trato desse valor, a partir de uma postura eminentemente ética – a da literatura considerada sempre expressão, e não como um carreira (COSTA, 1997, p. 207).

De acordo com Costa, Saramago usa essa mesma técnica para formular sua obra, com características de *artisticidade* e literariedade. Esse processo pode ser entendido, aqui, como metalingüístico, pois privilegia o ato de escrever enfocado sobre si mesmo. Sendo assim, recupera personagens do contexto histórico e literário, adota a cidade de Lisboa entre os anos de 1935-1936 e cria situações quotidianas que servirão de suporte para a realização de seu intuito – discutir a tensão ou os limites entre a prosa e a poesia, ora prosificando a poesia, ora construindo uma prosa poética e, sobretudo, questionando conscientemente esse fazer literário, claro, com ajuda e, por que não dizer, com o aval dos

clássicos: Camões, Pessoa, Reis e muitos outros que estão presentes no romance por conta dos mecanismos da intertextualidade.

É aproveitando-se de um contar vagaroso e denso, permeado de inúmeras citações, que Saramago desenvolve *O ano da morte de Ricardo Reis*. Desde o título anuncia a morte de seu protagonista e mata-o apenas na última página de seu romance. Isso prova que o propósito de Saramago, ao reinventar Reis e, conseqüentemente, Pessoa, não é o de falar de sua morte, mas, sim, de sua vida e de sua criação como poeta. Por esse mesmo motivo é que, mesmo depois de morto, Pessoa ainda pode aproveitar do mundo dos vivos. Saramago usa esse recurso para que ainda possa desfrutar, um pouco mais, dos conhecimentos teóricos e práticos de Pessoa acerca da poesia.

Muito antes da escrita d'*O ano da morte de Ricardo Reis*, Saramago, em uma de suas críticas, sugere uma certa união entre prosa e poesia, que pode ser encarada como uma receita do autor e, ao mesmo tempo, um embrião do que seria desenvolvido mais tarde quando da execução do romance em questão, no qual o autor parece apropriar-se de seu próprio ensinamento como crítico, juntando prosa, poesia e crítica literária em uma mesma obra. Assim,

a prosa, dentro da sua especificidade, pode fundir-se, a depender de um opcionamento diccional do autor (ou, simplesmente, do seu talento criativo), com a pulsão da poesia, ambas formas discursivas, evidentemente originárias do universo do «literário» (COSTA, 1997, p.201)

Por meio da crítica literária, segundo Costa (1997, p. 208), Saramago “incursiona no terreno dos gêneros literários, faz experimentos textuais, re-trabalha sua palavra”. Esse aspecto de re-trabalhar a sua palavra mostra-se tão próximo ao que é proposto em *O ano da morte de Ricardo Reis*, posto que, de

certa forma, Saramago volta a ser crítico ao colocar em pauta as odes de Ricardo Reis. Agregado a isso, tem-se a presença de Pessoa, que também funciona como um crítico da poesia de Reis e, acima de tudo, como um debatedor que, juntamente com o narrador de Saramago, questiona as construções poéticas elaboradas pelo heterônimo.

Após a leitura de parte de algumas odes por Ricardo Reis, Saramago introduz o narrador a tecer comentários sobre os versos, salientando a maneira como aparecem na poesia: “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, 1988, p. 23-4).

Tomando-se com rigor o ensinamento que enfatiza que “cada linha leva o seu verso obediente” é como se o narrador de Saramago sugerisse a leitura da obra de maneira diferenciada. Esse fato conduz esta análise ao encontro de um artigo publicado por Carvalhal, em que ela transcreve os três primeiros períodos do romance, ocupando-se das vírgulas e dos pontos para realizar a quebra das orações, transformando frases corridas em versos, convertendo a prosa a poesia.

Aqui o mar acaba e a terra principia.  
Chove sobre a cidade pálida,  
as águas do rio correm turvas de barro,  
há cheias nas lezírias.  
um barco escuro sobe o fluxo soturno,  
é o Highland Brigade  
que veio atracar no cais de Alcântara

Como se vê, o que antes parecia prosa se torna poesia. Bastou desentranharmos esta da primeira dando ao todo uma disposição diversa, em que ganham relevo os achados e recursos poéticos. (CARVALHAL, 1999, p. 118).

Também pode-se entender que Saramago desfaz essa obediência ao verso com o intuito de mesclar a prosa e a poesia, indicando a prosificação da poesia, que também pode ser percebida pela maneira mais prosaica, ou seja, mais dialogal em que a poesia é apresentada e discutida.

Seria absurdo dizer que Saramago parece ter voltado a ser crítico literário e também a ser poeta, já que essas duas funções, de fato, ele nunca deixou de exercer, posto que suas obras são prenes de efeito poético e crítico. Como disse Costa (1997, p. 208), “só quem está profundamente identificado consigo mesmo pode efectivamente mudar”. Dizem os críticos que Saramago, depois de 1980, mudou. Ele próprio se confessou mudado: “depois de *Levantado do chão* e *Memorial do convento* deixei de ser poeta. O que aconteceu é que a poesia passou para a ficção” (MEDINA, 1983, p. 266). O escritor português transfigurou-se, fazendo-se camaleão, disfarçando-se dentro da prosa para tratar de assuntos tão bem definidos e consagrados para ele como a poesia e a crítica literária.

Além disso, considerando que o próprio autor afirmou que “a poesia passou para a ficção” é como se estivesse dizendo que só em forma de ficção, ou seja, somente de maneira ficcionalizada e camuflada voltaria a compor poesias ou discutir o seu fazer, isto é, elaborar uma crítica literária sobre a forma poética.

Considerando o longo percurso feito por Saramago até 1984 e, além disso, baseando-se também na complexidade intertextual que se estabelece em *O ano da morte de Ricardo Reis*, é justo admitir e entender o porquê desse romance ter tido uma longa gestação, como afirma, aliás, o próprio autor: “em 1978 veio-me de repente a idéia deste livro, já com o título. Nessa altura não tinha escrito sequer o

*Levantado do chão*. É como se de repente do além tivesse vindo armada e equipada a idéia” (VALE, 1984, p.2).

Saramago faz seu retorno à poesia por meio das odes de Ricardo Reis. Afinal, não poderia ser de outra forma, devido ao contato antigo e duradouro que tem com esse heterônimo pessoano. Além disso, usa a prosa para aproximar-se de Reis, de Pessoa e de suas respectivas obras poéticas, assim como usa essa retomada para falar de seus conceitos e reavaliar sua própria poesia. Recriando-o como seu personagem, pôde ter total controle sobre suas ações, fazendo-o agir para atingir seus interesses e sanar suas necessidades, no sentido de usá-lo para exprimir suas intimidades e frustrações, já que as falas e, principalmente, os comentários acerca do poético, atribuídos a Reis, a Pessoa e mesmo ao narrador são, na verdade, de Saramago ou, melhor dizendo, não deixam de pertencer também a este, posto que Reis, Pessoa e o próprio narrador são criações desse autor. E como o próprio Saramago afirmou: “o que o autor vai narrando nos seus livros é, tão somente, a sua história pessoal” (SARAMAGO, 1998, p. 27) e acrescentou ainda:

O que é hoje para mim a ficção? É como uma voz, tudo é uma voz, diria o poeta, o dramaturgo, na circunstância em que falei antes. Ocorre que a voz, no meu caso, tem toda a importância do mundo. No meu caso, o homem e o escritor, como eu disse antes, não apenas estão juntos, mas estão fundidos um no outro. (apud COSTA, 1998, p. 24).

Assim, Ricardo Reis parece funcionar como o corpo que Saramago precisava para exteriorizar-se e voltar a envolver-se novamente com a poesia, depois de muitos anos afastado dessa forma de expressão literária. Além disso, é possível acreditar que esse reencontro com a poesia já estava sendo preparado e

esperado desde que se calou, como poeta, após a publicação de seus dois únicos livros desse gênero. É justo que esse retorno ao fazer poético seja feito por meio da poesia de Reis, já que o heterônimo pessoano é quase um modelo poético a ser seguido por Saramago.

Parece lógica a razão de Saramago, ao retomar a poesia, procurar Ricardo Reis e, conseqüentemente, Fernando Pessoa, para agirem como seus cúmplices, já que sua poética, como mencionou Costa, “é contaminação da terminologia neo-horaciana de Reis” e, sobretudo, “se faz sentir com o seu específico peso classicizante” (1997, p. 56). Apesar disso, é necessário salientar que, mesmo sofrendo influências, Saramago é “dono de uma voz poética própria e inegavelmente consciente de muitos mecanismos funcionais e fundacionais do discurso poético” (COSTA, 1997, p. 45).

Enfatiza-se, ainda, que “sem dúvida um maior nível de originalidade ou inventividade o assiste quando a sua linguagem se desenvolve no terreno da prosa de ficção” (COSTA, 1997, p. 45). Essa constatação pode ajudar a entender o motivo de Saramago falar sobre poesia por meio de um romance. Sob o ponto de vista que se está defendendo, aqui, fica claro que a prosa está servindo apenas como um instrumento, um recurso, um meio para lançar a idéia principal, isto é, destacar, prestigiar e discutir a poesia de modo crítico, concretizando seu retorno ao poético por meio de um caminho já conhecido, experimentado e com o qual tem enorme intimidade – a prosa de ficção.

Agindo assim, finge-se um descomprometimento, já que trata do poético usando como disfarce a ficcionalidade, quando, na verdade, a questão é tratada de modo profundo e analítico, abrindo espaço para a poesia imperar sobre a

prosa, dominando-a, mostrando-se mais forte. Por isso, nada mais coerente do que escolher como personagens principais de seu romance, Ricardo Reis, Fernando Pessoa, Lídia e Marcenda – todas figuras do cenário lírico, confirmando, dessa forma, a supremacia do poético sobre o prosaico.

É preciso levar em conta, também, que, segundo Eco (1985, p. 21), para se “contar é necessário primeiramente construir um mundo, o mais mobiliado possível, até os últimos pormenores”, mesmo que esse “contar” seja o “cantar” poesia e o contar sobre poesia, usando para isso, metalingüisticamente, os moldes da narrativa ficcional.

Na verdade, Fernando Pessoa, na voz de seu heterônimo Ricardo Reis, disse: “não vejo, entre a poesia e a prosa, a diferença fundamental, ... desde que se usa de palavras, usa-se de um instrumento ao mesmo tempo emotivo e intelectual”, ou seja, o que parece ter ficado implícito na declaração de Reis é que o que mais vale na literatura é o teor artístico e estético do que está sendo escrito, o resto é somente a forma que se escolheu para se expressar - prosa ou poesia. É evidente, entretanto, que não é o objetivo deste estudo levantar uma discussão das características ou das possíveis diferenças entre a prosa e a poesia, mas, sim, entender como essas duas formas de expressão literária se relacionam no romance, *O ano da morte de Ricardo Reis* e, para isso, torna-se necessário fazer algumas considerações sobre o assunto.

Pensa-se sempre que fazer poesia é mais difícil do que elaborar um romance, pois a idéia de texto poético que se tem é que deve ser enxuto e ao mesmo tempo expressivo, dizendo muito em poucas palavras. Sabe-se apenas que, segundo Eco, tudo é possível no campo da ficção, desde que seja dito e



explicado que tal fato pode ocorrer ,ou seja, é necessário lançar indícios do que está por vir, para que, depois, o fato possa se concretizar com coerência.

Comparando as duas formas de expressão, tem-se:

Em poesia o obstáculo pode ser o verso, o pé, a rima, aquilo que os contemporâneos chamaram de respiração conforme o ouvido... Em narrativa o obstáculo é subjacente. E isso não tem nada a ver com o realismo (embora explique *até mesmo* o realismo). Pode-se construir um mundo totalmente irreal, onde os burros voam e as princesas são ressuscitadas por um beijo: mas é preciso, que esse mundo, meramente possível e irreal, exista, segundo estruturas definidas previamente (é preciso saber se, nesse mundo, uma princesa pode ser ressuscitada apenas pelo beijo de um príncipe ou também de uma bruxa, e se o beijo de uma princesa retransforma em príncipe só os sapos ou, digamos, também os tatus) (ECO, 1985, p. 23).

Saramago parece seguir os ensinamentos de Eco, pois recria um personagem que nunca existiu de fato, revive, também, o primeiro criador desse personagem, deixando-o voltar da morte e dialogar com sua criação. Isso tudo poderia soar insólito, se não fosse a maneira como os fatos são expostos.

Já, no que diz respeito à teoria defendida por Reis: “não vejo, entre a poesia e prosa, diferença fundamental” (PESSOA, 1998, p.143), Saramago parece discordar, pois, afirma: “Claro que entre a prosa e a poesia tem de haver certas diferenças” (SARAMAGO, p. 298). Parece que essa discordância entre as idéias de Reis e Saramago ficou latente, pulsando por muito tempo, até quando se deu a publicação de *O ano da morte de Ricardo Reis*. O que dizer, então, de um romance que fica no limiar entre a prosa e a poesia, podendo ser considerado uma prosa poética ou uma poesia prosificada, já que em *O ano da morte de Ricardo Reis* há uma mistura entre essas duas formas de expressão literária. Ao mesclar esses dois gêneros literários, artística e propositalmente “confundindo”

essas duas formas de expressão gera, por conta disso, um texto esteticamente mais denso, quase que um tratado sobre o ato de escrever.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, insere-se um conjunto de poesias condensadas que servem como estrutura da narrativa, obedecendo ao ritmo e às normas da escritura prosaica. Além disso, a junção dos gêneros e o modo como isso se apresenta no romance conferem a possibilidade dessa obra transformar-se em um ensaio crítico sobre a poesia e sobre o fazer literário, posto que é bastante claro que as discussões travadas entre as personagens sobre esse assunto têm um tom de ensinamento, pois o fazer poético é debatido metalingüisticamente.

