

---

**Alteronímia, causalidade e  
tanatografia n'O ano da  
morte de Ricardo Reis:  
romance poetizado e  
intermitências narrativas em  
José Saramago**

**Monografia em Literatura  
apresentada ao Departamento de  
Teoria Literária e Literaturas da  
Universidade de Brasília –  
TEL/UnB**

**Ana Clara Magalhães de  
Medeiros**

---

Alteronímia, causalidade e tanatografia n' *O ano da morte de Ricardo Reis*:  
romance poetizado e intermitências narrativas em José Saramago

*“E ainda há quem duvide de que a arte possa melhorar os homens”*  
(José Saramago).

*(...) o pior, porque é irremediável definitivamente, é o gesto que não  
fiz, a palavra que não disse, aquilo que teria dado sentido ao feito e  
ao dito, (José Saramago).*

*Ao leitor*

Ao leitor que me lê, enquanto o rio corre em alguma planície inventada sem ser ouvido ou visto, explico alguns pontos deste estudo monográfico que prometo serem breves, para que não te fatigues da leitura, como te tens fatigado da vida.

Antes do mais, esclareço que este trabalho apresenta caráter ensaístico, para que se faça, senão pelo conteúdo (ainda incipiente), ao menos pela forma, algum mínimo jus à genialidade formal e à ousadia prosaico-poética daqueles que são aqui especialmente lembrados: José Saramago e Fernando Pessoa.

Mencionados estes defuntos, comecemos com o *hall* de homenagens que deve compor todo prólogo minimamente decente – já nos ensinou o prologômero narrador de *Dom Quixote de la Mancha*. Este, aliás, é o primeiro a ser obsequiado: Miguel de Cervantes, que nos legou não sei quantos narradores em um mesmo livro e anteviu aquilo que o mundo ainda não viu: a colorida plenitude da vida depende da fantasia, que não passa de mais uma versão daquilo que nomeamos por *realidade*.

Outro que agradece a Cervantes e que merece linhas de destaque aqui, é Machado de Assis, por nos ter ensinado, mais que nenhum outro, que a palavra tem eco somente se dirigida a um leitor, a um ouvinte – fora disso, é silêncio e esterilidade. Contemporâneo deste, vale lembrar o russo Fiodor Dostoiévski, por um legado seu que me é especial: o príncipe Míchkin, dos idiotas que por mim passaram, o único que não passou. Sem as figuras mais sensíveis e caridosas da humanidade (Jesus Cristo, Dom Quixote, Quincas Borba e Liév Míchkin), o mundo seria um subsolo, sem qualquer lampejo de luz, uma espécie de prosa sem nenhuma centelha de poesia.

A caridade – que é um amor muito mais responsivo que o amor do século XX – faz-me evocar os que amei não pela literatura, mas pelas palavras em estado bruto: padre António Vieira, que aportou-nos o sentido de luso-brasilidade, esta palavra composta de dois termos indissociáveis e que trazem velada, desde o século XVI, a necessidade iminente de ação. Ainda, lembro os mais recentes Mikhail Bakhtin, Georgy Lukács e Walter Benjamin – os críticos que um indivíduo escolhe para pensarem juntos na mais significativa inquietação do leitor: o que significa o grande tempo da literatura no pequenino tempo da existência humana.

Finda toda a exposição mortuária, lembremo-nos dos vivos, já que estes tão poucas vezes são valorados! Pela indiscutível responsabilidade e respondibilidade que

têm em minha formação, nesta seção, não posso deixar de principiar as exaltações senão pelos mestres. Ao professor e intelectual Hermenegildo Bastos, que incutiu em mim a verdadeira necessidade de se buscar a plenitude da vida em um projeto humano esfacelado, mudando para sempre, senão a do mundo, pelo menos a minha história. Ao professor Paulo Bezerra – mestre por genealogia e empréstimo –, um pensador do concerto de vozes autônomas que, em conjunto, encaminham os rumos do romance, este gênero sempre histórico. Ao professor Edvaldo Bérigamo, responsável por me ter apresentado o livro que eu jamais fecharia (*O ano da morte de Ricardo Reis*) e por me ter deixado a inquietude frente ao devir que é a obra pessoana. Finalmente, agradeço ao professor Augusto Rodrigues, este personagem de carne da prosa que é a vida, desde os idos de 2009, quando selamos o pacto da ação – que se eterniza na palavra diária, na companhia constante, no cuidado laboral e fraterno, na leveza que torna a nebulosa rotina ordinária mais... Clara.

Rememoro, ainda, os companheiros contemporâneos, conterrâneos, de vidas concomitantes por quatro anos: Jamile, Joana, Luísa e Pedro, que cingiram o caminho de graduação com a delícia de sentir uma das coisas mais simples – a amizade. Dos que permanecem, sou grata também à Patrícia, uma dessas mulheres que tem o maternal dom de ajustar-nos a vida e que me ajustou o mais que pôde para que eu não me transformasse em mais uma personagem de romance.

Ahh... Se não se agradecem os poetas – mortos ou vivos – não se brinda a existência humana com o que ela tem de mais belo – belo, belo, belo. Por isso, resta-me exaltar àquele por quem não escondo preferências, Manuel Bandeira, do Recife do meu avô. Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis – meus tantos eus, meus tantos múltiplos... Além dos brasiliários Cassiano Nunes, Chico Alvim e de um que versou sobre a pedregosa praia do Unhão e outro que fez poesia de uma moça comum que de diferente levava apenas uns brincos de pérola.

Ademais, a todos aqueles que passaram por esta vida que poderia ter sido, que ainda não foi, mas que o devir talvez conceda o vir-a-ser... dedico este nada, que está longe de tudo, mas que aspira aos maiores anseios humanos: polifonia, liberdade e plenitude.

Brasília, 2012/13,

A.

*O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago, é um romance que conjuga o mais tradicional realismo e o mais fragmentário artifício criador – no sentido borgiano de fantasia. Destas duas vertentes em diálogo cumpre-se a totalidade plurisignificante da obra, composta por pistas que orientam o leitor durante o percurso labiríntico. Delineiam-se, aqui, três elementos dialógicos importantes, apontados desde o título do livro e que orientam os caminhos de análise: Ricardo Reis, a morte, o ano.

1936: fator decisivo neste romance é esta data. Ano posterior ao de falecimento do poeta Fernando Pessoa – que aqui é defunto personagem –, ano em que o romance de Saramago apresenta os idos do heterônimo pessoano Ricardo Reis. O leitor não pode deixar de atentar, contudo, para a relevância histórica pragmática desse momento: acirramento do salazarismo e das ditaduras fascistas pela Europa, vitória dos republicanos comunistas nas eleições d’Espanha, eclosão, meses depois, da Guerra Civil Espanhola. Tudo isto para listar apenas os eventos mais marcantes do conturbado 1936.

Apontado esse possível percurso, chegue-se ao segundo, sugerido pela palavra “morte” no título. Um simples dado biográfico elucida que se está tratando do ano imediatamente posterior ao trespasse do possivelmente mais genial poeta lusitano ou simplesmente do comum funcionário público, Fernando Pessoa. O nome do romance de Saramago nos faz supor a morte de um tal Ricardo Reis, embora o ano aponte para um já falecido Pessoa. Morto está e morto transforma-se em personagem na obra: “Fantasma não sou, fantasma vem do outro mundo, eu limito-me a vir do cemitério dos Prazeres. Enfim, é Fernando Pessoa morto, o mesmo que era Fernando Pessoa vivo” (SARAMAGO, 2010, p. 282). Ricardo Reis resolve a situação curiosa do colega poeta com simplicidade. O leitor, porém, perscruta toda a narração na tentativa de captar quem é ou o que quer esse *Fernando* que nem é, segundo ele, fantasma, nem tampouco vivo, que vez ou outra aparece para uma chávena de café (que não toma) e para diálogos cínicos (da antiga tradição de defuntos que falam!) com o médico Reis.

Finalmente, avulta o terceiro caminho que está indicado desde o título para se percorrer o *labirinto*, que é o *Ano da morte*: Ricardo Reis é o heterônimo inventado por Pessoa e, aqui, é alçado à condição de personagem principal. *Persona* viva, que mantém a biografia criada pelo poeta maior, mas que tem sua existência presentificada e prosificada pela investida de Saramago. Neste jogo, o heterônimo é redivivo a partir da morte do outro. Retorna a Portugal à procura de um Fernando Pessoa defunto e, da equação entre essa existência imbricada à (in)existência do outro, erige o termo *alterônimo*: mais que a projeção de poeta, Reis é outro poeta, outro ser corporificado

em romance – prosa saramaguiana com um narrador pleiteando a condição fazedora de poeta.

Antes de dar prosseguimento às análises que as referidas pistas suscitam, importa lembrar que este romance é usualmente enquadrado pela crítica no conjunto de obras saramaguianas que ficaram conhecidas como romances históricos. Uma breve visita à teoria de Seymour Menton, porém, leva a cogitar uma nova classificação destas obras que apareceriam atreladas a um conjunto de *novelas* latino-americanas. Tais novelas, surgidas a partir de 1979, e espalhadas por toda Ibéria e América espanhola, destacam-se pelo exercício de revisitação histórica que efetivam e, por isso, recebem a alcunha de “novas novelas históricas” (MENTON, 1993).

Aqui, contudo, a classificação realizada por teóricos como Seymour Menton e Angel Rama é apontada apenas com o intuito de mostrar que *O ano da morte* encontra-se em meio a uma tipologia de romances que merece ser estudada por todos os interessados na construção de um vasto sistema literário ibero-americano. Importa-nos mais, neste momento, perscrutar a vinculação entre o modo muito específico de narrar de um narrador nada despretensioso e a apresentação dos fatos históricos que tecem o fio narrativo e o fio da história luso-brasileira.

