

Carlos Reis\*

*José Saramago ou a literatura como interpelação do outro*

1.

O ponto de partida deste texto, em harmonia com o tema geral do colóquio que o motiva – recordo: «Os outros (d)e José Saramago» –, assenta num princípio que tenho por consensual. De acordo com esse princípio, a literatura envolve um potencial de interpelação que favorece a emergência de alteridades. Numa dimensão por assim dizer elementar dessa emergência, em contexto de enunciação narrativa, duas entidades, autor e narrador, podem estabelecer (e muitas vezes é o que acontece) um diálogo que não carece de formulação discursiva. Junte-se-lhes a personagem, como figura autónoma nos mundos narrativos em que é configurada, e aprofunda-se a dinâmica dialógica que a linguagem encerra, conforme se sabe, pelo menos desde os contributos de M. M. Bakhtin para esta matéria.

Podemos dizer que aquilo a que chamei o potencial de interpelação da literatura revela-se num plano mais elaborado, quando estão em causa procedimentos de inscrição ficcional do escritor, em diferentes níveis e graus de explicitação. Por exemplo (e aproximo-me já de Saramago): quando a personagem assume a condição de escritor, como acontece na *História do Cerco de Lisboa*, ainda que, evidentemente, Raimundo Silva seja um escritor de circunstância; ou então quando o escritor, sendo também personagem, resulta de um processo de maturação meta-artística, em busca de uma linguagem ajustada à sua conceção da arte e da correlata visão do mundo (concretamente: H., em *Manual de Pintura e Caligrafia*, passando de pintor a escritor); por fim, quando a personagem é, *ab initio*, uma figura literária e resulta de uma deriva transfuncional, como aquela que motiva *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Neste caso, um heterónimo pessoano protagoniza uma ação em que, para além do diálogo sinuoso e não explícito com o narrador, mantém um outro diálogo, neste caso concretizado como tal, com o ortónimo Pessoa, também ele inscrito na ficção.

\* Centro de Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra.

As manifestações que ficaram referidas situam-se num bem característico e conhecido enquadramento epocal, a que temos chamado pós-modernista. Nele, a tematização da literatura, como fenómeno plural, múltiplo e em constante autoindagação, desenvolve-se em movimento metanarrativo e metaficcional que se estende a vários campos. Por exemplo, o da questionação das fronteiras da ficção, incluindo a interação de mundos em confronto; o da problematização das lógicas do relato e das suas categorias estruturantes (p. ex., a personagem ou o tempo); o das derivas paródicas decorrentes de atitudes de subversão ideológica de figuras e de mitos aparentemente estabilizados.

Note-se que estes movimentos virtualmente dialógicos transcendem os parâmetros funcionais do romance oitocentista, composto com base numa demarcação clara (mesmo se não explicitada) dos mundos ficcionais em relação à realidade em que, não raro, eles colhiam modelos de personagens e de ações. A lógica do relato era, nesse tipo de romance, fortemente argumentativa e teleológica, orientando-se para a demonstração de teses sociais, aquém de qualquer propósito paródico, mas com acentuada orientação crítica. Só à medida que os fundamentos epistemológicos desse romance começaram a vacilar (em particular, quando a filosofia do positivismo entrou em crise) emergiram experiências de alteridade sustentadas por estratégias de veridicção. O caso de Carlos Fradique Mendes e o que ele significa na produção literária do Eça finissecular é conhecido, também como prenúncio de uma *episteme* modernista já então em incubação e não só em Portugal, como é óbvio.

## 2.

O entendimento de que, em José Saramago, encontramos práticas literárias centradas na interpelação do *outro* implica não apenas a identificação e a localização desse *outro* (quem é ele e onde se encontra), mas também a atualização daquele sentido da interpelação. O que esta implica é um intuito de indagação, em função de um confronto que eventualmente desencadeia um pedido de explicação. Se tivermos em conta a etimologia do termo, aquele confronto é um ato que interrompe o curso da existência de quem é interpelado.

Sem a dimensão (digamos) policial ou judicial que a interpelação pode atingir, José Saramago predispõe-se, em vários momentos da sua produção ficcional, a narrativizar o conhecimento dialógico e

interpelativo de um *outro*. Disse-o ele mesmo, quando afirmou que *O Ano da Morte de Ricardo Reis* não decorreu, no imediato, da «moda do Pessoa» dos anos 80: «*O Ano da Morte de Ricardo Reis* levanta questões: por exemplo, uma que tem que ver com o *Manual de Pintura e Caligrafia*, ou seja, o que é a verdade, quem é o outro?» (em Reis, 2015: 49). E logo depois:

É esta indagação, que aliás vai aparecer agora [em 1997] no romance que eu estou a escrever, o tal *Todos os Nomes*, é ela que é em tudo (de uma forma metafórica, claro está) a procura do outro, ainda por cima a busca do outro que não se encontra lá nunca. E como é que isto aparece, esse outro ser, essa outra possibilidade de ser que está n' *A Jangada de Pedra*? Julgo que há aqui matéria para abordar aquilo que tenho feito, não apenas do ponto de vista dos estudos literários, mas também de um outro ponto de vista que eu não saberia como chamar, mas que tem que ver com investigações de outra espécie. Vale a pena meter aqui a filosofia ou uma busca desse tipo? (em Reis, 2018: 38)

