

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS
CURSO DE BACHARELADO EM LETRAS – PORTUGUÊS E
LITERATURAS**

Esther Costa Faria

A (RE)CONSTRUÇÃO DO HETERÔNIMO PESSOANO EM *O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS*, DE JOSÉ SARAMAGO

Santa Maria, RS
2018

Esther Costa Faria

A (RE)CONSTRUÇÃO DO HETERÔNIMO PESSOANO EM *O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS*, DE JOSÉ SARAMAGO

Artigo apresentado ao curso de Bacharelado em Letras – Português e Literaturas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como requisito para a obtenção do título de **Bacharel em Letras.**

Orientadora: Profa. Dra. Raquel Trentin Oliveira

Santa Maria, RS
2018

Esther Costa Faria

A (RE)CONSTRUÇÃO DO HETERÔNIMO PESSOANO EM *O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS*, DE JOSÉ SARAMAGO

Artigo apresentado ao curso de Bacharelado em Letras – Português e Literaturas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como requisito para a obtenção do título de **Bacharel em Letras.**

Aprovado em 10 de novembro de 2018:

Raquel Trentin Oliveira, Dra.
(Presidente/orientadora)

Andrea do Roccio Souto, Dra.

Santa Maria, RS
2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço, inicialmente, aos meus pais, Hégilo e Valena, por incentivarem o gosto pela leitura e sempre apoiarem as minhas escolhas de vida. Nesse processo caótico dos últimos meses foi necessária muita compreensão, e vocês estiveram presentes enchendo-me de paz.

Ao meu irmão, João Vitor, que vivenciou comigo esse período de escrita do Trabalho de Conclusão de Curso. Juntos, cada um em seu computador, compartilhamos frustrações e conquistas. Obrigada pelo apoio e carinho de sempre. À minha irmã, Natália, que esteve sempre atenta às minhas necessidades de suporte emocional – agora não poderia ser diferente. Sou grata pela sensibilidade e pelo cuidado.

Aos amigos que me acompanharam desde o início do curso de Letras, Joyce, Matheus e Halyne, pela cumplicidade e companheirismo necessários para enfrentar os obstáculos; aos amigos conquistados nesse último ano de curso e que talvez não tivesse a oportunidade de conhecer se a formatura viesse mais cedo: Betina, Débora, Fidah e Isadora. Agradeço pelos momentos de descontração e pela amizade sincera. Em especial, às amigas Isabel e Natasha, com quem tive o prazer de partilhar tantos momentos importantes, fossem eles positivos ou negativos. Vocês foram fundamentais em todo esse processo de finalização de curso, minha mais sincera gratidão.

À Marci, que mesmo distante se fez muito presente em todas as etapas significativas da minha vida. Agradeço pelo incentivo, pela troca de experiências – literárias ou não – e por ser a minha referência de amizade. Aos demais amigos que a falha memória me impeça de nomear (são tantos!). Muito obrigada por não me abandonarem sequer nos momentos mais difíceis.

Ao grupo de pesquisa “Vozes e perspectivas no romance português contemporâneo”, onde tive a oportunidade de conhecer mais sobre os meus interesses literários e de partilhar experiências com pessoas também sensíveis à Literatura. Aos colegas e amigos do Coletivo de Educação Popular Práxis, principalmente ao Gustavo, pelo convite e auxílio nos momentos de insegurança, e à Themis, por dividir as aulas de Literatura sempre de maneira compreensiva e amiga.

À professora Cândida, com quem trabalhei como bolsista no Colégio Politécnico nesse último ano de graduação. À professora Andrea, por aceitar compor a banca do meu TCC e pelos ensinamentos transmitidos ao longo do curso. Por fim, e de maneira especial, à professora Raquel, coordenadora do grupo de pesquisa e minha orientadora desde 2015. Agradeço por ter me proporcionado uma aproximação com a Literatura Portuguesa, principalmente a de José Saramago, pela confiança e pelas orientações cuidadosas com meu texto.

Assim organizar a nossa vida que ela seja para os outros um mistério, que quem melhor nos conheça, apenas nos desconheça de mais perto que os outros. Eu assim talhei a minha vida, quase que sem pensar nisso, mas tanta arte instintiva pus em fazê-lo que para mim próprio me tornei uma não de todo clara e nítida individualidade minha.

(Fernando Pessoa)

RESUMO

O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS: A (RE)CONSTRUÇÃO DO HETERÔNIMO PESSOANO NO ROMANCE DE JOSÉ SARAMAGO

AUTORA: Esther Costa Faria
ORIENTADORA: Raquel Trentin Oliveira

O ano da morte de Ricardo Reis foi publicado por José Saramago pela primeira vez em 1984; a história, contudo, se passa em 1936, um ano após a morte de Fernando Pessoa. Trata-se de um período conturbado para Portugal, que enfrentava uma ditadura militar, de cunho nazi-fascista, comandada por António de Oliveira Salazar. Como em seus títulos anteriores, nesse romance, Saramago tematiza a história e os problemas sociais de Portugal, que, então, ganham novos matizes sob a contemplação singular de Ricardo Reis. Permeada de versos do heterônimo, a identidade do protagonista é construída com base nas informações dessa “vida” pregressa, o que nos levou às seguintes questões: trata-se da mesma persona? Quais são os processos que constituem a vida ficcional da personagem de Saramago? Que protocolos de leitura o romance estabelece? Nosso estudo toma como princípios teóricos a noção de sobrevida da personagem (REIS, 2013) e de transtextualidade/intertextualidade (GENETTE, 2005), e dialoga com alguns críticos que também leram esse romance de José Saramago. Temos como objetivos principais reconhecer, em meio ao discurso emaranhado da narrativa, os versos do heterônimo pessoano, e compreender a função que exercem na composição do Reis saramaguiano em diálogo com outros processos de figuração.

Palavras-chave: Figuração. Sobrevida. José Saramago.

ABSTRACT

THE YEAR OF RICARDO REIS' DEATH: THE (RE)CONSTRUCTION OF THE PESSOA'S HETERONYMOUS IN THE NOVEL BY JOSÉ SARAMAGO

AUTHOR: Esther Costa Faria
ADVISOR: Raquel Trentin Oliveira

The year of Ricardo Reis' death was published by José Saramago for the first time in 1984; the story, however, takes place in 1936, one year after Fernando Pessoa's death. This was a troubled period for Portugal, which faced a military dictatorship, with a nazi-fascist character, commanded by António de Oliveira Salazar. As in his previous titles, in this novel, Saramago thematizes the history and social problems of Portugal, which then gain new nuances under the singular contemplation of Ricardo Reis. Permeated with verses from the heteronym, the protagonist's identity is constructed based on information from this previous "life", which led us to the following questions: is this the same persona? What are the processes that constitute the fictional life of Saramago's character? What reading protocols does the novel establish? Our study takes as theoretical principles the notion of character survival (REIS, 2013) and transtextuality/intertextuality (GENETTE, 2005), and dialogues with some critics who have also read this novel by José Saramago. Our main objectives are to recognize, amidst the tangled discourse of the narrative, the verses of Pessoa's heteronym, and to understand the function they play in the composition of Reis Saramaguiano in dialogue with other figurative processes.

Keywords: Figuration. Character survival. José Saramago.

SUMÁRIO

1 GÊNESE	8
2 INTERTEXTUALIDADE, SOBREVIDA, FIGURAÇÃO	10
3 RICARDO REIS PARA ALÉM DOS VERSOS	16
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	27
REFERÊNCIAS	30
ANEXO – ODES DE RICARDO REIS	32

1 GÊNESE

O título do romance que analisaremos pode causar estranhamento ao leitor: *O ano da morte de Ricardo Reis*. Que ano é este? Seria este o mesmo Ricardo Reis de Fernando Pessoa? Para começarmos a pensar no assunto, precisaremos retornar à gênese deste caso: se a personagem Ricardo Reis é uma ramificação do heterônimo pessoano, temos de compreender o fenômeno da “sobrevida da personagem”, ou melhor, a “incorporação de uma personagem numa narrativa subsequente àquela que originalmente existiu” (REIS, 2017, p. 129). A existência de Ricardo Reis, no entanto, depende da existência de Fernando Pessoa, e os dados biográficos fornecidos pelo poeta ajudam a compreender a origem deste heterônimo, que se tornou, por meio de José Saramago, protagonista do romance.

Fernando Pessoa, o maior poeta da língua portuguesa do século XX, dispensa apresentações. Precursor do modernismo em Portugal, Pessoa é considerado um dos casos mais complexos e estranhos dentro da Literatura Portuguesa (cf. MOISÉS, 1978, p. 296). Sua excentricidade deve-se principalmente à sua multiplicidade: considerando ser vários em um, Pessoa fragmentou-se de maneira a “encarnar” personalidades diversas, os heterônimos. “Não sou eu quem descrevo. Eu sou a tela”¹ onde habitam Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, entre tantos outros sujeitos criados.

Diferentemente do que acontece com o pseudônimo, em que o autor dá a si próprio um outro nome, o heterônimo é *outro*. Outro nome, outra personalidade, outra pessoa: “Nesta proliferação do eu numa multiplicidade de ‘não-eus’, implicando a concepção de um ‘eu postiço’, reside todo o processo de criação heteronímica” (SEABRA, 1974, p. 5). Sendo estes *outros* heterônimos, seu criador será ortônimo, e tal distinção será necessária pela já mencionada multiplicidade que (de)compõe Fernando Pessoa.

Como, então, teriam surgido os heterônimos? Pouco antes de seu falecimento, Fernando Pessoa escreve uma carta destinada a Adolfo Casais Monteiro, onde relata o momento de criação dos heterônimos. Inicialmente, Pessoa atribui esse fenômeno a um traço de histeria – ele intitula-se “histeroneurasténico” – e explica a gênese dos heterônimos como resultado de um processo de despersonalização. Concernente a isso, Moisés (1978, p. 301) afirma que “Fernando Pessoa multiplica-se em heterônimos-símbolos, como se lhe fosse possível chegar às cosmovisões arquetípicas [...] nas quais se enquadrariam todas as cosmovisões particulares, incapazes de se expressar como tal”.

¹ PESSOA, 2014, p. 26

Ainda na carta a Casais Monteiro, Fernando Pessoa menciona o dia oito de março de 1914, conhecido como “Dia Triunfal” por tratar-se de um momento extraordinário. Movido por um tipo de êxtase, o poeta criou neste dia tantos poemas que foi possível compor as consagradas obras *O guardador de rebanhos* e *Chuva oblíqua*. Autor do primeiro título, nasceu Alberto Caeiro: mestre – absurdamente – do próprio Pessoa. Sendo Caeiro mestre, naturalmente teria outros seguidores, o que viabilizou o nascimento de Ricardo Reis: “Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir – instintiva e subconscientemente – uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o *via*” (PESSOA, 1986, grifo do autor). Nesse momento, Ricardo Reis nos é apresentado com as características necessárias para que possamos também vê-lo:

Eu vejo diante de mim, no espaço incolor mas real do sono, as caras, os gestos de Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Construí-lhes as idades e as vidas. Ricardo Reis nasceu em 1887 (não me lembro do dia e do mês, mas tenho-os algures), no Porto, é médico e está presentemente no Brasil. [...] Ricardo Reis, educado num colégio de jesuítas, é, como disse, médico; vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico. É um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria. [...] Reis escreve melhor do que eu, mas com um purismo que considero exagerado (ibidem).

Nasce, assim, Ricardo Reis, e são essas as suas principais informações biográficas. No entanto, sabe-se mais do que Fernando Pessoa limitou-se a nos contar, e isto se deve ao motivo pelo qual surgiu Ricardo Reis e os demais heterônimos – a própria obra. As biografias dos heterônimos só possuem sentido em função de sua produção literária, uma vez que foram inventados para os próprios poemas (cf. SEABRA, 1974, p. 90). Em outras palavras, as vidas dos heterônimos resultam, sobretudo, daquilo que produzem – conteúdo, nível de erudição, conhecimento do mundo, etc. Seabra reitera isso quando afirma que “as criaturas são aqui criadas por e para a criação: o sujeito poético decorre da poesia que ao mesmo tempo o subentende” (ibidem).