Caminhando a partir do mote histórico que nos dá o ano de 1936, percebe-se que o narrador investe pesadamente na composição de uma postura alheia aos fatos. Este poeta-narrador-crônista é uma espécie de Caeiro que passeia como um Bernardo Soares desassossegado pelas ruas de uma cidade movimentada. Mais precisamente, procura maquiagem a sua percepção profunda da realidade, posto que também distanciado no tempo, apontando fatos extremos como se fossem corriqueiros, mostrando-se ingênuo diante do desenrolar dos acontecimentos ou indiciando pistas (*The God of labyrinth?*) para logo depois dissimular:

há pessoas que têm uma coragem gelatinosa, não têm culpa disso, nasceram assim (...) a senhora que aqui morava, coitada, o que ela chorou no dia em que saiu, ninguém a podia consolar, mas a vida às vezes obriga, a doença, a viuvez, o que tem de ser tem de ser e tem muita força (SARAMAGO, 2010, p.. 206-207).

Esse narrador que mescla a “safadice” (IDEM, p. 370) de Ricardo Reis e a visão arguta de Fernando Pessoa quer, a todo tempo, mostrar eventos que, para usar a terminologia de Lukács (2010), parecem *acidentais*. No jogo narrativo, o leitor assiste a um conjunto de cenas casuais, em que ninguém é responsável por movimentar a

engrenagem do romance e muito menos da vida: “nasceram assim”. Existe um tom melancólico banalizado na obra, a senhora é uma “coitada”, suas lágrimas são lembradas pela gente portuguesa que contempla o mundo das janelas coloridas, sem ter nada que fazer contra a “doença, a viuvez”, pois a certeza máxima é o destino: “o que tem de ser tem de ser e tem muita força”.

No esteio do pensamento luckatiano, Hermenegildo Bastos (2012) salienta:

Dada a ausência de sentido para a vida e para o mundo, tudo se mostra cruelmente gratuito, sem razão de ser. A gratuidade, entretanto, parece ao mesmo tempo obedecer a um sentido predeterminado a que não se pode escapar, como uma maldição (BASTOS, 2012, p. 91).

Pode-se dizer que percorre toda a narrativa uma espécie de fluido casual que vincula os fatos de maneira pictórica, uma sucessão de quadros aparentemente ligados de modo frágil (esta forma de *galeria* também será explorada, em 1991, no *Evangelho segundo Jesus Cristo*). Como se um fato ocorrido a um personagem pouco tivesse a ver com o que se passa com outra *persona*. Como se tudo o que é narrado fosse “cruelmente gratuito”, o que imprime – tanto na história narrada como na história vivida – um caráter absolutamente acidental – *as crucificações* do pai e do filho, no romance apontado, são exploradas da mesma maneira. É Saramago jogando com o que existiu, contando como poderia ter sido, mesmo que nunca ninguém sabe como exatamente o fio, mas *quod scripsi, scripsi*.

A crítica literária já elevou o romance à condição de principal gênero da modernidade. Erich Auerbach e Ian Watt acentuam a presentificação da matéria romanesca: “o romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. (...) [o romance] tem por função primordial dar a impressão de fidelidade à experiência humana” (WATT, 2010, p. 13-14). O cotidiano e a experiência ordinária invadem a narrativa – e em obras como a de Saramago, também o modo de narrar – que dá a ver uma sequência de eventos particularizados de personagens cada vez mais ensimesmados:

Deus o ouça, que dessa gente, pelo que tenho ouvido, não se pode esperar nada de bom, às coisas que o meu irmão me tem contado, Não sabia que tinhas um irmão, Não calhou dizer-lhe, nem sempre dá para falar das vidas, Da tua nunca me disseste nada, Só se me perguntasse, e não perguntou, Tens razão, não sei nada de ti, apenas que vives aqui no hotel e sais nos teus dias de folga, que és solteira e sem compromisso que se veja, Para o caso, chegou, respondeu Lúcia com estas quatro palavras, quatro palavras mínimas,

discretas, que apertaram o coração de Ricardo Reis (SARAMAGO, 2010, p. 172).

Aqui, tem-se um momento de diálogo quase enigmático entre a criada Lúcia e o médico-poeta Reis. Neste momento, o narrador silencia sua contação para deixar que falem os personagens, delineando apenas um comentário final: “quatro palavras mínimas, discretas, que apertaram o coração de Ricardo Reis”. Ora, o romance – enquanto gênero – reproduz as narrativas particularizadas da vida, em que um personagem é incapaz de conhecer o outro: “não sei nada de ti”. Mas, num conjunto de caso, quatro palavra mínimas, ampliam a impressão de vida, afinal, são *quatro* palavras vivas.

Esse desconhecimento, que é tudo, acentua-se à proporção que são mais significativas as distâncias de classe. Se Ricardo Reis pouco sabe de Lúcia, menos ainda conhece de Daniel, irmão da criada. Assim como pouco sabe o leitor sobre este personagem simbólico, pois sequer o narrador, abre-lhe muito espaço: “Meu irmão está na marinha, Qual marinha, A marinha de guerra, é marinheiro do Afonso de Albuquerque, É mais velho ou mais novo do que tu, Fez vinte e três anos, chama-se Daniel” (*Idem, ibidem*). O irmão está ocupado, vivendo a história política, enquanto os poetas a palavraram nos poemas, dos jornais, por diálogos e melancólicas reflexões – quase sem ação efetiva.

O leitor conhece Daniel pela voz de Lúcia. Disso, sabe-se que o marinheiro conta muitas coisas e é dotado de opiniões incomuns. Esse personagem, apresentado pouco antes da metade do livro será apontado significativamente outra vez apenas ao final do romance, quando os navios Dão e Afonso de Albuquerque são atacados. O leitor, contudo, não se preocupa com essa falta de dados, com a falta de coesão entre esse personagem e o resto da história, pois está muito acostumado à tônica da existência humana que “nem sempre dá para falar das vidas”.

O romance mimetiza esse alheamento dos viventes em relação à vida intuindo que “Para o caso, chegou”. É suficiente que Reis saiba de Lúcia a sua profissão e seu estado civil. Basta que conheçamos de Daniel o seu envolvimento com gente que o levou ao naufrágio. Chega saber que a aristocracia espanhola repentinamente está passando férias no hotel Bragança. Para o caso, Ricardo Reis não necessita saber mais que o que lhe informam os jornais salazaristas. Esses acontecimentos erigem propositadamente, na obra, como se mantivessem uma ligação muito frouxa entre si,



uma trama que insere Pessoa e Reis como testemunhas oculares de uma situação em ascensão.

Segundo alerta, Bastos (2012), entretanto, “a casualidade, ou gratuidade, esconde uma rigorosa causalidade” (p. 94). Pode-se equiparar esta “rigorosa causalidade” ao que, para Auerbach, atinge o “cerne da estrutura social” (2011, p. 453) e, segundo Lukács, constitui a “poesia das relações inter-humanas” (2010, p. 164). Perscrutemos a sua presença n’*O Ano da Morte*. Um desabafo do narrador durante esta história nublada serve – de maneira metonímica – para que se depreendam as relações de casualidade e causalidade saltadas do romance:

Quem disser que a natureza é indiferente às dores e preocupações dos homens, não sabe de homens nem de natureza. Um desgosto, passageiro que seja, uma enxaqueca, ainda que das suportáveis, transtornam imediatamente o curso dos astros, perturbam a regularidade das marés, atrasam o nascimento da lua, e, sobretudo, põem em desalinho as correntes de ar, o sobe-e-desce das nuvens, basta que falte um só tostão aos escudos ajuntados para pagamento da letra em último dia, e logo os ventos se levantam, o céu abre-se em cataratas, é a natureza que toda se está compadecendo do aflito devedor (SARAMAGO, 2010, p. 187)<sup>1</sup>.

Fato que não pode passar despercebido é a intermitência das chuvas na narrativa. Justamente por isso, embora o mau tempo seja frequentemente mencionado, o narrador faz questão de frisar a situação climática da Lisboa de 1936. Mesmo o leitor mais descuidado é obrigado a notar a chuva (de símbolos) que cai a partir da afirmação convicta que abre o capítulo: “Quem disser que a natureza é indiferente às dores e preocupações dos homens, não sabe nada de homens nem de natureza”. Ocorre que o trecho transcrito esforça-se por vincular os fenômenos meteorológicos às mazelas humanas, sem explicitar, contudo, a profundidade dessa vinculação: “um desgosto”, “uma enxaqueca” são capazes de transtornar “imediatamente o curso dos astros”, dentre outras alterações na “regularidade das marés”, no “nascimento da lua” ou nas “correntes de ar”. O narrador encerra esse excerto declarando que “a natureza toda se está compadecendo do aflito devedor”. Não se esclarece, contudo, o motivo que une os fenômenos humanos aos naturais<sup>2</sup>. Tudo parece um pouco “acidental” e o leitor aceita a

---

<sup>1</sup> Por mais que nos esforcemos, o estilo saramaguiano de vozes e vírgulas, não cabe nas limitadas regras da ABNT. As citações terão cunho próprio visando conservar o trabalho do romancista.

<sup>2</sup> Segundo Augusto Rodrigues, esta percepção *climática* dos sentimentos do mundo e da natureza dos homens foi explorada, ao máximo, por Dostoiévski. Cada nevoeiro, cada nevasca, cada chuva fria e/ou

premissa de que natureza e homem tem algo que ver, sem compreender exatamente em que se baseia tal entrelaçamento.

Ficou dito que o narrador d’*O ano da morte* é um condutor do fio narrativo por vezes omissivo, desdenhoso, por vezes tagarela, comentador. No trecho seguinte, o narrador fala como poucas vezes. Dá a ver de forma muito clara a “rigorosa causalidade” (BASTOS, 2012, p. 94) que perfila a obra:

já se falou o suficiente da gente desta nação para reconhecermos nas penas dela a explicação da irregularidade dos meteoros, somente recordemos aos olvidadiços a raiva daqueles alentejanos, as bexigas de Lebução e Fatela, o tifo de Valbom, e, para que nem tudo sejam doenças, as duzentas pessoas que vivem em três andares de um prédio de Miragaia, que é no Porto, sem luz para se alumiar, dormindo a esmo, acordando aos gritos, as mulheres em bicha para despejarem as tigelas da casa, o resto componha-o a imaginação (...) Ora, sendo assim, como irrefutavelmente fica demonstrado, percebe-se que esteja o tempo neste desaforo de árvores arrancadas, de telhados que voam pelos ventos fora, de postes telegráficos derrubados (SARAMAGO, 2010, p. 188).