Alguns breves comentários a estas palavras de Saramago. Primeiro: o romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, até por ser um título cimeiro da produção do romancista, ocupa um lugar central no campo temático que está em equação, que mais não seja pela função estruturante que nele ocupa a problemática da alteridade pessoana. Segundo: reitera-se, no depoimento de Saramago, o significado fundacional de *Manual de Pintura e Caligrafia*, em particular se pensarmos no que veio depois dele, e que, por exemplo, inclui a dimensão política e identitária dos navegantes d' *A Jangada de Pedra* e a sua relação com um mundo *outro* (a Europa que fica para trás). Terceiro: em *Todos os Nomes*, a questão do *outro* (a mulher desconhecida, entenda-se) conjuga-se com os motivos da digressão e da busca. Quarto: a interrogação algo cautelosa que remete para a filosofia pode ser respondida positivamente, quando temos presente uma vocação ensaística acentuada nos anos que se seguem àquela interrogação: «No fundo», disse Saramago, «provavelmente eu não seja um romancista. Sou um ensaísta, sou alguém que escreve ensaios com personagens» (em Gómez Aguilera, 2010: 264).

Ao que fica dito acrescento que a alteridade assume uma dimensão sociopolítica, quando estão em causa aquilo e aqueles que são *ex-cêntricos*, ou seja, os que se situam num lugar civilizacional que escapa a critérios e a valores eurocêntricos. Penso num texto de Saramago

de 1998, intitulado «Chiapas, nome de dor e de esperança»<sup>1</sup>. Parte-se, nesse texto, de um passo conhecido das *Lettres persanes*, aquele em que Montesquieu se interroga, «com uma ingenuidade fingida que não escondia a acidez do sarcasmo [...]: “Persas? Mas, como é possível ser-se persa?”» (Saramago, 2022: 123). Abre-se, assim, o desafio que consiste em entender, fora de referências eurocêntricas, a dignidade e o direito à diferença que Saramago observa nas montanhas de Chiapas e na gente que ali afirma uma identidade própria. Tal como, no século XVIII, um certo discurso bem pensante e excludente perguntava como era possível ser-se persa (como quem diz: outro), no século XX permanece viva a atitude que «nos pretende convencer de que só é desejável e proveitoso ser-se aquilo que, em termos muito gerais e artificialmente conciliadores, é costume designar por “ocidental”» (Saramago, 2022: 123).<sup>2</sup>

### 3.

O dialogismo na ficção de José Saramago pode ser analisado em função de um ponto de partida sugerido pelo próprio escritor: a postulação de uma genealogia literária, remetendo para um leque de referências por assim dizer tutelares. Indo além do plano da formação propriamente dita, em termos biográficos, aquelas referências podem inspirar um movimento dialógico que anula a possibilidade de uma voz autoral radicalmente individualizada e isolada.

Quando respondeu a um questionário acerca da tal genealogia, Saramago traçou a árvore ramificada constituída por aquele elenco seleta. Nele integrou Camões e Cervantes, o padre António Vieira e Montaigne, Voltaire, Raul Brandão, Eça de Queirós, Pessoa, Kafka, Jorge Luis Borges e Gogol (cf. Saramago, 1997: 179). Deste modo, o romancista afirmou, sem o explicitar, que o seu discurso de escritor (e

<sup>1</sup> Texto publicado na revista *Visão*, de 9 de julho de 1998, depois em *Le Monde Diplomatique* (março do ano seguinte) e por fim inserido no *Último Caderno de Lanzarote* (Saramago, 2018: 101-107) e em Saramago, 2022: 123-131.

<sup>2</sup> No final do texto, Saramago lembra um testemunho do escritor uruguaio Eduardo Galeano. Segundo esse testemunho, «Rafael Guillén, antes de tornar-se Marcos, veio a Chiapas e falou aos indígenas, mas eles não o entenderam. “Então meteu-se na névoa, aprendeu a escutar e foi capaz de falar.” A mesma névoa que impede de ver é também a janela aberta para o mundo do outro, o mundo do índio, o mundo do “persa”... Olhemos em silêncio, aprendamos a ouvir, talvez depois, finalmente, sejamos capazes de compreender.» (Saramago, 2022: 128).

porventura não só esse) não se entende, se não for considerada a sua interação pluridiscursiva com outras vozes e com os seus ecos, em diálogo incessante e nem sempre claramente audível.

Daqui transito para *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Pela sua natureza, pela sua temática e pelas figuras que o povoam, este é certamente o romance de José Saramago em que a interpelação, como procedimento interativo e efeito do dialogismo, é mais intensa. A própria literatura, pela via da problematização metaficcional, é aqui objeto frequente do referido procedimento interativo, com consequências de vária ordem.