É assim que pode ser apresentado o romance de Saramago, ratificando a informação de que “os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada” (ECO, 1985, p.20). É possível afirmar que, no caso da obra em questão, a intertextualidade vai além de se fazerem citações, alusões ou referências.

A intertextualidade, aqui, é mais profunda e significativa, já que, no momento em que Saramago recupera as odes de Ricardo Reis, ele também as modifica, reinventando-as, pois aparecem imersas em seu romance, gerando novas significações, isto é, novos textos, segundo a teoria defendida por Bakhtin (1972) e Kristeva (1974).

Ao recriá-las, participa da criação poética de Reis e, ao mesmo tempo, tem a oportunidade de realizar sua própria criação, seja ela o romance, a poesia ou o ensaio metalingüístico sobre o fazer poético, já que pode rever, reconstituir e construir o seu próprio fazer literário, refletindo e aprimorando-o sem pudores, já que se encontra disfarçado na faceta de sua consagrada prosa de ficção.

Com a realização de *O ano da morte de Ricardo Reis*, o escritor faz uma revisitação dos pressupostos teóricos que nortearam a poesia de Reis e, automaticamente, também sobre sua poesia, revivendo-a e trazendo-a, mesmo que indireta e inconscientemente, de novo à tona, agora de forma mais segura e confiante, possibilitando, finalmente, o acerto de contas com a poesia, já há muito ansiado.

Esse acerto de contas que se propõe, aqui, nesta análise, é motivado pelo fato de que Saramago, quando se refere aos seus livros de poesia, parece deixar implícito em sua fala uma certa insatisfação, já que, segundo Costa, ao comparar *Os poemas possíveis* aos sonetos feitos na adolescência parece indicar que *Os poemas possíveis* livro tem pouco valor estético. Além disso, diz que, até 1966, não escreveu nada. Como poderia não ter escrito nada, se é deste ano a publicação de *Os poemas possíveis*? Esse nada pode querer insinuar que ele não escreveu nada de realmente significativo. Depois, justifica-se dizendo que, na ocasião da escritura do livro, estava apaixonado, assim como, quando da publicação de *Provavelmente Alegria* (1970). Vide trecho da entrevista abaixo:

Até 1966, quando eu tinha 44 anos, não escrevi nada. Salvo no período imediatamente anterior a 1966, que foi quando escrevi um livro de poesia chamado *Os poemas possíveis*. E por que o escrevi? Bom, a resposta é sempre a mesma, ou quase sempre: porque me apaixonei. E eu já havia feito uns quantos sonetos e coisas assim no tempo que fazíamos sonetos, aos dezoito anos. Acho que os jovens de hoje já não sabem o que é escrever sonetos e as meninas não têm a felicidade de receber um soneto dos garotos. Isso acabou, que pena! Bom, então eu me apaixonei nessa época e daí saiu o livro. Confesso que, quatro anos depois, me apaixonei de novo e saiu outro livro de poemas que se chama *Provavelmente Alegria*. E então acabou-se a história de publicar pelo fato de me apaixonar (COSTA, 1998, p. 18).

A idéia de que poderia ter feito mais, para que o livro *Os poemas possíveis* fosse apresentado esteticamente melhor, de certa forma, se confirma também quando no prefácio da segunda edição, em 1982, afirma: “esta edição aparece não só revista, mas emendada também” (SARAMAGO, 1982, p.14).

Emendar significa reparar, consertar, ou seja, isso justifica a desconfiança que levou à interpretação de que a poesia publicada na primeira edição de *Os poemas possíveis*, em 1966, não o satisfazia ou não se apresentava com a qualidade desejada, por isso emendá-la, corrigi-la.

Além disso, acrescenta: “Eu diria (e com este remate me dou por explicado) que o romancista de hoje decidiu raspar com unha seca e irônica o poeta de ontem, lacrimal às vezes” (SARAMAGO, 1982, p. 14). Entende-se, que raspar é tirar parte da superfície de alguma coisa. Essa afirmação, para a análise em questão, pode ser interpretada como se o fato de “raspar com unha seca e irônica o poeta de ontem” funcionasse como um ato de descobrir-se novamente poeta, deixando-o surgir, reaparecer. Pode-se, até, entender que o romancista está dando uma outra oportunidade para o poeta despontar.

Afirma ainda que “procurou tornar *Os poemas possíveis* possíveis outra vez. Ao menos” (SARAMAGO, 1982, p. 14). Esse termo “ao menos”, usado no final de seu prefácio explicativo, sugere que a insatisfação do escritor em relação aos seus poemas, embora tenha sido camuflada com a reedição, ainda permanece, ou pelo menos, só foi saciada em parte. Parece que esse vácuo ou insatisfação com relação à poesia expressa por Saramago só vai ser devidamente preenchido ou superado com a publicação de *O ano da morte de Ricardo Reis*, em

que, finalmente, concretiza-se seu reencontro com a matéria poética de forma absolutamente eficaz e magnífica.

Neste romance, Saramago faz, cuidadosamente, um levantamento das odes de Ricardo Reis, compreendendo boa parte de sua produção. A impressão que dá é que, enquanto escrevia, tinha ao lado “todos os textos, espalhados em desordem e lançava os olhos ora sobre um ora sobre outro, copiando um trecho, ligando-o logo em seguida com outro” (ECO, 1985, p.39).

Delimita o período que será recuperado, pois as odes que aparecerão embutidas no romance são precisamente datadas, dizendo: “há papéis para guardar, estas folhas escritas com versos, datada a mais antiga de doze de Junho de mil novecentos e catorze” (SARAMAGO, 1988, p. 23). E, já neste momento, introduz a primeira ode de Ricardo Reis, que também é a primeira a aparecer na obra de Fernando Pessoa, atribuída ao seu heterônimo. “Mestre, são plácidas todas as horas que nós perdemos, se no perdê-las, qual numa jarra, nós pomos flores, e seguindo concluía, Da vida iremos tranqüilos, tendo nem o remorso de ter vivido<sup>10</sup>” (SARAMAGO, 1988, p. 23).

Os demais poemas, contudo, não obedecerão a uma ordem cronológica coincidente ao da obra original, sendo mencionadas de maneira aleatória. Além disso, tanto essa primeira ode quanto as demais que aparecerão ao longo do romance não mantêm a forma original em versos, mesclando-se na forma da escrita usada pela prosa. E continua: “e a folha mais recente de todas tem a data de treze de Novembro de mil novecentos e trinta e cinco,” (SARAMAGO, 1988, p. 24).

---

<sup>10</sup> "Mestres, são plácidas" (1974, p. 13-15).

Mencionando essas datas de início e final da produção literária de Ricardo Reis, coincidente com o que, de fato, apresenta-se no original, Saramago pode estar sugerindo que a poesia de que se utilizará para a construção de sua narrativa e que, posteriormente, usará como ponte para análise do fazer poético, de certa forma, representa, ao menos por amostragem, toda a poesia de Fernando Pessoa, pertencente ao heterônimo Ricardo Reis. E, assim, tem-se uma das últimas odes que, cronologicamente, marcam sua poesia. “Vivem em nós inúmeros, se penso ou sinto, ignoro quem é que pensa ou sente, sou somente o lugar onde se pensa e sente,<sup>11</sup>” (SARAMAGO, 1988, p. 24).

Quanto a essa composição poética, o narrador comenta: “passou mês e meio sobre tê-la escrito, ainda folha de pouco tempo” (SARAMAGO, 1988, p. 24). Não se sabe ao certo quando Ricardo Reis chegou a Portugal. Sabe-se apenas que veio por conta da morte de Fernando Pessoa e este morreu em trinta de novembro de 1935. “Ricardo Reis leu, Fernando Pessoa faleceu Stop Parto para Glasgow Stop Álvaro de Campos, quando recebi este telegrama decidi regressar, senti que era uma espécie de dever,” (SARAMAGO, 1988, p. 80). E acrescenta: “creio que vim por você ter morrido, é como se, morto você, só eu pudesse preencher o espaço que ocupava” (SARAMAGO, 1988, p.81).

Reis, embora tenha a falsa e vaga idéia de que tenha voltado para ocupar o lugar de Pessoa, ainda sente-se muito perdido: “pega na caneta, e escreve no livro de entradas, a respeito de si mesmo, o que é necessário para que fique a saber-se quem diz ser” (SARAMAGO, 1988, p. 20). Dentro dos inúmeros que se sente, qual será ele Ricardo Reis, já que

---

<sup>11</sup>“Vivem em nós inúmeros”( 1974, p. 157)

na poesia não era só ele, Fernando Pessoa, ele era também Álvaro de Campos, e Alberto Caeiro, e Ricardo Reis, pronto, já cá faltava o erro, a desatenção, o escrever por ouvir dizer, quando muito bem sabemos, nós, que Ricardo Reis é sim este homem que está lendo o jornal com seus próprios olhos abertos e vivos, médico, de quarenta e oito anos de idade, mais um que a idade de Fernando Pessoa quando lhe fecharam os olhos, esses sim, mortos, não deviam ser necessárias outras provas ou certificados de que não se trata da mesma pessoa, e se ainda aí houver quem duvide, esse vá ao hotel Bragança e fale com o senhor Salvador, que é o gerente, pergunte se não há lá hospedado um senhor chamado Ricardo Reis, médico, que veio do Brasil, e ele dirá que sim, (SARAMAGO, 1988, p. 36).

E assim Saramago vai montando sua personagem que, como deixa claro, precisa de orientação. Por isso, coloca-o a ler e reler suas poesias, pois, ao comentar e questionar os procedimentos estéticos utilizados nas suas realizações, busca encontrar-se consigo mesmo, ou seja, a poesia é uma forma de auto-conhecimento, sendo ainda mais completa quando ele faz essa auto-reflexão na companhia de Pessoa.

Estando no Hotel Bragança, acabou por conhecer, lá, a criada Lídia, com a qual se envolve, fato ironizado por Pessoa: “vejo que você se cansou das idealidades femininas incorpóreas, trocou a Lídia etérea por uma Lídia de encher as mãos, que eu bem a vi lá no hotel,” (SARAMAGO, 1988, p. 182). Entretanto, continua a cantar suas poesias para sua deusa do Olimpo.

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<sup>12</sup>, Tal seja, Lídia, o quadro<sup>13</sup>, Não desejamos, Lídia, nesta hora<sup>14</sup>, Quando, Lídia, vier o nosso outono<sup>15</sup>, Vem sentar-te comigo, Lídia, a beira-rio<sup>16</sup>, Lídia, a vida mais vil antes que a morte<sup>17</sup>, (SARAMAGO, 1988, p. 48).

<sup>12</sup> “Cada coisa a seu tempo tem seu tempo” (1974, p.38-9)

<sup>13</sup> “Bocas roxas de vinho” (1974, p.57-8)

<sup>14</sup> “Tênuê, como se de Éolo a esquecessem”(1974, p.121)

<sup>15</sup> “Quando, Lídia, vier o nosso Outono”(1974, p.120)

<sup>16</sup> “Vem sentar-te comigo, Lídia, a beira do rio” (1974, p.23-4).

<sup>17</sup> “O sono é bom pois despertamos dele” (1974, p.109)

Assim, o Reis de Saramago, mesmo tendo a poesia como fonte de ensinamento para procurar pelo seu “eu”, ainda assim, muitas vezes, parece ter dificuldade em achar-se por meio das palavras.

Ricardo Reis faz um gesto com as mãos, tateia o ar cinzento, depois, mal distinguindo as palavras que vai traçando no papel, escreve, Aos deuses peço só que me concedam o nada lhe pedir<sup>18</sup>, e tendo escrito não soube que mais dizer, há ocasiões assim, acreditamos na importância do que dissemos ou escrevemos até um certo ponto, apenas porque não foi possível calar aos sons ou apagar aos traços, mas entra-nos no corpo a tentação da mudez, a fascinação da imobilidade, estar como estão os deuses, calados e quietos, assistindo apenas. (SARAMAGO, 1988, p.49).

Dessa forma, mostra-se cada vez mais introspectivo e contemplativo, não se mobilizando frente às aflições do mundo exterior, posto que suas próprias angústias já lhe bastam. Pode-se dizer que

solidão não é viver só, a solidão é não sermos capazes de fazer companhia a alguém ou a alguma coisa que está dentro de nós, a solidão não é uma árvore no meio de uma planície onde só ela esteja, é a distância entre a seiva profunda e a casca, entre a folha e a raiz, (SARAMAGO, 1988, p. 226)

Com isso, parece querer insinuar que só resta pedir auxílio aos deuses, já que se considera totalmente sozinho, não conseguindo sequer estabelecer uma comunicação com sua própria poesia.

Estás só, ninguém o sabe, cala e finge. Murmurou estas palavras em outro tempo escritas, e desprezou-as por não exprimirem a solidão, só o dizê-la, também ao silêncio, também ao silêncio e o fingimento, por não serem capazes de mais que dizer, porque elas não são, as palavras, aquilo que declaram, estar só, caro senhor, é muito mais que conseguir dizê-lo e tê-lo dito. (SARAMAGO, 1988, p. 199)

---

<sup>18</sup> “Aos deuses peço só que me concedam”.(1974, p.170)



Por isso, às vezes, tenta revivê-la, mas, mesmo assim, a faz de maneira confusa, já que embaralha os versos, perdendo a seqüência correta que estava em seus escritos e, além disso, há também uma junção de um poema com outro, sugerindo a formação de um novo poema.

