

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**MIMESE E REALIDADE EM  
*O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS***

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Tatiana Prevedello**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2006**

**MIMESE E REALIDADE EM  
*O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS***

por

**Tatiana Prevedello**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Letras**

**Orientador: Prof. Dr. Pedro Brum Santos**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2006**

**Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Artes e Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,  
aprova a Dissertação de Mestrado

**MIMESE E REALIDADE EM  
*O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS***

elaborada por  
**Tatiana Prevedello**

como requisito parcial para a obtenção do grau de  
**Mestre em Letras**

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

**Pedro Brum Santos, Dr. (UFSM)**  
(Presidente/Orientador)

**Simone Pereira Schmidt, Dra. (UFSC)**

**Vera Lúcia Lenz Vianna da Silva, Dra. (UFSM)**

**Sílvia Carneiro Lobato Paraense, Dra. (UFSM)**

Santa Maria, 17 de Novembro de 2006.

*O objetivo que o guiava não era impossível, ainda que sobrenatural. Queria sonhar um homem: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade. [...] O homem, no sonho e na vigília, considerava as respostas de seus fantasmas, não se deixava iludir pelos impostores, previa em certas perplexidades uma inteligência crescente. Buscava uma alma que merecesse participar no universo.*

**Jorge Luis Borges**

Para **TIAGO**,

personagem de sábia atuação no “palco do mundo”.

## AGRADECIMENTOS

---

Registro os meus sinceros agradecimentos ao “elenco” acadêmico:

Professor

**Dr. PEDRO BRUM SANTOS,**

por sua orientação segura, dedicação e paciência incansáveis, olhar-leitor atento e preciso no acompanhamento de cada etapa deste trabalho.

Professoras

**Dra. SÍLVIA CARNEIRO LOBATO PARAENSE,**

**Dra. ANA TERESA CABAÑAS MAYORAL,**

e **Dra. CERES HELENA BEVILACQUA ZIEGLER,**

pelas lições instigantes que despertaram indagações e descobertas sobre a *ficção* e a *realidade*.

Professora

**Dra. VERA LÚCIA LENZ VIANNA DA SILVA,**

pela leitura sensível e significativos apontamentos apresentados no Exame de Qualificação, que contribuíram para melhor delinear o rumo deste texto.

Coordenação do

**MESTRADO EM LETRAS,**

pelas oportunidades concedidas e desafios suscitados durante o curso.

Colegas técnico-administrativos,

**IRENE e JANDIR,**

cuja competência, responsabilidade e atenção desmedidas foram elementares no desenvolvimento das mais variadas atividades acadêmicas.

Aos “figurinistas” que estiveram presentes em cada ato de minha “atuação” neste curso e na vida:

**MILTON, MARIA DE FÁTIMA e RAFAEL,**

pela manutenção das luzes sempre acesas, impecabilidade na montagem dos cenários que me ofereceram e auxílio na confecção de minhas principais fantasias.

## RESUMO

**Dissertação de Mestrado**  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Universidade Federal de Santa Maria

### **MIMESE E REALIDADE EM O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS**

AUTORA: TATIANA PREVEDELLO

ORIENTADOR: PEDRO BRUM SANTOS

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 17 de Novembro de 2007.

O objeto deste estudo é o livro *O ano da morte de Ricardo Reis*, de autoria do escritor português José Saramago, cuja obra articula os imprecisos limites que há entre o discurso histórico e a criação literária, procurando um sentido para a representação da realidade, que se fortalece em um diálogo interdiscursivo e intertextual pautado sobre a “verdade da história” e a “verdade da ficção”. A *mimese*, consecutivamente, constrói-se como uma atividade representativa que não reflete o universo, mas o irrealiza a partir da tematização ficcional. Ao envolver as manifestações artísticas do homem, designa o exercício criador, correspondendo a uma maneira de representação do mundo. Procurou-se investigar e interpretar o funcionamento da *mimese* na obra em questão, observando as relações entre o universo fictício e a realidade histórica e social portuguesa, mais especificamente de Lisboa, no ano de 1936. Foi possível perceber que o personagem Ricardo Reis é dessacralizado da aura poética que pairava sobre o heterônimo pessoano, ao confrontar-se diretamente com as intempéries de um mundo hostilizado pelos regimes autoritários que antecederam a Segunda Guerra Mundial. No plano diegético, os processos de pré-configuração, configuração e refiguração espaço-temporal, indicam que a realidade do passado se presentifica na narrativa, envolvendo o personagem Ricardo Reis pelos “labirintos” sugeridos a partir da figura de Lisboa, do livro *The god of the labyrinth* e das notícias veiculadas pela imprensa. Nessa perspectiva, a ficção de *O ano da morte de Ricardo Reis* vislumbra-se numa atitude de interlocução com a “realidade histórica”, não se limitando a uma mera representação de fatos do passado português.

Palavras-chaves: Mimese; Realidade; Ficção Literária; Romance Português; José Saramago.



## ABSTRACT

**Master's Degree Dissertation**  
Postgraduate Program in Letters  
Santa Maria Federal University

### **MIMESIS AND REALITY IN *O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS***

AUTHOR: TATIANA PREVEDELLO

ADVISER: PEDRO BRUM SANTOS

Date and Place of Defense: Santa Maria, November 17, 2006.

The object of study is the book *O ano da morte de Ricardo Reis*, written by José Saramago, in which he articulates the imprecise limits between historical discourse and literary creation, looking for a sense in the reality representation, that strengthens in an inter-discoursing and inter-textual based upon “the truth of history” and “the truth of fiction”. *Mimesis*, consequently, constructs itself as a representational activity that does not reflect the real world, but (un)realizes it from fictional theme. When involving man's artistic manifestation, it designates the creative exercise, corresponding to a way to represent the world. It was intended to investigate and interpret *mimesis* in the book, studying the relationship between the fictional world and the Portugal social-historical reality, specifically Lisbon in 1936. It was possible noticing that the character Ricardo Reis in (dis)sacralized from his poetic aura that surrounded the Fernando Pessoa heteronimous, when directly confronted with hostility of a world terrified by authoritarian regimes that ruled before the Second World War. In the text plan, the process of pre-configuration, configuration and re-configuration of space and time, indicates that the past reality is present in the narrative, involving the character Ricardo Reis experiencing the “labyrinths” suggested from the Lisbon city, taken from the book *The god of the labyrinth*, and from news reported in the press. On this perspective, the book *O ano da morte de Ricardo Reis* has an interlocutor attitude towards “historical reality”, not restricted to a simple representation of past events in Portugal.

Key-words: Mimesis; Reality; Literary Fiction; Portuguese Novel; José Saramago.

## **LISTA DE ANEXOS**

---

|  |     |
|--|-----|
| ANEXO 1 – Carta a Adolfo Casais Monteiro .....                         | 105 |
| ANEXO 2 – Conto: Exame da obra de Herbert Quain .....                  | 116 |
| ANEXO 3 – Odes de Ricardo Reis mencionadas no texto da dissertação ... | 122 |

## SUMÁRIO

---

|  |           |
|--|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....  | <b>12</b> |
| <b>1 REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE NA LITERATURA: A <i>MIMESE</i> E SUAS FIGURAÇÕES</b> .....   | <b>16</b> |
| <b>1.1 Ricoeur e a expressão da <i>mimese</i> em <i>Tempo e narrativa</i></b> .....  | <b>17</b> |
| 1.1.1 A tessitura da intriga narrativa a partir da <i>Poética</i> de Aristóteles .....   | 17        |
| 1.1.2 A tríplice atuação da <i>mimese</i> e sua relação com o tempo e narrativa .....  | 25        |
| 1.2.2.1 <i>Mimese I</i> : aspectos da prefiguração .....   | 27        |
| 1.2.2.2 <i>Mimese II</i> : imitação e criação .....  | 32        |
| 1.2.2.3 <i>Mimese III</i> : o espetáculo na acepção do auditório .....   | 37        |
| <b>2 “DEIXAI-ME A REALIDADE DO MOMENTO”: RICARDO REIS E A REPRESENTAÇÃO ESPAÇO-TEMPORAL DA NARRATIVA</b> .....                     | <b>42</b> |
| <b>2.1 A <i>mimese</i> do “espetáculo do mundo” europeu de 1936: alheamento ou sábia indiferença?</b> .....                        | <b>43</b> |
| 2.1.2 “Tal seja Lídia”: a musa reinventada .....   | 50        |
| <b>2.2 A realidade de uma nação: “Outra vez te revejo”</b> .....   | <b>54</b> |
| 2.2.1 Representação da ordem e da repressão em Portugal: “sem poder que vale conhecermos?” .....                                   | 58        |
| 2.2.2 Adesão e contestação: a Mocidade Portuguesa e os movimentos anti-salazaristas .....  | 64        |
| <b>3 O AUDITÓRIO DO “ESPETÁCULO DO MUNDO”: A <i>MIMESE</i> E SEU PROCESSO DE REFIGURAÇÃO</b> .....                                 | <b>70</b> |
| <b>3.1 “Sábio é quem se contenta com o espetáculo do mundo”: o universo da ação em <i>O ano da morte de Ricardo Reis</i></b> ..... | <b>71</b> |
| 3.1.1 “Nós, imitando os deuses”: a revisitação .....   | 71        |

|  |            |
|--|------------|
| 3.1.2 Deambulação entre labirintos: “Somos estrangeiros onde quer que estejamos” .....                                   | 75         |
| 3.1.3 Inquietação entre silêncios, rumores e solidões: o espetáculo-romance .....  | 79         |
| <b>3.2 “Só nós somos sempre iguais a nós próprios”: tempo e narrativa em <i>O ano da morte de Ricardo Reis</i> .....</b> | <b>83</b>  |
| 3.1.1 “E o passado é o presente na lembrança”: o tempo do discurso e o tempo da história .....                           | 84         |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>  | <b>92</b>  |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>  | <b>97</b>  |
| <b>ANEXOS .....</b>  | <b>104</b> |

## INTRODUÇÃO

---

Estas coisas que escrevo, se alguma vez as li antes, estarei agora imitando-as, mas não é de propósito que o faço. Se nunca as li, estou-as inventando, e se pelo contrário li, então é porque aprendera e tenho direito de me servir delas como se minhas fossem e inventadas agora mesmo.

**José Saramago**

Na construção de seu universo ficcional, José Saramago faz da realidade histórica matéria da literatura, ao estabelecer um diálogo tenso com o passado, buscando elaborar um novo sentido para a escrita contemporânea. A ficção saramaguiana ultrapassa a intenção de contar uma estória, pois procura compreender processos historiográficos e ficcionais, vinculados ao problema do tempo e da escrita.

De acordo com a concepção aristotélica, a *mimese* narrativa constrói um universo - enquanto sistema de referências -, que, em relação ao mundo tangível, se torna síntese do heterogêneo, mas também, e especialmente no caso de José Saramago, deixa registrada a própria heterogeneidade que acompanha a ação narrativa.

A consciência do tempo, do discurso e da história percorre a escrita de Saramago que, ao apoderar-se da matéria proveniente da realidade, rasura a tradição monumentalista, instalando no lugar da identidade a alteridade, numa atitude crítica que dialetiza tradição e transformação, por meio do exercício da literatura. O discurso narrativo não é mais a representação da ação, como síntese do mundo da vida, cujo herói é figura de exemplaridade, confinada na lógica linear do enredo. Nesse sentido, a obra saramaguiana está sintonizada com tendências marcantes da ficção portuguesa contemporânea, tais como o pendor crítico, a

combatividade, a auto-reflexividade discursiva, a predileção pelo resgate e transfiguração da história portuguesa em ficção.

A elaboração do romance *O ano da morte de Ricardo Reis* dá-se a partir de dois grandes pilares significativamente distintos. O primeiro deles é o ano de 1936, com tudo o que identifica: a história, os regimes políticos totalitários, a imprensa jornalística. Objetiva-se, a partir desses elementos, desenvolver uma reflexão sobre a organização do tempo do discurso e do tempo da história, os quais articulados entre si, revelam a representação de um tempo passado, que se “presentifica” nas páginas de *O ano da morte de Ricardo Reis*. O segundo pilar trata do regresso de Ricardo Reis a Lisboa após a morte de Fernando Pessoa. A Lisboa de 1936 equivale à evidente realidade, reedificada por José Saramago com o propósito de servir de espaço - ou cenário - pelo qual deambula a sua construção mimética, ou o personagem Reis. Este segundo pilar evidencia que a criatura ficcional que se movimenta no texto já trilhou, na condição de poeta, as páginas de um livro de autoria de Fernando Pessoa. Poder-se-ia afirmar que a presença de Reis nesta obra equivaleria, como assegura o narrador, parafraseando as palavras de Eça de Queirós, à “nudez forte da fantasia”, diretamente relacionada ao “diáfano manto da verdade” de uma Europa – e mais precisamente de uma Lisboa – no ano de 1936.

No discurso ficcional de *O ano da morte de Ricardo Reis*, a ausência de uma rígida demarcação entre ficção e história já havia sido sugerida por Fernando Pessoa, criador em primeira instância de Ricardo Reis, em uma afirmação que serve de epígrafe para o romance de Saramago: “Se me disserem que é absurdo falar assim de quem nunca existiu, respondo que também não tenho provas de que Lisboa tenha alguma vez existido, ou eu que escrevo, ou qualquer coisa onde quer que seja”.<sup>1</sup> Nessa perspectiva, no momento em que Saramago elege Ricardo Reis como personagem, possui consciência de quanto este já é envolvido pela ficção.

A *mimese*, que se define como um fenômeno natural, compreendendo as manifestações artísticas do homem, é responsável por designar o exercício criador da arte de modo geral, e corresponder a uma maneira de reapresentação do mundo. Ela constrói-se em uma atividade representativa que não reflete o universo, mas irrealiza-o a partir da tematização ficcional. Tendo em conta estes princípios, o fundamento que guia a investigação desenvolvida, neste estudo, consiste em

---

<sup>1</sup> PESSOA, 1985, p. 93.

analisar o funcionamento da *mimese* na obra *O ano da morte de Ricardo Reis*, com base nos pressupostos teóricos de Paul Ricoeur, referentes à *mimese* narrativa.

A principal meta que justifica a investigação aqui intitulada como “Mimese e realidade em *O ano da morte de Ricardo Reis*”, procura se concentrar na escrita saramaguiana, objetivando detectar como o exercício mimético circunda a ficção e serve para evocar e apagar os episódios do universo “real”, por intermédio de imagens buscadas na tradição literária.

Este estudo analisa as marcas miméticas impressas no texto literário. As referidas marcas são operadas na elaboração dos personagens, na reconstituição dos fatos históricos, bem como nas delimitações espaço-temporais. Nessa perspectiva, considerando a condição intertextual do texto de Saramago, procura-se identificar os elementos resgatados pela ficção literária.

O conceito de *mimese* permeia toda a *Poética* de Aristóteles, sendo reinterpretado por Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa*. O filósofo francês busca compreender os estágios de composição da intriga, sua conexão interna e inter-relação com os aspectos temporais da experiência prática do homem. Nessa obra, o autor exclui qualquer idéia de *mimese* como cópia ou reduplicação, por meio da marca dinâmica da atividade produtora de intriga, na qual consiste a *mimese*. O desdobramento realizado por Ricoeur referente à atividade mimética enriquece e atualiza a interpretação do conceito aristotélico, e também se adentra na discussão de Santo Agostinho a respeito da natureza do tempo. Ricoeur identifica três momentos da *mimese*, denominando-os de *mimese I*, *mimese II* e *mimese III*. Na *mimese I*, é feita uma alusão ao relacionamento entre as ações criadas e as existentes na realidade referencial, correspondentes ao que se designa como verossimilhança externa. Na *mimese II*, Ricoeur destaca que a composição da intriga segue uma lógica e uma ordem internas ao próprio mito, enfatizando a afirmação aristotélica da prioridade do princípio de composição da *mimese*, o qual assegura a independência da construção mimética sobre qualquer referência exterior. Por fim, na *mimese III*, são apontados os efeitos produzidos pela obra, reconfigurados pela leitura.

O trabalho que aqui se apresenta está dividido em duas partes. No primeiro momento, são discutidos aspectos acerca do processo de representação da realidade em *O ano da morte de Ricardo Reis*. Para tanto, principia-se mostrando a organização espaço-temporal da obra. Nesse contexto, são exploradas questões

referentes à representação do “espetáculo do mundo” europeu de 1936 e a postura do personagem Ricardo Reis frente a esse cenário. Em uma atividade como essa, um dos recursos romanescos utilizados para a transfiguração da história consiste em inserir, na trama narrativa, textos jornalísticos de 1936, que focalizam a situação histórica portuguesa e europeia, nesse ano crucial, em que se consolidaram os regimes totalitários de índole fascista. O aproveitamento desses fragmentos da imprensa portuguesa permite uma minuciosa reconstituição dos episódios sociais, políticos e históricos de Portugal. Nesse processo mimético, o imaginário da cidade de Lisboa também desempenha um papel importante. A narrativa transfigura o ambiente da capital portuguesa de 1936 com seus costumes, hábitos, espetáculos, figuras pitorescas, episódios policiais e misérias sociais.

A segunda parte detém-se em apresentar elementos referentes ao processo de refiguração mimética em *O ano da morte de Ricardo Reis*. Desse modo, são analisadas as ações narrativas que configuram o romance, como a revisitação de Ricardo Reis a Lisboa de 1936 e o seu deambular textual por sua própria obra poética que evoca, intertextualmente, autores como Fernando Pessoa, Luís de Camões, Almeida Garret, Camilo Pessanha, entre outros. Também é explorada a temática do labirinto, sugerida pelo livro *The god of the labyrinth*, que acompanha Ricardo Reis desde a sua chegada a Lisboa até o momento em que decide, definitivamente, seguir Fernando Pessoa.

A configuração do universo textual de Saramago solicita a contemplação de personagens, de um espaço e de um tempo provenientes de sua força criadora. Essa força tem potencial para envolver o universo real e mimético em um projeto que concretiza a sua multiplicação através da busca incessante do verbo, da palavra que edifica e do infinito poder que esta possui. Articuladas com maestria, as palavras podem criar uma outra realidade e novos personagens, manifestando nessa relação o interessante papel da *mimese* literária.



## CAPÍTULO 1

### REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE NA LITERATURA: A *MIMESE* E SUAS FIGURAÇÕES

---

Pensar, analisar, inventar (escreveu-me também) não são atos anômalos, são a respiração normal da inteligência. Glorificar o ocasional cumprimento dessa função, entesourar antigos e alheios pensamentos, recordar com incrédulo esturpor que o *doctor universalis* pensou, é confessar nossa languidez ou nossa barbárie. Todo o homem deve ser capaz de todas as idéias (...).

**Jorge Luis Borges**

No presente capítulo, pretende-se abordar a *mimese* sob o viés da obra *Tempo e narrativa*, de Paul Ricoeur. Em um primeiro momento, será visto que Ricoeur busca aproximar o texto *Confissões*, de Santo Agostinho, da *Poética*, de Aristóteles, pelo fato de esta apresentar uma organização inteligível da narrativa. Examinando o termo *mimese*, Ricoeur considera que ele apenas é definido de forma contextual na *Poética*. No entanto, interessa-lhe a afirmação de que tal termo é conceituado como representação da ação. Ricoeur, de modo diferente de Aristóteles, defende que a *mimese* se compõe de três momentos: *mimese I*, entendida como a pré-compreensão sobre a qual se ergue a ação de compor a intriga; *mimese II*, que apresenta a função-pivô entre as três mimeses, pois é a intermediária do dinamismo que envolve a composição ficcional; e a *mimese III*, a qual equivale ao último vetor da refiguração do mundo da ação, sob o signo da intriga.

## 1.1 Ricoeur e a expressão da *mimese* em *Tempo e narrativa*

Eu direi de maneira resumida que de um lado a noção de texto é um bom paradigma para a ação humana, de outro, a ação é um bom referente para toda uma categoria de texto.

**Paul Ricoeur**

### 1.1.1 A tessitura da intriga narrativa a partir da *Poética* de Aristóteles

Ao homem é natural imitar desde a infância – e nisso difere ele dos outros seres, por ser capaz da imitação e por aprender, por meio da imitação, os primeiros conhecimentos -; e todos os homens sentem prazer em imitar.

**Aristóteles**

No prefácio de *Tempo e narrativa*, Ricoeur observa que o papel da *mimese*, no texto literário, coloca um problema paralelo ao da referência metafórica, que pode ser, inclusive, uma aplicação particular da metáfora à esfera das ações humanas. A intriga, como afirma Aristóteles, constitui a *mimese* de uma ação. Guiando-se por esse pressuposto, Ricoeur distingue três sentidos do termo *mimese*, isso é, o regresso a um pré-entendimento familiar que se tem da ordem das ações, o ingresso no reino da ficção e, por fim, a nova configuração por intermédio da ficção da “ordem pré-compreendida da ação”.<sup>2</sup> Em virtude desse último sentido, a função mimética da intriga une-se à referência metafórica. Enquanto a redescritção de ordem metafórica exerce o seu *reinado*, sobretudo no cenário dos valores “sensoriais, práticos, estéticos e axiológicos”,<sup>3</sup> o papel da *mimese* narrativa é exercido, preferencialmente, no cenário da ação e de sua conseqüente valoração temporal.

Para Ricoeur, a narrativa representa uma forma privilegiada de representação do tempo, embora tal representação seja demasiadamente complexa para ser expressa em termos de uma ordenação de eventos com um caráter linear.

---

<sup>2</sup> RICOEUR, 1994, t. I, p. 11.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 11.

Ricoeur recorre, assim, a discussão de Santo Agostinho<sup>4</sup> referente à natureza do tempo.

(...) percebemos os intervalos dos tempos, comparamo-los entre si e dizemos que uns são mais longos e outros mais breves. Medimos também quando este tempo é mais comprido ou mais curto do que o outro, e respondemos que é um duplo ou triplo, ou que a relação entre eles é simples, ou que este é tão grande como aquele. Mas não medimos os tempos que passam, quando os medimos pela sensibilidade. Quem pode medir os tempos passados que já não existem ou os futuros que ainda não chegaram? Só se alguém se atreve a dizer que pode medir o que ainda não existe! Quando está decorrendo o tempo, pode percebê-lo e medi-lo. Quando porém, já tiver decorrido, não o pode perceber nem medir, porque este tempo já não existe.<sup>5</sup>

Em consonância com Santo Agostinho, o tempo apresenta um caráter psicológico, pois ele somente pode ser definido e mensurado a partir da interioridade, compreendida como a alma do homem. Partindo-se do princípio de que o passado já não mais existe, de que o futuro ainda não existe e de que o presente “voa tão rapidamente do futuro ao passado, que não tem nenhuma duração”,<sup>6</sup> Agostinho questiona a possibilidade de definir o tempo medindo a sua durabilidade.

Prossegue Agostinho a sua investigação indagando: “se existem coisas futuras e passadas, quero saber onde elas estão, se ainda o não posso compreender, sei, todavia que em qualquer parte onde estiverem, aí não são futuras nem pretéritas, mas presentes”.<sup>7</sup> O tempo, nessa perspectiva, precisa ser definido não em termos de passado, presente e futuro, mas como *presente das coisas passadas, presente das coisas presentes e presente das coisas futuras*. “Existem, pois estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras”.<sup>8</sup> Ricoeur expressa que, para Agostinho, o tempo é entendido como representação, sendo aqui definido como experiência do tempo.

---

<sup>4</sup> SANTO AGOSTINHO, 2004, p. 322.

<sup>5</sup> Ibid., p. 325.

<sup>6</sup> Ibid., p. 324.

<sup>7</sup> Ibid., p. 326.

<sup>8</sup> Ibid., p. 328.

O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. (...) o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal.<sup>9</sup>

Considera Ricoeur, no entanto, que o fracasso da teoria agostiniana foi não ter conseguido substituir a concepção cosmológica do tempo por uma concepção psicológica. Agostinho não refutou a teoria fundamental de Aristóteles, sobre a prioridade de movimento a respeito do tempo, mesmo que tenha legado uma solução duradoura ao problema, que ficou suspenso pelo aristotelismo, no que se refere à relação entre alma e tempo. Observa-se que por trás do pensamento de Aristóteles está delineada toda uma tradição cosmológica, segundo a qual o tempo circunscreve, envolve e domina o homem, sem que a alma tenha poder de gerá-lo. Em relação a isso, Ricoeur assim se posiciona: “Minha convicção é que a dialética entre a *intentio* e a *distentio animi* é incapaz de gerar por si só esse caráter imperioso do tempo e que, paradoxalmente, contribui até para ocultá-lo”.<sup>10</sup>

De acordo com Agostinho, a divisão do tempo em dias e anos e, também, a capacidade, comum a todo retórico antigo, de comparar as sílabas entre si como longas e breves, designam propriedades do próprio tempo. A *distentio animi* constitui a possibilidade mesma da mediada do tempo. De forma conseqüente, a refutação da tese cosmológica está distante de formar uma digressão na cerrada argumentação de Agostinho, como destaca Ricoeur:

Ora, essa refutação está mal encaminhada desde o início: “Ouvi um homem instruído dizer que os movimentos do Sol e da Lua constituem o próprio tempo; e não concordei” (*Confissões*, XI, 23, 29). Por essa identificação simplista do tempo com o movimento circular dos dois principais astros errantes, Agostinho passava ao largo da tese infinitamente mais sutil de Aristóteles, segundo a qual o tempo, sem ser o próprio movimento, é “algo do movimento” (*ti tês kinèséôs*; *Física*, IV, 11, 219 a 10).<sup>11</sup>

O fato de o tempo não constituir o movimento foi verificado por Aristóteles antes de Agostinho. Portanto, a mudança ou o movimento está na coisa que muda (movidá); o tempo por sua vez está em toda parte e em todos igualmente; a mudança pode ser lenta ou rápida, pois o tempo não pode comportar a sua

<sup>9</sup> RICOEUR, op. cit., t. I, p. 15.

<sup>10</sup> RICOEUR, 1997, t. III, p. 19-20.

<sup>11</sup> Ibid., p. 20.

velocidade, sob o risco de ter de ser definido por si mesmo, uma vez que a velocidade implica o tempo.

A partir da definição de narrativa como representação do tempo, Ricoeur introduz a proposta de uma “descronologização da narrativa”. Se uma narrativa ordenada cronologicamente corresponde a uma representação linear do tempo, esta forma de representação, na verdade, não equivale à experiência psicológica do tempo. Ricoeur propõe, então, que o estudo da representação da temporalidade não deva ser abolido, mas aprofundado.

Os termos *presente*, *passado* e *futuro*, embora não sejam estranhos ao vocabulário de Aristóteles, são empregadas pelo filósofo apenas como uma determinação do instante e do relacionamento que há entre o *antes* e o *depois*, pois para ele o presente é entendido apenas como um instante situado. Todavia, a distinção entre instante qualquer e instante situado ou presente, não apresenta para Aristóteles mais pertinência do que a referência do tempo à alma. Da mesma forma que um tempo enumerado exige uma alma que o distinga e que efetivamente conte os seus instantes, somente um instante determinado pode ser designado como instante presente.

Ricoeur observa que nada em Aristóteles exige uma dialética entre o instante e o presente, “a não ser a dificuldade, admitida, de manter até o fim a correspondência entre o instante e o ponto, em sua dupla função de divisão e de unificação”.<sup>12</sup> A partir dessa dificuldade, poderia ser introduzida uma análise agostiniana sobre o triplo presente, segundo a qual “só um presente grávido do passado recente e do futuro próximo”<sup>13</sup> apresenta potencial para estabelecer uma unificação entre passado e futuro. Contudo, para Aristóteles, diferenciar o presente do instante e o relacionamento que há entre passado e futuro representaria uma ameaça à dependência do tempo, relativa ao movimento.

Portanto, entre uma concepção agostiniana e uma concepção aristotélica não existe uma transição possível. As dificuldades próprias entre uma e outra perspectiva exigem que ambas sejam conciliadas. Nesse sentido, a conclusão do debate entre Agostinho e Aristóteles é bastante nítida, ou seja, não é possível realizar uma abordagem do tempo por meio de uma única extremidade, seja esta a alma ou o movimento. A distensão da alma sozinha não consegue produzir a

---

<sup>12</sup> RICOEUR, op. cit., t. III, p. 32.

<sup>13</sup> Ibid., p. 32.

extensão do tempo; e, do mesmo modo, o dinamismo no movimento sozinho não têm potencial para gerar a dialética do triplo presente.

O outro pilar do edifício teórico construído por Ricoeur é a *Poética* de Aristóteles. Nessa obra, Ricoeur centra seu estudo em torno de dois conceitos fundamentais do Estagirita, isso é, *mimese e muthos*, observando que o último pode ser traduzido como *mito*. Aristóteles, como já foi mencionado, define as artes poéticas como imitativas, e entre elas estão a tragédia e a comédia. O que diferencia uma da outra é o objeto que elas imitam, “pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura, esta, imitar os homens inferiores ao que realmente são, e aquela, superiores”.<sup>14</sup>

Não se deve compreender a imitação como cópia do real, mas como algo que concede espaço à ficção, e que por isso mesmo faz com que a poesia seja definida, pelo próprio Aristóteles, como “algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente ao universal, e esta o particular”.<sup>15</sup> Entretanto, Aristóteles também define tragédia como “imitação de uma ação de caráter elevado”<sup>16</sup> e, justamente, a partir da noção de *mimese* como imitação da ação, Ricoeur aproxima *mimese* e *mito*.

Ricoeur busca justificar a escolha da *Poética* de Aristóteles como objeto de sua investigação, afirmando ter encontrado no conceito de tessitura da intriga “a réplica invertida da *distentio animi* de Agostinho”.<sup>17</sup> Aristóteles desenvolve na ação poética a ascensão da concordância sobre a discordância. Ricoeur, na condição de leitor de Agostinho e Aristóteles, conseqüentemente, estabelece essa relação entre uma experiência viva, na qual a discordância rompe com a concordância, e um exercício verbal, em que a concordância torna-se a restauradora da discordância.

O conceito de atividade mimética, ou *mimese*, abre caminho para uma segunda problemática, que é a da imitação criadora da experiência temporal viva pelo desvio da intriga. Esse segundo problema é difícil de ser discernido do primeiro, em Aristóteles, na proporção que a *mimese*, na *Poética*, apresenta a tendência de se confundir com a tessitura da intriga. A *Poética* revela-se silenciosa a respeito da relação que há entre atividade poética e experiência temporal. Ricoeur, no entanto, compreende a razão de Aristóteles calar-se a respeito disso, afirmando que:

---

<sup>14</sup> ARISTÓTELES, 2004, p. 39.

<sup>15</sup> Ibid., p. 47.

<sup>16</sup> Ibid., p. 43.

