

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

Juliana Prestes de Oliveira

**A SOBREVIDA DE GRACILIANO RAMOS E RICARDO REIS NAS
FICÇÕES DE SILVIANO SANTIAGO E JOSÉ SARAMAGO**

Santa Maria, RS
2016

Juliana Prestes de Oliveira

**A SOBREVIDA DE GRACILIANO RAMOS E RICARDO REIS NAS FICÇÕES DE
SILVIANO SANTIAGO E JOSÉ SARAMAGO**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras – Literatura**

Orientadora: Prof^ª. Dr. Raquel Trentin Oliveira
Coorientador: Prof. Dr. Anselmo Peres Alós

Santa Maria, RS
2016

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Prestes de Oliveira, Juliana
A sobrevida de Graciliano Ramos e Ricardo Reis nas
ficções de Silviano Santiago e José Saramago / Juliana
Prestes de Oliveira.-2016.
100 p.; 30cm

Orientadora: Raquel Trentin Oliveira
Coorientador: Anselmo Peres Alós
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2016

1. Graciliano Ramos 2. Ricardo Reis 3. Sobrevida 4.
Perspectiva 5. Personagens escritores I. Trentin
Oliveira, Raquel II. Peres Alós, Anselmo III. Título.

Juliana Prestes de Oliveira

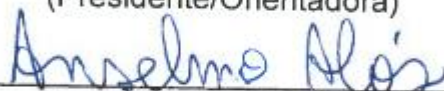
**A SOBREVIDA DE GRACILIANO RAMOS E RICARDO REIS NAS FICÇÕES DE
SILVIANO SANTIAGO E JOSÉ SARAMAGO**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras – Literatura**

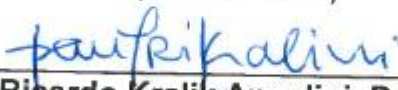
Aprovada em 26 de fevereiro de 2016:



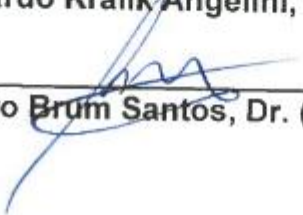
Raquel Trentin Oliveira, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientadora)



Anselmo Peres Alós, Dr (UFSM)
(Coorientador)



Paulo Ricardo Kralik Angelini, Dr. (PUC-RS)



Pedro Brum Santos, Dr. (UFSM)

**Santa Maria, RS
2016**

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível devido ao incentivo, auxílio e carinho de inúmeras pessoas que, de uma forma ou de outra, estiveram comigo durante essa caminhada universitária, agradeço especialmente:

À CAPES, pelo financiamento que auxiliou na conclusão deste trabalho;

À professora Raquel Trentin Oliveira, que aceitou orientar este trabalho, guiando-me com carinho, dedicação e paciência, e que apresentou novas formas de pensar a literatura, o que contribuiu de maneira significativa para minha formação acadêmica e humana, pela pessoa maravilhosa e inspiradora que é, dentro e fora da Universidade;

Ao professor Anselmo Peres Alós, que abriu as portas do mestrado, e recepcionou-me calorosamente, pelo apoio, preocupação e encorajamento, tanto na vida acadêmica quanto na vida pessoal, pelos momentos de cobrança e descontração que existiram ao longo do mestrado;

À minha mãe, pelo amor, torcida, auxílio e compreensão em todos os momentos;

À Camila Savegnago, pelo acolhimento nesta cidade e paciência em conviver comigo durante os dois anos de curso;

Às minhas irmãs de coração Amanda L. Jacobsen de Oliveira, Katiuza Conradi dos Santos e Silmara Camargo Wescinki, pelo amor, carinho e suporte para a concretização de mais esse sonho, por todas as vezes que precisei de um ombro amigo para não perder o equilíbrio;

Enfim, a todos que fizeram parte desse capítulo da minha vida e que foram peças fundamentais para a escrita de mais essa página da minha história.

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

Tudo o que sonho ou passo,
O que me falha ou finda,
É como que um terraço
Sobre outra coisa ainda.
Essa coisa que é linda

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

(Fernando Pessoa)

RESUMO

A SOBREVIDA DE GRACILIANO RAMOS E RICARDO REIS NAS FICÇÕES DE SILVIANO SANTIAGO E JOSÉ SARAMAGO

AUTORA: Juliana Prestes de Oliveira

ORIENTADORA: Raquel Trentin Oliveira

COORIENTADOR: Anselmo Peres Alós

Data e Local da defesa: Santa Maria, 26 de fevereiro de 2016.

O trabalho aqui apresentado tem como objetivo investigar, comparativamente, duas obras literárias contemporâneas, sendo essas *Em liberdade* (1994), do escritor brasileiro Silviano Santiago, e *O ano da morte de Ricardo Reis* (2001), do escritor português José Saramago. A análise tem como foco, principalmente, a elucidação de como se dá a figuração de ambos os protagonistas, respectivamente, Graciliano Ramos e Ricardo Reis (heterônimo do poeta Fernando Pessoa), e como tal modo serve para alimentar a sobrevida dessas figuras históricas da literatura de cada país. Para isso, realizamos o estudo individual de cada romance, especialmente do narrador e do protagonista, e a posterior comparação de suas figurações, no intuito de rastrear aproximações e afastamentos temáticos que facilitem entender o formato humano de cada protagonista, se permanecem igual durante todo o enredo, bem como, a partir disso, pensar a relação crítica da literatura com o contexto histórico-social. Nesse sentido, foi importante atentar para as perspectivas que aparecem e se relacionam na narrativa, interligadas às vozes dos narradores e dos personagens, e contribuem para a construção e a problematização da identidade de cada protagonista. Por meio da análise comparativa das trajetórias de Reis e Ramos, fundamentadas pelas teorias acerca do dialogismo, focalização, perspectivas e figuração dos personagens, dos pesquisadores Mikhail Bakhtin, Gérard Genette, Ansgar Nünning e Carlos Reis, respectivamente, podemos traçar quem são esses protagonistas as suas maneiras de conviver com os outros e se posicionar diante do mundo, compreendemos melhor, enfim, as implicações temáticas de cada produção romanesca em conexão com seus contextos históricos e literários.

Palavras-chave: Graciliano Ramos. Ricardo Reis. Sobrevida. Perspectiva. Personagens escritores.

ABSTRACT

GRACILIANO RAMOS AND RICARDO REIS'S LITERARY SURVIVAL IN SILVIANO SANTIAGO AND JOSÉ SARAMAGO'S FICTIONS

AUTHOR: Juliana Prestes de Oliveira
ADVISOR: Raquel Trentin de Oliveira
COADVISOR: Anselmo Peres Alós

This work intends to comparatively investigate two contemporary literary works, being these Brazilian writer Silviano Santiago's *Em liberdade* (1994) and Portuguese writer José Saramago's *O ano da morte de Ricardo Reis*. The analysis's focus is mainly to elucidate the way which both protagonists' figuration is done, respectively, Graciliano Ramos and Ricardo Reis (Fernando Pessoa's heteronym), and how it serves to feed the literary survival of these two historical figures from each country's literature. For this, we did the individual study of each novel, looking specially for the narrator and the protagonist, and later their figurations' comparison, in order to keep track of thematic approximations and deviation that make easier to understand each protagonist's human format, if they remain the same through the whole plot, as well as, through this, to think literature critical relation with the historical-social context. Thereby, it was important to pay attention to the perspectives that show up and are related in the narratives, interconnected to the narrators and characters' voices, and they contribute to the construction and the act of problematize of each protagonist's identity. With the comparative analysis of Reis and Ramos's trajectories, based on the theories about dialogism, focalization, perspectives and characters' figuration, from the researchers Mikhail Bakhtin, Gérard Genette, Ansgar Nünning and Carlos Reis, respectively, we can define who are these protagonists, their ways to live among the others and to position themselves into the world, we comprehend in a better way, by the end, the thematic implications of each novel's production in connection to their historical and literary contexts.

Keywords: Graciliano Ramos. Ricardo Reis. Literary survival. Perspectives. Writers-characters.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 SOBREVIDA DOS PERSONAGENS E CONFRONTAÇÃO DE PERSPECTIVAS	23
2.1 TEORIAS NORTEADORAS.....	23
2.2 GRACILIANO RAMOS EM PERSPECTIVA	30
2.3 RICARDO REIS EM PERSPECTIVA.....	54
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS: GRACILIANO RAMOS E RICARDO REIS EM COMPARAÇÃO	84
REFERÊNCIAS.....	97

1 INTRODUÇÃO

O romance carrega em seu interior uma gama de temas, ideologias e pontos de vista sobre o mundo. O discurso do autor/narrador se entrelaça com os discursos dos personagens, formando uma interação complexa e plurilíngue. Cabe ao leitor desvendar essa construção e mapear a semântica do texto, compreendendo as “falas” sociais e contextos evocados.

Ao pensarmos a relação do romance com o mundo, o que há por trás de cada enredo, de cada escolha autoral, bem como a independência do texto depois de escrito e, principalmente, depois de lido por alguém, percebemos como está envolvido em diálogo social, com a linguagem verbal, histórica ou ideológica de inúmeras gerações, formando uma rede complexa de vozes que se alimenta da atualização semântica e da variação de leituras de diferentes receptores. O ponto de vista privilegiado pelo leitor pode não ser aquele idealizado pelo romancista. Dessa forma, os narradores (e especialmente os personagens) acabam recebendo múltiplas refigurações e modalizações de significado. Quando o personagem é submetido a diferentes perspectivas, visões do mundo e contextos, migrando de uma obra para outra, essa abertura dialógica parece ainda mais ampla.

Os romances *Em liberdade* (1994), do escritor brasileiro Silviano Santiago, e *O ano da morte de Ricardo Reis* (2001), de José Saramago, foram os objetos que nos levaram a refletir sobre tais questões, em função de ambos ficcionalizarem a vida de personagens escritores conhecidos e dialogarem criticamente com contextos históricos ditatoriais, recriando o passado a contrapelo e contribuindo para pensar o presente.

Por que os autores apropriaram-se da vida e da história de escritores tão renomados? Nos romances em estudo, os personagens permanecem com as mesmas características, com uma imagem semelhante da já conhecida? Qual a relação deles com o novo contexto em que são inseridos? Instigadas por essas questões, mergulhamos na narrativa para investigar como se dá a figuração de ambos os protagonistas e como Silviano e Saramago contribuem para alimentar a sobrevivência de Graciliano e Reis. Para isso, realizamos uma análise individual de cada romance, especialmente da figura do narrador e do protagonista, e a posterior comparação dessas figurações, no intuito de rastrear aproximações e afastamentos

temáticos que facilitam entender o formato humano de cada protagonista, bem como, a partir disso, pensar a relação da literatura com o contexto histórico-social.

Com esse formato, tal estudo não poderia deixar de considerar alguns pressupostos da literatura comparada. Os estudos comparados surgiram das investigações literárias entre duas ou mais literaturas e da necessidade de compreender como esse confronto acontecia. Doravante, os estudiosos perceberam que a literatura comparada poderia ser um método de análise e interpretação, um modo de investigar as relações existentes entre textos diversos. À medida que o interesse pela literatura comparada se expandiu, os estudiosos perceberam como ela poderia abranger a complexa rede existente entre as relações culturais. Considerou-se, então, que uma obra literária ou um conjunto de obras não poderia ser analisado sob um enfoque apenas estético, pois era necessário analisar a obra literária e suas mais variadas conexões com a história, a crítica, as artes e as demais literaturas, bem como o modo como o leitor recebe essa obra, observando as diferenças e semelhanças existentes entre os objetos em comparação, bem como as suas particularidades. A comparação pode, assim, auxiliar-nos no entendimento das relações existentes entre o literário e o social, o literário e o literário, o literário e a história, o literário e as outras artes. Ao verificarmos as conexões existentes entre essas esferas, podemos desmembrar a obra e encontrar os intertextos que a compõem, bem como os nexos que mantém com outras produções de sentido.

Reconhecer a intertextualidade de que se faz o texto literário também é muito importante para os estudos comparados, sobretudo no que diz respeito ao modo como ocorrem as relações literárias: “como sinônimo das relações que um texto mantém com um *corpus* textual pré ou coexistente, a intertextualidade passou a orientar a interpretação, que não pode mais desconhecer os desdobramentos de significados e vai entrelaçá-los como a própria origem etimológica da palavra esclarece: *texere*, isto é, tecer, tramar” (CARVALHAL, 2006, p. 128, grifo da autora).

O dialogismo é uma das formas fundamentais de que se traveste a intertextualidade: a linguagem escrita é utilizada para expressar a subjetividade do sujeito, na qual lemos e nos comunicamos com o ponto de vista do(s) outro(s). Com a valorização do dialogismo, no sentido bakhtiniano, cresce a ideia do indivíduo como sujeito da escrita que, dono da sua voz, expõe suas vivências e sua história. Para entendermos o modo como o dialogismo funciona em cada obra, precisamos

compreender como entrelaça discursos variados, identificar as vozes e os nexos que projetam as relações intertextuais e intratextuais. Conduzidos como por um labirinto textual, no momento em que adentramos em suas bifurcações, percebemos como um texto leva a outros, ampliando o leque de significação e de interação entre diferentes campos, principalmente ao considerarmos as diferentes perspectivas em confronto. Essencialmente dialógico, como entende Bakhtin, o romance valoriza e problematiza a identidade e a alteridade, reconhecendo a diversidade de discursos e de visões do mundo. O texto literário pode, então, nos apresentar o modo como um grupo de pessoas ou a sociedade em geral pensa, bem como nos revelar outras versões da H(h)istória e da história da literatura.

A comparação entre as obras *Em liberdade* e *O ano da morte de Ricardo Reis* permite traçar um paralelo acerca do modo como ambos os autores constroem suas narrativas através da ficcionalização de escritores conhecidos – Graciliano Ramos e Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa. Segundo Carvalho (1998, p. 53-54), há certa intencionalidade por parte do autor que “[...] quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e [...] o re-inventa”. Para entender melhor essa reinvenção, faz-se necessário reconhecer, introdutoriamente, tais autores, o enredo de cada romance e o contexto sócio-histórico por ele evocado, bem como alguns traços da imagem conhecida das personalidades históricas ficcionalizadas.

Silviano Santiago, além de romancista, é ensaísta, poeta, contista, professor e crítico literário. Nasceu em 29 de setembro de 1936, na cidade de Formiga, Minas Gerais. Na década de 1950, Santiago publicou seus primeiros contos e crônicas em periódicos e, em seguida, ajudou a publicar a *Revista Complemento*. Ainda nessa década, o jovem escritor entrou no Curso de Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal de Minas Gerais e escreveu seus primeiros poemas com o pseudônimo de Antônio Nogueira. Aqui vemos um indício da influência de Fernando Pessoa na vida do escritor, já que esses dois nomes fazem parte do nome completo de Pessoa. Passou um período nos Estados Unidos e na França aprofundando seus estudos literários e só voltou ao Brasil em 1974, para trabalhar na PUC do Rio de Janeiro. Entre os anos de 1980 e 1990, Silviano Santiago foi professor visitante em várias universidades e fez pós-doutorado na Alemanha. Nesse período, publicou *Em liberdade*, objeto de nosso estudo. Cinco anos depois, foi a vez da publicação de

Stella Manhattan, obra traduzida para o francês e inglês. Ele também foi presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada, indicando seu interesse em trabalhar com a aproximação das diferentes literaturas e críticas literárias.

Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago, como o próprio título nos revela, trata-se de uma narrativa, publicada no Brasil pela primeira vez em 1981 – sendo que, para este trabalho, foi lida em sua quarta edição, publicada no ano 1994. Nessa obra, o autor propõe uma versão do que seria o diário do também escritor brasileiro Graciliano Ramos, após sair da prisão em 1937. Graciliano havia sido preso sem justificativas pelo governo do Estado Novo, de Getúlio Vargas, apesar de, segundo boatos, a acusação dever-se à sua ligação com partidos comunistas. Tal fato, entretanto, nunca foi confirmado por Graciliano. De acordo com suas próprias palavras: “Desculpava-me a ideia de não pertencer a nenhuma organização, de ser inteiramente incapaz de realizar tarefas práticas” (RAMOS, 1979, p. 51).

Como o público leitor, após o final das *Memórias do Cárcere* (1953) (que na verdade não foram realmente concluídas) ficou sem conhecer o restante da história de Graciliano, Silviano ficcionaliza o que seriam as suas memórias após a saída da prisão, quando se encontra no Rio de Janeiro, desempregado e morando na casa de seu amigo e também escritor José Lins do Rego. Totalmente à mercê da situação a que foi submetido sem preparação alguma, o Graciliano de Silviano sente-se desorientado em uma cidade e um estado novo e desconhecido, onde depende dos outros para sobreviver, principalmente da mulher Heloísa, que o auxilia nessa adaptação, tanto emocional como economicamente. Após um período de adequação, durante o qual muitos dos amigos e conhecidos lhe incentivam e, até mesmo, o pressionam a escrever sobre o seu tempo na prisão para denunciar o acontecido, Graciliano tem um sonho com a morte do escritor brasileiro Cláudio Manoel da Costa, durante a Inconfidência Mineira. Fica, então, obcecado por escrever a respeito, com a intenção de esclarecer os fatos, defendendo a versão de que Cláudio não havia se suicidado (como conta a história oficial), mas, isto sim, sido assassinado. Assim, Silviano Santiago se apropria da imagem, de traços conhecidos da vida e da personalidade de Graciliano e constrói a sua versão dessa fase da vida do escritor, ao mesmo tempo em que explora o fazer literário da época.

Com tal enredo, o romance *Em liberdade* evoca diversos contextos e episódios conhecidos da história brasileira, como a Inconfidência Mineira, o Estado Novo de Getúlio Vargas e a Ditadura de 1964. A história de Graciliano se passa no

ano de 1937, ao sair da prisão, e retrocede ao ano de 1789, quando, em sua parte final, inclui o tempo de Cláudio Manoel da Costa. A inconfidência Mineira, como o próprio nome nos informa, aconteceu em Minas Gerais, e foi um movimento de luta do povo mineiro pela liberdade, contra a opressão do governo português no período colonial e suas cobranças abusivas de imposto. Assim, várias pessoas, dentre elas intelectuais e militares, iniciaram uma união em luta pela independência. Os maiores líderes dos inconfidentes foram Joaquim José da Silva Xavier, conhecido como Tiradentes e os poetas Tomás Antonio Gonzaga e Cláudio Manoel da Costa.