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<sup>19</sup>, 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<sup>20</sup>, são essas as palavras que vai murmurando enquanto segue pela Rua D. Pedro V, como se identificasse fósseis ou restos de antigas civilizações, (SARAMAGO, 1988, p.66)

Na busca por identificar-se, Reis procura respostas nos seus semelhantes, tentando encontrá-las nos outros aspectos que possam ser aplicados a ele, e na ânsia de traduzir-se

minuciosamente, lia os jornais para encontrar guias, fios, traços de um desenho, feições de rosto português, não para delinear um retrato do país, mas para revestir o seu próprio rosto e retrato de uma nova substância, poder levar as mãos à cara e reconhecer-se, pôr uma mão sobre a outra e apertá-la, Sou eu e estou aqui. (SARAMAGO, 1988, p.87-8)

Também por conta dessa “eterno encontrar-se” carrega sempre consigo um pesar que expressa por meio de seus versos. “Sofro, Lídia, por medo do destino<sup>21</sup>” (SARAMAGO, 1988, p.108). Afirma, ainda, que o destino é o grande direcionador da vida e da morte, sujeitando os indivíduos a tudo. “Como as pedras que na orla dos canteiros o fado nos dispõe, e ali ficamos<sup>22</sup>” (SARAMAGO, 1988, p. 179).

<sup>19</sup> “Não a ti, Cristo, odeio ou te não quero” (1974, p. 72-3)

<sup>20</sup> Não a ti, Cristo, odeio ou menosprezo” (1974, p.74-6)

<sup>21</sup> “Sofro, Lídia, do medo do destino” (1974, p.77)

<sup>22</sup> “Cada um cumpre o destino que lhe cumpre.” (1974, p.171).

Além disso, apresenta-se conformado, tendendo a acreditar que não há como fugir ou mudar o que tem de ser, isto é, o fado. Sendo assim, “Cumpramos o que somos, nada mais nos é dado<sup>23</sup>,” (SARAMAGO,1988, p.179). Esse fato também pode ser confirmado, pois Ricardo Reis pensa que “Nada somos que valha, somo-lo mais que em vão<sup>24</sup>,” (SARAMAGO, 1988, p. 167). Mesmo assim, recorre mais uma vez aos seus poemas tentando obter respostas:

mexe nos seus papéis com versos, odes lhes chamou e assim ficaram, porque tudo tem de levar seu nome, lê aqui e além, e a si mesmo pergunta se é ele, este, o que os escreveu, porque lendo não se reconhece no que está escrito, foi outro esse desprendido, calmo e resignado homem, por isso mesmo quase deus, porque os deuses é assim que são, resignados, calmos, desprendidos, assistindo, mortos. (SARAMAGO, 1988, p. 224)

Depara-se, de repente, com um verso: “Seguro assento na coluna firme dos versos em que fico<sup>25</sup>” (SARAMAGO, 1988, p. 225) e já não sabe como usou a palavra seguro, se é isso o que menos sente-se agora. Entretanto, assim argumenta Saramago, seu novo criador, “quem um tal testamento redigiu alguma vez não pode ditar outro contrário” (SARAMAGO, 1988, p. 225).

Embora seja de e em contradições que a vida e, conseqüentemente, o ser humano se estruture, e não haja como negá-lo, ainda assim, é conveniente lembrar o que se foi e o que se é, iludindo-se em tentar adivinhar o que se será. “Num fluido incerto nexos, como o rio cujas ondas são ele, assim teus dias vê, e se te vires passar, como a outrem, cala<sup>26</sup>” (SARAMAGO,1988, p. 298). É para isso

---

<sup>23</sup> idem nota 12.

<sup>24</sup> “Flores que colho, ou deixo” (1974, p. 86).

<sup>25</sup> “Seguro assento na coluna firme”(1974, p. 79).

<sup>26</sup> “Vive sem horas. Quanto mede pesa”(1974, p.146).

que existe a memória, para se estabelecer nexos, pelo menos simulativos, tentando encontrar coincidências no passado que expliquem o presente.

Ao abrir o jornal lembrou-se do movimento idêntico que fizera algumas horas antes, e outra vez se lhe figurou que Fernando Pessoa estivera ali há muito mais tempo, como se memória tão recente fosse, afinal, uma memória antiqüíssima, de dias em que Fernando Pessoa, por ter partido os óculos, lhe pedira, Ó Reis, leia-me aí as notícias, as mais importantes, As da guerra, Não, essas não vale a pena, leio-as amanhã, que são iguais, estava-se em Junho de mil novecentos e dezasseis, e Ricardo Reis escrevera, há poucos dias, a mais extensa das suas odes, passadas e futuras, aquela que começa, Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia.<sup>27</sup> (SARAMAGO, 1988, p.284-85).

Ainda assim, juntando passado e presente, muitas vezes, não se consegue encontrar explicações ou diferenças entre os dois tempos que possam justificar ou esconder o porquê da sempre eterna mesmice. Enquanto isso, “Nós não vemos as parcas acabarem-nos, por isso as esqueçamos como se não houvessem<sup>28</sup>” (SARAMAGO, 1988, p. 333)

Sabendo-se que as parcas são cada uma das três deusas que presidiam a duração da vida, fica evidente que Ricardo Reis está tentando se consolar pelo fato de a vida estar passando e, automaticamente, conscientizando-se de que a morte está cada vez mais presente a cada dia.

Sendo assim, às vezes, parece querer libertar-se dos sentimentos negativos, procurando ver a beleza da vida por meio da natureza, enquanto é possível, isto é, antes que a morte chegue. “Tens sol se há sol, ramos se ramos buscas, sorte se a sorte é dada<sup>29</sup>” (SARAMAGO, 1988, p. 347). Entretanto, ainda assim, insinua um desfecho disfórico, já que o sujeito não comanda suas ações e

<sup>27</sup>“Ouvi contar, outrora quando a Pérsia” (1974, p.59-63).

<sup>28</sup> “Deixemos, Lídia, a ciência que não põe” (1974, p. 162-164).

<sup>29</sup> “Estás só. Ninguém o sabe. Cala e finge” (1974, p.152).

desejos, posto que, como acredita no Fado acima de tudo, acha que independe dele. Dessa forma, só terá sol se o sol existir e sorte se lhe for concedida.

Até cantando as flores não consegue se afastar da morte, que é sempre uma constante, evitando, assim, que usufrua dos momentos felizes e prazerosos. “Saudoso já deste verão que vejo, lágrimas para as flores dele emprego na lembrança invertida de quando hei-de perdê-las<sup>30</sup>”. (SARAMAGO, 1988, p. 352). Parece invejar aqueles que, mesmo tendo consciência da certeza da morte, aproveitam a vida enquanto é possível. “Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo<sup>31</sup>” (SARAMAGO, 1988, p. 411). Estando, entretanto, o mundo que lhe é apresentado tão conturbado e violento é muito difícil contentar-se com ele. Nesse sentido, tem-se:

Addis-Abeba está em chamas, as ruas cobertas de mortos, os salteadores arrombam as casas, violam, saqueiam, degolam mulheres e crianças, enquanto as tropas de Badoglio se aproximam, Addis-Abeba está em chamas, ardam casas, saqueadas eram as arcas e as paredes, violadas as mulheres eram postas contra os muros caídos, trespassadas de lanças as crianças eram sangue nas ruas. Uma sombra passa na frente alheada e imprecisa de Ricardo Reis, que é isto, donde veio a intromissão, o jornal apenas me informa que Addis-Abeba está em chamas, que os salteadores estão pilhando, violando, degolando, enquanto as tropas de Badoglio se aproximam, o Diário de Notícias não fala de mulheres postas contra os muros caídos nem de crianças trespassadas de lanças, em Addis-Abeba não consta que estivessem jogadores de xadrez jogando o jogo do xadrez. (SARAMAGO, 1988, p. 301).

Fica evidente a mistura que Saramago faz acontecer entre os fatos da história e da ficção, aproveitando-se, para isso, das odes de Ricardo Reis.

Ouvi contar, outrora quando a Pérsia  
Tinha não sei qual guerra,  
Quando a invasão ardia na cidade

<sup>30</sup> “Saudoso já deste Verão que vejo” (1974, p.161).

<sup>31</sup> “Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo” (1974, p.32-3).

E as mulheres gritavam,  
Dois jogadores de xadrez jogavam  
O seu jogo contínuo.

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

Ardiam casas, saqueadas eram  
As arcas e as paredes,  
Violadas, as mulheres eram postas  
Contra os muros caídos,  
Traspassadas de lanças, as crianças  
Eram sangue nas ruas...  
Mas onde estavam, perto da cidade,  
E longe do teu ruído,  
Os jogadores de xadrez jogavam  
O jogo do xadrez.

(...)

(PESSOA, 1974, p.59-63)

Reis, portanto, embora também cante em seus poemas as atrocidades do mundo exterior, continua preso ao seu mundo interior e contemplativo, não mudando suas atitudes frente ao espetáculo do mundo, como afirma Saramago:

A minha intenção – diz José Saramago – foi de confrontar Ricardo Reis e mais que ele a sua própria poesia... com um tempo e uma realidade cultural que de fato não tem nada a ver com ele. Mas o fato de ele vir confrontar-se com a realidade de então não quer dizer que ele tenha deixado de ser quem era. Conserva-se contemplador até a última página e não é modificado por essa confrontação (VALE, 1982, p.2).

Conclui-se, ao se observar o conjunto de odes escolhidas por Saramago, que é por meio dos trechos selecionados desses poemas que ele percorre todas

as características mais marcantes da poética de Ricardo Reis, analisando-as e transformando a sua prosa de ficção em um estudo sobre poesia.

Para realizar esse estudo em seu romance, Saramago faz um apanhado de mais ou menos 32 odes da obra do heterônimo pessoano Ricardo Reis, sugerindo um repensar sobre seus pressupostos a respeito da poesia e do ato de criação poética. Saramago parece ver em Reis uma fonte de entendimento de sua própria obra, como se ao recuperar Reis estivesse revisitando a si mesmo. Além disso, as odes parecem funcionar como uma fonte de estudo e reflexão constante. Sobretudo, pelo fato de que, somente, por meio da literatura é possível tornar-se “eternamente inscrito” (PESSOA, 1974, p. 57/58) e multiplicar-se em vários seres “Vivem em nós inúmeros” (PESSOA, 1974, p. 157).

Lendo as odes selecionadas por Saramago para compor sua obra percebe-se que os assuntos tratados vão ao encontro do próprio título do romance, pois se “o ano era o da morte” nada melhor do que repensar a vida e, conseqüentemente, sua obra, espelhando-se na do “outro” – Ricardo Reis - ou nele mesmo – Saramago, já que parece apropriar-se das odes de Reis.

Em linhas gerais os assuntos tratados nas odes são: morte sempre constante, multiplicar-se em inúmeros para ter uma existência privilegiada, perseverar, pois, “cada coisa a seu tempo tem seu tempo” (PESSOA, 1974, p. 38-39), conformidade com a vida e com o fado “fiquemos mudos” (PESSOA, 1974, p. 57-58), consciência de que a felicidade não é permanente, desilusão com a vida, embora, proclame que antes uma vida vil do que a morte. Assim, vê a vida como um jogo, talvez de xadrez, em que as peças são mudadas, independentemente da ação do indivíduo, não acreditando na condução da vida pelo homem nem pelos

deuses, sejam eles quais forem. “Tens sol se há sol, ramos se ramos buscas, sorte se a sorte é dada” (PESSOA, 1974, p. 152).

Também são coerentes as odes escolhidas para fazer parte do romance tendo por base as características do personagem Ricardo Reis criado por Saramago. Trata-se de um homem contemplativo, como não poderia deixar de ser, introspectivo, indeciso, inseguro, confuso, sem atitude, que não sabe se definir, não sabe direito porque veio do Brasil, nem se vai permanecer em Portugal, se abre consultório para exercer sua profissão ou não, se ama Marcenda ou Lídia, enfim parece estar sempre à espera. Aguarda com conformismo e sem reação a morte que é sua única certeza e também a única certeza do ser humano, seja ele, Ricardo Reis, José Saramago ou o leitor.

#### IV – A METALINGUAGEM E A INTERTEXTUALIDADE ENTRE PESSOA E SARAMAGO

**"Com uma tal falta de literatura, como há hoje,  
que pode um homem de gênio fazer senão  
converter-se, ele só, em uma literatura?"  
Fernando Pessoa**

Antes de se tentar desvendar a arquitetura do provável “romance ensaio” sobre poesia, bem como seu caráter metalingüístico e intertextual criado por Saramago, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, é preciso voltar à origem da palavra ensaio para entender melhor a sua essência e compreender o porque esta palavra é fundamental para análise em questão.

Segundo Lima (1946, p. 9), a aparição do termo ensaio deu-se no ano de 1580, quando surgiram, pela primeira vez, os “*Essais de Messire Michel, seigneur de Montaigne*”. Assim, “Montaigne criaria literariamente – segundo se pensa e se diz – não só a palavra ensaio senão que também um gênero novo: o ensaio”. (1946, p.9). No intuito de compreender um pouco mais essa palavra, é interessante verificar a sua etimologia, assim como, algumas características históricas relacionadas a ela.