Nesse sentido, podemos pensar na gênese do Ricardo Reis saramaguiano. Conscientes de que Ricardo Reis é, sobretudo, aquilo que escreve, José Saramago irá (re)criar esta personagem baseado fundamentalmente em sua produção literária. Somos apresentados a um Ricardo Reis que sai do Rio de Janeiro para Lisboa depois de um exílio que durou dezesseis anos e que passa a viver no Hotel Bragança. Tais informações nos são fornecidas pelo narrador no momento em que Reis decide se hospedar no hotel: “nome Ricardo Reis, idade quarenta e oito anos, natural do Porto, estado civil solteiro, profissão médico, última residência Rio de Janeiro, Brasil, [...] o problema é descobrir o resto, apenas” (SARAMAGO, 1988, p. 17).

Por essas características, podemos perceber as semelhanças entre personagem e heterônimo: pouco nos foi apresentado sobre ele, seu nome, nacionalidade e profissão são os mesmos do poeta já conhecido, sendo nosso dever desvendar o “resto”. A diferença primordial é o retorno de Reis a Portugal, já que Fernando Pessoa menciona o autoexílio de Ricardo Reis e afirma que este estava “presentemente no Brasil”. Diferentemente, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, o protagonista encontra-se em Lisboa, no ano de 1936, logo após a morte de Fernando Pessoa, em 1935. Sendo Ricardo Reis parte de Fernando Pessoa, o falecimento de seu criador culminaria no falecimento dele próprio. Saramago, então, estende a vida ficcional de Ricardo Reis, dando-lhe um ano a mais em um universo outro – não o do heterônimo pessoano, mas o da sua personagem.

Não esqueçamos o “resto”, mencionado pelo narrador, que estabelece um importante diálogo entre o romance e a poesia. Aqui fica evidente que para desvendar ambas as figuras de Ricardo Reis (heterônimo e personagem) é necessário conhecer sua obra:

A causa desta cultivada ignorância estará nas particularidades do seu temperamento, na educação que recebeu, nos gostos clássicos para que se inclinou, um certo pudor também, **quem os versos lhe conheça bastante encontrará fácil caminho para explicação** (SARAMAGO, 1988, p. 406, grifos nossos).

Saramago lê, nas lacunas deixadas por Fernando Pessoa, uma oportunidade para preencher esses espaços e compor a identidade de sua personagem, cabendo a nós leitores descobrir as dissonâncias em relação ao heterônimo. O próprio romance, portanto, pressupõe um conhecimento prévio da obra de Ricardo Reis e aponta para a possibilidade de sua *sobrevida* – processo que implica retomar a imagem física e os atributos psicológicos e sociais mais marcantes da personagem para viabilizar o reconhecimento fora de seu contexto original (REIS, 2018). Com mesmo nome, profissão e origem, sua atuação na história relaciona-se diretamente com a obra do poeta: um Reis alheio, que se contenta com o espetáculo do mundo. Para convencer o leitor de que Ricardo Reis sobrevive, Saramago utiliza vários recursos textuais; aspecto que será mais bem explorado no tópico seguinte.

2 INTERTEXTUALIDADE, SOBREVIDA, FIGURAÇÃO

Se há textos que transcendem os limites da obra literária, podemos considerá-los *transtextuais*. Nesse sentido, Gérard Genette (2006) define a intertextualidade como um dos cinco tipos de relações transtextuais, entendida como a relação de co-presença entre dois ou mais textos de maneira mais ou menos explícita. A intertextualidade presente em *O ano da morte de Ricardo Reis* é inegável, já que em diversos momentos encontramos referências a autores como Camões, Eça de Queirós, Fernando Pessoa e especialmente a Ricardo Reis, em quem nos deteremos.

O recurso intertextual, nesse caso, é uma maneira de remeter à vida pregressa de Reis, enquanto heterônimo. Essa possibilidade de uma segunda vida é o que caracteriza o conceito de sobrevida, pois “concede à personagem uma existência autônoma, transcendendo o universo ficcional em que ela surgiu originalmente” (REIS, 2018, p. 485), ou seja, *transficcionaliza* através da migração de um universo para outro.

Acerca desse processo, Carlos Reis (2014) apresenta três afirmações: a primeira defende que a personagem possui uma dimensão trans-histórica da qual o autor não possui controle; a segunda, que a imagem das personagens migrantes amplia seus efeitos de sentido, por tratar-se de uma releitura do texto; a terceira pressupõe um preenchimento de vazios por parte do narrador através da caracterização da personagem. Tais conceitos nos são fundamentais para a compreensão do fenômeno da sobrevida da personagem, uma vez que consideram sua autonomia em relação ao seu universo original – aquilo que *sobra* de sua primeira vida – para estabelecer essas relações entre diferentes imagens e horizontes de mundo.

Sabemos que a “vida” do Ricardo Reis saramaguiano é uma extensão da vida do Ricardo Reis pessoano; no entanto, suas particularidades o individualizam de modo a não mais depender totalmente de seu primeiro criador – o que configura o fenômeno da sobrevida: “as personagens não só sobrevivem à sua origem e primeira vida ficcional, como podem prolongar a sua existência numa segunda vida, com consciência de que essa sobrevida é uma possibilidade e até um direito” (REIS, 2014, p. 59). As possibilidades de fazer sobreviver a personagem a sua primeira vida ficcional são diversas, incluindo adaptações cinematográficas e digitais. Porém, limitaremos nossa análise apenas aos processos que envolvem a composição textual e literária dessa sobrevida, para o que é necessário, então, compreender o fenômeno da *figuração da personagem*. Conforme Carlos Reis (2014, p. 52, grifo do autor), “o conceito de *figuração* designa um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais, de

natureza e de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos, com os quais essas personagens interagem”.

Para a configuração da personagem no texto, Carlos Reis (2018) apresenta os dispositivos gerais de figuração da personagem: retórico-discursivos, de ficcionalização e de conformação acional. Os dispositivos retórico-discursivos dizem respeito ao modo como a personagem é apresentada pelo narrador – descrições diretas, mais ou menos precisas de traços físicos e psicológicos, sumários regressivos da vida da personagem, por exemplo –; os dispositivos de ficcionalização sugerem os processos escolhidos pelo autor para a criação de suas personagens, que, no caso de *O ano da morte*, tornam possível a migração entre dois universos ficcionais; os dispositivos de conformação acional se referem ao modo como a personagem age na história e também indicam seu perfil psicológico, moral, social. Apesar de apresentados separadamente, os três dispositivos são indissociáveis, já que se articulam conjuntamente. Temos de compreender ainda que “a figuração não se restringe a uma *descrição* de personagem, nem mesmo a uma *caracterização*, embora esta possa ser entendida como seu componente importante” (REIS, 2018, p. 166, grifos do autor).

A configuração de Ricardo Reis no romance de Saramago depende, então, desses dispositivos: a forma como o narrador apresenta a personagem (dispositivo retórico-discursivo) e a forma como a personagem age dentro da história (dispositivo de conformação acional) supõem uma identidade e uma diferença em relação à sua vida anterior. Já a sobrevida funciona como um dos dispositivos de ficcionalização, pois trata-se de um processo que permite a transmigração do Ricardo Reis heterônimo em protagonista do romance:

migrando dos mundos possíveis ficcionais para o mundo real, ela [a personagem] ganha, em relação à figura original, uma vida própria, que a fenomenologia da leitura contempla, no quadro da vida da obra literária [...]. E assim, a personagem prevalece sobre a ficção e vive uma vida para além dela, ou seja, uma sobrevida (REIS, 2013, p. 57-58).

No caso de *O ano da morte de Ricardo Reis*, Saramago utiliza uma persona já existente – criada por Pessoa, como sabemos – de modo que denominaremos tal processo de *refiguração*: “Chama-se *sobrevida* de uma personagem ao prolongamento das suas propriedades distintivas, como figura ficcional, permitindo reconhecer essas propriedades noutras figurações, para este efeito designadas como *refigurações*” (REIS, 2018, p. 485, grifos do autor).

Relacionado ao dispositivo retórico-discursivo, Reis (2014) defende que, para a personagem sobreviver à sua primeira vida, devem permanecer os atributos, qualidades e propriedades físicas, o que ativa o reconhecimento do leitor, fenômeno perceptível na obra

saramaguiana: Ricardo Reis possui características bastante semelhantes ao heterônimo, porém, aparece em outro contexto e tem seu campo existencial expandido.

Em relação aos dispositivos acionais, percebemos que o Ricardo Reis de Saramago pouco age para transformar o mundo em que atua. Uma de suas únicas ações na história é a escrita dos versos que pertencem originalmente ao heterônimo pessoano. Ora, se se tratasse da mesma pessoa, não deveria haver estranhamento²: “Ricardo Reis faz um gesto com as mãos, tácteis o ar cinzento, depois, mal distinguindo as palavras que vai traçando no papel, **escreve**, *Aos deuses peço só que me concedam o nada lhes pedir*, e tendo escrito não soube que mais dizer [...]” (SARAMAGO, 1988, p.45, grifos nossos).

Na sequência do excerto, o protagonista se depara com os versos escritos: “Porém, está uma folha de papel em cima da mesa e nela foi escrito, *Aos deuses só peço que me concedam o nada lhes pedir*, existe, pois, este papel, **as palavras existem duas vezes**, cada uma por si mesma [...]” (SARAMAGO, 1988, p.46, grifos nossos). A duplicidade dos versos suscitará na personagem uma reflexão acerca da própria identidade, revelando uma consciência do narrador dessa duplicidade de Reis.

Este Ricardo Reis **não é o poeta, é apenas um hóspede de hotel** que, ao sair do quarto, encontra uma folha de papel com verso e meio escritos, quem me terá deixado isto aqui [...], E as pessoas nem sonham que quem acaba uma coisa nunca é aquele que a começou, **mesmo que ambos tenham nome igual, que isso só é que se mantém constante, nada mais.** (SARAMAGO, 1988, p. 48, grifos nossos).

Para compreender essa consciência narrativa, retomamos o conceito de Genette (2006, p. 46, grifos do autor) sobre as relações intertextuais no que diz respeito ao diálogo entre textos: “Essa leitura relacional (ler dois ou vários textos, um *em função* do outro) nos fornece certamente oportunidade de exercer o que eu chamaria, usando um vocábulo ultrapassado, um *estruturalismo aberto*”. Dentro do que o autor denomina como “estruturalismo aberto”, destacamos o conceito das estruturas internas ao texto, em que se estabelece um jogo por meio da reutilização (imprevisível) de um texto anterior – considerado como hipotexto – neste texto permeado de relações exteriores – que seria o hipertexto. Entendemos como hipotexto os versos do heterônimo, imersos na realidade ficcional do romance.

Ainda nesse trecho, percebemos uma incoerência em relação à autoria das odes: seria o protagonista, realmente, autor de tais versos? Se as palavras existem duas vezes, cada uma por si mesma, não é possível que existam dois Ricardo Reis, cada um por si mesmo? Conforme nos

² Grifaremos em itálico os versos que pertencem originalmente a Ricardo Reis, e em negrito aqueles que consideramos merecer destaque.

aponta o narrador, “quem acaba uma coisa nunca é aquele que a começou”, veremos que os versos do poema serão finalizados pela personagem principal na sequência:

Primeiro irá ler o verso e meio que deixou escrito no papel, olhar para ele com severidade, procurar a porta que esta chave, se o é, possa abrir, imaginar que a encontrou e dar com outras portas por trás daquela, fechadas e sem chave, enfim, tanto persistiu que achou alguma coisa, ou por cansaço, **seu ou de alguém, quem**, lhe foi subitamente abandonada, desta maneira se concluindo o poema, *Não quieto nem inquieto meu ser calmo quero erguer alto acima de onde os homens têm prazer ou dores [...]* (SARAMAGO, 1988, p. 52, grifos nossos).

Como se pode perceber, a figuração da personagem está além da pura caracterização por parte do narrador, afinal, no romance, Ricardo Reis age, pensa e fala – o que constitui sua autonomia no texto. No entanto, as ações de Reis quase restringem-se à escrita de versos, indicando a inoperância da personagem no mundo que o circunda e causando estranhamento no leitor justamente por diferir do herói romanesco convencional, cujas ações costumam ser fundamentais para a progressão da história. O próprio texto, portanto, indica os processos de ficcionalização e sobrevida, e convida o leitor a realizar essa travessia entre um universo e outro. Podemos perceber essa sugestão mais explicitamente em alguns trechos do romance:

Vai sentar-se à secretária, mexe nos seus papéis com versos, odes lhes chamou e assim ficaram, porque tudo tem de levar seu nome, lê aqui e além, e a si mesmo pergunta se é ele, **este**, o que os escreveu, porque lendo não se reconhece no que está escrito, foi **outro** esse desprendido, calmo e resignado homem, por isso mesmo quase deus, porque os deuses é assim que são, resignados, calmos, desprendidos, assistindo mortos (SARAMAGO, 1988, p. 225, grifos nossos).