Cláudio Manoel da Costa foi preso e interrogado uma única vez e depois apareceu morto em sua cela. Segundo dados oficiais, teria se enforcado, mas essa informação sempre foi considerada relativamente obscura. Silviano Santiago aproveitou esse dado em sua ficção, colocando-no em questionamento por meio da figura de Graciliano Ramos, que acreditava no assassinato de Cláudio. Nessa relação, também percebemos o destaque ao papel político do poeta/escritor, valorizado pela narrativa de Silviano Santiago. Como sabemos, uma das características desse grupo de inconfidentes lembrada até hoje foi seu desejo por liberdade, o que, podemos dizer, é reafirmado por Santiago quando sugere a busca do povo brasileiro por libertar-se de um regime opressor.

Outro marco temporal acionado pela narrativa de Santiago é a década de 1930. Nesse período, Getúlio Vargas, apoiado por diversos estados brasileiros, buscava acabar com a oligarquia da República Velha. Assim, a Revolução de 30 conseguiu colocar um fim nesse regime e Vargas assumiu a presidência. Porém, Getúlio Vargas conseguiu, com acordos, boicotar as eleições presidenciais e se manteve no poder até 1945. Dessa forma, instaurou-se no país o Estado Novo – nome inspirado pela Ditadura de Salazar que estava ocorrendo em Portugal –, fruto do Golpe de Estado realizado por Getúlio em 1937. Em novembro desse mesmo ano, iniciou a ditadura, com o intuito de capturar e reprimir os comunistas, ou qualquer manifestação contra o governo. Essa ditadura durou até 1945 e deixou a semente para a ditadura seguinte, que o Brasil enfrentaria em 1964.

Esta última ditadura foi marcada por inúmeros Atos Institucionais – AI, pelos quais se instaurou a censura, a perseguição política, a falta de democracia; os direitos humanos foram deixados de lado e muitas pessoas presas, torturadas, mortas, por serem contra o regime. No fim da ditadura, o controle dos partidos políticos cessou e consentiu-se a existência de novos partidos. Além disso, iniciou-

se a Campanha pelas Diretas Já, que, no ano de 1984, levou milhões de brasileiros às ruas. Porém, nesse ano não houve eleições para presidente, isso só aconteceu no ano seguinte, sendo eleito Tancredo Neves. A Ditadura Militar acabou em 1985 e, em 1988, foi aprovada a nova constituição do Brasil.

A ditadura, sem dúvida, foi o evento mais marcante na vida do autor Silviano Santiago, principalmente devido à censura, que impedia que qualquer um, principalmente os escritores, manifestassem suas ideias, tendo vários livros impedidos de serem publicados. O próprio autor testemunha a interferência desse tempo na sua biografia:

Quando retorno definitivamente ao Brasil, em 1974, dei-me conta de que tinha necessidade de passar a limpo esta página da minha vida. Os recentes eventos políticos nacionais (golpe militar de 1964) – que tinha vivido pelo avesso norte-americano nas universidades de Rutgers e de Buffalo – foram certamente os responsáveis pelos meus novos interesses, traduzidos na coleção de ensaios *Uma literatura nos trópicos* (em particular o ensaio sobre o entre-lugar e a parte final do livro), no livro de poemas *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina* e no romance *Em liberdade* (ROUCHOU; GUIMARÃES, 2007, p. 262, grifos dos autores).

Santiago representa esse contexto de opressão em *Em liberdade*, assim como Saramago o faz em *O ano da morte de Ricardo Reis* – uma das semelhanças mais evidentes entre os romances em estudo. Até mesmo os momentos temporais envolvidos são próximos, já que ambos os enredos priorizam a década de 1930 e resultam de produções compostas na década de 1980.

Por sua vez, o escritor José Saramago, nascido em 16 de novembro de 1922 na aldeia Azinhaga, foi romancista, teatrólogo, ensaísta, jornalista e contista português. Em 1947, publicou seu primeiro romance, *Terra do Pecado*. Já vivendo somente do seu trabalho literário e da tradução, publicou *Manual de pintura e caligrafia*. Dois anos depois, em 1978, foi a vez de seu livro de contos *Objeto quase*. Na década de 1980, obteve bastante reconhecimento da crítica com o lançamento dos romances *Levantado do chão* (1980), *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e *Jangada de Pedra* (1986), todos preocupados em recontar ficcionalmente e problematizar a (H)história de Portugal. José Saramago participou da Direção da Associação Portuguesa de Escritores e também foi presidente da Assembleia Geral da Sociedade Portuguesa de Autores, de 1985 a 1994. No ano seguinte, publicou *História do cerco de Lisboa*, e em 1991, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, livro que foi impedido pelo governo de se

candidatar ao Prêmio Literário Europeu em 1992. Apesar disso, o autor recebeu o prêmio Vida Literária da Associação Portuguesa de Escritores e o Prêmio Camões. Além desses prêmios, Saramago também ganhou o Nobel de Literatura, o primeiro concedido a um escritor português. Em 1995, foi publicado *Ensaio sobre a cegueira* e, em 2004, *Ensaio sobre a Lucidez*. Juntamente com esses textos que investigam os caminhos da sociedade contemporânea, questionando seu modo de viver, podem ser alocados os livros *A caverna* (2001), *Homem duplicado* (2002) e *Intermitências da morte* (2005). Infelizmente, no dia 19 de junho de 2010, José Saramago faleceu, deixando, contudo, um variado e instigante material literário.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis* (nesta pesquisa, foi utilizada a primeira edição, de 1984, reimpressa pela nona vez em 2001), o ficcionista escreve sobre o que teria sido a vida de Ricardo Reis, heterônimo do poeta português Fernando Pessoa, após a morte do seu criador. Como Pessoa faleceu e “deixou” seu heterônimo vivo, abriu-se o espaço para que Saramago pudesse criar a sua própria versão a partir do retorno do mais cético dos heterônimos, Reis, que estava no Brasil, para Portugal.

Nessa narrativa, Saramago aproveita, através do último ano de vida do personagem principal, 1936, a história de seu país, que vive uma fase conturbada com a ditadura de Salazar. Ricardo Reis passa, então, por uma readaptação em seu país de origem, que não é mais aquele existente antes de sua viagem ao Brasil. Mesmo não querendo envolver-se com questões políticas, elas inevitavelmente o circundam. Estando Ricardo Reis vivo e desatualizado sobre os acontecimentos do país, quem lhe conta as novidades, visitando-o constantemente, é justamente o fantasma do próprio Fernando Pessoa.

O principal momento histórico incorporado ao romance saramaguiano foi marcado pela Ditadura Salazarista. Como sabemos, a história de Portugal no século XX não foi muito diferente da brasileira. A ditadura instaurou-se naquele país em 1926. Portugal estava falindo, devido a sua má administração financeira, isso abriu as portas para a entrada, no cenário político, de António de Oliveira Salazar, como Ministro das Finanças, uma vez que era formado em direito na Universidade de Coimbra e professor de economia política. Salazar estabilizou a economia e disseminava a ideologia da salvação nacional e o nacionalismo, e justificava todos os seus atos em razão do Estado. Seu bom desempenho levou-o ao governo,

criando o Estado Novo, formado por uma estrutura corporativa de inspiração fascista, baseada nos regimes da Itália e Espanha.

Seu governo tinha o apoio do exército, dos Camisas Verdes e da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), o que permitiu a prevalência da censura e as constantes prisões dos considerados adversários do regime. Isso possibilitava que todas as repressões efetuadas pelo ditador fossem discretamente postas em ação: “[...] fundou campos de concentração para os dissidentes e aprovou leis que impunham trabalhos forçados aos desempregados” (BIRMINGHAM, 2007, p. 199). Ainda, como uma tentativa de deixar “escondidas” as suas reais intenções ou o que estava acontecendo, Salazar investiu forte na boa propaganda sobre o seu governo, espalhando sua imagem de salvador da pátria e pai da nação, por meio da imprensa da época e de uma programação cultural direcionada, enquanto o povo sofria com a fome, doenças e o descaso político. Em 1968, por motivos de saúde, Salazar afastou-se do governo, passando o cargo para seu Ministro das Colônias, Marcelo Caetano, o qual manteve as políticas de seu antecessor. Uma data marcante na história de Portugal foi 25 de abril de 1974, conhecida como o dia da Revolução dos Cravos, nome recebido por manifestantes colocarem cravos nos canos das espingardas dos militares, dando fim, assim, a um estado ditatorial de mais de quarenta anos. A ditadura também afetou a vida de Saramago, pois o governo impediu que seus textos chegassem ao público, além de outros embates resultantes das críticas feitas pelo escritor.

Além desse resgate histórico sobre Brasil e Portugal, faz-se necessário seguir alguns rastros das biografias de Graciliano Ramos e Fernando Pessoa/Ricardo Reis para entender melhor sua configuração ficcional nos romances de Santiago e Saramago, respectivamente.

O escritor brasileiro Graciliano Ramos nasceu no dia 27 de outubro de 1892, na cidade de Quebrângulo, em Alagoas. Quando jovem, trabalhou como revisor em um jornal no Rio de Janeiro, depois assumiu a mesma função no jornal *Correio da Manhã* e, posteriormente, no jornal *O Século*. O envolvimento de Graciliano com a política sempre foi intenso, tanto que em 1926 foi eleito prefeito da cidade de Palmeira dos Índios, pelo Partido Democrata. Durante seu mandato, em 1927, conheceu Heloísa Medeiros, com quem, meses depois, casar-se-ia – sendo ela também personagem ficcional no romance de Santiago. Além desse acontecimento, Graciliano enfrentou uma crise econômica na administração municipal, renunciando

ao seu cargo em 1930. Meses depois, mudou-se para Maceió. Lá passou a se relacionar com intelectuais como José Lins do Rego, Rachel de Queirós, Jorge Lima, Aurélio Buarque de Holanda e Jorge Amado.

Com a publicação de *Caetés*, em 1934, e *São Bernardo*, em 1935, Graciliano tornou-se um escritor conhecido em todo o Brasil. Porém, nessa época, o governo de Getúlio Vargas tornou-se mais rígido e limitou a liberdade da população, principalmente a liberdade de expressão. Essa repressão resultou na prisão de várias pessoas que eram consideradas de esquerda ou que podiam apresentar algum tipo de ameaça ao governo, dentre elas Graciliano. Mesmo com Graciliano preso, José Olympio, amigo do escritor, editou *Angústia*, livro esse que gerou muitos elogios da crítica. Enquanto isso, os amigos de Ramos, principalmente José Lins do Rego, fizeram inúmeros contatos para tentar libertá-lo. Em uma dessas tentativas, José Lins enviou um pedido a Vargas em favor de Ramos, e o presidente respondeu que, se não tivesse nada de concreto contra o escritor, poderia ser liberto. Dessa forma, em janeiro de 1937, Graciliano foi solto e ficou hospedado na casa de José Lins. Durante esse período, escreveu uma história infantil intitulada *A terra dos meninos pelados*, para participar de um concurso. Posteriormente, mudou-se para uma casa de pensão no bairro do Catete, enquanto Heloísa foi para Alagoas vender a casa e buscar os filhos, como acontece também no enredo de Silvano.

Mesmo com dificuldades, Graciliano não abandonou a literatura, e em 1938 publicou os livros *Vidas Secas* e *São Bernardo*. Nesse mesmo ano, Graciliano foi nomeado por Vargas como fiscal de ensino, e deram-lhe uma vaga no Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP. A partir disso, Graciliano começou a escrever para uma das revistas de divulgação da ideologia do Estado Novo, a revista *Cultura Política*. Em 1952, descobriu que tinha câncer de pulmão, vindo a falecer um ano depois, no dia 20 de março.

A escrita de Graciliano está associada à realidade nordestina, é permeada pelo pessimismo devido aos cenários rudes, à vida difícil e triste, e à falta de vontade de viver dos seus personagens. Ele é metódico e esquemático em relação à linguagem, muitas vezes sendo “seco”, pois evita os floreios ao construir seu enredo, sendo mais claro e conciso, pois considera o ato de escrever como algo laborioso e lento, porque precisa ser muito pensado e relido para que aja a crítica social efetiva.

O poeta Ricardo Reis é um dos heterônimos do também poeta Fernando Pessoa e, segundo algumas declarações de Pessoa e estudos feitos por pesquisadores, Reis foi criado no mesmo dia em que Alberto Caeiro e Álvaro de Campos, mas a “ideia” surgiu alguns anos antes, em 1912, quando Pessoa quis escrever alguns poemas de inclinação pagã. O poeta sempre criou seus heterônimos com data de nascimento, local e horário, construindo uma biografia para cada um deles. Contudo, não definiu exatamente o local de nascimento de Reis, indeciso entre Lisboa e Porto. Mas o que mais nos interessa é saber como Ricardo Reis se comportava, seus pensamentos e o modo como construiu sua lírica. De qualquer forma, é importante fixar que Ricardo Reis nasceu um ano antes de Fernando Pessoa e não chegou a ter seu ano de morte indicado pelo último, diferentemente do que aconteceu com outros heterônimos, permanecendo “vivo”, portanto, depois da morte de seu criador. É justamente dessa lacuna que Saramago se utiliza para construir sua narrativa.

Fernando Pessoa depositou nesse heterônimo toda a sua disciplina mental, impondo contenção racional ao pensamento e à emoção – o que é expresso através de seus poemas neoclássicos e suas odes. Essa postura “clássica” se deve, em parte, ao fato de Reis ter estudado em colégio de jesuítas, os quais eram bastante tradicionais. Como era originário de uma família de elite, cursou universidade e formou-se em medicina. Em 1919, resolveu sair de Portugal e morar no Brasil, mais precisamente no Rio de Janeiro, devido às suas ideias políticas monárquicas.

Assim como seu mestre Alberto Caeiro, Ricardo Reis era pagão, e também um esteta, pois não gostava dos excessos vindos da arte moderna. Concebia a vida como guiada pelo destino, um jogo “[...] que não se pode ganhar, por isso ele aceita tudo e não quer nada, nem amores, nem ódios, nem qualquer desassossego” (TUTIKIAN, 2011, p. 25). A disciplina exercida por Ricardo Reis constitui-se, portanto, “[...] na ‘harmonização’ e na ‘coordenação’ da linguagem, com vista ao seu fim específico: a criação do poema”. Assim se definiu “o equilíbrio, o acordo íntimo entre a ‘forma do conteúdo’ e a ‘forma da expressão’” (SEABRA, 1974, p. 111).

Foi em 1914 que Ricardo Reis iniciou suas produções, e em um só mês compôs onze odes. De acordo com Simões (1991), as odes de Reis eram saudosistas, exaltavam o passado, falavam das saudades da infância. Além disso, possuía gosto refinado e aristocrático, dedicando longas horas ao ócio e à

composição de seus versos e sendo, entre os heterônimos, o que mais se concentrava na elaboração e na reescrita poética.

Para entender melhor como tais personagens históricos foram reconfigurados por Silviano e Saramago, e os possíveis significados envolvidos nesse processo, partimos de alguns pressupostos teóricos, que serão mais bem desenvolvidos no primeiro capítulo desta dissertação. Em nosso auxílio, está o conceito de dialogismo cunhado por Mikhail Bakhtin, na obra *Questões de literatura e de estética: teoria do romance* (2010), em que revela como os romances são permeados de vozes sociais, em ligação com diferentes contextos e ideologias. Para entendermos como o romance se estrutura nos seus limites intrínsecos, principalmente quanto à narração e à focalização, realizamos o estudo da obra *Discurso da narrativa* (1995), de Gérard Genette. Ainda em relação a esses aspectos, complementamos nossa leitura com um viés alternativo, intermediário entre a posição estruturalista de Genette e a posição sociológica de Bakhtin, desenvolvido no ensaio “On the perspective structure of narrative texts” (2001) pelo pesquisador alemão Ansgar Nünning. Em relação às questões referentes a figuração e refiguração do personagem no decorrer do enredo, seguimos a sugestão do professor e pesquisador Carlos Reis, em “Pessoas de livro: figuração e sobrevivência da personagem” (2014), acatando sua concepção de “figuração” para tratar das estratégias de elaboração dos personagens ficcionais, e o conceito de “sobrevivência” para tratar da permanência autônoma dos personagens no imaginário do leitor e de sua circulação em diferentes textos e mídias.

Dentre alguns dos trabalhos lidos sobre os autores e romances em estudo, elegemos duas ou três referências principais para aqui citar, em função da relevância inegável das mesmas e também em função do tempo restrito que tínhamos diante da extensão e complexidade do nosso objeto de estudo. Para tratar especificamente do romance *Em liberdade*, optamos por considerar reflexões pontuais acerca do romance. Assim, dialogamos mais diretamente com o estudo de Wander Melo Miranda (*Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago* de 2009), que faz uma comparação entre as obras de Graciliano e *Em liberdade*, abordando a escrita memorialista e o modo como Silviano rompeu com os limites entre os gêneros, criando a sua tradução do escritor para tratar de questões relacionadas à literatura nacional e à (H)história do Brasil. Outro estudo que permitiu o entendimento dos pensamentos e escritos de Silviano Santiago, inclusive do nosso

objeto de estudo, é o compêndio de textos críticos sobre os textos de Silviano, organizado por Eneida Leal Cunha, *Leituras críticas sobre Silviano Santiago* (2008). Também contribuiu, para nossa análise, o livro *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos* (1999), de Antonio Candido, que trata da questão do memorialismo sempre presente nos textos de Ramos, colaborando para nossa compreensão do personagem histórico refigurado por Santiago. Entrevistas feitas com Silviano Santiago, principalmente uma específica sobre a obra *Em liberdade*, colaboraram para o esclarecimento dos motivos que o levaram a escrever tal livro e a maneira como fez isso.