Não se exige do leitor que tenha um conhecimento aprofundado sobre a geografia e a história portuguesa. A maneira como o narrador desenrola o tecer da narrativa deixa ver, com obviedade, a causa agrícola alentejana, as pestes que atacam às regiões mais carentes, as condições inumanas de vida em algumas cidades lusitanas. Aqui, o “cerne da estrutura social” (AUERBACH, 2011, p. 453) é escancarado: “já se falou o suficiente da gente desta nação para reconhecermos nas penas dela a explicação da irregularidade dos meteoros”.

A *causa* do mau tempo português é, nitidamente, o sofrimento, a miséria, o descaso, “as penas” todas que se alastram pela península. Isso fica “irrefutavelmente demonstrado”, como frisa o narrador, e, para o leitor cuidadoso resta recompor todas as cenas meteorológicas catastróficas para concluir que “as penas” são tão diversas quanto urgentes.

Acontece que o motivo desencadeador das chuvas funciona como um fluxo causal para todo o romance. De maneira muito sutil, a apatia de Ricardo Reis, a sabedoria de Fernando Pessoa, a ousadia de Lídia, a leitura fofoqueira dos velinhos do Adamastor, a pompa dos espanhóis fugidos, a empreitada marítima de Daniel, o filho de Reis que vai nascer, interligam-se pelo tempo nublado de uma Lisboa nebulosa.

---

noite embaçada de verão condizem com os estado de ânimo das cenas e podem revelar o estado de espírito dos personagens. Tudo muito fortemente ligado ao que tem de ser romanesco.

Atente-se para a hipertrofia que o próprio narrador impõe às cenas episódicas, aparentemente, desconexas:

Se os segundos e minutos fossem todos iguais, como o vemos traçados nos relógios, nem sempre teríamos tempo para explicar o que dentro deles se passa, o miolo que contêm, o que nos vale é que os episódios de mais extensa significação calham a dar-se nos segundos compridos e nos minutos longos, por isso é possível debater com demora e pormenor certos casos, sem infração escandalosa da mais subtil das três unidades dramáticas, que é, precisamente, o tempo (SARAMAGO, 2010, p. 213).

O narrador, muitas vezes, aponta caminhos a serem percorridos pelo leitor. Aqui tem-se um deles: a análise pormenorizada dos “segundos compridos” e dos “minutos longos” contidos nos “episódios de mais extensa significação”. De acordo com a voz que narra, o tempo constitui-se como a “mais subtil das três unidades dramáticas”. No gênero romance, o é ainda mais sutil porque cabe à impressão leitora a efetivação de juízo sobre os eventos que, embora ocupem pouco do tempo da narrativa, expandem-se em importância e duração. Aristóteles não prevê novas escritas, lida apenas com cânones engessados no passado. A poética do romance, por sua vez, é, ela também, inacabada. Vamos a um desses eventos:

Está Ricardo Reis nesta contemplação, alheado, desprende-se do motivo que o levou ali, só está olhando, nada mais, de repente uma voz disse ao lado, Então o senhor doutor veio ver os barcos, reconheceu-a, é o Victor (...) O coração de Ricardo Reis agitou-se, desconfiará o Victor de alguma coisa, será já conhecida a revolta dos marinheiros, Os barcos e o rio, respondeu (...) afastou-se bruscamente, consigo mesmo dizendo que fora um erro proceder assim, devia era ter mantido uma conversa natural, Se ele sabe de alguma coisa do que está para acontecer, com certeza achou duvidoso ver-me ali (SARAMAGO, 2010, p. 420).

Victor é um capataz do governo de Salazar que permanece, por razões pouco esclarecidas, no encalço de Reis. O médico teme, ingenuamente, que o agente desconfie da investida comunista – de que participava o já mencionado Daniel – que ficou conhecida na história como a “revolta naval de setembro” (MENESES, 2011, p. 239). A ingenuidade do poeta está em cogitar que Victor não teria conhecimento da revolta, e mais, que seria talvez sua, enquanto amante de Lídia, a responsabilidade pela descoberta do outro. Aqui, desnuda-se a crise tensionada pelas relações de causalidade e casualidade: “se ele sabe de alguma coisa que está para acontecer, com certeza achou duvidoso ver-me ali”. O personagem central desta obra, leitor assíduo de jornais, pensa ser improvável que o governo – na figura de Victor – saiba da revolta. Mais improvável ainda que um poeta que retorna do exílio justamente no ano de ascensão do salazarismo

não seja alguém *perigoso*. Uma breve incursão histórica nos mostra a impossibilidade disso:

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

Afonso de Albuquerque é o navio onde estava o desprezioso personagem Daniel que morre na revolta. Cabe salientar, contudo, que para Lília, Reis ou para qualquer um dos passantes que viram o navio sendo bombardeado o fato parecia inusitado, como que uma fatalidade. Nenhum dos personagens dá conta da gravidade deste acidente: tudo premeditado pelo governo salazarista. Somente Victor sabia – e Ricardo Reis cria poder esconder-lhe tal segredo. O episódio mostra como um evento aparentemente tão acidental tem profunda vinculação com o mau tempo do ano em Portugal, com a gentil acolhida da aristocracia conservadora espanhola no hotel Bragança e com o desolamento de Reis que, assistindo à apatia não mais sua, e sim generalizada, depois de tal cena, opta pela ida para o cemitério: [ @ citar algo da conversa entre Pessoa e Reis para esta atitude! ]

Essa rede de causalidades aparentemente casuais parece ser estratégia empregada por Saramago em diversos romances seus. Recorremos uma vez mais à crítica de Bastos: “o mundo, embora vivido como real pelos homens, é uma aparência que oculta a essência” (2012, p. 90). Por ser obra que trata – assim como *Ano da morte* – com especial atenção dos meandros que envolvem a península Ibérica, elege-se *A jangada de pedra* (1986) como ponto comparativo que pode iluminar a percepção da narrativa sobre o ano de 1936: “O que tem de ser, tem de ser, e tem muita força, não se pode resistir-lhe, mil vezes o ouvi à gente mais velha, Acredita na fatalidade, Acredito no que tem de ser (SARAMAGO, 2003, p. 08)”.

Percebe-se que, mais uma vez, esse ditado muito caro à cultura lusitana<sup>3</sup> reaparece em uma narrativa de Saramago para acentuar a inevitabilidade do destino “não se pode resistir-lhe”. Por mais teimosos que sejam os narradores dos dois

---

<sup>3</sup> Segundo Augusto Rodrigues, neste ditado explorado com variantes em vários livros está um dos pilares da poética de José Saramago.

romances em insistir que a narrativa é labiríntica e sem saída – porque assim também o são a vida, a história e as relações humanas –, os romances, em sua totalidade inacabada, apontam para algo que transcende a mediocridade do realismo moderno forçado e a autoridade (invisível) do que tem de ser:

Mas as coisas são o que são, têm essa irresistível virtude, e até uma criança da escola entende a lição logo à primeira, sem mais explicações, o próprio dicionário de sinônimos, tão levemente desprezado, no-lo confirmaria, para baixo desce-se, cai-se (...) Não falta por aí, nunca faltou, quem afirme que os poetas, verdadeiramente, não são indispensáveis, e eu pergunto o que seria de nós se não viesse a poesia ajudar-nos a compreender quão pouca claridade têm as coisas a que chamamos claras (*Idem*, p. 304)

Intuição similar aparece no *Ano da morte*: “e ainda há quem duvide de que a arte possa melhorar os homens” (SARAMAGO, 2010, p. 95). Assim, o que parece escapar à fatalidade é a poesia – enquanto gênero literário, enquanto aspiração a uma vida mais plena. Saramago, no seu trabalho romanesco, parece conclamar esta percepção da estilização entre gêneros facultada pelo romance. Se a poesia nos ajuda a compreender, com clareza, as coisas, o romance que abriga a poesia, que a articula, *acelera* esta percepção e a estende ao leitor, aos personagens, ao narrador – e leva o próprio escritor a ser responder entre livros, entre ditados, entre poetas.

Para que se perceba o sentido poético que José Saramago evoca, a proposta de “Leveza”, de Italo Calvino pode ser relevante. Fazendo análise do romance *A insustentável leveza do ser* [também de 1984], de Milan Kundera, que também trata de totalitarismos e opressões sociais e existenciais, o autor italiano faz ponderações que tomamos de empréstimo para o universo saramaguiano:

O peso da vida (...) está em toda forma de opressão; a intrincada rede de restrições públicas e privadas acaba por aprisionar cada existência em suas malhas cada vez mais cerradas. O romance nos mostra como, na vida, tudo aquilo que escolhemos e apreciamos pela leveza acaba bem cedo se revelando de um peso insustentável. Apenas, talvez, a vivacidade e a mobilidade da inteligência escapam à condenação (...) Cada vez que o reino humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle (CALVINO, 2010, p. 19).

A vivacidade e a mobilidade da inteligência, o outro ponto de observação, a outra ótica, outra lógica, os outros meios de conhecimento definem o sentido da poesia

e da arte na obra do escritor luso-brasileiro, bem como na de outros grandes prosadores<sup>4</sup>. Há defensores de que os poetas “não são indispensáveis”. O narrador, contudo, questiona-se e questiona-nos sobre “o que seria de nós se não viesse a poesia ajudar-nos a compreender quão pouca claridade têm as coisas a que chamamos claras”.

Esse novo ponto de vista – de que a casualidade não impera, de que a fatalidade não é irreversível, de que aquilo que tem de ser não precisa ser – é a saída artística que busca escapar à condenação e que é tencionada, n’*O ano da morte de Ricardo Reis*, com muita genialidade pelo poeta-personagem Fernando Pessoa:

(...) o pior, porque é irremediável definitivamente, é o gesto que não fiz, a palavra que não disse, aquilo que teria dado sentido ao feito e ao dito, Se um morto se inquieta tanto, a morte não é sossego, Não há sossego no mundo, nem para os mortos nem para os vivos, Então onde está a diferença entre uns e outros, A diferença é uma só, os vivos ainda têm tempo, mas o mesmo tempo lho vai acabando, para dizerem a palavra, para fazerem o gesto, Que gesto, que palavra, Não sei, morre-se de não a ter dito, morre-se de não a ter feito, é disso que se morre, não de doença, e é por isso que a um morto custa tanto aceitar a sua morte, Meu caro Fernando Pessoa, você treslê, Meu caro Ricardo Reis, eu já nem leio (SARAMAGO, 2010, p. 144).