A oposição este/outro, utilizada pelo narrador, indica de maneira mais evidente a possibilidade da sobrevida. *Este*, a personagem, não se reconhece nos versos, enquanto o *outro* “calmo e resignado homem” remete à sua vida anterior, do heterônimo. O próprio deslocamento do Rio de Janeiro para Lisboa apresenta um traço distintivo entre ambos: “[...] e já o Rio de Janeiro lhe parece uma lembrança de um passado antigo, talvez doutra vida, não a sua, outra das inúmeras” (SARAMAGO, 1988, p. 212). A alusão ao poema “Vive em nós inúmeros” é recorrente no romance e sugere de maneira mais evidente a possibilidade de Ricardo Reis sobreviver nessa outra vida:

Não é assim, de enfiada, que estão escritos, cada linha leva seu verso obediente, mas desta maneira, contínuos, eles e nós, sem outra pausa que a da respiração e do canto, é que os lemos, e a folha mais recente de todas tem a data de treze de Novembro de mil novecentos e trinta e cinco, passou mês e meio sobre tê-la escrito, ainda folha de pouco tempo, e diz, *Vivem em nós inúmeros, se penso ou sinto, ignoro quem é que pensa ou sente, sou somente o lugar onde se pensa e sente*, e, não acabando aqui, é como se acabasse, uma vez que para além de pensar e sentir não há mais nada (SARAMAGO, 1988, p. 20, grifos nossos).

A personagem lê o que lhe dizem os versos e então questiona sua própria identidade: “quem estará pensando agora o que eu penso, ou penso o que estou pensando no lugar que sou de pensar” (ibidem), de modo que tornamos a nos questionar sobre a identidade deste Ricardo Reis que folheia os próprios versos. Se o poeta considera ser inúmeros, inúmeras são as possibilidades de sua existência, inclusive a projetada neste romance: “podemos pensar que o seu Ricardo Reis, ao se questionar sobre quem é, liberta, relativamente, José Saramago da máscara criada por Pessoa” (BUENO, 2002, p. 22).

É importante mencionar outro episódio importante para a construção da identidade de Ricardo Reis no romance: seu insólito encontro com Fernando Pessoa. Pouco depois de chegar a Lisboa, o protagonista procura pela lápide de Pessoa como para certificar-se da morte do poeta; sua chegada ao cemitério causa-lhe um sentimento de *falta*: “Enquanto ia subindo a rua, devagar, sentiu dissipar-se a náusea, apenas lhe ficava uma vaga dor de cabeça, talvez um vago na cabeça, como uma falta, um pedaço de cérebro a menos, **a parte que me coube**” (SARAMAGO, 1988, p. 37, grifos nossos). O vazio, preenchido pelo narrador de Saramago sugere aquilo que defendemos até então – a transmigração de um universo ficcional para outro, como se Pessoa lhe cedesse o lugar.

Interessante é que Fernando Pessoa, mesmo falecido, retorna ao romance como um fantasma e procura por Ricardo Reis em seu quarto de hotel. Fantasticamente, ainda é possível que Pessoa circule entre o mundo dos vivos pelo prazo de oito meses até que seja esquecido. Nesse primeiro encontro, podemos notar a autonomia de Ricardo Reis em relação a seu criador: “é como se, morto você, só eu pudesse preencher o espaço que ocupava” (SARAMAGO, 1988, p. 78). Fernando Pessoa surge para questionar *este* Ricardo Reis, apontando as diferenças entre um e *outro* já que, diferente do heterônimo, que recusava viver efetivamente as paixões humanas, a personagem se envolve amorosamente no universo narrativo:

Permita-me que exprima minhas dúvidas, caríssimo Reis, vejo-o aí a ler um romance policial, com uma botija aos pés, à espera duma criada que lhe venha aquecer o resto, rogo-lhe que não se melindre com a crueza da linguagem, e quer que eu acredite que esse homem é aquele mesmo que escreveu *Sereno e vendo a vida à distância a que está*, é caso para perguntar-lhe onde é que estava quando viu a vida a essa distância [...]. Claro que não é o mesmo, eu apenas fingi, você finge-se, se quiser ver onde estão as diferenças, **leia-me e volte a ler-se** (SARAMAGO, 2016, p. 115, grifos nossos).

Fernando Pessoa provoca Ricardo Reis diante das dissonâncias entre a personagem e o heterônimo, marcadas principalmente pelo tipo de leitura a que o protagonista se dedica e pelos envolvimentos amorosos vivenciados no universo narrativo. Como o poeta é conhecido pelos seus gostos clássicos e por se considerar um aristocrata, essa diferença se acentua ao nos

depararmos com um Ricardo Reis que lê um romance policial, gênero mais vulgar e de entretenimento, que não condiz com os interesses elevados do heterônimo, ainda que também sirva para uma espécie de evasão da realidade.

Ademais, os versos aos quais Fernando Pessoa se refere pertencem ao poema “A palidez do dia é levemente dourada”, de Ricardo Reis, em que a filosofia epicurista está evidentemente marcada: “Mas Epicuro melhor/ Me fala, com a sua cariciosa voz terrestre/ Tendo para os deuses uma atitude também de deus,/ Sereno e vendo a vida/ À distância a que está”. A filosofia moral de Epicuro defende a satisfação dos desejos sem perturbações e, portanto, a dominação dos prazeres – o que impossibilitaria a concretização do amor: “cumpre fugir aos laços do amor demasiado intenso” (COELHO, 1977, p. 43).

Desse modo, a relação do protagonista com Lídia também acarreta algumas dúvidas em Pessoa sobre a identidade da personagem que se intitula Ricardo Reis. A referência ao poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, aponta para essa diferença: “O poeta é um fingidor”³, sugerindo que não se trata da mesma persona – mesmo porque Saramago atua como um *fingidor* do heterônimo. A temática do fingimento também permeia a poesia de Reis e, de maneira mais implícita, está presente no romance para indicar essa duplicidade da personagem:

Estás só, ninguém o sabe, cala e finge, murmurou estas palavras em outro tempo escritas, e desprezou-as por não exprimirem a solidão, só o dizê-la, também ao silêncio e ao fingimento [...], estar só, caro senhor, é muito mais que conseguir dizê-lo e tê-lo dito (SARAMAGO, 1988, p. 199-200, grifos nossos).

O “outro tempo”, referenciado nesse trecho, é entendido por nós como uma alusão à primeira vida de Reis. A forma como a personagem lida com os próprios versos é também uma relação com seu conteúdo – ora escreve, ora lê, ora lembra-se: “[...] estas duas palavras escreveu-as como o princípio de um poema, mas logo **se lembrou** de que em um dia passado escrevera, *Seguro assento na coluna firme dos versos em que fico*, quem um tal testamento redigiu alguma vez não pode ditar outro contrário” (SARAMAGO, 1988, p. 225, grifos nossos).

O próprio termo “testamento”, utilizado pelo narrador, pressupõe o encerramento da primeira vida de Reis e abre caminho para sua sobrevivência; fato que o fantasma de Fernando Pessoa demonstra ter conhecimento: “Quem estiver a olhar para nós, a quem é que vê, a si ou a mim, Vê-o a si, ou melhor, vê um vulto que não é você nem eu” (SARAMAGO, 1988, p. 90). Salientamos, portanto, para essa construção da personagem, que ocorre mediante o conteúdo dos versos de Ricardo Reis, como vimos, por meio do recurso intertextual. Para compreender

³ PESSOA, 2014, p. 42.

tal relação, iremos explorar no capítulo seguinte as relações do romance com os versos de Ricardo Reis, já que eles permeiam a narrativa.

3 RICARDO REIS PARA ALÉM DOS VERSOS

A intertextualidade é ferramenta primordial para a construção de Ricardo Reis no romance. É preciso, então, recordar seu conceito. São três os tipos de intertextualidade definidos por Genette (2006): citação, plágio e alusão. Por citação, entendemos a transcrição de um texto entre aspas e com referência; por plágio, a mesma transcrição, porém sem aspas e sem referência; por alusão, apenas uma menção a outro texto, cuja compreensão depende do conhecimento do leitor. Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, percebemos a presença – não só – de muitos versos do Ricardo Reis heterônimo, mas nenhum deles é apresentado entre aspas, tampouco referenciado. Apesar disso, ninguém se atreveria a acusar José Saramago por plágio, pois o recurso utilizado pelo autor é justamente apropriar-se das odes do poeta para convencer o leitor da identidade de Reis:

E há papéis para guardar, estas folhas escritas com versos, datada a mais antiga de doze de Junho de mil novecentos e catorze, vinha aí a guerra, a Grande, como depois passaram a chamar-lhe enquanto não faziam outra maior, *Mestre, são plácidas todas as horas que nós perdemos, se no perdê-las, qual numa jarra nós pomos flores*, e seguindo concluía, *Da vida iremos tranquilos, tendo nem o remorso de ter vivido* (SARAMAGO, 1988, p. 20, grifos nossos).

Nesse exemplo, a personagem lê os versos iniciais e finais do poema “Mestre, são plácidas”, de Ricardo Reis. Com a ausência de referências e marcas distintivas, só é possível depreender a relação intertextual pela sugestão narrativa – o folhear de versos antigos – e pelo conhecimento prévio da obra do heterônimo. O estranhamento se dá principalmente pela forma como os versos se apresentam no romance, já que, mesmo mantendo certa organização, há uma mistura de vozes:

Essa justaposição do discurso poético ao discurso narrativo, ainda que em termos de organização discursiva não seja causadora de qualquer outro embaraço que não o susto do leitor ao reconhecer um mecanismo intertextual formulado assim, diante de seus olhos, tem, na verdade, um efeito mais profundo a nível semântico, justamente devido à requalificação do discurso poético, indicativa do fundamento paródico do romance [...] (GOBBI, 1999, p. 112).

Os versos referidos fazem parte da primeira ode de Ricardo Reis, publicada em doze de junho de 1914, como nos informa o narrador, período que alude à Primeira Guerra Mundial, iniciada mais precisamente em julho do mesmo ano. Não por acaso, os versos mencionam horas perdidas, o leve descanso, a placidez (das horas e dos que vivem), estado contrastante com um clima de guerra iminente – o que sugere o alheamento de Ricardo Reis em relação à realidade. Já se pode perceber uma diferença entre personagem e heterônimo pelo deslocamento do contexto original: os versos do heterônimo tratam da placidez e da tranquilidade de uma vida

sem remorsos, enquanto Saramago, no romance, pelo enquadramento contextual que dá aos versos, acentua a postura de alheamento da personagem em relação a tão importante e catastrófico acontecimento da história contemporânea.

No universo narrativo, Ricardo Reis tem a oportunidade de se envolver amorosamente com duas personagens femininas: a criada do hotel, Lília, e a menina Marcenda. Ambas fazem referência às odes do poeta, a musas⁴ que serão também refiguradas como personagens, colaborando para a construção da identidade de Ricardo Reis no romance. Lília aparece em diversos poemas de Reis, tais como “Vem sentar-te comigo, Lília, à beira do rio”; “Sofro, Lília, do medo do destino”; e “Deixemos, Lília, a ciência que não põe”.

Marcenda, por outro lado, é mencionada apenas uma vez nos versos finais do poema “Saudo já deste Verão que vejo”. Podemos perceber, até pela recorrência da musa na poesia, que Lília recebe maior importância se comparada com Marcenda, situação que irá se inverter na prosa: “[Marcenda] aparece a justificar os interesses médicos de Reis (devido a uma afecção patológica em suas mãos) tanto como os seus interesses afectivos (provinda de uma educação burguesa que a coloca ao nível social do poeta, neste ponto dissociado de Lília)” (SEIXO, 1999, p. 88). A idealização da mulher que, nas odes, recaía principalmente em Lília, na narrativa será transferida a Marcenda – projeta-se nela a musa impossível e o amor idealizado em lugar de reconhecer-se o amor real.