Na análise do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, foi-nos útil, especialmente, o reconhecido e influente estudo realizado por Maria Alzira Seixo, *Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios* (1999). Sobretudo o capítulo dedicado ao romance aqui em estudo contribuiu para ampliar nossa perspectiva acerca do personagem e da sua relação com o contexto em que foi inserido. Além disso, as entrevistas com o autor e recortes de textos de Saramago, organizados por Fernando Gómez Aguilera na obra *As palavras de Saramago* (2010) funcionaram para iluminar alguns pontos sobre o que motivou o autor a escolher o heterônimo Ricardo Reis para compor seu enredo, bem como outras de suas concepções sobre literatura e a história de Portugal. Por se tratar de um personagem que foi criado primeiramente por Fernando Pessoa, fez-se necessário buscar algo que permitisse a compreensão do ortônimo e de seu heterônimo, e o modo de cada um escrever e pensar, para isso contribuiu o estudo intitulado *Fernando Pessoa ou o poetodrama* (1974), de José Augusto Seabra.

Como uma maneira de sistematizar este trabalho, organizamos o texto, a partir desta introdução, em duas outras partes. Em um capítulo mais extenso, “Sobrevida dos personagens e confrontação de perspectivas”, apresentamos detidamente as concepções teóricas que guiam nosso estudo, entrelaçadas à análise pormenorizada de cada romance em particular. Para tanto, o capítulo ficou subdividido em três subcapítulos, a saber: ‘Teorias norteadoras’, fundamentado nas concepções de Mikhail Bakhtin, Gérard Genette, Ansgar Nünning e Carlos Reis; ‘Graciliano em perspectiva’, que consiste no estudo detido da obra *Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago*; ‘Ricardo Reis em perspectiva’, centrado no exame do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*.

Por último, apresentamos um capítulo conclusivo – “Considerações finais: Graciliano Ramos e Ricardo Reis em comparação”, dedicado a amarrar os aspectos e problemas levantados no decorrer do estudo, com base na comparação dos dois romances. Tal desfecho é responsável por salientar as principais semelhanças e diferenças existentes entre os protagonistas de cada enredo e, com isso, contribuir para a compreensão dos mecanismos ficcionais acionados por Saramago e Santiago para alimentar a sobrevivência de Reis e Ramos e, desse modo, problematizar os contextos histórico-sociais que representam

2 SOBREVIDA DOS PERSONAGENS E CONFRONTAÇÃO DE PERSPECTIVAS

2.1 TEORIAS NORTEADORAS

Uma narrativa, para ser construída, necessita de uma história – os acontecimentos propriamente ditos, fantasiosos ou não, implicados em uma lógica de causa e consequência e dependentes, em geral, da atuação dos personagens. Sobre tal história recai o nível do discurso – a linguagem utilizada, os modos narrativos, a ordem temporal, o posicionamento do narrador *etc.* O discurso narrativo é elaborado de diversas maneiras e pode aproveitar distintas vozes e perspectivas, o que amplia os horizontes semânticos do texto, a complexidade do seu conteúdo.

Mikhail Bakhtin já atentava para esse aspecto, caracterizando a essência do gênero romanesco como plurilíngue: nele há “[o] discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens” (BAKHTIN, 2010, p. 74) e “[c]ada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações” (BAKHTIN, 2010, p. 74). Tais “[...] diferenças se exprimem correntemente por variações modais” (GENETTE, 1995, p. 159) que conduzem e apresentam a história, segundo variados pontos de vista. Ainda que Genette, diferente de Bakhtin, esteja mais preocupado com os aspectos formais da narrativa, seus pressupostos sobre as modalizações do discurso conforme a focalização do narrador são bastante elucidativos. Segundo o autor,

[...] pode-se contar *mais ou menos* aquilo que se conta, e contá-lo *segundo um ou outro ponto de vista*; e é precisamente tal capacidade, e as modalidades do seu exercício, que visa a nossa categoria do *modo narrativo*: a <<representação>>, ou mais exactamente, a informação narrativa tem seus graus; a narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos pormenores, e de forma mais ou menos directa, e assim parecer [...] manter-se a maior ou menor *distância* daquilo que conta; pode, também, escolher o regulamento da informação que dá, já não por essa espécie de filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de conhecimento desta ou aquela das partes interessadas na história [...] da qual adoptará ou fingirá adoptar aquilo a que corretamente se chama a <<visão>> ou o <<ponto de vista>> (1995, p. 160, grifos do autor).

Para que a narração da história seja conduzida e os graus de informação sejam fornecidos ao leitor, faz-se necessário a presença de um narrador, é ele quem escolhe o que será revelado e o modo como isso será feito, tecendo a trama de acontecimentos. Simplificadamente, um narrador pode contar uma história da qual

não fez parte (heterodiegético), ou pode contar uma história da qual participou (homodiegético) ou mesmo foi protagonista (autodiegético) (GENETTE, 1995)

Ciente disso, é possível estabelecer as relações existentes entre narrador, enredo e personagens, o que auxilia na compreensão da importância e da qualidade da sua voz para a construção de sua visão do mundo e da visão de cada personagem. Por isso, ao analisarmos os romances *Em liberdade* (1994), de Silviano Santiago, e *O ano da morte de Ricardo Reis* (2001), de José Saramago, usaremos as categorias homodiegético, autodiegético e heterodiegético e atentaremos para como o modo escolhido interfere na elaboração dos possíveis significados dos romances.

Ainda em relação aos estudos realizados por Genette, compreendemos que para entender o partido tomado, ou os pontos de vista existentes na narrativa (mais precisamente a perspectiva do narrador e do protagonista) é fundamental distinguir os tipos de focalização. Para o estruturalista, há três tipos de focalização:

- focalização zero ou não focalizada: em que o narrador sabe mais que a personagem, mantendo uma visão bastante ampla ou onisciente (também chamada de “visão por trás”).
- focalização interna: em que o narrador fala apenas o que o personagem sabe (também chamada de “visão com”), podendo ser fixa (quando a perspectiva é de um personagem), variável (quando a perspectiva muda de um personagem para outra) ou múltipla (quando um acontecimento é narrado sob a perspectiva de vários personagens);
- focalização externa: em que o narrador demonstra saber menos do que o personagem (também chamada “visão por fora”).

Em confronto com os textos literários, porém, tal classificação pode parecer controversa. Na focalização zero, por exemplo, o narrador heterodiegético não teria uma percepção própria e uma avaliação dos eventos narrados? Até que ponto a perspectiva do narrador nessa modalidade poderia ser considerada neutra e imparcial? O que está em causa exatamente no ato de focalizar, se só o narrador é considerado agente dessa atividade?

Se um narrador relata uma história, ele também a organiza de acordo com a sua própria perspectiva, e, por meio disso, revela, nas entrelinhas, a sua percepção do mundo. Assim como o narrador projeta, de maneira mais ou menos clara, sua

visão do mundo, os personagens também são capazes de, por meio da sua voz, mostrarem-se como seres pensantes e manterem uma perspectiva singular acerca do mundo a sua volta. Claro que é preciso ter ciência de que cada um, narrador e personagem, pertence a um dos níveis da narrativa, níveis que, no entanto, se inter-relacionam.

Um importante teórico da chamada narratologia pós-clássica, o alemão Ansgar Nünning, também compreende que a focalização não está condicionada apenas ao narrador ou ao personagem, mas que oscila entre ambos, e a relação estabelecida entre as distintas perspectivas é o que lhe interessa. Para o autor

[a] character-perspective could thus be define as an individual's fictional system of preconditions or subjective worldview – the sum of all the models he or she has constructed of the world, of others, and of herself. A character-perspective is governed by the totality of an individual's knowledge and belief sets, intentions, psychological traits, attitudes, ideological stance, and system of values and norms that have been internalized [...]. In short, it embraces everything that exists in the mind of a character (2001, p. 211).

Em relação ao narrador, Nünning afirma que

[...] the concept of narrator-perspective can be defined as the system of preconditions or the subjective worldview of a narrating instance [...]. Just as for each character, the reader can construe an individual perspective for the narrator, by attributing to the voice that utters the discourse psychological idiosyncrasies, attitudes, norms and values, a set of mental properties, and a world-model (2001, p. 212-213).

Das relações entre as perspectivas dos personagens e do(s) narrador(es) é que resulta o que Nünning denomina de “perspective structure”, que resulta na pluralidade de mundos subjetivos, de significados do texto e depende da resposta do leitor para ser coordenada. Quanto mais diversificadas forem as perspectivas em seu conteúdo psicológico e ideológico, as aproximações e afastamentos entre elas, mais complexa será a perspectiva resultante. Além disso, “[...] the selection and arrangement of perspectives allow us to analyze the scope, distribution, and configuration of perspectives in a given work” (NÜNNING, 2001, p. 216).

Para compreender como se dão as relações entre as perspectivas e a diferença entre os tipos de perspectiva estruturante, Nünning (2001, p. 216) propõe quatro critérios: 1) “[...] the degree of ‘emphasis’ given to each individual figure-perspective”; 2) “[...] the question of whether or not there is a hierarchy of

perspectives”; 3) “[...] degree the narrator-perspective is individualized, and whether the narrative instance coordinates the various perspectives and integrates them into a unified worldview”; 4) se as perspectivas não resultarem em um sistema aberto “[...] the degree of homogeneity or intersubjectivity that the various perspectives display must be taken into consideration”. Critérios esses que, para fundamentarem a construção de significados, exigem a consciência compreensiva e a coordenação do leitor.

Com isso, Nünning permite resgatar o viés ideológico pressuposto na abordagem bakhtiniana, reforçando, por meio da sua teoria da focalização, o reconhecimento da diversidade de linguagens, discursos e vozes que podem sustentar o romance, tornando-o mais dialógico.

Nessa acepção, o autor afirma que

[i]n the case of the extreme monologic structure, perspectives are identical or complementary and converge in a single normative worldview. A dialogic perspective structure, by contrast, is characterized by unresolved conflicts between discrepant world-models (NÜNNING, 2001, p. 217).

Em uma narrativa em que o narrador é autodiegético, por exemplo, há, pelo menos, o envolvimento de duas perspectivas principais: a do eu-personagem, que possui o ponto de vista condicionado ao conhecimento, atitudes e valores vividos no momento da ação, e a do eu-narrador, integrado à temporalidade da rememoração, tendo, portanto, um conhecimento mais amplo devido ao seu distanciamento temporal e espacial em relação àquilo que viveu. Mesmo quando heterodiegético, o narrador mantém uma perspectiva relativamente restrita, menos ou mais individualizada, ainda que expressa em terceira pessoa, a partir da qual apresenta os acontecimentos e a história.

A consciência dessa variedade de pontos de vista nos permite traçar melhor as ideologias e apreciações axiológicas existentes no romance. O discurso romanesco entrelaça essas variedades “[...] em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos” (BAKHTIN, 2010, p. 86). Desse modo, a aproximação da teoria de Ansgar Nünning e Bakhtin se mostra pertinente para desvendarmos a relação construída entre o enredo e o

contexto social, político e histórico a que pertence a obra, e as críticas nela implicadas.

Ao identificarmos como se dá a narração do romance, a origem e a qualidade das perspectivas enfatizadas no texto, fica mais fácil compreendermos as intenções e contextos nele evocados, assim como definia Bakhtin:

[o] discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. Cada um desses discursos admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau) (2010, p. 74-75, grifo do autor).

Como explica o autor, cada palavra carrega intenções e remete a palavras de outrem, daí a tensão axiológica resultante. A partir dessa abertura para a diversidade é que o plurilinguismo romanesco explora as relações linguística-ideológicas, relativizando os mais diversos discursos, principalmente aqueles tidos como oficiais e correntes.

Em ambos os romances em estudo, percebemos a variedade de perspectivas e o modo como o discurso

[...] está amarrado e penetrado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico (BAKHTIN, 2010, p. 86).

Ao utilizar a voz dos personagens, do narrador, evocar outros textos, gêneros e contextos extraliterários, o romance mantém um diálogo entre diversas linguagens, cada uma com suas especificidades, que podem convergir ou divergir, tornando a obra mais densa semanticamente: o plurilinguismo “[...] penetra no romance, por assim dizer, em pessoa, e se materializa nele nas figuras das pessoas que falam, ou, então, servindo como um fundo ao diálogo, determina a ressonância especial do discurso direto do romance” (BAKHTIN, 2010, p. 134). Aqueles que falam no romance são objetos de representação verbal e social e seus discursos carregam uma ideologia, uma certa significação e difusão social.

O modo como tais figuras agem é essencial para que seja percebida a sua posição frente ao mundo. De acordo com Bakhtin, essa ação sempre é “[...] sublinhada pela sua ideologia: ele vive e age em seu próprio mundo ideológico [...] ele tem sua própria concepção do mundo, personificada na sua ação e em sua palavra” (BAKHTIN, 2010, p. 137). Por isso, para que haja a compreensão dos discursos de outrem, não podemos deixar de analisar os procedimentos de elaboração desses, as relações, níveis e conflitos existentes entre quem narra e quem vive a história.

Além de observar quem fala e que perspectiva nos está sendo apresentada, faz-se necessário atentar para os contextos que envolvem a narrativa, uma vez que é o contexto que enquadra e molda os discursos presentes na obra. Segundo Bakhtin, o diálogo existente entre as linguagens é um diálogo entre as forças sociais, os tempos, as épocas, daquilo que morre ou vive. Quando um autor recupera acontecimentos históricos conhecidos, ou transforma em personagens pessoas conhecidas, como nos romances explorados neste trabalho, ele aproxima o passado e o presente, a fim de questionar e refletir sobre o que aconteceu e acontece, favorecendo a reflexão e a transformação social.

Para pensarmos o diálogo entre textos e seus contextos, especificamente no caso dos romances em estudo que reconfiguram pessoas literárias conhecidas nas suas respectivas tradições, achamos pertinente acrescentar às nossas reflexões as concepções de sobrevida e figuração da personagem, acionadas por Carlos Reis:

[...] a personagem compreende, como a narrativa ficcional em geral, uma dimensão transhistórica que escapa ao controle e que vai além do projeto literário de quem a concebeu. [...] a refiguração pela imagem de personagens literárias favorece efeitos de leitura desdobrados, uma vez que aquela refiguração é, em simultâneo, uma releitura de um texto verbal e uma descoberta de aspectos insuspeitados das ditas personagens. [...] toda a caracterização de personagem motiva um preenchimento de vazios; esse preenchimento de vazios torna-se premente em atos transnarrativos e transliterários a imagem [...]. um tal preenchimento consente e de certa forma requer, para que a refiguração se efetive, um tempo de suspensão da narratividade: a personagem é, então, ponderada como objeto artificialmente estático (2014, p. 46).

No momento em que os autores transformam escritores em personagens, acabam criando uma nova pessoa ficcional, por mais que mantenham certas particularidades do original. Naturalmente, tal figuração depende da leitura realizada por Saramago e Santiago e está aberta para novas reconfigurações. É nesse

sentido que Carlos Reis define sobrevida, ainda que esteja pensando também e mais especificamente na comunicação entre o texto verbal e outras mídias:

[...] o que fica das personagens quando encerramos a leitura da narrativa? E qual o modo ou modos de ser desse *resto* que conservamos? Têm as personagens vida para além dos limites (limites artificiais e porosos, é certo) do universo ficcional? Podemos falar a esse respeito de uma *sobrevida* das personagens? E se for o caso, em que medida essa *sobrevida* vai além dos atos interpretativos de uma leitura convencional que *concretiza* o texto? [...] até que ponto outros meios [...] que não o texto verbal escrito, contribuem para tal *sobrevida*? [...] Que processos de figuração e de refiguração intervêm na constituição de uma personagem e, derivadamente, na afirmação da sua *sobrevida*? (2014, p. 47, grifos do autor).

Esse questionamento leva a pensar não só nos personagens enquanto partes dos romances em estudo, mas também no que morre e no que sobrevive deles na leitura feita de suas trajetórias biográficas. A comparação entre o “velho” e o “novo” desafia a curiosidade do leitor e do próprio autor, uma vez que de ambos é exigida uma leitura dinâmica e aberta para múltiplas perspectivas.

Segundo Carlos Reis, os personagens surgem para os autores com um objetivo, projetadas para um final transficcional e transliterário, não dominado totalmente, o que resulta na noção de sobrevida. Os personagens possuem certa autonomia, uma lógica íntima relativamente independente. Com esse pensamento, verificamos que a ideia de que os personagens são construtos abstratos de papel e a preocupação de Genette apenas com o discurso e a narração, deixando o personagem de fora de sua análise, são, em última instância, restritivos da complexidade do texto e das pessoas ficcionalizadas, até porque são os personagens que carregam em si a temporalidade humana representada na narrativa.

O conceito de figuração utilizado por Carlos Reis (2014, p. 52) “[...] designa um processo ou conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais, de natureza e de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos, com os quais personagens interagem”. Ele ainda acrescenta que

[...] a figuração é dinâmica, gradual e complexa. Isto significa três coisas: que normalmente ela não se esgota num lugar específico do texto; que ela se vai elaborando e completando ao longo da narrativa; e que, por aquela sua natureza dinâmica, a figuração não se restringe a uma descrição, no sentido técnico e narratológico do termo, nem mesmo a uma caracterização,

embora esta possa ser entendida como seu componente importante. [...] a figuração não é simplesmente um outro modo de entender a convencional caracterização, sendo antes um processo mais amplo, englobante e conseqüente (2014, p. 53).

Para o entendimento da figuração dos personagens é preciso atentar para os dispositivos discursivos, de ficcionalização e de conformação accional ou comportamental, pontos que são percebidos por meio da análise da voz e da perspectiva dos personagens, da sua caracterização física, mental e actancial, das relações com outras personagens, do confronto entre seu ponto de vista e o do narrador.

Tanto no romance de Silviano Santiago quanto no de José Saramago, o protagonista “ganha, em relação à figuração original, uma vida própria, que a fenomenologia da leitura contempla, no quadro da vida da obra literária” (REIS, 2014, p. 57). Desse modo, “[...] a personagem prevalece sobre a ficção e vive uma vida para além dela, ou seja, uma sobrevida” (REIS, 2014, p. 58). Essa sobrevida é o que tentaremos caracterizar ao examinarmos o comportamento de Graciliano Ramos e Ricardo Reis, especialmente em relação ao contexto histórico-social representado, em diálogo com o contexto extraliterário.