<sup>17</sup> RICOEUR, op. cit., t. I, p. 35.

o silêncio total de Aristóteles sobre esse ponto não é contudo desvantajoso, na medida em que protege, desde o princípio, nossa investigação da crítica de circularidade tautológica e assim instaura, entre as duas problemáticas, do tempo e da narrativa, a distância mais favorável a uma investigação das operações mediadoras entre a experiência viva e o discurso.<sup>18</sup>

Ricoeur, todavia, não utiliza absolutamente o modelo aristotélico nas reflexões teóricas desenvolvidas em *Tempo e Narrativa*. O filósofo francês busca identificar em Aristóteles a célula melódica de uma dupla reflexão, a qual abrange os conceitos de tessitura da intriga (*muthos*) e o da atividade mimética (*mimese*). Ao lado da tessitura da intriga, deve-se levantar um determinado número de restrições e proibições, as quais são inerentes ao privilégio concedido pela *Poética*, tanto ao drama quanto à epopéia. Ricoeur assinala que o conceito aristotélico de tessitura da intriga, para conservar o seu papel diretor, precisa estar submetido a provações fornecidas pela moderna narrativa de ficção.<sup>19</sup>

O desenvolvimento completo do conceito de *mimese* exige que a relação referencial, no território do “real” da ação, seja menos alusiva e, conseqüentemente, esse campo deve receber outras determinações além das “éticas”. Não é possível afirmar como a narrativa apresenta uma referência ao tempo, antes que seja situada, em toda a sua amplitude, a questão da *referência cruzada*: “cruzada sobre a experiência temporal viva – da narrativa de ficção e da narrativa histórica”.<sup>20</sup>

A poética é identificada como a arte de compor intrigas, de modo que o mesmo significado deve ser conservado na tradução de *mimese*. Quanto a esta última, independentemente de ser traduzida como imitação ou representação, o que se faz necessário é compreender o exercício mimético, ou seja, o processo ativo de imitar ou representar. Deve-se, portanto, entender a imitação na sua acepção dinâmica de produzir a representação.

Na *Poética* de Aristóteles, a *mimese* é definida de forma contextual em somente um de seus empregos, que é o de imitação ou representação da ação. O mesmo, pode ser definido de forma mais específica ainda, como a “imitação ou representação da ação no meio da linguagem métrica, logo acompanhada de ritmos”.<sup>21</sup> Contudo, é a imitação ou a representação da ação própria da tragédia, da comédia e da epopéia a única a ser levada em consideração.

---

<sup>18</sup> RICOEUR, op. cit., t. I, p. 56.

<sup>19</sup> Ibid., p. 56-57.

<sup>20</sup> Ibid., p. 57.

<sup>21</sup> Ibid., p. 59.

A *mimese* aristotélica possui apenas um único espaço de desenvolvimento, que é o fazer humano e suas respectivas artes de composição. Nessa perspectiva, Aristóteles assegura que para o indivíduo que imita ou para o autor do exercício mimético de qualquer arte, uma atitude a ser tomada é agir como narrador e, outra, é transformar os personagens em autores da representação “uma vez que ambos imitam pessoas que agem e que executam coisas”.<sup>22</sup>

Ricoeur, em seu trabalho, busca identificar duas expressões, que consistem na imitação ou representação da ação e no agenciamento dos fatos. A imitação ou representação é um exercício mimético enquanto elabora alguma coisa, especificamente a disposição dos fatos, por intermédio da tessitura da intriga. Ricoeur atesta que a narrativa não se caracteriza pelo *modo* ou pela atitude do autor, mas sim pelo *objeto*, uma vez que se denomina narrativa exatamente o que Aristóteles, chama de *muthos*, que é o agenciamento dos fatos.

Em consonância com Ricoeur, a *mimese* não demonstra estar regulada pelo estabelecimento de um sentido equivalente entre as expressões “imitação (ou representação) da ação”<sup>23</sup> e “agenciamento dos fatos”<sup>24</sup>, e complementa:

Não é que haja algo a diminuir nessa equação. Não é duvidoso que o sentido prevalecente da *mimese* é exatamente aquele que é instituído por sua aproximação como o *muthos*: se continuamos a traduzir *mimese* por imitação, deve-se entender totalmente o contrário do decalque de um real preexistente e falar de imitação criadora. E, se traduzimos *mimese* por representação, não se deve entender, por esta palavra, alguma duplicação de presença, como se poderia ainda entendê-lo na *mimese* platônica, mas o corte que abre o espaço de ficção. O artesão de palavras não produz coisas, mas somente quase-coisas, inventa o como-se.<sup>25</sup>

Dessa forma, torna-se necessário conservar no próprio significado do termo *mimese* uma referência àquilo que precede à composição poética. Esta referência é denominada por Ricoeur de *mimese I*, para diferenciá-la de *mimese II*, ou a *mimese-criação*, na qual permanece a função-pivô. A *mimese* que, segundo Aristóteles, corresponde ao exercício mimético, não encontra o termo visado pelo seu dinamismo apenas no texto literário, mas inclusive no espectador ou no leitor. Existe, assim, um ponto de chegada da composição literária, denominado por Ricoeur de *mimese III*. A respeito dessas considerações, o filósofo francês destaca:

<sup>22</sup> ARISTÓTELES, op. cit., p. 39.

<sup>23</sup> RICOEUR, op. cit., t. I, p. 76.

<sup>24</sup> Ibid., p. 76.

<sup>25</sup> Ibid., p. 76.



Enquadrando assim o salto imaginário pelas duas operações que constituem o ponto de partida e o ponto de chegada da *mimese*-invenção, não acredito estar enfraquecendo, mas antes enriquecendo, o próprio sentido da atividade mimética investida no *muthos*. (...) ela extrai sua inteligibilidade de sua função de mediação, que é de conduzir do ponto de partida do texto ao ponto de chegada do texto, por seu poder de refiguração.<sup>26</sup>

Um dos pressupostos teórico defendidos por Ricoeur atesta que a *Poética* não faz referências à estrutura, mas sim à estruturação da narrativa; por conseguinte, a estruturação é uma atividade orientada no espectador ou no leitor. Ricoeur também se certifica de que todos os esboços de *mimese III*, no texto de Aristóteles, estão relacionados ao prazer suscitado pela obra literária e pelas condições de sua produção, que são dadas pelo agenciamento do mito.

Para Ricoeur, *mimese* e *mito* identificam-se, em um primeiro momento, já que o *mito* pode ser definido como a representação da ação através do agenciamento dos fatos. Nesse sentido, Ricoeur destaca o conteúdo ético da ação das personagens na tragédia como um elemento fundamental da *mimese*. Isto é, não existe simplesmente a representação de ações, pois toda a ação tem um sentido ético e só pode ter como finalidade o bem ou o mal. Em conformidade com Ricoeur “o que constitui o objeto da representação é o homem segundo a ética. As qualificações éticas vêm do real. O que procede da imitação ou da representação é a exigência lógica de coerência”.<sup>27</sup>

O que Ricoeur apresenta, em sua discussão do caráter como elemento mimético na *Poética* de Aristóteles, é que existe um aspecto anterior à própria escrita do texto narrativo que não pode ser ignorado. O caráter das personagens remete ao universo simbólico da cultura, o qual expressa, por exemplo, como os homens ou as mulheres devem ser ou agir em determinadas situações. A *Poética*, conseqüentemente, procura situar o espectador ideal ou, usando uma expressão mais apropriada, o leitor ideal, desafiando sua inteligência, suas emoções e seu prazer, na “junção da obra e da cultura que esta cria”.<sup>28</sup> Por este motivo, a *Poética* aristotélica, além de apresentar um interesse quase exclusivo pelo processo da *mimese*-invenção, mostra ao leitor um esboço investigativo do exercício mimético em toda a sua amplitude.

<sup>26</sup> RICOEUR, op. cit., t. I, p. 77.

<sup>27</sup> Ibid., p. 78.

<sup>28</sup> Ibid., p. 84.

### 1.1.2 A tríplice atuação da *mimese* e sua relação com o tempo e narrativa

(...) já não sabia distinguir o “ainda” e o “de novo”, de cuja mistura e confusão resulta o “sempre” isento de tempo.

**Thomas Mann**

No momento em que Paul Ricoeur une os estudos independentes das obras *Poética*, de Aristóteles, e das *Confissões*, de Santo Agostinho, constata que há entre o exercício de narrar uma história e o caráter temporal da existência humana, uma correlação que não ocorre por acidente, mas impõe-se como uma necessidade transcultural. Isso significa que o tempo transforma-se em “tempo humano” à proporção que é articulado narrativamente. A narrativa, por consequência, alcança a plenitude de sua significação no momento em que se transforma em uma “condição da existência temporal”.<sup>29</sup>

É constatada por Ricoeur a existência de um abismo cultural, o qual divide o processo analítico de Santo Agostinho a respeito do tempo nas *Confissões* e, a análise de Aristóteles sobre a intriga, na *Poética*. Isso leva Ricoeur a propor a existência de elos intermediários capazes de articular essa correlação. Todavia, os paradoxos da experiência temporal apresentados por Agostinho não exercem influência na atividade de narrar uma história. Por sua vez, a análise da intriga desenvolvida por Aristóteles não se confunde com a sua teoria do tempo, a qual apresenta uma referência exclusiva à física. Salienta-se, ainda, que na *Poética*, os pressupostos lógicos sobre a tessitura da intriga não estimulam a realização de qualquer consideração a respeito do tempo, mesmo nas circunstâncias em que envolve conceitos do tipo “começo”, “meio” e “fim”, ou inclusive, ao se comprometer em um discurso referente à extensão da intriga.

Ricoeur identifica, pois, três momentos da *mimese* que, como já se afirmou, denomina de *mimese I*, *mimese II* e *mimese III*. A tese defendida por Ricoeur sugere que, a autêntica significação do processo responsável pela configuração dos elementos que compõem a intriga, provém do posicionamento intermediário entre duas operações, que são de *mimese I* e *mimese III*. Realizando essas considerações, apresenta a *mimese II* como aquela que retira a inteligibilidade de

---

<sup>29</sup> RICOEUR, op. cit., t. I, p. 85.

seu potencial mediador pela prática “de conduzir do montante à jusante do texto, de transfigurar o montante em jusante por seu poder de configuração”.<sup>30</sup>

O que está em jogo nessa trama da existência narrada é a tensão permanente entre as forças organizadoras da ordem e da concordância, por um lado, e as forças da discordância, do caos, da surpresa, do inesperado e arbitrário do destino, por outro lado. É, portanto, através do papel articulador da tessitura da intriga que se compreenderá a mediação fundamental entre tempo e narrativa.

Contudo, como Ricoeur reconhece, a temporalidade como fio tramado pela narrativa não está originalmente em Aristóteles. Para o filósofo grego o tempo é tratado como um tempo *objetivo*, mensurável, presente no campo da *physis* e ausente da esfera narrativa. Mas é justamente no tensionamento da *mimese* com os atributos da temporalidade vivida, evidenciadas pela concepção agostiniana, que Ricoeur vai construir seu conceito de narrativa enquanto articulação temporal da ação:

Aristóteles, vimos, ignorou os aspectos temporais da tessitura da intriga. Proponho-me a desimplicá-los do ato da configuração textual e demonstrar o papel mediador desse tempo da tessitura da intriga entre os aspectos temporais prefigurados no campo prático e a refiguração da nossa experiência temporal por esse tempo construído. Seguimos, pois, o destino de um tempo prefigurado em um tempo refigurado, pela mediação de um tempo configurado.<sup>31</sup>

Pelo processo das três mimeses, Ricoeur constrói conjuntamente uma teoria do texto e uma teoria da ação. As mimeses descrevem o duplo aspecto do signo. Sob uma perspectiva, tal signo não é a coisa a qual se refere, quer dizer, ele não se metamorfoseia com sua referência, mas de outro lado, ele invoca o referente, sendo uma “representação” ou “imitação” daquilo a que se refere. Este duplo aspecto condensa a *força* e a *fraqueza* do signo, de onde se origina o funcionamento dialético das três mimeses.

De um lado, o signo não é algo referenciado, pois está recolhido em relação ao seu referente e engendra, por esta razão, uma nova ordem que se liga a uma intertextualidade. De outro lado, o signo designa alguma coisa, e é preciso estar atento a esta segunda função, que intervêm como uma compensação no que confere à primeira, caso ela compense o exílio do signo na sua ordem própria.

---

<sup>30</sup> PETERS, 1974, p. 86.

<sup>31</sup> RICOEUR, op. cit., t. I, p. 87.

Esta relação entre a linguagem e a realidade, em que a linguagem se edifica de uma certa forma marginal à experiência, leva a um universo quase autônomo. Assim, o patamar mais vasto das implicações do funcionamento do signo na narrativa é melhor detectado pela articulação entre as três mimeses trabalhadas por Paul Ricoeur.

#### 1.1.2.1 *Mimese I*: aspectos da prefiguração

A estruturação do discurso ou mediação simbólica da ação exige uma pré-compreensão do mundo. Ricoeur condiciona esta exigência ao conhecimento ou domínio por parte do sujeito falante de três fatores básicos, ou seja, estruturas inteligíveis, recursos simbólicos e aspecto temporal. Nas palavras do teórico:

Qualquer que possa ser a força de inovação da composição poética no campo de nossa experiência temporal, a composição da intriga está enraizada numa *pré-compreensão do mundo e da ação*: de suas estruturas inteligíveis, de suas fontes simbólicas e de seu caráter temporal. (...) Primeiro, se é verdade que a intriga é uma imitação da ação, é exigida uma competência preliminar: a capacidade de identificar a ação em geral por seus traços estruturais; uma semântica da ação explicita esta primeira competência. Ademais, se imitar é elaborar uma significação articulada da ação, é exigida uma competência suplementar: a aptidão de identificar o que chamo de as mediações simbólicas da ação, num sentido da palavra símbolo que Cassirer tornou clássico e que a Antropologia cultural adotou.<sup>32</sup>

Constata-se, dessa forma, que as articulações simbólicas da ação apresentam caracteres temporais, dos quais provém de maneira mais direta o próprio potencial da ação a ser narrada e, de certa modo, a necessidade de realizar a sua narrativa.

Para explicar o funcionamento operacional da *mimese I*, Ricoeur inicialmente admite que, independentemente da força inovadora da composição poética, situada no território da experiência temporal do indivíduo, os elementos constituintes da intriga estão emaranhados em um pré-entendimento do universo e da ação. Isso envolve as suas estruturas inteligíveis, suas propriedades simbólicas e sua personalidade temporal.

Valendo-se dos princípios defendidos por Aristóteles na *Poética*, o autor supõe caracteres que possuem qualidades éticas, que lhes conferem nobreza ou

<sup>32</sup> RICOEUR, op. cit., t. I, p. 88.

lhes tornam vis. Se a tragédia apresenta potencialidade para representar os indivíduos como seres superiores e a comédia, de modo adverso, como inferiores, é em decorrência do entendimento prático que os autores compartilham com o seu auditório, comportando essencialmente uma avaliação das características de suas atividades que expressam o bem ou o mal. Não existe, portanto, uma ação sem o poder de suscitar, por mais inexpressivo que seja, consentimento ou reprovação, em decorrência de uma hierarquia de valores, em que o bem e o mal constituem duas polaridades.

Nesse contexto, pode também ser discutida a existência de uma modalidade de leitura que pudesse suspender na íntegra qualquer espécie de julgamento ético, tornando-a neutra. A respeito disso, Ricoeur assim se posiciona:

É preciso saber, em todo o caso, que essa eventual neutralidade ética deveria ser conquistada com muita luta contra um traço originariamente inerente à ação: a saber, precisamente o de não poder ser nunca eticamente neutra. Um motivo para pensar que essa neutralidade não é possível nem desejável é que a ordem afetiva da ação não oferece somente ao artista convenções e convicções para dissolver, mas ambigüidades, perplexidades a resolver de modo hipotético.<sup>33</sup>

É possível, por conseguinte, observar que a *Poética* vale-se de empréstimos da ética, inclusive quando defende a exclusão de qualquer avaliação moral. É uma característica peculiar do projeto de neutralidade apresentar a qualidade originariamente ética da ação, sobre a qual se articula a ficção.

Em sua complexidade, o sentido de *mimese I* consiste em imitar ou representar uma determinada ação. Primeiramente, é necessário compreender o que ocorre com o agir humano, envolvendo suas dimensões semânticas e simbólicas com sua temporalidade. Sobre esse pré-entendimento, comum ao poeta e também ao leitor, é erigida a tessitura que envolve a intriga e, por intermédio dela, a mimética textual e também literária.

Ricoeur assegura que a inteligibilidade engendrada pela tessitura da intriga localiza-se, primeiramente, na competência do leitor, o qual deve utilizar significativamente a trama conceitual, que diferencia a estrutura do território da ação do campo do movimento físico. Ricoeur explica este aspecto da seguinte forma:

---

<sup>33</sup> RICOEUR, op. cit., t. I, p. 94-95.

Digo a trama conceitual de preferência ao conceito da ação, para sublinhar o fato de que o próprio termo ação, tomado no sentido estrito *daquilo que* alguém faz, extrai sua significação distinta de sua capacidade de ser utilizado em conjunção com qualquer um dos outros termos da trama inteira. As ações implicam *fins*, cuja antecipação não se confunde com algum resultado previsto ou predito, mas compromete aquele do qual a ação depende. As ações, ademais, remetem a *motivos* que explicam por que alguém faz ou fez algo, de um modo que distinguimos claramente daquele em que um evento físico conduz a um outro evento físico.<sup>34</sup>

Desse modo, as ações ainda possuem *agentes* que realizam ou podem realizar coisas que são consideradas como a *sua* obra. A identificação de um agente e o reconhecimento dos motivos que este apresenta são, portanto, operações que se complementam. Deve-se entender, também, que esses agentes realizam as suas ações em circunstâncias que não produziram. No entanto, estas fazem parte do campo prático, especificamente ao circunscrever sua intervenção de agentes históricos no decorrer dos eventos de natureza física. Observa-se que a sua ação pode proporcionar ocasiões tanto “favoráveis” como “desfavoráveis”.<sup>35</sup>

Uma narrativa não se restringe a utilizar a familiaridade do leitor com a trama conceitual da ação. Nela estão incluídas as linhas discursivas que a distingue de uma mera seqüência de frases de ação. Estas linhas não integram mais a trama conceitual semântica da ação, caracterizando-se como linhas sintáticas, que apresentam como função engendrar a composição das categorias de discurso. As mesmas podem ser denominadas como narrativas, independente destas serem narrativas históricas ou narrativas de ficção. O relacionamento que há entre trama conceitual da ação e as regras de composição narrativa, pode ser explicado por meio da distinção entre a ordem paradigmática e sintagmática.<sup>36</sup> A inteligência narrativa não pressupõe apenas uma relação de proximidade com a trama conceitual que configura a semântica da ação. Exige, também, uma espécie de familiaridade com as normas de composição que regem a ordenação diacrônica da

<sup>34</sup> RICOEUR, op. cit., t. I, p. 88-89.

<sup>35</sup> Ibid., p. 89.

<sup>36</sup> Ricoeur recorre à distinção feita no campo semiótico entre a ordem paradigmática e sintagmática para clarificar a relação entre a cadeia conceitual da ação e as regras de composição narrativa: “Enquanto pertencentes à ordem paradigmática, todos os termos relativos à ação são sincrônicos no sentido de que as relações de intersignificação que existem entre fins, meios, agentes, circunstâncias e o resto são perfeitamente reversíveis. Em compensação, a ordem sintagmática do discurso implica o caráter irreduzivelmente diacrônico de qualquer história narrada. Mesmo essa diacronia não impede a leitura às avessas da narrativa, característica (...), do ato de re-narrar, essa leitura que remonta do fim em direção ao começo da história não abole a diacronia fundamental da narrativa (...). Compreender o que é uma narrativa é dominar as regras que governam sua ordem sintagmática”. Ibid., p. 90-91.

história. Ricoeur sintetiza, dessa maneira, a dupla relação existente entre inteligência narrativa e inteligência prática:

Passando da ordem paradigmática da ação à ordem sintagmática da narrativa, os termos da semântica da ação adquirem integração e atualidade. Atualidade: termos que só tinham uma significação virtual na ordem paradigmática, isto é, uma pura capacidade de emprego, recebem uma significação efetiva graças ao encadeamento seqüencial que a intriga confere aos agentes, ao seu fazer e ao seu sofrer. Integração: termos tão heterogêneos quanto agentes, motivos e circunstâncias são tornados compatíveis e operam conjuntamente em totalidades temporais efetivas. É nesse sentido que a relação dupla entre regras de tessitura da intriga e termos de ação constitui, ao mesmo tempo, uma relação de pressuposição e uma relação de transformação. Compreender uma história é compreender ao mesmo tempo a linguagem do “fazer” e a tradição cultural da qual procede a tipologia das intrigas.<sup>37</sup>

A inteligibilidade do mundo encontra-se na relação entre a compreensão prática e a compreensão narrativa. Parte do pressuposto que os sujeitos falantes, isto é, o narrador e o seu interlocutor, são familiarizados com termos como agente, objetivo, meio, circunstância, ajuda, cooperação, conflito, sucesso, fracasso, entre outros, incluindo-se, também as regras sintáticas que engendram as modalidades narrativas do discurso e, por conseguinte, as regras que compõem a ordem diacrônica da história.

A relação entre inteligência prática e narrativa é uma relação de *pressuposição*, pois é preciso se familiarizar para discernir os “componentes” de uma ação e as regras que dão sentido à narração. O relacionamento entre inteligência prática e narrativa coloca em evidência o processo de transformação, em que o mundo a significar torna-se mundo significado, quer dizer, o elemento apresentado torna-se pela narração o elemento “re-presentado”.

Para que o mundo a significar se torne mundo significado, precisam-se de recursos. Verifica-se, então, que a ação pode ser contada, quando ela já foi articulada por meio de signos, regras, normas. A partir desse ponto ela é simbolicamente mediada. O termo símbolo, ou a mediação simbólica, pontua a estruturação de um conjunto simbólico, pois antes de ser convertida em texto, a mediação simbólica apresenta uma textura. Para compreender-se um rito é necessário situar o mesmo em um ritual, que deve ser integrado a um culto e, paulatinamente, ao conjunto “das convenções, das crenças e das instituições que

---

<sup>37</sup> RICOEUR, op. cit., t. I, p. 91.

formam a trama simbólica da cultura”.<sup>38</sup> O símbolo também é responsável por introduzir o conceito de regra, não apenas no sentido de regras sobre descrição e interpretação para ações singulares, mas principalmente na acepção de norma.

O sujeito falante utiliza-se do sistema simbólico “*em função de*”. Pode-se afirmar em “função” da relação com seu auditório, mas, acima de tudo, pelo modo como ele se coloca no mundo onde está presente. Na sua descrição hermenêutica, Paul Ricoeur contempla as ações como “*quase-textos*”, na proporção em que os símbolos nos seus contextos oferecem regras de significação em decorrência das quais essa conduta pode ser interpretada. O termo simbólico introduz, assim, regras de descrição e de interpretação para as ações singulares e também regras no sentido de normas de conduta.

Devido a essas normas imanentes a uma cultura, as ações podem ser estimuladas ou apreciadas, ou seja, julgadas em conformidade com uma escala de preferência moral. Elas recebem, dessa forma, um valor relativo, que faz com que uma ação seja melhor que uma outra. Estes graus de valor, atribuídos no princípio às ações, podem ser estendidos aos próprios agentes, que são tomados por bons, ruins, melhores ou piores.

Essa face da *mimese I* desperta todo um campo de análise antropológica e sociológica sobre o posicionamento do sujeito falante diante do mundo e de sua platéia. A ação simbólica não é então ligada ao espírito, mas ao posicionamento do sujeito falante no que toca às tramas que todo o contexto implica. Por meio dessa análise, Ricoeur pode identificar determinadas pressuposições éticas da *Poética* aristotélica, passíveis de serem relacionados à *mimese I*.

A última característica da pré-compreensão da ação são os aspectos temporais. O entendimento da ação não está limitado a uma familiaridade com a trama conceitual da ação e suas mediações simbólicas. Por isso, são identificadas na ação estruturas temporais que requerem a narração. Ao ser atingido esse estágio, a equação que há entre narrativa e tempo continua implícita. O que Ricoeur destaca como mais importante que a correlação de determinadas categorias da ação e as suas dimensões temporais, é o “intercâmbio que a ação efetiva faz aparecer entre as dimensões temporais”.<sup>39</sup> A normatização discordante-concordante do tempo, na acepção agostiniana, articula no plano do pensamento reflexivo algumas

---

<sup>38</sup> RICOEUR, op. cit., t. I, p. 92.

<sup>39</sup> Ibid., p. 96.



marcas paradoxais. Ao afirmar que não existe um tempo futuro, um tempo passado e um tempo presente, mas sim um tríplice presente, compreendido como presente das coisas futuras, presente das coisas passadas e presente das coisas presentes, Agostinho oferece margem para uma pesquisa referente à organização temporal mais remota da ação. Todavia, o aspecto mais importante é o modo pelo qual o cotidiano organiza, um relacionado ao outro, “o presente do futuro, o presente do passado, o presente do presente”,<sup>40</sup> uma vez que este exercício configura o aspecto mais elementar da narrativa.

A vida quotidiana ordena estes aspectos na perspectiva do antes, do agora e do depois, ou então, passado, presente e futuro. A articulação conveniente e elementar entre eles é o indutivo da narração, que concomitantemente indica a constituição da intra-temporalidade dos seres no mundo. O ser no tempo é assim visto e interpretado em decorrência da representação ordinária do tempo. É nesta ótica que a narração tem, entre outros sustentáculos, a temporalidade que articula a pré-compreensão da produção discursiva. E, sobre o patamar da intra-temporalidade, irão se constituir conjuntamente as configurações narrativas e as formas mais elaboradas de temporalidade.

Nessa perspectiva, para que se tenha imitação ou representação da ação, elemento que equivale à elaboração discursiva, configuração ou *mimese II*, é necessário pré-compreender o agir humano na sua semântica, além de decifrar seu simbolismo e sua temporalidade. Como afirma Ricoeur, “é sobre esta pré-compreensão, comum ao poeta e ao seu leitor, que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária”.<sup>41</sup>

#### 1.1.2.2 *Mimese II*: imitação e criação

Na *mimese II*, é aberto o “reino do *como se*”. Ricoeur admite que poderia ter dito o “reino da *ficção*”, mantendo-se consoante com uma expressão vigente na crítica literária. No entanto, em relação a esse aspecto esclarece:

---

<sup>40</sup> RICOEUR, op. cit., t. I, p. 96.

<sup>41</sup> Ibid., p. 101.

Privo-me, contudo, das vantagens dessa expressão inteiramente apropriada para a análise de *mimese II*, a fim de evitar o equívoco que o emprego do mesmo criaria em duas acepções diferentes: uma primeira vez, como sinônimo das configurações narrativas, uma segunda vez, como antônimo de pretensão da narrativa histórica de constituir uma narrativa “verdadeira”. A crítica literária não conhece essa dificuldade, na medida em que não leva em conta a cisão que divide o discurso narrativo em duas grandes classes. Pode então ignorar uma diferença que afeta a dimensão referencial da narrativa e limita-se aos caracteres *estruturais comuns* à narrativa de ficção e à narrativa histórica.<sup>42</sup>

A *mimese II* constitui o pivô das três mimeses. Ela se localiza, enquanto configuração, entre outras duas mimeses: a prefiguração e a refiguração. A configuração é a faculdade da linguagem de se configurar (*configurare*, dar forma ou figura de) no seu espaço próprio, no seu “exílio” diante das coisas. Ricoeur conserva a noção de Aristóteles, na qual a configuração dá forma ao mundo e à ação, num processo de *imitação criativa*.

Constitui a *mimese II* um espaço de integração ao nível interno e de mediação ao nível externo. Ela atinge a integração do universo textual pelo funcionamento da intriga, e lá opera a mediação fora de seu mundo com a prefiguração e a refiguração. Ricoeur estabelece, pelo menos, três mediações da intriga. Assim, primeiramente ela transforma eventos em história contada; após uns fatores heterogêneos; e, finalmente, engendra nos eventos, ou melhor, na história, aspectos temporais.

A mediação do evento em história contada transforma eventos desintegrados em uma história, atribuindo-lhes relações. Pela intriga, eventos se tornam uma história contada dentro de uma totalidade inteligível. Uma história contada é mais do que uma enumeração ou uma sucessão de eventos. A ação de configuração torna-se compreensível “de tal maneira que se pode perguntar qual é o ‘tema’ da história”.<sup>43</sup>

A composição dos fatores heterogêneos reúne agentes, objetivos, meios, interações, circunstâncias, resultados inesperados. Ricoeur coloca esta combinação de fatores diferentes na transição entre *mimese I* e *mimese II*, ou como composição da ordem sintagmática projetada sobre o eixo paradigmático. Para Ricoeur esta passagem ou projeção sintagmático-paradigmática é obra da própria atividade da configuração.

<sup>42</sup> RICOEUR, op. cit., t. I, p. 101-102.

<sup>43</sup> Ibid., p. 103.

A terceira mediação da intriga está nos aspectos temporais. Ela realiza uma ligação entre duas dimensões temporais: uma cronológica e outra não cronológica. A dimensão cronológica possibilita que a narração se estabeleça em episódios, pois ela caracteriza a história como sendo feita de eventos. A dimensão episódica da narração transforma o tempo narrativo em representação linear. Porém, estes episódios entram em uma ordem de sucessão e tornam-se irreversíveis, como os fatos físicos e humanos.

A dimensão não-cronológica processa os eventos em história. É esta dimensão que faz a composição “configurante”, na qual uma figura é extraída de uma sucessão de fatos pela construção de uma dialética viva. O ato de configuração transforma os paradoxos da história, ou seja, a sucessão de fatos, em algo revestido de sentido, possibilitando que a história possa ser seguida.

O ato configurante consiste em tomar num conjunto as ações de detalhe ou o que é denominado de incidentes de uma totalidade temporal. Ricoeur destaca que a atitude de trilhar uma história equivale a ingressar no meio de contingências e de peripécias sob a condução de uma espera que é realizada na conclusão. Esta conclusão não depende necessariamente da lógica de premissas anteriores. O que se observa é que ela oferece à história um “ponto final”, que possui “o ponto de vista do qual a história pode ser percebida como formando um todo”.<sup>44</sup> O entendimento da história implica a atitude de compreender de que forma e porque razão a sucessão dos episódios narrados apresentaram esta conclusão. A mesma, embora possa estar distante de ser previsível, precisa ser aceitável, apresentando uma congruência com os episódios reunidos. Desse modo, o potencial que a história apresenta de ser seguida, forma a solução poética contida no paradoxo da distensão-intenção. Conforme Ricoeur:

De um lado, a dimensão poética da narrativa puxa o tempo narrativo para o lado da representação linear de muitas maneiras. Primeiro, o “então-e-então” com o qual respondemos à questão: “e depois?” sugere que as frases da ação estão numa relação de exterioridade. Ademais, os episódios constituem uma série aberta de acontecimentos, que permite ao “então-e-então” um “e assim por diante”. Finalmente, os episódios sucedem um ao outro de acordo com a ordem irreversível do tempo comum aos acontecimentos físicos e humanos.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> RICOEUR, op. cit., t. I, p. 105.

<sup>45</sup> Ibid., p. 105.

Por outro lado, a dimensão configurante possui marcas temporais inversas àquelas contidas na dimensão episódica. Em primeiro lugar, o arranjo configurante é responsável por transformar a sucessão de acontecimentos em uma totalidade significativa, entendida como o correlato na ação de agrupar os acontecimentos, o qual permite que a história siga. Em decorrência dessa ação reflexiva, a intriga toda pode ser interpretada num “pensamento”,<sup>46</sup> o qual representa o *assunto* ou *tema* da história. Todavia, esse pensamento não pode ser considerado como atemporal, pois é o tempo narrativo que desempenha a mediação entre o aspecto episódico e o aspecto configurante.