Acompanhada pelo pai, Marcenda hospeda-se no Hotel Bragança todos os meses devido a uma paralisia no braço esquerdo e, pela iniciativa do protagonista, ocorre uma aproximação entre as personagens. Lembremos que o poeta, com ideais aristocráticos, pertence à alta burguesia e, “tendo feito estudos universitários, seguiu a carreira, frequente nas boas famílias portuenses, de que era originário, da Medicina” (SEABRA, 1974, p. 110), de modo que seus interesses estão também atrelados à posição social que assume. Menina de Coimbra e filha do doutor Sampaio, Marcenda configura-se como única possibilidade para Ricardo Reis, justificada pela posição social do médico. Contudo, isso não o impede de manter um relacionamento com a criada enquanto não concretiza seu romance com Marcenda: “Se eu puder venho esta noite, **disse Lília, e ele não respondeu**, pareceu-lhe impróprio o aviso, e estando ali tão perto a rapariga da mão paralisada, **a dormir inocente** dos segredos nocturnos deste corredor e do quarto ao fundo” (SARAMAGO, 1988, p. 98, grifos nossos).

⁴ Utilizamos “musa”, para nos referirmos também à Marcenda, conscientes de que, na poesia, ela é um simulacro de musa, da mulher ideal. Na prosa ocorrerá o inverso: Marcenda assumirá o papel de musa para Ricardo Reis, enquanto Lília, que é a musa das odes, será inferiorizada.

Nesse trecho, destacamos uma oposição entre Lúdia e Marcenda no campo da ação das personagens – a indolência de Marcenda contrasta com a ação de Lúdia. Enquanto esta se dirige a Reis, mencionando a possibilidade de um encontro, aquela assume uma postura inocente e passiva diante do protagonista. Ademais, podemos perceber que Ricardo Reis demonstra certa apatia em relação à Lúdia, já que, mesmo sentindo-se desconfortável pela aproximação afetiva da criada, ele sequer reage. Isso se reflete também no encontro amoroso entre o protagonista e Lúdia, que ocorre muito pela iniciativa dela: “[...] **aberta foi a porta deste quarto**, em silêncio, fechada está, um vulto atravessa tentando, pára à beira da cama, puxou-a, Lúdia treme [...] e **ele cala-se**, está a pensar se deve ou não beijá-la na boca, que triste pensamento” (SARAMAGO, 1988, p. 96, grifos nossos).

Desde o início do romance, é possível perceber a inclinação de Ricardo Reis por Marcenda e a sua tentativa de afastamento de Lúdia: “[...] Lúdia é, pelos indícios exteriores e interiores, pessoa, mas das relutâncias e dos preconceitos de Ricardo Reis já foi explicado o bastante, pessoa será, mas não aquela” (SARAMAGO, 1988, p. 262). Eleita a mulher amada, Reis procura aproximar-se de Marcenda e passa a frequentar o mesmo teatro que ela e o pai – o que indicaria seu gosto clássico, a ponto de se estabelecer entre eles um convívio no hotel. Principia, assim, o romance entre Marcenda e Ricardo Reis, selado com apenas um beijo: “pela primeira vez abraçada e beijada por um homem” (SARAMAGO, 1988, p. 249). Novamente destacamos o contraste com Lúdia, que escolhe deitar-se com Reis, enquanto Marcenda corresponde à expectativa incólume da mulher idealizada – uma jovem bela, inexperiente, pura – e se apresenta de modo ainda mais passivo: “Talvez não devesse dizer-lho, mas eu esperava que me beijasse” (SARAMAGO, 1988, p. 250).

Para além de frequentar o teatro lisboeta, Reis preocupa-se em revelar seu lado poético à Marcenda, uma vez que é conhecido socialmente apenas como médico, e projeta uma possível reação da amada ao ler algum de seus poemas: “[...] que poema irá escolher, que dirá Marcenda depois de o ouvir, [...] fará em baixa voz a sua própria leitura, *Num fluido incerto nexo, como o rio cujas ondas são ele, assim teus dias vê, e se te vires passar, como a outrem, cala*” (SARAMAGO, 1988, p. 302, grifos nossos). Esse momento é também marcado pelo recebimento de uma carta de Marcenda, cujo teor é o término do breve relacionamento estabelecido com Ricardo Reis.

Ironicamente, em contraponto às preocupações amorosas de Reis, o narrador apresenta a situação política sob a perspectiva otimista do jornal, que condiz com a ideologia da personagem principal: “Se estas são as mágoas de uma pessoa, a Portugal, como um todo, não

faltam alegrias” (ibidem). São referidas duas situações específicas, acabava de completar oito anos do “aparecimento do professor António de Oliveira Salazar na vida pública” (SARAMAGO, 1988, p. 303) e, no dia seguinte, comemorar-se-ia o aniversário de 47 anos de Hitler. Desse modo, os versos destacados do poema “Vive sem horas” que, na prosa, são destinados a Marcenda, criticam ironicamente a postura distanciada de Ricardo Reis diante de tais acontecimentos: “Assim teus dias vê, e se te vires/ Passar, como a outrem, cala”, o que evidencia o contraste entre a situação política e as preocupações do protagonista, afinal, a própria leitura dos jornais se configura como uma forma de evadir-se do mundo. Nessa leitura, o protagonista não percebe que os episódios transmitidos pelo jornal conformam a história (Cf. ROANI, 2006, p.197), uma vez que não pensa a respeito – somente assiste passarem os dias.

Conforme apontado, percebemos que o protagonista se apresenta alheio à situação sócio-política em que está inserido. Exemplo disso é a carta que Ricardo Reis decide escrever a Marcenda, mesmo após o rompimento de seu relacionamento. Momentos antes de iniciar a escrita, podiam-se ouvir “tiros que faziam quebrar as vidraças” (SARAMAGO, 1988, p. 359) e, em seguida, um abalo na terra fez o prédio estremecer – sinal de que já havia bombardeios na cidade. Em meio a tal situação, Ricardo Reis:

[...] tenta escrever um poema a Marcenda, para que amanhã não se diga que Marcenda passou em vão, *Saudoso já deste verão que vejo, lágrimas para as flores dele emprego na lembrança invertida de quando hei de perdê-las*, esta ficará sendo a primeira parte da ode [...]. Meia hora depois, ou uma hora, ou quantas, que o tempo, neste fazer de versos, se detém ou precipita, ganhou forma e sentido o corpo intermédio [...], *Transpostos os portais irreparáveis de cada ano, me antecipo a sombra em que hei de errar, sem flores, no abismo rumoroso*. [...] e é neste momento que o poema se completa, difícil, com um ponto e vírgula metido a desprazer, que bem vimos com Ricardo Reis lutou com ele, não o queria aqui, mas ficou, adivinhemos onde, para termos também parte na obra, *E colho a rosa porque a sorte manda Marcenda, guardo-a, murche-se comigo antes que com a curva diurna da ampla terra*” (SARAMAGO, 1988, p. 360-361, grifos nossos).

As preocupações de Ricardo Reis, nesse momento, não envolvem a situação que o cerca, pelo contrário. Nesse trecho, há fragmentos de versos que compõem a ode “Saudoso já deste Verão que vejo”, publicada originalmente em outubro de 1924, na primeira edição da revista *Athena*. Se analisarmos versos do poema no romance, podemos perceber diferenças fundamentais: o abismo rumoroso do contexto amoroso dos versos, por exemplo, é diferente do abismo rumoroso que circunda o hotel e caracteriza a realidade político e social do país. Com o sentido original deslocado, o narrador relata as dificuldades do fazer poético de Reis para nos convencer de que se trata do autor das odes, de modo que podemos pensar numa atualização do poema, aqui destinado à personagem Marcenda.

Destacamos que “Marcenda” é um nome de origem latina – derivada de *marceo*, que significa *murchar* –, definição que se relaciona muito com a personalidade apática da personagem, representada também no último verso do poema: “Marcenda, guardo-a; murche-se comigo”. No poema, “Marcenda” é um verbo latino empregado na forma de gerúndio, que significa “murchando”. Saramago é que eleva o gerúndio, tornando o qualificativo em substantivo próprio, então, Marcenda assume o lugar de musa, que originalmente seria ocupado por Lídia. O próprio narrador de *O ano da morte* alerta para uma semelhança com outra personagem saramaguiana: “[...] este nome de Marcenda não o usam mulheres, são palavras doutro mundo, doutro lugar, femininos mas de raça gerúndia, como Blimunda [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 361). O gerúndio aponta, portanto, para esse processo de murchar; conforme Seixo (1999, p. 42), a construção gerundiva mencionada pelo narrador – que indica Marcenda como aquela que murcha – contrasta com a imagem das rosas que, tanto nas odes quanto no romance, indicam Lídia.

Como já mencionado, o relacionamento que Ricardo Reis estabelece com a camareira Lídia parece configurar uma diferença social fundamental aos olhos do poeta – ele médico, ela criada, para o protagonista este amor é irrealizável. Pouco antes de se relacionarem, Reis questiona o desejo que sente por Lídia: “[...] neste momento se recrimina acidamente por ter cedido a uma fraqueza estúpida, Incrível o que eu fiz, uma criada” (SARAMAGO, 1988, p. 86). No entanto, chama-lhe a atenção o nome da musa, recorrente em suas odes:

Sorrindo vai buscar à gaveta os seus poemas, as suas odes sáficas, lê alguns versos apanhados no passar das folhas, *E assim, Lídia, à lareira, como estando, Tal seja, Lídia, o quadro, Não desejemos, Lídia, nesta hora, Quando, Lídia, vier o nosso outono, Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira-rio, Lídia, a vida mais vil antes que a morte, já não resta vestígio* (SARAMAGO, 1988, p. 45, grifos nossos).

Nessa citação, há trechos de odes que remontam à ideia de uma Lídia idealizada, diferente da criada que trabalha no hotel; esta Lídia “real” está muito mais próxima dos desejos de Ricardo Reis: “beijava-lhe o pescoço, ainda não consegue beijá-la igualitariamente na boca, só estando deitados” (SARAMAGO, 1988, p. 238). Se nos versos o relacionamento com Lídia não se concretiza “porque não vale a pena cansarmo-nos”, na narrativa o relacionamento irá se concretizar, ainda que sob uma conduta que mantém a hierarquia social:

[...] não pode haver amor nestes amplexos nocturnos entre hóspede e criada, ele poeta, ela por acaso Lídia, mas **outra**, ainda assim afortunada, porque **a dos versos** nunca soube que gemidos e suspiros estes são, não fez mais que estar sentada à beira dos regatos, a ouvir dizer, *Sofro, Lídia, do medo do destino* (SARAMAGO, 1988, p. 104, grifos nossos).

Quando o narrador afirma “ela por acaso Lídia”, percebe-se o recurso irônico do processo intertextual, afinal, essa escolha jamais ocorreria sem alguma intenção crítica. Ademais, a recusa de Reis em entregar-se à Lídia, para além da diferença social entre eles, dialoga com o modo de pensar do heterônimo pessoano: “A ataraxia, note-se, não implica para Epicuro ausência de prazer mas indiferença perante todo o prazer que nos compromete, colocando-nos na dependência dos outros ou das coisas” (COELHO, 1977, p. 42). É possível perceber ainda a consciência da personagem diante da distinção entre as duas Lídias – uma idealizada e outra real. A própria definição de “ideal” remete a algo irrealizável, que só existe no pensamento pelo seu grau de perfeição; enquanto a realidade está mais próxima daquilo que é palpável, passível de ser materializado e, portanto, mais distante do sublime. No romance, o lugar de mulher ideal é ocupado por Marcenda, enquanto a mulher real será representada por Lídia; tal distinção pode ser percebida na maneira como as personagens são apresentadas:

[...] uma rapariga [Marcenda] de uns vinte anos, se os tem, magra, ainda que o mais exacto seria dizer delgada [...], de frente tem mais que os vinte anos que antes parecera, mas logo o perfil a restitui à adolescência, o pescoço alto e frágil, o queixo fino, toda a linha instável do corpo, insegura, inacabada (SARAMAGO, 1988, p. 22-23).