2.2 GRACILIANO RAMOS EM PERSPECTIVA

O romance *Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago* (1994), do escritor brasileiro Silviano Santiago, traz uma rede complexa de significações e perspectivas entrelaçadas por meio da intersecção de realidade e ficção, entre diário, biografia e construção literária. No início da narrativa, já há indicação de que parte da história de Graciliano Ramos será contada através do que o próprio escritor deixou relatado em seu diário, como está nas partes intituladas “Nota do editor” e “Sobre esta edição”, mas ao mesmo tempo a epígrafe que abre a obra “Vou construir o meu Graciliano Ramos” (SANTIAGO, 1994, p. 7) e o subtítulo do livro revelam que se trata da ficcionalização de alguém conhecido, encenando-se a escrita de Ramos e narração de uma de suas fases menos conhecida. De acordo com Miranda (2009, p. 41, grifos do autor)

Silviano Santiago, ao apropriar-se da obra de Graciliano Ramos empregando, para a realização textual de *Em Liberdade*, o recurso do

pastiche – agora no sentido de repetição diferenciada recriadora de uma obra e uma “forma” anteriores e não no sentido de cópia servil de ambas – concorre para reforçar ainda mais as indagações colocadas pelo texto primeiro.

Escritor do diário, Graciliano é narrador e protagonista da própria história, então apresenta-se como homo e autodiegético, conforme a categorização de Genette. Através da sua focalização interna, entendemos o modo como percebe o mundo e a si mesmo antes e depois da prisão, seu passado e a atualidade dos fatos vividos, próximos ou (quase) simultâneos à escrita do diário. Além disso, sua perspectiva é moldada a partir da convivência com o outro e a imagem que esses criam dele. Analisando essas diferentes perspectivas, conseguimos traçar como o personagem se constrói a partir de suas reflexões acerca de si mesmo e da situação do país, e da relação com as demais pessoas.

Na obra de Silviano Santiago

[...] escrita e leitura são atos simultâneos e coincidentes. A menção reiterada do texto a outros textos através dos recursos apropriativos da citação concorre para o esfacelamento da exclusividade de um centro gerador de discurso, ou melhor, da noção de individualidade autoral. Contudo, tal individualidade parece afirmar-se na medida em que a leitura do texto alheio é acrescida da autoleitura, nos textos funcionam como pré ou posfácios às obras do autor e nos quais ele próprio tece comentários e reflexões sobre elas. Essa contradição revela-se aparente quando se percebe que tais intervenções críticas não têm o caráter de tutela ou orientação normativa, cerceadoras da circulação independente ao texto. Pelo contrário, funcionam como suplemento irônico que aguça a atenção do leitor para a ambiguidade e a complexidade da prática escritural, cujo fundamento reside no confronto entre verdade e ilusão, vida e obra, sujeito e discurso (MIRANDA, 2009, p. 59).

Assim, é possível perceber a necessidade de observarmos todos os discursos envolvidos com o do narrador para desvendarmos quem é esse Graciliano Ramos. Também já podemos dizer que Ramos resultou da leitura de Santiago desse autor e também resultará da leitura do leitor sobre o Ramos original e do criado nessa obra.

À medida que Graciliano Ramos conta o que sente(iu), o que vive(eu) e vê(viu), projeta uma imagem mais próxima ou mais afastada do Ramos histórico. Além disso, é possível analisar as intromissões de outro narrador, ‘editor’ na elaboração desse personagem. Assim, nos deparamos com um Graciliano Ramos que vai além do que conhecíamos dele, ocorrendo uma refiguração do personagem provinda de uma releitura.

No início do que seriam as ‘palavras’, ‘a escrita’ de Graciliano Ramos, encontramos, no centro da página, a epígrafe seguida de uma nota de rodapé:

Não sou um rato. Não quero ser um rato*

* No centro da primeira folha dos originais, em tinta vermelha, estão escritas estas duas frases de *Angústia*. Foram lançadas no papel possivelmente quando numerava as páginas (coincidência na cor da tinta). Deveriam servir de epígrafe para todo o Diário. (N. do E.). (SANTIAGO, 1994, p. 18, grifo do autor).

Apesar de serem palavras que Graciliano Ramos realmente escreveu e que descrevem o modo como ele se sente após sair da prisão, o ‘segundo’ narrador interfere na imagem a que o leitor terá acesso desse novo Ramos. Ao colocar essa frase como epígrafe, o “editor” contribui para envolver o leitor no sentido de convencê-lo de que tal obra compõe-se de manuscritos verdadeiros. Além disso, tal frase na abertura do romance, pode indicar as dificuldades que Ramos terá para de compreender a sua própria identidade, quem era antes e durante a prisão, quem é agora, pós prisão em uma cidade desconhecida e a imagem projetada pelos outros.

Graciliano Ramos revela-se alguém com certo receio de olhar para si mesmo, como um bicho que acaba de ser solto na floresta, após muito tempo no cativeiro, amedrontado e desconfiado de tudo o que o cerca. É o ato da escrita que permite aos poucos retomar o sentido de sua existência:

Não sinto o meu corpo. Não quero senti-lo por enquanto. Só permito a mim existir, hoje, enquanto consistência de palavras. Estas combinam-se em certas frases que expressam pensamentos meus oriundos da memória afetiva e criados pelo acaso. Combinam-se em outras frases que são respostas a perguntas que me fazem desde que saí ontem da cadeia. Em mais outras frases que traduzem as minhas opiniões sobre isto ou aquilo que leio nos jornais e nas revistas, devorados com avidez. Ainda não tive a coragem de ver o corpo de onde saem essas frases (SANTIAGO, 1994, p. 21).

O fato de o narrador revelar que não sente seu corpo e que só se permite existir enquanto resultado de um emaranhado de palavras, pode ser um indicativo de que a voz do ‘segundo’ narrador também está presente e essa reforça a ideia da sobrevida de Graciliano Ramos, da sua construção por meio do papel. Ademais, tal comentário indica o impacto da prisão e o estranhamento angustiada do personagem em relação ao que acontece consigo e ao seu redor. Apesar de ser um

diário e esse aparentemente carregar certa autoridade e confiança implicada ao gênero, o próprio Graciliano coloca-se em dúvida, como se houvesse uma ruptura entre o eu e as palavras que o compõe, ou melhor, como se a essência do eu estivesse em suspenso e fosse necessário recomeçar a compô-la.

O fato do editor organizar e divulgar as anotações de Graciliano juntamente com a ideia de que o personagem não deseja sentir seu corpo, não tem coragem de vê-lo, também é uma maneira de desafiar o leitor a atentar para o que o personagem fará para superar isso. A não aceitação do corpo doente e a tentativa de esquecê-lo ao mesmo tempo que busca superá-lo, talvez seja uma forma de tentar salvar sua vida, de fugir do silêncio e da angústia que o atormenta.

A relação da existência com o texto e com as diferentes leituras que se fazem dele fica mais evidente nessa passagem:

Estou prenhe de frases como nunca estive. Todo meu cérebro está funcionando como um imenso útero que fabrica, sem que tenha consciência, frases e mais frases. Quero acreditar que posso escrever como nunca escrevi. Sei que não posso. A produção das frases está aqui, na cabeça, e difícil é passá-las para o papel. O problema não está tanto na dificuldade em transcrevê-las. Basta fechar os olhos e entregar-se ao automatismo surrealista da escrita. Encontrar uma razão para a necessidade de deixá-las existir no papel e no livro: eis a questão. Fora de mim e para o outro. Para isso sempre foi preciso “fazer ficção” das minhas palavras. Ou não.

Abandonar a ficção e adentrar-me pelo diário íntimo, deixando que o livro não seja construído pelo argumento ou pela psicologia dos personagens, mas pelos próprios caminhos imprevisíveis de uma vida vivida. Na ficção, o livro é organizado pelo romancista. No diário, toda e qualquer organização pode ser delegada pelo leitor. Ele que se vire se quiser fazer sentido com as frases ou com o enredo. Invejo esse escritor de botas setes léguas que é José Lins (SANTIAGO, 1994, p. 22, grifo do autor).

Em primeiro plano, o narrador revela seus anseios em relação ao ato de escrever, o motivo que o leva a escrever e o modo como vê a si mesmo e a sua identidade, bem como as diferenças existentes entre a ficção e o diário e qual, no momento, melhor lhe serve. Subjacente a isso, é possível pensarmos na figuração do protagonista em *Em liberdade*, dependente da projeção de um emaranhado de frases e do envolvimento do leitor com a escritura no sentido de compor uma trama que conecte realidade e ficção, romance e diário:

O autor se realiza e realiza o seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e na sua linguagem [...], mas também no objeto da narração, e também realiza o ponto de vista do narrador. Por trás do relato do narrador

nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador [...], sobre o próprio narrador (BAKHTIN, 2010, p. 118).

Durante o decorrer do primeiro capítulo do livro, que trata dos acontecimentos de 14 de janeiro, dias após sua libertação do cárcere, o narrador confessa repetidas vezes que não sente seu corpo e que não deseja senti-lo, pois são as marcas nele presente que não o deixam esquecer o que passou na prisão, assim como em outros escritos de Ramos, o “[...] sentimento de humilhação e de machucamento” (CANDIDO, 1999, p. 51). Nos poucos momentos em que consegue esvaziar sua mente dessas sensações, as pessoas que o visitam parecem fazer questão de lembrá-lo das suas cicatrizes, sua aparência decadente, fraca, sua perna coxa. A escrita terá, assim, um efeito terapêutico, no sentido de enfrentamento das feridas e de diminuição do efeito dolorido delas. Dessa forma, podemos dizer que o protagonista modificar-se-á até o fim da narrativa, na tentativa de entender-se e escapar de sua condição de ex-presidiário digno de pena. Tal transformação se dá no diálogo entre o seu olhar sobre si, dos outros sobre si e daquilo que vivencia, sendo crítico consigo e com o que vê.

Quando Ramos relembra alguns acontecimentos que marcaram sua vida, sente o peso que as adversidades têm sobre o seu modo de agir e pensar. É por meio do relato das intempéries da sua (nova) vida que conhecemos esse Graciliano desconfiado, perdido, mas ainda engajado:

A adversidade faz-me muitos. De repente, deixo de existir como indivíduo solitário que sou, e passo a fazer parte de um contingente humano numeroso. E o que exprimo, pela adversidade, sei que é compreensível – ainda que pouco apreciado – por todo o contingente de leitores. Perco a minha identidade, todos perdem a sua identidade, enquanto sonho humano como uma humanidade homogênea e sem diferenças. Convivo com a adversidade como convivo com o meu corpo. Machucado, pisado. Dolorido. É ela que explica estas marcas que me castigam e amargam de fel a minha existência. Começar a compreender essa corrente humana que mais sentido me dá, mais eu sofro para poder romper os grilhões (SANTIAGO, 1994, p. 26-27).

Ao tomar consciência de sua posição de marginalizado, Graciliano entende que mais pessoas estão na mesma situação que ele, foram massacrados e sofreram com a ditadura do Governo Vargas. Sente perder sua identidade particular e dissolver-se na massa humana que teve sua vida destruída e é obrigada a conviver com as marcas deixadas tanto em seus corpos como em suas almas. Analisar os

outros como a si mesmo é preciso para remontar sua identidade, bem como se libertar daquilo que o tortura e não o deixa seguir em frente. Ao refletir sobre isso, o narrador protagonista percebe que, antes de qualquer coisa, é necessário se encarar, enfrentar a própria imagem e o próprio passado, ao mesmo tempo em que constata a dificuldade para tanto:

Soltar o corpo, rejeitar a adversidade. Buscar minha identidade em mim, frente a frente, face a face, corpo a corpo. Terei coragem de levantar-me dessa escrivaninha, abrir a porta do armário, buscar o espelho e enfrentar a minha imagem refletida, para poder esquecer o passado impresso no corpo e prepará-lo para o futuro? Não me levanto. Ainda não (SANTIAGO, 1994, p. 27).

O ato de não conseguir levantar revela a sua fragilidade, diferente da imagem consagrada daquele Ramos histórico que foi prefeito e crítico ao governo. A maneira descoberta para ficar mais próximo da libertação almejada é a de colocar no papel o que transcorre no seu íntimo. Ao escrever, então, questiona-se, reflete, critica, traz à tona partes da história a que poucos tiveram acesso:

A liberdade circunstancial que experimento desde ontem é muito menos importante que a liberdade que descubro escrevendo estas páginas. Não *estou* preso, é claro; mais importante: não *sou* preso. Tiro o meu corpo da prisão dos homens e retiro a minha vida da cadeia divino-humana dos poderosos. Terei forças para continuar enfrentando os homens humanos que constroem celas e os homens divinos que tecem destinos? (SANTIAGO, 1994, p. 31, grifos do autor).

Nos poucos momentos em que sai para passear com sua esposa Heloísa, nesse início de liberdade, Graciliano ainda permanece voltado para si e sua situação, ao ponto de ficar alheio ao ambiente por onde passeia e as pessoas que encontra. Percorre a praia e vê o Rio de Janeiro apenas como espectador, sem sentir-se parte dele.

O estado de compenetração sofre um pequeno rompimento quando seu corpo entra em contato com a brisa e o cheiro do mar, o que age como uma espécie de combustível que o enche de força e o faz caminhar mais depressa, sem o suporte de Heloísa. Ela, no entanto, logo detém-no “[...] ‘Paciência Gráci’ disse, ‘você esperou tanto tempo...’ ” (SANTIAGO, 1994, p. 35, grifos do autor). Na perspectiva dela, o marido ainda não estava pronto para desfrutar de sua liberdade, e essa atitude, por mais que esteja repleta de cuidado, faz lembrá-lo de seu estado de fraqueza, de

dependência, e dos acontecimentos da prisão. O momento de tranquilidade e ar puro é, assim, substituído pelas sombras do cárcere, reforçadas pela imagem das grades de um portão que atrai a atenção de Graciliano, puxando-o de volta à lástima de sua situação, de homem forte e sólido para alguém fraco e sem atitude.

Apesar da dificuldade de se sentir efetivamente livre e de pouco conseguir fazer para realmente sê-lo, seu desejo de romper com as invisíveis, porém fortes amarras das lembranças de perseguido político, permanece muito presente. Daí a projeção da ideia de liberdade nas imagens do mar (“Aprendia com o mar uma lição de vida, onde não entrava a abnegação, a modéstia, o pudor. Só a conquista. O mar é. Eu sou”, SANTIAGO, 1994, p. 39-40), e do barco como possibilidades de travessia e enfrentamento de tudo o que aconteceu e está acontecendo:

Levantar âncoras. Soltar-me. Abrir velas, ir à deriva, navegar em direção ao desconhecido, seguir com os olhos, com as narinas, com o corpo, alcançá-las [...]. Heloísa devia perceber a minha sofreguidão, a minha ânsia de vida. Queria amparar-me e conduzir-me. Dar-me-ia o seu próprio corpo, se fosse possível. Vi que me contemplava penalizada, julgando-me um enfermo sem forças para poder ir até o fim do desejo. Percebia que a chama acesa da paixão se acendia apenas nos meus olhos e era logo apagada pelo desgaste corporal [...]. Não quis que tivesse pena de mim. Larguei a amendoeira. Perguntei se continuávamos.

Sátiro*, disse de mim para mim, com grande felicidade Descobria que os meus sentidos não tinham sido embotados pela escrotidão da cadeia. O meu corpo pesava e me deixava triste, paralisado. Era preciso conduzi-lo à sua alegria de antes, ao seu ardor de buscas e encontros, de fugas e rompantes.

*Na margem esquerda, escritos a mão, estão estes quatro versos:
Limei os meus dentes
(metaforicamente)
para tê-los pontiagudos
como os de uma piranha (SANTIAGO, 1994, p. 37).

A partir desse excerto, é possível perceber que Graciliano anseia voltar a viver livremente, como se estivesse à deriva em um mar aberto, sem barreiras ou controle, mas a consciência de seu estado frágil e a vergonha do seu corpo esclerosado não o deixam ser o que deseja. Ele deixa mais claro esse estado de fragilidade ao projetar a perspectiva compadecida de Heloísa sobre si, contaminada na verdade por sua própria visão de autopiedade. Assim, Graciliano percebe-se e entende-se por meio da convivência com o outro, e a imagem que concebe de si, neste momento da história, não o agrada. Mesmo ciente disso tenta recobrar o

fôlego e assumir a antiga e altiva postura, vontade essa que é enfatizada quando o editor coloca em nota de rodapé versos que teriam sido escritos por Graciliano, a sugerirem que está afiado para denunciar e criticar, por meio da rememoração de suas vivências, o que o regime opressor causou na sua vida. Assim, mesmo reconhecendo a sua debilitação, sabe que ainda há um pouco do antigo Graciliano e que isso será o combustível para conseguir superar as adversidades e conduzir a si mesmo para a liberdade e felicidade. Nas passagens supracitadas, percebemos, portanto, a dinâmica existencial e escritural de Graciliano Ramos, privilegiada no início de sua narrativa, ainda sentindo-se aprisionado, mas em busca da libertação. Como bem lembra Miranda, com isso o romance revela “[...] a *outra cena* encoberta pela retórica oficial e pelos mecanismos de dominação que mantêm o escritor preso aos cárceres do *eu*” (MIRANDA, 2009, p. 18, grifos do autor). Aprisionado, o personagem tem dificuldade de se encontrar e encontrar com o outro, e de desempenhar o papel de sujeito engajado, capaz de lutar para transformar o cenário político do país.

Aliado à vontade de libertação da angústia, do medo e da situação precária, há outro desejo: “É da morte que quero afastar-me, a tal ponto de não poder reconhecer mais os seus traços fisionômicos, o seu cheiro de miasmas e podridão” (SANTIAGO, 1994, p. 39). Tal desejo, disperso em várias partes do romance, acentua a ideia de que a escrita funciona como uma tentativa de manifestar e, ao mesmo tempo, combater a angústia que consome e enfraquece a sua identidade a ponto de sentir-se morto.