Posteriormente, a configuração da intriga é aquela que impõe a ordem seqüencial dos incidentes narrativos, aquilo que Ricoeur denominou como “o sentido do ponto final”, ou seja, o elemento através do qual a história pode ser contemplada como uma totalidade. Em relação a isso, Ricoeur observa que é na ação de *re-narrar*, mais que na de narrar, que o papel estrutural do final da narrativa pode ser melhor desenvolvido. Quando uma história é bastante conhecida, podendo-se citar como exemplo as narrativas tradicionais, populares e as crônicas nacionais que descrevem os fatos fundadores de uma comunidade, a seqüência dessas histórias, como um todo, oferece ao leitor menos surpresas ou descobertas. No entanto, a apreensão dos episódios possibilita que uma nova qualidade de tempo seja originada desse entendimento.

Por fim, a atitude de retomar a história narrada constitui uma alternativa à representação do tempo, como se este seguisse do passado em direção ao futuro. Em relação a isso, Ricoeur sugere que a recapitulação tem poder de inverter a ordem natural do tempo, pois “lendo o fim no começo e o começo no fim, aprendemos também a ler o próprio tempo às avessas, como a recapitulação das condições iniciais de um curso de ação nas suas conseqüências terminais”.<sup>47</sup>

A função de mediação da *mimese II* provém do dinamismo daquilo que Ricoeur denomina de *operação de configuração*. Nesse sentido, todos os conceitos relacionados a esse nível apresentam a responsabilidade de designar operações. Esse dinamismo representa que a intriga já exerce, no seu autêntico território textual, uma função de integração e, nessa direção, de mediação. Isso possibilita que ela opere, afastada de seu próprio território, uma mediação mais ampla entre a

---

<sup>46</sup> RICOEUR, op. cit., t. I, p. 105.

<sup>47</sup> Ibid., p. 106.

*pré-compreensão* e, como afirma Ricoeur, “a pós-compreensão da ordem da ação e de seus traços temporais”.<sup>48</sup>

A configuração é munida por duas outras características complementares que garantem a mediação externa com a *mimese III* ou a refiguração, que são a esquematização e a tradição. Como assegura Ricoeur, “a imaginação produtora não só é sem regras, mas constitui a matriz geradora das regras”.<sup>49</sup>

Ainda Ricoeur adiciona à análise do ato configurante duas linhas complementares, que garantem a continuação do processo responsável por juntar a *mimese III* a *mimese II*. Essas duas linhas exigem o suporte da leitura para serem reativados, ou seja, a *esquematização* e a *tradição*. Ambos são característicos do ato configurante e apresentam uma relação bastante particular com o tempo. Desse modo, Ricoeur registra que o esquematismo configura-se numa história que tenha todas as características de uma *tradição*. Esta pode ser compreendida como a transmissão viva de uma inovação sempre suscetível a ser resgatada pela atividade literária. A *tradição*, nessa perspectiva, enriquece o relacionamento da intriga com o tempo através de uma nova roupagem.

A tradição é constituída, sobretudo, por dois elementos: inovação e sedimentação. Na sedimentação estão relacionados os paradigmas que formam a tipologia da tessitura da intriga, entre os quais podem ser citados a forma, o gênero e o tipo narrativo. Afirma-se, desse modo, que os paradigmas são oriundos da imaginação produtora desses vários níveis.

Tratando do outro extremo da tradição, entendido como *inovação*, Ricoeur assegura que seu *status* está relacionado ao da sedimentação. Por essa razão, os paradigmas formam apenas a gramática responsável por regular a composição de obras novas, antes dessas se tornarem típicas. Do mesmo modo que a gramática de uma língua coordena a produção de frases que sejam adequadamente formadas, em que o número e o conteúdo sejam imprevisíveis, uma obra artística configura-se como uma produção original no universo da linguagem. Em relação a isso Ricoeur complementa:

---

<sup>48</sup> RICOEUR, op. cit., t. I, p. 103.

<sup>49</sup> Ibid., p. 107.

(...) o trabalho da imaginação não nasce do nada. Ele liga-se de um modo ou de outro, aos paradigmas da tradição. Mas pode manter uma relação variável com esses paradigmas. O leque de soluções é vasto; desdobra-se entre os dois pólos da aplicação servil e do desvio calculado, passando por todos os graus da “deformação regrada”. O conto, o mito e em geral a narrativa tradicional atêm-se mais ao primeiro pólo. Mas à medida que nos afastamos da narrativa tradicional, o desvio, o afastamento torna-se a regra. Assim, boa parte do romance contemporâneo deixa-se definir como anti-romance, na medida em que a contestação predomina sobre o gosto de simplesmente variar a aplicação.<sup>50</sup>

A variedade na aplicação atribui uma história à imaginação produtora, observando-se que a mesma, no momento em que se contrapõe à sedimentação, fundamenta a tradição narrativa. Representa esse o último aspecto através do qual o relacionamento existente entre narrativa e tempo evolui no nível da *mimese II*.

### 1.1.2.3 *Mimese III*: o espetáculo na aceção do auditório

Considerar a relação entre texto e leitor como pertencente ao âmbito narrativo significa tomar o leitor como agente que reconstrói a estória no ato de leitura. Em consonância com Ricoeur, “o texto só se torna obra na interação entre texto e receptor”.<sup>51</sup>

Isso significa que existe uma intersecção entre o universo do texto e o universo do leitor, o que forma uma espécie de fusão de horizontes. Ricoeur afirma que uma teoria da escrita deve ser completada por uma teoria da leitura. A esta relação do leitor com o texto, Ricoeur denominou de *mimese III*.

De alguma maneira *mimese I* e *mimese III* se encontram, completando a órbita de um círculo. Esse aspecto é registrado porque, se em uma dimensão a *mimese I* está endereçada ao universo cultural que subjaz o texto, a *mimese III* traz o espectador envolvido em sua própria cultura. Como sublinha Ricoeur, o referido círculo pode ser vicioso ou não. O risco da redundância, no momento em que os três níveis da *mimese* atuam confirmando-se mutuamente, de uma forma tautológica, deve ser considerado. Pode-se, todavia, afirmar com Ricoeur que a intriga nem sempre representa o triunfo da ordem e que a narrativa também pode introduzir um elemento que questione e transgrida as regras sociais dadas.

<sup>50</sup> RICOEUR, op. cit., t. I, p. 109.

<sup>51</sup> Ibid., p. 118.

Sob outra perspectiva, no momento da leitura, o sujeito leitor interpõe à narrativa o seu próprio horizonte cultural e de vida, o que oferece margem a inúmeras interpretações do texto narrativo. Conforme Ricoeur, “todo um leque de casos é aberto por esse fenômeno de interação: desde a confirmação ideológica da ordem estabelecida, como na arte oficial ou na crônica do poder, até a crítica social e mesmo a derrisão de qualquer real”.<sup>52</sup>

A ação da leitura acompanha a configuração da narrativa e atualiza a sua capacidade de ser seguida, uma vez que seguir uma história significa atualizá-la na leitura. Considerando a possibilidade da tessitura da intriga ser descrita como um ato de juízo e da imaginação produtora, na proporção em que esse ato se efetiva vai se refigurando a obra conjunta do texto e de seu leitor. O ato da leitura segue o jogo entre a inovação e a sedimentação dos paradigmas que modelam a tessitura da intriga: “é no ato de ler que o destinatário joga com as coerções narrativas, efetua os desvios, participa do combate entre o romance e o anti-romance, e tem o (...) prazer do texto”.<sup>53</sup>

Dessa forma, a ação da leitura representa o operador que conjuga *mimese III* e *mimese II*, configurando-se como último vetor da refiguração do universo da ação sob o signo da intriga. A complementação da teoria da escrita por uma teoria da leitura representa apenas a primeira etapa a ser percorrida na compreensão da *mimese III*. De qualquer forma, uma estética da recepção não pode comprometer a problemática da comunicação sem que a referência também seja comprometida. Pode-se entender comunicação, em última instância, como algo que esteja situado para além do sentido de uma obra, ou seja, o universo que a mesma projeta e que representa o seu horizonte. Por sua vez, tanto o ouvinte como o leitor o assimilam em conformidade com o seu potencial de “acolhimento”. A *mimese III* será, portanto, compreendida como a intersecção entre o universo do texto e o universo do ouvinte ou do leitor.

Nesse contexto, os três níveis da operação mimética, compreendidos como *mimeses I, II e III* da ação, propostos por Ricoeur, estão sintetizados, como já se afirmou, nos tempos da prefiguração, configuração e refiguração, respectivamente. Esses tempos constituem as mediações simbólicas constitutivas do ato de narrar e, como tal, da própria experiência compreensiva. O ato narrativo passa de um tempo

---

<sup>52</sup> RICOEUR, op. cit., t. I, p. 121.

<sup>53</sup> Ibid., p. 118.

prefigurado da ação, no nível do vivido e da experiência em *mimese I*, para um tempo configurado simbolicamente pela composição narrativa em *mimese II*, objetivando comunicar uma experiência, o que caracteriza o terceiro tempo enquanto tempo da alteridade, no qual se comunica o narrado. Tem-se, portanto, o tempo refigurado em *mimese III*, que restitui à ação o tempo vivido do leitor, completando o ciclo dessas operações narrativas, em que o sentido nunca se encerra num fechamento ou cristalização:

O acontecimento completo não é apenas que alguém tome a palavra e dirija-se a um interlocutor, é também que ambicione levar à linguagem e partilhar com outro uma nova experiência. É essa experiência que, por sua vez, tem o mundo como horizonte. Referência e horizonte são correlativos como o são a forma e o fundo. Qualquer experiência possui, ao mesmo tempo um contorno que a cerca e discerne e ergue-se sobre um horizonte de potencialidades que constituem seu horizonte externo e interno. (...) Essa pressuposição muito geral implica que a linguagem não constitui um mundo ela própria. Ela não é sequer um mundo. Porque estamos no mundo e somos afetados por situações, tentamos nele nos orientar por meio da compreensão e temos algo a dizer, uma experiência a levar à linguagem e a partilhar.<sup>54</sup>

Consiste, neste aspecto, a pressuposição ontológica da referência que é refletida no interior da própria linguagem como um postulado destituído em sua justificação imanente. Ricoeur considera, assim, que a linguagem é por si própria da ordem do “Mesmo” e, de modo conseqüente, o mundo é o seu “Outro”. Essa alteridade é comprovada pela auto-reflexividade da linguagem que, desse modo, compreende-se no ser com a finalidade “referir-se ao ser”.<sup>55</sup>

Nos casos em que os textos literários são constituídos por alegações relacionadas ao verdadeiro e ao falso, à mentira e ao segredo, elementos esses que reconduzem de forma inelutável à dialética que há entre o ser e a aparência, essa poética esforça-se por considerar como um simples efeito de sentido aquilo que decide, por determinação metodológica, denominar de ilusão referencial. No entanto, o problema de relação da leitura com o universo do leitor não é rompido, mas apenas “adiado”:

---

<sup>54</sup> RICOEUR, op. cit., t. I, p. 119-120.

<sup>55</sup> Ibid., p. 120.



As “ilusões referenciais” não são um efeito qualquer do sentido do texto: requerem uma teoria detalhada, por sua vez, destacam-se sobre o fundo de um horizonte de mundo que constitui o mundo do texto. Pode-se certamente incluir a própria noção de horizonte na imanência do texto como uma excrescência da ilusão referencial. Mas a leitura coloca de novo o problema da fusão de dois horizontes, o texto e o do leitor, e pois a intersecção do mundo do texto com o mundo do leitor.<sup>56</sup>

Afirma Ricoeur que a literatura narrativa de todas as obras poéticas apresentam discrepâncias e paradigmas. Assim, se não recusa o problema da fusão de horizontes do texto e do leitor, ou da intersecção existente entre esses dois universos, faz-se necessário localizar no próprio funcionamento da linguagem poética uma forma de ultrapassar o “abismo aberto entre os dois mundos pelo próprio método da imanência da poética anti-referencial”.<sup>57</sup>

Verifica-se que a ficção encontra inspiração tanto na história como a história na ficção. Essa inspiração recíproca faz com que Ricoeur sintam-se autorizado a situar o problema da *referência cruzada* entre a historiografia e a narrativa de ficção. Essa problemática apenas poderia ser escamoteada por uma concepção positivista da história, se essa fosse negligente em relação à participação da ficção na referência por traços, e numa concepção anti-referencial da literatura, que negligenciasse o poder de alcance da referência metafórica em qualquer poesia.

Uma teoria do tempo refigurado, ou do tempo narrado, necessita da mediação do terceiro parceiro da conversação já determinada entre a epistemologia da historiografia e a crítica literária, que é aplicada à narratividade no processo de discussão sobre a referência cruzada. O terceiro parceiro é a *fenomenologia do tempo*, que determina a fase inaugural do estudo relativo ao tempo em Santo Agostinho.

A aproximação entre a *Poética* de Aristóteles e as *Confissões* de Agostinho só oferece uma verificação parcial e de certo modo circunstancial dessa tese. Se o caráter aporético de toda a fenomenologia pura do tempo pudesse ser argumentado de modo ao menos plausível, o círculo hermenêutico da narratividade e da temporalidade seria ampliado bem além do círculo da *mimese*, ao qual foi preciso limitar a discussão na primeira parte desta obra, enquanto a historiografia e a crítica literária não se pronunciassem sobre o tempo histórico e sobre os jogos da ficção com o tempo.<sup>58</sup>

<sup>56</sup> RICOEUR, op. cit., t. I, p. 121.

<sup>57</sup> Ibid., p. 122.

<sup>58</sup> Ibid., p. 127.

Desde o estudo dedicado ao tempo, na obra de Santo Agostinho, Ricoeur destaca a principal incidência epistemológica da noção de hierarquia temporal, que é a historiografia e a narratologia. A primeira, em seu processo de luta contra a história factual; a segunda, na sua ambição de descronologizar a narrativa. Ambas demonstram apenas conceder espaço a uma única narrativa, que é a cronologia, ou às relações sistêmicas anacrônicas. Acrescenta-se, também, o fato de a cronologia apresentar um outro contrário, que é a própria temporalidade elevada a seu nível de maior tensão.

O último problema que Ricoeur destaca a respeito do tempo narrado é aquele relativo “ao limite superior do processo de hierarquização da temporalidade”.<sup>59</sup> Para Santo Agostinho e toda a tradição cristã, o processo de interiorização das relações essencialmente extensivas do tempo conduz a uma eternidade em que todas as coisas estão presentes simultaneamente. A aproximação da eternidade pelo tempo baseia-se, assim, na estabilidade de uma alma em repouso.

Ricoeur ainda destaca a importância em se fazer uma avaliação sobre o deslocamento da *mimese* da ação para a *mimese* do personagem, a qual inaugura toda a cadeia de noções referentes ao ponto de vista e à voz narrativa. Observa Ricoeur que foi a consideração do drama que levou Aristóteles a atribuir ao personagem e a seus pensamentos um lugar eminente, mesmo que sempre subordinado à categoria englobante do *muthos* na teoria da *mimese*, pois “o personagem pertence verdadeiramente ao ‘quê’ da *mimese*”.<sup>60</sup> Considerando que a distinção entre drama e diegese pertence apenas ao “como” – ou modo de apresentação dos personagens pela voz narrativa -, a categoria do personagem apresenta os mesmos direitos na diegese e no drama. Para a literatura moderna, isso ocorre de maneira contrária, pois é pela diegese, enquanto oposta ao drama, que possibilita entrar mais diretamente na problemática do personagem com seus pensamentos, sentimentos e discursos e, como assinala Ricoeur “nenhuma arte mimética foi tão longe na representação dos pensamentos, dos sentimentos e do discurso quanto o romance”.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> RICOEUR, op. cit., t. I, p. 130.

<sup>60</sup> RICOEUR, op. cit., t. II, p. 148.

<sup>61</sup> Ibid., p. 148.

## CAPÍTULO 2

### **“DEIXAI-ME A REALIDADE DO MOMENTO”: RICARDO REIS E A REPRESENTAÇÃO ESPAÇO-TEMPORAL DA NARRATIVA**

---

Eu encontrava maravilhosamente forte a sensação de me dissolver no meio dos homens, de não ser mais que um elemento perfeitamente indiferente na pluralidade fluente dos vivos.

**Paul Valéry**

No que concerne ao diálogo entre *mimese* e realidade promovido em *O ano da morte de Ricardo Reis*, um dos principais elementos que fundamentam esse processo consiste na reintegração de Ricardo Reis ao universo luso-europeu de 1936, quando este retorna a Portugal, após a morte de Fernando Pessoa. Dessa forma, é legada a ele a vivência cotidiana no conturbado ano de 1936, período em que a ficção saramaguiana lhe proporciona viver nove tumultuados meses. Frente à irrupção célere dos acontecimentos históricos, Ricardo Reis, de maneira voluntária, se distancia dos mesmos, negando-se a compreender como se processam tais eventos, sem assumir qualquer atitude ou interferir na gama de seus valores filosóficos. O universo ficcional do romance, portanto, promove o confronto do personagem Ricardo Reis com sua prática poética, a mesma que afirma que “sábio é aquele que se contenta com o espetáculo do mundo”, com um tempo e uma realidade cultural conflituosos, marcados por impasses entre o mar e a terra, o passado e o presente, a *mimese* a história.

## 2.1 A *mimese* do “espetáculo do mundo” europeu de 1936: alheamento ou sábia indiferença?

Numa grande *marche aux-flambraux*-todas-as-cidades-da-europa  
 Numa grande marcha guerreira a indústria, o comércio e o ócio,  
 Numa grande corrida, numa grande subida, numa grande descida  
 (...)

Álvaro de Campos

Na ficção de Saramago, Ricardo Reis retorna a Lisboa de 1936 com a sua placidez, entendida principalmente como uma forma de alheamento. O personagem-heterônimo incorpora um “homem sossegado, alguém que se sentou na margem do rio a ver passar o que o rio leva, talvez à espera de se ver passar a si próprio na corrente”,<sup>62</sup> demonstrando ser “espectador do espetáculo do mundo, sábio se isso for sabedoria, alheio e indiferente por educação e atitude, mas trêmulo porque uma simples nuvem passou”.<sup>63</sup> O discurso ficcional o transporta de volta a Lisboa, lançando-o a terra. O motivo pelo qual veio era ignorado por ele. Apenas convive com outros indivíduos no hotel, no restaurante, na rua, no consultório, na polícia. É necessário que perca o alheamento do mundo e, para tanto, possui os jornais. Todos estes elementos constituem novas experiências que vão sendo adicionadas para “reformular” Ricardo Reis.

O personagem não ignora os indícios históricos que reportam ao salazarismo, ao nazismo, ao fascismo de Mussolini, à guerra na Etiópia, ao colonialismo, à guerra civil espanhola e procura, sem grande dedicação, romper o isolamento da realidade, por meio da leitura de jornais, como faz logo após se instalar no hotel Bragança, em Lisboa: “Vou para cima, estou cansado da viagem, foram duas semanas de mau tempo, se houvesse por aí uns jornais de hoje, questão de me por em dia com a pátria, enquanto não adormeço”.<sup>64</sup>

As notícias dos “jornais cor de cinza, baços”,<sup>65</sup> chegam-lhe de maneira desorganizada e o narrador não investe na elaboração do inventário pedagógico dos fatos. Torna-se responsabilidade do personagem a leitura dos acontecimentos, a seleção e organização das informações ouvidas, o processo de elaboração do

<sup>62</sup> SARAMAGO, 1998, p. 296.

<sup>63</sup> Ibid., p. 87.

<sup>64</sup> Ibid., p. 24.

<sup>65</sup> Ibid., p. 24.

pensamento acerca dos episódios e, conseqüentemente, a composição do mosaico de sua época com os fragmentos oriundos da realidade.

Contudo, a bagagem de informação advinda dos jornais gera um entorpecimento em Ricardo Reis, que divaga entre notícias triviais envolvendo inaugurações oficiais do Chefe de Estado, cheias, epidemias, curiosidades, como a da mulher mais alta do mundo, concursos de beleza, avanços das tropas italianas, operações para a mudança de sexo de uma atleta, notícias sobre presentes distribuídos aos pobres, pedido de sugestão ao redator referente ao canibalismo de uma cadela, entre outros assuntos. Nessa perspectiva, a leitura que se destinaria a “por em dia com a pátria” será um processo repetido de divagações que aprofunda, cada vez mais intensamente, a sensação de “desterrado”, como o personagem se sente, num espaço cinzento, onde quase sempre chove, e onde os jornais são também “cor de cinza, baços”, como o tempo.

O espaço estará, desde a chegada a Lisboa, envolvido pelas águas de uma chuva que cai em forma de “temporal que recrudescer, desta noite que não virá mais nada que se aproveite, chuva, vendaval em terra e no mar, solidão”.<sup>66</sup> A “solidão” do estrangeiro em seu próprio país deverá permanecer inalterada para o personagem que retorna do Brasil, depois de uma longa ausência e se mostra incapaz de se “por em dia com a pátria”. O domínio aparente das informações, por meio dos jornais “baços”, não distancia Ricardo Reis das *Odes* que constam de sua biografia, nem o conduz a uma intervenção mais ativa no seu conturbado momento histórico: o ano de 1936.

A situação da Europa, naquele período, é estigmatizada por crises políticas que oscilam as suas tendências entre o totalitarismo e a democracia. O quadro de incessantes agitações na Espanha é levado de duas formas ao conhecimento de Reis: a imprensa jornalística portuguesa e os emigrantes espanhóis que buscavam refúgio em Portugal. O protagonista não demonstra esforço para analisar estas informações e encontrar as suas contradições. O jornal constitui mais uma alternativa para preencher o vácuo existencial do que uma vontade de investigar o tempo para que nele possa exercer, talvez, a sua opção de vida. Dessa maneira, o narrador define o mundo que chega até Reis:

---

<sup>66</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 24-25.

[...] o jornal, por falar do mundo geral, servia de barreira contra este outro mundo próximo e sitiante, podiam as notícias daquele de além ser lidas como remotas e inseqüentes mensagens, em cuja eficácia não há muitos motivos para acreditar porque nem sequer temos a certeza de que cheguem ao seu destino, Demissão do governo espanhol, aprovada a dissolução das cortes, uma, O Negus num telegrama à Sociedade das Nações diz que os italianos empregam gases asfixiantes, outra, são assim os periódicos, só sabem falar do que aconteceu, quase sempre quando já é tarde demais para emendar os erros, os perigos e as faltas [...].<sup>67</sup>

O personagem demonstra interesse pelo caminho seguido pela política espanhola. Embora pudesse perceber uma série de convulsões vividas pela Espanha, Reis priva-se de assumir posições, elaborar opiniões ou julgamentos a respeito do quadro de acontecimentos ocorridos no país vizinho de Portugal. Adota, todavia, um posicionamento tácito e uma resignada aceitação referente ao que é noticiado pela imprensa portuguesa, que em virtude da censura procura aderir e defender as atitudes dos nacionalistas espanhóis, sob a liderança do General Franco.

Ricardo Reis deve ter sido o último habitante de Lisboa a saber que se dera um golpe militar em Espanha. Ainda com os olhos pesados de sono, foi à escada buscar o jornal (...), Levantamento do exército de terra espanhol, quando este título lhe bateu nos olhos Ricardo Reis sentiu uma vertigem, (...) leu a notícia brevíssima, em página anterior encontrou um telegrama atrasado, Receia-se em Madrid um movimento revolucionário fascista, esta palavra incomodou-o subtilmente, é verdade que a notícia vinha da capital espanhola, onde tem assento o governo de esquerda, percebe-se que usem uma linguagem assim, mas seria muito mais compreensível se se dissesse, por exemplo, que se levantaram os monárquicos contra os republicanos, dessa maneira saberia Ricardo Reis onde estavam os seus, que ele próprio é monárquico, como estamos lembrados, ou é altura de recordar, se esquecidos. (...) Ricardo Reis não precisa de tomar partido, esta batalha, se vier a ser, não é a sua, o caso é entre republicanos e republicanos. Por hoje, o jornal deu quanto sabia de notícias. Amanhã talvez diga que o movimento abortou, que os revoltosos foram dominados, que a paz reina em toda a Espanha. Ricardo Reis não sabe se isto lhe causaria alívio ou pesar.<sup>68</sup>

O texto jornalístico veiculado em Portugal é portador de notícias selecionadas pelos órgãos de censura de um regime autoritário. Apenas um intelectual que se refugia na sua alienação pessoal, tal como Ricardo Reis, para quem “sábio é aquele que se contenta com o espetáculo do mundo”, é capaz de lê-lo de forma inocente, desprovido de senso crítico.

<sup>67</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 48-49.

<sup>68</sup> Ibid., p. 381-382.

A condição de Ricardo Reis como leitor e reproduzidor passivo das notícias que lê, torna-se evidente em expressões da seguinte natureza: “Está no jornal, eu li, (...) Eu não posso ir a Espanha ver o que se passa, tenho de acreditar que é verdade o que eles me dizem, um jornal não pode mentir, seria o maior pecado do mundo”.<sup>69</sup> O jornal adquire um *status* de autoridade absoluta, personificando a “Verdade”.

A imprensa escrita transfigura-se em uma realidade imprescindível para a existência de Ricardo Reis, uma vez que se torna não apenas a alternativa encontrada pelo personagem para manter-se informado a respeito do que acontecia no mundo, mas essas páginas de prosa espalhada combatem a monotonia e a solidão de sua existência entregue ao ócio. O personagem vale-se dos jornais para mitigar o marasmo da vida, buscando, sobretudo, uma estratégia de defesa da realidade circundante, que se reveste de um caráter ameaçador.

A prosa jornalística, tal como qualquer outro texto, compõe-se de um tecido de signos, podendo ser compreendida como um artefato que preside o relacionamento do ser humano com diversos aspectos da realidade. Portanto, os jornais, como também os outros meios de comunicação, não se limitam a relatar e noticiar acontecimentos. Eles produzem as suas notas, o seu discurso referente às coisas e às pessoas, criando para o tempo e para a história conhecimentos a respeito de acontecimentos, que não apenas reproduzem a atualidade de um certo grupo, mas auxiliam a construí-la. Por isso, todo o texto clama por uma leitura não trivial, que seja capaz de colocar o ser humano em relação com a realidade de modo ativo e eficaz.

Por outro lado, com a leitura jornalística, Reis além de preencher o ócio pretende reencontrar Portugal. Permanece implícita, nesta atitude, a intenção de reafirmar uma identidade que já havia sido delineada por Fernando Pessoa, ao criar o seu heterônimo. Conseqüentemente, o personagem saramaguiano procura reconhecer-se a si mesmo, o que é expresso por intermédio da transfiguração ficcional de um indivíduo humano desprovido de orientação, objetivos e ocupações existenciais. Além da busca por traçar uma possível identidade para o indivíduo Ricardo Reis, a narrativa ficcional apresenta outro propósito que não aparece claramente nas ações do protagonista, mas é expressivo na voz narrativa. Este

---

<sup>69</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 400.

propósito consiste em contemplar uma nação portuguesa subjugada pela ditadura salazarista e por uma política fortalecida pelas facções de direita, igreja católica, representantes do latifúndio, grandes financistas e, como já foi mencionado, da própria imprensa.

Na sua leitura, Reis capta e absorve as imagens e os dados oferecidos pela informação jornalística sem adentrar-se ou compreender a dinâmica profunda das transformações sofridas pelo “seu universo”. Na leitura que realiza não percebe que os episódios diários do jornal tecem a história para além daquilo que está escrito, limitando-se a reproduzir a ideologia dominante que se transcreve nas páginas jornalísticas. Não é registrado o menor esforço do personagem para “decantar” as notícias emitidas pelos meios de comunicação oficial, como se não estivesse notando o trabalho da censura imposto à imprensa e as contradições advindas dessa ação. Convém destacar que em *O ano da morte de Ricardo Reis*, a imprensa é apresentada como o mais importante mecanismo de valorização da ditadura salazarista.

Para um personagem torturado por incertezas a respeito de sua própria individualidade e dos destinos da sua sociedade, o desencadeamento angustiante do ano de 1936 elevaria, de forma mais acentuada, o sentimento de fragmentação. Para um indivíduo alienado como Reis, seria bastante conveniente receber todos os dias, da mesma forma que ocorria ao milionário norte-americano John Rockefeller, uma cópia diária exclusiva do jornal, de cujo texto eram suavizadas ou subtraídas por completo as intempéries do mundo. Através desse recurso, simulava-se a humanidade vivendo perfeitamente em ordem, inexistindo qualquer espécie de ameaça à situação harmônica de uma burguesia devota ao cristianismo e ao regime capitalista.

Sem poder beneficiar-se do mesmo recurso usufruído por Rockefeller por meio das páginas do *The New York Times*, Ricardo Reis é motivado a deixar-se guiar por uma postura epicurista e estoica, advindas de sua significativa formação clássica. Nas ações de Reis frente à vida, ambas posturas são combinadas, de modo que o personagem convence a si mesmo que o ser humano não pode atribuir importância às adversidades inevitáveis à existência, pois as mesmas representam um risco ao equilíbrio espiritual do homem. O produto desta convicção é a consciência de que a atitude mais sábia a ser tomada consiste em agir de forma indiferente e alienada frente aos acontecimentos que o circundam:



Ricardo Reis lê os jornais. Não chega a inquietar-se com as notícias que lhe chegam do mundo, talvez por temperamento, talvez por acreditar no senso comum que teima em afirmar que quanto mais as desgraças se temem menos acontecem, Se isto assim é, então o homem está condenado, por seu próprio interesse, ao pessimismo eterno, como caminho para a felicidade, e talvez, perseverando, atinja a imortalidade pela via do simples medo de morrer. Não é Ricardo Reis como John D. Rockefeller, não precisa que lhe peneirem as notícias, o jornal que comprou é igual a todos os outros que o ardina transporta na sacola ou estende no passeio, porque, enfim, as ameaças, quando nascem, são como o sol, universais, mas ele recolhe-se a uma sombra que lhe é particular, definida desta maneira, o que eu não quero saber, não existe, o único problema verdadeiro é como jogará o cavalo da rainha, e se lhe chamo verdadeiro problema não é porque o seja realmente, mas porque não tenho outro. Lê Ricardo Reis os jornais e acaba por impor a si mesmo o dever de preocupar-se um pouco.<sup>70</sup>

A atitude do personagem ao ignorar o que não lhe desperta interesse expressa a rejeição do mundo e das “tenebrosidades” inerentes à existência humana. Nessa perspectiva, é nítida a dedicação de Reis em se conservar afastado da “realidade impressa” nas páginas dos jornais e nas conversas travadas diariamente com outros personagens do romance. Embora exista esse esforço, a negação da realidade não se substancializa plenamente. Surge, então, uma situação conflituosa na qual se localizam, em um extremo, a vontade de se afastar do mundo e, em outro, a impossibilidade de um total distanciamento. Conseqüentemente, a angústia advinda dessa dicotomia submerge o personagem em uma profunda crise existencial. Mesmo tentando se apoiar em seus princípios e valores filosóficos como muralhas protetoras, Reis não consegue ignorar a desestruturação do marco divisor entre o universo que construiu para si mesmo e a realidade ameaçadora, de modo que as contradições são ilustradas diariamente nas páginas do jornal. Nessa realidade hostil, ainda que se deseje resistir contra a opressão sofrida pelos homens e pela sociedade, há uma série de elementos bastante perceptíveis como a crise econômica, a situação de pobreza do povo português, a hipocrisia religiosa utilizada para beneficiar o estado, as rígidas demarcações sociais entre as classes da população.