Note-se que Marcenda se apresenta nada altiva, nada real – *inacabada e instável*. Por outro lado, a descrição de Lídia envolve corpo e toca, inclusive, os desejos de Ricardo Reis: “Lídia tem o quê, seus trinta anos, é uma mulher feita e bem feita, morena portuguesa, mais para baixo que para alto, se há importância em mencionar os sinais particulares ou as características físicas dum simples criada que **até agora** não fez mais que limpar o chão [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 83, grifos nossos). A descrição de Lídia a constitui como uma criatura de carne e osso, ativa, que se contrapõe à figura irreal de Marcenda. A inversão da musa ideal na prosa corrobora aquilo que já havíamos afirmado: trata-se do mesmo Ricardo Reis, porém de *outro*. São reproduzidos, na personagem, os mesmos valores cultivados pelo heterônimo, mas expressos de maneira diversa justamente por ser outro o contexto – sua “vida” é pura ficcionalização de Saramago. Mesmo a relação estabelecida com Lídia e Marcenda não chega a configurar um amor verdadeiro, e concorda com aquilo que já se sabe sobre a identidade do heterônimo:

Reis, um contemplativo extremamente pobre de calor afetivo, sem amizades que transpareçam na poesia, sem capacidade para o amor autêntico. Reis parece existir apenas em função de um problema, o amor crucial de remediar o sentimento da fraqueza humana e da inutilidade de agir por meio de uma arte de viver que permita chegar à morte de mãos vazias e com um mínimo de sofrimento (COELHO, 1977, p. 46).

E essa imagem ganha novos contornos porque Saramago obriga seu Ricardo Reis a deparar-se com a vida “autêntica”, com os problemas do mundo, ainda que ele não queira vê-los. A gravidez de Lídia é mais um desses enfrentamentos inevitáveis: “Meti-me em grande sarilho, **pensa ele**, se ela não faz o aborto, fico para aqui com um filho às costas, terei de o perfilhar, é minha obrigação moral, que chatice, nunca esperei que viesse a acontecer-me uma dessas” (SARAMAGO, 1988, p. 364, grifos nossos). A preocupação de Reis, no entanto, não se estende à Lídia e nem ao filho – ele se preocupa apenas com a convenção *moral*, a ponto de sequer demonstrar o que de fato sente, somente *pensa*. A não aceitação de Reis diante da gravidez de Lídia sugere a não-ação do protagonista, a ponto de o desfecho de romance deixar tal situação em suspenso, pois não se sabe que ocorre com Lídia e a criança.

Diante da eclosão da guerra civil espanhola, Lídia irá representar mais ativamente a classe social que ocupa ao contrariar Ricardo Reis e posicionar-se de maneira favorável aos resistentes. Irmã de um marinheiro comunista, a ideologia de Lídia coincide com a daqueles que se opõem ao governo salazarista: “O senhor doutor é uma pessoa instruída, eu sou quase uma analfabeta, mas uma coisa eu aprendi, é que as verdades são muitas e estão umas contra as outras, enquanto não lutarem não se saberá onde está a mentira” (SARAMAGO, 1988, p. 400). Nesse trecho, Lídia questiona a verdade veiculada nos jornais, os quais servem de referência a Ricardo Reis, como já temos visto, o que demonstra sua participação mais ativa no romance.

A criada, assim, passa a exercer ações importantes para o desenrolar dos acontecimentos, representando as figuras marginalizadas pela historiografia original e contribuindo para uma nova visão dos acontecimentos que a ficção resgata e reescreve (ROANI, 2006, p. 287). É possível, portanto, reescrever a História por meio da mescla entre informações reais – as notícias dos jornais, a cidade, o contexto de guerra – e ficção, o que sugere uma ressignificação da situação apresentada, afinal, “estamos diante de uma encenação fictícia que recupera, adapta, perverte e mesmo contradiz, pelo trabalho intertextual, os discursos de que se apropria” (GOBBI, 1999, p. 111).

Para além dessa ficcionalização da realidade, o diálogo com as mulheres do romance, os traços de humanidade aos quais Reis se opõe – evidenciada pela sua falta de empatia – e o mundo do trabalho que Lídia representa também são algumas das maneiras de recuperar, adaptar e perverter a imagem do Reis pessoano, pois o contexto de guerra exige um posicionamento que Ricardo Reis não assume. Para o poeta, “[...] *mais vale saber passar silenciosamente e sem desassossegos grandes*, isto escreveu um dia, isto é o que em todos cumpre” (SARAMAGO, 1988, p. 390, grifos nossos). Os versos destacados pertencem ao

poema “Vem sentar-te comigo, Lúdia, à beira do rio” e ilustram o sentimento apático da personagem neste momento – coincidente com a personalidade do heterônimo que se limita a assistir ao espetáculo do mundo, como informa o narrador. Acerca disso, Roani (2006, p. 181) salienta que:

Diante dessa irrupção acelerada dos acontecimentos, Ricardo Reis voluntariamente se distancia, recusando-se a entender o desenrolar de tais eventos, sem tomar qualquer posição ou modificar o *corpus* dos seus aristocráticos valores, os quais o aproximavam e identificavam nitidamente com os promotores ou responsáveis por esse mundo mergulhado em conflitos de ordem ideológica.

Mesmo diante do bombardeamento de Badajoz, Ricardo Reis se limita a apenas reproduzir informações contidas dos jornais: “Li no jornal, e também li [...] que os bolchevistas arrancaram os olhos a um padre já velho e depois regaram-no com gasolina e deitaram-lhe fogo” (SARAMAGO, 1988, p. 400), o que evidencia sua conduta alienada e contrária àqueles que resistem. No romance, o jornal tem importância fundamental, “pois configura-se não só como o meio encontrado pela personagem para manter-se informada sobre o que ia acontecendo pelo mundo, mas essas páginas de prosa esparramada combatem a monotonia e a solidão de sua vida burguesa entregue ao ócio” (ROANI, 2006, p. 196); ou seja, o objetivo principal – de obter informação – acaba paradoxalmente conduzindo a personagem a uma das mais conhecidas características do heterônimo pessoano: o alheamento. Como os versos, as notícias também se apresentam de maneira fragmentada em meio à narrativa:

Vai Ricardo Reis aos jornais, vão aonde sempre terá de ir quem das coisas do mundo passado quiser saber, aqui no Bairro Alto onde o mundo passou, aqui onde deixou rasto do seu pé, pegadas, ramos partidos, folhas pisadas, letras, notícias, é o que do mundo resta, o outro resto é a parte de invenção necessária para que do dito mundo possa também ficar um rosto, um olhar, um sorriso, uma agonia, **Causou dolorosa impressão nos círculos intelectuais a morte inesperada de Fernando Pessoa, o poeta do Orfeu [...].** Não diz mais este jornal, outro diz doutra maneira o mesmo, Fernando Pessoa, o poeta extraordinário da Mensagem [...], **ele era também Álvaro de Campos, e Alberto Caeiro, e Ricardo Reis,** pronto, já cá faltava o erro, a desatenção, o escrever por ouvir dizer, quando muito **bem sabemos, nós,** que Ricardo Reis é sim este homem que está lendo o jornal com os seus próprios olhos abertos e vivos, médico, de quarenta e oito anos de idade, mais um que a idade de Fernando Pessoa (SARAMAGO, ANO, p. 31-32, grifos nossos).

Os trechos destacados, como se pode observar, apresentam outra importante notícia que será veiculada nos jornais: a morte de Fernando Pessoa. Aqui, a possibilidade da existência de Ricardo Reis se dá pela arbitrariedade imposta pelo narrador – ora, nós sabemos que Ricardo Reis não está morto porque ele próprio lê o jornal. Sua morte seria, portanto, absurda. Apesar de o romance apresentar informações reais (como a morte de Pessoa), o universo ficcional também será outro; conforme defende Gobbi (1999, p. 114, grifos da autora): “já não estamos

mais diante da *notícia em si*, mas de uma evidente releitura dela, que a recorta, expande, desordena e religa aos diferentes constituintes do universo textual – personagens, ações paralelas, espaço e tempo em que a leitura das notícias se dá – recontextualizando-as”. Cabe a nós, leitores, entrarmos neste jogo proposto pelo narrador e entender que se trata ainda do poeta das odes, mas de maneira simultânea de um *outro*.

Se a fonte de Ricardo Reis são os jornais, Lídia recorre ao relato do irmão e confronta o médico, demonstrando muita consciência da diferença social (e ideológica) que os separa: “O povo é isto que eu sou, uma criada de servir que tem um irmão revolucionário e se deita com um senhor doutor contrário às revoluções” (SARAMAGO, 1988, p. 386). Nesse momento, o pensamento crítico e a ação de Lídia se tornam ainda mais evidentes, já que “contrariamente à musa inspiradora do heterônimo, esta outra Lídia analisa, questiona e quer saber a verdade, recusando-se a ‘sentar-se’ placidamente ‘à beira-rio’ para junto com a voz que a convida ‘assistir ao espetáculo do mundo’” (ROANI, 2006, p. 285).

Esse posicionamento de Ricardo Reis não é mera criação de Saramago, uma vez que reflete tudo que já sabemos sobre o heterônimo – um burguês de classe alta, alheio e indiferente ao mundo que o cerca. A relação da poesia como suporte para a construção da personagem na prosa ficará mais clara se analisarmos o momento em que o protagonista recorre à leitura de versos antigos logo após o fim da Guerra da Etiópia:

[...] e retira a pasta de atilhos que contém as suas odes, os versos secretos de que nunca falou a Marcenda, as folhas manuscritas, comentários também, porque tudo o é, que Lídia um dia encontrará, quando o tempo já for outro, de insuprível ausência. *Mestre, são plácidas*, diz a primeira folha, e neste dia primeiro outras folhas dizem, *Os deuses desterrados, Coroai-me em verdade de rosas*, e outras contam, *O deus Pã não morreu, De Apolo o carro rodou*, uma vez mais o conhecido convite, *Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio*, o mês é Junho e ardente, a guerra já não tarda, *Ao longe os montes têm neve e sol, só o ter flores pela vista fora, a palidez do dia é levemente dourada, não tenhas nada nas mãos porque sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo*. Outras e outras folhas passam como os dias são passados, *jaz o mar, gemem os ventos em segredo*, cada coisa em seu tempo tem seu tempo, assim bastantes os dias se sucedam, bastante a persistência do dedo molhado sobre a folha, e foi bastante, aqui está, *Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia*, esta é a página, não outra, este o xadrez e nós o jogadores, eu Ricardo Reis, tu leitor meu, *ardem casas, saqueadas são as arcas e as paredes, mas quando o rei de marfim está em perigo, que importa a carne e o osso das irmãs e das mães e das crianças*, se carne e osso nosso em penedo convertido, mudado em jogador, e de xadrez (SARAMAGO, 1988, p. 306-307, grifos nossos).

A seleção dos poemas se apresenta de maneira cronológica, conforme publicação original, desde “Mestre, são plácidas” até “Ouvi contar que outrora, quando Pérsia” – um dos poemas mais significativos para a relação que estabeleceremos agora. Dentre os diversos poemas, podemos perceber como elemento semelhante as tentativas de distanciamento da

realidade. As referências aos deuses pagãos, além de confirmarem a aproximação do heterônimo com a cultura greco-latina, indicam seu modo de ver o mundo: “Os deuses não revelam a verdade, nem talvez eles próprios a conheçam. Acima de nós e dos deuses, Reis presente uma força maior, uma entidade implacável a que todos obedecemos: o Fado” (COELHO, 1977, p. 39). Se não há o que fazer diante do Destino traçado pelos deuses, Ricardo Reis procura distanciar-se daquilo que o obrigaria a assumir determinado posicionamento, como evidenciado pelos conhecidos versos: “não tenhas nada nas mãos” e “sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”, por exemplo.

Retomemos, portanto, aquele poema por nós considerado primordial para a construção da identidade da personagem de José Saramago: “[...] Ricardo Reis escrevera, há poucos dias, a mais extensa das suas odes, passadas e futuras, aquela que começa, *Ouvi contar que outrora quando a Pérsia*” (SARAMAGO, 1988, p. 289, grifos nossos). Analisemos, portanto, fragmentos deste poema: “Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia/ Tinha não sei qual guerra;/ Quando a invasão ardia na Cidade/ E as mulheres gritavam,/ Dois jogadores de xadrez jogavam/ O seu jogo contínuo”. Trata-se da primeira estrofe do poema, em que podemos perceber o distanciamento dos jogadores em relação à realidade, mesmo que catastrófica. Os jogadores de xadrez ignoram a guerra e o grito das mulheres, imersos em seu jogo contínuo – tal qual o protagonista do romance diante da guerra e da ditadura salazarista.