Repare-se que Pessoa personagem porta uma melancolia profunda pelo que não pode ser dito ou feito, ao contrário de um conjunto de personagens – Vítor, Salvador, Marcenda e todos os figurantes que, vez ou outra, aparecem para povoar essa Lisboa nublada – que creem na implacabilidade do destino e nos *afazeres*. Fernando Pessoa, o autor múltiplo e controverso quando vivo, agora personagem criado por Saramago, declara: “Não há sossego no mundo”, especialmente em sua condição de morto que, embora não consiga mais ler, pode tresler. Isto é, falta-lhe a visão comum dos homes. Sobra-lhe a percepção arguta sobre os homens. A tanatografia, o diálogo do morto que volta implica justamente o inacabamento. O inacabamento, por sua vez, confronta aquilo que pleiteia ser definitivo. Se “ninguém no mundo ainda disse a última palavra” (BAKHTIN, Ano, p. ???), o defunto personagem corrobora esta ideia de forma divertida e transgressora. No literário, eles retornam para abrir espaço e conversar, para fazer novos gestos dizer novas palavras, com novos sentidos e novos modos de desassossego.

---

<sup>4</sup> Estas aproximações, embora aparentemente superficiais, estão no cerne de discussão deste trabalho. A tríade babélica formada por Saramago, Borges e Calvino, remete a grandes construtores de mundos no Século XX. Mereceria capítulo à parte aprofundar estas relações. Não o fazemos por absoluta falta de espaço monográfico.

Visitemos a poética do Fernando Pessoa ortônimo em poema que parece antecipar a condição mortuária e antever a possibilidade de o pó dar vigor à vida:

Não meu, não meu é quanto escrevo.  
 A quem o devo?  
 De quem sou o arauto nado?  
 Porque, enganado,  
 Julguei ser meu o que era meu?  
 Que outro mo deu?  
 Mas, seja como for, se a sorte  
 For eu ser morte  
 De uma outra vida que em mim vive,  
 Eu, o que estive  
 Em ilusão toda esta vida  
 Aparecida,  
 Sou grato Ao que do pó que sou  
 Me levantou  
 (PESSOA, 2010, p. 131).

Neste poema de 1932, equaciona-se a escrita, a autoria, a vida e a morte. “Porque, enganado,/julguei ser meu o que era meu?”: a profunda confusão heteronímica de um poeta que atravessou a história e a própria narrativa constituída de tantos personagens, é aqui interrogada com peso existencial e reelaborada por José Saramago com a bipartição de Pessoa em personagens distintos, tendo como contraponto máximo o poeta clássico Ricardo Reis. Autor místico e mítico que foi, o escritor lisboeta menciona o destino “se a sorte/for eu ser morte”. O poema tem duas partes: a primeira é revisionista. Perguntas céticas perante a biografia feita de biografias se pergunta o que era o fazer poético do outro em si mesmo, o que anunciava um arauto para o outro de si mesmo e o que é a escrita num mundo habitado por criador e personagens criativos. Ao pó levantado do ser, perante as aparições de toda vida reside um único desejo. O desejo que é certeza de ser: um outro *heterônimo* na morte, seja como for, porque tudo tem de ser, se sorte, um outro, sendo ainda eu, sendo morte.

Ora, no nosso romance, como já ficou dito, o único que desacredita na sorte e não se verga ao destino é justamente Pessoa. O poema indica que para quem esteve “em ilusão” ao longo da vida, a morte pode ser um soerguimento: depois do pó é que se levanta. Fernando Pessoa personagem parece mesmo ter sido levantado do chão depois da morte, no sentido de que, no romance, é ainda mais inquieto, mais obstinado no desmascarar da ilusão que é a existência humana. Não afirma, mas se sabe pleno porque está na pena do outro – este outro de outro saramaguiano. Como confirma, Reis, o Fernando defunto põe-se ainda mais “subversivo”: “Você, em vida, era menos

subversivo, tanto quanto me lembro, Quando se chega a morto vemos a vida doutra maneira, e, com esta decisiva, irresponsível frase me despeço” (SARAMAGO, 2010, p. 340-341). Vale ressaltar, nestes cruzamentos de biografias, que, salvo engano, Reis estava no exílio e deve ter lido o último ortónimo contra-salazarista.

Ocorre que este poeta morto prega que não pode mais dizer ou fazer, entretanto, diz e faz: sai da letargia do Cemitério dos Prazeres para incomodar o vivo Ricardo Reis. Retomando Calvino, podemos dizer que Pessoa procura desamarrar-se das “malhas cada vez mais cerradas” (CALVINO, 2010, p. 19) da existência – neste ponto em que já inexistente – e fazer o movimento inteligente de desvelar para o outro o “peso insustentável” da história, da vida e da condição humana. Atente-se para o fato de que não só o narrador, mas o próprio Fernando tentam mascarar o fato de que a maior ação na busca pela leveza, pela poesia e, portanto, pela vida em plenitude, é praticada pelo morto.

*O ano da morte* é romance alinhavado por memórias, como a dos velinhos do Alto de Santa Catarina, que se põem impetuosos a tomar conta da rotina alheia, a atualizar as últimas fofocas do bairro, de Portugal ou da Europa, na ânsia de que essa memória última lhes povoe o fim da vida, garanta-lhes mais um sopro de existência. Ou como a memória do poeta Pessoa que, esquecendo-se paulatinamente do mundo por sua condição de defunto, retorna constantemente à companhia banal de seu amigo Ricardo para lembrar – não para ser lembrado: “Que ideia tola, meu caro Reis, o mundo esquece, já lhe disse, o mundo esquece tudo, Acha que o esqueceram, O mundo esquece tanto que nem sequer dá pela falta do que esqueceu” (IDEM, p. 279).

O esquecimento do mundo é a angústia provocada pelo silêncio mortuário que Fernando Pessoa, mesmo com toda sua sutileza e austeridade, não consegue disfarçar. Esse poeta volta para falar alguma coisa, que não falou. Ou para ouvir palavras que não lhe chegaram em vida. Pessoa é o poeta do livro e permanece sozinho na busca de alguma poesia na Lisboa que revisita e no existir que se vai apagando. Reis, embora autor de odes preciosas, aqui é excessivamente prosificado, como será detalhado mais adiante. A contemplação transforma-se em experiência vital: aquilo que o definia como indivíduo, afinal para um heterónimo aquilo que ele escreve é o tudo que ele é.

Imbricam-se então dois caminhos decisivos para se percorrer o labirinto: a morte e a poética do multifacetado artista lisboeta. Um e outro percursos se confundem, pois a morte aparece na poesia – de Reis e de Pessoa – e a poesia é modo de ir vivendo a condição humana sujeita ao morrer. Acontece que a narrativa lança o morrer como



alternativa viável para arranjar uma problemática que pertence à vida, a insignificância do ser humano. Instaura-se uma espécie de anarquia existencial, de modo que parece restar nada a estes personagens, como ao leitor e a todo vivente:

Não tarda muito que você me diga que morte e vida é tudo um, Exactamente, meu caro Reis, vida e morte é tudo um, Você já disse hoje três coisas diferentes, que não há morte, que há morte, agora diz-me que morte e vida são o mesmo, Não tinha outra maneira de resolver a contradição que as duas primeiras afirmações representavam, e dizendo isto Fernando Pessoa teve um sorriso sábio, é o mínimo que deste sorriso se poderia dizer, se tivermos em conta a gravidade e a importância do diálogo (SARAMA GO, 2010, p. 284).

Nesse trecho, o narrador – tão falastrão e despreocupado – deixa escapar pista decisiva, a sabedoria e a gravidade de Fernando Pessoa: “teve um sorriso sábio (...) se tivermos em conta a gravidade e a importância do diálogo”. Temos em conta, embora Reis não tenha, pois está demasiado ocupado com sua insônia noturna, com sua casa solitária no Alto de Santa Catarina ou com seus planos de viagem à Fátima. Não percebe que vida e morte serem equivalentes é algo importante.

Para que se entenda melhor a conceituação que o Pessoa-personagem dá para a morte – a fim de que assimilamos a equação que ele formula – evoque-se outro trecho que igualmente mereceria um “sorriso sábio”:

(...) é difícil a um vivo entender os mortos, Julgo que não era menos difícil a um morto entender os vivos, O morto tem a vantagem de já ter sido vivo, conhece todas as coisas deste mundo e desse mundo, mas os vivos são incapazes de aprender a coisa fundamental e tirar proveito dela, Qual, Que se morre, Nós, vivos, sabemos que morremos, Não sabem, ninguém sabe, como eu também não sabia quando vivi, o que nós sabemos, isso sim, é que os outros morrem, Pra filosofia, parece-me insignificante, Claro que é insignificante, você nem sonha até que ponto tudo é insignificante visto do lado da morte, Mas eu estou do lado da vida, Então deve saber que as coisas, desse lado, são significantes, se as há, Estar vivo é significativo, Meu caro Reis, cuidado com as palavras, viva está a sua Lúcia, viva está a sua Marcenda, e você não sabe nada delas, nem o saberia mesmo que elas tentassem dizer-lho, o muro que separa os vivos uns dos outros não é menos opaco que o que separa os vivos dos mortos, Para quem assim pensa, a morte, afinal, deve ser um alívio, Não é, porque a morte é uma espécie de consciência, um juiz que julga tudo, a si mesmo e à vida, Meu caro Fernando, cuidado com as palavras, você arrisca-se muito, Se não dissermos as palavras todas, mesmo absurdamente, nunca diremos as necessárias (IDEM, p.. 278-279).