Três casos evidentes: primeiro, a presença, na ação do romance, de um relato atribuído (por Jorge Luis Borges) a Herbert Quain, dando lugar à representação do sentido do labirinto. É o título *The God of the Labyrinth* que logo o sugere, conduzindo a uma situação narrativa próxima da chamada *mise en abyme*; já foi notado, com razão, que, «assim como Ricardo Reis não consegue terminar a sua leitura, também não consegue achar saída para o labirinto em que se encontra nesse ano de 1936» (Bueno, 1998: 274), quando regressa a Lisboa. Segundo caso: a descrição, a leitura e as reações provocadas por um livro medíocre, *A Conspiração*, de Tomé Vieira; a literatura como militância primária é, então, objeto de elogio de uma personagem que faz a apologia do nacionalismo, o Dr. Sampaio, com quem Ricardo Reis ocasionalmente dialoga, no hotel Bragança. «Que livro é esse», pergunta Reis; «o título é *Conspiração*, escreveu-o um jornalista patriota, nacionalista, um Tomé Vieira [...]» (Saramago, 2016: 156)<sup>3</sup>. Terceiro: uma ida ao teatro (também lá vão o tal Dr. Sampaio e a filha, Marcenda) suscita em Reis uma reação relativamente ao propósito representacional da peça *Tá-Mar*, de Alfredo Cortez, à sua maneira sintonizada com a *doxa* do salazarismo. «Na minha opinião,» diz Reis, em diálogo com Marcenda, «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 [...]» (Saramago, 2016: 141).<sup>4</sup>

<sup>3</sup> A resposta de Reis às propostas do romance mostra que a leitura não é inócua para o leitor de circunstância e também autor literário: no capítulo [7], resume-se, em paráfrase e, por vezes, em citação, o conteúdo do livro, subtilmente satirizado por uma voz narradora que pode ser a de Reis: «Ricardo Reis fechou o livro, leu-o depressa, as melhores lições são estas, breves, concisas, fulminantes, Que estupidez (...)» (Reis, 2016: 164). Tomé Vieira foi um jornalista ligado ao mundo da investigação policial e, além disso, autor de obras ficcionais que não deixaram memória na história literária portuguesa. Para uma análise da presença d'*A Conspiração* no romance de Saramago, veja-se Grünhagen, 2021.

<sup>4</sup> Num primeiro momento de interação com a peça de teatro, ainda durante o espetáculo

## 4.

Posto isto, centro-me naquilo a que chamo a cena dialógica d'*O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Destaco nela episódios que considero estruturantes, também por confirmarem a interação (e não apenas uma receção passiva) que ficou evidenciada, nos casos agora mesmo comentados.

Primeiro episódio dialógico: o chamado «caminho das estátuas», algumas vezes analisado pela exegese saramaguiana (cf. Cerdeira, 2006; Roani, 2022; Grünhagen, 2022: 65-75<sup>5</sup>), mas não do ponto de vista que agora me interessa. O que está aqui em causa? A simbologia de estátuas que remetem para certos tempos históricos, mas também para a ressonância de textos literários que as figuras evocadas potenciam, no quadro daquilo a que chamei a narrativização do espaço n'*O Ano da Morte de Ricardo Reis* (cf. Reis, 2020). Como se sabe, nos seus trajetos por Lisboa, Reis traça «o caminho das estátuas, Eça de Queirós, o Chiado, D'Artagnan, o pobre Adamastor visto de costas» (Saramago, 2016: 486). O que permite, pela via da memória dos textos e do seu potencial dialógico, proceder a uma revisão da História, incluindo nela a história literária.

Num primeiro momento (no capítulo [3]), ainda no início do reencontro com a cidade, Reis enceta uma interação dialógica com Eça de Queirós e com o seu discurso, traduzida em subversão do legado do grande romancista. O pretexto para tal é o encontro com o monumento da autoria de Teixeira Lopes, implantado, em 1903, no Largo do Barão de Quintela<sup>6</sup>, e assim visto por Reis, numa das suas deambulações:

---

culo, Reis esboça a sua reação ao texto de Cortez e à encenação: «Ricardo Reis reflete sobre o que viu [no primeiro ato] e ouviu, acha que o objeto da arte não é a imitação, que foi fraqueza censurável do autor escrever a peça no linguajar nazareno, ou no que supôs ser esse linguajar, esquecido de que a realidade não suporta o seu reflexo, rejeita-o, só uma outra realidade, qual seja, pode ser colocada no lugar daquela que se quis expressar, e, sendo diferentes entre si, mutuamente se mostram, explicam e enumeram, a realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que será» (Saramago, 2016: 121-122).

<sup>5</sup> A estátua de António Ribeiro Chiado (1520?-1591) mencionada por Reis não chega a ser interpelada em termos similares ao que acontece com as restantes, não havendo citação ou referência a textos do autor, figura praticamente esquecida na história literária portuguesa.

<sup>6</sup> Reis viu a obra original e não a réplica em bronze que substituiu a estátua em mármore, objeto, ao longo dos anos, de vários atos de vandalismo. Aquele original encontra-se, desde 2001, no Museu da Cidade de Lisboa.

Sobre a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia, parece clara a sentença, clara, fechada e conclusa, uma criança será capaz de perceber e ir ao exame repetir sem se enganar, mas essa mesma criança perceberia e repetiria com igual convicção um novo dito, Sobre a nudez forte da fantasia o manto diáfano da verdade, e este dito, sim, dá muito mais que pensar, e saborosamente imaginar, sólida e nua a fantasia, diáfana apenas a verdade, se as sentenças viradas do avesso passarem a ser leis, que mundo faremos com elas, milagre é não endoidecerem os homens de cada vez que abrem a boca para falar. (Saramago, 2016: 67)

Que a intertextualidade aqui presente constitui um recorrente motivo saramaguiano é algo a que voltarei mais adiante. Neste momento destaco apenas o seguinte: para Reis e para a sua memória literária, avivada pela leitura da epígrafe d'*A Relíquia* (que está inscrita na base da estátua), Eça e o seu legado literário não são estáticos; o discurso citado permite não apenas rever aquele legado, mas também, mais consequentemente, entender a verdade como entidade diáfana, ou seja, transparente, vaga e questionável.