Considerando que Ricardo Reis é um mero leitor-reprodutor das notícias do jornal sobre as quais seu principal interlocutor, Fernando Pessoa, não possui mais acesso, uma vez que perdeu a capacidade de ler, “dado fulcral para afastá-lo da palavra que lhe servia de ponte para participar do mundo dos homens”,<sup>71</sup> cabe a Pessoa apresentar a sua interferência por meio de comentários críticos que

<sup>70</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 380-381.

<sup>71</sup> CERDEIRA, op. cit., p. 116.

desmascaram as incoerências veiculadas pela fonte informadora. Desse modo, a deificação de Hitler, guia eleito pelo povo alemão, é amplamente discutida em um dos diálogos entre ambos. A voz narrativa, portanto, situa o leitor frente a três modalidades discursivas, sendo elas as notícias jornalísticas, os apontamentos feitos por Reis e as intervenções irônicas de Pessoa.

No momento em que se aproxima Hitler do Padre Eterno ou afirma-se que “Portugal é Cristo e Cristo é Portugal”, o discurso ideológico distancia a possibilidade de julgamento imparcial, endereçando de forma tendenciosa a expressão de uma nação profundamente religiosa que se vê, exatamente por isso, munida de potencial para contestar *Cristo* ou o *Padre Eterno*. Nesse sentido, com uma certa dose humorística revestida de ironia, Fernando Pessoa se refere a essas duas estratégias:

Magnífica lógica, para a juventude Hitler é um deus, servindo-o fielmente cumpre um preceito do Padre Eterno, portanto temos aqui um deus a agir como intermediário doutro deus para os seus próprios fins, o Filho como árbitro e juiz da autoridade do Pai, afinal o nacional-socialismo é uma religiosíssima empresa [...]. É que, segunda a declaração solene de um arcebispo, o do Metilene, Portugal é Cristo e Cristo é Portugal, Está aí escrito, Com todas as letras, Que Portugal é Cristo e Cristo é Portugal, Exactamente.<sup>72</sup>

O elo estabelecido entre a Igreja e o Estado, mencionado ainda em outras circunstâncias e de modo progressivamente mais nítido, destaca as táticas que configuram o poder, pois “para os lados da Floresta Negra, os bispo alemães anunciaram que a igreja católica e o Reich iriam combater ombro a ombro contra o inimigo comum [...]”.<sup>73</sup>

Observando que Hitler representa um grande modelo para a nação portuguesa, verifica-se que toda a atitude de aproximá-lo a Salazar é benéfica para o regime de Portugal. No momento em que assume as palavras do periódico, o discurso apresenta referência à situação de Portugal, a qual “como um todo não faltam alegrias”. Isso relembra os oito anos de governo de Salazar, transcorridos até 1936, período em que se passa a narrativa. Na figura do ditador, resplandece o homem que surgiu com o propósito de “salvar” Portugal da situação caótica em que

<sup>72</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 285.

<sup>73</sup> Ibid., p. 411-412.

este país se encontrava, impondo-lhe uma nova doutrina e a certeza de um futuro promissor.

Os episódios passados na rua, notícias publicadas em jornais, encontros populares como o comício acontecido na Praça dos Touros, constituem modalidades que representam a realidade europeia a qual Ricardo Reis, que recentemente retornou à sua pátria, contempla com a “dificuldade óbvia de um cantor de musas arcádicas lançado no palco fervilhante do pré-guerra”.<sup>74</sup>

### 2.1.1 “Tal seja Lídia”: a musa reinventada

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

**Ricardo Reis**

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, Lídia, a musa das odes do poeta heterônimo Ricardo Reis, é “reinventada” por Saramago e “redescoberta” em uma criada de hotel. Neste romance, novamente será apresentado um Ricardo Reis desnordeado. Regressar a Portugal e deparar-se com uma Lídia no hotel, trouxera-lhe de volta o universo do texto: “Lídia, diz, e sorri. Sorrindo vai buscar à gaveta os seus poemas, as suas odes sáficas, lê alguns versos apanhados no passar das folhas (...)”.<sup>75</sup>

Contudo, há uma discrepância evidente entre a musa das odes e a mulher do povo que se relaciona fisicamente com o personagem Ricardo Reis. Isso fica evidente em um diálogo entre Reis e Pessoa, quando o poeta de *Mensagem* afirma que “afinal a tão falada justiça poética sempre existe, tem graça a situação, tanto você chamou por Lídia, que Lídia veio, teve mais sorte que o Camões, esse para ter uma Natércia precisou de inventar o nome e daí não passou”.<sup>76</sup> Em relação a esse apontamento, responde Ricardo Reis que “veio o nome de Lídia, não veio a mulher”.<sup>77</sup>

<sup>74</sup> CERDEIRA, op. cit., p. 118.

<sup>75</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 45.

<sup>76</sup> Ibid., p. 115.

<sup>77</sup> Ibid., p. 115.

A “nova Lídia” apresenta-se a Ricardo Reis como o eco distante de um nome, frustra todas as suas expectativas, pois era aguardada uma musa e surge a criada de hotel; era concebida em um plano ideal e a mesma aparece em sua cama, na condição de mulher que se oferece por completo ao gozo do amor; fora idealizada como alheia, destituída de qualquer compromisso em seu silêncio sábio, espectadora do mundo, da forma como ele sempre a esperara e a mesma surge participante, indagadora, demonstrando conhecer o tempo em que vive.

Numa atitude contrária a de Ricardo Reis, Lídia é essencialmente questionadora, pois deseja compreender e desenvolver análises, não demonstrando preocupação alguma se o seu ponto de vista destoa das vozes oficiais advindas do poder, como pode ser observado nesse diálogo entre ela e Reis:

Foi o teu irmão que te mostrou, Sim, foi o Daniel, Então o teu irmão é comunista, Ah, isso não sei, mas é a favor, Qual é a diferença, Eu olho para ele e é uma pessoa como as outras, Achas que se fosse comunista tinha um aspecto diferente, Não sei, não sei explicar, Bom, o tal engenheiro Guedes também diz que os marinheiros de Portugal não são vermelhos, nem brancos, nem azuis, são portugueses, Até parece que português é cor [...].<sup>78</sup>

Lídia não compõe de maneira leviana a crítica que elabora. Procura verificar o valor de cada palavra articulada, e tem potencial para encontrar, de modo mais preciso que o intelectual Ricardo Reis, a fórmula adequada para decodificar o discurso do poder, dentro do registro que lhe é conveniente. Na redoma de vidro em que vivera, Reis não pode aprender a conhecer o povo. Contudo, o intelectual nem sempre é o indivíduo que capta as ambigüidades do texto de maneira mais precisa. Lídia principia de uma experiência mais abrangente e o que ela diz transforma-se em evidência e convence melhor, pois como ela assegura “eu já vi o Marinheiro Vermelho e não me meteu nojo nenhum”.<sup>79</sup> Numa atitude contrária, Ricardo Reis não pode comparar e, exatamente por isso, torna-se mais facilmente convencido pela propaganda anticomunista do regime, a qual é simplista e categórica. E por isso fala: “Foi o teu irmão quem te mostrou [...] Então o teu irmão é comunista”.

*O ano da morte de Ricardo Reis* não confere à Lídia a condição de superpersonagem. Ela não é um estereótipo feminino utópico, isto é, consciente, plenamente segura, revolucionária, embora inculta e desprovida de acesso aos

<sup>78</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 335.

<sup>79</sup> Ibid., p. 335.

meios intelectuais que a auxiliariam desenvolver uma discussão e questionar de maneira teórica o regime. Lídia também demonstra estar hesitante, temerosa, deixando-se muitas vezes envolver sem conseguir resolver certas contradições, resultado do embate entre a sua experiência e a alarmante propaganda do regime contra os comunistas.

Ao atingir-se, finalmente, o momento mais importante das contestações do sistema apresentadas em *O ano da morte de Ricardo Reis*, Lídia estava, de certa maneira, envolvida por ele, pelo fato de conhecer o segredo e por possuir um irmão cuja atuação é intensa nos navios revoltosos:

A idéia é irem para Angra do Heroísmo, libertar os presos políticos, tomar posse da ilha, e esperar que haja levantamentos aqui, E se não os houver, Se não houver, seguem para a Espanha, vão juntar-se ao governo, É uma rematada loucura, nem conseguirão sair a barra, Foi o que eu disse ao meu irmão, mas eles não dão ouvidos a ninguém, Para quando será isso, Não sei, ele não mo disse, é um destes dias, E os barcos, quais são os barcos, É o Afonso de Albuquerque, mais o Dão e o Bartolomeu Dias, É uma loucura, repete Ricardo Reis, mas já não pensa na conspiração que com tanta simplicidade lhe foi descoberta.<sup>80</sup>

A personagem Lídia apresenta consciência de suas limitações, afirmando a Ricardo Reis que “o senhor doutor é uma pessoa instruída, eu sou quase uma analfabeta”.<sup>81</sup> Reis, por seu termo, procura destruir a argumentação de Lídia, ao dizer que ela profere coisas que são alheias ao modo como deveria pensar: “Sempre me respondes com as palavras do teu irmão”.<sup>82</sup> Em relação a essa crítica, Lídia a reverte com sabedoria: “E o senhor doutor fala-me sempre com as palavras dos jornais”.<sup>83</sup>

Frente aos acontecimentos que chegam a Ricardo Reis por intermédio da imprensa, o mesmo apresenta-se hesitante. Ele é cercado por notícias, opiniões, episódios que assiste, como o dos refugiados espanhóis no Hotel Bragança, repletos de jóias e imprecando contra o governo republicano. Se a notícia do levantamento do exército lhe provoca “uma impressão de deslocamento interior, como se de súbito tivesse caído em queda livre sem ter a certeza de estar perto do chão”,<sup>84</sup> no momento em que dialoga com Lídia, o seu modo de pensar demonstra ser

<sup>80</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 416-417.

<sup>81</sup> Ibid., p. 400.

<sup>82</sup> Ibid., p. 400.

<sup>83</sup> Ibid., p. 400.

<sup>84</sup> Ibid., p. 381.

refinadamente elaborado, magistral, pronunciado com uma entonação doutoral, conferida pela sua cultura elevada. Não busca assemelhar-se a ela, uma vez que em circunstância alguma do relacionamento Lídia afasta-se da condição de criada:

À Lídia, que também tão pouco é, fala Ricardo Reis dos sucessos do país vizinho, ela conta-lhe que os espanhóis do hotel celebram o acontecimento com uma grande festa, nem a trágica morte do general os desanimou [...] E tu, perguntou Ricardo Reis, que pensas tu da Espanha, do que lá se está a passar, Eu não sou nada, não tenho instrução, o senhor doutor é que deve saber, com tantos estudos que fez para chegar à posição que tem, acho que quanto mais alto se sobe, mais longe se avista [...] aquilo em Espanha, estava uma balbúrdia, uma desordem, era preciso que viesse alguém pôr cobro aos desvarios, só podia ser o exército, como aconteceu aqui, é assim em toda a parte, São assuntos de que eu não sei falar, o meu irmão diz, Ora, o teu irmão, nem preciso ouvir falar o teu irmão para saber o que ele diz, Realmente são duas pessoas muito diferentes, o senhor doutor e o meu irmão, Que diz ele, afinal, Diz que os militares não ganharão porque vão ter o povo todo contra eles, Fica sabendo Lídia, que o povo nunca está de um lado só, além disso faz-me o favor de me dizeres o que é o povo, 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 [...].<sup>85</sup>

Lídia, de fato possui um espírito lúcido, que diz sempre mais do que se espera dela, estando um passo além do limite comum de sua classe, da sua instrução. Por essa razão, “guarda a inesperada solução nas mãos calosas, no rosto afogueado do trabalho, no corpo dobrado, no cabelo escondido pelo lenço e na ingênua sabedoria de quem lê o mundo com olhos da primeira vez”.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 385-386.

<sup>86</sup> CERDEIRA, op. cit., p. 187.

## 2.2 A realidade de uma nação: “Outra vez te revejo”

Cidade da minha infância pavorosamente perdida...  
 Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui...  
 Eu? Mas sou eu mesmo que aqui vivi, e aqui voltei,  
 E aqui tornei a voltar, e a voltar.  
 E aqui de novo tornei a voltar? [...]  
 Outra vez te revejo,  
 Mais, ai, a mim não revejo!  
 Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico,  
 E a cada fragmento fatídico vejo só um bocado de mim-  
 Um bocado de ti e de mim!...

Álvaro de Campos

Em 1936, transcorridos oito anos da efetiva liderança de Salazar, já eram conhecidos em Portugal os primeiros resultados da ditadura, situação essa que é representada no decorrer da narrativa de *O ano da morte de Ricardo Reis*. Nessa época, Portugal possuía a estabilidade de uma ditadura que perdurava há dez anos. Da primeira república, que se anunciara como radical e progressista, embora politicamente instável<sup>87</sup> e cuja economia ainda era vítima de períodos anteriores, Portugal recebera um governo autoritário, essencialmente centralizado. A estrutura

---

<sup>87</sup> PASCHKES, 1985, p. 8-13. “As origens do ‘Estado Novo’ podem ser percebidas já nos primeiros anos do século XX, com a difusão em Portugal das ideologias católicas e de extrema direita francesas. As idéias do catolicismo social de René de la Tour du Pin e Albert de Mun eram naturalmente encontradas na imprensa católica portuguesa em 1907, onde se reafirmava o valor da manutenção da hierarquia social, o descrédito ao sufrágio universal e ao parlamentarismo. Ora, desde já a incorporação em Portugal das idéias contra-revolucionárias é motivada por uma repulsa às idéias da Revolução Francesa e às promessas socialistas, sem no entanto impedir a vitória da República Portuguesa a 5 de outubro de 1910. Sintomaticamente, porém, o malogro político vivido pelos republicanos durante dezesseis anos – desde a implantação da república até o golpe militar de 28 de maio de 1926 – corresponde à trajetória de ascensão das doutrinas católicas, corporativa e nacionalista com “Deus, Pátria e Família”, em busca da “regeneração” da sociedade. Com a instalação do primeiro governo republicano, formado provisoriamente de 6 de outubro a 3 de setembro de 1911, poderia pensar-se num esfacelamento das forças católicas, em torno de uma democracia cristã ou de um catolicismo social, na medida que um dos primeiros atos daquele governo foi ter justamente promulgado a separação da Igreja e do Estado, de confiscar os bens religiosos, além de toda uma repressão popular às sedes da imprensa católica (...). Enquanto os católicos se recompunham, os governos constitucionais, em especial aquele presidido por Manuel de Arriaga (1911-1914), enfrentava diversas dificuldades: grave crise econômico-financeira, herdada da Monarquia e da Primeira Guerra Mundial (...). À breve ditadura personalista de Sidónio Pais (1917-1918), segue-se outro período conturbado da Primeira República portuguesa: há a instalação de um governo monarquista na região Norte do país, a chamada Monarquia do Porto (19 de janeiro de 1919), sendo derrotada em fevereiro do mesmo ano; as mudanças sucessivas de governo – **nove presidentes em 1920, outros cinco em 1921. De 1910 a 1926 Portugal teria conhecido quarenta e cinco governos e cento e noventa e três ministros** (...). Uma vez consolidada a ditadura militar de 1926, apesar de ter enfrentado a reação de fevereiro de 1927 e a Revolta da Madeira de 1931, foi constituído o primeiro governo – do presidente general Oscar Carmona, que da presidência só sairia na morte em abril de 1951, e do professor de Economia da Universidade de Coimbra, Antônio Oliveira Salazar (...)” (Grifos nossos).

deste governo apresentava como objetivo o exercício do controle e da vigilância do Estado sobre todas as modalidades do desenvolvimento humano, isto é, sobre a economia, política e cultura, pretendendo conseguir, embora que falaciosamente, uma sociedade unitária, destituída de conflitos. Salazar visava, dessa forma, oferecer o bom desempenho de um regime econômico que possuía como modelo o monopólio capitalista.

Neste pretensioso projeto, o controle atento dos órgãos de segurança constituía-se como uma exigência. A referida situação era perfeita para a burguesia dominante, uma vez que a segurança política favorecia o equilíbrio financeiro. No que se refere à posição dos menos privilegiados socialmente, ou dos intelectuais que compreendiam os malabarismos do regime, dois elementos persuasivos foram criados, isto é, a propaganda e a repressão.

Sob outra perspectiva, a imagem pessoal de Salazar que, desde 1928 ocupava o cargo de ministro das Finanças e líder da nação portuguesa, confirmava as intenções de moralizar o regime no âmbito econômico. Contemplado como o “Salvador da Pátria”, a sua imagem encontrava-se sempre associada a do grande Pai e a sua condição de asceta, conservador, solitário, sempre envolvido por uma auréola de honra, eram os elementos responsáveis por configurar a austeridade de seu perfil.

A primeira representação dignificadora de Salazar é a de pai, a qual denota proteção, acolhimento, força, guia incontestado, sendo também fundamentada por uma ideologia cristã. Por isso, apresentava-se centrada na estrutura familiar patriarcal, confirmando o modelo composto pela tríade *Deus, Pátria e Família*, princípio ideológico de todo sistema. O narrador, ao referir-se a Salazar, não deixa de localizar coincidências que aproximam tenuamente o líder português e o grande ditador alemão, revestindo-as de profunda ironia:



Se estas são mágoas de uma pessoa, a Portugal, como um todo, não faltam alegrias. Agora se festejam duas datas, a primeira que foi do aparecimento do professor António de Oliveira Salazar na vida pública, há oito anos, parece que ainda foi ontem, como o tempo passa, para salvar o seu e o nosso país do abismo, para o restaurar, para lhe impor uma nova doutrina, fé, entusiasmo e confiança no futuro, são palavras do periódico, e a outra data que também diz respeito ao mesmo senhor professor, sucesso de mais íntima alegria, sua e nossa, que foi ter completado, logo no dia a seguir, quarenta e sete anos de idade, nasceu no ano em que Hitler veio ao mundo, com poucas diferenças de dias, vejam lá o que são coincidências, dois importantes homens públicos.<sup>88</sup>

Pelo fato de o sistema português constituir um dos representantes do autoritarismo europeu, o qual renunciou a Segunda Guerra Mundial, o ideal de ditador identifica em Hitler o seu mais elevado arquétipo. Em um diálogo estabelecido entre os personagens Ricardo Reis e Fernando Pessoa, torna-se perceptível a ironia do último que, de maneira bastante espirituosa, desmonta o arcabouço da ideologia do regime nazista.

Que foi que ele disse, Hitler, presente de Deus à Alemanha, foi o homem providencial, o culto por ele está acima das divisões confessionais, Essa não lembrava ao diabo, o culto por um homem a unir o que o culto de Deus dividiu, E von Shirach vai mais longe, afirma que se a juventude amar Hitler, que é o seu Deus, se se esforçar por fielmente o servir, cumprirá o preceito que recebeu do Padre Eterno, Magnífica lógica, para a juventude Hitler é um deus, servindo-o fielmente cumpre um preceito do Padre Eterno, portanto temos aqui um deus a agir como intermediário doutro deus para os seus próprios fins, o Filho como árbitro e juiz da autoridade do Pai, afinal o nacional-socialismo é uma religiosíssima empresa [...].<sup>89</sup>

A Igreja de Portugal não evita o paralelo “Portugal é Cristo e Cristo é Portugal”,<sup>90</sup> discurso que recebe do personagem Fernando Pessoa observações cáusticas e dessacralizadoras. No entanto, o discurso existe e representa uma das formas de tornar “indiscutível” o poder por ele ratificado.

Sustentar ideologicamente um regime pressupõe um discurso que o justifique, com potencial para enaltecer as suas qualidades, tornando-as conhecidas por todos, e ocultando os seus defeitos para que os mesmos não sejam perceptíveis. De forma parcial e tendenciosa, esse discurso é essencial para circundar qualquer fato histórico digno de se impor respeitosamente. E isso se verifica em relação à ditadura de Salazar.

---

<sup>88</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 302-303.

<sup>89</sup> Ibid., p. 285.

<sup>90</sup> Ibid., p. 285.

Entre estes discursos, o mais freqüentemente apreendido pelo romance é aquele transmitido pela imprensa jornalística, veículo de intervenção com poder para atingir camadas significativas da população. Representa, portanto, uma ferramenta de ação do regime.

Reis, na ausência de informações mais precisas, adota as notícias jornalísticas como uma manifestação inequívoca da verdade, incorporando-as como discurso próprio. Em uma conversa travada com Lídia, que questiona a autenticidade dos fatos que Ricardo Reis lhe revela, referentes às atitudes criminosas e comunistas na Espanha, ele assegura que por estar no jornal a notícia é verdadeira, de modo que essa constatação tornasse inválida qualquer espécie de indagação a respeito da veracidade da notícia:

Diz-se, dizem-no os jornais, quer por sua própria convicção, sem recado mandado, quer porque alguém lhes guiou a mão, se não foi suficientemente sugerir e insinuar, escrevem os jornais, em estilo de teatralogia, que, sobre a derrocada dos grandes Estados, o português, o nosso, afirmará a sua extraordinária força e inteligência refletida dos homens que o dirigem. Virão a cair, portanto, e a palavra derrocada lá está a mostrar como e com que apocalíptico estrondo, essas hoje presunçosas nações que arrotam de poderosa, grande é o engano em que vivem, pois não tardará muito o dia, fasto sobre todos os anais desta sobre todas as pátrias, em que os homens de Estado de além-fronteiras virão às lusas terras pedir opinião, ajuda, ilustração. Mão de caridade, azeite para a candeia, aqui, os fortíssimos homens portugueses, que portugueses governam, quais são eles, a partir do próximo ministério que já nos gabinetes se prepara, à cabeça maximamente Oliveira Salazar, presidente do Conselho e ministro das Finanças, depois, a respeitosa distância e pela ordem dos retratos que os mesmos jornais hão-de publicar.<sup>91</sup>

Este discurso oficial, prenunciador da vitória de Salazar, não constitui a voz do narrador. Ele procura isentar-se por meio de construções sintagmáticas como “diz-se, dizem-no os jornais”, apresentando nitidamente a autoria do discurso que não confere com o seu. Mostra, também, uma denúncia ao comprometimento da expressão do jornal, independentemente de esta ser veiculadora voluntária do regime – “sem recado mandado” - ou submissa ao poder – “porque alguém lhes guiou a mão, se não foi suficiente sugerir ou insinuar”.

Contudo, não é apenas o jornal o veículo responsável pelas informações que ratificam o sistema. Paralelamente a ele, outras modalidades discursivas apresentam este mesmo potencial, mencionando-se entre elas os livros panfletários,

---

<sup>91</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 81.

o sistema telefônico e a televisão, a qual é anunciada de forma profética e irônica pelo poder demiúrgico do narrador.

A literatura panfletária está representada de modo metonímico pelo livro *Conspiração*, leitura que foi sugerida a Ricardo Reis pelo Dr. Sampaio, pai de Marcenda e emissário fiel do regime. No livro são manipuladas orientações de teor ideológico, essenciais para garantir a eficiência do sistema, entre as quais destacam-se as atividades redentoras das mulheres, que readquirem a simbologia bíblica das *Santas Mulheres*, a atitude de obedecer a ordem, a fidelidade ao regime, que deve estar acima da fidelidade dedicada à família e, de forma evidente, a possibilidade de regeneração daqueles que se adentraram pelo “caminho errado” e, como Filhos Pródigos, retornam ao Pai, arrependidos e submissos, dispostos a receberem a sua generosa bênção. Todos esses aspectos adquirem uma tonalidade discursiva piegas, capaz de convencer quem com ele se identificar emocionalmente, numa empatia que impossibilita o direito de refletir e indagar.

Através dos meios de comunicação de massa ou da arte panfletária, o poder exerce, com maior eficácia, a sua influência sobre aqueles que a ele estão submetidos, convencendo-os por meio de um discurso elaborado para essa finalidade, o valor de suas intenções. Dessa maneira, objetiva-se que a repressão se torne auto-repressão para o sistema que poupa os seus meios violentos, como a tortura e o julgamento sumário.

2.2.1 Representação da ordem e da repressão em Portugal: “sem poder que vale conhecermos?”

Se sabê-lo não serve de sabê-lo  
(Pois sem poder que vale conhecermos?)

**Ricardo Reis**

Partindo do princípio de que a ordem representa um valor essencialmente burguês e que o universo do trabalho apenas progride em um ambiente de estabilidade social e política, conclui-se que a ordem constitui um dos elementos que a ideologia do capitalismo enaltece. Por essa razão, são protegidas as formas de produção e a divisão do trabalho, bem como o resultado advindo das mesmas.

A ditadura do governo Salazar foi fundamentada no monopólio capitalista, o qual favorecia uma elite econômica que revelava interesse pelo equilíbrio e estabilidade nos setores políticos e sociais, apresentando disposição para apoiar o seu regime. Para que a ordem fosse conservada, a primeira pressão era a do discurso ideológico, que exercia a sua ação por meio de táticas persuasivas, contando com o importante elemento da alienação, por ele criado. O trabalhador, que ignora na teoria o seu papel no complexo social, incorpora como *verdade* o discurso da ideologia que é, de uma maneira paradoxal, a *ocultação da verdade*.

Nas circunstâncias em que a força desse discurso aparenta ineficiência, os métodos persuasivos evoluem para a repressão formal e o sistema incentiva o desenvolvimento de organizações cuja responsabilidade é exercer o controle. Portugal possuía a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), a qual mais tarde se transformará em Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE). O eufemismo do título, no entanto, não modificava em nenhum aspecto a sua finalidade de órgão responsável pelo exercício da repressão.

O romance *O ano da morte de Ricardo Reis* destaca a atuação da PVDE, que vitima Ricardo Reis, acusando-o absurdamente, uma vez que nem sequer de forma involuntária pronunciou palavra ou realizou qualquer atitude que pudesse ameaçar o poder, salvo o fato de ter retornado a Portugal depois de vários anos de exílio voluntário e estar residindo em um hotel sem receber a visita de parentes, destituído de emprego fixo, mesmo apresentando a profissão declarada de médico.

Entretanto, como era comum na ocasião, a ficção indica que qualquer referência duvidosa ou estranha projetava sobre o indivíduo a possibilidade de subversão, que deveria ser reprimida pelo sistema. Acrescenta-se a isso que, o fato de ser interrogado pela polícia de segurança estampava a dúvida mesmo sobre aqueles que se posicionavam ao lado do regime, elemento suficiente para privá-los de seu círculo de relações.

O interrogatório da PVDE é constituído de todo o requinte que sustenta a tortura psicológica e verbal. A partir do momento em que a sua presença se transforma em um fato por intermédio da contrafé recebida por Ricardo Reis, a sensação de medo aparentemente domina os personagens. Ricardo Reis contempla-se absurdamente ameaçado. Lídia teme pelo fato de conhecer as funestas conseqüências da referida ordem; os demais hóspedes e funcionários do Hotel Bragança passam a identificar no acusado uma possibilidade de ameaça e,

também, o narrador, o qual conhece a tradição dessa polícia, toma o partido do personagem.

A cumplicidade existente entre o narrador e Ricardo Reis torna-se nítida no processo de transcrição da fala do personagem. Dominado pelo temor, imerso em um ambiente de desconfiança e pressão, Reis pronuncia em surdina o que significa a sigla PVDE. Enquanto isso o narrador, focalizando-se no personagem, transforma o elemento oral, isso é, a voz baixa, em uma metáfora escrita, em letra minúscula. O discurso se oferece, assim, a uma atividade de transcrição do medo e da opressão:

Mais do que o papel, em que ainda não pegou, inquieta-o a expressão de Salvador, a mão dele parece tremer um pouco, Donde é que isso vem, mas ele não respondeu, certas palavras não devem ser pronunciadas em voz alta, apenas segredadas, ou transmitidas por sinais, ou silenciosamente lidas como agora as lê Ricardo Reis, disfarçando as maiúsculas por serem tão ameaçadoras, polícia de vigilância e de defesa do estado [...].<sup>92</sup>

E prossegue:

Já todo o pessoal do hotel sabe que o hóspede do duzentos e um, o doutor Reis, aquele que veio do Brasil há dois meses, foi chamado à polícia, alguma ele teria feito por lá, ou por cá, quem não queria estar na pele dele bem eu sei, ir a pvde, vamos ver se o deixam sair, contudo, se fosse caso de prisão não lhe tinham mandado a contrafé, apreciam aí e levavam-no.<sup>93</sup>

Acrescenta-se ao fato da polícia ser escrita em letras minúsculas, um dado que chama a atenção neste fragmento: o discurso torna-se indireto livre e mostra posicionamentos ideológicos divergentes. Observa-se que é justamente nesse desencontro que está evidenciado o convívio de duas falas específicas, isto é, a do narrador e a dos indivíduos que, estigmatizados pela alienação, não possuem capacidade para discutir o poder.

As vozes alienadas procuram justificar a violência como punição, não notando, no mínimo, a possibilidade do erro, a injustiça operada em um julgamento precipitado e arbitrário. O segundo elemento está configurado pela denúncia da violência instituída que, mesmo realizada no âmbito de mera contestação, não é menos contundente no contexto mais amplo em que está localizada. O narrador bifurca a sua fala com vozes de outros, objetivando transmitir a crítica por diversos instrumentos e não se limitando unicamente ao seu ponto de vista. A voz narrativa

<sup>92</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 170.

<sup>93</sup> Ibid., p. 171.

concede ao leitor a possibilidade de tecer conclusões, ao invés de compor um discurso veemente que contrarie o regime salazarista.

Ricardo Reis, na realidade, não recebe tortura física. Contudo, é submetido à tortura psicológica, constituída por elementos tais como a dúvida, o medo, a espera e os silêncios, seguida de tortura verbal, a qual se dá por meio de inquérito, frases duvidosas, perguntas que não oferecem margem de resposta.

Não se trata de um interrogatório, como pode verificar as suas declarações nem estão a ser registradas, Menos entendo ainda, Tive curiosidade de conhecê-lo, um médico português que ganhava bem sua vida no Brasil, e que volta dezasseis anos depois, está hospedado num hotel há dois meses, não trabalha, Já lhe expliquei que vou recomeçar a clínica, Onde, Ainda não procurei consultório, tenho de escolher bem o local, não são questões para decidir levianamente, Diga-me outra coisa, conheceu muita gente no Rio de Janeiro, noutras cidades brasileiras, Não viajei muito, os meus amigos eram todos do Rio, Que amigos, As suas perguntas dirigem-se a minha vida particular, não tenho obrigação de responder-lhes e então exijo a presença do meu advogado, Tem advogado, Não tenho, mas posso contratar os serviços de um, Os advogados não entram nesta casa, além disso o senhor doutor não foi acusado de qualquer crime, isto é apenas uma conversa, Será uma conversa, mas não fui eu quem a escolheu, e, pelo teor das perguntas que me estão a ser feitas, tem muito mais de devassa que de conversa.<sup>94</sup>

Essa situação, como se pode verificar, revela a Ricardo Reis a sua fragilidade frente a um sistema marcado por atitudes repressoras e incoerentes. Reis é absorvido por uma sensação de náusea, provocada pelo desagradável odor de cebola, exalado por Victor, o agente PVDE:

[...] O Victor aproximou-se, Venha comigo, saiu-lhe pela boca o cheiro de cebola, Como é possível, pensou Ricardo Reis, tão cedo, e com este cheiro, se calhar é o que come ao pequeno-almoço. [...] eu sou o Victor, estendeu a mão, Ricardo Reis tocou-lhe com as pontas dos dedos, sentiu que ia também ficar com o cheiro da cebola, o estômago deu-lhe uma volta, Querem ver que vou vomitar aqui mesmo, mas não, o vento bateu-lhe na cara, sacudiu-o, dissipou-lhe o fumo da náusea [...].<sup>95</sup>

Pode-se observar que é igualmente a imagem de um nojo maior, um estado de repulsão definitiva que impregna o corpo inteiro, revelando-se sujo, ambíguo e suspeito, como o próprio ambiente em que está. Destaca-se, dessa maneira, a atitude de um narrador que economiza o seu discurso no momento em que outras evidências manifestam-se por si mesmas. Contudo, a ação de poupar sentimentos e

<sup>94</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 190-191.