Que todo o ensaio é, e deve ser *crítico*, vislumbra-se logo no próprio título de ensaio. Ensaio vem da palavra latina *exagium*. Ora esta palavra refere-se ao exame valorativo, à contrastaria das moedas (avaliação do seu toque, título, quilate, ou dinheiros de fino). Ensaiai é fazer prova, analisar: « monetam inspicere ». Em francês « essayer », ou no estilo arcaico « asayer ». O ensaiador, oficial da Casa-da-Moeda, executa o ensaio, ou o ensaiamento, dos metais. E como o faz? Por meio da balança. Ora este instrumento da balança transpõe-o Montaigne para o domínio literário da sua obra. No século XVI, tão rico de « nouvelletés » e tão confuso de valores doutrinários, Montaigne vai ensaiar (*exagiare*) as idéias, isto é, vai examiná-las, pesá-las no intuito de descobrir o metal precioso nelas contido. Quais são as idéias



valiosas? As verdadeiras? As falsas? Será até possível efectuar uma pesagem? Note-se: esta idéia da pesagem (que é um *controle*, termo de resto criado por Montaigne, ou pelo menos aproveitado literariamente por ele) está já inclusa no próprio vocábulo *pensar*, de *pensare*, *ponderare*, *pondus*. O pensador é o indivíduo que *pesa* os juízos, como o ensaiador as moedas. Pesa, ou ensaia. (LIMA, 1946, p. 68).

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

Ao analisar o emaranhado textual, criado por Saramago em *O ano da morte de Ricardo Reis*, por meio da intertextualidade, bem como examinar as discussões metalingüísticas travadas ficcionalmente entre Reis, Pessoa e o narrador saramaguiano, torna-se necessário conhecer as características atribuídas, pelo romancista, a seu personagem, para traçar um perfil sobre esse poeta, com a intenção de compreender melhor seus posicionamentos frente à arte, de modo geral, e, de modo particular, frente às formas de expressão literária - prosa e poesia.

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

Aproveitando-se da existência do heterônimo pessoano, Saramago, ao recriá-lo, procura, de certa forma, explicar um possível mote que o teria levado a pensar na realização do romance, que soa tão fingido quanto a justificativa de Pessoa com relação à criação dos heterônimos.

uma vez que o Fernando Pessoa nunca disse quando é que morreu o Ricardo Reis – ao contrário do que sucede com o Alberto Caeiro – sou eu quem vai decidir quando é que ele morre. Uma vez que Fernando Pessoa disse que em 1919 o Ricardo Reis tinha emigrado para o Brasil sou eu quem decide que o Ricardo Reis regressa. (VALE, 1984, p.2).

Começa, assim, a constituição da personagem, usando-se, na maioria das vezes, fatos e características coincidentes aos utilizados por Pessoa, quando do nascimento de Ricardo Reis:

pega na caneta, e escreve no livro de entradas, a respeito de si mesmo, o que é necessário para que fique a saber-se quem diz ser, na quadrícula do riscado e pautado da página, nome Ricardo Reis, idade quarenta e oito anos, natural do Porto, estado civil solteiro, profissão médico, última residência Rio de Janeiro, Brasil (SARAMAGO, 1988, p. 20-21)

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

Essa busca constante por entender-se a si e a tudo é mais latente no ortônimo do que no heterônimo clássico. Contudo, a angústia provocada pela incerteza das coisas do mundo torna-se evidente e tem como tônica o passar do tempo que destrói tudo e conduz para a morte. Essa idéia também aparece com relação ao Reis saramaguiano, que acaba por concluir que a angústia provocada pelo passar do tempo destrói tudo:

O dia está de se lhe cantar aleluias, que são os avoés de quem não é grego, os canteiros estão cobertos de flores, tudo mais do que o suficiente para sentir-se um homem feliz se não alimentar na alma insaciáveis ambições. Ricardo Reis faz o inventário das suas, verifica que nada ambiciona, (SARAMAGO, 1988, p.322)

O Reis de Saramago também assim se caracteriza, como se pode verificar à certa altura de *O ano da morte de Ricardo Reis*, quando o narrador diz que “até Ricardo Reis, sóbrio homem, muitas vezes sentiu moverem-se dentro de si os refreados tumultos dionisíacos,” (SARAMAGO, 1988, p. 159), entretanto, privou-se “só por medo do seu corpo se não lançava no turbilhão, saber como estas coisas começam, ainda podemos, mas não como irão acabar”. (SARAMAGO, 1988, p. 159), por isso moderava-se: “deste freguês não há um só criado que possa afirmar, Bebia demais, levantava-se da mesa a cair” (SARAMAGO, 1988, p. 273).

Desde o princípio, Saramago vai formulando sua obra e deixa claro o tipo de personagem que irá criar, comentando que ele faz uso de “alguma latinização clássica”(p. 22), que “tem por mestres clássicos e modernos” (p.108), que a “este poeta já lhe sobejam musas inspiradoras” (p.106) e, além disso, suas odes funcionam como “uma poetização da ordem” (p.333). Além disso, às vezes, possibilita uma reflexão a respeito das palavras, dando indícios de que irá tratar da

consciência da escrita, pois comenta: “é essa a insuficiência das palavras, ou, pelo contrário, a sua condenação por duplicidade sistemática, uma palavra mente, com a mesma palavra se diz a verdade” (SARAMAGO, 1988, p. 327).

Logo em seguida, traz à tona a morte de Fernando Pessoa, declarando que o colocará de novo a desfrutar do mundo dos vivos para dialogar com Reis a respeito de suas odes e também sobre a literatura em si. Assim, Saramago o apresenta: “Fernando Pessoa, o poeta do Orfeu, espírito admirável que cultivava não só a poesia em moldes originais mas também a crítica inteligente” (p. 35), o que se pode entender como o culto de uma literatura consciente de si mesma..

Fernando Pessoa, poeta e crítico, assim como seu heterônimo também poeta serão parceiros de Saramago na realização da metalinguagem que se estrutura na narrativa. Entretanto, nesse exame que se fará do romance construído, se dará mais destaque para a poesia do que para a prosa, por motivos óbvios. Tem-se, aqui, dois poetas e um prosador, que também é poeta, ainda que esteja dito que Ricardo Reis fatigava-se com “as páginas grandes e as prosa derramadas” (SARAMAGO, 1988, p. 51). Então, começa-se, finalmente, a ensaiar, a pensar, a ponderar, apesar de que “primeiro irá ler o verso e meio que deixou escrito no papel, olhar para ele com severidade, procurar a porta que esta chave, se o é, possa abrir, imaginar que a encontrou e dar com outras portas por trás daquela fechadas e sem chave” (SARAMAGO, 1988, p. 55).

E assim, segue com a consciência que “não são o fruto de um breve labor literário; são a destilação, lenta e meditada, de um labor” (Lima, 1946, p. 47), entre portas que são possíveis respostas ou interpretações para a poesia e para a arte,

tentando encontrar respostas e achando outras portas, ou seja, outras perguntas para a arte e também possíveis leituras que a arte possa proporcionar:

e há um momento em que se duvida se terão mais sentido as odes completas aonde os foi buscar do que este juntar avulso de pedaços ainda coerentes, porém já corroídos pela ausência do que estava antes ou vem depois, e contraditoriamente afirmando, na sua própria mutilação, um outro sentido fechado, definitivo, como é o que parecem ter as epígrafes postas à entrada dos livros. (SARAMAGO, 1988, p. 66)

Neste trecho, fica evidente a discussão metalingüística que Saramago levanta no romance sobre seu próprio fazer literário, já que é, exatamente, o procedimento descrito acima, ou seja, a recuperação de pedaços avulsos e corroídos das odes, que ele criticamente traz para o questionamento, isto é, o recurso utilizado por ele na construção de *O ano da morte de Ricardo Reis*. Um pouco mais adiante, lança uma reflexão sobre o ofício de escritor, usando a pele de seu representante – Ricardo Reis.

São horas de almoçar, o tempo foi-se passando nestas caminhadas e descobertas, parece este homem que não tem mais que fazer, dorme, come, passeia, faz um verso por outro, com grande esforço, penando sobre o pé e a medida, nada que se 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, não que do título se gabe, como se pode verificar no registro do hotel, mas um dia não será como médico que pensarão nele, nem em Álvaro como engenheiro naval, nem em Fernando como correspondente de línguas estrangeiras, dá-nos o ofício o pão, é verdade, porém não virá daí a fama, sim de ter alguma vez escrito, Nel mezzo Del camin di nostra vita, ou, Menima e moça me levaram da casa de meus pais, ou, En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no queiro acordarme, para não cair uma vez mais na tentação de repetir, ainda que muito a propósito, As armas e os barões assinalados, perdoadas nos sejam as repetições (SARAMAGO, 1988, p. 70-71).

Como fica claro, Saramago busca uma referência no clássico Camões, dentre outros, para ratificar a idéia de que se irá tratar da literatura. Além disso, o escritor sempre usará as figuras de Ricardo Reis e Fernando Pessoa colocando-os em diálogos sobre assuntos que se façam pertinentes para que a discussão metalingüística se concretize. Ricardo Reis, por sua vez, por saber-se “inúmeros”, ao conversar com Fernando Pessoa impõe uma discussão. “Nenhum vivo pode substituir um morto, Nenhum de nós é verdadeiramente vivo nem verdadeiramente morto, Bem dito, com essa faria você uma daquelas odes”. (SARAMAGO, 1988, p. 82).

Nesse momento, Fernando Pessoa aproveita-se para fazer uma crítica à poesia de Reis, insinuando que os poemas do heterônimo têm sempre os mesmo temas e motivos, tendendo para a morte. Além disso, quando Reis afirma ter feito uns versos novos, Fernando Pessoa não deixa de julgá-los como previsíveis, talvez por ele ser sua criação; afinal, o criador é o grande conhecedor daquilo que cria e também pelo fato de serem conscientes de que sabiam “tudo um do outro” (SARAMAGO, 1988, p. 362). Mesmo assim, Reis “debateria consigo mesmo se sim ou não leria o poema que dedicara a Marcenda” (SARAMAGO, 1988, p. 360).

Como pode ser visto no trecho abaixo:

Não voltou a ter notícias de Marcenda, Nem uma palavra, eu é que escrevi, há dias uns versos sobre ela, Duvido, Tem razão, são apenas uns versos em que o nome dela está, quer que lhos leia, Não, Porquê, Conheço os seus versos de cor e salteado, os feitos e os por fazer, novidade seria só o nome da Marcenda, e deixou de o ser (SARAMAGO, 1988, p. 360).

Além de proporcionar, por meio do romance, uma análise sobre o fazer poético, Saramago, estende esse questionamento a outras formas de expressão, nunca perdendo de vista o ponto chave de seu estudo – a arte. Por isso leva Ricardo Reis ao teatro e este, ao observar a peça apresentada faz um comentário que pode ser entendido como uma síntese do que se pode chamar de mímese, ou seja, termo que por sua essência está relacionado à literatura e a arte. Além disso, na passagem que se apresenta em seguida, mostra-se de forma destacada a presença do crítico que, assim como em outros momentos, surge para analiticamente julgar, neste caso a peça teatral.

reflete sobre o que viu e ouviu, acha que o objeto da arte não é a imitação, que foi fraqueza censurável do autor escrever a peça no linguajar nazareno, ou no que supõe ser esse linguajar, esquecido de que a realidade não suporta o seu reflexo, rejeita-o, só uma outra realidade, qual seja, pode ser colocada no lugar daquela que se quis expressar, e, sendo diferentes entre si, mutuamente se mostram, explicam e enumeram, a realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que será. (SARAMAGO, 1988, p. 109-110)

Quanto a esse episódio, o narrador, sempre com um olhar crítico e sensato, lança comentários irônicos a respeito dos pescadores de Nazaré, nos quais a produção de “Tá Mar” baseou-se para elaborar a peça: “pagaram-lhes a viagem e a hospedagem para que o povo possa participar de criação artística” (Saramago, 1988, p. 107), continuando de forma ainda mais irônica: “é isto a comunhão da arte” (SARAMAGO, 1988, p. 112). Após o término da peça teatral, Reis, ao dialogar com Marcenda, explica como lhe pareceu a encenação:

Marcenda perguntou a Ricardo Reis se gostara da peça, ele respondeu que sim, ainda que lhe parecesse que havia muito de artificial naquela naturalidade de representação, procurou explicar

melhor, Na minha opinião, a representação nunca deve ser natural, o que se passa num palco é teatro, não é a vida, não é vida, a vida não é representável, até o que parece ser o mais fiel reflexo, o espelho, torna o direito esquerdo e o esquerdo direito, Mas gostou ou não gostou, insistiu Marcenda, Gostei, resumiu ele, uma só palavra teria sido suficiente. (SARAMAGO, 1988, p. 126).

Quando diz que “afinal uma só palavra teria sido o suficiente”, sugere que, a grosso modo, as pessoas não estão preocupadas com o real valor artístico e estético que as artes, de um modo geral, deveriam ter. Umberto Eco em seu *Pós-escrito a O nome da Rosa* faz um percurso em que traça os pressupostos teóricos para a realização de seu romance. De forma similar, Saramago também, às vezes, parece lançar ensinamentos de como se constrói um romance, ou melhor, dá algumas dicas do que não se deve fazer para realizá-lo. Deixa claro a crítica a escritores de romances que relacionam mal as idéias, tecendo um fio narrativo frágil e mal estruturado, pois assim não se trataria “de um bom livro, desses que tem lugar na literatura. (p. 138).

Ricardo Reis demora-se ainda um pouco, liga a telefonia na altura em que estão a transmitir *A Lagoa Adormecida*, são acasos, só num romance se aproveitaria esta coincidência para estabelecer forçados paralelos entre uma laguna silente e uma rapariga virgem, (SARAMAGO, 1988, p. 133-34).

“A história preocupa-se pouco com as artes da composição literária” (SARAMAGO, 1988, p. 341). É possível interpretar que o que se está fazendo aqui é um questionamento sobre o cânone literário, já que fica implícita a pergunta: quais livros teriam de ter lugar na literatura e quais não mereceriam esse posto? E ainda outras dúvidas que surgem por consequência da primeira: quais são os



critérios usados para se estabelecer o cânone? Esses critérios são realmente válidos? O que se deve ler? E, se existe uma ordem, em que ordem esses textos devem ser lidos?