Voltando ao texto: a reelaboração da frase de Eça «dá muito mais que pensar, e saborosamente imaginar, sólida e nua a fantasia, diáfana apenas a verdade». Em última instância, o diálogo subversivo e, como tal, fortemente interativo, configura-se como interpelação do discurso queirosiano e antecipa uma outra e drástica ação de subversão: a de Raimundo Silva ao inverter, pela negação, o sentido de um texto alheio e da sua 'verdade', no caso, historiográfica.

Depois da estátua de Eça e num quadro de continuidade que aprofunda o regime do diálogo, adensa-se a dimensão polifónica das interpelações que a personagem leva a cabo. Refiro-me à estátua e à figura que se seguem: «Ainda agora contemplámos o Eça e já podemos observar o Camões, a este não se lembraram de pôr-lhe versos no pedestal, e se um pusessem qual poriam, Aqui, com grave dor, com triste acento» (Saramago, 2016: 67). Como se vê, também no caso de Camões não se dispensa a citação (por Reis?) de dois versos da égloga V, o que permite escapar ao lugar-comum de uma qualquer (e talvez óbvia) alusão a *Os Lusíadas*.

Este é, contudo, apenas um princípio de diálogo com o escritor que, não só no imaginário português, mas também na obra saramaguiana (lembro a peça *Que farei com este livro?*, de 1980), regista uma presença muito marcante e quase sempre fixada na componente épica da sua

produção literária, nas desventuras da biografia e na exaltação do gênio incompreendido<sup>7</sup>. Se acompanharmos a viagem urbana do protagonista, reencontraremos a estátua de Camões (por Victor Bastos, 1867), no largo epónimo. Um reencontro que, entretanto, não se acomoda com o estereótipo do épico, tal como ele aparece, por exemplo, no final d'*O Crime do Padre Amaro*. Por força de um discurso de novo subversivo, instala-se no passo em causa um procedimento descanonizador, paródico, difusamente intertextual e, como tal, de matriz dialógica:

Ricardo Reis atravessou o Bairro Alto, descendo pela Rua do Norte chegou ao Camões, era como se estivesse dentro de um labirinto que o conduzisse sempre ao mesmo lugar, a este bronze afidalgado e espadachim, espécie de D'Artagnan premiado com uma coroa de louros por ter subtraído, no último momento, os diamantes da rainha às maquinações do cardeal, a quem, aliás, variando os tempos e as políticas, ainda acabará por servir, mas este aqui, se por estar morto não pode voltar a alistar-se, seria bom que soubesse que dele se servem, à vez ou em confusão, os principais, cardeais incluídos, assim lhes aproveite a conveniência. (Saramago, 2016: 77)

Como se vê, a deriva intertextual refaz a imagem do escritor e convida, para tal, a de uma personagem literária, aquele D'Artagnan que Alexandre Dumas colocou no centro da literatura de capa e espada e do seu imaginário. Uma literatura que se situa, pelo menos, um degrau abaixo da épica camoniana: o «bronze afidalgado e espadachim» fica, então, associado não ao ressoar da «tuba canora e belicosa», mas às agitadas aventuras mundanas que atravessam *Os Três Mosqueteiros*<sup>8</sup>. De Camões – também ele, de certa forma, personagem do romance agitado que foi a sua vida – resta a memória (outra memória) dos aproveitamentos a que, ao longo dos tempos, os poderes sujeitaram o poeta, «assim lhes apro-

---

<sup>7</sup> No caso da peça de teatro mencionada, Saramago cultivava uma forma singular de inscrição do texto e das figuras que nele são representadas na História, ou seja, indo além de uma mera ilustração acessória e artificial de cenários históricos, à maneira do romantismo oitocentista. Luiz Francisco Rebello falou disso mesmo, quando apontou, num circunstanciado prólogo a *Que farei com este livro?*, para o «sentido de historicidade essencial»; trata-se daquela historicidade que se concretiza na «articulação dialética do homem com o seu tempo, seja este atual ou pretérito» (Rebello, 1988: 8). Cf. também Forrest, 2005.

<sup>8</sup> Repare-se neste passo de um dos diálogos Reis-Pessoa: «Veja o Camões, onde estão as palavras dele, Por isso fizeram um peralta de corte, Um D'Artagnan, De espada ao lado qualquer boneco fica bem» (Saramago, 2016: 426).

veite a conveniência.»

Entretanto, Camões permanece no trajeto urbano de Ricardo Reis e reaparece, por interposta figura, no Alto de Santa Catarina. Trata-se agora do conjunto escultórico que fixou o rosto de Adamastor, numa pose em que o fâcies do gigante remete para o texto d'*Os Lusíadas*, citado numa lápide do pedestal do monumento. Note-se, antes de mais, que, diferentemente do que acontece com a estátua de Camões e com a de Eça, esta é uma imagem nova, para Ricardo Reis: a escultura de Júlio Vaz Júnior foi ali colocada em 1927, quando Reis se encontrava no Brasil.