Morte e vida “é tudo um” porque os vivos não conseguem tirar proveito da coisa mais fundamental da vida, “que se morre”. Assim, vive-se de maneira insignificante, como o Ricardo Reis personagem, para quem a existência reduziu-se a uma sucessão de

dias inutilizados em um quarto solitário de hotel ou em uma sala de jantar com mesa obsoleta para oito pessoas. Mas para o narrador o objetivo *poietico* é dizer todas as palavras, as palavras todas – as absurdas e as necessárias porque cabem muito bem no romance. Neste gênero literário o muro que separa as formas é tão amplo que mesmo que não saibamos do todo de cada personagem é como se o soubéssemos – pois temos, ainda, a sorte da releitura. E a releitura que Saramago realiza de Pessoa também permite reler aquele universo “solto” e autoral num único volume, numa única vida, num único ano.

Dando-se conta, ainda que falhamente, da grande contradição de estar vivo sem saber para quê, Reis insinua, no diálogo transcrito, com Pessoa, que “a morte, afinal, deve ser um alívio”. O outro o repreende dizendo que, em oposição, ela é um “juiz que julga tudo, a si mesmo e à vida”. Julga porque o distanciamento do morto lhe permite ver a inacabada condição humana que repercute em narrativa inacabada. É por isso que o autor biográfico – como é aqui Saramago, que reconta criativamente a biografia de Pessoa e de seu *alterônimo* – “lida com vozes de vivos e vozes de defuntos, tendo como objetivo dar (uma nova) chance àquele que já morreu de discursar” (SILVA JUNIOR, 2010, p. 59).

A poética de Fernando Pessoa ele-mesmo ilumina o olhar perante o Fernando-personagem morto. É evidente que as odes de Reis estão enxertadas na narrativa – a própria “aparição” de (uma) Lídia corporificada demonstra um “destino” leitor das Odes. A poesia de Pessoa, contudo, aparece como que embotada, escondida em uma contação frenética, revelada alguma vez por um narrador que se esforça por parecer despreocupado e alheio como Ricardo, entretanto que mistura sua voz consciente a de um Pessoa-personagem *encantado* que detém a visão mais avançada da realidade<sup>5</sup>.

Grafa-se o termo “encantado” para que recorra-se a Erich Auerbach, agora indo diretamente para o capítulo que trata do *Quixote*, em *Mimesis* (2004). Nesta ocasião, o crítico postula que o encantamento é a saída mais eficiente para momentos em que “a situação exterior coloca-se em contraste invencível com a ilusão (...) a situação parece ser enfrentada com meios que estão à disposição no campo da ilusão” (AUERBACH, 2011, p. 304). Está-se falando, portanto, de um romance – embora, possa-se estender a outros, como ao nosso – que, pretendendo ser realista, lança mão da ilusão, o que muitas

---

<sup>5</sup> Embora haja um narrador que também pleiteia a condição de poeta – mas que se esconde em seus outônimos personificados. Para aprofundar tal discussão vide SILVA JUNIOR, A. R.; MEDEIROS, A. C. M. . O que tem de ser tem de ser: a força da prosa e da poesia como transgressoras do destino no Ano da morte de Ricardo Reis. *Guavira Letras*, v. 14, p. 260-279, 2012.

vezes contribui para o entendimento da realidade<sup>6</sup>. É justamente o que acontece em *Ano da morte*: as personagens vivas estão entorpecidas no marasmo da vida, no cotidiano alheado de uma Europa nazi-fascista, ou pior, de um mundo despropositado – cujo mal-estar na civilização reverbera e prenuncia um tempo obscuro. O morto Fernando Pessoa é que se junta ao narrador – que não se quer comprometer sozinho – a fim de falar o que os demais sequer pensam.

Uma incursão na mais tardia produção pessoana, de 1931 até 1935, poderá fornecer importantes instrumentos de análise para o nosso romance. Fato que salta aos olhos é a chuva intermitente na Lisboa romanceada bem como nos poemas do autor modernista no período referido:

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

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

Quem eu pudera ter sido,  
Que é dele? Entre ódios pequenos  
De mim, ‘stou em mim dividido.  
Se ao menos chovesse menos!  
(PESSOA, 2009, p. 87).

Nesse poema de 1931, o eu lírico cheio de ódios de si, dividido, angustiado, pede que “ao menos chovesse menos”. Mas quem fez o quê de quem – a vida ou a chuva? Ter angústia, ter febre, ter saudade é o que divide o homem em tantos para vencer os *pilares das pontes de tédio*. A problemática se acentua porque tanto o mundo interior como o exterior choram. E não poucas vezes:

Chuva? O meu desassossego...  
A inquietude inerte  
Que me torna quem me nego...  
Chuva? Entorpeço e renego.

---

<sup>6</sup> Antonio Candido, em *O discurso e a cidade* (2010) formula ideia similar a de Auerbach, apontando como romances fantásticos e caóticos, a exemplo dos de Kafka, podem retratar a realidade de forma mais perspicaz que aqueles que se propõem a fazê-lo a partir de uma correlação perfeita entre o que se lê e o que se vive. A fantasia emerge como método, por vezes, mais eficaz na construção do realismo que a simples descrição. O tema não é mais largamente discutido aqui, pois interessa-nos retomar rapidamente a presença da poética de Pessoa na narrativa analisada.

Que mágoa em mim me converte?  
(IDEM, p.106).

Em 1932, como no poema acima, a desolação segue a mesma. Se a chuva remetia à febre na alma, transforma-se em torrente de desassossego, a mágoa que converte e verte no eu lírico faz uma chuva de pontos de interrogação. Um poeta distanciado, maduro, em direção à morte se converte naquilo que a vida está se convertendo: em intranquilidade – *O livro da intranquilidade*, seria facilmente o título do livro de Saramago.

Ao transformar o heterônimo do sossego em personagem de livro, Saramago o força a mergulhar na chuva das ações cotidianas e não mais no rio da contemplação. Esta discussão longamente encetada por Shakespeare, parodiada por Machado e seu defunto autor, com ares de ode reísiana pode, ainda ser traduzida da seguinte maneira: “Que bom que é estar triste” e dizer muitas coisas:

Mas quem sente muito, cala;  
Quem quer dizer quanto sente  
Fica sem alma nem fala,  
Fica só, inteiramente!

Mas se isto puder contar-lhe  
O que não lhe ousou contar,  
Já não terei que falar-lhe  
Porque lhe estou a falar...  
(PESSOA, 1986, p. 322 [24/04/1928]).

Já se mostrou que não é despreziosa a relação dialógica entre a chuva intermitente em Lisboa e os fatos ocorridos na península no ano de 1936: “Quem disser que a natureza é indiferente às dores e às preocupações dos homens, não sabe de homens nem de natureza” (SARAMAGO, 2010, p. 187). Mostrou-se anteriormente que a aparente *casualidade* das chuvas esconde uma profunda rede de *causalidade* que tece o fio da narrativa, mas também da história. Se cada personagem é só, porque ninguém alcança a vida, completamente, do outro. Na relação com o outro – heterônimo ou pessoa – sempre se está a falar, afinal a compreensão da própria vida é, também, incompleta. Para estes males da insustentável leveza de ser é que se criam e recriam heterônimos alheios.

Pode-se afirmar que a poética pessoana, a partir de 30, vai-se tornando mais chuvosa. O leitor de Pessoa sabe que a sua poesia, frequentemente, é desgostosa,

enxaquecosa, transtornadora. O nosso poeta parece ir se utilizando cada vez mais da metáfora da chuva quando, permita-se o uso de expressão popular que bem serve a este tema, “o tempo fecha” em Portugal. Existe, contudo, uma ânsia que parece mais dolorosa que a desconfiança histórica ou a tristeza pessoal, que é justamente a “intranquilidade inerte”, o sentimento de que não se fez nada da vida, a vida é que fez de si. A chuva que o eu lírico – tampouco o narrador saramágico – não consegue controlar remete a uma impotência muito mais decisiva do que a de não poder fazer chover menos: a incapacidade de fazer algo a respeito da própria vida, “quem eu pudera ter sido?”, “que fiz eu da vida?/ Fiz o que ela fez de mim...”.

A chuva, bem como a inércia ante a vida são dois indícios fortes da presença da poesia pessoal no romance. Outro ponto importante é a arguta percepção da débil condição humana, que não consegue efetivamente *ser*, apenas se vai desmoronando na busca de uma existência que culmina – cada dia mais – na morte.

Leyla Perrone-Moisés observa sobre o poeta:

Se formos extrair os temas dos arranjos, desembocaremos sempre na mesma questão fundamental: a do sujeito tentando constituir-se, em luta entre a identidade e a alteridade (...) A grande questão, a única, é sempre a da identidade almejada e falhada (...) O Mal é haver mundo, haver Ser; é o Eu estar imerso em um ser indistinto, de que ele tenta separar-se pela inteligência, perdendo, nessa operação, o contato com a vida” (2001, p.. 93-94).

Poeta vivo, Pessoa perdera o contato com a vida, não consegue ser, em uma angústia que é a de não se diferenciar de nada, de viver como “ser indistinto”:

Quando é que o cativoiro  
Acabará em mim,  
E, próprio dianteiro,  
Avançarei enfim?

Quando é que me desato  
Dos laços que me dei?  
Quando serei um facto?  
Quando é que me serei?

(...) Que a vida é cousa ao lado  
Para quem pensa em ser.  
Quando será meu fado  
O fado que hei-de ter?  
(PESSOA, 2009, p. 50-51).

O eu lírico questiona-se a respeito de quando poderá existir como ele “próprio dianteiro”, de quando avançará para o conhecimento do que é, enfim. A chuva de

interrogações projeta para o rio da vida chamado fado. Mas a este conhecimento não se chega, possivelmente, na experiência. Estamos diante do mesmo questionamento que lembrava Freud, o do sentido da vida, o do que ser no mundo. “Quando é que me serei?”. Não será em vida, pois essa é “cousa ao lado”, é desimportante “Para quem pensa em ser”. Parece, entretanto, que a morte, embora garanta um conhecimento mais aprofundado, o conhecimento do que é insignificante – fazendo menção à situação de diálogo citado anteriormente entre os dois poetas no romance – não permite que a angústia seja erradicada, pois o não ter feito, o não ter agido, o não ter sido, gera o remorso inquietante. Remorso que se “resolve” pela palavra.