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 os livros o não fossem, e esse catálogo será variável consoante a fonte do conhecimento aonde se var 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. Depois virão as inclinações da mocidade, os autores de cabeceira, os apaixonamentos temporários, os Werther para o suicídio ou para fugir dele, as graves leituras da adultidade, chegando a uma certa altura da vida já todos, mais ou menos, lemos as mesmas coisas, embora o primeiro ponto de partida nunca venha a perder a sua influência. (SARAMAGO, 1988, p. 141)

Também é preciso ler os jornais, inteirando-se do mundo em que se vive. E Ricardo Reis essa lição sabe bem, pois é por meio deles que volta a conhecer seu país. Acrescentando-se a isso, pode-se dizer que foi lendo os jornais que Reis fica sabendo da morte do bandido “Antonio Mesquista, conhecido por Mouraria” (SARAMAGO, 1988, p. 149). Após a leitura, fica a imaginar a chegada do defunto no cemitério dos Prazeres e os conseqüentes desdobramentos disso. De forma irônica e, até mesmo cômica, Reis banaliza a existência humana dizendo que quando se morre já nada importa, poetas e bandidos tornam-se todos iguais. O que fica depois da morte são as “histórias” e “estórias” de um e de outro, isto é, só o que poderá ser lembrado e recontado ou o que ficou registrado pela escrita. Dentro dessa perspectiva, o mesmo personagem reflete:

é pena, perder-se um edificante exemplo das igualdades da morte, juntar-se o Mouraria ao poeta Fernando Pessoa, que conversas teriam os dois às sombras dos cipestres, a ver entrar os barcos nas tardes clamosas, cada um deles explicando ao outro como se arrumam as palavras para compor um conto-do-vigário ou um poema (SARAMAGO, 1988, p. 152).

Com isso, Saramago parece indicar que, assim como, no momento da morte, todos ficam iguais, a literatura, às vezes, é pouco diferenciada entre si, acarretando que, muitas vezes, os critérios adotados em um momento para a escolha dos livros pertencentes à literatura consagrada nem sempre são adotados em todos os outros momentos e nem sempre com a mesma forma e intensidade, polemizando a questão do cânone literário, já que os critérios adotados na predileção das obras parecem ser questionáveis, vide a polêmica em torno de Gregório de Matos.

Seguindo a isso, o próprio Reis se auto-avalia quanto à sua criação poética, demonstrando a total consciência que tem de seu fazer literário. “Quantas vezes já terei eu escrito isto doutras maneiras” (SARAMAGO, 1988, p. 179). A repetição dos temas e motivos de suas poesias parece inquietá-lo e incomodá-lo, por isso sai pela rua a caminhar:

Entrou na Brasileira para descansar um pouco as pernas, bebeu um café, ouviu falar uns que deviam ser literatos, dizia-se mal de pessoa ou animal, é uma besta, e como esta conversa se cruzava com outra, intrometeu-se acto contínuo uma voz arbitrária que explicava, Eu recebi directamente de Paris, alguém comentou, Há quem afirme o contrário, não soube a quem a frase se dirigia, nem o eu significado, seria ou não seria besta, viera ou não viera de Paris. (SARAMAGO, 1988, p. 179).

A idéia expressa no trecho acima pode ser vista como se representasse a situação da eleição do cânone, que se basearia em aspectos poucos definidos e, além disso, estabelecendo-se de maneira confusa e arbitrária. Seguindo esse raciocínio, e tão indagável quanto o estabelecimento do cânone, é a entrega do prêmio concedido pelo secretário da propaganda nacional, principalmente por conta de seu discurso:

Disse o António Ferro, na ocasião da entrega dos prêmios, que aqueles intelectuais que se sentem encarcerados nos regimes de força, mesmo quando essa força é mental, como a que dimana Salazar, esquecem-se de que a produção intelectual se intensificou sempre nos regimes de ordem, Essa da força mental é muito boa, os portugueses hipnotizados, os intelectuais a intensificarem a produção sob a vigilância do Victor, Então não concorda, Seria difícil concordar, eu diria, até, que a história desmente o Ferro, basta lembrar o tempo da nossa juventude, o Orfeu, o resto, diga-me se aquilo era um regime de ordem, (SARAMAGO, 1988, p. 333).

E, finalmente, Ricardo Reis fica a saber quem é António Ferro, não só pelos jornais como também por Fernando Pessoa, que diz tê-lo conhecido quando ganhou o prêmio da *Mensagem*. E, então, comenta a notícia da entrega dos prêmios literários, para informar Pessoa, já que “a leitura é a primeira virtude que se perde” (SARAMAGO, 1988, p. 415), depois que se morre:

não sei se sabe que foram entregues há poucos dias os prêmios literários do tal secretariado, Explique-me como é que eu o podia saber, Desculpe, sempre me esqueço de que você não pode ler, Quem foi que teve o premio este ano, Carlos Queirós, O Carlos, Conheceu-o, O Carlos Queirós era sobrinho duma rapariga, a Ophelinha, com ph, que eu namorei em tempos, trabalhava lá no escritório, (SARAMAGO, 1988, p. 332)

Sempre há pessoas para polemizar ou, apenas, para comentar, ironicamente, os prêmios oferecidos a um ou outro, talvez por despeito, talvez apenas por considerar que determinado trabalho não mereceria tanto elevação. O fato é que, depois que algo já está feito, pode ser considerado simples, mas, de fato, geralmente, houve um trabalho árduo para realizá-lo. Afinal, “inspiração é uma palavra” (SARAMAGO, 1988, p. 179), somente, pois, segundo Eco (1985, p. 14), “Quando o autor nos diz que trabalhou no *raptus* da inspiração, está mentindo. *Genius is twenty per cent inspiration and eighty per cent perspiration*”. Quanto a isso, Saramago argumenta, usando Marcenda e Ricardo como personagens do cenário da explicação sobre a obra de arte:

Marcenda descia entre os canteiros sem flores, Ricardo Reis subiu ao seu encontro, Estava a falar sozinho, perguntou ela, Sim, de certa maneira, dizia uns versos escritos por um amigo meu que morreu há uns meses, talvez conheça, Como se chamava ele, Fernando Pessoa, Tenho uma vaga idéia do nome, mas não me lembro de alguma vez ter lido, Entre o que vivo e a vida, entre quem estou e sou, durmo numa descida, descida em que não vou, Foram esses os versos que estive a dizer, Foram, Podiam ter sido feitos por mim, se entendi bem, são tão simples, Tem razão, qualquer pessoa os poderia ter feito, Mas teve de vir essa pessoa para os fazer, É como todas as coisas, as más e as boas, sempre precisam de gente que as faça, olhe o caso dos Lusíadas, já pensou que não teríamos Lusíadas se não tivéssemos tido Camões, é capaz de imaginar que Portugal seria o nosso sem Camões e sem Lusíadas, (SARAMAGO, 1988, p. 183)

Com esses comentários impõe-se o sentimento de indignação que é motivado pelo fato de que, às vezes, a arte não recebe o seu devido reconhecimento, sendo tratada como algo banal e que pode ser substituída ou feita a qualquer hora sem nenhuma preparação. Tendo em mente que, na

verdade, a arte transforma o mundo, “ainda há quem duvide de que a arte possa melhorar os homens” (SARAMAGO, 1988, p. 98).

“A arte é a fuga da emoção pessoal” (ECO, 1985, p. 33), ou seja, dá-se pelo distanciamento entre o indivíduo e aquilo que este produz, sendo, geralmente, uma porção um pouco menor do que se quereria expressar realmente. A mesma relação acontece entre a palavra e o pensamento, como explica Saramago:

razão tinha aquele francês que disse que a palavra foi dada ao homem para disfarçar o pensamento, enfim, teria razão o tal, são questões sobre as quais não devemos fazer juízos peremptórios, o mais certo é ser a palavra o melhor que se pode arranjar, a tentativa sempre frustrada para exprimir isso o que, por palavra, chamamos pensamento. (SARAMAGO, 1988, p. 217).

Isso conduz o narrador a ponderar os pensamentos que levam Ricardo Reis à sua criação poética. Por um lado, os temas de suas composições são tão ligados à natureza; por outro, às vezes, parece desprezá-la, ou simplesmente, encará-la sob um outro prisma.

Ao fundo dessa rua já se vêem as palmeiras do Alto de Santa Catarina, dos montes da outra Banda assomam pesadas nuvens que são como mulheres gordas à janela, metáfora que faria encolher os ombros de desprezo a Ricardo Reis, para quem, poeticamente, as nuvens mal existem, por uma vez escassas, outra fugidia, branca, e tão inútil, se chove é só de um céu que escurece porque Apolo velou a sua face. (SARAMAGO, 1988, p. 218).

O fato é que a palavra pode ser usada em infinitas construções diferentes e, até, a falta de palavra – o silêncio – é passível de leitura, ou seja, “quer queiramos quer não voltamos sempre às palavras” (SARAMAGO, 1988, p. 343). Intimamente

relacionados a isso estão as formas de expressão literária, pois “cada gênero transitando para o seu contrário, ou oposto, ou complementar” (SARAMAGO, 1988, p. 219) tende a transfigurar-se em novas significações.

“Por isso é fascinante a linguagem” (SARAMAGO, 1988, p.273). Por meio dela, é possível ficcionalizar o encontro de Ricardo Reis e Fernando Pessoa, atendendo a um possível desejo deste. “Meu caro Ricardo, nós devíamos ter convivido mais” (SARAMAGO, 1988, p. 333) e, acima de tudo fazê-lo ajudar a avaliar a poesia de seu heterônimo, fazendo com que Reis também reflita sobre ela. “Deixe que lhe diga, sem ser para o lisonjear, você, como poeta, não é nada mau”. (SARAMAGO, 1988, p. 275) “Reparando bem, meu caro Reis, as suas odes sejam, por assim dizer, uma poetização da ordem” (SARAMAGO, 1988, p. 333). Depois disso, Ricardo Reis “olha-se a si mesmo e torna a ver-se aluno dos jesuítas, infringindo a disciplina e a regra sem nenhuma outra razão que existirem regra e disciplina” (SARAMAGO, 1988, p. 205). E pensa, “parece até que voltamos aos deuses da antiguidade” (Saramago, p. 281).

Então, Ricardo Reis, simula explicar-se, posto que “os poetas são aqueles eternos insatisfeitos” (SARAMAGO, 1988, p. 298), usando parte importante de suas odes, as referências às musas.

Não são mulheres verdadeiras, mas abstrações líricas, pretextos, inventado interlocutor, se é que merece esse nome de interlocutor alguém a quem não foi dada voz, às musas não se pede que falem, apenas que sejam, Neera, Lídia, Clóe, veja lá o que são coincidências, eu há tanto 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, 1988, p. 297-98).

E continua argumentando a explicação de que “escrevendo alguns versos, envelhecendo, ocupando, duma certa maneira, o lugar daquele que morrera, mesmo que ninguém se apercebesse da substituição” (SARAMAGO, 1988, p. 325) poderia continuar contribuindo para enriquecer o mundo, tentando encobrir “um silêncio que fosse melhor que as palavras” (SARAMAGO, 1988, p. 328), já que “são essas as melhores palavras, as que nada dizem” (SARAMAGO, 1988, p. 330).

Em outros momentos, um pouco mais tenso e com a criticidade mais apurada, “voltou a ler, a escrever versos, senão a emendá-los, rasgou alguns que não valia a pena guardar” (SARAMAGO, 1988, p. 346). E ainda ficou pensando em como se refeririam a ele depois que morresse e, ironicamente, comenta:

Ricardo Reis deixou voar o pensamento, à deriva, que alcunha me ficaria bem a mim, talvez, o Médico Poeta, o Ida e Volta, o Espiritista, O Zé das Odes, o Jogador de Xadrez, o Casanova das Criadas, o Serenata ao Luar, (SARAMAGO, 1988, p. 349) .

O tema da morte faz lembrar que um dos mais expressivos poetas portugueses – Camões – morto já há tempos. E então, surgem as conjecturas do narrador de Saramago sobre como seria um encontro entre Camões e Fernando Pessoa.

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, o mesmo desafogo procuraram famílias e outros solitários, e a luz é tanta como se fosse dia, as caras parecem elas tocadas pelo êxtase, percebe-se que seja esta a Festa da Raça. Quis Fernando Pessoa, na ocasião, recitar mentalmente aquele poema da Mensagem que está dedicado a Camões, e levou tempo a perceber que não há na Mensagem nenhum poema dedicado a Camões, parece impossível, só indo ver se acredita, de Ulisses a Sebastião não lhe escapou um, nem dos profetas se esqueceu, Bandarra e

Vieira, e não teve uma palavrinha, uma só, para o Zanolho, e esta falta, omissão, ausência, fazem tremer as mãos de Fernando Pessoa, a consciência perguntou-lhe, Porquê, o inconsciente não sabe que resposta dar, então Luís de Camões sorri, a sua boca de bronze tem o sorriso inteligente de quem morreu há mais tempo, e diz, Foi inveja, meu querido Pessoa, mas deixe, não se atormente tanto, cá onde ambos estamos nada tem importância, um dia virá em que o negarão cem vezes, outro lhe há-de chegar em que desejará que o neguem. (SARAMAGO, 1988, p. 349).

Em seguida, tendo como base a possível situação conflitante entre Camões e Pessoa, imaginada pelo narrador, pode-se relacioná-la com um diálogo entre Reis e Pessoa em que Fernando Pessoa expressa, claramente, a diferença que existe entre a arte literária e, conseqüentemente, entre o artista, no caso o escritor, e os outros seres.