Isso não impede que a personagem camoniana e o lugar em que ela pode ser vista, ali de onde se contempla a saída do Tejo, sugira ecos muito audíveis não apenas do texto da epopeia, mas também de um outro que com ele dialoga. Na sua primeira observação de Adamastor e naquele miradouro, mais o que nele se recorda, Reis deixa escapar esta reflexão, com um verso nela embutido: «Pensar que deste rio partiram, Que nau, que armada, que frota pode encontrar o caminho, e para onde, pergunto eu, e qual [...]» (Saramago, 2016: 209).

Não é de Camões nem d'*Os Lusíadas* o verso ali enxertado por Reis, mas sim de Pessoa e da *Mensagem* (III parte, «O Encoberto»; «Calma»), ou seja, de quem silenciou a epopeia, omitindo Adamastor<sup>9</sup>, e agora mesmo reaparece, interrompendo a reflexão do heterónimo-personagem: «você por aqui, está à espera de alguém (...)» (Saramago, 2016: 209). Assim se percebe que o diálogo intertextual dá lugar a uma triangulação que envolve Camões, Ricardo Reis e Pessoa, o que confirma a dinâmica pluridiscursiva já esboçada na interação Reis-Camões-Alexandre Dumas.

O impulso provocatório, com efeito paródico, completa, neste episódio, a interpelação de Camões e d'*Os Lusíadas*, tal como acontece no caso das duas estátuas anteriormente vistas e comentadas no Chiado. Passada a novidade (ou seja, o primeiro contacto com o monumento), Reis está já instalado na sua rotina do Alto de Santa Catarina; é então que se processa o diálogo com o texto da epopeia:

Se a manhã está agradável sai de casa, um pouco soturna apesar dos cuidados e desvelos de Lídia, para ler os jornais à luz clara do dia, sentado ao sol, sob o vulto protetor de Adamastor, já se viu que Luís de Camões exagerou muito, este rosto carregado,

<sup>9</sup> Palavras de Pessoa, numa das suas conversas com Ricardo Reis, em tom perfeitamente irónico: «Imperdoável esquecimento, disse, não ter posto o Adamastor na Mensagem, um gigante tão fácil, de tão clara lição simbólica» (Saramago, 2016: 264).

a barba esquelida, os olhos encovados, a postura nem medonha nem má, é puro sofrimento amoroso o que atormenta o estupendo gigante, quer ele lá saber se passam ou não passam o cabo as portuguesas naus. (Saramago, 2016: 308)

Os versos citados vêm do canto V d'*Os Lusíadas*<sup>10</sup>, com um reajustamento já determinado pela revisão operada no romance, sob o olhar da personagem Reis e (provavelmente) contando com a sua memória literária. Mas em vez de «a postura / Medonha e má», lemos «a postura nem medonha nem má», assim se procedendo a uma refiguração de Adamastor, com efeito paródico. Mais: a expressão «quer ele lá saber se passam ou não passam o cabo as portuguesas naus» introduz no discurso uma tonalidade prosaica que corrói a entoação épica do texto camoniano. E assim, a citação intertextual, sendo já uma «literatura em segundo grau», conjuga-se com a hipertextualidade que, neste caso, gera a paródia (cf. Genette, 1982: 19 ss.).

## 5.

Um segundo campo de dialogismo é ocupado pelos vários episódios (oito, no total) em que Fernando Pessoa aparece a Ricardo Reis e com ele conversa. A interpelação do outro é, neste caso, mais explícita do que nunca e consuma-se naqueles encontros em que o insólito e a representação do não-natural voltam à ficção de José Saramago<sup>11</sup>.

Merecem destaque dois momentos de aparecimento do ortónimo ao heterónimo. Refiro-me, primeiro, ao capítulo [13] que acolhe um longo diálogo em torno de acontecimentos e de figuras que são objeto de um

---

<sup>10</sup> Recordo a estância 39: «O rosto carregado, a barba esquelida, / Os olhos encovados, e a postura / Medonha e má e a cor terrena e pálida» (Camões, 1972: 132).

<sup>11</sup> Aquilo a que chamo insólito pode ser instaurado (e muitas vezes é o que acontece) nas chamadas narrativas não-naturais:

«Nestas, as histórias contadas, as ações empreendidas, os espaços que as integram e as personagens que as vivem são considerados não miméticos, isto é, representam entidades, acontecimentos e cenários que não têm correspondência no mundo real, por não cumprirem as regras, os critérios e as rotinas que empiricamente nele observamos» (Reis, 2018: 350). A legitimidade de acontecimentos e de situações insólitas é reconhecida por Pessoa, quando, em resposta a uma observação de Reis acerca da ordem natural das coisas, diz: «Como vê, as coisas não têm uma ordem natural» (Saramago, 2016: 333).

verdadeiro intercâmbio de informações e de comentários: Pessoa informa Reis sobre o contexto político português, sobre Salazar e sobre a sua imagem de político, tudo isto relativamente novo para o heterónimo regressado; Reis resume a Pessoa as notícias dos jornais, atualizando o conhecimento de quem, afinal, é já uma espécie de intruso no mundo dos vivos. Assuntos relevantes como a atmosfera social e política do salazarismo, a consolidação do nazismo ou a associação de Deus, na história dos povos e das nações, a comportamentos violentos e a valores nacionalistas – Reis fala na utilização de «Deus como avalista político» (Saramago, 2016: 332) – integram, então, um diálogo em regime de reciprocidade de posições.