O diário torna-se, assim, uma forma de vencer as etapas que constituem o caminho para sua libertação: “o diário é um lugar de reflexão para mim que, depois das confusões e das amizades forçadas da cadeia, me permite compreender melhor os fios que tecem a minha vida em liberdade” (SANTIAGO, 1994, p. 134). Contudo, contrariando o ensimesmamento típico na autoria de um diário, deseja que seu escrito seja também uma ferramenta de diálogo, compartilhamento de experiência e denúncia: “[...] se comecei este diário para dar-me forças, forças que me faltavam ao sair da cadeia, essa intenção foi gradativamente se modificando. Tanto quanto posso, trago o leitor para dentro do diário para que participe dos acontecimentos meus (SANTIAGO, 1994, p. 134).

Como ainda não se sente à vontade para compartilhar suas vivências com alguém, o diário é o que suporta seus desabafos, sendo um dos principais

desconfortos ali confessados o fato de estar de favor na casa de José Lins do Rego e não ter nenhuma renda para se manter:

Preocupa-me o excesso de generosidade. Acho que a convivência humana é difícil e que, para melhorar as relações, uma simpatia mútua é indispensável, com atos de desprendimento de quando em vez. Porém, quando o desprendimento passa a ser a generosidade e esta torna-se contínua, por isso excessiva, é preciso dar um basta. A minha situação material não me deixa tranquilo ou forte para o basta, e isso me incomoda (SANTIAGO, 1994, p. 42).

Não é apenas sobre si que esse Graciliano escreve, mas também sobre as relações humanas e a situação de muitos brasileiros, que se sentem enfraquecidos por dependerem continuamente da generosidade alheia. Por esse tipo de comentário, sentimos o desconforto do protagonista com suas relações pessoais, também por imaginar do outro uma avaliação piedosa e não efetivamente interessada. Nesse interím, Graciliano afirma não gostar do assédio das pessoas, pois não percebe, em suas expressões ou falas, real interesse por seu estado. Para ele, estão apenas curiosas por saber o que exatamente lhe aconteceu na cadeia, tanto que muitos querem sanar suas dúvidas por meio da comunicação distanciada do telefone. Ao mesmo tempo, reconhece o direito das pessoas de procurarem-no:

Não quero desapontá-los. Não quero endeusar-me. Vejo que têm o direito de falar o que falam e até mesmo de exigir de mim, comportamento, palavras e críticas, compatíveis com o sofrimento por que passei injustamente. Não sou homem de fugir às responsabilidades (SANTIAGO, 1994, p. 56).

Nessa passagem, Graciliano confirma a injustiça presente em sua prisão. Também, ao dizer que não foge às responsabilidades, sugere que fará algo mais substancial que efetive a denúncia da repressão sofrida, seu compromisso pessoal com a revisão do passado.

No início do romance, encontramos Ramos preocupado com seu estado de fragilidade e de dependência dos outros, com a busca de um modo de se libertar do que passou e conseguir forças para recomeçar. Fundamental nessa busca é o confronto de sua visão com a de Heloísa:

Tão logo entramos no quarto, fui interpelado por ela a respeito do meu comportamento. Com palavras duras e até então inéditas para mim, criticou a minha postura durante o jantar, semelhante a de um pedinte que

estivesse recebendo esmola e que por isso, se esmerava nas palavras de gratidão eterna [...]. Ligou a atitude recente à infantilidade da manhã quando queria tomar bonde. Pareço um menino birrento que não se dá conta das circunstâncias especiais, da situação geral. Acabo agindo cegamente, segundo próprios e equivocados desígnios. Não fazia sentido – continuava – essa minha preocupação absurda com o dinheiro e o cotidiano das minhas primeiras horas em liberdade (SANTIAGO, 1994, p. 46-47).

Heloísa chama a atenção de Ramos e cobra uma postura mais firme, como alguém que venceu uma adversidade e não como um coitado digno de pena. Graciliano valoriza a perspectiva da esposa, mas a preocupação com o próprio estado físico, psicológico e financeiro ainda é mais forte. Mesmo sabendo que seja um estado transitório, não consegue se libertar de tais pensamentos e inquietações, tornando-se uma pessoa fechada que busca somente em si e no diário forças para se recompor. Como explica Miranda, “[...] a concentração do diarista no aqui e agora do período subsequente à libertação do cárcere têm como consequência o isolamento do eu nas páginas-prisão do diário, as quais prolongam a experiência de enclausuramento recém-vivida” (MIRANDA, 2009, p. 129).

Heloísa combate essa postura:

– Isso é passado. O passado não vai voltar. Você não pode deixar que ele volte. É bom que você não queira mais viver em Maceió. O que não posso admitir é que você não tenha percebido que você é outro agora. Não sou eu quem o diz, são todos aqui no Rio. Todos dizem que você deu um pulo com o romance da José Olympio. Hoje você é um romancista conhecido. Não é mais o escritorzinho de província (SANTIAGO, 1994, p. 48).

Na opinião dela, o marido deveria superar o sofrimento, esquecer o passado e agir como um novo homem, digno do reconhecimento que alguns lhe dedicavam. Ele, por sua vez, oscila entre a imagem de um derrotado, perseguido político e desempregado, e aquela desenhada pelos amigos, de um grande escritor e sobrevivente da injustiça de um governo ditador. No entanto, nessa primeira fase, predomina a ideia de que seu corpo ainda não está recuperado das mazelas que enfrentou na prisão, e essa dificuldade de adaptação, que vai desde a alimentação até a convivência com as demais pessoas, deixa-lhe ainda mais agoniado com seu estado: “Abateu-me violento pessimismo. Não voltaria a ser o mesmo” (SANTIAGO, 1994, p. 52). Ainda assim, sabe que deve superar qualquer adversidade “Não posso deixar que o meu corpo doente me suplante” (SANTIAGO, 1994, p. 53), e voltar a ser alguém ativo e participativo na política do país.

Apesar de sentir-se frágil, Ramos procura não expor isso para os demais. Desconfiado, mantém seus reais pensamentos reservados a si e a seu diário, vendo todos como adversários, como agentes mantenedores do seu cárcere. Responde às perguntas automaticamente, como se tivesse o intuito de se livrar o mais rápido possível da convivência com o outro, mas não fica indiferente à sua própria atitude, tanto que, quando se distancia dos acontecimentos diários para escrever, condena a própria frieza e automatismo.

Assim, sua crise de identidade parece agravada pelo convívio com os outros. Diante da curiosidade alheia, sente-se preso ao cárcere da memória. Para ele, os visitantes tratavam-no como um pássaro na gaiola, queriam que “cantasse” suas histórias da prisão, dissesse seus lamentos, enfim, desejavam que soltasse sua voz e denunciasse as barbáries do governo: “Não diziam; sentia que, por dentro, deviam achar-me um felizardo por sofrer” (SANTIAGO, 1994, p. 59). A sensação de que estava exposto como um animal, fica ainda mais evidente quando desabafa: “Arre! Cansei de ser fera de jardim zoológico. Quero que abram as jaulas, deixem-me respirar ar livre e ver novas paisagens. Quero de novo encontrar as pessoas ao sabor do acaso. Chega de ficar em casa à mercê da visitação alheia” (SANTIAGO, 1994, p. 64).

Ramos sente-se profundamente incomodado com o sentimento de comiseração das pessoas:

Preciso aprender a conviver com ela, para poder voltar, em relação de igualdade, para a sociedade dos homens que estão cá fora. Não quero ser diferente porque estive na cadeia, penei e sofri. É muito e é pouco. Tento analisar por que me incomoda tanto ser considerado “diferente” nessas circunstâncias. Nunca me preocupei em ser tachado de excêntrico [...]. Mas a diferença não pode ser confundida com a excentricidade (SANTIAGO, 1994, p. 62).

Todavia, ao invés de enfrentar e questionar tal sentimento, isola-se na escrita do diário: “Assim como ando fugindo de todo e qualquer estigma que seja marca da adversidade, fujo também de uma imagem de mim mesmo que seja propiciada pela sombra da cadeia” (SANTIAGO, 1994, p. 63). Ainda referente aos excertos supracitados, podemos observar mais uma característica desse personagem: o reconhecimento de que não pertence ao centro e não se incomoda com isso, pois se assume como um excêntrico. Não quer, no entanto, ser tratado como diferente, digno de piedade pelas adversidades enfrentadas: “Ser diferente, nas minhas

circunstâncias atuais, é outra coisa. É aceitar, acatar, como verdadeira e justa, uma condição de inferioridade” (SANTIAGO, 1994, p. 62).

O seu autoaprisionamento é tão grande que não consegue romper o casulo interior. Diante disso, Heloísa entende que estava perdendo a coragem. “Não era mais o Gráci decidido e altaneiro, orgulhoso, que ela conhecia. Um homem comido pelo medo é que saía da prisão” (SANTIAGO, 1994, p. 114).

O convívio com o mundo após sua prisão fez Graciliano rever algumas das suas atitudes, a relação com os mais diversos tipos de pessoas, das mais diversas classes é o que auxilia a sua reflexão acerca de si e nos ajuda na compreensão da refiguração desse escritor. Um homem que, por mais fechado que fosse, sempre esteve entre os seus e defendendo-os, agora movido pelo medo, sente vergonha de si, de quem se tornou.

Dentre os poucos diálogos que teve com aqueles que estavam mais próximos de si, talvez o mais significativo tenha sido a longa conversa com Naná, esposa de José Lins do Rego, sobre si e sobre a sua esposa Heloísa. Graciliano apresenta o que seriam as falas de ambos e as analisa. A partir disso, reflete sobre sua relação conjugal, constatando o quanto estava enfraquecida. Formavam um casal ferido que, ao invés de se unir para enfrentar as fragilidades, preferiam se isolar um do outro. Mas Graciliano não vê a solidão de todo mal:

– Para se libertar, é preciso jogar fora as muletas. Libertar-se para mim é poder caminhar sozinho. Sozinho é que me revolto contra a injustiça humana. Não tem por que meter um amigo numa revolta que, no fundo, é só minha (SANTIAGO, 1994, p. 111).

Assim, Graciliano parece incomodar-se com o amparo de, Heloísa:

De maneira simplificada, digo que Heloísa gostou do papel que desempenhou da sua chegada até a minha saída da Detenção. Em virtude do excelente desempenho e das palmas que recebeu, não queria abandonar a peça no meio. Agradou-lhe – mais do que eu poderia supor – ter um marido necessitado e inútil. Agradou-lhe poder ajudá-lo com todas as suas forças, abandonando a casa e os filhos, entregando-se de corpo e alma ao trabalho de libertá-lo. Conseguiu. Teve agradecimentos eternos do marido. Retribuiu-os com compreensão e amor. Inconscientemente, começou a criar uma prisão moral para ele. Quando o marido sai da cadeia, deixando de ser um necessitado e querendo ser cidadão útil, ela começa a refreá-lo nos seus anseios, pois prefere a antiga roupagem de preso político (SANTIAGO, 1994, p. 116).

Graciliano, nessa parte, distancia-se de si, utilizando a terceira pessoa, para aproximar-se da perspectiva de Heloísa e assim julgá-la do interior. Ao mesmo tempo, indica o que sente e pensa de Heloísa. Ao observar o comportamento de sua esposa e o seu próprio, Graciliano percebe como acabaram invertendo os papéis em relação à participação efetiva no mundo da política: “Heloísa tem, hoje, mais compromissos políticos do que eu. Não deixa de ser paradoxal. Um intrigante paradoxo para quem nos conheceu há apenas onze meses, em Maceió” (SANTIAGO, 1994, p. 112-113). A análise de sua relação conjugal e do comportamento da esposa acaba sinalizando a própria transformação pessoal, seriamente marcada pelo impacto da prisão. Heloísa continuava a tratar com um Graciliano que já não existia. Com isso, fica sugerida também a distância existente entre esse Graciliano e aquele que conhecemos através das biografias ou autobiografias. Silviano explora a imagem de um Graciliano extremamente frágil e ensimesmado, que busca, nos seus recônditos íntimos e na escrita autobiográfica, uma forma de entendimento de si e de recuperação. Segundo Miranda, essa obra “[...] busca dar voz, na medida em que focaliza o personagem Graciliano Ramos no duplo sentido de personagem do texto em processo e personagem construído pelo sistema literário, na intimidade e solidão das páginas do diário” (2009, p. 97).

Tal escrita é alimentada, porém, da avaliação dos outros que com ele convivem, principalmente um grupo de intelectuais a quem José Lins do Rego o apresentou, nem sempre bem aceita, como se compusesse um retrato multifacetado conforme a variedade de visões colhidas e analisadas

Percebi, na quarta ou quinta apresentação, que cada grupo tinha uma visão parcial e estereotipada (para não dizer falsa) da minha personalidade pública. E mais: a visão parcial de que o grupo tinha conhecimento casava-se muito bem com o interesse maior dele (SANTIAGO, 1994, p. 213, grifo do autor).

Em uma viagem a São Paulo, para examinar algumas propostas de emprego, ele constata:

[...] vejo com quantas facetas sou composto, com quantos paus podres se faz esta canoa. O conjunto não me desagrade tanto, mas cada aspecto em particular em si me deprime. Sou:
 um jornalista que não trabalha em redação de jornal;
 um romancista que não sai da primeira edição;
 um político abortado na cadeia;
 um pai de família solteiro, morando em pensão;

um trabalhador sem emprego.
Não continuo a lista para não me deprimir mais (SANTIAGO, 1994, p. 214).

As várias faces, no entanto, acabam por acentuar uma visão autodepreciativa, ou seja, de alguém que se sente desencontrado e inútil.

Essa autoanálise recai, portanto, sobre sua situação social em um contexto político repressor. Aliás, mesmo centrado no espaço da escrita do eu, Graciliano mantém uma postura crítica e avaliativa dos problemas sociais e políticos que assolam o país. Quando analisa a festa do carnaval, por exemplo, condena o esquecimento ou fingimento do povo, que mascara a gravidade dos problemas sociais e do governo repressor de Vargas, transformando tudo em brincadeira festiva, consequentemente vendendo a imagem de país alegre e ordeiro.

Sua visão sobre o cenário nacional revela um certo ceticismo, pois não percebe no povo o engajamento e o senso crítico necessários para mudanças significativas. Avaliação semelhante recai sobre a imprensa: “Gosto e procuro divergências de opinião; sinto-me de maneira geral frustrado, porque nem isso os jornais e revistas passam (SANTIAGO, 1994, p. 78). Apesar dessa inclinação, Graciliano luta por romper com o sentimento derrotista: “Saí da cadeia doente e pessimista. Lutei contra a doença, alimentando-me com regularidade e dormindo bem, sem, no entanto, cortar o fumo e o álcool. Salvei-me da sedução fácil do pessimismo” (SANTIAGO, 1994, p. 154). É nos seus textos que Graciliano diz depositar seu pessimismo, como uma forma de se libertar dele. Libertar-se do pessimismo, no entanto, não quer dizer eximir-se de uma postura crítica, realista e atuante, assim como alega diante das acusações de descrédito em Vargas.

Com isso, podemos perceber que o Graciliano de Silviano mantém-se crítico e desejoso de um Brasil mais justo, assim como o Graciliano original, mas traz traumatismos pessoais de difícil superação e conciliação com esse desejo:

Quero tanto escapar da morte do meu corpo; mais e mais acato um mundo onde ele estará morto. Construo um espaço para ele, onde transitará morto-vivo. É uma pena. Impossível conciliar o meu desejo ardente de prazer e vida com o meu desejo político de uma sociedade justa e igualitária. Queria tanto conciliá-los. Seria tão importante (SANTIAGO, 1994, p. 195).

O protagonista ainda não recuperou todas as suas forças físicas e psicológicas, também não acredita que seja possível viver em paz e livre (como os foliões do carnaval) em um lugar que está em total abandono. Talvez por isso, de

certo modo, refugie-se nas letras, ou melhor, no seu diário e na escrita de um conto, como lugares singulares, de encontro entre o real e o ficcional, onde seja possível refigurar-se. Ao aproximar-se de si, mas ao mesmo tempo distanciar-se enquanto objeto de análise, esse narrador acaba identificando-se com o leitor, que aos poucos vai compondo a complexidade desse personagem e talvez descobrindo um outro Graciliano, para além dos conhecimentos prévios que tinha sobre essa figura histórica. Talvez ecoe nesse Graciliano a própria perspectiva do crítico literário Silviano Santiago, quando repensa as formas de fazer literatura, sua dimensão utilitária, o papel do intelectual, a tarefa de fazer literatura crítica à realidade histórico-social. Mesmo que às vezes se perca em reflexões e explicações demasiadamente longas, consegue, nas entrelinhas, levar o leitor a repensar diversas verdades absolutas e até mesmo as obras que já escreveu e, por assim dizer, a própria literatura, estreitando os limites entre realidade e ficção, como quando fala a respeito da sua experiência ao encontrar uma moça na praia e ficar excitado:

Esforço-me para não fazer ficção a partir dos acontecimentos que narro neste diário. Normalmente, teria emprestado à moça um estoque de pensamentos ocultos, de intenções não reveladas, de sensações experimentadas no seu íntimo. É a maneira que encontro para criar a intriga e os personagens nos meus romances a partir de experiências concretas e vividas (SANTIAGO, 1994, p. 98).

Nessas passagens, o leitor encontra testemunhos metalinguísticos que explicam a forma de fazer ficção e de narrar diferentes tipos de textos. No trecho a seguir, do mesmo modo, a gota de suor é indício do quão laborioso pode ser o ato da escrita, esforço árduo de um indivíduo que, no entanto, termina apagado na materialidade do texto final: “[...] até que pingou uma gota na página escrita. Fiquei pensando nela e na curta e passageira existência. Ao contrário do arabesco no papel feito pela tinta da caneta, a gota de suor vai desaparecer tão logo passe a limpo este manuscrito” (SANTIAGO, 1994, p. 101).