Numa destas noite Fernando Pessoa bateu-lhe à porta, não aparece sempre que é preciso, mas estava a ser preciso quando aparece, a alguém, Grande ausência, julguei que nunca mais o tornaria a ver, isto disse-lhe Ricardo Reis, Tenho saído pouco, perco-me facilmente, como uma velhinha desmemoriada, ainda o que me salva é conservar o tino da estátua do Camões, a partir daí consigo orientar-me, Oxalá não venham a tirá-la, com a febre que deu agora em quem decide dessas coisas, basta ver o que está a acontecer na Avenida da Liberdade, uma completa razia, Nunca mais passei por lá, não sei nada, Tiraram, ou estão por tirar, a estátua do Pinheiro Chagas, e a de um José Luís Monteiro que não sei quem tenha sido, nem eu, mas o Pinheiro Chagas é bem feito, Cale-se, que você não sabe para o que está guardado, A mim nunca me levantarão estátuas, só se não tiverem vergonha, eu não sou homem para estátuas, Estou de acordo consigo, não deve haver nada mais triste que ter uma estátua no seu destino. Façam-nas a militares e políticos, eles gostam, nós somos apenas homens de palavras, e as palavras não podem ser postas em bronze ou pedra, são só palavras e basta, Veja o Camões, onde estão as palavras dele, ( SARAMAGO, 1988, p. 358)

Como “não há um lugar onde o poeta possa descansar a cabeça” (SARAMAGO, 1988, p. 370), está Ricardo Reis novamente a pensar, em sua



poesia, em como Marcenda agiria se soubesse que ele é poeta. Ele diria “sou poeta, num tom assim desprendido, de quem não atribui à prenda grande importância” (p.297). Sabe-se que este tom de modéstia não é verídico, pois, “mais vaidoso que um poeta só um poeta mais pequeno” (SARAMAGO, 1988, p. 275). E, então, falaria “os versos secretos de que nunca falou a Marcenda” (SARAMAGO, 1988, p.302).

Mestres são plácidas<sup>32</sup>, diz a primeira folha, e neste dia primeiro outras folhas dizem, Os deuses desterrados<sup>33</sup>, Coroai-me em verdade de rosas<sup>34</sup>, e outras contam, O deus Pã não morreu<sup>35</sup>, De Apolo o carro rodou<sup>36</sup>, uma vez mais o conhecido convite, Vem sentar-te comigo, Lídia a beira do rio<sup>37</sup>, o mês é junho e ardente, a guerra já não tarda, Ao longe os montes têm neve e sol<sup>38</sup>, só o ter flores pela vista fora<sup>39</sup>, a palidez do dia é levemente dourada<sup>40</sup>, não tenhas nada nas mãos<sup>41</sup> porque sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo<sup>42</sup>, outras e outras folhas passam como os dias são passados, jaz o mar, gemem os ventos em segredo<sup>43</sup>, cada coisa em seu tempo tem seu tempo<sup>44</sup>, (SARAMAGO, 1988, p.302)

E, assim, volta às palavras, já que “ficará sempre uma palavrinha por dizer” (SARAMAGO, 1988, p. 182).

Ricardo Reis percorre as listas, tenta desenhar rostos, figuras, gestos, modos de andar que dêem sentido e forma à vaguidade dessas curiosas palavras que são os nomes, as mais vazias de

---

<sup>32</sup> Idem nota 21.

<sup>33</sup> “Os deuses desterrados”.(p.16-17)

<sup>34</sup> “Coroai-me de rosas,.” (p.18)

<sup>35</sup> “O deus Pã não morreu” (p.19-20)

<sup>36</sup>“De Apolo o carro rodou pra fora” (p.21-2)

<sup>37</sup> idem nota .

<sup>38</sup> “Ao longe os montes têm neve ao sol”.

<sup>39</sup> “Só o ter flores pela vista fora” (p.26-7).

<sup>40</sup> “A palidez do dia é levemente dourada./.”(p.28-9)

<sup>41</sup> “Não tenhas nada nas mãos/” (p.30-1)

<sup>42</sup> idem nota 42.

<sup>43</sup> “O mar jaz; gemem em segredos os ventos/ (p.50)

<sup>44</sup> idem nota 23.

todas se não lhes metermos dentro um ser humano. (SARAMAGO, 1988, p. 377).

Ricardo Reis, contudo, “não chegou a saber que palavras foram essas, paciência, a vida não pode chegar a tudo” (SARAMAGO, 1988, p. 379). E assim vai se completando a vida e chegando-se à morte, aprendendo-se que “no destino, mais vale saber passar silenciosamente e sem desassossegos grandes,” (SARAMAGO, 1988, p. 379). E Ricardo Reis tem consciência que “a roda do destino já começou a dar essa volta” (SARAMAGO, 1988, p. 381). E percebe que tudo isso “são imagens, metáforas, comparações que não terão lugar na rigidez duma ode, mas ocorrem em horas matinais, quando o que em nós pensa está apenas sentindo” (SARAMAGO, 1988, p. 383).

Nesse sentido, considerando “a complexidade da alma humana” (SARAMAGO, 1988, p. 386) e a “quem os versos lhe conheça bastante encontrará fácil caminho para a explicação” (SARAMAGO, 1988, p. 393-4) do porquê sempre ficar lutando com as palavras, pois certas palavras, “não terão lugar na rigidez de uma ode” (SARAMAGO, 1988, p. 383). Tal afirmação sugere uma autocrítica do próprio poeta em relação a seus versos, já que por mais que lutasse com as palavras, suas odes sempre abordavam os mesmos temas.

A lição que se pode retirar de Reis e Pessoa, trazidos para essa análise por meio de Saramago, é que Reis “hoje escreveria outros versos se fosse capaz de escrever” (SARAMAGO, 1988, p. 400). Porque a palavra está em constante mutação, assim como o homem, que se faz com palavras. Além disso, há de se considerar a criticidade e a busca pela perfeição implícitas nas leituras e releituras

que se pode fazer e nas escrituras e reescrituras que são feitas em *O ano da morte de Ricardo Reis*.

“Um poeta é capaz de sentir a inquietação” (SARAMAGO, 1988, p.406) e ter a coragem de enfrentá-la para revelar-se. Por isso, a necessidade da prosa ou da poesia, “arte da ilusão” (SARAMAGO, 1988, p. 235), estar em constante aprimoramento: “reler, medir, ponderar e corrigir desde o princípio as odes” (SARAMAGO, 1988, p. 241), formando a partir delas conceitos e teorias. “Rever e emendar os poemas para o livro de um futuro dia” (SARAMAGO, 1988, p. 224). Livro este que abrangeria a prosa, a poesia, a crítica, formando um complexo metalingüístico e intertextual.

Para que isso aconteça, provavelmente, o que ocorre no romance é a junção de todas essas faces de Saramago: o poeta, o dramaturgo, o crítico e o prosador. Só assim, não descartando nenhuma delas, tornar-se-ia mais coerente e facilitador entender como se dá a presença dos vários Saramagos, cada um com suas tendências e influenciando o romance ao seu modo, tendo objetivos bem definidos, quando da realização de *O ano da morte de Ricardo Reis*, posto que este romance abarca uma gama de discussões em seu contexto que fogem de um simples enredo, criando uma escritura que está em um outro nível. Fica claro que não se trata apenas de um romance, mas de um texto que ganha características de um ensinamento, metalingüístico, por excelência.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

**“Viver não é necessário o que é necessário é criar”  
Maria Aliete Galhoz**

José Saramago parece compartilhar da mesma idéia da epígrafe acima, que é, claramente, uma intertextualidade feita com os versos de Fernando Pessoa, ao decidir escrever *O ano da morte de Ricardo Reis*. Parte de umas das criações do poeta Fernando Pessoa, o heterônimo pessoano Ricardo Reis, passa pela própria criação desse heterônimo, aproveitando-se de suas odes na construção do romance, até chegar ao momento da recriação da criação, isto é, o Ricardo Reis saramaguiano, podendo-se até entendê-lo como um heterônimo do heterônimo.

É nesse emaranhado de criações e recriações, em que criador e criatura se confundem, que surgem as discussões acerca da poesia, da palavra em si e do fazer poético, embasando-se essas reflexões na função metalingüística da linguagem e nas teorias a respeito da intertextualidade.

O percurso traçado por Saramago desde o princípio do romance aponta para a revisitação de algo deixado para trás. Primeiramente, isso é feito de forma concreta e de maneira objetiva pelo seu personagem, Ricardo Reis, que volta a Portugal depois de dezenove anos. Em seguida, esse retorno é realizado por Fernando Pessoa, também personagem recriado por Saramago, que volta da morte à vida para ainda tentar gozar algum tempo que lhe resta, embora saiba que sua volta é efêmera, assim como a vida o foi também. Depois, o regresso é feito pelo próprio Saramago, no momento em que recupera as odes de Ricardo Reis,

tão conhecidas de José Saramago, já que é um leitor assíduo delas desde os dezenove anos, e as incorpora na construção de sua narrativa. Todas essas retomadas proporcionam outras tantas, seja por meio da alusão, da referência, da inferência, ou da intertextualidade. Por exemplo, a relação, quase que automática, que se faz de Ricardo Reis com Horácio, posto que Reis também se apropriou da criação de Horácio e, de certa forma, também o recriou, não só difundindo o gênero ode, como também citando, inclusive, em suas odes as mesmas musas inspiradoras de seu mestre Horácio.

Ainda mais seguidor de seus mestres, é Saramago que, ao escrever *O ano da morte de Ricardo Reis*, volta aos clássicos da literatura portuguesa como, Luiz de Camões, Fernando Pessoa, mantendo com eles um diálogo constante por meio de seu texto e, principalmente, por meio de seus intertextos. Esse reencontro com os clássicos e mestres é primordial para a construção da narrativa, já que esta tem como fios condutores a discussão intertextual e metalingüística que apontam para a perspectiva de conceituar ou teorizar a arte, de modo geral, assim como a poesia, em particular, e, principalmente, tecer reflexões sobre o fazer literário.

Todos esses aspectos permitem concluir que Saramago ao propor um texto tão rico em informações e tão denso de reflexões parece querer apontar para algo ainda maior, ou seja, como se o texto deixasse de ser um romance, como tantos outros, para assumir o caráter de um romance-ensaio, isto é, um tratado sobre a poesia e, conseqüentemente, sobre a literatura.

Essa tendência de Saramago em querer, de certa forma, teorizar, parece repetir-se, de modo similar, no romance *Manual de pintura e caligrafia*, quando trata da pintura e, conseqüentemente, mais uma vez da arte. Esse aspecto de

que os romances de José Saramago podem ser visto como ensaios críticos é um assunto sobre o qual, seria necessário, um estudo mais aprofundado quem sabe, em um outro nível de formação, ou seja, para se realizar posteriormente, podendo, inclusive, aproveitar da idéia de que mais uma vez ele retoma algo deixado no passado o fato de ter exercido a função de crítico literário na revista Seara Nova.

Para o momento, entretanto, conclui-se, somente, que ao abordar questões sobre a construção poética, ocupando-se, para isso, do espaço romanesco, Saramago parece sugerir que os limites entre esses dois gêneros literários são tênues, podendo ser rompidos para o enriquecimento textual. Entende-se que tal ruptura só é possível de se concretizar porque é dentro do gênero romance que se dá a abertura para a assimilação de outras formas de expressão literária, inclusive, até mesmo, o caráter de ensaio com que se procurou interpretar o texto.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade. Em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, s.d.
- BARTHES, R. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1964.
- \_\_\_\_\_. *O Rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 145-171.
- BAUMGARTEN, C. A. A proposição de mundo em Ricardo Reis. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, CELL7PUC/RS . v. 47, p. 67-85, mar. 1982.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: \_\_\_\_\_. *Magia, técnica, arte e política*. 2ª ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 222-31.
- BOUSOÑO, C. Sentido de los heterónimos de Fernando Pessoa. *República de las Letras*. Madrid: n. 21, p.120-126, abril,1988.
- CARPEUX, O. M. Os heterônimos de Fernando Pessoa. *Presenças*. Rio Janeiro, 1956.
- CARVALHAL, T. F. De fantasmas e poetas: o pessoa Saramago. In: BERRINI, B., (org) *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: Edusc, 1999.
- CASTRO, E.M. Da invenção da literatura à literatura de invenção. In: *Literatura Portuguesa de invenção*. São Paulo: Difel, 1984, p. 5-23.
- COSTA, H. *José Saramago*. O período formativo. Lisboa: Caminho, 1997.
- CRESPO, A. Fernando Pessoa em una Oda de Ricardo Reis. In: *Actas do 1º Congresso internacional de estudos pessoanos, ed. cit.*
- DAL FARRA, M. L. Para uma 'biografia' de um monárquico sem rei: Ricardo Reis. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, 29 out.-4 nov. 1985. p. 3-4. (nº173, ano V).
- DUARTE , L. P. Heteronímia e consciência irônica. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 8 fev. 1986. Suplemento Literário, p.6-7.
- ECO, H. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Pós-escrito a O nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985,

- ELIA, S. O horaciano Ricardo Reis. *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mario de Andrade*. São Paulo, 48 (1/4), p. 41-59, p. Jan./dez. 1987.
- GALHOZ, M.A.D. *Heteronímia – um espelho de mágica para a sedução do encontro poético*. In: Colóquio. Lisboa, nº 28, abril/a963, p. 65/68.
- GAMA, R. O drama da linguagem. *Cult*, São Paulo, n.18, p.40-43, jan. 1999.
- GARCEZ, M. H. N. Ricardo Reis: o jogo da vida. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 04 de agosto de 1990. *Cultura*, p. 2.
- \_\_\_\_\_. *Leitura do Heterônimo Ricardo Reis*. São Paulo: UDUSP, 1990.
- GOBBI, M. V. Z. *De fato, ficção*. São Paulo, 1997. 213p. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- GOMES, A. C. O mestre da palidez. *Boletim Informativo*, São Paulo, CEP/FFLCH/USP, v. 6 p. 3-9, jan. /dez. 1978.
- HORACIO. *Arte poética*. Trad. Rosado Fernandes, Lisboa, Liv. Clássica Editora, s.d.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria de paródia*. Lisboa, Edições 70, 1989.
- JENNY, L. et al. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.
- KOTHE, F. R. *Intertextualidade e literatura comparada*. In: *Literatura e sistemas intersemióticos*.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Trad. L. H. França. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LIMA, S. *Ensaio sobre a essência do ensaio*. São Paulo: Saraiva & Cia Editores, 1946.
- MAFRA, J. J. Os motivos da lírica horaciana e a poesia de Ricardo Reis. *Ensaio de Literatura e Filologia*. Belo Horizonte: DLC/FL/UFMG, v. 3, p. 137-152, 1981.
- MAIA, M. H. P. *As formas da poesia em O ano da morte de Ricardo Reis*. Araraquara, 1999, p.134. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, Universidade de São Paulo.
- MAIOR, D.V. *Fernando Pessoa: heteronímia e Dialogismo*. Coimbra. Almedina, 1994.