O contraste entre prazer/distanciamento x sofrimento humano/convulsão social seguirá por todo o poema, o que demonstra o descaso das personas poemáticas em relação ao contexto em que estão inseridas: “Ardiam casas, saqueadas eram/ As arcas e as paredes,/ Violadas as mulheres eram postas/ Contra os muros caídos/ Transpassadas de lanças as crianças/ Eram sangue nas ruas.../ Mas onde estavam, perto da cidade,/ E longe do seu ruído,/ Os jogadores de xadrez jogavam/ O jogo de xadrez”. As fortes cenas de violência e sofrimento não são suficientes para atrair a atenção dos jogadores de xadrez. Indiferentes à dor humana, longe de seu *ruído*, o jogo segue como se as cenas de opressão sequer existissem: “Índa que nas mensagens do ermo vento/ Lhes viessem os gritos/ [...] Índa que no momento que o pensavam,/ Uma sombra ligeira/ Lhes passasse na frente alheada e vaga,/ Breve seus olhos calmos/ Volviam sua atenta confiança/ Ao tabuleiro velho/ Quando o rei de marfim está em perigo,/ Que importa a carne e o osso/ Das irmãs e das mães das crianças?”. Aqui se pode perceber a consciência de que o sofrimento existia – os sinais lhes chegavam aos ouvidos –, porém, a indiferença dos jogadores não os permite pensar a respeito: “O saque pouco importa/ [...] Pouco pesa na alma que lá longe/ Estejam morrendo filhos”.

Os valores expressos no poema – distanciamento, alienação, indiferença – refletem a ideologia do protagonista, que se regozija em passar a vida sem descontentamentos: “Aprendamos na história/ Dos calmos jogadores de xadrez/ Como passar a vida./ Tudo o que é sério pouco nos importe./ O grave pouco pese./ O natural impulso dos instintos/ Que ceda ao inútil gozo/ (Sob a sombra tranquila do arvoredo)/ De jogar um bom jogo” (grifos nossos). Os versos do heterônimo refletem a filosofia de Epicuro, que será transportada à personagem justamente por tratar-se de uma releitura da imagem do sujeito poético projetada nos poemas:

À moral estóica e filosófica de Epicuro, vai Reis buscar os *leitmotive* que atravessam, de uma ponta a outra, a sua poesia, e que se traduzem, antes de mais nada, numa sabedoria da inaniidade e da aceitação de tudo, através de uma indiferença, matizada de um discreto hedonismo, perante um mundo decadente e hostil (SEABRA, 1974, p. 111).

Semelhante aos jogadores de xadrez, Ricardo Reis se distancia dos ruídos provocados pelos bombardeios de Badajoz, ainda que a postura de Lídia lhe obrigue a pensar a respeito: “Lá dentro, no escritório, Ricardo Reis não suspeita o que está se passando aqui. Para não pensar nos dois mil cadáveres, que realmente são muitos, se Lídia disse a verdade [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 404). O protagonista não revela qualquer tipo de empatia diante da situação, sequer no momento em que a tripulação do Afonso de Albuquerque é dizimada – que inclui Daniel, irmão de Lídia. Tal postura é justificada se analisarmos os versos do heterônimo: “Ora, Ricardo Reis é um *espectador do espetáculo do mundo*, sábio se isso for sabedoria, **alheio e indiferente por educação e atitude** [...]” (SARAMAGO, 1988, p. 87, grifos nossos).

Diante de tamanha indiferença em meio a trágicas situações, pode surgir o seguinte questionamento: por que teria Ricardo Reis retornado a Lisboa? Se fosse por amor à pátria, não deveria lhe causar algum espanto o contexto em que está inserido? Sequer a personagem parece saber a resposta para tal questão, afinal, sua existência está também atrelada aos interesses de Saramago:

ora, o que de menos se pode acusar a obra de José Saramago é de que ela seja ‘passadista’, pois nela justamente o passado tem uma função, diríamos ‘brechtiana’, de crítica ao presente, e por isso é formada de romances donde a contemporaneidade como preocupação e como temática nunca anda ausente (SEIXO, 1986, p; 23).

De maneira semelhante ao que ocorre, por exemplo, em *Memorial do Convento*, José Saramago retorna ao passado para fazer uma crítica (presente) à sociedade portuguesa. No caso de *O ano da morte de Ricardo Reis*, o ano é 1936 e apresenta um personagem do campo literário, conhecido pela sua postura vaga, alienada, indiferente. Aos poucos somos conduzidos à barbárie do contexto da Segunda Guerra Mundial e de ditadura salazarista sob o olhar

contemplativo de Reis e da orientação mediadora do narrador, que “é aqui da maior pertinência para a formulação temática desta identidade vazia que é a de Reis, confundindo-se com a da pátria, com a do património cultural que é a do poeta para quem se remete” (SEIXO, 1999, p. 43).

Assim, para finalizar este artigo, apresentaremos no capítulo seguinte alguns aspectos biográficos do autor em relação com outros temas recorrentes em sua produção literária, o que pode nos ajudar a compreender os motivos pelos quais José Saramago estabelece essa crítica social por meio da refiguração de Ricardo Reis.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A problemática em torno da alteridade é tema recorrente na produção literária de José Saramago, muito pelo papel que a Literatura assume nas relações entre “eu” e “outro”, e pela própria vivência do autor: “Nesses idos do fascismo lusitano e do autoritarismo disseminado por uma Europa em guerra, tão pouco propícios ao movimento internacional dos trabalhadores, é precisamente a condição de operário que a vida apresentaria ao jovem Saramago” (MARQUES, 2010, p. 28). Consagrado como escritor somente aos 44 anos, Saramago exerceu diversas profissões ao longo de sua vida, entre elas a de serralheiro mecânico, funcionário de saúde, tradutor, editor e jornalista. Os traços humanistas que percebemos nas narrativas de Saramago estão ligados, muitas vezes, aos interesses do autor com seus romances: “povoados de personagens comuns e invisíveis, mas que, na realidade, eram os que faziam e desfaziam o movimento histórico nas suas miudezas e grandezas, nas submissões resignadas e nas revoltas abertas, nas abjeções e nos heroísmos” (MARQUES, 2010, p. 188).

Pode-se pensar que *O ano da morte de Ricardo Reis* assume não uma perspectiva dos marginalizados, mas de um aristocrata – por tudo que já conhecemos do protagonista. Porém, esse deslocamento se deve justamente àquilo que Ricardo Reis representa em suas relações no romance. Entre os heterônimos pessoais, Ricardo Reis é aquele mais voltado à forma clássica, de um tempo distante, conhecido porque “Considera o contentamento dos que vivem distraídos: o sábio austero, entregue à sua estéril ocupação” (COELHO, 1977, p. 41). A temática dos versos de Reis revela um não-engajamento com o tempo presente, identificada pela sua tentativa de evasão do mundo e pela falta de preocupação com os problemas da contemporaneidade.

Por outro lado, não podemos esquecer a importância que Saramago atribui às personagens deslocadas da sociedade – à Lídia dos versos, que será refigurada como criada, corresponde a função de apresentar a realidade sob a perspectiva dos oprimidos. Há, em Lídia, características que nos remetem a outras mulheres, igualmente importantes, da obra saramaguiana. A mulher do médico, personagem de *Ensaio sobre a cegueira*, lembra Lídia por agir nas situações mais decisivas da história; enquanto Blimunda, de *Memorial do Convento*, alude à peculiaridade do olhar de Lídia – de quem vê por *dentro*. Todas representam o mundo do trabalho e possuem valores que as distinguem dos demais, contrastando com tudo que Ricardo Reis representa. Sobre essa crítica social que envolve a obra de José Saramago, Carlos Reis (2005, p. 348) afirma que:

Também em nome de prisioneiros desconhecidos, abandonados e humilhados foram escritas as estórias dos romances de José Saramago, estórias que, como vimos, dão conta da História, pois dispõem-se a revisita-la na perspectiva daqueles que [...] suportaram o seu peso, mas não inscreveramos seus nomes na galeria dos heróis.

Blimunda, Lídia e a mulher do médico (que sequer é nomeada) são exemplos de representantes daqueles que não são contemplados pelos relatos da História, mas que ganham corpo e voz no universo literário: “no privilégio da sua liberdade, [o romancista] dá-se o direito de preencher vazios, de dar voz aos silêncios, de celebrar, enfim, a conquista do amor pelos verdadeiros operários da História” (REIS, 2005, p. 348). Esse trabalho intertextual, que relaciona história e ficção, se evidencia a partir dos processos que José Saramago percorreu para a criação do cenário de *O ano da morte*:

Invocando suas memórias da Lisboa dos anos de 1930, consultando com atenção as edições de *O Século* e de outros jornais referentes ao ano de 1936, lendo o historiador brasileiro Edgar Carone ou obras pró-salazaristas, como a esquecida novela *Conspiração*, de Tomé Vieira, alojando-se no próprio Hotel Bragança e no mesmíssimo quarto número 201, deslocando-se à sepultura de Fernando Pessoa, então localizada no Cemitério dos Prazeres, e, é evidente, relendo Ricardo Reis e outros textos da obra pessoana, foi então construindo o romance (MARQUES, 2010, p. 106).

Utilizando-se de personas “existentes” e dialogando com fatos reais, podemos afirmar que Saramago “reescreve a obra pessoana, transcontextualiza aquele discurso, reinterpreta-o, e ao contexto em que o insere, pelas emanações significativas que avultam desse diálogo efetivo entre a História e a literatura” (GOBBI, 1999, p. 110). Entendemos, assim, que Ricardo Reis retorna à Lisboa no ano de 1936 não simplesmente para sobreviver um ano a mais que seu criador, mas para que Saramago pudesse ressignificar os acontecimentos ocorridos nesse período. Assim sendo, a situação que contextualiza o romance é uma maneira de materializá-lo, tornando-o real: as notícias de jornal, o Hotel Bragança, Fernando Pessoa e, por extensão, Ricardo Reis, são fragmentos que contribuem para essa formulação:

“[...] os recortes que o romance faz no todo poemático, tornando-o elíptico (são sempre fragmentos que se transcrevem, intrometidos muitas vezes desavisadamente no sintagma narrativo) são já portadores de uma informação nova: caracterizam uma ruptura com o texto primeiro, proveniente justamente desse trabalho de *transformação material* de um texto em outro” (GOBBI, 1999, p. 111, grifos da autora).

Sequer os poemas que surgem entrelaçados à narrativa são os mesmos do heterônimo, pois seu modo de expressão é também diferente: migraram do verso para prosa. Reconhecemos a personagem principal como Ricardo Reis pelos recursos intertextuais aos quais nos referimos no início deste artigo, o fenômeno da sobrevida e os processos de figuração da personagem. Desse modo, “não podemos dizer que Saramago construa uma biografia de Ricardo Reis; o que

ele faz, com base nas escassas indicações de Fernando Pessoa e dos dados da obra, é justamente *realizá-la*” (SEIXO, 1986, p. 25, grifo da autora).

Saramago, portanto, dá vida a Ricardo Reis, concedendo-lhe capacidade de agir e pensar numa situação crítica, que exige seu posicionamento. No entanto, coerente com o pensamento do heterônimo, que se caracteriza por ser espectador do espetáculo do mundo, o protagonista somente assiste ao curso dos fatos. O contexto histórico e a construção da personagem no romance acentuam essa postura alienada de tal modo que, ao final do romance, Ricardo Reis segue os passos de Fernando Pessoa e desaparece: “Então vamos, disse Fernando Pessoa, Vamos, disse Ricardo Reis” (SARAMAGO, 1988, p. 428). Diante das semelhanças e dissonâncias percebidas entre personagem e heterônimo, defendemos que, paradoxalmente, este Ricardo Reis do romance é o mesmo, mas outro – ficcionalizado, refigurado, (re)criação de José Saramago.