<sup>95</sup> Ibid., p. 193.

exercer controle sobre a afetividade nem sempre é alcançada ou desejada, de modo que a sua fala assuma, muitas vezes, uma tonalidade bastante inocente, mostrando a defesa dos que se encontram subjugados pelos órgãos repressores.

Antes que chegue Ricardo Reis à esquina da Encarnação cairá uma pancada de água, violenta, amanhã os jornais dirão que têm caído grossas bâtegas, noticioso pleonasma, que bâtega já é chover grosso e intenso, caiu, dizíamos, a pancada de água, e os passantes recolheram-se todos aos portais, sacudindo-se como cachorros molhados, agora não vêm a propósito os gatos raivosos, que esses duplamente fogem da água, só um homem continua a descer o passeio do lado do Teatro S. Luís, com certeza tem hora marcada e vai atrasado, de alma aflita como Ricardo Reis tinha ido, por isso lhe chove tanto em cima, bem podia a natureza ser solidária doutra maneira, por exemplo, mandando um terramoto que soterrasse nos escombros o Victor e o doutor-adjunto, deixando-os a apodrecer até que se dissipasse o cheiro de cebola, até que ficassem só os ossos limpos, se a tanto podem chegar tais corpos.<sup>96</sup>

A violência verbal e psicológica não termina, entretanto, nas limitações físicas da PVDE. Ela estende-se até o hotel, nas dúbias frases articuladas pelo gerente, empregados e também hóspedes. Existe, na realidade, uma espécie de cumplicidade que se processa entre eles e o poder. Ricardo Reis localiza-se, nesse momento, na oposição, na solidão que os silêncios impõe, através de olhares e também de palavras.

Ih, como o senhor doutor vem, disse o gerente, mas o tom era dubiamente, por baixo do que dissera apontava o que pensava, Em que estado virás tu realmente, como foi que lá te trataram, ou então, mais dramaticamente, Não esperava que voltasse tão cedo, se a Deus tuteamos, ainda que pospondo-lhe ou antepondo-lhe a maiúscula, que confiança não tomaremos, in mente, com um hóspede suspeito de subversões passadas e futuras.<sup>97</sup>

Reis se acomodara com facilidade aos hábitos cotidianos do hotel e Lídia estimula-o a procurar um outro caminho. Desinstalado de suas dependências no hotel, busca e efetiva a mudança. Ao contrário do que poderia se esperar, ele não ignora a reação que lhe faziam e retribui adequadamente. Assim, deixa o gerente inquieto com os seus silêncios e a sua partida, conservando-o ignorante do outro endereço.

Assiste-se, desse modo, uma nova fase de um Ricardo Reis um pouco destituído da áurea pessoana, em que a ação no mundo demonstra menos

<sup>96</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 193-194.

<sup>97</sup> Ibid., p. 194.

evidência, pois se adentra na correnteza, ao invés de permanecer estático à margem do rio, contemplando a vida passar. Ricardo Reis não demonstra preocupação alguma se o gerente do hotel Bragança e também amigo de Victor, possuem recursos para obter as informações que almejam, de modo a subornar os carregadores ou alertar a polícia.

O importante nesse contexto é a evolução do personagem, que se distancia paulatinamente da máscara do heterônimo pessoano. Procura, a partir de então, incorporar um modelo próprio, à medida que se vê participando do *espetáculo do mundo*. No conturbado ano de 1936 que transcorre no continente europeu, a história exige uma postura e, frente a ela, a impassibilidade arcádica demonstra ter perdido totalmente o seu espaço.

A imagem mais adequada dessa repressão que passa a ser instituída é apresentada pelo roteiro do filme *A Revolução de Maio*, aludido no romance. Frente à cena filmada, isto é, a invasão de domicílio por policiais da PVDE e prisão dos culpados, outra reduplicação se sobressai, ou seja, a semelhança com o caso Ricardo Reis.

A polícia chama-se, de maneira evidente, de “Victor”. Nesse sentido, todos se denominam metaforicamente de “Victor”, ou também, pode-se conceber que o “Victor” é o arquétipo dessa modalidade de repressão instituída, por meio de seu aspecto brutal, arrogância e sádico prazer pela violência, além é claro, seu nauseante odor de cebola.

O roteiro adapta certos clichês norte-americanos de histórias de mocinho e bandido. Contudo, a sua inserção na conjuntura do romance é realizada por meio de um narrador lúcido, contestador que expõe a nu o seu papel político, bem como a tensão dos perseguidos, tornando inglória a vitória do opressor.

Presente na contextualização do romance, o filme, que deveria ter como função pedagógica uma ilustração da pena merecida aos indivíduos que subvertem a ordem, termina transformando-se em um argumento contra o sistema salazarista, em que a segurança está alicerçada no medo, em atitudes arbitrarias e no ato de reprimir a liberdade.



## 2.2.2 Adesão e contestação: a Mocidade Portuguesa e os movimentos anti-salazaristas

“Vem por aqui” — dizem-me alguns com olhos doces,  
 Estendendo-me os braços, e seguros  
 De que seria bom que eu os ouvisse  
 Quando me dizem: “vem por aqui”!  
 Eu olho-os com olhos lassos,  
 (Há, nos meus olhos, ironias e cansaços)  
 E cruzo os braços,  
 E nunca vou por ali...

**José Régio**

No contexto português, a massa constituída por indivíduos oprimidos e, conseqüentemente, alienados pelas engrenagens que moviam o sistema repressor, é responsável pela reduplicação do poder, pois parece estar condensada numa organização criada pelo regime para divulgar entre os jovens, as linhas mestras do seu programa. A referida organização, que buscou inspiração nas “Juventudes Hitlerianas”, denominava-se “Mocidade Portuguesa”.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, a origem nazista da Mocidade Portuguesa é denunciada por intermédio da visita das Juventudes Hitlerianas de Hamburgo a Portugal, pelo seu grito nacionalista “Nós não somos nada”<sup>98</sup> e pela indispensável repercussão que o referido modelo deveria criar entre os portugueses.

Porventura com vistas a essa aprendizagem se decretou a criação da Mocidade Portuguesa, que, lá para Outubro, entrada, cerca de duzentos mil rapazes, flor ou nata da nossa juventude, da qual por decantações sucessivas, por adequadas enxertias, há-de sair a elite que nos governará depois, quando o de agora se acabar. Se o filho de Lídia vier a nascer, se tendo nascido, vingar, daqui por uns anos já poderá ir aos desfiles, ser lusito, fardar-se de verde e caqui, usar no cinto um S de servir e de Salazar, ou servir Salazar, portanto duplo S, SS, estender o braço direito à romana, em saudações, e a própria Marcenda, de mais sendo de boas famílias, ainda vai a tempo de se inscrever na secção feminina, a OMEN, Obra das Mães pela Educação Nacional, por extenso, também pode levantar o seu braço direito, o aleijado é o esquerdo. Como amostra do que virá a ser a nossa juventude patriótica, irão a Berlim, já fardados os representantes da MP, esperemos que tenham oportunidade de repetir a frase célebre, Nós não somos nada, e assistirão aos Jogos Olímpicos, onde escusa seria dizê-lo, causarão impressão magnífica, estes belos e aprumados moços, orgulho da lusitana raça, espelho do nosso porvir, tronco em flor estende os ramos à mocidade que passa.<sup>99</sup>

<sup>98</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 372.

<sup>99</sup> Ibid., p. 372-373.

Desse modo, o grito nazista “Nós não somos nada!” será, portanto, assimilado pelo povo de Portugal, além de ficar inscrito no Livro de Honra da Exposição do Ano X da Revolução Nacional. O referido documento, em suas marcas, pode representar um reflexo de seu período, fonte de sua história. A identidade almejada pelo regime português por meio das forças progressistas da Alemanha nazista apresenta como pressuposto a existência entre os dois regimes de identidades e propósitos.

A decodificação da expressão “Nós não somos nada” é elaborada pelo próprio chefe do grupo, o qual pretendia que a referida frase fosse compreendida pelo povo, pois “o povo nada vale se não for orientado por uma elite, ou nata, ou flor, ou escol”.<sup>100</sup> Ao leitor do romance, contudo, a referida sustentação do poder é abalada pelo fato de a mensagem aparecer filtrada pelo discurso crítico do narrador que, distanciado temporalmente dos acontecimentos, transforma-se em um leitor atento dos documentos. Representando uma nova visão da história, o narrador não somente aponta a presença e constata a existência dos acontecimentos, como também os examina a partir de uma leitura perspicaz.

A Mocidade Portuguesa configura-se como um potente sustentáculo ideológico do regime salazarista, em que a voz ecoava por todos os jovens cientes do orgulho que representava a farda com toda a sua tradição militar, além da sua imagem de força, ordem, integridade, segurança e defesa da pátria. Poucos eram os registros de vozes, como a de Lídia, que se posicionariam contra o modelo imposto. A sua existência contudo era discreta, e mesmo calada, concentrava em si o germen de rebeliões futuras: “Filho meu, diz Lídia a Ricardo Reis, não entra em semelhantes comédias, e com estas palavras teríamos principiada uma discussão daqui a dez anos, se lá chegássemos”.<sup>101</sup>

A voz narrativa de *O ano da morte de Ricardo Reis* está localizada no presente da enunciação, frente ao qual o enunciado relativo ao ano de 1936 constitui já um passado que possibilita observações, análises e, também, críticas. Contudo, justamente no ano da crise que é narrada, existem homens que estão submetidos ao processo histórico, e se deixam levar pela correnteza dos episódios que se processam sem indagá-los. Isso ocorre por duas razões: pelo fato de ainda não serem capazes de questionar esses acontecimentos ou porque não é de seu

---

<sup>100</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 372.

<sup>101</sup> Ibid., p. 373.

interesse a alteração do processo. Também há outros indivíduos com perspicácia suficiente para se darem conta da trama dos bastidores de um teatro social, em que eles desempenham, de modo miserável, um papel com o qual não estão de acordo. São essas vozes discordantes responsáveis pela subversão da ordem, constituindo uma ameaça punida, no decorrer dos anos, por aqueles que defendem o autoritarismo do sistema.

Durante aproximadamente cinqüenta anos não foram poucas, em Portugal, as manifestações de revolta, ações concretas de oposição organizada ou protestos individuais, que abalaram, muitas vezes de forma tímida, o véu do conformismo, da aceitação passiva e, por outro lado, de aclamações, que o poder ditatorial impunha à população portuguesa. O poder autoritário deseja ser confirmado pela adesão popular e toda a manifestação que se levanta em uma direção contrária a sua, representa uma ameaça, a qual deveria ser silenciada e receber punição.

A falta de oportunidade para o povo português refletir sobre a realidade de sua época integrava o projeto de Salazar, com o culto à sua própria figura, isto é, a figura do *pai todo poderoso*, que desse modo foi expresso em 11 de abril de 1933, quando promulgado o decreto responsável por estabelecer a censura prévia, que dizia o seguinte: “Não se discute Deus e a sua virtude; não se discute a Pátria e a Nação; não se discute a autoridade e o seu prestígio”.<sup>102</sup> Esse era o discurso de um ex-seminarista, nacionalista e ditador, figuras agrupadas em um único homem que se propusera a desenvolver um governo vigoroso e fortalecido na economia.

A referida força possuía adeptos poderosos na elite rica que usufruía amplamente da situação austera implantada juntamente com o Estado Novo. Observa-se que essa adesão era coerente, se for levado em consideração o fato de Salazar conseguir equilibrar de modo razoável o setor financeiro de Portugal. Para que isso se sucedesse, foram colaboradores a estabilidade política, os cortes nos gastos públicos com a redução de mordomias e, principalmente, a reserva financeira que era feita em detrimento dos bens comunitários. O capital acumulado pelo Estado devia-se ao fato de este não aplicar investimentos em saúde, educação, transporte público, saneamento básico e, também, em outros setores que beneficiassem o povo.

---

<sup>102</sup> FIGUEIREDO, 1975, p. 191.

Frente a esse cenário, a população assimilava, por meio da experiência de vida, o caminho da revolta. Por essa razão, diversas foram as prisões, os requintes de tortura que estigmatizaram a repressão de aproximadamente cinquenta anos. Ressalta-se que sob a aparente passividade do povo português, silenciado durante anos, como se estivesse prestando apoio a um regime que insistia em conservar limpa a sua fachada política, existia um mundo submerso pelo sofrimento de tentativas revolucionárias fracassadas. A revolta dos marinheiros constitui papel central do último episódio histórico narrado em *O ano da morte de Ricardo Reis*, encerrando de maneira trágica o ciclo de desmoronamento das democracias européias, substituídas quase totalmente pela ditadura governamental.

Em um dos episódios da revolta dos marinheiros existia o propósito de desmoralizar a *pompa cerimonial* que assegurava o prestígio do poder. O discurso do narrador apresenta-se de modo bastante irônico, pois este introduz a cena, buscando distanciar-se de comentários de ordem pessoal referentes à força praticamente indiscutível de Salazar. Prefere atribuir-lhe vozes desconhecidas, ou seja, “indícios malignos”, que apresentavam interesse em denegrir a imagem do governo.

Nesse sentido, não somente a centralização da crítica é evitada, como também oferece instrução a respeito da presença de outras expressões contestadoras que ele, de maneira irônica, denomina como “malignas” no momento em que “faz de conta” que adere a postura do poder:

Há indícios malignos de que a força mental de Salazar não consegue chegar a todos os lugares com a potencia original do emissor. Deu-se agora um episódio demonstrativo desse enfraquecimento, ali na margem do Tejo, que foi o lançamento à água do aviso de segunda classe João de Lisboa, em cerimônia solene, com a presença do venerando chefe do Estado. Estava o aviso na carreira, engrinaldado, ou, para falar com propriedade marinheira, embandeirado em arco, tudo a postos, ensebadas as calhas, afinados os calços, a tripulação formada na tolda, e eis que se aproxima sua excelência o presidente da República, general António Oscar de Fragoso Carmona, aquele mesmo que disse que Portugal é hoje conhecido por toda a parte e por isso vale a pena ser português, vem com a sua comitiva, a paisana e a fardada, estes com uniformes de gala, aqueles de casaca, chapéu alto e calças de fantasia, o presidente confiando o formoso bigode branco, afagando o modo, talvez acautelando-se para não proferir, neste lugar e ocasião, a frase que sempre diz quando é convidado a inaugurar exposições de artistas pintores, Muito chique, muito chique gostei muito.<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 341.

Pode-se, assim, verificar que é na falha, na impotência, no erro, que o poder abre as fendas pelas quais se infiltra a ameaça revolucionária. Nessa situação, não se exigiu batalhas, organização de tropas ou derramamento de sangue. Somente uma atividade silenciosa, executada na clandestinidade, mas com uma eficiência capaz de fazer o navio recém construído partir antes que as autoridades de Portugal reunidas pudessem comemorar o seu lançamento ao mar.

O mar da glória e esplendor português os traíra, fazendo com que eles se sentissem roubados duplamente, pelos responsáveis da insubordinação que os ridicularizava e por esse espaço das glórias passadas, das tradições seculares, que recebia o navio sem lhes retornar os prêmios e os louvores. A bênção da Igreja que não se consumou, pois não foi proferida, uma vez que o barco partindo, fugia a esta espécie de maldição que dizia o seguinte: “praza a Deus, barco, que mates muito e morras pouco”,<sup>104</sup> numa evidente alusão à guerra colonial que em futuro bastante próximo seria exacerbada. O “infame atentado à compostura da pátria” não permanece impune e a ação repressiva parte em direção à captura dos culpados, motivada pelo clamor de seus aliados, na expressão “cuidense ustedes, eso son artes del diablo rojo”.<sup>105</sup>

As grandes ameaças ao regime, apresentadas no romance, partem do mar e da marinha, desde o jornal “Marinheiro Vermelho” até à revolta abortada dos navios de guerra que estão fundeados no Tejo, isto é, o Dão, o Afonso de Albuquerque e o Bartolomeu Dias. A respeito da folha comunista, esta é anunciada na rádio e nos jornais. Em determinada altura da narrativa, Ricardo Reis comenta o fato com Lídia, que está sempre na expectativa por receber notícias do irmão:

Saiu Ricardo Reis, foi ao escritório, voltou com O Século, o discurso ocupava quase uma página, Isto é uma conferência que o tal Nobre Guedes leu na Emissora Nacional, contra o comunismo, em certa altura fala dos marinheiros, Diz alguma coisa do meu irmão, Não, do teu irmão não fala, mas disse isto, por exemplo, publica-se e espalha-se às ocultas a folha repugnante do Marinheiro Vermelho, Que é que quer dizer repugnante, Repugnante é uma palavra feia, quer dizer repelente, repulsivo, nauseabundo, nojento, Que mete nojo, Exactamente, repugnante quer dizer que mete nojo (...).<sup>106</sup>

<sup>104</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 342.

<sup>105</sup> Ibid., p. 342.

<sup>106</sup> Ibid., p. 334-335.

Importa perceber que o discurso favorável ao regime é retomado literalmente por Ricardo Reis, o qual apresenta como preferência a isenção de julgamentos de natureza pessoal. Sob outra perspectiva, por parte dos revoltosos, a busca de pôr fim ao governo deixará de sólido somente o saldo de mais uma intervenção esquerdista no combate ao autoritarismo. É possível também acreditar que, na verdade, tenha esse constituído o mais expressivo resultado social da ditadura, ou seja, o de suscitar de forma reacionária um considerável número de adeptos ao comunismo.

## CAPÍTULO 3

### O AUDITÓRIO DO “ESPETÁCULO DO MUNDO”: **A MIMESE E SEU PROCESSO DE REFIGURAÇÃO**

---

O espetáculo das almas que escolhem a sua condição, (...) valia a pena ser visto, porque era digno de dó, ridículo e estranho.

**Platão**

O presente capítulo objetiva discutir alguns aspectos referentes ao processo de refiguração mimética em *O ano da morte de Ricardo Reis*. Convém, portanto, a reiteração das palavras do personagem Reis, quando o mesmo afirma que “a representação nunca deve ser natural, o que se passa num palco é teatro, não é vida, a vida não é representável, até o que parece ser o mais fiel reflexo, o espelho, torna o direito esquerdo e o esquerdo direito”.<sup>107</sup> Essa constatação evidencia que ao insistir na natureza ambígua da arte, o narrador procura lembrar ao leitor a atividade de recriação desta e, conseqüentemente, do quanto são relativos os apontamentos históricos que o livro apresenta. Desse modo, sem que seja perdida a validade da *mimese* histórica recuperada e denunciada pela obra, a voz narrativa quer expressar nitidamente ao leitor que aquilo que escreve consiste em um romance. Propositalmente, em outro momento da obra, como já se mencionou, há a apropriação de uma frase extraída de *A relíquia*, a qual está gravada na estátua de Eça de Queirós, em Lisboa: “Sobre a nudez forte da Verdade o manto diáfano da Fantasia”. Essa mesma frase é reelaborada, num trocadilho de palavras em que é

---

<sup>107</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 122.

demonstrada de forma evidente a relação entre *mimese* e realidade que percorre a narrativa de Saramago: “sobre a nudez forte da fantasia, o manto diáfano da verdade”.<sup>108</sup>

Estes componentes formam elementos constituintes da tradição determinados pelo texto e pelo leitor ou auditório. A refiguração, portanto, representa a fusão do “mundo do texto” e do “mundo do leitor” que se faz sob a influência dos julgamentos históricos deste último.

### 3.1 “Sábio é quem se contenta com o espetáculo do mundo”: o universo da ação em *O ano da morte de Ricardo Reis*

Se eu pretendesse, ou ainda quisesse, distanciar-me da verdade dos fatos, saberia, ou teria sabido, compô-la e contá-la, emprestando outros nomes as personagens. Entretanto, visto que o afastar-se a gente da realidade das coisas que sucederam, quando as conta, corresponde a diminuir em grande escala o encanto dos que a ouvem.

**Boccaccio**

#### 3.1.1 “Nós, imitando os deuses”: a revisitação

Um homem deve ler de tudo, um pouco ou o que puder, não se lhe exija mais do que tanto, vista a curteza das vidas e a prolixidade do mundo.

**Saramago**

Para situar Ricardo Reis em novo espaço-tempo, são convocados pelo narrador, versos de Camões: “Eis **aqui**, quase cume da cabeça/ De Europa toda, o Reino Lusitano,/ Onde a terra se acaba e o mar começa/ E onde Febo repousa no Oceano”.<sup>109</sup> A viagem de Ricardo Reis é exatamente antiépica, principiando pelo percurso de barco, propositalmente escamoteado pelo discurso que busca estrear o

<sup>108</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 58.

<sup>109</sup> CAMÕES, III, 20, vv. 1-4, p. 80. (A partir dessa citação, as palavras em negrito correspondem aos nossos grifos).



tempo da terra, ao qual Saramago confere um sentido inverso ao da perspectiva do poeta da gesta lusíada: “**Aqui** o mar acaba e a terra principia”.<sup>110</sup>

O discurso narrativo aborda a terra portuguesa e os homens que nela habitam, país de “marinheiros naufragados em ondas de silêncio, violência e corrupção”.<sup>111</sup> Em meio a essas ondas, Ricardo Reis irá se debater, no período de nove meses, buscando de maneira angustiada encontrar uma saída. A travessia de Reis, como foi afirmado, configura-se de maneira antiépica, pois seu legado de argonauta perdeu-se em meio aos pastores, flautas e rios que seguem sutilmente o seu curso, campos arcádicos criados pela poesia. Representa essa uma figura de intelectual de mãos limpas que, não as sujando na corrupção, também não as suja no engajamento: “Molhemos leves/ as nossas mãos”.<sup>112</sup> Por essa razão, ao mar não consegue impor-se, não foge das ondas e também não descobre a terra que principia e “espera”.

Ricardo Reis prefere, desde que seja possível, estar ausente ao invés de engajado. Por essa razão, parte de Portugal para o Rio de Janeiro com o advento da República; retorna para Lisboa quando o clima político-institucional se conflagra, para partir de maneira definitiva para o cemitério dos Prazeres - reiterando o seu espírito epicurista – quando o regime de Salazar é sacudido por uma rebelião, cedo abortada, de marinheiros que se recusam naufragar em silêncio nas “ondas devoradoras do mar”.<sup>113</sup> Ricardo Reis, em quase todas as circunstâncias contempla a vida passar, na condição de espectador pouco emocionado com espetáculo que assiste: “Não há resposta para o tempo, estamos nele e **assistimos**, nada mais”,<sup>114</sup> “Sentou-se num banco de cozinha, a **assistir** aos trabalhadores domésticos (...)”,<sup>115</sup> “Este é o programa completo do **espetáculo**. Ricardo Reis, tendo **assistindo** de longe ao bombardeamento da Urca e da Praia Vermelha (...)”.<sup>116</sup>

Poeta concebido no plano do texto, o espaço de Ricardo Reis é essencialmente o da literatura. Resulta disso o fato de não existir apenas um deambular físico pela Lisboa que ele revisita, mas simultaneamente, um deambular textual através da literatura revisitada. No corpo do romance são tecidos outros

<sup>110</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 7.

<sup>111</sup> CERDEIRA, op. cit., p. 148.

<sup>112</sup> PESSOA, op. cit., p. 30, (Ode I, Livro Primeiro, Parte II). A partir desta citação, a numeração das odes foi utilizada conforme a seqüência apresentada pela edição da obra *Poesia – Ricardo Reis*.

<sup>113</sup> CERDEIRA, op. cit., p. 149.

<sup>114</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 329.

<sup>115</sup> Ibid., p. 333.

<sup>116</sup> Ibid., p. 346.

discursos oriundos da produção intelectual pessoana e camoniana, incluindo-se alusões à galeria de personagens do universo ficcional, dos mais variados textos poéticos e frases históricas reconhecidamente consagradas, estando incluídas, também, referências bíblicas.

O primeiro meio de tornar o texto poético presente é a consciente alusão do personagem em relação a sua produção literária, a qual representa o acervo do heterônimo Ricardo Reis. A seguir, transcreve-se uma passagem que aborda este elemento:

<sup>117</sup>Deixa Ricardo Reis *The god of the labyrinth* no mesmo lugar, (...) 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 que o é, que Lídia um dia encontrará, quando o tempo já for outro, de insuprível ausência. **Mestre, são plácidas,**<sup>118</sup> diz a primeira folha, e neste dia primeiro outras folhas dizem, **Os deuses desterrados,**<sup>119</sup> **Coroi-me em verdade de rosas,**<sup>120</sup> e outras contam, **O deus Pã não morreu,**<sup>121</sup> **De Apolo o carro rodou**<sup>122</sup>, uma vez mais o conhecido convite, **Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira-rio,**<sup>123</sup> o mês é Junho ardente, a guerra já não tarda, **Ao longe os montes têm neve e sol,**<sup>124</sup> **só o ter flores pela vista fora,**<sup>125</sup> **a palidez do dia é levemente dourada,**<sup>126</sup> **não tenhas nada nas mãos**<sup>127</sup> **porque sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo.**<sup>128</sup>

Saramago também não fugiu ao debate com Pessoa. Na realidade, contornando habilmente a influência que deste recebeu, provocou um profícuo encontro de confrontação ficcional. E a partir da autobiografia íntima que o “poeta-fingidor” inventou para esta sua ficção do interlúdio, versos deste ortônimo e de Ricardo Reis, seu heterônimo, são recordados:

<sup>117</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 306.

<sup>118</sup> PESSOA, op. cit., p. 29, (Ode I, Livro Primeiro, Parte II).

<sup>119</sup> Ibid., p. 178-179, (Ode 3a, Apêndice).

<sup>120</sup> Ibid., p. 19, (Ode IX, Livro Primeiro, Parte I).

<sup>121</sup> Ibid., p. 31-32, (Ode 2, Primeiro Livro, Parte II).

<sup>122</sup> Ibid., p. 34, (Ode 4, Primeiro Livro, Parte II).

<sup>123</sup> Ibid., p. 35, (Ode 5, Primeiro Livro, Parte II).

<sup>124</sup> Ibid., p. 37, (Ode 7, Primeiro Livro, Parte II).

<sup>125</sup> Ibid., p. 38-39, (Ode 8, Primeiro Livro, Parte II).

<sup>126</sup> Ibid., p. 40, (Ode 11, Primeiro Livro, Parte II).

<sup>127</sup> Ibid., p. 41-42, (Ode 12, Primeiro Livro, Parte II).

<sup>128</sup> Ibid., p. 42-43, (Ode 13, Primeiro Livro, Parte II).

(...) e quer que eu acredite que esse homem é aquele mesmo que escreveu **Sereno e vendo a vida à distância a que está**,<sup>129</sup> é o caso para perguntar-lhe onde é que estava quando viu a vida a essa distância, Você disse que **o poeta é um fingidor**,<sup>130</sup> Eu confesso, são adivinhações que nos saem pela boca sem que saibamos que caminho andámos para lá chegar, o pior é que morri antes de ter percebido se é o poeta que se finge de homem ou o homem que se finge de poeta (...).<sup>131</sup>

*O ano da morte de Ricardo Reis* configura-se, portanto, como um texto que se constrói no diálogo com outros textos, proporcionando o cruzamento de discursos literários de vários autores e figuras consagrados como Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Luís de Camões, Garrett e Camilo Pessanha. O discurso, em sua totalidade, é bastante alusivo e adquire sentidos novos quando é fruído em sua pluralidade de vozes. Em determinadas circunstâncias, a alusão é literal, mas na maioria das vezes se infiltra no corpo do discurso romanesco, “com variantes que denunciam a apropriação a nível de paráfrase ou paródia, reduplicando o sentido ou invertendo-o voluntariamente”.<sup>132</sup> Esse processo de inversão de sentido inicia e encerra o romance, assegurando-lhe uma estrutura circular.

Nesse processo de revisitar textos, verifica-se que o grande eco que antecede à produção de Fernando Pessoa é, de forma nítida, Camões, o qual abre e encerra o livro de Saramago. Entre todos os episódios de *Os Lusíadas* o mais explorado é o do Adamastor, presença constante da estátua do Alto de Santa Catarina, visão cotidiana de Ricardo Reis:

Se amanhã está agradável sai de casa, um pouco soturno apesar dos cuidados e desvelos de Lídia para ler os jornais à luz clara do dia, sentado ao sol, sob o vulto protector de **Adamastor**, já se viu que **Luís de Camões** exagerou muito, este rosto carregado, a barba esquálida, os olhos encovados, a postura nem medonha nem má, é puro sofrimento amoroso o que atormenta o estupendo gigante, quer lá saber se passam ou não passam o cabo as portuguesas naus.<sup>133</sup>

(...) mas isto de sons também depende muito da disposição de quem ouve, como os terá escutado **o gigante amoroso quando na praia passeava à espera de que viesse a Dóris alcoveta a aprazar com ele o desejado encontro, então o mar cantava e era a bem-amada voz de Tétis que pairava sobre as águas**, como se diz costuma fazer o espírito de Deus.<sup>134</sup>

<sup>129</sup> PESSOA, op. cit., p. 41, (Ode 11, Primeiro Livro, Parte II).

<sup>130</sup> Ibid., p. 176.

<sup>131</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 115.

<sup>132</sup> CERDEIRA, op. cit., p. 153.

<sup>133</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 266.

<sup>134</sup> Ibid., p. 351.

Em um romance que apresenta qualidades de ritmo e sintaxe bastante próximas à poesia, em que o protagonista é um poeta cuja existência está relacionada a uma comunidade de poetas, isto é, a linhagem pessoana, a presença do diálogo com o poético constitui uma característica que se inscreve no próprio discurso romanesco. Este cruzamento de vozes é responsável pelo fato de o texto deixar de ser somente um núcleo semântico para “alçar-se além do seu tempo, alargando a densidade do presente com a do passado revisitado”.<sup>135</sup>

Observa-se que este diálogo não é construído apenas com a literatura, mas com outros setores da tradição cultural, incluindo a História e a Bíblia. Os ecos históricos do presente da narrativa são diversos e, de alguma forma, já foram apresentados no segundo capítulo deste trabalho. Do passado, aparecem Henrique IV da França<sup>136</sup> e Napoleão.<sup>137</sup>

A literatura revisitada pelo romance, em certa proporção, constitui uma espécie de deambulação do personagem Ricardo Reis. Deambulação no espaço por uma Lisboa a ser redescoberta, no tempo, nos textos legados pela tradição e que o discurso do presente se propõe a reler, reescrever, repensar e questionar. Pessoa e Camões, entre outros, são alguns nomes “convocados” por Saramago, outra vez nascidos no ato de leitura, porque deixam no mundo a sua interpretação mimética por meio da palavra, nesse exercício de recriação denominado literatura.

### 3.1.2 Deambulação entre labirintos: “Somos estrangeiros onde quer que estejamos”

E vai por praias desertas  
desmanchando os teus caminhos  
cortando o fio às conversas  
dos teus próprios labirintos.