- MEDINA, C. de A. *Viagem à literatura portuguesa contemporânea*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.
- MONGELI, L.M.M. Fernando Pessoa – Ricardo Reis: os originais, as edições, o cânone das odes. *Boletim informativo*. São Paulo, CEP/USP, 11 (2): P. 93-94, 1985.
- MONEGAL, E. M. La origen de los heterônimos. *Opción*. 1983, p.402-404.
- MONTEIRO, R. C. *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro, Agir, 1970.
- MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- PAZ, O. O desconhecido de si mesmo. In: *Os signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Fernando Pessoa – aquém do eu – além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- PESSOA, F. *Obras completas*. Edições Ática. Lisboa, 1974.
- QUADROS, A. *Fernando Pessoa, da cisão dos heterônimos à questão do absoluto. O primeiro modernismo Português, vanguarda e tradição*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1989, p. 187-275.
- ROSENFELD, A. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- SARAMAGO, J. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 8ª ed. Lisboa: Caminho, 1986.
- SARAMAGO, J. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 8ª ed. Lisboa: Caminho, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Os poemas possíveis*. 2ª ed. Caminho, Lisboa, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Provavelmente Alegria*. 2ª ed. Caminho, Lisboa, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Manual de Pintura e Caligrafia*. 1ª ed. Lisboa, Moraes Editores, 1977.
- SCHÜLER, D. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.
- SEABRA, J. A. *O heterotexto pessoano*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- VALE, F. José Saramago sobre “O ano da morte de Ricardo Reis”: Neste livro nada é verdade e nada é mentira. In: JL- *Jornal de Letras, Artes e Idéias*. Ano IV, nº 121, 30/10 a 05/11/84, p. 02 e 03. Lisboa: Publicações Projornal, 1984.

## BIBLIOGRAFIA DE APOIO

- ACHCAR, F. *Lírica e lugar comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- ADORNO, T. *A posição do narrador no romance contemporâneo*. In: BENJAMIN, W. *Textos escolhidos*. São PAULO: Abril, 1980.
- AGUIAR, J. A. Um convento e uma passarola. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, NECEPO/ UNICAMP, n. 2, p. 125-131, nov. 1983.
- ALLEMAND, M.L.O. *Tempo e voz: o percurso trágico-ideológico na narrativa de José Saramago*. São Paulo, 1996. 299p. (Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo).
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difel, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Ed. Globo, 1966.
- \_\_\_\_\_. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo. Editora Cultrix, 1985.
- AZEVEDO FILHO, L. A. Ficção que reinventa a história. *Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 mar. 1991. Caderno Cultura, p. 8.
- AUERBACH, E. *Mímesis. A representação da realidade na literatura Ocidental*, 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. P. Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética. Teoria do Romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 2ª ed. Hucitec, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria E.G.G. Pereira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 7ª ed.
- \_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo-Brasília: Edunb/Hucitec, 1996.

BARBOSA, J.A. A prosa tensa. *Folha de São Paulo, Suplemento Mais!* 06 de dezembro de 1998.

BASTAZIN, V.L. *A personagem em Saramago: poética e mito*. Tese de Doutorado. PUCSP, 1994.

BERARDINELLI, C. *Poesia e Poética em Fernando Pessoa*. (Tese Livre Docência) Faculdade Nacional de Filosofia. Rio de Janeiro, 1958.

BERGSON, H. *O riso*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BERRINI, B. (org.). José Saramago: uma homenagem. São Paulo: EDUC, 1999.

\_\_\_\_\_. Ler Saramago. O romance. 2ª ed. Lisboa: Caminho, 1998.

BOOTH, W. C. *A rethoric of irony*. Chicago: University of Chicago Press, 1974.

BONNET, H. *Roman et poesie*. Essay sur L'Esthétique des Genres. Paris: Librairie Nizet, 1951.

BORGES, J.L. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. 7ª ed. São Paulo: Globo, 1997.

BRAGA, I. José Saramago: O ano da morte de Ricardo Reis. *Persona* (nº 11-2). Porto, dezembro, 1985. p. 95-102.

BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Unicamp, 1996.

\_\_\_\_\_. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1990.

\_\_\_\_\_. *Bakhtin: dialogismo e construção de sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

BUENO, A. F. *O poeta no labirinto: a construção da personagem em O ano da morte de Ricardo Reis*. Campinas, 1994. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras. Unicamp.

CAMÕES, L. *Os Lusíadas*. São Paulo: Edição Saraiva, 1960.

CAMPELO, J. N. Ficção da ficção em *O ano da morte de Ricardo Reis*. *Revista Letras* (Curitiba), n. 34, v. 3, p. 39-43, 1985.

\_\_\_\_\_. O romance histórico português hoje: José Saramago. *Arquivos*, Curitiba, CEP/UFPR, n. 3, p. 29-36, out.1985.

CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas*. Ensaios de teoria e crítica literária. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. *Por uma poética sincrônica*. In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p.203-23.

\_\_\_\_\_. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CANDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CARA, S. A. *A poesia lírica*. São Paulo. Ática, 1985.

CERIBELI, D.T. *Poética e função metalingüística: João Cabral de Melo Neto*. (Tese Doutorado) PUC-SP, 1974.

CHALHUB, S. *A metalinguagem*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1998.

COELHO, A. P. *Os fundamentos filosóficos da obra de Fernando Pessoa*. 2 vols. Lisboa, Verbo, 1971.

COELHO, J. P. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. 8 ed. Lisboa. Verbo, 1985.

COHEN, J. *Estrutura da Linguagem Poética*. Trad. Álvaro Lourencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1974.

COSTA, C. T. *Literatura acompanha o crescimento português*. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 dez. 1987. p. A-34.

COSTA, H. *O lugar de José Saramago na literatura contemporânea*. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 abr. 1988. p. A-33.

\_\_\_\_\_. *Sobre a Pós-Modernidade em Portugal: Saramago revisita Pessoa*. *Colóquio Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 109, maio/junho, 1989.

CRESPO, A. *A vida plural de Fernando Pessoa*. Venda Nova: Bertrand, s.d.

CROCCE, B. *A poesia*. Introdução à crítica e a história da literatura. Trad. Flávia Lourenço Chaves. Porto Alegre: UFRS, 1997.

CURY, J. *Do ultimatum de 1890 ao Ultimatum de 1917: da intertextualidade Pessoaana*. *Estudos Portugueses e Africanos*, nº 8, 1986.

DACOSTA, F. *Escrever e fazer recuar a morte, e dilatar o espaço da vida*. *Jornal de Letras*. (Ano IV, nº 50), 18 a 31 de janeiro de 1983, p. 16-17.

DÉCIO, J. *O heterônimo Ricardo Reis*. *Didática*. Marília, FFCL, v. 5/6, p. 189-193. 1968/1969.

- DIAS, A. M. Sátira: a sinfonia do contraste. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 61, abr.jun. 1980.
- D'ONOFRIO, S. Poema e narrativa: estruturas. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- \_\_\_\_\_. *O texto literário: teoria e aplicação*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- DUARTE, L. P. Ironia, humor e fingimento literário. *Cadernos de Pesquisa*. Belo Horizonte, n. 15, fev. 94.
- \_\_\_\_\_. Artimanhas da ironia. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte, v.11, n. 13, jun.1991.186p.
- \_\_\_\_\_. O discurso da literatura e o da história. *Discursos* (Belo Horizonte), n. 7, p. 27-43, 1994.
- DUARTE, L. P.; MALARD, L.; MIRANDA, W. M. José Saramago, tecedor da história. *Boletim*, Belo Horizonte, n. 9/10, p. 92-100, jul. 1986/ .
- DUFRENNE, M. *O poético*. Trad. Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.
- DURAN, C. *O ano da morte de Ricardo Reis: uma recriação do mito-Pessoa*. São Paulo, 1999. 164p. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, Universidade de São Paulo.
- EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. 3.ed. Trad. Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ELLIOT, T. *A essência da poesia*. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- FANTINATI, C. E. Contribuição à teoria e ao ensino da sátira. In: IV SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS. *Anais de estudos literários*. Assis: FCL/UNESP, 1994. v. 2, p. 205-10.
- FARACO, C. A. e outros. Uma introdução a Bakhtin. Curitiba: Haiter, 1988.
- FERNANDES, C.C. *O narrador plural na obra de José Saramago*. São Luís: Universidade Federal do Maranhão, 1990.
- FERRAZ, M. L. A. *A ironia romântica*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987.
- FERREIRA, R. M. Um parágrafo da história: a caricatura. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, São Paulo, v.72, p. 31-38, 1975.
- FIGUEIREDO, V.L.F. *Da profecia do labirinto*. Rio de Janeiro: UERJ/Imago, 1994.

FLORY, S. F. V. O inter-relacionamento História/História, Realidade/Ficção na construção do texto de Jose Saramago. *Anais de Estudos Literários*, 4, 1994, 1º vol. Assis (SP) p. 369-377.

\_\_\_\_\_. *Texto, Contexto e Metatexto: O papel catalizador do leitor no discurso ficcional de José Saramago e David Mourão Ferreira*. Assis, 1994. Tese (Livro Docência) Faculdade de Ciências e Letras, Universidade de São Paulo.

FORSTER, E. *Aspects of the Novel*. England. Penguin Books, 1974.

FRAGOSO, I. Ricardo Reis teria escrito assim o último ano de sua vida. *Jornal de Letras* (Ano VI, nº 213). Lisboa, 4 a 10 de agosto, 1986, p. 19.

FREITAS, M. T. *Literatura e história: o romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986.

\_\_\_\_\_. Romance e história. *Uniletras* (Ponta Grossa), n.11, p. 109-118, dez. 1989.

FRIEDRICH, H. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 219-235.

GIL, J. O Egito e a escrita heteronímica. In: *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

\_\_\_\_\_. *A voz itinerante*. Ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 1993.

\_\_\_\_\_. *Fernando Pessoa: as muitas águas de um rio*. São Paulo: Pioneira/Edusp, 1987.

GONÇALVES, A. S. Ricardo Reis. *Revista de Ciências do Homem*. ULM (Universidade Lourenço Marques), v. 6 (série B) p. 3-262, 1974.

GROMBRICH, E. H. O experimento da caricatura. In: *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 289-313.

HANSEN, J. A. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria do Estado da Cultura, 1989.

HEGEL. *Estética: poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1980.

HIGUIET, Gilbert. *The Anatomy of Satire*. Princenton: Princenton University Press, 1972.

HOCKE, G. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Trad. Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HODGART, M. *La sátira*. Madrid: Guadarrama, 1969.

\_\_\_\_\_. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IVO, O. S. Estrutura métrica em Horácio e em Ricardo Reis. *Ensaio de literatura e filologia, Belo Horizonte, DLC/FL/UFMG*, v. 3, p. 121-136, 1981.

JAKOBSON, R. *Os oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa*. Lingüística. Poética. Cinema. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

JENNY, L. A estratégia da forma. *Poétique 27*. Trad. De Clara Crabbe Rocha. Portugal: Livraria Almedina, 1979, p. 7.

\_\_\_\_\_. *O poético e o narrativo*. In: TODOROV, T. Et al. *O discurso da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1982, p. 95-109.

JOHNSON, B. *Algumas conseqüências da diferença anatômica dos textos*. In: TODOROV. *O discurso da poesia*. Coimbra: Almedina, 1982, p. 111-136.

JUNQUEIRA, V. H. G. A intertextualidade em processo. *Revista de Letras, São Paulo*, v. 31, p. 11-16, 1991.

KAUFMAN, H. A metaficção historiográfica de José Saramago. *Colóquio Letras (Lisboa)*, v. 120, p. 124-136, abr.-jun. 1991.

KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia*. Trad, Álvaro L. M. Vales. Petrópolis: Vozes, 1991.

\_\_\_\_\_. *Paródia & Cia*. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n.62, p. 93-125, jul./set. 1980.

KUJAWSKI, G. M. *Fernando Pessoa, o outro*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Transbrasil e Cons. Est. De Cultura, 1973.

LEAL, A. M. G. A natureza em Ricardo Reis. *Stylos, São José do Rio Preto*, v. 96, p. 43-76, 1989.

LEFEBVE, M. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1980.

LE GOFF, J. et al. *A nova história*. Lisboa: Edições 70, 1991.