Um dos pontos mais discutidos por esse Graciliano é a desvalorização do profissional das letras, o fato de que muitos são obrigados a escrever artigos para a imprensa de acordo com o que o redator deseja, tendo sua opinião e estilo podados para conseguir receber algum dinheiro e manter-se financeiramente. Outros alvos de sua crítica são a influência das restrições financeiras, e a conseqüente produção

desenfreada, na diminuição da qualidade das obras, assim como a adaptação dos temas ao gosto do público consumidor e das editoras: “Somos escritores e precisamos produzir livros. Somos escritores e precisamos alimentar-nos e alimentar a máquina devoradora das editoras e livrarias” (SANTIAGO, 1994, p. 101).

Graciliano não concorda com a maneira de fazer literatura predominante no Brasil de sua época. Para ele, escrever exige estudo e trabalho, intensos e contínuos, em busca da perfeição almejada. Ao mesmo tempo, o trabalho deve ser prazeroso e não algo automatizado, ou fruto da pressão de prazos e valores. Por isso, não concorda com o jeito “máquina de produzir textos”, principalmente de José Lins, a quem mais observa.

Enquanto o narrador escreve seu diário, expõe a visão que os demais demonstram de si e da sua escrita, ao mesmo tempo que dá a sua própria interpretação às palavras que ouve e transcreve:

Frase comum que ouço: Graciliano tem imaginação e força para criar personagens, mas o livro é decepcionante. Frase que traduzo: Graciliano consegue criar personagens com quem simpatizo, pois apresentam características semelhantes às minhas (SANTIAGO, 1994, p. 123).

Assim, trata do posicionamento e do interesse do leitor diante da literatura, questionando a preferência por romances românticos e enredos tradicionais, ao invés de temáticas socialmente mais densas. Em contraponto, Wander Melo Miranda reflete sobre o tipo de leitor requisitado por *Em liberdade*:

[...] o leitor pode transformar-se de mero consumidor ou espectador em produtor e colaborador na função de resgatar um passado que também lhe pertence e para a qual o texto efetivamente contribui, ao delegar um papel relevante e mais conseqüente à reflexão sobre as relações entre experiência pessoal e seu registro, autobiográfico ou “fingido”, pela escrita, e ao colocar no palco dos debates uma exemplar experiência política, intelectual e artística do passado (MIRANDA, 2009, p. 19).

Graciliano, por sua vez, problematiza sua relação com o leitor, abordando a dificuldade de romper as trevas do cárcere para representar a experiência traumática:

Vejo-me na escuridão, procuro desesperadamente o comutador, quero enxergar o que me rodeia, ser dono dos meus atos e não uma força cega que se desloca ou é deslocada, encontro o botão, consigo empurrá-lo para baixo. Glória: a luz! Chega o leitor por detrás de mim e desliga o comutador.

“Continue nas trevas, é aí o seu lugar” (SANTIAGO, 1994, p. 135-136, grifos do autor).

Como dito anteriormente, Graciliano reflete sobre o que escreve e o motivo pelo qual deposita seus pensamentos e opiniões, até então, apenas no diário, não os expondo para os demais:

Por que escrevo e por que não falo? Por que permaneço de voz calada, embora tenha tantas coisas a dizer? O papel, benevolente e submisso, escuta, escondendo dos olhos o que o coração não pode ver. Seriam os ouvidos alheios benevolentes e submissos? Ou eles, de imediato, comunicam ao coração as palavras que escutam? Os ouvidos não são benevolentes e submissos, por isso calo-me. Por que escrevo e por que não falo? Anoto a resposta que vem primeiro: por tolerância (SANTIAGO, 1994, p. 129).

Através dos seus questionamentos, percebemos que Graciliano prefere o papel para derramar suas apreciações e impressões sobre o mundo à comunicação interpessoal. De algum modo, afirma que os outros não estão preparados para realmente ouvir o que tem a dizer, para tolerar suas verdades e as verdades sobre a nação: “Por tolerância, fecho a boca. Por respeito, escrevo” (SANTIAGO, 1994, p. 130). Não falará, mas não se calará, não fingirá que nada aconteceu e acontece, optando pela escrita como forma de testemunho.

Suas reflexões sobre o conteúdo de seu diário continuam:

Existe alguma lógica na escolha dos sucessivos assuntos de que trato neste diário? Possuo eu esta lógica? Ou seja: sou eu quem organiza os temas? Ou está ela sendo dada de presente, como eu acreditei, pelo acaso? No início deste, dei mais crença à força e ao papel das circunstâncias do que eles merecem. Dou-me conta – verdade bem acaciana – de que não posso escrever neste bloco tudo o que acontece, mesmo se qualifico o que acontece de importante. Pois o que é importante e o que não o é, quando não se tem uma perspectiva de avaliação? (SANTIAGO, 1994, p. 132).

E complementa “[...] escrevo sobre o que me agrada escrever, ou sobre o que acho importante narrar? As duas coisas ao mesmo tempo” (SANTIAGO, 1994, p. 133). Tais questionamentos levam a pensar sobre o modo como a escrita de qualquer texto pode ser conduzida conforme os interesses ou o que é considerado importante pelo escritor, por isso aqueles escritos tidos como imparciais não são de todo neutros. Além disso, Ramos indica que ainda não tem o distanciamento necessário para avaliar a relevância de seus assuntos. Essa postura revela que “[a] ação do herói do romance é sempre sublinhada pela sua ideologia: ele vive e age

em seu próprio mundo ideológico [...], ele tem sua própria concepção do mundo, personificada em sua ação e em sua palavra” (BAKHTIN, 2010, p. 137). Esse pode ser mais um sinal das consequências da experiência traumática e inclusive da escolha do diário como gênero para seu testemunho, assim como também sugere no excerto abaixo citado:

Tendo descoberto uma contradição na arquitetura do diário, não vou de repente reescrever tudo com o fim de salientar a clareza de propósitos do livro que disso sairá. Não, não devo reescrever. Faria do diário um romance. É preciso que ele traduza os descaminhos do romancista e as perplexidades da escrita. É por esses dois importantíssimos dados que o diário se diferencia da ficção. A presença onipotente do romancista, construtor de enredo, é relegada a segundo plano. A sequência de cenas é dada pelos caminhos e descaminhos de uma vida. Sigo os passos do personagem, não sigo o enredo do romancista. Pela primeira vez (SANTIAGO, 1994, p. 134).

“A sequência de cenas é dada pelos caminhos e descaminhos de uma vida”. Com isso, Graciliano salienta, no diário, o apego à instantaneidade da vida e, de certo modo, a falta nele do “filtro” estético que impera na ficção romanesca. Como bem salienta Miranda, em tal passagem também é questionada a

própria noção de *eu*, cuja desconstrução aparece dramatizada no decorrer de *Em Liberdade* simultaneamente com a desconstrução das formas narrativas que tentam restaurá-la ou reiterá-la. Para tanto, o texto superpõe três instâncias diversas de enunciação: a do livro propriamente dito e, conforme o sumário deste, a da “ficção de Silviano Santiago” e a do “diário de Graciliano Ramos” (MIRANDA, 2009, p. 112, grifos do autor).

Entremeio a isso, há o testemunho acerca da História e dos mecanismos de repressão político-social do Brasil, que mantinham o “[...] escritor preso aos cárceres do *eu*, dificultando-lhe o encontro solitário com o outro e negando-lhe o desempenho efetivo do papel de agente de transformações culturais e políticas” (MIRANDA, 2009, p. 18, grifo do autor). Os mecanismos de dominação podiam dificultar que as ações de Graciliano fossem efetivadas, mas não o impediam de tecer suas críticas e denúncias por meio da palavra;

Súditos de Momo – passam os atores, repetindo a mesma marcha, os mesmos trejeitos, as mesmas palavras. Se a igualdade entre os homens – que desejo e busco – for um desrespeito ao ser humano, fugirei dela. Não posso contentar-me com um dócil rebanho, alegre sob a ditadura do rei (SANTIAGO, 1994, p. 157).

Para esse Graciliano que pensa o que aconteceu consigo e observa o mundo ao seu redor, a liberdade e os prazeres da vida só são alcançados na plena liberdade, daí a condenação de qualquer tipo de submissão e a defesa do necessário engajamento e senso crítico do povo. Por inúmeras páginas do seu diário, o protagonista deixa-se empolgar pelas discussões políticas, ainda que às vezes condene o próprio tom: “[...] não me sinto confortável diante do proselitismo simplório e monolítico que vejo os comunistas fazerem. Bons exemplos os tive na cadeia. [...] Deixei-me empolgar pela política quando abri esta manhã este novo bloco. Coisas de ex-prefeito, dirão” (SANTIAGO, 1994, p. 170).

Percebemos que pulsa, em Graciliano, o anseio por discutir política, por expor seus pensamentos acerca do que estava acontecendo no Brasil da década de 1930. A certa altura de sua escrita, especialmente depois de deixar a casa de José Lins do Rego, sente-se mais forte, menos aprisionado. No quarto de pensão, longe de Heloísa (que viajara para Maceió para vender a casa que lá tinham) e de visitas incômodas, parece estar mais distanciado das memórias do cárcere e, por isso, mais à vontade com o ambiente e consigo, ainda que longe do que fora e do que almejada ser.

No início da segunda parte do romance, deparamo-nos com um acróstico do nome de Getúlio, formado por uma das letras internas aos nomes dos candidatos à presidência na eleição que aconteceria em 1938 – algo que não chegou a acontecer devido ao golpe de Vargas em 1937 –; também o título sobre os nomes, “No meio a virtude”, ironiza a imagem que a maioria tinha de Vargas e a qual buscava sustentar, de salvador da pátria, o melhor para comandar o país. Desse modo, podemos deduzir o que estará mais presente nas páginas subsequentes do diário: a denúncia e o desmascaramento do governo.

A vida no quarto de pensão é monótona, Graciliano não tem muitas atividades para fazer, e isso lhe incomoda: “Tenho que fazer alguma coisa da minha vida. Não posso continuar neste marasmo. Fico de papo pro ar, esperando. Esperando o quê? É preciso que vá à guerra” (SANTIAGO, 1994, p. 183). Percebemos, então, uma certa mudança de perspectiva sobre si mesmo e encontramos um Graciliano mais disposto a retomar sua vida, encontrar um trabalho e se livrar daquele estigma de pessoa debilitada e recém liberta da prisão. Sabe, entretanto, que terá dificuldades de conseguir emprego, principalmente devido a seus pensamentos em relação ao cenário político do país: “[...] Como tenho sido, em várias conversas, muito crítico do

governo Vargas, receio que isso esteja retardando essas e outras ofertas de trabalho. Não posso cair na ilusão de não saber quem eu sou: um ex-presos político” (SANTIAGO, 1994, p. 183).

Aos poucos, Graciliano se abre para a alteridade:

As portas da escrita e do cárcere só são efetivamente descerradas no momento em que a alusão fragmentária aos eventos diários e o ritmo monótono e repetitivo dos dias e das frases abrem espaço ao projeto da narrativa sobre o poeta inconfidente Cláudio Manoel da Costa. A memória e a imaginação retomam o fio rompido da tessitura da vida e da(s) história(s), e o retomam através do *eu* que direcionado para si mesmo se refrata e dá lugar à alteridade (MIRANDA, 2009, p. 129-130).

O próprio narrador revela que seu lado mais politizado, que fala sem medos, está mais presente nos últimos dias, pois tem exposto suas críticas para além do papel, tem conseguido transpor a barreira que havia criado entre si e os outros e falado sobre o governo, aproximando-se assim daquele Ramos que foi um dia. No entanto, fica apreensivo sobre isso, pois se lembra, a todo tempo, de que não é mais o mesmo, de que guarda o rótulo de ex-presos político, o que dificulta seu reingresso no mundo, sua adaptação e sua total libertação das lembranças da cadeia. Talvez por isso Graciliano tome a iniciativa de um novo projeto literário:

[...] preciso não descuidar-me; quero um projeto literário mais substantivo do que este diário. Quero retomar a experiência da cadeia, porém sem fazer obra de realismo estreito, sem fazer narrativa de tipo jornalístico [...]. Quero qualquer coisa em torno da oposição entre política e o cárcere, qualquer coisa sobre o destino trágico do intelectual no Brasil, sobre o desejo de morte e o desejo de vida, sobre o compromisso com os seus e a liberdade (SANTIAGO, 1994, p. 183).

O gérmen da obra idealizada por Graciliano começa a se desenvolver quando passa mal, não sabe se da cachaça ou da comida muito salgada da pensão. Sente o corpo desconfortável, deita-se e, em uma espécie de sonho ou delírio, acessa lembranças da prisão. Parece estar em um lugar desconhecido, sujo, sozinho, perdido e sem saída. As sensações desse mal estar o acompanham por um tempo, latejando em sua cabeça, refletindo em seu corpo:

Tenho o esqueleto tenso, tenho os músculos tensos. Gostaria de aprender a soltá-los, como que para deixar que o meu corpo exista sem os constantes enredos, mandos da cabeça. Queria um corpo solto no ar [...]. Queria ter a cabeça alerta e os músculos soltos. Tenho certeza que brotaria em mim um novo tipo de inteligência (SANTIAGO, 1994, p. 188).

Em seu corpo está escrito tudo o que viveu no cárcere, as marcas são profundas. Assim, por mais que tente esquecer, as lembranças voltam para atormentá-lo, impedindo que sua mente esteja totalmente livre. Ainda assim, não quer retornar à mesma e única narrativa:

Falta-me a tranquilidade, falta-me a disponibilidade. Tudo o que rodeia exige tanto a minha atenção que sinto despropositado dedicar-me tanto tempo à compreensão de uma única cabeça, de uma única estória. Quero envolver-me com todos, para de novo aprender como são as pessoas e as coisas. Era muito exigente nas minhas escolhas; e, feitas estas, agia como se todo o resto não existisse. Hoje, faço poucas escolhas. Quero enxergar tudo (SANTIAGO, 1994, p. 186).

Tal passagem confirma o, então, *engajamento* de Ramos. Já não se sente à vontade em compreender “uma única cabeça”, quer observar tudo e todos, Graciliano vê que precisa observar tudo, refletir sobre tudo, ele “[...] era compelido por força invencível a registrar os frutos da observação segundo os princípios da verdade” (CANDIDO, 1999, p. 58), para assim entender como está a sociedade, porque a pobreza de espírito prevalece e a inteligência e verdade são ignoradas. Graciliano sente a necessidade de contribuir para a construção de uma postura social mais participativa e menos contemplativa.

Para conseguir a paz e liberdade que tanto deseja, o narrador sabe que deve arriscar-se nos limites do perigo, lançar-se a seus objetivos de maneira articulada e matreira, sem ser direta. Para atacar seus “inimigos” de surpresa precisa ser inteligente, fingir fragilidade em seus movimentos e ser feroz quando ataca: “Não busco a paz que se confunde, nas cabeças medíocres, com a preguiça. É a paz do trapezista que busco: misto de tigre e de gato. Carnívoro, quando em gala de apresentação; lânguido, quando transita com as ideias e corpo pelo mundo” (SANTIAGO, 1994, p. 189).

Tal vontade, no entanto, oscila e entra em conflito com as próprias dificuldades da escrito e do meio:

Relendo os parágrafos acima, dou-me conta de que, ao escrever, estou cavando o meu próprio e futuro precipício. Desta queda não conseguirei safar-me.

[...]

Estranha essa sensação de avistar um precipício no horizonte e caminhar para ele, adivinhando que é inevitável a queda (SANTIAGO, 1994, p. 193).

Para ele, escrever é deixar sua marca, um pouco de si nas linhas que redige, é projetar suas ideias e perspectivas sem saber como serão interpretadas e aceitas. Por isso, o perigo e o medo de lançar-se no abismo, ainda mais tendo consciência da singularidade de sua condição:

Tenho pavor da minha situação, porque sei que a chegada à beira do precipício é questão de mais ou menos horas. De repente, perco a medida das minhas próprias forças, forças estas que tento recolher, ajuntar e animar desde que saí da cadeia (SANTIAGO, 1994, p. 194).

Ao mesmo tempo, não consegue resistir à pressão da falta de recursos financeiros e da necessidade de sobrevivência: “Tenho trabalho. Acerco-me da beira do precipício. Meço a queda. Aceito as encomendas. Atiro-me e experimento o perigo do vácuo, como um trapezista. Não posso poupar-me” (SANTIAGO, 1994, p. 201). Falar de acordo com o que agrada e vende, no entanto, não é ato que lhe agrade, melhor seria o silêncio:

O desejo de ter uma voz, na presente situação, passa a ser negativo, por mais paradoxal que isso possa parecer a qualquer outro habitante do planeta Terra. A voz teria que, ser eco da voz do presidente da República [...]. É preferível, então, calar-se. Encontro os meus companheiros de luta no silêncio. Em silêncio, trabalhamos; com o silêncio, ganhamos o nosso sustento; pelo silêncio, exprimimo-nos (SANTIAGO, 1994, p. 194).

Ao pensar nisso e devido ao sileciamento, Graciliano percebe-se dividido em várias faces: a do que foi antes da prisão, a de ex-presidiário, a de alguém excêntrico, a de alguém que deseja mudanças no cenário político, mas tem medo de sofrer alguma represália, a do escritor que precisa escrever para garantir algum sustento e a do escritor que quer escrever para denunciar a ditadura. Suas conjecturas, reflexões e posicionamentos em relação a si e à literatura, bem como à situação política, econômica e social do país e o desejo de colocar em prática um novo plano literário tomam conta de sua mente, vindo a recair no sonho com o também escritor Cláudio Manoel da Costa, inconfidente mineiro que lutava contra a exploração feita pelos portugueses em Minas Gerais: “[...] tem como personagem principal o poeta e rebelde Cláudio Manoel da Costa. Pelo menos, era isso o que o sonho dava a entender: na verdade o personagem era eu próprio, sendo (ou interpretando) Cláudio” (SANTIAGO, 1994, p. 215, grifo do autor).

Graciliano não consegue esquecer esse sonho, sente que tem um sentido ter sonhado justamente com um escritor que também foi punido pelo governo da época por tentar defender o povo dos desmandos políticos, pensar diferente dos poderosos e expor esses pensamentos. Sai, então, à procura de documentos que abordem a história desse intelectual brasileiro. Para ele, Cláudio não cometeu suicídio como afirma a história oficial; foi, isto sim, mais uma vítima da tirania dos donos do poder. Graciliano identifica-se com a história do poeta mineiro; então, decide escrever um conto que aborde tal figura e exponha a sua versão dos fatos, mesclando a história de Cláudio com a dele.