O morto-Pessoa romanceado dá continuidade ao intuito de usar a palavra para tentar resistir ao tormento que é a própria existência do ser humano e, mais, do ser poeta. O desafio é proferir tudo o que há para ser dito no estreito limite de tempo a que se está submetido na condição de vivente:

É preciso destruir o propósito de tôdas as pontes,  
Vestir de alheamento as paisagens de tôdas as terras,  
Endireitar à força a curva dos horizontes,  
E gemer por ter de viver, como um ruído brusco de serras...  
(PESSOA, 1986, p. 382)

O poeta personagem é grave e consciente como o eu lírico da citada “Hora absurda” que sabe da necessidade de “destruir o propósito de todas as pontes” que conduziram o mundo a falência, que percebe a necessidade de “endireitar à força a curva dos horizontes”, embora não encontre outra forma de fazê-lo que não pelo poema. A inevitável constatação é a de que se geme “por ter de viver”, pois somente se endireita o horizonte pela poesia, um morto apenas retorna para ensinar o que é significativo pela narrativa: “[...] para Pessoa, o cotidiano foi sua poesia, e o corpo desencarnou-se, cifrado nos rastros de tinta sobre o papel, atestando indefinidamente sua impossibilidade de sentir-se real e inteiro” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 96).

O poeta que desencarnou vivo aparece morto no nosso romance e conduz o fio de sabedoria e gravidade que encaminha uma saída para o labirinto narrativo que é o *Ano da morte*. A crítica da obra de Saramago costumou ressaltar que há, neste livro, uma profunda pesquisa histórica. De fato, ela existe. Acrescenta-se, aqui, contudo, que há também uma decisiva pesquisa poética. Uma acurada leitura da obra de Pessoa, profundamente estilizada, de modo que o romance é contado por um narrador que deixa ecoar as vozes de um Fernando Pessoa intrometido na biografia dos vivos, na própria e

nas alheias. Saramago provoca o encontro de autores de papel para viverem o mesmo ambiente de dor, embora, neste contexto, a dor nunca seja fingida e o poeta nunca um fingidor.

O Pessoa-personagem não é o poeta que se foi prosificando, ao longo da vida, tomando por matéria de poesia o que usualmente é motivo de chiste em praça pública:

E eles todos a pensar  
 Na vitória que os uniu  
 Neste nada que se viu,  
 Dizem, lá se conseguiu,  
 Para onde agora avançar?  
 Olhem, vão p'ra o Salazar  
 Que é a puta que os pariu  
 (PESSOA, 2009, p. 403).

As redondilhas maiores tão populares, as rimas pobres e abundantes, o tema atual e o vocabulário vulgar fazem o leitor pensar em poeta menos hermético, menos introspectivo, pelo contrário, remetem ao fazer poesia como quem faz prosa. Esse é um dos milagres do poeta lisboeta que conseguia se aproximar das cantigas do povo – como no “Cancioneiro popular” (1986) – como podia, na contramão, afastar-se da própria vida. Ressalta-se, aqui, contudo, que a voz ecoada de Fernando Pessoa no romance de José Saramago é a do pensador inquieto, do poeta indecifrável, de um dialogador com seres de papel. Tudo que há de ordinário e popular foi transferido para o heterônimo clássico. Esse é um importante jogo do livro: o conhecido autor estóico de odes transforma-se em homem corporificado banal, vivente como outro qualquer. Fernando Pessoa, por sua vez, sofre a carnavalização de ser morto que fala, às vezes é sério e sábio, às vezes parece achar graça do heterônimo vivendo vida própria – com amores difíceis, políticas indigestas, com livros e odes por terminar.

O drama do poeta ele-mesmo, no romance, vai além das questões salazaristas, vai além do nazismo alemão. O drama que o faz gemer é o de estar morto incapaz de poder fazer; e de ver que quem está vivo desconhece a urgência de “dizerem a palavra”, de “fazerem o gesto”, pois “é disso que se morre”. Mas o narrador saramaguiano não deixa morrer na memória em Língua Portuguesa, pátria e prosa, a urgência de todo dia, da luta diária e trabalhadora do povo – a estátua impassiva do gigante Adamastor não nos deixa mentir [ @ fala você da estátua que estou sem o romance aqui! ]

Depois de insistir tanto na força poética do personagem Pessoa defunto, importa observar que existe uma coerência interna tão bem laborada e executada na obra de Saramago que em romance posterior, aqui já referido, *Jangada de Pedra* [1986], existe

pista importante para a compreensão do sentido deste morto revoltoso que volta para falar:

(...) para só falar das povoações da corda ribeirinha, não ficou uma alma viva. As mortas, porque tinham morrido, deixaram-se ficar, com aquela inabalável indiferença que as distingue da restante humanidade, se alguma vez alguém disse o contrário, que Fernando visitou Ricardo, estando um morto e outro vivo, foi imaginação insensata e nada mais (SARAMAGO, 2003, p. 28).

Aqui, o leitor de *Jangada de Pedra* depara-se com uma alusão leitora ao *Ano da morte de Ricardo Reis*. Com um pouco de atenção, perceberá que existe choque entre os narradores dos dois romances: o do livro de 1984 desentranha toda uma narrativa para contar a história de um morto com prazo de validade que tarda para deixar o mundo dos vivos por crer que ainda existem palavras por dizer. O do romance de 1986, por sua vez, conta também uma intrincada história repleta de eventos causais e casuais, mas, neste ponto, intromete-se em livro anterior para dizer que se alguma vez alguém disse que Fernando visitou Ricardo foi apenas imaginação insensata e nada mais. O disparate, além da responsabilidade interna, cara ao insistente Saramago que assina cada obra, é o fato de Pessoa ter construído toda sua poética de revisitações... poéticas.

Assim, delineia-se um alto grau de dialogismo dentro da obra de José Saramago. Como ficou dito anteriormente, no nível temático, pode-se perceber a similitude das discussões em *Jangada* e no *Ano da morte*, que problematizam a questão ibérica. Ou ao comparar-se o romance biográfico de Ricardo Reis com *Intermitências da morte*, ver-se-á que a morte não é solução, embora a vida sem ela desmorone. Ainda, podemos pensar na cegueira que contamina os lisboetas como peste endêmica em *Ensaio sobre a cegueira* que nos faz lembrar a cegueira como peste histórica presente no *Ano da morte*. Inúmeras comparações podem ser perscrutadas entre os diversos romances que compõem esta obra tão coesa. O que se quer salientar, contudo, neste momento, é que o “enfoque dialógico”, para usar terminologia de Mikhail Bakhtin, é decisivo para a manutenção dessa coerência – alcançada, sobretudo, pela arquitetura cuidadosa do autor. Apresenta-se, a seguir, comentário de Paulo Bezerra sobre a maneira como Bakhtin entende a produção de Dostoiévski. Embora direcionadas explicitamente ao realista russo, tal incursão aplica-se também à obra saramaguiana:

(...) como entende Bakhtin, o enfoque dialógico e polifônico de Dostoiévski recai sobre personagens-indivíduos que resistem ao conhecimento objetificante e só se revelam na forma livre do diálogo tu-eu. Aqui o autor



participa do diálogo, em isonomia com as personagens, mas exerce funções complementares muito complexas, uma espécie de correia de transmissão entre o diálogo ideal da obra e o diálogo real da realidade. Portanto, Bakhtin reitera a presença indispensável do autor na construção do objeto estético e sua posição especialíssima na arquitetura do romance especificamente polifônico (BEZERRA, 2010, p. XI).

A chamada “correia de transmissão” é o que estabelece o diálogo na tessitura interna do romance – permitindo que ecoem, na narrativa, vozes diversas como a do escritor autoral Fernando Pessoa ou a da *musa* feita criada ficcional proletária Lídia – bem como instaura o diálogo entre obras, de maneira que um romance pode conversar com outro, mantendo a integridade artística de cada uma dessas produções sempre por se complementar, por se refazer:

(...) vozes do passado se cruzam com vozes do presente e fazem seus ecos se propagarem no sentido do futuro. Daí a impossibilidade do acabamento, daí o discurso polifônico ser sempre o discurso em aberto, o discurso das questões não resolvidas (Idem, p. XII).

As vozes cruzadas do *Ano da morte de Ricardo Reis* estabelecem uma conjuntura polifônica que dialoga com outras obras, mas, sobretudo, com a vida. Permanece sem acabamento porque a narrativa da experiência humana é inacabada. A única saída para este romance labiríntico parece ser o fazer poético, a ação que busca a plenitude, como tenta falar frequentemente Fernando Pessoa ou como deixa escapar, por vezes, o narrador.

Tendo-se mencionado várias vezes o “labirinto” do romance, cabe agora traçar breve percurso pela incursão dialógica de José Saramago na obra de Jorge Luís Borges. Essa investida é suscitada pela condição de (não) leitor do personagem Ricardo Reis, que atravessa todo o romance tentando concluir a leitura de *The God of the Labyrinth*. Assim, Saramago abre uma porta dialógica que nos conduz às *Ficções* (1944) de Borges e a um modo de representar ibero-americano iniciado com a pluralidade politonal-poética de Pessoa e reinventada na década de quarenta do século XX pelo escritor argentino – pluralidades que fomentam as produções literárias em língua castelhana e portuguesa.

Da imbricada relação entre realidade e ficcionalidade característica da obra do autor argentino, emergem obras inexistentes de autores irrealistas. *The God of the Labyrinth* é uma delas, que teria por autor o escritor de romances policiais Herbert Quain – invenção (heterofônica) de Jorge Luís Borges. Interessa-nos perceber que

Saramago perscruta essa armada borgeana para construir a biblioteca de seu personagem principal, Ricardo Reis – “Quem”, em bom português! *The God of the Labyrinth* é um romance enigmático: somente se sabe que “hay un indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas” (BORGES, 2011, p. 80) e que a narrativa tem por personagens dois jogadores de xadrez. Esta obra inventada, de que pouco se sabe, permanece como livro de cabeceira de Reis, sem, contudo, ser lido, pois, um sono arrebatador e de morte sempre o acomete no momento da leitura.