**Cecília Meireles**

A leitura de *O ano da morte de Ricardo Reis* exige cuidado, artilosidade, atenção a cada detalhe, pois onde menos se espera, encontra-se uma ode de Ricardo Reis, um poema de Fernando Pessoa ou uma referência histórica que representará o fio de Ariadne para a saída - ou não - do labirinto saramaguiano.

<sup>135</sup> CERDEIRA, op. cit., p. 164.

<sup>136</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 110: “(...) se Paris valia uma missa, dois vivos talvez paguem uma salvação”.

<sup>137</sup> Ibid., p. 328: “Do Alto de Santa Catarina oito séculos te contemplam, ò mar”.

Essa literatura revisitada pelo romance constitui uma forma de deambulação, como já foi citado, do personagem Ricardo Reis.

Da mesma maneira que a labiríntica Lisboa percorrida por Reis, o texto em questão apresenta em suas páginas um “emaranhado de ficções”, as quais constituem uma espécie de fio que serve de estímulo para se trilhar cada passo na leitura do romance. Do mesmo modo, mostra-se ao leitor como um livro labiríntico - ou livro de labirintos.

O narrador da obra de Saramago, nessa perspectiva, vale-se do empréstimo de um dos livros imaginários de Jorge Luis Borges, *The god of the labyrinth*.<sup>138</sup> Em *Exame da obra de Herbert Quain*, o narrador apresenta um comentário referente às colunas necrológicas dos Suplementos Literários – *Times* e *Spectator* - sobre a morte de Quain. O narrador do conto de Borges lamenta não poder reler o livro por tê-lo “emprestado a uma dama, irreversivelmente”,<sup>139</sup> afirmando se tratar de um romance de natureza policial. Decorridos sete anos da publicação, a voz narrativa borgeana resume o plano do livro “empobrecido” e “purificado pelo seu esquecimento”:

Há um indecifrável assassinato nas páginas iniciais, uma lenta discussão nas intermédias, uma solução nas últimas. Já esclareci o enigma, há um parágrafo longo e retrospectivo que contém esta frase: *Todos acreditam que o encontro dos jogadores de xadrez fora casual*. Esta frase deixa entender que a solução é errônea. O leitor, inquieto, revisa os capítulos concernentes e descobre *outra solução*, que é a verdadeira. O leitor deste livro singular é mais perspicaz que o *detetive*.<sup>140</sup>

A tentativa de seguir em *O ano da morte de Ricardo Reis* o que o personagem Reis lê, o que não consegue, ou não quer ler, e o que não poderá ler<sup>141</sup>

<sup>138</sup> No conto *Exame da obra de Herbert Quain*, integrante do livro *Ficções*, de Jorge Luis Borges, o narrador dedica uma crítica à obra ficcional - e ficcionalizada por Borges - de Herbert Quain, destacando que *The god of labyrinth*, é o primeiro livro do respectivo autor: “Declarei que se trata de um romance policial, *The god of the labyrinth*; posso acrescentar que o editor ofereceu-o à venda nos últimos dias de novembro de 1933” (BORGES, 1972, p. 77).

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>141</sup> Exceto o livro *The god of the labyrinth*, atribuído a Herbert Quain, o narrador de *O ano da morte de Ricardo Reis* não apresenta os nomes de obras e de seus respectivos autores que se localizam na biblioteca que Reis trouxe na bagagem ao regressar a Lisboa. O leitor sabe somente que está constituída por “alguma latinação clássica de que já não fazia leitura regular, uns manuseados poetas ingleses, três ou quatro autores brasileiros, de portugueses não chegava a uma dezena” (SARAMAGO, op. cit. p. 19). No percurso da narrativa, Ricardo Reis lê jornais, faz a releitura de suas odes, procura ler *The god of the labyrinth*, no entanto sempre é vencido pelo sono. Decepciona-se com a leitura de *Conspiração*, de Tomé Vieira, texto de “nacionalismo hiperbólico” indicado pelo Dr. Sampaio (“Que estupidez”, *Ibid.*, p. 141). Tal como Alberto Caeiro, Reis não chegará a conhecer *O nome da Guerra*, de Almada Negreiros, publicado em 1940.

demonstra ser um dos instigantes caminhos a ser trilhado pelo leitor interessado no “Reis-leitor”. Em relação ao fragmento supracitado, ao saber-se de antemão que não se deve esperar encontrar respostas definitivas ou soluções apaziguadoras, convém enfatizar a atitude inquieta do(s) leitor(es): Reis-leitor e leitor-leitor. Primeiramente porque, embora existam alguns indícios apresentados pelo livro, *O ano da morte de Ricardo Reis* não se configura como um romance policial. Em seguida, verifica-se que o mais importante em um romance em geral, e neste em particular, não é indicar soluções, mas apresentar problemas e suscitar indagações.

Saramago concebe a possibilidade de chegar ao alcance de Ricardo Reis um exemplar do livro de Quain, o inventado escritor que afirmara “que das diversas felicidades que podem ministrar a literatura, a mais alta era a da invenção”.<sup>142</sup> O romance de Saramago amplia a ficção borgeana, integrando-se ao pacto lúdico com seu livro imaginário. Dessa forma, é imaginado um leitor que é Ricardo Reis, seu envolvimento com uma leitura que não evolui e com um enigma que não é capaz de decifrar, ao contrário do narrador de Borges, leitor também desse inventado livro, que consegue encontrar uma “outra solução”, diferente de todos os outros leitores. Da mesma maneira que o narrador de Borges, o de Saramago torna-se cúmplice do leitor cujo olhar *excede* o de detetive.

*The god of the labyrinth*, o livro trazido por “deslembança”<sup>143</sup> da Biblioteca do Highland Brigade, que é o navio irlandês em que a personagem embarcou no Rio de Janeiro com destino a Portugal, acompanha-o onde quer que ele se encontre ou se dirija no Hotel Bragança, na casa alugada no Alto de Santa Catarina e, na cena final, na nova viagem em companhia de Pessoa:

É seu título **The god of the labyrinth**, de **Herbert Quain**, irlandês, também, por não singular coincidência, mas nome, esse sim, é singularíssimo, pois sem máximo erro de pronúncia se poderia ler, Quem, repare-se, Quain, Quem, escritor que só não é desconhecido porque alguém o achou no Highland Brigade, agora, se lá estava em único exemplar, nem isso, razão maior para perguntarmos nós, Quem.<sup>144</sup>

O fragmento que imediatamente se segue, possibilita que sejam estabelecidas relações de semelhança (ou diferenças) entre o livro de Herbert Quain, sobre o qual Reis empreende esforço para ler e, o livro de Saramago, que o

<sup>142</sup> BORGES, op. cit., p. 83.

<sup>143</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 19.

<sup>144</sup> Ibid., p. 19-20.

leitor lê. Essa técnica constitui uma espécie de *mise en abîme*, reduplicando o tema do labirinto, pois o leitor de Saramago lê uma obra em que o protagonista (Ricardo Reis) também se dedica à leitura de um livro:

O tédio da viagem e a sugestão do título o tinham atraído, um labirinto com um deus, que deus seria, que labirinto era, que deus labiríntico, e afinal saíra-lhe um simples romance policial, uma vulgar história de assassinio e investigação, o criminoso, a vítima, se pelo contrário não preexiste a vítima ao criminoso, e finalmente o detective, todos três cúmplices da morte, em verdade vos direi que o leitor de romances policiais é o único e real sobrevivente da história que estiver lendo, se não é como sobrevivente único e real que todo o leitor lê toda a história.<sup>145</sup>

Um dos pontos comuns existentes tanto no fictício livro do também inventado Quain, quanto em *O ano da morte de Ricardo Reis* é o fascínio capaz de ser despertado no leitor pelo título, que em conformidade com Saramago, apareceu-lhe muito antes da escrita do romance.<sup>146</sup> *O ano da morte de Ricardo Reis* pode, portanto, ser considerado o romance saramaguiano com maior potencial para provocar o leitor. Os motivos que justificam essa provocação são inúmeros, destacando-se entre eles a riqueza do intertexto, os interessantes encontros entre Pessoa e Reis, a multiplicidade de temas e de questões instigantes apresentadas.<sup>147</sup>

<sup>145</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 20.

<sup>146</sup> Fragmento de uma entrevista com José Saramago, concedida ao jornal "Público", por ocasião do relançamento de **O ano da morte de Ricardo Reis**, em 29 de maio de 2002:

"PÚBLICO - Contou, em mais do que uma ocasião, que o título "O ano da morte de Ricardo Reis" lhe surgiu num hotel, em Berlim. Pode especificar?

JOSÉ SARAMAGO - Passaram mais de 20 anos, não recordo o nome do hotel, se alguma vez o fixei. E não se tratou de um congresso, mas de um grupo viajante, daqueles que a Associação de Amizade Portugal - RDA organizava. Calhou-me ser o "porta-voz" da delegação, o que significou ter a meu cargo os discursos de agradecimento em todos os lugares e instituições que visitámos. Foi no final de um desses dias que a "coisa" aconteceu. Tinha visto em Lisboa um filme ("Anno Domini" não sei quantos, não recordo o nome do realizador) e, não sei porquê, ele veio-me à memória quando entrei no quarto do hotel. Sentei-me na cama para descansar um pouco, deixei-me cair para trás e, nesse momento, **"caíram-me" do tecto as palavras "O ano da morte de Ricardo Reis"**. Tinha publicado poucos meses antes "Levantado do Chão" e esta era a primeira idéia que me surgia para um novo livro. A idéia do "Memorial do Convento" veio depois. Se me perguntarem porque não os escrevi pela ordem de "nascimento", direi que me assustou o que os "pessoanos" iriam dizer da presunção deste adventício. O "Memorial" deu-me forças e confiança para arrostar depois com aquele Adamastor..." Disponível em: <[http://www.geocities.com/marco\\_lx\\_pt/sarentrevista.htm](http://www.geocities.com/marco_lx_pt/sarentrevista.htm)> Acesso em: 17 abr. 2004. (Grifos nossos).

<sup>147</sup> Entre alguns dos temas já explorados pela crítica sobre *O ano da morte de Ricardo Reis*, destacam-se as questões do duplo presente nas díades "Pessoa/ Ricardo Reis"; "vida/ morte", "poesia/ prosa", "eu/ outro"; a emigração; a viagem, incluindo-se as viagens de Ricardo Reis do Rio de Janeiro a Lisboa, o deambular pelas ruas de Lisboa, a "peregrinação à Fátima", o despertar a memória do leitor para outras viagens, épicas e trágico-marítimas; o enigma, a começar pelo "enigma semântico" (SARAMAGO, op. cit. p. 219); o labirinto; as questões relacionadas à construção da identidade. Nesse contexto, destacam-se as obras *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*, de Teresa Cristina Cerdeira; *José Saramago: o período formativo*, de Horácio Costa; *O poeta no labirinto: a construção do personagem em O ano da morte de Ricardo Reis*, de Aparecida de Fátima Bueno, entre outros.

Existem diversos labirintos a serem considerados em *O ano da morte de Ricardo Reis*, inclusive os labirintos da história, apontados no Capítulo 2 deste trabalho. Considerando-se a enumeração gradativa do espaço-tempo de “Lisboa-Portugal-Europa”, é possível questionar se existem saídas desses labirintos e quem são os possíveis guias. O leitor deste romance inquieta-se e busca saídas para o labirinto histórico, cuja solução somente o tempo pode se encarregar de fornecer, observando-se que entre esses tempos, surgem outros labirintos. Assim, se é verdade que a sua maneira, e por diferentes motivos, cada leitor busca um fio que lhe sirva de guia, para Ricardo Reis os elementos espaço-temporais não constituem possíveis fios de Ariadne capazes de orientá-lo na resolução de seu problema existencial e sentimental, ou ainda de envolvê-lo na dissipação da cerrada e opressiva trama histórica.

O efeito labiríntico do romance é construído, sobretudo a partir da sobreposição de labirintos temáticos e ficcionais, tal como a Lisboa que nele se configura e ganha visibilidade através da sobreposição de cidades-paisagens de escrita, *uma Lisboa* de “outrora de hoje”,<sup>148</sup> resultante da acumulação de diferentes estratos da memória histórica e literária, incluindo a das revisitações dos “inúmeros” Reis<sup>149</sup> e das reverberações textuais de outras Lisboas, como já se comentou, revisitadas por outros poetas e escritores.

### 3.1.3 Inquietação entre silêncios, rumores e solidões: o espetáculo-romance

Lisboa é um grande silêncio que rumoreja, nada mais.

Saramago

Ricardo Reis, ao percorrer as ruas de Lisboa, protagoniza diversas ações: identifica sonoridades oriundas de choques entre elementos diversos, “fazendo do guarda-chuva bengala, com a ponteira dele bate as pedras do passeio, em conjunção com o pé do mesmo lado, é um **som preciso, muito nítido e claro, sem eco, mas de certa maneira, líquido**”.<sup>150</sup> Assim, anda a esmo e apresenta-se

<sup>148</sup> PESSOA, op. cit., p. 357.

<sup>149</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 102: “Não é Ricardo Reis quem pensa estes pensamentos nem um **daqueles inúmeros** que dentro de si moram”.

<sup>150</sup> Ibid., p. 63.



hesitante: “São horas de almoçar, o tempo foi se passando nestas caminhadas e descobertas, parece este homem que não tem mais o que fazer, **dorme, come, passeia, faz um verso por outro**”;<sup>151</sup> absorve cheiros: “sentiu que ia também ficar com **cheiro de cebola**, o estômago deu-lhe uma volta”;<sup>152</sup> percebe o sussurro do cemitério “quase **inaudível**, vem um **sussurro**, é a aragem circulando entre os ramículos dos ciprestes”.<sup>153</sup> O sujeito que caminha e divaga, quando volta para sua nova casa do Alto de Santa Catarina, dialoga sobre a condição de estar só com Fernando Pessoa, o visitante ilustre a quem dá guarida:

E vai viver aqui sozinho, uma pessoa **só**, Pelos vistos não, ainda hoje me mudei, e já tenho a sua visita, Eu não conto, não sou companhia, Contou o suficiente para me obrigar a sair da cama, com um frio destes, só para lhe abrir a porta, ainda acabo por ter de lhe dar uma chave, Não saberia servir-me dela, se eu pudesse atravessar as paredes evitava-se este incómodo, Deixe lá, não tome as minhas palavras como uma censura, deu-me até muito gosto que tivesse aparecido, essa primeira noite provavelmente não ia ser fácil, Medo, Assustei-me um pouco quando ouvi bater, não me lembrei que pudesse ser você, mas não estava com medo, era apenas a **solidão**, Ora, a **solidão**, ainda vai ter de aprender muito para saber o que isso é, Sempre vivi **só**, Também eu, mas a **solidão** não é viver **só**, a **solidão** é não sermos capazes de fazer companhia para alguém ou alguma coisa que está dentro de nós, a **solidão** não é uma árvore no meio duma planície onde só ela esteja, é a distância entre a seiva profunda e a casca, entre a folha e a raiz (...).<sup>154</sup>

O diálogo estabelecido entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa evidencia as carências de cada um: a fragilidade do primeiro e a absoluta solidão da morte na figura do segundo. A vida constitui, portanto, a possibilidade de transformação e, a morte, representa a falência final. A solidão e a fragilidade de Reis são susceptíveis de mudança, pois não apresentam um caráter definitivo. Também para Reis a presença de Pessoa não é inócua. Nesse sentido, estar vivo representa a sua conquista pessoal, a qual sempre é ameaçada pela acomodação e dependência que não lhe possibilita decidir, escolher, agir.

Em um determinado momento, o personagem Ricardo Reis não consegue conservar a serenidade desencantada do Ricardo Reis heterônimo e, conseqüentemente, a tensão entre mundos e discursos alcança o seu ponto mais elevado. Precisamente no trecho a respeito da Ode “Ouvi contar outrora que na

<sup>151</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 67.

<sup>152</sup> Ibid., p. 193.

<sup>153</sup> Ibid., p. 275.

<sup>154</sup> Ibid., p. 227.

Pérsia”<sup>155</sup> Reis, o *poeta do universo das odes*, entra em confronto com Reis *leitor de jornal e de notícias*. Desse modo, o episódio que trata da invasão da Etiópia pelas tropas de Mussolini, frente à indiferença da Sociedade das Nações, opera um entrecruzamento de mundos e discursos, que coloca em inquietação o personagem e o leitor:

**Ouvi contar que outrora, quando na Pérsia**, esta é a página, não outra, **este o xadrez**, e **nós os 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 a carne e o osso nosso em penedo convertido, mudando em jogador, e de xadrez. Addis-Abeba quer dizer Nova Flor, o resto já foi dito. Ricardo Reis guarda os versos, fecha-os à chave, caíam as cidades e povos sofram, cesse a liberdade e a vida, por nossa parte imitemos os persas dessa história, se assobiamos, italianos, o Negus na Sociedade das Nações, cantarolemos, portugueses, à suave brisa, quando sairmos a porta da nossa casa.<sup>156</sup>

<sup>155</sup> PESSOA, op. cit., p. 61-65 (Ode 31, Parte II) “**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./ À sombra de 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/ Sobriamente 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 refletir, 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 xequé/ 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 a efeito horas depois)/ É ainda entregue ao jogo predileto/ Dos grandes indiferentes./ Caiam 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 xequé,/ 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 arvoredor)/ 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 uma 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 do xadrez/** Mesmo que o jogo seja apenas sonho/ E não haja parceiro,/ Imitemos os persas desta história,/ E, enquanto lá 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 nós/ Sob as sombras amigas/ **Sonhando, ele os parceiros, e o xadrez/** A sua indiferença.

<sup>156</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 307.

Aqui o texto ergue a voz contra o silêncio imposto ao outro, cerceador de liberdade, ou o silêncio dos que imitam a indiferente postura dos jogadores de xadrez. Para tanto, o anacronismo da voz narrativa, situada no futuro em relação ao tempo histórico ficcionalizado no romance, busca a cumplicidade do leitor, tal como afirma Soares:

O leitor do romance segue o narrador que segue Reis, guardando, no entanto, a distância necessária à leitura crítica. No caminho, encontra restos, fragmentos, ruínas, cheiros, sons, murmúrios, enfim múltiplos e dispersos sinais de vida. Recolhe-os (atualizando um dos sentidos de ler): é sua tarefa de leitor. Faz-se caixa de ressonância, espaço disponível para ouvir o rumor da cidade, os sinais da sua linguagem. Faz-se eco da voz, das vozes dos poetas e escritores reais ou fingidos – Cesário Verde, Álvaro de Campos, Bernardo Soares... – que por «aqui» passaram e continuam a passar.<sup>157</sup>

Saramago, na condição de escritor e leitor seleciona e recolhe fragmentos de versos, notícias de jornal, restos de diversos materiais, e a partir deles edifica uma obra com potencial de suscitar no leitor efeitos que não se excluem mutuamente. Conforme Ricoeur,<sup>158</sup> o momento em que a literatura atinge a sua mais elevada eficiência é aquele em que ela coloca o leitor na situação de receber uma solução para a qual ele precisa encontrar as questões apropriadas, aquelas que representam o problema “estético e moral” colocado na obra. O leitor de *O ano da morte de Ricardo Reis* é, portanto, colocado em inquietação frente ao irrecusável apelo que se levanta do confronto de discursos – de ordem histórica, intertextual e fictícia -, e de universos – o mundo da *Odes*, a Lisboa de 1936, os encontros com Fernando Pessoa -, “mas também *em estado de graça*, diante da jubilosa contemplação do espetáculo-romance, da alegria pelo prazer estético de ler um bom livro”.<sup>159</sup>

<sup>157</sup> SOARES, op. cit., p. 134.

<sup>158</sup> RICOEUR, op. cit., t. III, p. 295.

<sup>159</sup> SOARES, op. cit., p. 135.

### 3.2 “Só nós somos sempre iguais a nós próprios”: tempo e narrativa em *O ano da morte de Ricardo Reis*

Pode-se narrar o tempo, o próprio tempo, o tempo como tal e em si? (...) palavras essas que há muito se perderam no espaço; nem sabemos se o leitor é capaz de dizer claramente quanto tempo se passou desde que foram pronunciadas. O tempo é o *elemento* da narrativa, assim como é o elemento da vida; está inseparavelmente ligado a ela como os corpos no espaço. (...) A narrativa, porém, não se pode apresentar senão sob a forma de uma seqüência de fatos, como algo que se desenvolve, e necessita intimamente do tempo, mesmo que deseje estar toda presente a cada instante que transcorre.

**Thomas Mann**

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, como já se explicitou anteriormente, o ano de 1936 foi delimitado como circunscrição temporal para o desencadeamento das ações miméticas narrativas. A referida delimitação manifesta uma das características mais expressivas da ficção saramaguiana, que é empreender “viagens narrativas” através do tempo. Dessa forma, a arte romanesca atribui a si mesma uma maneira “estável” de fixar-se na “instabilidade” do tempo, o qual se caracteriza por um contínuo fluir.

O livro, ao encenar o passado de 1936, promove um cruzamento de vozes, rumores e ecos. Nestes elementos, figura a multiplicidade fragmentária com que a narrativa é tecida - a qual inclui a tradição literária, textos jornalísticos, propaganda política e o próprio discurso do poder. O romance oferece margem à reflexão sobre a organização do tempo do discurso e do tempo da história, bem como referências ao tempo da memória e do esquecimento, os quais circunscrevem-se de forma latente na obra. Tempos esses que se agregam entre si, articulando a “realidade” de um *passado* que se faz *presente* na narrativa, em que a dicotomia formada pela memória e pelo esquecimento fundamentam o potencial mimético atribuído ao discurso.

### 3.1.1 “E o passado é o presente na lembrança”: o tempo do discurso e o tempo da história

Desde que, para uma pessoa não muito concentrada, era difícil distinguir o “agora” de hoje do de ontem, de anteontem, de três dias atrás, o presente já se mostrava inclinado e capaz de se confundir com aquele presente que existiria havia um mês ou um ano, e de unir-se com ele para formar o “sempre”.

**Thomas Mann**

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, é perceptível um exímio processo de codificação narrativa, o qual revela o gosto pelo documental e pelo detalhe, determinando a atmosfera temporal que a malha ficcional reinventa. Portanto, a enunciação histórica desta obra, sugerida pelo título, caracteriza a narrativa de acontecimentos passados, designando fatos ocorridos em um *tempo histórico* preciso: 30 de novembro de 1935 a 8 de setembro de 1936. Considera-se que o *tempo do discurso* pode ser compreendido como consequência da *mimese* narrativa do *tempo da história*, detectando-se a multiplicidade deste e o seu consequente desdobrar pela diversidade dos elementos que habitam o universo diegético.

O *tempo do discurso* apresenta uma linearidade que sujeita o *tempo da história* “à dinâmica de sucessividade metonímica própria da narrativa”.<sup>160</sup> Nessa perspectiva, o romance em questão circunscreve um tempo português balizado entre as já mencionadas datas, preenchendo esses vazios com a escrupulosa precisão do cotidiano de Lisboa. A arte narrativa embrenha-se nas viscosidades de um tempo morto e a reavistação da história é realizada de maneira áspera por um narrador que faz com que a ironia se insinue na malha narrativa de forma análoga à umidade dos dias cinzentos de inverno, que se definem nas páginas do romance; no desencanto cotidiano de Ricardo Reis e no enigma presente nos encontros e diálogos com o personagem-morto Fernando Pessoa.

A expectativa temporal apresentada pelo título do romance sugere que o fato de estar situando um “ano” para uma “morte” é porque se fala de alguém que estava - ou está - vivo no tempo do discurso narrativo. A segunda parte do título indica, consecutivamente, que o personagem é Ricardo Reis. Sabendo-se que este não

<sup>160</sup> REIS; LOPES, 1998, p. 294.

existiu, mas foi uma criação, um dos heterônimos de Fernando Pessoa, questiona-se como é possível conceber o “ano de sua morte”, ou a “história” que possa ter ocorrido neste ano. Para tanto, deve-se considerar que o passado fictício, nos aspectos que concernem à morte de Fernando Pessoa e aos eventos históricos apresentados no segundo capítulo desta dissertação, supõe um *passado real*, que reitera a memória e a história do que se convencionou chamar de “realidade”.

A obra apresenta algumas evidências que revelam a suspensão temporal da vida de Ricardo Reis, mesmo com os acontecimentos históricos que continuam a ocorrer cronologicamente no texto. A narrativa, portanto, principia com uma paródia de um verso dos *Lusíadas*, de Camões: “Aqui o mar acaba e a terra principia”.<sup>161</sup> A partir desse ponto, o leitor vê-se enredado numa teia de referências e citações que constroem um texto denso, poético e, simultaneamente, irônico. Quando o narrador afirma que “o mar acaba” pode-se pensar que a história se inicia com a chegada de Ricardo Reis a Portugal, não se mencionando mais a viagem, pois em princípio, o retorno é definitivo. A terra que principia pode ser, dessa forma, comparada à terra fértil da ficção. A última frase, “aqui, onde o mar se acabou e a terra espera”,<sup>162</sup> oferece margem para compreender que a morte se consuma, e a ficção espera para ser desvendada.

O que se localiza no cerne do projeto ficcional de Saramago é uma tentativa de reescrever e reinterpretar a realidade histórica. Afirma-se, portanto, que o romance lança interrogações e questionamentos sobre a história com a inquietação de quem questiona o mundo. Considerando que o produto dessa arte é a narrativa ficcional, apenas por meio de uma criação invulgar será possível despertar no leitor atenção para a profundidade da condição humana, determinada pela temporalidade histórica. A referida criação é promovida pela malha ficcional, mediante a significativa presença de fragmentos de jornais circulantes em Lisboa, no ano de 1936. Ao optar por esse ano como princípio que estrutura a trama narrativa, Saramago valeu-se de fontes bibliográficas adequadas para a elaboração do universo mimético.

O jornal ofereceu ao escritor inúmeros dados factuais a respeito do ano de 1936, proporcionando uma verdadeira encenação dos costumes de um universo passado que já não pertence mais à experiência da maior parte dos leitores do

---

<sup>161</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 7.

<sup>162</sup> Ibid., p. 428.

romance. Dessa forma, a obra possibilita o contato não apenas com informações relacionados à situação política luso-européia, mas também com os acontecimentos pitorescos do tempo, tais como os crimes da Mouraria e o caso de Luis Uceda, peças teatrais e filmes em cartaz, incluindo-se também uma gama diversificada de anúncios referentes a produtos, que apresentam ao leitor uma revelação dos hábitos de consumo dessa época, representados de maneira emblemática pelos anúncios das oficinas de Freire Gravador, percorridas com curiosidade por Ricardo Reis. A utilização dos jornais para a elaboração da trama narrativa opera uma interessante reconstituição mimética da história, assim definida por Lopes:

O caso de *O ano da morte de Ricardo Reis* é particularmente interessante porque nenhum outro romance de Saramago mobiliza um tão minucioso conjunto de dados históricos, simultaneamente registrados em jornais e numa experiência testemunhal mais ou menos comum a quem (como também, por sinal, o responsável destas linhas) tenha vivido o ano crucial de 1936 em Lisboa. O motivo de mais espontâneo interesse por esse romance é de fato, esse, a que já nos referimos, da evocação de uma dada época (...) numa amostragem flagrante colhida ao longo dos primeiros meses de 1936. Pelo enlace dos dados factuais e de pormenores que reconstituem todo o ambiente histórico de Lisboa (...).<sup>163</sup>

As notas jornalísticas configuram-se como fontes imprescindíveis para se obter uma reconstituição e ambientação histórica plausíveis. Além de informarem Ricardo Reis, os jornais possibilitam a esse personagem – ficção de uma ficção pessoana – adquirir dessas páginas a confirmação de uma realidade paradoxal, ou seja, a morte de seu criador Fernando Pessoa e, principalmente, a indefinição referente a sua existência como figura remanescente e autônoma em relação ao trânsito pessoano. Reis concentra em si o tênue mistério de não saber a razão de seu regresso a Lisboa. E existe nele um cansaço muito grande, um sono da alma, que não é possível definir com exatidão se é resultado da viagem, das nuvens fechadas que envolvem o céu da capital portuguesa ou se é próprio de sua personalidade.

O narrador lança, simultaneamente, uma atitude provocativa em relação ao leitor, exigindo deste uma visão crítica dos acontecimentos, e apela para a sua cumplicidade. O leitor, assim, deve ser despertado e, principalmente, apresentar um posicionamento ante a passividade e o conformismo de Reis. O narrador impõe ao leitor uma distância que pretende anular qualquer atitude contemplativa da

---

<sup>163</sup> LOPES, 1988, p. 210-211.

realidade, pois a ameaça de uma catástrofe iminente – a Segunda Guerra Mundial - não possibilita ao indivíduo permanecer um espectador neutro. A matéria proveniente do passado é plasticizada pelo narrador, que a transforma em uma realidade muito próxima do leitor e, como voz que conduz a narrativa, torna os tempos pretéritos uma presença contínua, em decorrência da leitura dos jornais feita por Ricardo Reis. No entanto, se o narrador busca aproximar o leitor em relação ao passado, a percepção desse mesmo passado é assinalada por um distanciamento. Isso porque o passado é refeito a partir do modelo fornecido pela imprensa que, por sua vez, era adulterada pela censura prévia e manipulada de acordo com a vontade do regime político dominante.

Todos esses aspectos concernentes ao passado estão condicionados por uma narrativa cuja diegese instaura-se em um tempo presente. Por isso, ao integrar um ser ficcional que “morre”, o qual é um espectador do mundo, numa viva e cruel realidade, criam-se dois espaços e, por conseguinte, dois tempos. O “palco”, como representação da história, e a “platéia”, constituída por Reis e pelos outros personagens que o acompanham nesta jornada. O palco é, inclusive, forma de comparar a morte à saída de um ator, um apagar dos holofotes: “a morte devia ser um gesto simples de retirada, como do palco sai um actor secundário, não chegou a dizer a palavra final, não lhe pertencia, saiu apenas, deixou de ser preciso”<sup>164</sup> ou “por isso, afinal morremos, quando já não conseguimos suportar a violenta luz da vida”.<sup>165</sup>

Ricardo Reis não consegue participar do *espetáculo do mundo*. Um mundo que lhe parece irreal, embaçado, num tempo que o afoga: “é o dilúvio que continua, chove sobre nós o tempo, o tempo nos afoga”.<sup>166</sup> Pode-se observar que a “instabilidade temporal” – aqui, tratando-se de uma acepção climática – em *O ano da morte de Ricardo Reis* representa mais do que um sintagma que indica chuvas e tempestades. O narrador busca explorar e metaforizar o clima para insistir nos sentidos históricos que o signo “água” contém. A imobilidade melancólica da “cidade

---

<sup>164</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 262.

<sup>165</sup> Ibid., p. 242.

<sup>166</sup> Ibid., p. 43.



sombria”<sup>167</sup> e “recolhida em frontarias e muros”,<sup>168</sup> “olhando para fora com olhos vagos”,<sup>169</sup> auxilia a caracterizar melhor o “mau tempo”.