REFERÊNCIAS

- BUENO, Aparecida de Fátima. **O Poeta no Labirinto: A construção do Personagem em O Ano da Morte de Ricardo Reis**. Viçosa: UFV, 2002.
- COELHO, Jacinto do Prado. **Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa**. São Paulo: Verbo, 1977.
- GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: A literatura de segunda mão**. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2005. Disponível em: <<https://www.recantodasletras.com.br/trabalhos-academicos-de-letras/6176952>>. Acesso em: 14 maio 2018.
- GOBBI, Márcia. **O ano da morte de Ricardo Reis: Uma ressalva para a história e para a ficção**. Faculdade de Letras e Ciências da UNESP, 1999. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/viewFile/6807/5801>>. Acesso em: 10 ago. 2018.
- MARQUES, João. **Saramago: Biografia**. São Paulo: Leya, 2010.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- PESSOA, Fernando. **Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas**. Lisboa: Publ. Europa-América, 1986. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/3007>>. Acesso em: 14 maio 2018.
- _____. **Poesias**. Sueli Barros Cassal (Org.). Porto Alegre: L&PM, 2014.
- _____. **Odes de Ricardo Reis: obra poética III**. Jane Tutikian (Org.). Porto Alegre: L&PM, 2011.
- REIS, Carlos. **Dicionário de Estudos Narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.
- _____. **História Crítica da Literatura Portuguesa: Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo**. Lisboa: Editorial Verbo, 2005.
- _____. Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento. **Revista Letras de Hoje**. Coimbra, v. 52, n. 2, p. 129-136, abr-jun. 2017. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrio.br/ojs/index.php/fale/article/view/29161>>. Acesso em: 10 ago. 2018.
- _____. Pessoas de livro: Figuração e sobrevida da personagem. **Revista de Estudos Literários**. Coimbra, v. 4, p. 43-68, jan. 2014.
- ROANI, Gerson Luiz. **Saramago e a Escrita do Tempo de Ricardo Reis**. São Paulo: Scortecci, 2006.
- SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. **Memorial do Convento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **O ano da morte de Ricardo Reis.** 2ª ed. 7ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SEABRA, José Augusto. **Fernando Pessoa ou o poetodrama.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

SEIXO, Maria Alzira. **a palavra do romance:** ensaios de genologia e análise. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

_____. **Lugares da Ficção em José Saramago.** Lisboa: INCM, 1999.

ANEXO – ODES DE RICARDO REIS

Mestre, são plácidas⁵

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

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

Mas decorrê-la,
 Tranquilos, plácidos,
 Tendo as crianças
 Por nossas mestras,
 E os olhos cheios
 De Natureza...

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

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

Não vale a pena
 Fazer um gesto.
 Não se resiste
 Ao deus atroz
 Que os próprios filhos
 Devora sempre.

Colhamos flores.
 Molhemos leves

⁵ PESSOA, 2006, p. 31-32.

As nossas mãos
 Nos rios calmos,
 Para aprendermos
 Calma também.

Girassóis sempre
 Fitando o Sol,
 Da vida iremos
 Tranquilos, tendo
 Nem o remorso
 De ter vivido.

Vivem em nós inúmeros⁶

Vivem em nós inúmeros;
 Se penso ou sinto, ignoro
 Quem é que pensa ou sente.
 Sou somente o lugar
 Onde se sente ou pensa.

Tenho mais almas que uma.
 Há mais eus do que eu mesmo.
 Existo todavia
 Indiferente a todos,
 Faço-os calar: eu falo.

Os impulsos cruzados
 Do que sinto ou não sinto
 Disputam em quem sou.
 Ignoro-os. Nada ditam
 A quem me sei: eu 'screvo.

Não a ti, Cristo, odeio ou não te quero⁷

Não a ti, Cristo, odeio ou não te quero.
 Em ti como nos outros creio deuses mais velhos.
 Só te tenho por não mais nem menos
 Do que eles, mas mais novo apenas.

Odeio-os sim, e a esses com calma aborreço,
 Que te querem acima dos outros teus iguais deuses.
 Quero-te aonde tu 'stás, nem mais alto
 Nem mais baixo que eles, tu apenas.

Deus triste, preciso talvez porque nenhum havia
 Como tu, um a mais no Panteão e no culto,
 Nada mais, nem mais alto nem mais puro

⁶ PESSOA, 2006, p. 154-155.

⁷ PESSOA, 2006, p. 79.

Porque para tudo havia deuses, menos tu.

Cura tu, idólatra exclusivo de Cristo, que a vida
É múltipla e todos os dias são diferentes dos outros,
E só sendo múltiplos como eles
Staremos com a verdade e sós.

Não a ti, Cristo, odeio ou menosprezo⁸

Não a ti, Cristo, odeio ou menosprezo
Que aos outros deuses que te precederam
Na memória dos homens.
Nem mais nem menos és, mas outro deus.

No Panteão faltavas. Pois que vieste
No Panteão o teu lugar ocupa,
Mas cuida não procures
Usurpar o que aos outros é devido.

Teu vulto triste e comovido sobre
A stéril dor da humanidade antiga
Sim, nova pulcritude
Trouxe ao antigo Panteão incerto.

Mas que os teus crentes não te ergam sobre
Outros, antigos deuses que dataram
Por filhos de Saturno
De mais perto da origem igual das coisas,

E melhores memórias recolheram
Do primitivo caos e da Noite
Onde os deuses não são
Mais que as estrelas súbditas do Fado.

Tu não és mais que um deus a mais no eterno
Não a ti, mas aos teus, odeio, Cristo.
Panteão que preside
À nossa vida incerta.

Nem maior nem menor que os novos deuses,
Tua sombria forma dolorida
Trouxe algo que faltava
Aos números dos divos.

Por isso reina a par de outros no Olimpo,
Ou pela triste terra se quiseres
Vai enxugar o pranto
Dos humanos que sofrem.

⁸ PESSOA, 2006, p. 80.

Não venham, porém, stultos teus cultores
 Em teu nome vedar o eterno culto
 Das presenças maiores
 Ou parceiras da tua.

A esses, sim, do âmago eu odeio
 Do crente peito, e a esses eu não sigo,
 Supersticiosos leigos
 Na ciência dos deuses.

Ah, aumentai, não combatendo nunca.
 Enriquecei o Olimpo, aos deuses dando
 Cada vez maior força
 Plo número maior.

Baste os males que o Fado as Parcas fez
 Por seu intuito natural fazerem.
 Nós homens nos façamos
 Unidos pelos deuses.

Vive sem horas⁹

Vive sem horas. Quanto mede pesa.
 E quanto pensas mede.
 Num fluido incerto nexo, como o rio
 Cujas ondas são ele,
 Assim teus dias vê, e se te vires
 Passar, como a outrem, cala.

Cada coisa a seu tempo tem seu tempo¹⁰

Cada coisa a seu tempo tem seu tempo.
 Não floresçam no Inverno os arvoredos,
 Nem pela Primavera
 Têm branco frio os campos.

À noite, que entra, não pertence, Lídia,
 O mesmo ardor que o dia nos pedia.
 Com mais sossego amemos
 A nossa incerta vida.

À lareira, cansados não da obra
 Mas porque a hora é a hora dos cansaços,
 Não puxemos a voz
 Acima de um segredo,

⁹ PESSOA, 2006, p. 148.

¹⁰ PESSOA, 2006, p. 53.

E casuais, interrompidas sejam
 Nossas palavras de reminiscência
 (Não para mais nos serve
 A negra ida do sol).

Pouco a pouco o passado recordemos
 E as histórias contadas no passado
 Agora duas vezes
 Histórias, que nos falem

Das flores que na nossa infância ida
 Com outra consciência nós colhíamos
 E sob uma outra espécie
 De olhar lançado ao mundo.

E assim, Lídia, à lareira, como estando,
 Deuses lares, ali na eternidade,
 Como quem compõe roupas
 O outrora compúnhamos

Nesse desassossego que o descanso
 Nos traz às vidas quando só pensamos
 Naquilo que já fomos,
 E há só noite lá fora.

Bocas roxas de vinho¹¹

Bocas roxas de vinho
 Testas brancas sob rosas,
 Nus, brancos antebraços
 Deixados sobre a mesa:

Tal seja, Lídia, o quadro
 Em que fiquemos, mudos,
 Eternamente inscritos
 Na consciência dos deuses.

Antes isto que a vida
 Como os homens a vivem,
 Cheia da negra poeira
 Que erguem das estradas.

Só os deuses socorrem
 Com seu exemplo aqueles
 Que nada mais pretendem
 Que ir no rio das coisas.

¹¹ PESSOA, 2006, p. 70.

Ténue, como se de Éolo a esquecessem¹²

Ténue, como se de Éolo a esquecessem,
A brisa da manhã titila o campo,
E há começo do sol.

Não desejemos, Lídia, nesta hora
Mais sol do que ela, nem mais alta brisa
Que a que é pequena e existe.

Quando, Lídia, vier o nosso Outono¹³

Quando, Lídia, vier o nosso Outono
Com o Inverno que há nele, reservemos
Um pensamento, não para a futura
Primavera, que é de outrem,
Nem para o Estio, de quem somos mortos,
Senão para o que dica do que passa –
O amarelo actual que as folhas vivem
E as torna diferentes.

Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio¹⁴

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

Depois pensemos, crianças adultas, que a vida
Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa,
Vai para um mar muito longe, para ao pé do Fado,
Mais longe que os deuses.

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

Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz,
Nem invejas que dão movimento demais aos olhos,
Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre correria,
E sempre iria ter ao mar.

Amemo-nos tranquilamente, pensando que podíamos,
Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias,

¹² PESSOA, 2006, p. 134-135.

¹³ PESSOA, 2006, p. 134.

¹⁴ PESSOA, 2006, p. 39-40.

Mas que mais vale estarmos sentado ao pé um do outro
Ouvindo correr o rio e vendo-o.

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

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

E se antes do que eu lewares o óbolo ao barqueiro sombrio,
Eu nada terei que sofrer ao lembrar-me de ti.
Ser-me-ás suave à memória lembrando-te assim – à beira-rio
Pagã triste e com flores no regaço.

O sono é bom pois despertamos dele¹⁵

O sono é bom pois despertamos dele
Para saber que é bom. Se a morte é sono
Despertaremos dela;
Se não, e não é sono,

Conquanto em nós é nosso a refusemos
Enquanto em nossos corpos condenados
Dura, do carcereiro,
A licença indecisa.

Lídia, a vida mais vil antes que a morte,
Que desconheço, quero e as flores colho
Que te entrego, votivas
De um pequeno destino.

Sofro, Lídia, do medo do destino¹⁶

Sofro, Lídia, do medo do destino.
A leve pedra que um momento ergue
As lisas rodas do meu carro, aterra
Meu coração.

Tudo quanto me ameace de mudar-me
Para melhor que seja, odeio e fujo.
Deixem-me os deuses minha vida sempre
Sem renovar.

¹⁵ PESSOA, 2006, p. 126.

¹⁶ PESSOA, 2006, p. 83.

Meus dias, mas que um passe e outro passe
 Ficando eu sempre quase o mesmo; indo
 Para a velhice como um dia entra
 No anoitecer.

Os deuses desterrados¹⁷

Os deuses desterrados,
 Os irmãos de Saturno,
 Às vezes, no crepúsculo
 Vêm espreitar a vida.
 Vêm então ter connosco
 Remorsos e saudades
 E sentimentos falsos.
 É a presença deles,
 Deuses que o destroná-los
 Tornou espirituais,
 De matéria vencida,
 Longínqua e inactiva.

Vêm, inúteis forças,
 Solicitar em nós
 As dores e os cansaços,
 Que nos tiram da mão,
 Como a um bêbedo mole,
 A taça da alegria.

Vêm fazer-nos crer,
 Despeitadas ruínas
 De primitivas forças,
 Que o mundo é mais extenso
 Que o que se vê e palpa,
 Para que ofendamos
 A Júpiter e a Apolo.

Assim até à beira
 Terrena do horizonte
 Hiperion no crepúsculo
 Vem chorar pelo carro
 Que Apolo lhe roubou.

E o poente tem cores
 Da dor dum deus longínquo,
 E ouve-se soluçar
 Para além das esferas...
 Assim choram os deuses.

¹⁷ PESSOA, 2006, p. 33-34

Coroai-me de rosas¹⁸

Coroai-me de rosas,
Coroai-me em verdade
De rosas –

Rosas que se apagam
Em frente a apagar-se
Tão cedo!

Coroai-me de rosas
E de folhas breves.
E basta.

O deus Pã não morreu¹⁹

O deus Pã não morreu,
Cada Campo que mostra
Aos sorrisos de Apolo
Os peitos nus de Ceres –
Cedo ou tarde vereis
Por lá aparecer
O deus Pã, o imortal.

Não matou outros deuses
O triste deus cristão.
Cristo é um deus a mais,
Talvez um que faltava.

Pã continua a dar
Os sons da sua flauta
Aos ouvidos de Ceres
Recumbente nos campos

Os deuses são os mesmos,
Sempre claros e calmos,
Cheios de eternidade
E desprezo por nós,
Trazendo o dia e a noite
E as colheitas douradas
Sem ser para nos dar
O dia e a noite e o trigo
Mas por outro e divino
Propósito casual.