No conto, temos Silviano tratando do intelectual brasileiro, da literatura e do cenário político de 1960 através da refiguração de Graciliano Ramos, e Graciliano falando de si, do intelectual e do cenário de 1930, bem como da Inconfidência Mineira através do personagem Cláudio Manoel da Costa. São vozes coletivizadas no processo de enunciação que, através da alteridade e alternância, desconstroem e reconstroem Graciliano Ramos, solicitando a participação do leitor para compreender esse personagem e participar de sua sobrevida. De acordo com Miranda (2009, p. 141, grifos do autor)

[o] papel do leitor aparecerá então dramatizado no texto, através do funcionamento das vozes componentes do tecido narrativo tanto como instâncias de enunciação, quanto como instâncias de recepção, conforme demonstra o desdobramento do diarista Graciliano em leitor do próprio diário e da obra de Cláudio, do “editor” Silviano em leitor do diário de Graciliano e, em nível mais geral, do “autor” Silviano em leitor de Graciliano.

Durante o sonho, Graciliano confunde-se com Cláudio; suas imagens se mesclam, como se fossem um só. Primeiramente, ele aparece usando um macacão antigo e de repente um moderno, enquanto escrevia um bilhete que denunciava o que aconteceria consigo. Durante a narração desse acontecimento, a escrita também oscila entre a primeira e a terceira pessoas verbais, reforçando a ideia de entrecruzamento de vozes e de conseqüente diálogo crítico entre a história antiga e a história recente:

Tentava tirar o cinto do macacão, mas o macacão não tinha cinto. Estava de novo vestido como Cláudio. A cinta verde na cintura incomodava-me. Tirava a cinta e começava a fazer os passes de mágica com ela, com a finalidade de encantar e enganar a mais perspicaz das minhas espectadoras, a Morte (SANTIAGO, 1994, p. 216).

Após o sonho, Graciliano fica muito perturbado, fuma sem parar e diz que a atmosfera é monótona e sombria. Cresce seu sentimento de apreensão e ansiedade, e ele sente que precisa colocar isso para fora de alguma maneira, se libertar:

Não quero sair do quarto. Preso aqui dentro, no entanto, sou presa fácil para o sonho da morte de Cláudio. Tento adiar a lembrança: não é fácil arredar o pé da obsessão. Com tal força concentro-me nas coisas que estão ao meu redor, que bocejo e concentro-me nas coisas que estão ao meu redor, que bocejo e coço os olhos como se já fosse hora de ir para a cama. Se apago a luz agora, estou perdido. O devaneio é a artimanha mais óbvia que o meu espírito pode imaginar para que reencontre Cláudio na sua cela. Numa perda momentânea de bom senso, algo me leva a crer que, de volta ao local da morte, não se repetirá a mesma cena, mas que presenciarei o espetáculo no seu episódio seguinte. Nova artimanha. Conheço a minha curiosidade e ela é invencível (SANTIAGO, 1994, p. 218).

Graciliano sente-se obcecado com esse assunto, quer escrever sobre isso, chega a se questionar em relação ao modo como enfrentará tal sonho e conclui que:

Só na luta corpo a corpo conseguimos extrair alguma coisa proveitosa dela. Escapar da obsessão pelo arrolamento de miudezas do cotidiano é fazer o seu jogo: mais cedo ou mais tarde, quem deseja evitá-la dá-se conta da mediocridade que o assalta. Começarei por tocá-la como se fosse uma massa de argila que o acaso colocou em cima da minha mesinha de trabalho (SANTIAGO, 1994, p. 219).

Assim começa a feitura do seu projeto literário, o conto que tem como personagem principal Cláudio Manoel da Costa, a outra versão da história do poeta setecentista e da sua morte, a outra versão da sua morte. Através da história do poeta mineiro, Ramos conta a sua própria, é como se transmigrasse de corpo, “[t]ransmigrar é repartir corpo e voz com o *outro*. [...] transmigrar é assumir, temporariamente, um outro corpo, um outro rosto, uma outra voz, uma outra escrita (CUNHA, 2008, p. 154). Graciliano faz dessa obra um instrumento para denunciar o modo como o Brasil vem sendo administrado na sua história e como sempre houve o domínio do autoritarismo político e econômico em detrimento do desenvolvimento social e cultural.

Ao acompanharmos a história de Graciliano Ramos, também acompanhamos a sua trajetória e luta pela liberdade, bem como a tentativa de entender a sua própria identidade. A sua evolução, partindo de homem enfraquecido para alguém capaz de buscar sua reabilitação e adaptação, vem com a coragem de enfrentar as

adversidades que lhe foram impostas, de refletir acerca de si e de tudo o que acontecia ao seu redor. Ramos entrega-se às vivências diárias, ao turbilhão de sentimentos e informações, sensações; diante disso, encontra na escrita uma maneira de sair do total aprisionamento, ao mesmo tempo em que denuncia a situação política e social do Brasil. O enfrentamento, superação e rompimento total com os grilhões que o mantinham tão apagado se deu a cada linha de seu diário, tendo o ápice na redação do conto sobre Cláudio Manoel da Costa, quando consegue sair do abismo em que foi jogado, alcançar a superfície e recuperar suas forças e coragem.

A literatura seria para ele uma forma de protesto, de expor sua reação contra o mundo e suas normas; mas poderia ser também “[...] uma fuga da situação por meio da criação mental” (CANDIDO, 1999, p. 64) e uma maneira de inserir-se e definir-se no mundo. O escritor dá o seu testemunho através da ficção, ele vê o mundo com os seus problemas e mescla-os aos seus problemas pessoais, sente a necessidade de superar isso por meio de seus personagens, como na reinvenção de Cláudio Manoel da Costa. Dessa forma, Graciliano migra “[...] dos mundos possíveis ficcionais para o mundo real, ele ganha, em relação à figuração original, uma vida própria, que a fenomenologia da leitura contempla, no quadro da vida e da obra literária (REIS, 2014, p. 57). Silvano Santiago, por sua vez, ao ficcionalizar Graciliano Ramos, acaba ficcionalizando-se, ao mesmo tempo em que doa a seu personagem parte do que lhe constitui:

Os dados autobiográficos percorrem todos meus escritos e, sem dúvida, alavanca-os, deitando por terra a expressão meramente confessional. Os dados autobiográficos servem de alicerce na hora de idealizar e compor meus escritos e, eventualmente, podem servir ao leitor para explicá-los (SANTIAGO, 2008, 173).

É desse emaranhado de vozes, contextos e perspectivas, e do modo como se entrecruzam na elaboração do personagem, que compreendemos a formação de Graciliano e a sua sobrevivência.

2.3 RICARDO REIS EM PERSPECTIVA

A análise de *O ano da morte de Ricardo Reis* (2001) atentará para o modo como o enredo é construído, para a relação entre narrador e protagonista e suas

perspectivas, para os discursos que estão entrelaçados à trama e para a figuração do Ricardo Reis saramaguiano. Dentre as vozes que aparecem no romance de José Saramago, escolhemos a do narrador, uma vez que esse é um “[...] dos mais complexos que a ficção portuguesa tem conhecido e que igualmente merecia particular atenção” (SEIXO, 1999, p. 43), e a do protagonista Ricardo Reis – alvo principal da nossa análise – para examinar como a manipulação do foco contribui para o delineamento de Reis, e para qualificar a relação entre narrador e personagem na escrita de ficção.

Nessa obra de Saramago, o narrador é ausente como personagem da história. No entanto, ele é a fonte que garante e organiza a narrativa, analisa e comenta tanto a história quanto o próprio discurso, diz tudo o que é possível e ao mesmo tempo o menos possível, criando, assim, um jogo literário com efeitos semânticos singulares para a construção da imagem do protagonista e de suas ações. Sua versatilidade também atinge o aproveitamento das vozes das personagens, ora simplesmente narradas ou contadas pelas palavras do narrador; ora transpostas, em estilo indireto, quando o discurso se impõe com a autonomia de uma citação; ora mimeticamente reportadas, quando o narrador finge ceder a palavra à personagem; todas geralmente expressas sem o formato que a gramática tradicional exige para a apresentação do discurso alheio.

A partir desses pressupostos, investigaremos o modo como Saramago configura o narrador do seu romance e como a perspectiva desse narrador contribui para a figuração do seu Ricardo Reis, uma vez que “[a] importância de detectar o autor da fala em certos momentos de uma narrativa está relacionada [...] à própria compreensão do texto, pois a relevância do discurso está diretamente ligada à autoridade de seu enunciador” (D’ONOFRIO, 2007, p. 55).

No início do romance, o narrador expõe as primeiras impressões de Reis quando desembarca em Lisboa:

O viajante olha as nuvens baixas, depois os charcos no terreno irregular, as águas da doca, sujas de óleo, cascas, detritos vários, e é então que repara em uns barcos de guerra, discretos, não contava que os houvesse aqui, pois o lugar próprio desses navegantes é o mar largo, ou, não sendo o tempo de guerra ou de exercícios dela [...] o viajante perguntou, [...] Por que estão na doca aqueles barcos, e o bagageiro respondeu [...] Ahn, é a doca da marinha, foi por causa do mau tempo (SARAMAGO, 2001, p. 15).

Nessa citação, é possível observar que o discurso do personagem é diretamente reportado pelo narrador, em estilo direto, mas ainda não conseguimos definir se o narrador é homo ou heterodiegético, apenas percebemos que se trata de um registro de fala narrativa em terceira pessoa, o que logo se definirá com clareza: o narrador não faz parte da história que conta, apesar de por vezes aproximar-se muito ou simular assumir o ponto de vista de personagens inseridas na história.

Ao apresentar o primeiro olhar de Ricardo Reis, o narrador permite perceber algumas características do personagem. Notamos, por exemplo, que ele apenas vê o cenário diante de si, mas não procura analisar o que mudou desde a sua saída. Mesmo no momento que constata algo incomum – os barcos de guerra atracados nas docas –, não chega a se questionar sobre isso (tal como alguém realmente interessado no assunto o faria) nem mesmo a desconfiar do que estaria acontecendo, o que fica mais evidente no momento em que aceita a resposta simplória do bagageiro e encerra o caso.

O alheamento de Ricardo Reis em relação ao mundo, ou um certo despreparo para lidar com o real, também pode ser percebido na ausência de planejamento em relação a sua própria vida – noção sinalizada pelo comentário do narrador abaixo destacado – pois não sabia ao certo o que faria em Portugal, para onde iria, onde se hospedaria:

Para onde, e esta pergunta, *tão simples, tão natural, tão adequada* [...], apanha desprevenido o viajante, *como se ter comprado a passagem no Rio de Janeiro tivesse sido e pudesse continuar a ser a resposta para todas as questões, mesmo aquelas, passadas, que em seu tempo não encontraram mais que silêncio*, agora mal desembarcou e logo vê que não, talvez porque lhe fizeram uma das duas perguntas fatais, Para onde, a outra, e pior, seria, Para quê (SARAMAGO, 2001, p. 17, grifos nosso).

De tal passagem, depreendemos a perturbação do personagem ao ser interrogado, uma vez que nem ele havia se questionado a respeito do destino que tomaria em Lisboa. Reis está perdido em relação ao que deseja e sente-se incomodado quando é obrigado a pensar ou decidir sobre isso:

[...] a resposta chegou [...] *ainda irresoluta, suspensiva*, Para um hotel, Qual, Não sei, e tendo dito, Não sei, soube o viajante o que queria, *com tão firme convicção como se tivesse levado toda a viagem a ponderar a escolha*, Um que fique perto do rio (SARAMAGO, 2001, p. 17, grifos nosso).

Notamos que, nesses excertos, o narrador atua sobre a voz do personagem, tecendo comentários avaliativos, por vezes irônicos, que sugerem o despreparo do personagem diante de indagações tão ordinárias e seu desconforto por ter de decidir ou responder algo. Além do mais, o último comentário prepara a fala a seguir, ironizando a escolha de Reis, que, como seu “sósia” pessoano, continua situado à beira do rio.

Já nos trechos supramencionados, percebemos que o discurso do narrador não só relata a fala das personagens, como também as reproduz como se fossem suas, acrescentando a elas um novo tom, que as problematiza, subverte, ironiza. Disso percebemos o quanto se chocam, no discurso narrativo, a perspectiva do narrador e a de Reis, e o quanto a primeira é decisiva para a reconfiguração que Ricardo Reis ganha na narrativa de Saramago.

O personagem inicialmente é apresentado como alguém que apenas contempla o ambiente, mas não se apega a detalhes, não percebendo diferenças entre a Lisboa da partida e a que reencontra em 1935. Isso fica subentendido na sua conversa com o taxista que o leva até o hotel:

[...] Há dezasseis anos que não vinha a Portugal, Dezasseis anos são muitos, vai encontrar grandes mudanças por cá, e com estas palavras calou-se bruscamente o motorista.
Ao viajante não parecia que as mudanças fossem tantas (SARAMAGO, 2001, p. 17).

Nesse mesmo excerto, indicia-se o autopolicimento do motorista ao evitar expor sua opinião sobre a situação do país, pois interrompe a fala de maneira “brusca”. Considerando que “[c]ada palavra evoca um contexto ou contextos [...]; todas as palavras e formas são povoadas de intenções” (BAKHTIN, 2010, p. 100), esse autocerçamento permite supor a censura, o clima de proibição e medo que impera durante a ditadura salazarista.

Ao mesmo tempo em que, ao contar, sugere, de maneira sutil, o que estava acontecendo em Portugal, o narrador também revela, aparentemente sem limites, os pensamentos, sensações, sentimentos e percepções do protagonista. Desse modo, podemos dizer que esse narrador é onisciente e assume uma focalização zero: “[...] ele sabe o que se passa no céu e na terra, no presente e no passado, no íntimo de cada personagem” (D’ONOFRIO, 2007, p. 51); ele “[...] diz mais do que aquilo que qualquer personagem sabe” (GENETTE, 1995, p. 187, grifo do autor). No entanto,

não podemos dizer que sua perspectiva é totalmente irrestrita, imparcial, como os termos “zero” ou “não focalizada” sugerem; pelo contrário, muitas vezes, o narrador utiliza-se da voz do personagem para tecer a sua própria crítica, ironizar a postura ou pensamento do personagem. Segundo Ansgar Nünning, a perspectiva do narrador é dotada de uma visão de mundo subjetiva que, aliada a do personagem, ajuda o leitor a construir a perspectiva estruturante do texto.

As incertezas acerca do que faria da sua vida estão muito presentes no Ricardo Reis durante o início da história, apesar de ele tentar camuflá-las:

E vai ser por quantos dias, Ainda não sei, depende de alguns assuntos que tenho de resolver, do tempo que demorem. *É diálogo corrente, conversa sempre igual em casos assim, mas neste agora há um elemento de falsidade, porquanto o viajante não tem assuntos a tratar em Lisboa, nenhum assunto que tal nome mereça, disse uma mentira, ele que um dia afirmou detestar a inexactidão* (SARAMAGO, 2001, p. 20, grifos nosso).

É perceptível duas imagens de Ricardo Reis, uma sugerida pela própria perspectiva do personagem, outra pela perspectiva do narrador. Ricardo Reis apresenta-se como uma pessoa que sabia o que faria em Lisboa. O narrador o apresenta como alguém que mente para esconder sua falta de planejamento e engajamento. Ao revelar que Reis mentiu e que isso, até então, era algo que o personagem detestava, o narrador indica, em primeiro lugar, que está pressupondo a existência de um Reis anterior (e reenvia-nos ao mundo externo à obra); em segundo lugar, que o Ricardo Reis intradieético seria diferente, em alguns aspectos, daquele criado por Fernando Pessoa. Assim, de certo modo, convida o leitor a ativar seus conhecimentos prévios sobre o personagem histórico e a alimentar a sobrevida de Ricardo Reis. A mesma dinâmica é sugerida na passagem abaixo citada:

[...] nome Ricardo Reis, idade quarenta e oito anos, natural do Porto, estado civil solteiro, profissão médico, última residência Rio de Janeiro, Brasil, donde procede, viajou pelo Highland Brigade, parece o princípio duma confissão, duma autobiografia íntima, *tudo o que é oculto se contém nesta linha manuscrita, agora o problema é descobrir o resto, apenas* (SARAMAGO, 2001, p. 21).

O nome do personagem e alguns dados biográficos conhecidos do legado pessoano aparecem, pela primeira vez no romance, a partir do que Reis escreve de si no cadastro do hotel. Os comentários do narrador, no entanto, sugerem a

parcialidade de tais dados e a necessidade de ampliar o conhecimento, descobrir aspectos ocultos, sobre a identidade de Ricardo Reis. Estaria ele sugerindo com isso a possibilidade de uma ampliação ou inversão da imagem do personagem histórico que Fernando Pessoa consagrou?

Pelas passagens já citadas, compreendemos que a refiguração da personagem no romance depende especialmente do contraste entre a perspectiva do personagem sobre si mesmo e o mundo, e a perspectiva do narrador sobre as concepções do personagem.

No segundo capítulo, percebemos que mais alguns detalhes sobre o protagonista podem ser encontrados nas intervenções realizadas pelo narrador, confirmando-se já aquilo que Saramago afirma sobre seu narrador: “[...] o narrador nos meus romances tem um papel todo-poderoso” (AGUILERA, 2010, p. 247):

Lembra-se de ali se ter sentado em outros tempos, tão distantes que pode duvidar se os viveu ele mesmo, Ou alguém por mim talvez com igual rosto e nome, mas outro. Sente frio, os pés, húmidos, sente também uma sombra de infelicidade passar-lhe sobre o corpo, *não sobre a alma, repito, não sobre a alma*, esta impressão é exterior, seria capaz de tocar-lhe com as mãos se não estivessem ambas agarrando o cabo do guarda-chuva, *escusadamente* aberto. *Assim se alheia do mundo um homem*, assim se oferece ao desfrute de quem passa e diz, Ó senhor, olhe que aí debaixo não lhe chove, mas este riso é franco, sem maldade, e Ricardo Reis sorri de se ter distraído, sem saber porquê murmura os dois versos de João de Deus, célebres na infância das escolas, Debaixo daquela arcada passava-se a noite bem (SARAMAGO, 2001, p. 33-34, grifos nosso).