A Lisboa reconstituída nas páginas de *O ano da morte de Ricardo Reis* é envolvida por águas que intensificam o cheiro de “esgotos rachados”<sup>170</sup> e suas “luzes viscosas”<sup>171</sup> estão “cercadas de sombras”.<sup>172</sup> Predomina na paisagem da capital portuguesa a cor “cinzento-morte”<sup>173</sup> como a dos barcos. Observa-se que Lisboa e “barcos” encontram-se historicamente confundidos e, se estes últimos estão espaço-temporalmente alagados de chuva, a capital portuguesa está ausente do tempo e do lugar em que “água” metaforizava vitórias e conquistas. Portanto, o retrato de uma Lisboa sombria e recolhida sob o peso de águas turvas constitui o próprio reverso daquelas águas que refletiam um “céu azul” e designavam um passado de glórias. Embora esse tempo passado não tenha sido construído exatamente por glórias, foi essa a imagem que a história oficial veiculou, no decorrer de um longo período, como verdadeira. E a Lisboa (re)visitada no romance é aquela cujas sombras cinzentas do ano de 1936 silenciam: “no meio de um silêncio absoluto, a cidade parara, ou passava em bicos de pés, com o dedo indicador sobre os lábios fechados”.<sup>174</sup> A Lisboa do livro de Saramago configura-se, dessa forma, como uma cidade sombria, alagada, silenciada e turva. Essas mesmas águas excessivas que inundam, turvam, isolam e silenciam traduzem metaforicamente o fascismo.

O narrador, ao adentrar-se no passado histórico para poder “reinventá-lo”, reelabora o mesmo sob uma nova perspectiva, isto é, um passado dimensionado por um olhar crítico no presente. No entanto, fica-se sempre com a sensação de que o tempo de Ricardo Reis não é o tempo que o circunda. Pode-se supor que é um eterno presente, o presente que a morte lhe acarreta, do qual ele não tem ainda consciência, um tempo estático, de espera. O presente da narrativa é todo o instante designado pelo narrador como o “agora” da enunciação. Esse traço apresenta duas conseqüências para a investigação temporal narrativa de *O ano da morte de Ricardo Reis*, isto é, a existência de um *antes* e de um *depois*. Verifica-se, desse modo, que o narrador é quem conhece o *antes* do “espetáculo” a que Reis assiste, ou seja, os

---

<sup>167</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 9.

<sup>168</sup> Ibid., p. 9.

<sup>169</sup> Ibid., p. 9.

<sup>170</sup> Ibid., p. 9.

<sup>171</sup> Ibid., p. 14.

<sup>172</sup> Ibid., p. 14.

<sup>173</sup> Ibid., p. 12.

<sup>174</sup> Ibid., p. 426.

acontecimentos ocorridos em Portugal durante o exílio brasileiro do protagonista. Da mesma forma, conhece o *depois*, quando o personagem heterônimo já tiver saído de cena na companhia de Fernando Pessoa. Há diversas obras que Reis não irá ler, como o *Nome de Guerra*; também existem elementos que desconhecerá, como o que disse Unamuno ao general Milan d’Astray, palavras de quem teve “tempo suficiente para vislumbrar o erro, só o vislumbrar, porque não o emendou por completo”<sup>175</sup>, e que lhe possibilitaram conquistar a sua posição anterior, quando era reitor da Universidade de Salamanca, e apoiara o “exército nacionalista espanhol”.<sup>176</sup> Nesse novo espaço-tempo, Ricardo Reis não viverá para saber o que disse o autor *Do sentimento trágico da vida*: Reis não pode saber o futuro, não consegue decifrar a “obscura profecia” lançada pela voz do “orador português”:

O sim e o não de Miguel de Unamuno perturbam Ricardo Reis, perplexo e dividido entre o que sabe destes dias que são vida comum sua e dele, ligadas uma a outra por notícias de jornal, e a obscura profecia de quem conhecendo o **futuro** o não desvendou por completo, arrepende-se de não ter ousado perguntar ao orador português que palavras decisivas disse Don Miguel ao general, e quando, então compreendeu que se calara porque lhe fora claramente anunciado que já não estaria neste mundo no dia do arrependimento.<sup>177</sup>

O passado, portanto, que se reinventa no livro aponta para a “invenção do presente”. Sob outra perspectiva, o caráter *dialógico* do presente histórico indica que é no mundo comum aos eventos transcorridos no período de 30 de novembro de 1935 a 8 de setembro de 1936 que as iniciativas se inscrevem. O presente histórico é, portanto, apreendido como espaço comum da experiência ficcional vivida por Ricardo Reis: “Hoje é o derradeiro dia do prazo que ninguém marcou. Ricardo Reis olha o **relógio, passam alguns minutos das quatro**, tem a janela fechada, no céu há poucas nuvens, e vão altas”.<sup>178</sup>

Na obra em questão, as relações entre tempo do discurso e o tempo da história são atravessadas pela construção de alguns conectores específicos, os quais identificam um arquitetado manejo do tempo histórico. O **calendário** é colocado em primeiro lugar entre esses conectores, está diretamente relacionado à inventividade temporal da narrativa:

<sup>175</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 389-390.

<sup>176</sup> Ibid., p. 381.

<sup>177</sup> Ibid., p. 392.

<sup>178</sup> Ibid., p. 247.

O **tempo** tem melhorado, o mundo é que vai a pior. Segundo o **calendário**, já é primavera, rebentam algumas flores e folhas novas nos galhos das árvores, mas uma vez por outra o inverno faz um fossado para estas bandas, então desabam chuvas torrenciais, vão no enxurro as folhas e as flores, depois o sol reaparece com a ajuda dele vamos fazendo por esquecer os males da seara perdida, do boi afogado que vem de água abaixo, inchado podre, da casa pobre que não se agüentou nas paredes, da súbita inundação que arrasta dois homens pelos negros esgotos da cidade, entre excrementos e ratazanas (...).<sup>179</sup>

A partir de um sistema periódico de datas, o calendário permite a atribuição de uma determinada data no sistema de todas as datas possíveis, a um evento que carregue a marca do *presente* e, por conseguinte, a marca do passado e a do futuro, como é possível verificar nessa passagem: “**Hoje é o último dia do ano**. Em todo o mundo que este **calendário** rege andam as pessoas entretidas a debater consigo mesmas as boas ações que tencionam praticar no **ano** que entra”.<sup>180</sup> A datação de um evento apresenta, desse modo, uma qualidade sintética, pela qual o presente efetivo é identificado a um instante qualquer. Portanto, se o princípio da datação consistir na atribuição de um presente vivo a um determinado instante, sua prática constituirá na atribuição de um “como se”<sup>181</sup> presente. As datas são atribuídas a presentes potenciais, a presentes *imaginados*. Todas as lembranças acumuladas pela memória coletiva podem tornar-se acontecimentos *datados*, graças a sua reinscrição no tempo do calendário.<sup>182</sup> No entanto, nem tudo pode ser mensurável quando se trata da apreensão temporal da narrativa. No caso de *O ano da morte de Ricardo Reis* a própria sistematização do tempo é questionada pelo narrador:

Tem o **relógio horas** tão vazias que, breves mesmo, como de todas é costume dizermos, exceto aquelas a que estão destinados os episódios de significação extensa, consoante ficou antes demonstrado, são tão vazias essas que os ponteiros parece que infinitamente se arrastam, **não passa a manhã, não se vai embora a tarde, a noite não acaba**.<sup>183</sup>

Diz-se que o **tempo não pára**, que nada lhe detém a incessante caminhada, é por estas mesmas e sempre repetidas palavras que se vai dizendo, e contudo não falta por aí quem se impaciente com a lentidão, **vinte e quatro horas** para fazer um dia, imagine-se, e chegando-se ao fim descobre-se que não valeu a pena, no dia seguinte torna a ser assim, mais valia que saltássemos por cima das **semanas inúteis** para vivermos **uma só hora plena, um fulgurante minuto**, se pode o fulgor durar tanto.<sup>184</sup>

<sup>179</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 262.

<sup>180</sup> Ibid., p. 55.

<sup>181</sup> RICOEUR, op. cit., t. III, p. 319.

<sup>182</sup> Ibid., p. 319.

<sup>183</sup> SARAMAGO, op.cit., p. 215.

<sup>184</sup> Ibid, p. 331.

No romance de José Saramago a utopia, que pode ser compreendida como o percurso do desejo, realiza-se na tensão de dois tempos, em um movimento que coloca em diálogo, como já se destacou, passado e presente. O livro atualiza o presente nesse “ano passado” (1936) e no movimento dialético entre esses dois tempos constitui a sua matéria-prima. Entretanto, o livro também se projeta para o futuro. E o futuro dessa ficção está no próprio presente da narrativa. O presente é inteiramente crise quando a expectativa se refugia na utopia e quando a tradição se transforma em depósito morto. Na obra em questão, o presente, porém, é compreendido como o espaço de realização de um desejo que não se confunde com a utopia nostálgica de reparação, nem com a promessa de redenção dos conflitos. O presente desse desejo está na interlocução de falas e olhares; de discursos que constituem a tessitura da narrativa: as *Odes* de Ricardo Reis/ Fernando Pessoa e os romances que o narrador/ José Saramago informam.

O leitor, ao ler o romance, lê também as *Odes*, percebendo que elas são de um outro lugar e de outro tempo. E é nessa movimentação temporal que, de fato, a obra se constrói, pois é na leitura da trama que o leitor irá compreender a recriação mimética de Ricardo Reis, descobrindo um modo novo de ler, seja no cruzamento de falas ou em movimento de tempos. Nesse processo, o leitor percorre mais um labirinto – o temporal - com que é tecido o “espetáculo” do livro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

Por sobre o papel e a tela, a mão descreve a mesma rede invisível de movimentos, mas logo que sobre a matéria pausa, e transforma a matéria em movimento, o sinal representa uma imagem-tempo diferente, como se os nervos que partem do olho fossem agora ligar-se a uma região nova do cérebro, imediatamente contígua, decerto, mas arquivo duma outra experiência e portanto fonte de uma nova informação.

**José Saramago**

A análise de *O ano da morte de Ricardo Reis* possibilitou constatar, primeiramente, que a existência “real” de Lisboa representa uma espécie de recuperação de um universo em que a referencialidade segura se sublima. Para tanto, podem ser destacadas as palavras de Saramago, quando diz que toda a apreensão do mundo e da vida é ficcionante. Se essa afirmação fosse considerada literalmente, seria possível garantir que a fantasia, “fortemente desnudada”, passaria a apresentar uma correspondência com a Lisboa de 1936. Ricardo Reis e sua presença em Lisboa, seriam confundidos com a “verdade”. Certamente uma verdade “diáfana” e, por essa razão, consoante à espécie de realidade que sob o nome desse personagem existiu. Contudo, não constitui uma tarefa fácil delinear limites em *O ano da morte de Ricardo Reis*, uma vez que nesta obra *mimese* e realidade invertem seus papéis. Em certas circunstâncias, o que se apresenta como “realidade” encobre uma representação maior, ou o que se percebe como uma elaborada exibição mimética corresponde a uma forma encontrada para o ocultamento de uma possível “verdade” histórica.

Frente à impossibilidade de se acreditar nas evidências que mantêm as delimitações entre a *mimese* e a realidade, encontram-se as palavras que o narrador utiliza para qualificar os conteúdos apresentados ao leitor: “falso tudo, e

verdadeiro”.<sup>185</sup> E, das palavras do próprio Saramago em uma entrevista: “Neste livro nada é verdade e nada é mentira”.<sup>186</sup> Resgatar Lisboa no transcorrido ano de 1936, por meio de um discurso ficcional, pode ser considerada uma das “verdades” que fundamentam o romance. Entretanto, essa aparente “verdade” embora seja visivelmente concreta, já apresenta a sua dupla atribuição. Ela existe como *mimese* e realidade simultaneamente. Estas se formam a partir de um universo específico de sentidos e um singular exercício de escrita, atribuindo valores a esse discurso que apresenta uma Lisboa reiventada por José Saramago.

Referências à memória, ao esquecimento e a um tempo passado, que se faz presente na narrativa, são constantes em *O ano da morte de Ricardo Reis*. O personagem inicia sua jornada em Lisboa esquecendo-se de devolver o livro *The god of the labyrinth* à biblioteca do Highland Brigade. O esquecimento de Ricardo Reis vai além, pois nunca se lembra do que já leu, tem sempre que recomeçar a leitura do princípio: “abriu mais uma vez *The god of the labyrinth*, ia ler a partir da marca que deixara, mas não havia sentido para ligar com as palavras, então percebeu que não se lembrava do que o livro contara até ali, voltou ao princípio, recomeçou”.<sup>187</sup>

Nessa obra, pode-se afirmar que recordar significa ter uma imagem do passado, uma impressão dos acontecimentos fixados pelo espírito do personagem Reis. No entanto, em decorrência de uma neutralização do aspecto *realista* da memória, qualquer forma de esquecimento pode se converter, valendo-se de um termo de Ricoeur, em um “quase-passado”. Sem perder de vista que *O ano da morte de Ricardo Reis* apresenta uma organização diegética construída em um tempo presente; a “presentificação do passado” no momento em que é transposta ao nível da ficção, suspende a crença num passado como “tendo sido” - ou realmente consumado - uma vez que na memória de Ricardo Reis as lembranças são passíveis de serem questionadas, fundem-se à imaginação.

Ao mesmo tempo em que o narrador afirma que “só os olhos da **lembrança** podem ser agudos como os do gavião”<sup>188</sup>, o personagem Ricardo Reis não demonstra ter certeza se as lembranças refletem a sua experiência vivida ou se são produtos do que ele imagina, o que leva a concluir que o transcorrer do tempo o

<sup>185</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 198.

<sup>186</sup> Id., 1984, p. 2-3.

<sup>187</sup> Ibid., p. 404.

<sup>188</sup> Ibid., p. 30.

transformou em outro, o qual o seu “eu” presentificado na narrativa não mais reconhece. Registrou-se, portanto, uma contradição entre a memória das coisas vividas em um determinado momento e a narração que busca rememorá-las. Essa contradição é atribuída a elementos como a própria vida que se procura refigurar, à memória e, naturalmente, às imbricações que os anacronismos da narrativa refletem.

Conforme foi constatado, ao retornar de sua viagem, Ricardo Reis não se revê idêntico ao visitar os lugares por onde outrora passou, o que desperta no leitor reminiscências do poema “Lisbon Revisited”, de Álvaro de Campos. E, à medida que a narrativa avança, Reis, ao percorrer as ruas de Lisboa, relembra fragmentos de versos do espelho partido de sua obra, descontextualizada e recontextualizada na nova obra de Saramago, que a partir de estilhaços se constrói.

Observou-se no texto uma tentativa de aproximar Ricardo Reis dos homens comuns ao construí-lo frágil, suscetível às intempéries do mundo. Entretanto, não é apenas o poeta em sua trajetória pelas ruas de Lisboa, no ano de 1936, que perde a aura. A configuração desse espaço, em que “o mar acaba e a terra principia”, também está desprovida de qualquer encantamento. Ao final, com a imagem paradisíaca destruída pela revolta dos marinheiros, Portugal se decompõe no limbo do fascismo europeu.

Depois disso, as lembranças de Reis são poucas, seu alheamento do mundo é quase completo, tudo se converte em um labirinto, pois seu tempo de vida foi encerrado com a morte de Fernando Pessoa. O trajeto que percorre no romance é a aventura em busca de si mesmo, de “um mesmo” que não existe mais. Ao tomar consciência de que de fato não mais existe, Ricardo Reis vai embora com Fernando Pessoa, levando *The god of the labyrinth*, mesmo sabendo que não poderá lê-lo, mas como ele mesmo afirma, deixará o mundo aliviado de um enigma.

A refiguração do tempo pela narrativa apenas se conduz ao seu termo no momento em que são apresentadas condições para se *entrecruzar* os objetos referenciais, perspectivas da narrativa histórica, e a narrativa de ficção. Nesse sentido, a análise da experiência fictícia do tempo realiza uma volta decisiva em direção da solução do problema que constitui o horizonte de toda a investigação, na expectativa de que seu complemento seja o *mundo de vida do leitor*, sem o qual a significação da obra literária é incompleta. Os tempos no romance se agregam: o tempo de inverno, frio, que remete ao passado longínquo e às lembranças que

praticamente inexistem; o tempo do relógio que lembra ao personagem que já é hora de ir; o tempo interior deste mesmo personagem, um tempo de espera ou de preparação para sua retirada final.

Somente com a narrativa de ficção o fazedor de intrigas multiplica as distorções autorizadas pelo desdobramento do tempo, entre tempo gasto para contar e tempo das coisas contadas: desdobramento que se instaura pelo jogo entre a enunciação e o enunciado, no decorrer do ato da narração. Tudo ocorre como se a ficção, ao criar mundos imaginários, abrisse uma carreira ilimitada para a manifestação do tempo. De qualquer maneira, independentemente de denominar eternidade, espera, frações de memória ou esquecimento, o tempo vivido pelo personagem Ricardo Reis apresenta uma intrigante placidez, característica do neoclassicismo heteronímico, como se somente pelo esquecimento, entendido como imersão na arte literária, fosse possível sobreviver em meio a um mundo conturbado, indiferente aos acontecimentos traumáticos do ano de 1936, um tempo que indica para a morte.

*O ano da morte de Ricardo Reis* é finalizado da mesma maneira como principia, isso é, com o famoso verso de *Os Lusíadas*, no momento em que Vasco da Gama descreve ao rei de Melinde a localização do reino lusitano; o texto de José Saramago termina definindo Portugal como o lugar onde “o mar se acabou e a terra espera”.<sup>189</sup> Nessa perspectiva, a terra e o homem aparentam estar fadados a um determinado desamparo e a uma desmistificação. Por fim, foi possível registrar que *O ano da morte de Ricardo Reis* guarda evidentes relações com o discurso histórico, por intermédio da utilização de recursos tipicamente ficcionais. Misturando o verossímil ao inverossímil, o romance investiga o tempo passado e utiliza a ficção como elemento perturbador do convencional, de maneira a fazer surgir aspectos inusitados do real: os encontros e diálogos com o personagem morto Fernando Pessoa; a incorporação do imaginário *The god of the labyrinth* à narrativa; e, a própria inserção de Reis – personagem advindo do mundo das odes pessoanas – na capital portuguesa da metade da década de trinta. No espaço temporal percorrido por esse novo olhar, ou seja, o ano de 1936, as referências passadas e futuras extrapolam o conhecimento limitado do personagem e integram o saber mais amplo no narrador, voz que é responsável pelas análises, comentários e até profecias.

---

<sup>189</sup> SARAMAGO, op. cit., p. 428.



Tudo isso lega a Ricardo Reis, uma espécie de livre arbítrio proveniente da liberdade que ele possuiu para exercer as suas potencialidades e viver os seus limites.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

ABRAMS, M. H. **The mirror and the lamp**: romantic theory and critical tradition. New York: Oxford Univ. Press, 1953.

ALLEMAND, Maria Lúcia. José Saramago: uma literatura de epígrafes. In: XIII ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 1992, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 1992. p. 103-107.

ANDRADE, Ana Luiza. O fantasma oculto de José Saramago. **Jornal de Letras**. Lisboa, ano VII, n. 250, p. 16, 20 -26 abr. 1987.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].

\_\_\_\_. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

AUERBACH, Erich. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997.

\_\_\_\_. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Ouro, 1971.

BOCCACCIO, Giovanni. **Decamerão**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

BRITO, Maria de Fátima R. Souza. A intertextualidade na obra de José Saramago: instauração de um modelo para a literatura. **Estudos Lingüísticos e Literários**, Salvador: UFB, v. 12, p. 157-174, dez. 1991.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1998.

BUENO, Aparecida de Fátima. **O poeta no labirinto**: a construção do personagem em *O ano da morte de Ricardo Reis*. Viçosa: UFV, 2002.

CAMÕES. **Os Lusíadas**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

CÂNDIDO, Antônio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

CARREIRA, Shirley. **Fowles e Saramago**: entre a ficção e a história. 249 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

CARRILO, M. **Portugal na Segunda Guerra Mundial**. Contributos para uma reavaliação. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

CERDEIRA, Teresa Cristina. **Entre a história e a ficção**: uma saga de portuguesas. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

CON DAVIS, Robert. The case for a post-structuralist mimesis: John Barth and imitation. **American Journal of Semiotics**, v. 3, n. 3, p. 49-72, 1985.

COSTA, Lígia Militz da. **A Poética de Aristóteles**: mimese e verossimilhança. São Paulo: Ática, 1992.

COSTA, Horácio. **José Saramago**: o período formativo. Lisboa, Editorial Caminho, 1997.

\_\_\_\_\_. Os textos experimentais de José Saramago. In: XIII ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 1992, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.

DOLEZEL, Lubomír. Mimesis and possible worlds. **Poetics Today**, v. 9, n. 3, p. 475-495, 1988.

ELSE, Frank Gerald. **Aristotle's "Poetics"**: the argument. Cambridge: Harvard UP, 1957.

FIGUEIREDO, António de. **Portugal**: cinquenta anos de ditadura. Lisboa: Dom Quixote, 1975.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**. São Paulo: EDUSP, 1994.

GUSMÃO, Manuel. Linguagem e história segundo Saramago. In: VIEGAS, Francisco José (Coord.). **Uma voz contra o silêncio**. Lisboa: Caminho, 1998.

KAUFMAN, Helena. A metaficção historiográfica de José Saramago. **Colóquio/Letras**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 124-136, abr./jun. 1991.

\_\_\_\_. **Fernando Pessoa o outro**. Petrópolis: Vozes, 1979.

LEÃO, Isabel Vaz Ponce de; CASTELO-BRANCO, Maria do Carmo. **Os círculos da leitura**: em torno do romance de Saramago, Memorial do Convento. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1999

LENCASTRE, M. J. de. **Fernando Pessoa**: uma fotobiografia. Lisboa: Quetzal, 1996.

LIMA, Luiz Costa. **A leitura e o leitor**. Petrópolis: Vozes, 1979.

\_\_\_\_. **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

\_\_\_\_. **Mimesis e modernidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

\_\_\_\_. **O controle do imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

\_\_\_\_. **Vida e mimesis**. São Paulo: 34, 1995.

LOPES, O. **Os sinais e os sentidos**. Lisboa: Caminho, 1988.

LOURENÇO, Eduardo. **A Literatura Portuguesa através dos textos**. São Paulo: Cultrix, 1999.

\_\_\_\_. **Pessoa revisitado**. Porto: Inova, 1973.

MANN, Thomas. **A montanha mágica**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

MARQUES, A. H. de Oliveira. **A sociedade medieval portuguesa**. Lisboa: Sá da Costa, 1981.

MONEGAL, Emir R. **Borges: uma poética de leitura**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

OLIVEIRA FILHO, Odil de. **Carnaval no convento: intertextualidade e paródia em José Saramago**. São Paulo: UNESP, 1993.

\_\_\_\_\_. Saramago e a ficção latino-americana. **Revista de Letras**. São Paulo: UNESP, n. 30, p. 141-152, 1990.

PASCHKES, Maria Luisa de Almeida. **A ditadura salazarista**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PEREIRA, Paulo. Inquisição: entre história e ficção na narrativa portuguesa. **Colóquio/ Letras**, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 117-123, abr./jun. 1991.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. As artimages de Saramago. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 06 dez. 1998. p. 41-42.

\_\_\_\_\_. Formas e usos da negação na ficção histórica de José Saramago. In: CARVALHAL, Tania F; TUTIKIAN, Jane (Org.). **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre: UFRGS, 1998.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994.

\_\_\_\_\_. **Obra poética e em prosa**. Porto: Lello & Irmão, 1986.

\_\_\_\_\_. **Páginas íntimas de auto-interpretação**. Lisboa: Dom Quixote, 1985.

\_\_\_\_\_. **Poesia – Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PETERS, F. E. **Termos filosóficos gregos**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Carlos. **Diálogos com Saramago**. Lisboa: Caminho, 1998.

RICOEUR, Paul. **História e verdade**. Rio de Janeiro: Forense Universtária, 1968.

\_\_\_\_\_. **A metáfora viva**. Porto: Rés, 1983.

\_\_\_\_. **O si-mesmo como um outro**. Campinas: Papyrus, 1994.

\_\_\_\_. **Tempo e narrativa** – Tomo I. Campinas: Papyrus, 1994.

\_\_\_\_. **Tempo e narrativa** – Tomo II. Campinas: Papyrus, 1995.

\_\_\_\_. **Tempo e narrativa** – Tomo III. Campinas: Papyrus, 1997.

ROANI, Gerson Luis. **No limiar do texto**: literatura e história em José Saramago. São Paulo: Annablume, 2002.

\_\_\_\_. O jornal como elemento de transfiguração da história em *O ano da morte de Ricardo Reis* de Saramago. **Revista Letras**, Curitiba, n. 60, p. 153-176, jul./ dez., 2003.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

SANTOS, Pedro Brum. **Teorias do romance**: relações entre ficção e história. Santa Maria: UFSM: 1996.

SARAIVA, José Hermano. **História concisa de Portugal**. 18. ed. Portugal: Publicações Europa-América, 1996.

SARAMAGO, José. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_. As máscaras que se olham. **Letras, Artes e Idéias**, Lisboa, 26 nov. 1985, p. 39-41.

\_\_\_\_. **Cadernos de Lanzarote**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_. **Deste mundo e do outro**. Lisboa: Caminho, 1985.

\_\_\_\_. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_. História e Ficção. **Letras, Artes e Idéias**, Lisboa, 6 mar. 1990, p. 29-31.

\_\_\_\_. **Levantando do chão**. Lisboa: Caminho, 1980.

\_\_\_\_. **Memorial do convento**. São Paulo: Bertrand, 1988.

\_\_\_\_. **Manual de pintura e caligrafia.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_. **O ano da morte de Ricardo Reis.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_. **O evangelho segundo Jesus Cristo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

\_\_\_\_. O labirinto de Ricardo Reis. Apoio à leitura de *O ano da morte de Ricardo Reis*. **Jornal O Público.** 29 mai. 2002. Disponível em: <[http://www.geocities.com/marco\\_lx\\_pt/sarentrevista.htm](http://www.geocities.com/marco_lx_pt/sarentrevista.htm)> Acesso em: 17 abr. 2004.

\_\_\_\_. Sobre *O ano da morte de Ricardo Reis*. **Jornal de Letras**, v. 4, n. 121, p. 2-3, Lisboa, 30 out. a 5 nov. 1984.

SCHMIDT, S. J. The fiction is that reality exists: a constructivist model of reality, fiction, and literature. **Poetics Today**, v. 5, n. 2, p. 252-274, 1984.

SEIXO, Maria Alzira. **O essencial sobre José Saramago.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1987.

SIMAS-ALMEIDA, Leonor. A ficção reinventa a história. **Colóquio – Letras**, Lisboa, n. 120, p. 174-178, abr.-jul. 1991.

\_\_\_\_. Do Rio a Lisboa com Saramago e Ricardo Reis. **Letras Hoje**, Porto Alegre, v. 25, n. 3, p. 75-84, set. 1990.

\_\_\_\_. No paraíso da memória, um outro valar da terra se alevanta. XIII ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 1992, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 1992, p. 297-302.

\_\_\_\_. José Saramago: a ficção reinventa a história. **Colóquio/ Letras**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 174-178, abr./jun. 1991.

SOARES, Maria de Lourdes. O ano da morte de Ricardo Reis: labirintos, rumores, desassossegos. **Revista da Abraplip**. Santa Maria: Memória e identidade/ Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa. n. 2, 2001.

SPARIOSU, Mihai. **Literature, mimesis, and play: essays in literary theory.** Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1984.

SZESZ, Christiane Marques. **Portugal-Brasil no século XX: sociedade, cultura e ideologia.** Bauru: EDUSC, 2003.

TORGAL, Reis Luís; MENDES, José Amado; CATOGRAGA, Fernando. **História da história em Portugal**. Séculos XIX-XX. A história através da história. vol I. Coimbra: Temas e Debates, 1998.

\_\_\_\_ **História da história em Portugal**. Séculos XIX-XX. Da historiografia à memória histórica. vol II. Coimbra: Temas e Debates, 1998.

VERANI, Dalva Calvão. A escrita como alvo: intervenções metaligüísticas em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. In: XVIII ENCONTRO DA ABRAPLIP, 2001, Santa Maria. **Anais...** Santa Maria: ABRALIP, 2001. p. 219-224.

VILLARDI, Raquel. Trindade feminina em Saramago. In: XIII ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 1992, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 1992. p. 658-661.

WALTON, Kendall L. **Mimesis as make-believe**: on the foundations of the representational arts. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1990.



## **ANEXOS**

---

**ANEXO 1 - Carta a Adolfo Casais Monteiro**

## CARTA A ADOLFO CASAIS MONTEIRO\*

Caixa Postal 147

Lisboa, 13 de Janeiro de 1935

Meu prezado Camarada:

Muito agradeço a sua carta, a que vou responder imediata e integralmente. Antes de, propriamente, começar, quero pedir-lhe desculpa de lhe escrever neste papel de cópia. Acabou-se-me o decente, é domingo, e não posso arranjar outro. Mas mais vale, creio, o mau papel que o adiamento.

Em primeiro lugar, quero dizer-lhe que nunca eu veria «outras razões» em qualquer coisa que escrevesse, discordando, a meu respeito. Sou um dos poucos poetas portugueses que não decretou a sua própria infalibilidade, nem toma qualquer crítica, que se lhe faça, como um acto de lesa-divindade. Além disso, quaisquer que sejam os meus defeitos mentais, é nula em mim a tendência para a mania da perseguição. À parte isso, conheço já suficientemente a sua independência mental, que, se me é permitido dizê-lo, muito aprovo e louvo. Nunca me propus ser Mestre ou Chefe-Mestre, porque não sei ensinar, nem sei se teria que ensinar; Chefe, porque nem sei estrelar ovos. Não se preocupe, pois, em qualquer ocasião, com o que tenha que dizer a meu respeito. Não procuro caves nos andares nobres.

Concordo absolutamente consigo em que não foi feliz a estreia, que de mim mesmo fiz com um livro da natureza de «*Mensagem*». Sou, de facto, um nacionalista místico, um sebastianista racional. Mas sou, à parte isso, e até em contradição com isso, muitas outras cousas. E essas cousas pela mesma natureza do livro, a «*Mensagem*» não as inclui.

Comecei por esse livro as minhas publicações pela simples razão de que foi o primeiro livro que consegui, não sei porquê, ter organizado e pronto. Como estava pronto incitaram-me a que o publicasse: acedi. Nem o fiz, devo dizer, com os olhos postos no prémio possível do Secretariado, embora nisso não houvesse pecado intelectual de maior. O meu livro estava pronto em Setembro, e eu julgava, até, que

---

\* PESSOA, Fernando. **Obra poética e em prosa**. Porto: Lello & Irmão, 1986.

não poderia concorrer ao prémio, pois ignorava que o prazo para entrega dos livros, que primitivamente fora até fim de Julho, fora alargado até ao fim de Outubro. Como, porém, em fim de Outubro já havia exemplares prontos da «*Mensagem*», fiz entrega dos que o Secretariado exigia. O livro estava exactamente nas condições (nacionalismo) de concorrer. Concorri.

Quando às vezes pensava na ordem de uma futura publicação de obras minhas, nunca um livro do género de «*Mensagem*» figurava em número um. Hesitava entre se deveria começar por um livro de versos grande – um livro de umas 350 páginas –, englobando as várias sub-personalidades de Fernando Pessoa ele mesmo, ou se deveria abrir com uma novela policiária, que ainda não consegui completar.