¹⁸ PESSOA, 2006, p. 35-36

¹⁹ PESSOA, 2006, p. 36-37

De Apolo o carro rodou pra fora²⁰

De Apolo o carro rodou pra fora
Da vista. A poeira que levantara
Ficou enchendo de leve névoa
O horizonte

A flauta calma de Pã, descendo
Seu tom agudo no ar pausado,
Deus mais tristezas ao moribundo
Dia suave.

Cálida e loura, núbil e triste,
Tu, mondadeira dos prados quentes,
Ficas ouvindo, com teus passos
Mais arrastados,

A flauta antiga do deus durando
Com o ar que cresce pra vento leve,
E sei que pensas na deusa clara
Nada nos mares,

E que vão ondas lá muito adentro
Do que o teu seio sente cansado
De quanto a flauta sorrindo chora
Pálidamente.

Ao longe os montes têm neve ao sol²¹

Ao longe os montes têm neve ao sol,
Mas é suave já o frio calmo
Que alisa e agudece
Os dardos do sol alto.

Hoje, Neera, não nos escondamos,
Nada nos falta, porque nada somos.
Não esperamos nada
E temos frio ao sol.

Mas tal como é, gozemos o momento,
Solenes na alegria levemente,
E aguardando a morte
Como quem a conhece.

²⁰ PESSOA, 2006, p. 38.

²¹ PESSOA, 2006, p. 41-42.

Só o ter flores pela vista fora²²

Só o ter flores pela vista fora
 Nas áleas largas dos jardins exactos
 Basta achar para podermos
 Achar a vida leve.

De todo o esforço seguremos quedas
 As mãos, brincando, pra que nos não tome
 Do pulso, e nos arraste.
 E vivamos assim,

Buscando o mínimo de dor ou gozo,
 Bebendo a goles os instantes frescos,
 Translúcidos como água
 Em taças detalhadas,

Da vida pálida levando apenas
 As rosas breves, os sorrisos vagos,
 E as rápidas carícias
 Dos instantes volúveis.

Pouco tão pouco pesará nos braços
 Com que, exilados das supernas luzes,
 Scolhemos do que formos
 O melhor pra lembrar

Quando, acabados pelas Parcas, formos,
 Vultos solenes de repente antigos,
 E cada vez mais sombras,
 Ao encontro fatal

Do barco escuro do soturno rio,
 E os nove abraços do horror estígio,
 E o regaço insaciável
 Da pátria de Plutão.

A palidez do dia é levemente dourada²³

A palidez do dia é levemente dourada.
 O sol de Inverno faz luzir como orvalho as curvas
 Dos troncos de ramos secos.
 O frio leve treme.

Desterrado da pátria, antiquíssima da minha
 Crença, consolado só por pensar nos deuses,

²² PESSOA, 2006, p. 42-43.

²³ PESSOA, 2006, p. 44-45.

Aqueço-me trémulo
A outro sol do que este.

O sol que havia sobre o Parténon e a Acrópole
O que alumiava os passos lentos e graves
De Aristóteles falando.
Mas Epicuro melhor
Me fala, com a sua cariciosa voz terrestre
Tendo para os deuses uma atitude também de deus,
Serenos e vendo a vida
À distância a que está.

Não tenhas nada nas mãos²⁴

Não tenhas nada nas mãos
Nem uma memória na alma,

Que quando te puserem
Nas mãos o óbolo último,

Ao abrirem-te as mãos
Nada te cairá.

Que trono te querem dar
Que Átropos to não tire?

Que louros que não fanem
Nos arbítrios de Minos?

Que horas que te não tornem
Da estatura da sombra

Que serás quando fores
Na noite e ao fim da estrada.

Colhe as flores mas larga-as,
Das mãos mal as olhaste.

Senta-te ao sol. Abdica
E sê rei de ti próprio.

Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia²⁵

Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia
Tinha não sei qual guerra,
Quando a invasão ardia na Cidade
E as mulheres gritavam,

²⁴PESSOA, 2006, p. 45-46.

²⁵PESSOA, 2006, p. 71-74.

Dois jogadores de xadrez jogavam
O seu jogo contínuo.

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

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

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

Quando o rei de marfim está em perigo,
Que importa a carne e o osso
Das irmãs e das mães e das crianças?
Quando a torre não cobre
A retirada da rainha branca,
O saque pouco importa.
E quando a mão confiada leva o xeque
Ao rei do adversário,
Pouco pesa na alma que lá longe
Estejam morrendo filhos.

Mesmo que, de repente, sobre o muro
Surja a sanhuda face
Dum guerreiro invasor, e breve deva

Em sangue ali cair
 O jogador solene de xadrez,
 O momento antes desse
 (É ainda dado ao cálculo dum lance
 Pra efeito horas depois)
 É ainda entregue ao jogo predilecto
 Dos grandes indif'rentes.

Caíam cidades, sofram povos, cesse
 A liberdade e a vida,
 Os haveres tranqüilos e avitos
 Ardem e que se arranquem,
 Mas quando a guerra os jogos interrompa,
 Esteja o rei sem xeque,
 E o de marfim peão mais avançado
 Pronto a comprar a torre.

Meus irmãos em amarmos Epicuro
 E o entendermos mais
 De acordo com nós-próprios que com ele,
 Aprendamos na história
 Dos calmos jogadores de xadrez
 Como passar a vida.

Tudo o que é sério pouco nos importe,
 O grave pouco pese,
 O natural impulso dos instintos
 Que ceda ao inútil gozo
 (Sob a sombra tranqüila do arvoredos)
 De jogar um bom jogo.

O que levamos desta vida inútil
 Tanto vale se é
 A glória, a fama, o amor, a ciência, a vida,
 Como se fosse apenas
 A memória de um jogo bem jogado
 E a partida ganha
 A um jogador melhor.

A glória pesa como um fardo rico,
 A fama como a febre,
 O amor cansa, porque é a sério e busca,
 A ciência nunca encontra,
 E a vida passa e dói porque o conhece...
 O jogo do xadrez
 Prende a alma toda, mas, perdido, pouco
 Pesa, pois não é nada.

Ah! sob as sombras que sem qu'rer nos amam,
 Com um púcaro de vinho

Ao lado, e atentos só à inútil faina
 Do jogo de xadrez,
 Mesmo que o jogo seja apenas sonho
 E não haja parceiro,
 Imitemos os persas desta história,
 E, enquanto lá por fora,
 Ou perto ou longe, a guerra e a pátria e a vida
 Chamam por nós, deixemos
 Que em vão nos chamem, cada um de nó
 Sob as sombras amigas
 Sonhando, ele os parceiros e o xadrez
 A sua indiferença.

Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo²⁶

Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo,
 E ao beber nem recorda
 Que já bebeu na vida,
 Para quem tudo é novo
 E imarcescível sempre.

Coroem-no pâmpanos, ou heras, ou rosas volúteis,
 Ele sabe que a vida
 Passa por ele e tanto
 Corta à flor como a ele
 De Átropos a tesoura.

Mas ele sabe fazer que a cor do vinho esconda isto,
 Que o seu sabor orgíaco
 Apague o gosto às horas,
 Como a uma voz chorando
 O passar das bacantes.

E ele espera, contente quase e bebedor tranquilo,
 E apenas desejando
 Num desejo mal tido
 Que a abominável onda
 O não molhe tão cedo.

O mar jaz; gemem em segredo os ventos²⁷

O mar jaz; gemem em segredo os ventos
 Em Éolo cativos;
 Só com as pontas do tridente as vastas
 Águas franze Neptuno;
 E a praia é alva e cheia de pequenos
 Brilhos sob o sol claro.

²⁶ PESSOA, 2006, p. 47-48.

²⁷ PESSOA, 2006, p. 65-66.

Inútilmente parecemos grandes.
 Nada, no alheio mundo,
 Nossa vista grandeza reconhece
 Ou com razão nos serve.
 Se aqui de um manso mar meu fundo indício
 Três ondas o apagam,
 Que me fará o mar que na atra praia
 Ecoa de Saturno?

Aos deuses só peço que me concedam²⁸

Aos deuses só peço que me concedam
 O nada lhes pedir. A dita é um jugo
 E o ser feliz oprime
 Porque é um certo estado.
 Não quieto nem inquieto meu ser calmo
 Quero erguer alto acima de onde os homens
 Têm prazer ou dores.

Cada um cumpre o destino que lhe cumpre²⁹

Cada um cumpre o destino que lhe cumpre,
 E deseja o destino que deseja;
 Nem cumpre o que deseja,
 Nem deseja o que cumpre.

Como as pedras na orla dos canteiros
 O Fado nos dispõe, e ali ficamos;
 Que a sorte nos fez postos
 Onde houvermos de sê-lo.

Não tenhamos melhor conhecimento
 Do que nos coube que de que nos coube.
 Cumpramos o que somos.
 Nada mais nos é dado.

Deixemos, Lídia, a ciência que não põe³⁰

Deixemos, Lídia, a ciência que não põe
 Mais flores do que Flora pelos campos,
 Nem dá de Apolo ao carro
 Outro curso que Apolo.

Contemplação estéril e longínqua
 Das coisas próximas, deixemos que ela
 Olhe até não ver nada

²⁸PESSOA, 2006, p. 165.

²⁹PESSOA, 2006, p. 166.

³⁰PESSOA, 2006, p. 160-162.

Com seus cansados olhos.

Vê como Ceres é a mesma sempre
E como os louros campos entumece
E os cala pras avenas
Dos agrados de Pã.

Vê como com seu jeito sempre antigo
Aprendido no orige sul dos deuses,
As ninfas não sossegam
Na sua dança eterna.

E como as hemadriades constantes
Murmuram pelos rumos das florestas
E atrasam o deus Pã
Na atenção à sua flauta.

Não de outro modo mais divino ou menos
Deve aprazer-nos conduzir a vida,
Quer sob o ouro de Apolo
Ou a prata de Diana.

Quer troe Júpiter nos céus toldados,
Quer apedreje com as suas ondas
Neptuno as planas praias
E os erguidos rochedos.

Do mesmo modo a vida é sempre a mesma.
Nós não vemos as Parcas acabarem-nos.
Por isso as esqueçamos
Como se não houvessem.

Colhendo flores ou ouvindo as fontes
A vida passa como se temêssemos.
Não nos vale pensarmos
No futuro sabido

Que aos nossos olhos tirará Apolo
Nos porá longe de Ceres e onde
Nenhum Pã cace à flauta
Nenhuma branca ninfa.

Só as horas serenas reservando
Por nossas, companheiros na malícia
De ir imitando os deuses
Até sentir-lhe a calma.

Venha depois com as suas cãs caídas
A velhice, que os deuses concederam
Que esta hora por ser sua

Não sofra de Saturno
 Mas seja o templo onde sejamos deuses
 Inda que apenas, Lídia, para nós próprios
 Nem precisam de crentes
 Os que de si o foram.

Saudoso já deste Verão que vejo³¹

Saudoso já deste Verão que vejo,
 Lágrimas para as flores dele emprego
 Na lembrança invertida
 De quando hei-de perdê-las.
 Transpostos os portais irreparáveis
 De cada ano, me antecipo a sombra
 Em que hei-de errar, sem flores,
 No abismo rumoroso.
 E colho a rosa porque a sorte manda.
 Marcenda, guardo-a; murche-se comigo
 Antes que com a curva
 Diurna da ampla terra.

Flores que colho, ou deixo³²

Flores que colho, ou deixo,
 Vosso destino é o mesmo.

Via que sigo, chegas
 Não sei aonde eu chego.

Nada somos que valha,
 Somo-lo mais que em vão.

Estás só³³

Estás só. Ninguém o sabe. Cala e finge.
 Mas finge sem fingimento.
 Nada speres que em ti já não exista,
 Cada um consigo é trsite.
 Tens sol se há sol, ramos se ramos buscas,
 Sorte se a sorte é dada.

Seguro assento na coluna firme³⁴

Seguro assento na coluna firme
 Dos versos em que fico,
 Nem temo o influxo inúmero futuro

³¹ PESSOA, 2006, p. 157.

³² PESSOA, 2006, p. 100.

³³ PESSOA, 2006, p. 151.

³⁴ PESSOA, 2006, p. 89 – possui duas variantes.

Dos tempos e do olvido;
Que a mente, quando, fixa, em si contempla
Os reflexos do mundo,
Deles se plasma torna, e à arte o mundo
Cria, que não a mente.
Assim na placa o externo instante grava
Seu ser, durando nela.