Diferenças (menores) à parte, a interação e a complementaridade que ficaram descritas parecem apontar para uma cumplicidade de vozes que, sem perda de autonomia, conduz à informal, mas significativa representação pluridiscursiva de uma História *in fieri* (a dos anos 30 do século XX). Nessa representação, as vozes de Pessoa e de Reis interagem com outras vozes (de agentes políticos, de jornais, etc.) que, à sua maneira, eles reelaboram e criticam (em particular, Pessoa).

A cumplicidade confirma-se naquele que considero ser o outro momento destacado da série de encontros Pessoa-Reis: é quando, no final do romance, o heterónimo decide acompanhar o ortónimo e, com ele, dar entrada no cemitério. Uma decisão que, sem prejuízo daquela cumplicidade, não compromete a substância dialógica da relação entre ambos e consoma a morte de Ricardo Reis, finalmente liberto do labirinto em que os seus passos terrenos se perdiam; se *The God of the Labyrinth* vai com ele, já não é para ser lido (a leitura fica inconclusa, como se sabe), mas sim para que se concretize um ato de libertação: «Deixo o mundo aliviado de um enigma» (Saramago, 2016: 493).

Importa dizer que, nestes como, em geral, nos restantes episódios dialógicos entre Pessoa e Reis, a voz narradora omite-se. Naquilo a que, nos primórdios dos estudos narrativos, se chamava, com Henry James, *showing*, o apagamento do narrador confere às personagens o protagonismo de atores em diálogo dramático, na aceção representacional da expressão. Acontece até (mas isso não se passa só neste romance de Saramago) que aquele protagonismo e a escassez de expressões declarativas (disse, respondeu, etc.) torna difícil, por vezes, destrinçar quem diz o quê, como se o diálogo fosse um fluxo sem hiatos nem tempos mortos.

O dialogismo e a sua dramaticidade fazem aqui um sentido acrescido, por estarem em cena duas figuras decorrentes de uma dinâmica heteronímica que Saramago integrou no seu romance; desse modo, deu

evidência de ficção ao que, já o sendo, vem agora projetar-se na lógica do relato. Num texto conhecido, em que, com minúcia cerebral, analisou os cinco graus da poesia lírica, Pessoa descreveu assim a chegada ao derradeiro estádio daquele processo:

Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica. Cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará uma personagem, com estilo próprio, com sentimentos porventura diferentes, até opostos, aos típicos do poeta na sua pessoa viva. E assim se terá levado a poesia lírica — ou qualquer forma literária análoga em sua substância à poesia lírica — até à poesia dramática, sem, todavia, se lhe dar a forma do drama, nem explícita nem implicitamente. (Pessoa, s.d.)

O diálogo dramático encenado por Saramago não podia ser mais ajustado à conceção pessoana de poetodrama, até pelo facto de o ortónimo ter nele um lugar próprio, no concerto de vozes autónomas, coisa que a crítica pessoana há muito estabeleceu<sup>12</sup>. Institui-se, assim, um regime de colóquio entre pares, incluindo tensões que acentuam o potencial interativo sugerido pela doutrina sobre os heterónimos. Repare-se neste passo:

Não penso em casar com a Lídia, e ainda não sei se virei a perfilhar a criança, Meu querido Reis, se me permite uma opinião, isso é uma safadice, Será, o Álvaro de Campos também pedia emprestado e não pagava, O Álvaro de Campos era, rigorosamente, e para não sair da palavra, um safado, Você nunca se entendeu muito bem com ele, Também nunca me entendi muito bem consigo, Nunca nos entendemos muito bem uns com os outros, Era inevitável, se existíamos vários. (Saramago, 2016: 429)

O regime do debate entre heterónimo transficcional e ortónimo refigurado ficcionalmente<sup>13</sup> é aqui muito vivo e confirma, por isso mesmo, a autonomia não apenas literária, mas também ético-moral das personalidades da galáxia pessoana, feitas personagens de ficção

---

<sup>12</sup> Valha por todas a referência ao livro clássico de Seabra (1988) e, no plano da aprendizagem e da maturação literária do jovem Pessoa, a análise de Zenith (2022: 153 ss., *passim*), no registo da biografia. Outras abordagens recentes: Real, 2021: 51-96; Vila Maior, 2023: 71-104.

<sup>13</sup> Esta é uma linha de análise que não posso abordar agora; contudo, lembro que a questão da transficcionalidade conheceu desenvolvimentos apreciáveis a partir dos trabalhos de Richard Saint-Gelais (cf. Saint-Gelais, 2011; Reis, 2018: 518-520).

por Saramago. Quando se pronuncia por si mesma, também a voz do narrador evidencia a condição diferenciada dos heterónimos e do ortónimo e fixa, mesmo que de passagem, balizas históricas que permitem entender as suas posições relativas. Deste modo, «para dar só um exemplo, aí temos o Alberto Caeiro, coitado, que, tendo morrido em mil novecentos e quinze, não leu o Nome de Guerra»; e acrescenta: «Deus saberá a falta que lhe fez, e a Fernando Pessoa, e a Ricardo Reis, que também já não será deste mundo quando o Almada Negreiros publicar a sua história» (Saramago, 2016: 159-160<sup>14</sup>; escrito na década de 20, *Nome de Guerra* foi publicado apenas em 1938).