Para percorrer o labirinto, o autor de *Ficcões* lança uma pista:

(...) hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*. Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el detective (*Idem*, p. 81).

Borges, analisando o romance que não existe, alerta para a solução perspicaz que apenas o leitor pode dar para o caso labiríntico. Existe uma solução “verdadeira” que somente quem lê consegue alcançar. Cabe notar que, possivelmente, Ricardo Reis é o único leitor desta história:

Pôs o livro na mesa-de-cabeceira para um destes dias o acabar de ler, apeteendo, é seu título *The god of the labyrinth*, seu autor Herbert Quain (...) sem máximo erro de pronúncia se poderia ler, Quem, repare-se Quain, Quem, escritor que só não é desconhecido porque alguém o achou no Highland Brigade (...) O tédio da viagem e sugestão do título o tinham atraído, um labirinto com um deus, que deus seria, que labirinto era, que deus labiríntico, e afinal saíra-lhe um simples romance policial, uma vulgar história de assassinio e investigação, o criminoso, a vítima, (...) e finalmente o detetive, todos três cúmplices da morte, em verdade vos direi que o leitor de romances policiais é o único e real sobrevivente da história que estiver lendo, e não é como sobrevivente único e real que todo o leitor lê toda a história (SARAMAGO, 2010, p. 19-20).

O livro permanece com Reis em função da casualidade do esquecimento – pertencendo à biblioteca do Highland Brigade, navio que o conduziu do Brasil até Portugal. Herbert Quain, cujo nome lembra homericamente *Quem* (Ninguém, em malt traduzido grego!), parece ser mesmo conhecido por um grupo muito seletivo de leitores – os de Borges e agora os de Saramago. Importa que a narrativa de um labirinto com um deus chamou a atenção do personagem poeta. Das perguntas “que deus seria, que labirinto era, que deus labiríntico”, podem erigir perguntas não mais sobre o romance de

Quain, mas sobre o de Saramago. O personagem escritor lê um romance enquanto desaparece da existência – palimpsestos de papel.

Delineando a imagem de labirinto desde o primeiro capítulo do *Ano da morte*, não parece forçoso que se pergunte se há um deus, se há alguém que compreenda os corredores e espaços sem saída deste livro de *Babel*, se há como dar conta desta história sinuosa. Se o leitor de romances policiais é o único que sobrevive ao término, na última página, também o é o leitor do nosso romance. Este segue perplexo com a opção por morrer de Ricardo Reis, com a insolubilidade dos destinos de Lídia (e das Lídias), com a ausência implacável de Fernando Pessoa e com a crueldade da “vulgar história” Ibérica acentuada pela Guerra Civil Espanhola e pelo Salazarismo reinante.

Como intuiu Borges sobre *The God of the Labyrinth*, a solução aparentemente apontada pelo próprio romance é “errônea” também em *O ano da morte*: o leitor deste livro singular deve ser perspicaz em perceber que o livro não tem saída, como não parecem ter a história portuguesa – que reverbera na nossa – e, mais que isso, a condição humana degradada não vislumbra outra opção que não o morrer. Mais uma vez, a saída poética, “a poesia do invisível” (CALVINO, 2010, p. 21) erige solitária como caminho que conduz o homem à leveza, tão insustentável como possível – na crença de vozes imponentes, como a do Pessoa defunto, do narrador do *Ano da morte* ou da *Jangada de Pedra* que ressalta quão indispensáveis são os poetas.

Importa perceber que Reis poderia dar prosseguimento à leitura. Imerso na letargia da vida, contudo, é sempre acometido por um sono – o sono da ausência de Pessoa, o sono da sua própria ausência no mundo – que o impede de ler, ser e agir. Reis, embora autor de odes preciosas, aqui é excessivamente prosificado. Está tão imerso na banalidade da vida ordinária que sua musa não lhe inspira mais a fazer decassílabos, mas a deitar-se entregue a prazeres carnavais. Ora, um simples apreciador da poética de Ricardo Reis estranhará essa conduta tão apegada à existência de um poeta que dispensava carícias em favor da contemplação amena dos dias e do curso do rio:

Amemo-nos tranquilamente, pensando que podíamos,  
Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias,  
Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro  
Ouvindo correr o rio e vendo-o  
(REIS, 2007, p. 30).

O Ricardo de Saramago é, ainda, aquele que, embora atenuar os sentimentos manifestando suas incertezas quanto à menina Marcenda, não deixa de beijá-la, de pedi-

la em casamento ou de ir a Fátima – sem fé – somente para tentar encontrá-la. O heterônimo pagão, por sua vez, indicava o contrário:

Lembre-mo-nos, à lareira,  
 Cheinhos de pesar  
 O ser quebrado o fio,  
 Lembre-mo-nos, Neera,  
 De um dia ter passado  
 Sem nos termos amado...  
 (*Idem*, p. 31).

O médico Reis romanceado não recorda o fio a ser quebrado, como também não busca o “mínimo de dor ou gozo”. Ocorre que o esteta heterônimo evitava os sentimentos arrebatadores e os prazeres intensos em um exercício cínico-filosófico de desapego, para que não lhe fosse pesado assistir à despedida dos outros: “Eu nada terei que sofrer ao lembrar-me de ti”, bem como esperaria tranquilo a chegada das Parcas que o levassem: “E aguardando a morte/como quem a conhece” (IDEM, p. 31-32).

O Reis prosaico não precisa de qualquer exercício cínico para se desapegar: é já um ser despregado do mundo. Sem guardar lembranças ou saudades do Brasil, embarca para Portugal em busca do Pessoa defunto. Em Lisboa, filia-se a uma Lídia que lhe confere existência carnal; e a uma Marcenda, que lhe inspira a vida emocional. Ricardo Reis assenta-se sobre um tripé em que ele mesmo é pouco significativo. Do Reis heterônimo, conserva-se largamente no romance apenas a certeza do fim, pois é o ano da morte do poeta.

Breve visita ao “Mal-estar na civilização”, de Freud, leva a crer que o viver banal de Reis é a experiência geral da condição humana, o que faz das afirmações de Pessoa ainda mais graves e alarmantes:

A questão do propósito da vida humana já foi levantada várias vezes; nunca, porém recebeu resposta satisfatória e talvez não a admita. Alguns daqueles que a formularam acrescentaram que, se fosse demonstrado que a vida não tem propósito, esta perderia todo valor para eles. Tal ameaça, porém, não altera nada (FREUD, 2006, p. 83).

Aqui já se tem o suficiente para demonstrar que os prosadores da modernidade, desde Miguel de Cervantes, passando por Balzac e Machado de Assis, até que se chegue a Saramago estão sujeitos a narração de um mundo em que o propósito da vida foi aniquilado e isto “não altera nada” a necessidade de ir vivendo. O porquê da vida

humana não foi encontrado, tampouco o do nosso poeta neo-pagão ou o das pessoas que povoam uma Lisboa sem sentido<sup>7</sup>.

Reis, embora autor de odes preciosas, aqui é excessivamente prosificado. Está tão imerso na banalidade da vida ordinária que sua musa não lhe inspira mais a fazer decassílabos, mas a deitar-se entregue a prazeres carnavais. Ricardo Reis assenta-se sobre um tripé em que ele mesmo é pouco significante. Do heterônimo, conserva-se largamente no romance apenas a certeza do fim, pois é o ano da morte do poeta.

O romance é o gênero que dá vazão ao individualismo e só o faz porque, de acordo com o pensamento de Ian Watt (2010), estabelece a correspondência entre a literatura e a experiência humana – que se individualiza cada vez mais. Assim, criam-se as fronteiras opacas que “separam os vivos uns dos outros”: na narrativa cotidiana de Ricardo Reis, na sua biografia pessoal que se vai construindo a cada caminhada pela chuvosa Lisboa inscreve-se uma história da experiência individual de que não fazem parte, decisivamente, nem Lídia nem Marcenda. Não por serem elas pouco relevantes na tessitura da trama – definitivamente não o são – mas porque não atuam, como seres de diálogo, na construção da alteridade de Reis.

O poeta não se consolida no relacionamento com Lídia, apenas encontra nela uma provedora de prazer. Igualmente, não ganha novos contornos de ser através da ânsia pelas cartas da moça de Coimbra, somente alimenta um diálogo infrutífero que se poderia realizar com outra qualquer, não só com a dona da mão esquerda paralisada. Assim, “viva está a sua Lídia, viva está a sua Marcenda, e você não sabe nada delas, nem o saberia mesmo que elas tentassem dizer-lho”. Ricardo não sabe nada dos vivos – ou porque não quer ou porque se vive um estado de aprisionamento pessoal generalizado – embora também não saiba nada dos mortos, pois ainda não chegou a tal condição.

Como ficou dito no começo desta análise, *O ano da morte de Ricardo Reis* é obra repleta de pistas que, encaixadas nos encaminham para o fim do labirinto que, aqui, é mesmo a morte. Ocorre, porém, que a morte, como nos instiga a pensar o defunto Pessoa, ilumina a compreensão da vida. Fernando Pessoa quer voltar, mas não pode. O leitor, contudo pode passar da realidade à fantasia e da fatnasia à realidade –

---

<sup>7</sup> Referência ao poema “António de Oliveira Salazar”, de 1935, em que o homônimo Pessoa tece versos contestadores à euforia salazarista: “António é António/ Oliveira é uma árvore/ Salazar é só apelido/ A té aí está bem/ O que não faz sentido/ é o sentido que tudo isto tem” (PESSOA, 2010, p. 399).

porque juntas formam um mundo coerente – e, uma nele, tentar “endireitar à força a curva do horizonte”.