Concordo consigo, disse, em que não foi feliz a estreia, que de mim mesmo fiz, com a publicação de «*Mensagem*». Mas concordo com os factos que foi a melhor estreia que eu poderia fazer. Precisamente porque essa faceta – em certo modo secundária – da minha personalidade não tinha nunca sido suficientemente manifestada nas minhas colaborações em revistas (excepto no caso do *Mar Português*, parte deste mesmo livro) – precisamente por isso convinha que ela aparecesse, e que aparecesse agora. Coincidiu, sem que eu o planeasse ou o premeditasse (sou incapaz de premeditação prática), com um dos momentos críticos (no sentido original da palavra) da remodelação do subconsciente nacional. O que fiz por acaso e se completou por conversa, fora exactamente talhado, com Esquadria e Compasso, pelo Grande Architecto.

(Interrompo. Não estou doido nem bêbado. Estou, porém, escrevendo directamente, tão depressa quanto a máquina mo permite, e vou-me servindo das expressões que me ocorrem, sem olhar a que literatura haja nelas. Suponha – e fará bem em supor, porque é verdade – que estou simplesmente falando consigo.)

Respondo agora directamente às suas três perguntas: (1) plano futuro da publicação das minhas obras, (2) génese dos meus heterónimos, e (3) ocultismo.

Feita, nas condições que lhe indiquei, a publicação da «*Mensagem*», que é uma manifestação unilateral, tenciono prosseguir da seguinte maneira. Estou agora completando uma versão inteiramente remodelada do *Banqueiro Anarquista*; essa deve estar pronta em breve e conto, desde que esteja pronta, publicá-la imediatamente. Se assim fizer, traduzo imediatamente esse escrito para inglês, e vou ver se o posso publicar em Inglaterra. Tal qual deve ficar, tem probabilidades

européias. (Não tome esta frase no sentido de Prémio Nobel imanente.) Depois – e agora respondo propriamente à sua pergunta, que se reporta a poesia – tenciono, durante o verão, reunir o tal grande volume dos poemas pequenos do Fernando Pessoa ele mesmo, e ver se o consigo publicar em fins do ano em que estamos. Será esse o volume que o Casais Monteiro espera, e é esse que eu mesmo desejo que se faça. Esse, então, será as facetas todas, excepto a nacionalista, que «*Mensagem*» já manifestou.

Referi-me, como viu, ao Fernando Pessoa só. Não penso nada do Caeiro, do Ricardo Reis ou do Álvaro de Campos. Nada disso poderei fazer, no sentido de publicar, excepto quando (ver mais acima) me for dado o Prémio Nobel. E contudo – penso-o com tristeza – pus no Caeiro todo o meu poder de despersonalização dramática, pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria, pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida. Pensar, meu querido Casais Monteiro, que todos estes têm que ser, na prática da publicação, preteridos pelo Fernando Pessoa, impuro e simples!

Creio que respondi à sua primeira pergunta.

Se fui omissos, diga em quê. Se puder responder, responderei. Mais planos não tenho, por enquanto. E, sabendo eu o que são e em que dão os meus planos, é caso para dizer, *Graças a Deus!*

Passo agora a responder à sua pergunta sobre a génese dos meus heterónimos. Vou ver se consigo responder-lhe completamente.

Começo pela parte psiquiátrica. A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurasténico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenómenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenómenos – felizmente para mim e para os outros – mentalizaram-se em mim; quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contacto com outros; fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo. Se eu fosse mulher – na mulher os fenómenos histéricos rompem em ataques e cousas parecidas – cada poema de Álvaro de Campos (o mais histericamente histérico de mim) seria um alarme para a vizinhança. Mas sou

homem – e nos homens a histeria assume principalmente aspectos mentais; assim tudo acaba em silêncio e poesia...

Isto explica, *tant bien que mal*, a origem orgânica do meu heteronimismo. Vou agora fazer-lhe a história directa dos meus heterónimos. Começo por aqueles que morreram, e de alguns dos quais já me não lembro – os que jazem perdidos no passado remoto da minha infância quase esquecida.

Desde criança tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram. (Não sei, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo. Nestas cousas, como em todas, não devemos ser dogmáticos.) Desde que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, movimentos, carácter e história, várias figuras irreais que eram para mim tão visíveis e minhas como as cousas daquilo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real. Esta tendência, que me vem desde que me lembro de ser um eu, tem-me acompanhado sempre, mudando um pouco o tipo de música com que me encanta, mas não alterando nunca a sua maneira de encantar.

Lembro, assim, o que me parece ter sido o meu primeiro heterónimo, ou, antes, o meu primeiro conhecido inexistente – um certo *Chevalier de Pas* dos meus seis anos, por quem escrevia cartas dele a mim mesmo, e cuja figura, não inteiramente vaga, ainda conquista aquela parte da minha afeição que confina com a saudade. Lembro-me, com menos nitidez, de uma outra figura, cujo nome já me não ocorre mas que o tinha estrangeiro também, que era, não sei em quê, um rival do Chevalier de Pas... Cousas que acontecem a todas as crianças? Sem dúvida – ou talvez. Mas a tal ponto as vivi que as vivo ainda, pois que as relembro de tal modo que é mister um esforço para me fazer saber que não foram realidades.

Esta tendência para criar em torno de mim um outro mundo, igual a este mas com outra gente, nunca me saiu da imaginação. Teve várias fases, entre as quais esta, sucedida já em maioridade. Ocorria-me um dito de espírito, absolutamente alheio, por um motivo ou outro, a quem eu sou, ou a quem suponho que sou. Dizia-o, imediatamente, espontaneamente, como sendo de certo amigo meu, cujo nome inventava, cuja história acrescentava, e cuja figura – cara, estatura, traje e gesto – imediatamente eu via diante de mim. E assim arranjei, e propaguei, vários amigos e conhecidos que nunca existiram, mas que ainda hoje, a perto de

trinta anos de distância, oiço, sinto, vejo. Repito: oiço, sinto, vejo... E tenho saudades deles.

(Em eu começando a falar – e escrever à máquina é para mim falar –, custa-me a encontrar o travão. Basta de maçada para si, Casais Monteiro! Vou entrar na génese dos meus heterónimos literários, que é, afinal, o que V. quer saber. Em todo o caso, o que vai dito acima dá-lhe a história da mãe que os deu à luz.)

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

Ano e meio, ou dois anos depois, lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro – de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira – foi em 8 de Março de 1914 – acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutra papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a *Chuva Oblíqua*, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa-Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro.

Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir – instintiva e subconscientemente – uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o *via*. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem

interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos – a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem.

Criei, então, uma *coterie* inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim. E parece que assim ainda se passa. Se algum dia eu puder publicar a discussão estética entre Ricardo Reis e Álvaro de Campos, verá como eles são diferentes, e como eu não sou nada na matéria.

Quando foi da publicação de *Orpheu*, foi preciso, à última hora, arranjar qualquer coisa para completar o número de páginas. Sugeri então ao Sá-Carneiro que eu fizesse um poema «antigo» do Álvaro de Campos – um poema de como o Álvaro de Campos seria antes de ter conhecido Caeiro e ter caído sob a sua influência. E assim fiz o Opiário, em que tentei dar todas as tendências latentes do Álvaro de Campos, conforme haviam de ser depois reveladas, mas sem haver ainda qualquer traço de contacto com o seu mestre Caeiro. Foi dos poemas que tenho escrito, o que me deu mais que fazer, pelo duplo poder de despersonalização que tive que desenvolver. Mas, enfim, creio que não saiu mau, e que dá o Álvaro em botão...

Creio que lhe expliquei a origem dos meus heterónimos. Se há porém qualquer ponto em que precisa de um esclarecimento mais lúcido – estou escrevendo depressa, e quando escrevo depressa não sou muito lúcido –, diga, que de bom grado lho darei. E, é verdade, um complemento verdadeiro e histórico: ao escrever certos passos das *Notas para recordação do meu Mestre Caeiro*, do Álvaro de Campos, tenho chorado lágrimas verdadeiras. É para que saiba com quem está lidando, meu caro Casais Monteiro!

Mais uns apontamentos nesta matéria... Eu *vejo* diante de mim, no espaço incolor mas real do sonho, 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 mês, mas tenho-os algures), no Porto, é médico e está presentemente no Brasil. Alberto Caeiro nasceu em 1889 e morreu em 1915; nasceu em Lisboa, mas viveu quase toda a sua vida no campo. Não teve profissão nem educação quase alguma. Álvaro de Campos nasceu em Tavira, no dia 15 de Outubro de 1890 (às 1,30 da tarde, diz-me o Ferreira Gomes; e é verdade, pois, feito



o horóscopo para essa hora, está certo). Este, como sabe, é engenheiro naval (por Glasgow), mas agora está aqui em Lisboa em inactividade. Caeiro era de estatura média, e, embora realmente frágil (morreu tuberculoso), não parecia tão frágil como era. Ricardo Reis é um pouco, mas muito pouco, mais baixo, mais forte, mas seco. Álvaro de Campos é alto (1,75 m de altura, mais 2 cm do que eu), magro e um pouco tendente a curvar-se. Cara rapada todos – o Caeiro louro sem cor, olhos azuis; Reis de um vago moreno mate; Campos entre branco e moreno, tipo vagamente de judeu português, cabelo, porém, liso e normalmente apartado ao lado, monóculo. Caeiro, como disse, não teve mais educação que quase nenhuma – só instrução primária; morreram-lhe cedo o pai e a mãe, e deixou-se ficar em casa, vivendo de uns pequenos rendimentos. Vivia com uma tia velha, tia-avó. 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. Álvaro de Campos teve uma educação vulgar de liceu; depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval. Numas férias fez a viagem ao Oriente de onde resultou o *Opiário*. Ensinou-lhe latim um tio beirão que era padre.

Como escrevo em nome desses três?... Caeiro, por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular o que iria escrever. Ricardo Reis, depois de uma deliberação abstracta, que subitamente se concretiza numa ode. Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê. (O meu semi-heterónimo Bernardo Soares, que aliás em muitas cousas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de *ténue* à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual; ao passo que Caeiro escrevia mal o português, Campos razoavelmente mas com lapsos como dizer «eu próprio» em vez de «eu mesmo», etc., Reis melhor do que eu, mas com um purismo que considero exagerado. O difícil para mim é escrever a prosa de Reis – ainda inédita – ou de Campos. A simulação é mais fácil, até porque é mais espontânea, em verso.)

Nesta altura estará o Casais Monteiro pensando que má sorte o fez cair, por leitura, em meio de um manicómio. Em todo o caso, o pior de tudo isto é a

incoerência com que o tenho escrito. Repito, porém: escrevo como se estivesse falando consigo, para que possa escrever imediatamente. Não sendo assim, passariam meses sem eu conseguir escrever. (1)

Falta responder à sua pergunta quanto ao ocultismo. Pergunta-me se creio no ocultismo. Feita assim, a pergunta não é bem clara; compreendo porém a intenção e a ela respondo. Creio na existência de mundos superiores ao nosso e de habitantes desses mundos, em experiências de diversos graus de espiritualidade, subtilizando-se até se chegar a um Ente Supremo, que presumivelmente criou este mundo. Pode ser que haja outros Entes, igualmente Supremos, que hajam criado outros universos, e que esses universos coexistam com o nosso, interpenetradamente ou não. Por estas razões, e ainda outras, a Ordem Externa do Ocultismo, ou seja, a Maçonaria, evita (excepto a Maçonaria anglo-saxónica) a expressão «Deus», dadas as suas implicações teológicas e populares, e prefere dizer «Grande Arquitecto do Universo», expressão que deixa em branco o problema de se Ele é Criador, ou simples Governador do mundo. Dadas estas escalas de seres, não creio na comunicação directa com Deus, mas, segundo a nossa afinação espiritual, poderemos ir comunicando com seres cada vez mais altos. Há três caminhos para o oculto: o caminho mágico (incluindo práticas como as do espiritismo, intelectualmente ao nível da bruxaria, que é magia também), caminho esse extremamente perigoso, em todos os sentidos; o caminho místico, que não tem propriamente perigos, mas é incerto e lento; e o que se chama o caminho alquímico, o mais difícil e o mais perfeito de todos, porque envolve uma transmutação da própria personalidade que a *prepara*, sem grandes riscos, antes com defesas que os outros caminhos não têm. Quanto a «iniciação» ou não, posso dizer-lhe só isto, que não sei se responde à sua pergunta: não pertenço a Ordem Iniciática nenhuma. A citação, epígrafe ao meu poema *Eros e Psique*, de um trecho (traduzido, pois o *Ritual* é em latim) do Ritual do Terceiro Grau da Ordem Templária de Portugal, indica simplesmente – o que é facto – que me foi permitido folhear os Rituais dos três primeiros graus dessa Ordem, extinta, ou em dormência desde cerca de 1888.(2) Se não estivesse em dormência, eu não citaria o trecho do Ritual, pois se não devem citar (indicando a origem) trechos de Rituais que estão em trabalho.(3)

Creio assim, meu querido camarada, ter respondido, ainda com certas incoerências, às suas perguntas. Se há outras que deseja fazer, não hesite em fazê-

las. Responderei conforme puder e o melhor que puder. O que poderá suceder, e isso me desculpará desde já, é não responder tão depressa.

Abraça-o o camarada que muito o estima e admira.

*Fernando Pessoa*

P. S. (!!!)

14-1-1935

Além da cópia que normalmente tiro para mim, quando escrevo à máquina, de qualquer carta que envolve explicações da ordem das que esta contém, tirei uma cópia suplementar, tanto para o caso de esta carta se extraviar, como para o de, possivelmente, ser-lhe precisa para qualquer outro fim. Essa cópia está sempre às suas ordens.

Outra cousa. Pode ser que, para qualquer estudo seu, ou outro fim análogo, o Casais Monteiro precise, no futuro, de citar qualquer passo desta carta. Fica desde já autorizado a fazê-lo, *mas com uma reserva*, e peço-lhe licença para lha acentuar. O parágrafo sobre ocultismo, na página 7 da minha carta, não pode ser reproduzido em letra impressa. Desejando responder o mais claramente possível à sua pergunta, saí propositadamente um pouco fora dos limites que são naturais nesta matéria.

Trata-se de uma carta particular, e por isso não hesitei em fazê-lo. Nada obsta a que leia esse parágrafo a quem quiser, desde que essa outra pessoa obedeça também ao critério de não reproduzir em letra impressa o que nesse parágrafo vai escrito. Creio que posso contar consigo para tal fim negativo.

Continuo em dívida para consigo da carta ultradevida sobre os seus últimos livros. Mantenho o que creio que lhe disse na minha carta anterior: quando agora (creio que será só em Fevereiro) passar alguns dias no Estoril, porei essa correspondência em ordem, pois estou em dívida, nessa matéria, não só para consigo, mas também com várias outras pessoas.

Ocorre-me perguntar de novo uma cousa que já lhe perguntei e a que me não respondeu: recebeu os meus folhetos de versos em inglês, que há tempos lhe enviei?

(Para meu governo», como se diz em linguagem comercial, pedia-lhe que me indicasse o mais depressa possível que recebeu esta carta. Obrigado.)

*Fernando Pessoa*

## NOTAS

(1) – Esta carta, tal como foi inserida por Adolfo Casais Monteiro na revista *Presença*, n.º 9, Junho de 1937, e mais tarde por Jorge de Sena nas *Páginas de Doutrina Estética*, obr. cit., terminava aqui, em obediência ao *Post Scriptum* de Fernando Pessoa, que pedia a não publicação do trecho subsequente devido aos motivos que apontava e que se reproduzem. Contudo, com autorização de Casais Monteiro, João Gaspar Simões incluiu o referido trecho ocultista na sua *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, obr. cit., pp. 546 e 547 (2.ª ed.). Transcreve-se o referido trecho na íntegra, bem como o P. S., que só figurava em *Apêndice* da antologia de Sena.

(2) – A epígrafe de Eros e Psique é como se sabe a seguinte: «... *E assim vedes, meu irmão, que as verdades que vos foram dadas no Grau de Neófito, e aquelas que vos foram dadas no Grau de Adepto Menor, são, ainda que opostas, a mesma verdade*».

(3) – Termina aqui o texto em questão, só conhecido depois do livro de J. Gaspar Simões.

**ANEXO 2 - Conto: Exame da obra de Herbert Quain**

## EXAME DA OBRA DE HERBERT QUAIN\*

Herbert Quain morreu em Roscommon; comprovei sem espanto que o “Suplemento Literário” do *Times* apenas lhe concedeu meia coluna de piedade necrológica, na qual não há epíteto laudatório que não esteja corrigido (ou seriamente admoestado) por um advérbio. O *Spectator*, em seu número a respeito, é sem dúvida menos lacônico e talvez mais cordial, contudo equipara a primeiro livro de Quain – *The god of the labyrinth*\*\* - a um da Sra. Agatha Christie e outros aos de Gertrude Stein: evocações que ninguém achará inevitáveis e que não teriam alegrado o defunto. Este, de resto, nunca se acreditou genial; nem sequer nas noites peripatéticas de conversa literária, nas quais o homem que já fatigou os jornais julga invariavelmente ser *Monsieur Teste* ou o Dr. Samuel Johnson... Percebia, com toda lucidez, a condição experimental de seus livros: admiráveis talvez pelo novo e por certa probabilidade lacônica, mas não pelas virtudes de sua paixão. *Sou como as odes de Cowley*, escreveu-me de Longford em 6 de março de 1939. *Não pertenço à arte, senão à mera história da arte*. Não havia, para ele, disciplina inferior à história.

Mencionei uma modéstia de Herbert Quain; naturalmente essa modéstia não esgota seu pensamento. Flaubert e Henry James acostumaram-se a supor que as obras de arte são infreqüentes e de penosa realização; o século XVI (recordemos a *Viagem do Parnaso*, recordemos o destino de Shakespeare) não compartilhava dessa desconsolada opinião. Herbert Quain, tampouco. Parecia-lhe que a boa literatura era bastante corriqueira e que se podia encontrar até no diálogo de rua. Parecia-lhe também que o fato estético não pode prescindir de certo elemento de assombro e que é difícil assombrar-se de memória. Deplorava com sorridente sinceridade “a servil e obstinada conservação” de livros pretéritos... Ignoro se é justificável sua vaga teoria; sei que seus livros desejam em demasia o assombro.

Lamento ter emprestado a uma dama, irreversivelmente, o primeiro que publicou. Declarei que se trata de um romance policial, *The god of the labyrinth*; posso acrescentar que o editor ofereceu-o à venda nos últimos dias de novembro de 1933. Em princípios de dezembro, as agradáveis e árduas involuções do *Siamese*

---

\* BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Nova Cultural, 1972.

\*\* *O Deus do Labirinto*. (N. do E)

*twin mystery*\* atarefaram Londres e Nova York; prefiro atribuir a essa coincidência ruínosa o fracasso do romance de nosso amigo. Do mesmo modo (quero ser totalmente sincero) à sua elaboração deficiente e à vã e frígida pompa de certas descrições do mar. Ao cabo de sete anos, para mim torna-se impossível recuperar os pormenores da ação; está aqui seu plano; tal como agora o empobrece (tal como agora o purifica) meu esquecimento. Há um indecifrável assassinato nas páginas iniciais, uma lenta discussão nas intermediárias, uma solução nas últimas. Já esclareci o enigma, há um parágrafo longo e retrospectivo que contém esta frase: *Todos acreditam que o encontro dos jogadores de xadrez fora casual*. Essa frase deixa entender que a solução é errônea. O leitor, inquieto, revisa os capítulos concernentes e descobre *outra* solução, que é a verdadeira. O leitor desse livro singular é mais perspicaz que o *detetive*.

Ainda mais heterodoxo é o “romance regressivo, ramificado” *April March*, cuja terceira (e única) parte é de 1936. Ninguém, ao julgar esse romance, nega-se a descobrir que é um jogo; convém recordar que o autor nunca o considerou outra coisa. *Eu reivindico para essa obra*, escutei-o dizer, *as peculiaridades essenciais de todo jogo: a simetria, as leis arbitrárias, o tédio*. Até o nome é um débil *calembour*\*\* : não significa *Marcha de Abril*, mas literalmente *Abril Março*. Alguém surpreendeu em suas páginas um eco das doutrinas de Dunne; o prólogo de Quain prefere evocar aquele inverso mundo de Bradley, no qual a morte precede ao nascimento e a cicatriz à ferida e a ferida ao golpe (*Appearance and Reality*, 1897, página 215)\*\*\*. Os mundos que *April March* propõe não são regressivos; mas sim a maneira de historiá-los. Regressiva e ramificada, como já disse. Treze capítulos integram a obra. O primeiro refere o ambíguo diálogo de alguns desconhecidos numa gare. O segundo menciona os acontecimentos da véspera do primeiro. O terceiro, também retrógrado, conta os acontecimentos de outra possível véspera do primeiro; o quarto, os da outra. Cada uma dessas três vésperas, (que rigorosamente se excluem)

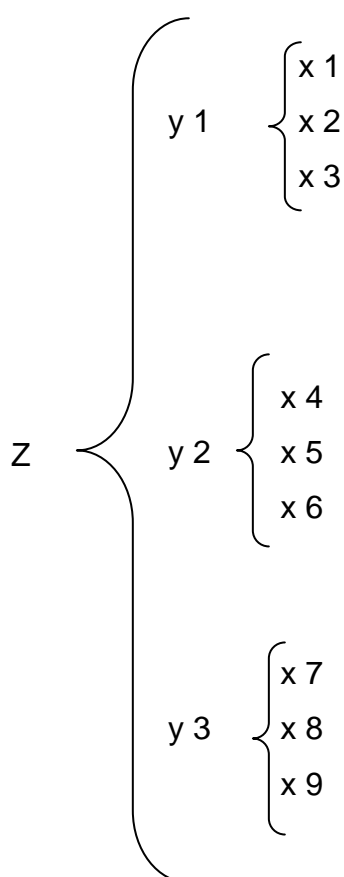
---

\* *Mistério do gêmeo siamês*. (N. do E.)

\*\* *Jogo de palavras, trocadilho*. (N. do E.)

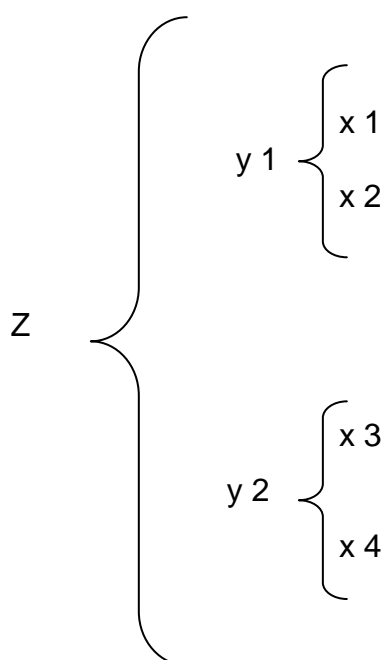
\*\*\* *Ai da erudição de Herbert Quain, ai da página 215 de um livro de 1897. Um interlocutor do Político, de Platão já descrevia uma regressão semelhante: a dos Filhos da Terra ou Autóctones que, submetidos ao influxo de uma rotação inversa do cosmo, passaram da velhice à maturidade, da madureza à infância, da infância à desapareição e o nada. Também Teopompo, em sua Filípica, fala de certas frutas boreais que originam em quem as come o mesmo processo retrógrado... Mais interessante é imaginar uma inversão do Tempo; um estado no qual recordássemos o futuro e ignorássemos, ou apenas pressentíssemos, o passado. Conforme o canto décimo do Inferno, versos 97-102, onde são comparadas a visão profética e a presbitia, (N. do A.)*

ramificam-se noutras três vésperas, de índole muito diversa. A obra total compõe-se, pois, de nove romances; cada romance de três longos capítulos. (O primeiro é comum a todos eles, naturalmente.). Desses romances, um é de caráter simbólico; outro sobrenatural; outro policial; outro, psicológico; outro comunista; outro anticomunista, etc. Talvez um esquema ajude a compreender a estrutura.



Dessa estrutura cabe repetir o que declarou Schopenhauer das doze categorias kantianas: tudo sacrifica a um furor simétrico. Previsivelmente, algum dos nove relatos é indigno de Quain; melhor não é o que originariamente ideou, o  $x 4$ , é o de natureza fantástica, o  $x 9$ . Outros estão deformados por brincadeiras tolas e por pseudoprecisões inúteis. Quem os lê em ordem cronológica (por exemplo:  $x 3$ ,  $y 1$ ,  $z$ ) perde o sabor peculiar do estranho livro. Dois relatos – o  $x 7$ , o  $x 8$  – carecem de valor individual; a justificação dá-lhes eficácia... Não sei se devo lembrar que, já publicado *April March*, Quain arrependeu-se da ordem ternária e predisse que os homens que o imitassem optariam pela binária.





e os demiurgos e os deuses pela infinita: infinitas histórias, infinitamente ramificadas.

Muito diversa, mas igualmente retrospectiva, é a comédia heróica em dois atos *The Secret Mirror*\*. Nas obras já descritas, a complexidade formal havia entorpecido a imaginação do autor; aqui, sua evolução é mais livre. O primeiro ato (o mais extenso) ocorre na casa de campo do General Thrale, C.I.E., perto de Melton Mowbray. O centro invisível da trama é a Srta, Ulrica Thrale, a filha mais velha do general. Através de certo diálogo a entrevemos, amazona e altiva; suspeitamos que não costume freqüentar a literatura; os jornais anunciam seu noivado com o Duque de Rutland; os jornais desmentem o noivado. Um autor dramático, Wilfred Quadros, adora-a; certa vez, ela lhe concedeu um distraído beijo. Os personagens são de imensa fortuna e tradicional família; os afetos, nobres, ainda que veementes; o diálogo parece vacilar entre a mera vaniloqüência de Bulwer-Lytton e os epigramas de Wilde ou do Sr. Philip Guedalla. Há um rouxinol e uma noite; há um duelo secreto num terraço. (Quase totalmente perceptíveis, há certa contradição curiosa, há pormenores sórdidos.) Os personagens do primeiro ato reaparecem no segundo – com outros nomes. O “autor dramático” Wilfred Quarles é um comissário de

---

\* O Espelho Secreto (N. do E.)

Liverpool; seu verdadeiro nome, John William Quigley. A Srta. Thrale existe; Quigley jamais a conheceu pessoalmente, porém, de forma mórbida, coleciona suas fotografias do *Tatler* ou do *Sketch*. Quigley é autor do primeiro ato. A incrível ou improvável “casa de campo” é a pensão judaico-irlandesa em que vive, por ele transfigurada e glorificada... A trama dos atos é paralela, mas no segundo tudo é repetidamente horrível, tudo se posterga ou se frustra. Quando *The Secret Mirror* estreou, a crítica pronunciou os nomes de Freud e de Julian Green. A citação do primeiro parece-me totalmente injustificada.

A fama divulgou que *The Secret Mirror* era uma comédia freudiana; essa interpretação propícia (e falaz) determinou seu êxito. Infelizmente, Quain já completara os quarenta anos; estava aclimatado ao fracasso e não se resignava docemente a uma mudança de regime. Resolveu recuperar o perdido. Em fins de 1939, publicou *Statements*, quem sabe o mais original de seus livros, sem dúvida o menos elogiado e o mais misterioso. Quain costumava argumentar que os leitores eram uma espécie já extinta. *Não há europeu (suscitava) que não seja um escritor, em potência ou em ato*. Também afirmava que das diversas felicidades que pode ministrar a literatura, a mais alta era a invenção. Já nem todos são capazes dessa felicidade, muitos terão de contentar-se com simulacros. Para esses “escritores imperfeitos”, cujo nome é legião, Quain redigiu as oito narrativas do livro *Statements*. Cada uma delas prefigura ou promete um bom argumento, frustrado voluntariamente pelo autor. Alguma – não a melhor – insinua *dois* argumentos. O leitor, distraído pela vaidade, acredita tê-las inventado. Da terceira, “The rose of yesterday”, cometi a ingenuidade de extrair “As ruínas circulares”, que é um dos contos do livro *O Jardim de Caminhos que se Bifurcam*.

**ANEXO 3 - Odes de Ricardo Reis mencionadas no texto da dissertação**

**PARTE I\***

## IX

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.

**PARTE II**

## 1

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

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

---

\* PESSOA, Fernando. **Poesia – Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Mas decorrê-la,  
Tranqüilos, 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, quasi  
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  
As nossas mãos  
Nos rios calmos,  
Para aprendermos  
Calma também.

Girassóis sempre  
Fitando o sol,  
Da vida iremos  
Tranqüilos, tendo  
Nem o remorso  
De ter vivido.

## 2

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 deus a mais,  
Talvez um que faltava.

Pã continuou 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 eternidades  
E desprezo por nós,  
Trazendo o dia e a noite  
E as colheitas douradas  
Sem para nos dar

O dia e a noite e o trigo  
Mas por outro e divino  
Propósito causal.

12-6-1914

## 4

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,  
Deu mais tristeza ao moribundo  
Dia suave

Cálida e loura, núbil e triste,  
Tu, mondadeira dos prados quentes,  
Ficas ouvindo, com os 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 dos mares,

E o que vão lá muito adentro  
Do que o teu seio sente alheado  
De quanto a flauta sorrindo chora  
E estás ouvindo.

12-6-1914

## 5

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 ar 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 passar silenciosamente  
E sem desassossegos grandes.

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

Amemo-nos tranqüilamente, pensando que podíamos,  
Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias,  
Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro  
Ouvindo correr o rio e vendo-o.

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

12-6-1914.

## 7

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.

16-6-1914

## 8

Só o ter flores pela vista afora  
 Nas áleas largas dos jardins exactos  
 Basta 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  
Como que, exilados das supernas luzes,  
Scolhermos do que fomos  
O melhor para lembrar

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

Do barco escuro no soturno rio,  
E os nove abraços do horror estígio,  
E o regaço insaciável  
Da pátria de Plutão.

## 11

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 antiqüíssima da minha  
Crença, consolado só por pensar nos deuses  
    Aqueço-me trémulo  
A outro sol do que este –

O sol que havia sobre o Parténon e a Acrópole  
O que iluminava os passos lentos e graves  
    De Aristóteles falando.  
Mas Epicuro melhor.

Me fala, com sua cariciosa voz terrestre  
Tendo para os deuses uma atividade também de deus,  
    Serenos e vendo a vida  
    À distância que está.

19-6-1914

## 12

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 queres dar  
Que Átropos to não tire?

Que louros que não fanem  
Nos arbítrios de Minos?

Que horas que 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.

19-6-1914

## 13

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 a bebedor tranqüilo,  
E apenas desejando  
Num desejo mal tido  
Que a abominável onda  
Não molhe tão cedo.

19-6-1914

31

### **Os jogadores de xadrez**

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.

À sombra de 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  
Sobriamente 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 refletir, 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 alta,  
Pouco importa a vitória.  
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 a efeito horas depois  
É ainda entregue ao jogo predileto  
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 uma 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 do xadrez  
Mesmo que o jogo seja apenas sonho  
E não haja parceiro,  
Imitemos os persas desta história,  
E, enquanto lá 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 nós  
Sob as sombras amigas  
Sonhando, ele os parceiros, e o xadrez  
A sua indiferença.



**APÊNDICE**

3 a

Os deuses desterrados  
Os irmãos de Saturno  
Às vezes no crepúsculo  
Vêm espreitar a vida...

Vão então ter connosco  
Remorsos e saudades...  
É a presença deles,  
Deuses que ao destroná-los  
Tornou espirituais,  
De matéria divina  
Longínqua e inactiva...

E o poente tem cores  
De tristeza e cansaços  
E ouve-se soluçar  
Para além das esferas  
Hiperion que chora  
O seu palácio antigo  
Que Apolo lhe roubou...

12-6-1914