- LEITE, L.C.M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1994.
- LIMA, M. M. L. V. Notas sobre José Saramago e sua máquina de fazer voar. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 16, p. 39-56, jul./dez. 1990.
- LIND, G. R. *Teoria poética de Fernando Pessoa*, Editorial Inova, Porto, 1970.
- LOURENÇO, E. *Fernando Pessoa revisitado*. Lisboa: Moraes, 1981.
- \_\_\_\_\_. *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.
- \_\_\_\_\_. Sobre Saramago. In: *O canto do signo – existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1993.
- LUCAS, F. O ano da morte de Ricardo Reis. *Colóquio Letras*, nº 120. Lisboa, 1991, p. 171-174.
- LYRA, P. *O real no poético*. Brasília: Catedral (Instituto Nacional do Livro), 1980.
- MACHOVER, J. Ricardo Reis, heteronyme. Magazine Litteraire nº 261, 1989, p. 62.
- MADRUGA, C. et al. Dossier José Saramago. *Letras & Letras*, Porto, jun. 1991. p. 7-14.
- MAFRA, J. J. Os motivos da lírica horaciana e a poesia de Ricardo Reis. *Ensaio de Literatura e Filologia*. Belo Horizonte: DLC/FL/UFMG, v. 3, p. 137-152, 1981.
- MAIA, M. E. P. A intertextualidade e o relacionamento entre história e ficção na obra *O ano da morte de Ricardo Reis*. In: COLÓQUIO LITERATURA E HISTÓRIA: PORTUGAL EM FOCO. Araraquara: Centro de Estudos Portugueses “Jorge de Sena”/UNESP, 1997. P. 225-233.
- MAIA, M. H. P. *As formas da poesia em O ano da morte de Ricardo Reis*. Araraquara, 1999, p.134. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, Universidade de São Paulo.
- MARCUSE, H. *A dimensão estética*. Trad. Maria Elizabete Costa . São Paulo: Martins Fontes, s.d.
- MARGATO, I. *Ler (com) José Saramago*. Rio de Janeiro. UFRJ, Faculdade de Letras, 1992. (Tese de Doutorado).
- MARQUES, M. P. A presença do mar em Fernando Pessoa e seus heterônimos. *Littera*. Rio de Janeiro, v. 3. nº 7, p. 110-118, jan/abr, 1973.



- MARTINHO, F. J. B. Saramago e Pessoa. Lisboa: Ler/Livros e Leitores, Primavera, 1989, p. 22-24.
- MARTINS, M. *O riso, o sorriso e a paródia de quatrocentos*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987.
- McNAB, G. A interface história-invenção em três romances de José Saramago. *Revista Letras* (Curitiba), n. 38, p. 134-143, 1989.
- \_\_\_\_\_. *O próprio poético*. São Paulo, Quiron, 1973.
- MELLO, C. J. A. *A intertextualidade pós-moderna de "Agora é que são elas"*. Assis: 1999. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.
- MENDONÇA, F. Não só quem nos odeia. *O Estado de São Paulo*. São Paulo. 23 set. 1967, suplemento literário, p. 6.
- MENEZES, E. B. O riso, o cômico e o lúdico. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro. v. 68, p. 5-16, 1974.
- MENNUCCI, S. *Humor*. São Paulo: Piratininga, 1934.
- MIRANDA, W.M. Fingimentos da memória: a biografia ficcional de Ricardo Reis. *Minas Gerais*. Belo Horizonte (1110), 19 de nov.1988, suplemento literário, p. 3.
- MOISES, C. F. *O poema e as mascaras (microestrutura e macroestrutura na poesia de Fernando Pessoa)*. Coimbra. Almedina, 1981.
- MONTALBÁN, M. V. O labirinto e a metáfora (de El País, Trad. De Sergio Molina). *Folha de São Paulo*, Suplemento Mais!, 18 de Outubro de 1998.
- MOURA, JR, J. Prosa rica une o prosaico com o poético. *O estado de São Paulo*. D5. 27 de janeiro de 1996.
- \_\_\_\_\_. *Irony*. London: Methuen, 1973.
- \_\_\_\_\_. Marcas de ironia. *Cadernos Cespuc de Pesquisa*, Belo Horizonte, 1996.
- NESTROVSKI, A. Ironias da modernidade. São Paulo: Ática, 1996.
- NEVES, L.G. "Do Rio a Lisboa com José Saramago e Ricardo Reis", In: *Revista Letras de Hoje*, nº 3, v. 25, porto Alegre, 1990.
- OLIVEIRA FILHO, O. J. de. *Carnaval no Convento: intertextualidade e paródia em José Saramago*, São Paulo: UNESP, 1993.

\_\_\_\_\_. Saramago e a ficção Latino-Americana. *Revista Letras* nº 30, São Paulo, 1990. p. 141-152.

OLIVEIRA, J. A. Em busca da palavra útil: a ironia, *Uniletras*, Ponta Grossa:UEPG, n. 18, dez. 1996.

\_\_\_\_\_.Ironia: eis a questão, *Uniletras*, Ponta Grossa, n.17, p.99-110. dez. 1995.

OLIVEIRA, P. C. *Um estrangeiro nas veredas da pós-modernidade*. São José do Rio Preto, 1993. Dissertação (Mestrado) Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

PAIVA, M. H. N. *Contribuições para uma estilística da ironia*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1961.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Trad. O. Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. *O labirinto da solidão e post scriptum*. Trad. Eliane Zagury. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

PERRONE-MOISÉS, L.. Critica e intertextualidade. In: Texto, Critica, Escritura. Ensaio 45, São Paulo: Editora Ática, 1978, p. 59-76.

\_\_\_\_\_.A criação do texto literário. In: Flores da escrivantina. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PESSOA, F. . *Obra em prosa. Textos de Intervenção Social e Cultural. A ficção dos heterônimos*. Lisboa, Europa-América, s.d.

PICCHIO, L.S. Pessoa uno e quattro. Separata de STRUMENTI CRITICI, ano I, fasc. 4, outubro/1967, p. 377-401.

PIRANDELLO, L. El humorismo. Trad. José Miguel Velloso. Madrid: Guadarrama, 1986.

PITERI, S. H. O. R. A desconstrução da História oficial. *Boletim*(Araraquara), n. 8, p. 7-14, jul.-dez. 1995.

\_\_\_\_\_. Personagem histórico/personagem ficcional em Memorial do Convento. *Anais de Estudos Literários*. São Paulo: Arte & Cultura, Assis: FCL - UNESP, 1994. v. 2. p. 195-200.

PONTIERO, G. O ano da morte de Ricardo Reis. *Cultura*. São Paulo, (447), 11 fev. p.3-5, 1989.

- POUND, E. *A arte da poesia*. Ensaios escolhidos. Trad. Luma Dantas e José Paulo Paes. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- \_\_\_\_\_. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.
- PROPP, W.I. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornioni Bernardini e Homero Freitas Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- REBELO, L. S. José Saramago: *O ano da morte de Ricardo Reis*. *Colóquio Letras* (Lisboa), n. 88, p. 144-148, nov. 1985.
- REIS, C. *Diálogo com José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.
- REIS, C., LOPES, A.C.M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 1995.
- REIS, R. *Boletim informativo*. Lisboa, (29/30), p. 324-327, 1974.
- REMEDIOS, M.L.R.. A prosa portuguesa contemporânea. Texto, contexto, intertexto. *Anais de Estudos literários*. Vol. I, Assis, SP, 1994.
- RIBEIRO, R. S. José Saramago: O Ano da Morte de Ricardo Reis. *Boletim Informativo*, São Paulo, CEP/USP, n. 2, p. 97-99, 1985.
- RICARDO, C. *A poesia na técnica do romance*. In: *Os cadernos de cultura*. MEC, 1953.
- RIEDEL, D. C. (org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro, Imago, 1988. p. 9-35, 282-301.
- ROMAN, A. R. O conceito de polifonia em Bakhtin – o trajeto polifônico de uma metáfora. *Revista de Letras*. 41-42. Editora UFPR, Curitiba, 1992/1993, p. 207-219.
- ROSENFELD, A. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 73-95.
- SANT'ANNA, A. R. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Hucitec, 1980.
- SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Rocco, 2000.
- SANTILLI, Maria Aparecida. *Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo*. São Paulo: Quiron, 1979.

\_\_\_\_\_. Saramago. Mago: imago de Ricardo Reis. In: Saramago – uma homenagem. São Paulo. EDUC, 1999, p. 259 a 269.

SANTOS, V. José Saramago: história & estória. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, n. 80, p. 21-29, jun. 1990.

SARAMAGO, J. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 8ª ed. Lisboa: Caminho, 1986.

\_\_\_\_\_. História e Ficção. In: JL – Jornal de Letras, Artes e Idéias, nº 400, ano X, período de 06 a 12/03/90, p. 17 a 20. Lisboa: Publicações Projornal, 1990.

\_\_\_\_\_. *Os poemas possíveis*. 2ª ed. Caminho, Lisboa, 1982.

\_\_\_\_\_. *Provavelmente Alegria*. 2ª ed. Caminho, Lisboa, 1985.

\_\_\_\_\_. *Manual de Pintura e Caligrafia*. 1ª ed. Lisboa, Moraes Editores, 1977.

SCALZO, M. Saramago diz que romancista deve indagar o passado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 abr. 1988. p. D-3.

SCHNAIDERMAN, B. Turbilhão e semente. *Ensaio sobre Dostoiévski e Bakhtin*. São Paulo: Duas Cidade, 1983.

SCHÜLER, D. Teoria do romance. São Paulo: Ática, 1989.

SCHWARTZ, A. Os processos de Saramago. *Folha de São Paulo*, Suplemento Mais!, 18 de outubro de 1998.

SEABRA, J. A. *O heterotexto pessoano*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

\_\_\_\_\_. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SEGOLIN, F. *Personagem e antipersonagem*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.

\_\_\_\_\_. *As imagens heteronímicas pessoas: Poesia. Transgressão. Utopia*. São Paulo: Educ, 1992.

SEIXO, M.A. *O essencial sobre José Saramago: a palavra do romance*. Lisboa: Horizonte, 1986.

\_\_\_\_\_. José Saramago – uma homenagem. Lisboa, imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

SEVCENKO, N. Conclusão: história e literatura. In: \_\_\_\_\_. *Literatura como missão*. São Paulo, Brasiliense, 1983. p. 237-48.

SILVA, T. C. C. *José Saramago: entre a História e a Ficção: uma saga de portugueses*. 1ª ed. Lisboa, Dom Quixote, 1989.

\_\_\_\_\_. A ficção e a história. Colóquio Letras nº 120. Lisboa, 1991, p. 175-178.

- SILVEIRA, F. M. Um fingidor exercício de felicidade: à beira magoa à beira mundo. *Boletim informativo*. São Paulo, CEP/FFLCH/USP, 11(2) p. 59-66, 1985.
- SIMOES, J.G. Ricardo Reis. In: *Vida e obra de Fernando Pessoa – história d uma geração*. Livraria Bertrand. 4ª edição, 1980.
- SOARES, M. L. M. A. O romance de José Saramago: uma nova geografia. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 8 jun. 1988. Suplemento Literário, p. 6.
- STAIGER, E. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- STAM, R. *Bakhtin – da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.
- TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. 2ª ed. corrigida e aumentada. Madrid: Gredos, 1978.
- TÀTI, M. Terno de Reis. *Estudos e Notas Críticas*. Rio de Janeiro, INL, p. 239-241, 1958.
- TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- TOFALINI, L. A. B. *A problemática do gênero*. In: *O romance lírico de Raul Brandão*. Assis: 2001. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.
- TORGAL, L. R. *História e ideologia*. Coimbra: Minerva, 1989.
- TRINGALI, D. *Horácio poeta da festa: navegar não é preciso: 28 odes latim-português*. São Paulo: Musa, 1995.
- \_\_\_\_\_. O código do vinho em Horácio e Ricardo Reis. *Texto*. Araraquara. ILCSE/UNESP, (1) p. 31-68, 1975.
- \_\_\_\_\_. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa Editora, 1993.
- VALLADARES, M. T. P. Memorial do Convento: oh que maravilha é viver e inventar. *Matraga*, Rio de Janeiro, n. 4/5, p. 79-88, jan./ago. 1988.
- \_\_\_\_\_. Literatura e consciência da história. *Matraga*. Rio de Janeiro, 2(1) 38-41, maio 1987.
- VÁRIOS. *Camões: revista de letras e cultura*, Lisboa, n. 3, out./dez. 1998.

- VASCO, P. C. R. *A travessia do labirinto intertextual de Saramago e Cortazar*. Assis: 1992. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.
- VAZ, S. R. *História, memória, ficção: um estudo comparado de “Memórias do cárcere” e “O ano da morte de Ricardo Reis”*. (Dissertação de mestrado apresentada a Universidade de São Paulo, 1998).
- VENTURA, S. R. *Escritores revisitam escritores: a leitura de Fernando Pessoa – Ricardo Reis, por José Saramago e de Graciliano Ramos e Cláudio Manuel das Costa, por Silviano Santiago*. São Paulo: 2000, 194 f. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- VIANA, M. J. M. *O ano da morte de Ricardo Reis :a encenação da possibilidade*. *Boletim do centro de estudos portugueses*, nº 13 Belo Horizonte: UFMG, 1991.
- VIEGAS, F. José. *Saramago. Ler/ Livros & Leitores*, Lisboa, n. 6, p. 15-25, 1989.
- VIEIRA, P. F. *Fernando Pessoa/Ricardo Reis – um discípulo de Horácio*. *Leopoldianum*. Santos, 12 (35), p. 25-36, dez., 1985.
- VIEIRA, Y. F. *Epitáfio para Ricardo Reis*. *Estudos Portugueses e Africanos* (nº6). Campinas, 1985, p. 115-120.
- ZAN, S. M. *A trajetória dos Deuses no universo poético de Ricardo Reis*. *Revista de Letras*. Curitiba, UFPA (24) p. 281-299, 1975.