Como pode não endireitar nada, mas cingir a sua existência vil com a companhia de tantas vozes que ecoam do romance a velha pista deixada no título aponta para a biografia de Ricardo Reis. Mas os indícios narrativos, contudo, apontam para uma biografia entrecruzada com a de Pessoa, como se houvesse nada de grandioso para contar do médico português. De fato, não há, pois Reis se constrói, consolida-se como personagem a partir do companheiro morto. Este, por sua vez, ensaia seus primeiros meses de uma eternidade que chega por meio da visita ao mundo dos vivos personificado em Ricardo. Um e outro se complementam, compondo uma relação de necessidade que vai além da noção de projeção heteronímica – para além da biografia que volta, é tudo romance:

[...] só no outro indivíduo me é dado experimentar de forma viva, estética (e eticamente), convincente a finitude humana, a materialidade empírica limitada. O outro me é todo dado no mundo exterior a mim como elemento deste (...) o outro está todo estendido e esgotado no mundo exterior a mim como um objeto entre outros objetos (BAKHTIN, 2006, p. 34).

No jogo entre um personagem que, supostamente nunca existiu – Reis – e um que, tendo uma vez nascido é já falecido, a experiência da existência surge nos instantes em que um serve ao outro de ser exterior que traça limites entre os dois, então, cria-se condições para que o diálogo se instaure. Cada um dos personagens participa da “finitude humana” no momento em que o outro lhe toma por ser real – vivo, morto, homônimo ou heterônimo, pouco importa – pois a realidade se cria a partir do ato de fala. O outro delimita um espaço exterior que vale não por ser o mundo do século XX, ou o mundo de uma Lisboa chuvosa ou o mundo do cemitério dos Prazeres, vale por ser o espaço aberto para a escuta – necessidade mínima para estabelecer-se a condição de ser humano.

Pessoa-personagem quer erradicar o silêncio que a morte lhe impõe. Ricardo Reis anseia maquiagem o silêncio nascente em sua solidão. A necessidade mútua de ambos constrói as suas alteridades interligadas, pois apenas na fala e na escuta do outro é possível romper o silêncio que aterroriza: “a violação do mutismo pela palavra de modo pessoal e consciente: esse é o mundo inteiramente outro” (IDEM, p. 369).

No entremeio desses dois poetas, paira um narrador que insiste em mostrar que Reis está excessivamente prosificado e que Pessoa já morreu. A camada casual do

destino mostra-nos um mundo banalizado contado por uma narrativa verborrágica e falastrona. Existe uma intuição poética, contudo, muito forte neste romance, como se o narrador construísse uma poética entranhada na contação da narrativa. Arrisca-se dizer que, por isso, que delinea-se um outro heterônimo pessoano, um alterônimo, sem biografia, mas que se intromete na narrativa para imbuí-la de poesia. Vamos a cada um desses, agora, três poetas, para que se perceba a insistência da poesia em meio à crise romanesca.

O esteta heterônimo, pela sua poesia, e/ou nos pequenos prólogos biográficos, evitava os sentimentos arrebatadores e os prazeres intensos em um exercício cínico-filosófico de desapego, para que não lhe fosse pesado assistir à despedida dos outros: “Eu nada terei que sofrer ao lembrar-me de ti”, bem como esperaria tranquilo a chegada das Parcas que o levassem: “E aguardando a morte/como quem a conhece” (*Idem*, p. 31-32).

Em uma casa solitária, o poeta vê passar os dias como se escorregassem:

Como igualmente se tem visto em outros tempos e lugares, são muitas as contrariedades da vida. Quando Ricardo Reis acordou, manhã alta, sentiu na casa uma presença, talvez não fosse ainda a solidão, era o silêncio, meio-irmão dela. Durante alguns minutos viu fugir-lhe o ânimo como se assistisse ao correr da areia numa ampulheta (...) hoje não, que a vida, curta sendo, não dá para contemplanções. Mas era de contrariedades que falávamos. Quando Ricardo Reis se levantou e foi à cozinha para acender o esquentador e o bico do gás, descobriu que estava sem fósforos, esquecera-se de os comprar. E como um esquecimento nunca vem só, viu que lhe faltava também o saco de fazer o café, é bem verdade que um homem sozinho não vale nada (SARAMAGO, 2010, p. 231).

Nesta observação do correr da areia em uma ampulheta lembra a tradição contemplativa estoica que buscava seguir o esteta inventado por Fernando Pessoa. Acontece que esta postura da inação é absolutamente estranha a um ano tão efervescente como o de 1936 e, mais que isso, a apatia soa desconcertante em um romance tão verborrágico e inquieto como *O ano da morte*, o que justifica a ressalva do narrador: “hoje, não, que a vida, curta sendo, não dá para contemplanções”.

Reis aparece como o poeta impossível porque seu modo de poetizar é incoerente com o modo de vida de seu tempo. Atente-se para um diálogo seu com Pessoa:

meu caro Reis, as suas odes sejam, por assim dizer uma poetização da ordem. Nunca as vi dessa maneira, Pois é o que elas são, a agitação dos homens é sempre vã, os deuses são sábios e indiferentes, vivem e extinguem-se na própria ordem que criaram, e o resto é talhado no mesmo pano, Acima dos deuses está o destino, O destino é a ordem suprema, a que os próprios deuses

aspiram, E os homens, que papel vem a ser dos homens, Perturbar a ordem, corrigir o destino, Para melhor, Para melhor ou para pior, tanto faz, o que é preciso é impedir que o destino seja destino (SARAMAGO, 2011, p. 340).

Poder-se-ia pensar neste trecho como uma poesia que mescla as identidades poéticas de Pessoa e seu heterônimo. Enquanto um busca pela ordem alcançar o que está acima dos deuses – o destino – o outro, aponta para a necessidade de superá-lo, de impedir que o tem de ser tenha mesmo muita força. A imbricada relação entre esses dois poetas é que gera a poesia equacionadora da mesma problemática da narrativa: a causalidade que precisa superar o acidental, a literatura que anseia fortemente desvelar as eternas contradições humanas.

Pessoa, por sua vez, é o personagem que se arrisca, que tem o anseio vigoroso de dizer as palavras todas, porém porta a insuperável dor de estar já morto. Dor suscitada não pela perda de si mesmo, mas pela extinção do direito à voz, do direito maior de usar das palavras. A angústia de Fernando Pessoa dá continuidade à “contrariedade” antes apontada, conjugando o viver e o morrer, a fala e o silêncio, a possibilidade e a impossibilidade:

É esse o drama, meu caro Reis, ter de viver em algum lugar, compreender que não existe lugar que não seja lugar, que a vida não pode ser não vida (...) O pior mal é não poder o homem estar no horizonte que vê, embora, se lá estivesse, desejasse estar no horizonte que é (SARAMAGO, 2010, p. 151).

Fernando Pessoa, que já está fora do tempo, do espaço e da vida, é o personagem mais inquietado com a existência humana. Está já em um lugar que não é lugar, entre a vida comum na Lisboa chuvosa e a morte definitiva no Cemitério dos Prazeres. E o narrador se vê contaminado pelos poetas – o fim da citação aponta para os torneios pessoanos e fingidores:

O pior mal é não poder o homem  
estar no horizonte que vê,  
embora, se lá estivesse,  
desejasse estar no horizonte que é  
(SARAMAGO, 2010, p. 151).

Ocorre que o estado nebuloso deste ano e desta geração é um estado de não vida. Quem percebe isso, quem vislumbra o horizonte a que não se chega, contudo, é somente Pessoa. Reis, possivelmente, o intui apenas quando opta pela morte – então já não há mais tempo. Partes do mesmo dialogam e o poeta-personagem de romance tenta chamar



a atenção do colega para a iminência do viver em vida: “a vida da não pode ser não vida”.

O narrador, finalmente, lança-se também como grande fazedor de poesia que com discussões graves problematiza as questões históricas urgentes por meio de uma forma narrativa desmantelada que aponta para uma saudade velada da poesia, que é sempre caminho para a liberdade em meio ao labirinto da vida:

talvez isto é que seja o destino, sabemos o que vai acontecer, sabemos que não há nada que o possa evita, e ficamos quietos, olhando, como puros observadores do espetáculo do mundo, ao tempo que imaginamos que este será também o nosso último olhar, porque com o mesmo mundo acabaremos (*Idem*, p. 416).

O nosso último olhar para o destino mostra que ele nos reserva apenas a morte, como reservou a Ricardo Reis que decide partir com Fernando Pessoa para o cemitério dos Prazeres. Por isso, o romance traduz-se como a contestação do “acidental” (LUKÁCS, 2010, p. 151) como algo inevitável. Romance que questiona o triunfo do próprio gênero, sem deixar de apontar para a poesia – enquanto saída para o labirinto do romance e da vida.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. 3. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2011.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

ESTEVES, Antônio R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo*. São Paulo: UNESP, 2010.

FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos* (1927 – 1931). Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. “Narra ou descrever”. In: *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2010.

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

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PESSOA, Fernando. REIS, Ricardo. *Ficções do Interlúdio*. Obra Poética. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

\_\_\_\_\_. *Obra Poética*. (Org. de Maria Aliete Galhoz). 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

\_\_\_\_\_. *Poesia completa de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Poesia 1931-1935*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

REIS, Carlos. *História crítica da literatura portuguesa*. Do neo-realismo ao post-modernismo. Lisboa: Verbo, 2005. Vol. 9.

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

\_\_\_\_\_. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Tanatografias em José Saramago: As Intermitências da Morte. *Glauks (UFV)*, v. 9, p. 29-53, 2009.

\_\_\_\_\_. *Ser todos os seres: teatro e biografia na dramaturgia brasileira contemporânea*. In: *Leio teatro*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.

\_\_\_\_\_. Tanatografias e decomposições biográficas: discurso da morte na literatura. *Revista da ANPOLL (Impresso)*, v. 01, p. 37-52, 2011.

\_\_\_\_\_. *Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 216 f. Tese (Doutorado). Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008. Disponível em: <[http://www.btd.ndc.uff.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=2500](http://www.btd.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2500)>. Acesso em: 16 jun 2011.

SILVA JUNIOR, A. R.; MEDEIROS, A. C. M. . O que tem de ser tem de ser: a força da prosa e da poesia como transgressoras do destino no Ano da morte de Ricardo Reis. *Guavira Letras*, v. 14, p. 260-279, 2012.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.