Para além do que fica dito, observo que, ao proceder à integração narrativa dos heterónimos e do ortónimo, Saramago re-modeliza aquilo a que Pessoa, referindo-se aos primeiros, chamara «personagens narrativas sem drama»<sup>15</sup>. Estamos agora perante personagens ficcionais que existem num alargado mundo narrativo, mantendo o potencial dialógico que, de facto, é o núcleo duro da sua existência; esse potencial, ainda em contexto pessoano, chega a gerar situações de diálogo confrontacional, como acontece, por exemplo, nas «Notas para a recordação do meu mestre Caeiro», de Álvaro de Campos.

De certa forma, a figuração narrativa de Reis e de Pessoa, em modo dialógico, constitui um contributo que não pode ser ignorado pelo vasto movimento de análise e de interpretação da obra pessoana e do modernismo português. Esse movimento conheceu, como se sabe, grande destaque e participação, em particular por parte do mundo académico e de muitos agentes culturais, na década de 80, com celebração de duas

<sup>14</sup> Noutro momento, é Ricardo Reis quem reflete sobre o destino do ortónimo e dos heterónimos: «Ricardo Reis está sozinho na sua casa, sai para almoçar e jantar, vê da janela o rio e os longes do Montijo, o pedregulho do Adamastor, os velhos pontuais, as palmeiras, desce uma vez por outra ao jardim, lê duas páginas de um livro, deita-se cedo, pensa em Fernando Pessoa que já morreu, também em Alberto Caeiro, desaparecido na flor da idade e de quem tanto haveria ainda a esperar, em Álvaro de Campos que foi para Glasgow, pelo menos dizia-o no telegrama, e provavelmente por lá se deixará ficar, a construir barcos, até ao fim da vida ou à reforma [...]» (Saramago, 2016: 383-384).

<sup>15</sup> A expressão encontra-se no final do texto «Dividiu Aristóteles a poesia em lírica, elegíaca, épica e dramática» e é o ponto de partida para a análise do trânsito de Reis do estatuto de heterónimo para o de personagem ficcional. Alguns aspetos (designadamente a relação com a História) da migração de Reis para a cena da ficção saramaguiana foram assim descritos: «O que importa é o crescimento do personagem, que se afasta pouco a pouco da máscara pessoana, que não escolhera, em direção a um modelo próprio, ao ver-se lançado no espetáculo do mundo. É que esse ano de 36 europeu cobra dos mais fleumáticos uma resposta. A História exige um comprometimento e diante dela a impassibilidade arcádica parece não ter mais lugar» (Silva, 1989: 136).

efemérides: o cinquentenário da morte de Pessoa (1935-1985) e o centenário do seu nascimento (1888-1988).

José Saramago não terá sido insensível a isso (o seu romance ‘pessoano’ é de 1984), em termos de motivação. É coisa que, todavia, pouco me interessa, porque julgo ser mais importante sublinhar o seguinte: a consciência tácita, por parte do romancista, de que a narrativa favorece um certo grau de conhecimento que se estende ao contexto histórico e político, por ocasião do regresso de Reis a Portugal<sup>16</sup>. Com a sua legitimidade própria, relativamente à condição heteronímica, aquele conhecimento segue em paralelo com o da mencionada exegese académica, eventualmente interagindo com ela, mas sempre com recurso ao diálogo Reis-Pessoa, nos vários momentos e lugares em que ele ocorre<sup>17</sup>. Um momento decisivo desse diálogo acontece, quando Ricardo Reis questiona Fernando Pessoa sobre o fingimento; é isso que permite ao ortónimo, relativamente a este que é um conceito basilar da construção heteronímica, defender a existência de um fingimento em segundo grau, transcendendo a díade autor empírico-sujeito poético:

Diga-me só uma coisa, é como poeta que eu finjo, ou como homem, o seu caso, Reis amigo, não tem remédio, você, simplesmente, finge-se, é fingimento de si mesmo, e isso já nada tem que ver com o homem e com o poeta [...]. (Saramago, 2016: 133)

## 6.

Antes de terminar: não é necessário reafirmar o que é bem sabido, isto é, que a conceptualização do dialogismo e a análise das suas práticas literárias e transliterárias remetem para o pensamento de Bakhtin, provindo dos anos 40 do século passado e difundido no Ocidente a partir dos estudos fundacionais de Júlia Kristeva, no final dos anos 60. Este é um conceito de texto como aparelho translinguístico, fundando a caracterização da intertextualidade como dinâmica de cruzamento de enunciados, em direta relação com a noção de pluridiscursividade.

---

<sup>16</sup> Analisei a questão do conhecimento narrativo, em correlação com a tendência transdisciplinar dos atuais estudos narrativos, em Reis, 2021.

<sup>17</sup> Podendo ser entendidos como subdispositivo da conformação acional, enquanto procedimento de figuração, os diálogos Reis-Pessoa «indicam ou explicitam, de forma dinâmica, o perfil psicológico, ideológico ou moral» das personagens (cf. Reis, 2018: 168).

Estas são, evidentemente, bases de abordagem quase ‘arqueológicas’, mas que alicerçam a leitura d’*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, tal como a tenho desenvolvido. Contudo, é possível e pertinente ir mais além, contando, evidentemente, com a sistematização genettiana já mencionada e, em termos que nos aproximam dos modernos estudos narrativos, daquele impulso transliterário que conduz à intermedialidade e ao fecundo campo dos estudos mediáticos (cf. Reis, 2018: 132-144).

No caso d’*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, o salto operatório e epistemológico assim sugerido foi dado recentemente por uma tese de Sara Grünhagen. Para tal, foi convocada não apenas a *biblioteca intertextual* de Saramago, mas também a interação da sua escrita com o teatro, com o romance, com o cinema e com a imprensa, tendo em conta, neste caso, o processo informativo e compositivo que o romance exigiu, do ponto de vista oficial (cf. Grünhagen, 2022: 61 ss.).

Esta aproximação à intertextualidade e à intermedialidade aprofunda o que no presente texto ficou adquirido: no romance que tem estado em causa, Saramago cultiva um tipo de relato que acolhe uma pluralidade de vozes e de ecos textuais, a começar pelos da poesia de Ricardo Reis, mas indo muito além dela. De certa forma, isso atenua o vigor monológico de uma voz autoral com forte marcação ideológica, o que não significa um esvaziamento da ideologia, mas uma sua formulação multiforme e expansiva, em sintonia com a descrição saramaguiana do romance como *lugar literário*. Uma descrição que provém de um dos mais estimulantes textos doutrinários de José Saramago, «Do canto ao romance, do romance ao canto», de 1993:

[...] *Lugar literário* (propositadamente digo lugar e não género) capaz de receber, como um grande, convulso e sonoro mar, os afluentes torrenciais da poesia, do drama, do ensaio, e também da filosofia e da ciência, tornando-se expressão de um conhecimento, de uma sabedoria, de uma mundivisão, como o foram, para o seu tempo, os grandes poemas da antiguidade clássica. (Saramago, 2022: 70).

### Referências

- Bueno, A. de F. (1998). Um diálogo transatlântico: Jorge Luis Borges em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. In Abdala Junior, B. e Scarpelli, M. F. (orgs.), *Portos Flutuantes. Trânsitos ibero-afro-americanos*. Cotia: Ateliê Editorial, 269-281;

- Camões, L. de (1972). *Os Lusíadas*. Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Lisboa: Instituto de Alta Cultura;
- Cerdeira, T. C. (2006). José Saramago e a errância camoniana. *Metamorfoses*, 7, 2006, 159-167;
- Forrest, G. S. (2005). The Dialectics of History in Two Dramas of José Saramago. In Bloom, H. (ed.), *José Saramago*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 25-34;
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil;
- Gómez Aguilera, F. (org.) (2010). *José Saramago. Nas suas palavras*. Lisboa: Caminho;
- Grünhagen, S. (2021). De nacionalismos hiperbólicos e leituras fáceis: *A Conspiração d'O Ano da Morte de Ricardo Reis*. In David, S. N. et alii (orgs.) *Anais do XXVIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa*. Campina Grande: Realize Eventos Editora, 471-485. Disponível em: <http://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/83843> (Acesso em: 07/09/2023);
- Grünhagen, S. (2022). *José Saramago et son atelier d'écriture*. Paris: Honoré Champion;
- Pessoa, F. (s.d.). Dividiu Aristóteles a poesia em lírica, elegíaca, épica e dramática. *Arquivo Pessoa*, <http://arquivopessoa.net/textos/4306> (Acesso a 10.9.2023);
- Real, M. (2021). *Pessoa & Saramago*. Lisboa: Pub. Dom Quixote;
- Rebello, L. F. (1988). Prefácio (talvez) supérfluo. J. Saramago, *Que farei com este livro?* 2ª ed. Lisboa: Caminho;
- Reis, C. (2015). *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora;
- Reis, C. (2018). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina;
- Reis, C. (2020). Narrativização do espaço e travessias do tempo: Cesário Verde, Bernardo Soares e José Saramago. In Vecchi, R. e Russo, V. (orgs.), *A Teoria Gentil. O projeto e as práticas críticas de Ettore Finazzi-Agrò*. Lisboa: Glaciar, 109-129;
- Reis, C. (2021). O conhecimento narrativo como mediação do saber. *Luso-Brazilian Review*, vol. 58, No. 1, 2021, 4-22;
- Roani, G. L. (2022) 'O caminho das estátuas': virtualidades de Camões em Saramago. *Revista de Estudos Literários*, 10, 107-123;
- Saint-Gelais, R. (2011). *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris: Seuil;

- Saramago, J. (1997). *Cadernos de Lanzarote. Diário – IV*. Lisboa: Caminho;
- Saramago, J. (2016). *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Porto: Porto Editora;
- Saramago, J. (2018). *Último caderno de Lanzarote*. Porto: Porto Editora;
- Saramago, J. (2022). *Literatura e compromisso*. Seleção, introdução e notas: Carlos Reis. Belém/Lisboa: ed.ufpa/Fundação José Saramago;
- Seabra, J. A. (1988). *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda;
- Silva, T. C. C. da (1989). *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote;
- Vila Maior, D. (2023). *Fernando Pessoa: o Ser Verbal*. Lisboa: Imprensa Nacional;
- Zenith, R. (2022). *Pessoa. Uma biografia*. Lisboa: Quetzal.