Na apresentação dessa cena, percebemos os vestígios irônicos do narrador, que debocha da postura do personagem diante do mundo, sugerindo sua falta de engajamento afetivo e reflexivo. Ideia essa resumida enfaticamente nos versos “Debaixo daquela arcada passava-se a noite bem”, que indicam ainda a inadvertida preferência da beleza poética à crueza do real.

Como exemplificam os diferentes fragmentos aqui citados, o narrador interrompe a apresentação dos pensamentos de Reis para revelar o “a mais, o resto” da vida de Reis, o que ele não escreveu no livro de registro do hotel. Na caracterização desse “novo” (e velho) Ricardo Reis, permanecem a apatia, a contemplação e a falta de engajamento do personagem pessoano, conforme exploradas por Saramago. Reis é retratado como alguém que esquece o mundo ao seu redor, incapaz de deixar-se efetivamente atingir por aquilo que é externo, como a infelicidade que assola Lisboa.

Nas páginas seguintes, nos deparamos com o aspecto mais intrigante da obra, o contato de Ricardo Reis com a notícia da morte de Fernando Pessoa, publicada nos jornais:

Causou dolorosa impressão nos círculos intelectuais a morte inesperada de Fernando Pessoa, o poeta de Orfeu, espírito admirável que cultivava não só a poesia em moldes originais mas também a crítica inteligente, morreu anteontem em silêncio, como sempre viveu, *mas como as letras em Portugal não sustentam ninguém, Fernando Pessoa empregou-se num escritório comercial, e, linhas adiante*, junto do jazido deixaram os amigos flores de saudade. *Não diz mais este jornal*, outro diz doutra maneira o mesmo, Fernando Pessoa, o poeta extraordinário da Mensagem, poema de exaltação nacionalista, dos mais belos que se têm escrito, foi ontem a enterrar, surpreendeu-o a morte num leito cristão do Hospital de S, Luís, no sábado à noite, na poesia não era só ele, Fernando Pessoa, ele era também Álvaro de Campos, e Alberto Caeiro, e Ricardo Reis, *pronto, já cá faltava o erro, bem sabemos, nós, que Ricardo Reis é sim este homem que está lendo o jornal com seus próprios olhos abertos e vivos, médico, de quarenta e oito anos de idade, mais um que a idade de Fernando Pessoa quando lhe fecharam os olhos, esses sim mortos, não deviam ser necessárias outras provas ou certificados de que não se trata da mesma pessoa, e se ainda aí houver quem duvide, esse vá ao Hotel Bragança e fale com o senhor Salvador, que é o gerente, pergunte se não está lá hospedado um senhor chamado Ricardo Reis, médico, que veio do Brasil e ele dirá que sim* (SARAMAGO, 2001, p. 35-36, grifos nosso).

Em tal passagem, Saramago parece ficcionalizar a noção de sobrevivida projetada por Carlos Reis. O personagem Reis está despreendido do seu criador original, pois, apesar de noticiada no jornal a morte de Fernando Pessoa e consequentemente dos seus heterônimos, Ricardo Reis ainda vive, ressuscitado em outro universo ficcional. Além disso, os comentários do narrador ao afirmar que esse Ricardo Reis tem um ano a mais que Fernando Pessoa e pode ser encontrado circulando pela Lisboa “real”, brincam com o leitor sobre o poder da ficção de fazer sobreviver o dado como morto, tanto é assim que, logo depois, também Fernando Pessoa ressurgirá das cinzas.

Com tal exemplo, também notamos que a participação de Ricardo Reis restringe-se à leitura das notícias do jornal, as demais reflexões e conjecturas são realizadas pelo narrador que, assim, sinaliza a necessidade de ler nas entrelinhas do texto. Ademais, no comentário a respeito da primeira notícia, o narrador alerta nos sobre a desvalorização do escritor português no cenário nacional, pois, por mais que Fernando Pessoa seja o grande escritor do poema “Mensagem”, poucos eram os que falavam disso ou reconheciam-no.

As duas notícias e as intervenções realizadas pelo narrador são necessárias para a figuração do protagonista e da relação entre realidade e ficção, como se “[...] na narrativa, incluindo os diálogos, estivesse submetido à voz comum de um saber original e total, profético e quase divino (isto é, onisciente), que pode, só ele exprimir a relação imanente mas sacralizada do homem com o mundo” (SEIXO, 1999, p. 85). O entrelaçamento da notícia da morte de Fernando Pessoa, algo que realmente aconteceu, com o fato de Reis estar lendo essa notícia, é um indício de que o protagonista pode assumir particularidades resultantes da leitura que Saramago fez do heterônimo e, por isso, ser diferente, em algumas atitudes e maneiras de pensar, daquele criado por Pessoa. Ademais, também podemos pensar que a morte de Fernando Pessoa antes de escrever o falecimento de Ricardo Reis, como ele fez com os outros heterônimos, deixou espaço para a criação ficcional dos últimos dias da “vida” de Reis por parte de Saramago, cuja intenção era, segundo entrevista dada:

[...] confrontar Ricardo Reis, e, mais que ele, a sua própria poesia, a tal que se desinteressava, a que afirmava que o “sábio é aquele que se contenta com o espetáculo do mundo”, com um tempo e uma realidade cultural que, de fato, não tem nada que ver com ele. Mas o fato de ele vir confrontar-se com a realidade de então não quer dizer que ele tenha deixado de ser quem era. Conserva-se contemplador até a última página e não é modificado por essa confrontação (AGUILERA, 2010, p. 280, grifo do autor).

A ficcionalização de Ricardo Reis feita por José Saramago não significa uma independência total do seu outro criador; pelo contrário, no decorrer do romance Pessoa visitará, mesmo estando morto, sua criatura, ocorrendo, assim, também a ficcionalização do autor modernista, que sobrevive no texto saramaguiano. Como exemplo disso, depois de visitar o sepulcro de Pessoa, Reis sente dor de cabeça “como uma falta, um pedaço de cérebro a menos, a parte que me coube” (SARAMAGO, 2001, p. 41), como se tivesse sua identidade fraturada, incompleta. O narrador ironiza a situação de Reis em relação ao falecido: “Passou Ricardo Reis adiante do jazido que procurava, nenhuma voz o chamou, “Pst, é aqui, e ainda há quem insista em afirmar que os mortos falam” (SARAMAGO, 2001, p. 40). No entanto, no decorrer da narrativa, Ricardo Reis e Fernando Pessoa conversam sobre o que está acontecendo na cidade, a vida e as atitudes do protagonista, como se Pessoa fosse a “consciência” de Reis.

A visita de Reis ao cemitério mexe com seus sentimentos e estado de espírito:

Sentiu o medo ao pensar na avó Dionísia, lá dentro, no aflito neto Fernando, ela de olhos arregalados vigiando, ele desviando os seus, à procura duma frincha, dum sopro de vento, duma pequenina luz, e o mal-estar transformou-se em náusea como se o arrebatasse e sufocasse uma grande vaga marinha, ele que em catorze dias de viagem não enjoara. Então pensou, Isto deve ser de estar com o estômago vazio, e assim seria, que em toda a manhã não tinha comido (SARAMAGO, 2001, p. 41).

As sensações de Ricardo Reis diante do túmulo de Fernando Pessoa sugerem o seu envolvimento afetivo, a sua ligação estreita com o falecido (aludindo de modo dúbio à avó de Pessoa como se fosse sua também), ainda que negadas pela justificativa do estômago. Isto é, Ricardo Reis começa a se insinuar como lacunar, dependente da perspectiva do seu criador, como que antecipando o retorno de Pessoa.

Ao mesmo tempo, a consciência da morte de Pessoa parece causar um rompimento com a estabilidade existencial do protagonista, que insinua a possibilidade de autoquestionamento: "Foi como se tivesse caído em si, isto é, para dentro de si caindo, uma queda rápida, violenta, E agora, perguntou, E agora, Ricardo, ou lá quem és, diriam outros" (SARAMAGO, 2001, p. 46). Apesar disso, ele ainda não se aprofunda nos questionamentos nem insiste em obter respostas, como se isso não fosse relevante para ele que está nesse mundo só de passagem.

Durante esse capítulo, permanece a ideia exposta pelo narrador de um Ricardo Reis que olha para si, ainda que não faça reflexões profundas ou tome alguma atitude, o que pode ser percebido pelos momentos em que é cedida a voz narrativa para o personagem. Em alguns momentos, é o seu reflexo no espelho e os versos que escreve que o fazem pensar, e é esse olhar de Reis para si e para sua escrita que abre espaço para o narrador apontar as reações e pensamentos do protagonista, além de tecer comentários que podem ajudar na compreensão de quem é esse Ricardo Reis.

Mas antes de sair releu o que escrevera, sem tocar no papel, diríamos que impaciente, como se estivesse a tomar conhecimento de um recado deixado por alguém de quem não gostasse, ou irritasse mais do que é normal e desculpável. *Este Ricardo Reis não é poeta, é apenas um hóspede de hotel que, ao sair do quarto, encontra uma folha de papel com verso e meio escritos, quem me terá deixado isto aqui, não foi, de certeza, a criada, não foi Lídia, esta ou a outra, que maçada, agora que está começando vai ser*

preciso acabá-lo, é como uma fatalidade, E as pessoas nem sonham que quem acaba uma coisa nunca é aquele que a começou, mesmo que ambos tenham um nome igual, que isso só é que se mantém constante, nada mais (SARAMAGO, 2001, p. 51, grifos nosso).

Nessa passagem, há um Ricardo Reis distanciando da própria poesia, que não se reconhece nela, ou ainda que se sente incomodado com aquilo que escreveu. A partir disso, percebemos a divergência insinuada entre o heterônimo de Pessoa e o Reis, hóspede de hotel, de Saramago, ideia que é acentuada quando o narrador menciona as duas Lídias, – a do romance, que é camareira, e a musa das odes de Reis –, possibilitando também o entendimento de que encontraremos diferenças essenciais entre os personagens de um escritor e os do outro. Ademais, a referência a algo inconcluso, além de aludir ao poema, pode estar associada à questão de que Ricardo Reis também precisa ser acabado, uma vez que Pessoa faleceu deixando em aberto a vida de seu heterônimo. Ao fim e ao cabo, sugere-se que a construção do personagem será a “quatro mãos”, dividida entre Pessoa e Saramago, sendo que a identidade do nome pode esconder diferenças de perspectiva.

Tal dinâmica intertextual assumida por Saramago (e explicitada por seu narrador) indica o alto grau de dialogismo a que chega esse discurso romanescos, acolhendo “as diferentes falas e as diferentes linguagens da língua literária e extraliterária, sem que esta venha a ser enfraquecida e contribuindo até mesmo para que ela se torne mais profunda” (BAKHTIN, 2010, p. 104), as quais se revelam não só na citação da poesia pessoana, como também no aproveitamento da linguagem da imprensa, da historiografia, do teatro, etc.

Os versos que aparecem no início do romance, quando Ricardo Reis está sozinho na penumbra do quarto do hotel e em um gesto automático escreve tais palavras, fazem parte do poema “Aos deuses peço que me concedam”:

Aos Deuses só peço que me concedam

Aos deuses peço só que me concedam
 O nada lhes pedir. A dita é um jugo
 E o ser feliz oprime
 Porque é um certo estado.
 Não quieto nem inquieto meu ser calmo
 Quero erguer alto acima de onde os homens
 Têm prazer ou dores (PESSOA, 2011, p.165).

Esse poema traz em seus versos a busca da tranquilidade da alma, como se o eu lírico estivesse sereno em relação ao mundo, onde nem felicidade, prazeres ou

perturbações lhe afetariam, através da eliminação de toda a dor que assola os homens. Isto é, trata do velho tema da ataraxia, tão recorrente no Reis pessoano. Segundo Seabra (1974, p. 111),

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

Saramago aproveita essa característica, fazendo também do seu protagonista alguém alheio à gravidade dos acontecimentos cotidianos. O Ricardo Reis saramaguiano não aparenta se preocupar com aquilo que o cerca, vivendo com tranquilidade e sem qualquer inquietação, apesar de estar em meio a uma Lisboa dominada pelo caos e pela repressão política.

O jogo acerca de quem é esse Ricardo continua quando o narrador diz que esse não é um poeta e momentos depois conta que:

[...] e com um tempo assim, demais a piorar, só um tolo se lembraria, ou um excêntrico, de ir passear as ruas da cidade. Ricardo Reis é somente compositor de odes, não um excêntrico, ainda menos um tolo, menos ainda desta aldeia, Então que pressa foi essa que me deu (SARAMAGO, 2001, p. 53).

A definição apresentada no excerto pode indicar que o personagem é aquele que está ligado ao mundo clássico e faz cantos para exaltar algo ou alguém; sem olhar para as mazelas que o cerca, ele vive em um mundo só seu, por isso não faz parte efetivamente da aldeia portuguesa. Reis também não é um excêntrico, no sentido de um indivíduo marginal, de condição financeira precária que precisaria sair para trabalhar, enfrentando o mal tempo. Também não é um tolo, pois apesar de pouco atentar ao seu entorno, sabe que o “tempo” não é propício para ir à rua devido à situação do país. No final do excerto, é perceptível a mudança de voz e o personagem conclui a reflexão feita pelo narrador, como se aquilo que o narrador apresentou sobre ele fosse também a sua própria ideia de si e do contexto em que se encontra.

Até então, o protagonista pouco falava ou revelava sobre si ou sobre seus pensamentos, como se não quisesse fazer isso ou não conseguisse. Somente depois do contato com as pessoas que, de uma forma ou de outra, fazem parte da

sua vida, como Fernando Pessoa e Lúcia, é que ele se abre e conhecemo-lo um pouco mais. Talvez, essa seja uma estratégia do narrador, de, só aos poucos, abrir espaço para a voz da personagem, mantendo o mistério inicial acerca desse Ricardo Reis. Apenas quando Reis conversa com o “fantasma” de Pessoa é que ele revela os motivos possivelmente reais que o levaram a Lisboa, sendo o primeiro a notícia da morte de Pessoa:

[...] quando recebi este telegrama decidi regressar, senti que era uma espécie de dever [...] Houve ainda uma outra razão para este meu regresso, essa mais egoísta, é que em Novembro rebentou no Brasil uma revolução, muitas mortes, muita gente presa, temi que a situação viesse a piorar, estava indeciso, parto, não parto, mas depois chegou o telegrama, aí decidi-me, pronunciei-me, como disse o outro (SARAMAGO, 2001, p. 80-81).

Desse modo, aquele Reis do início do romance, enigmático, deixa ver algumas particularidades, mas ainda é alguém que não se preocupa com o outro. Egoísta e fechado em si, mesmo quando revela algo, o faz em seu quarto para um fantasma, segredando a ele que preferiu fugir a se engajar.

Em vários momentos de monólogo interior do protagonista, o narrador aproveita o espaço para retomar a ideia da multiplicidade de Reis. Entre essas facetas, está aquele que pratica a disciplina e o controle das emoções e dos pensamentos, e aquele que prefere evadir-se por mundos fantasiosos, perdido no país e na história. Isso ganha ênfase pelas intervenções do narrador, que assim, também, insinuam sua perspectiva crítica perante o personagem:

Sobe melancolicamente ao seu quarto frio, porque será que o deprimem tanto pequenas contrariedades, se esta o chega a ser, e porquê, afinal são apenas duas pessoas que vivem em Coimbra e a Lisboa vêm uma vez por mês, este médico não anda à procura de doentes, este poeta já lhe sobejam musas inspiradoras, este homem não busca noiva, se regressou a Portugal não foi com essa ideia, sem falar na diferença das idades, grande neste caso. *Não é Ricardo Reis quem pensa estes pensamentos nem um daqueles inúmeros que dentro de si moram, é talvez o próprio pensamento que se vai pensando, ou apenas pensando, enquanto ele assiste, surpreendido, ao desenrolar de um fio que o leva por caminhos e corredores ignotos, ao fim dos quais está uma rapariga vestida de branco que nem pode segurar o ramo das flores, pois o braço direito estará no seu braço, quando do altar tornarem, caminhando sobre a passadeira solene, ao som da marcha nupcial. Ricardo Reis, como se vê, já tomou as rédeas do pensamento, já governa e orienta, serve-se dele para escarnecer da sua própria pessoa, são divertimentos da imaginação a orquestra e a passadeira, e agora, para que tão lírica história tenha um final feliz, comete a proeza clínica de colocar um ramo de flores no braço esquerdo de Marcenda, que sem ajuda o ficou segurando, podem desaparecer o altar e o celebrante, calar-se a música, sumirem-se em fumo e poeira os convidados,*

retirar-se sem outro préstimo o noivo, o médico curou a doente, e o resto deve ter sido obra do poeta (SARAMAGO, 2001, p. 105-106, grifos nosso).

No excerto, o narrador observa, relata e analisa o que acontece na mente do protagonista, conversando com o leitor sobre o que está presenciando. Saramago afirma que seu narrador

[...] sabe tudo, está em todo lugar e pode assumir diferentes figuras [...]. Uma vez que o narrador possui essas características, pode usá-las com humor, com certa autoironia. Organiza um sistema de iluminação em todas as coisas para impedir ao leitor identificar-se com o que é contado. E mais, o leitor pode entrar no narrado, mas tem plena consciência de estar lendo uma ficção. O leitor se transforma, no ato mesmo de sua leitura, em um elemento a mais dessa ficção. Ler é participar, nesse caso. O leitor possui uma consciência tão completa como a do próprio autor ou a do narrador de que tudo quanto se narra é fabulação. Portanto, não vale a pena convencer o leitor do contrário e, para que o seu prazer seja maior, o autor lhe mostra os truques da construção da sua narrativa. Para mim, isto é uma convicção: se o leitor está consciente dos elementos com que o autor constrói a ficção, o prazer de ler é muito maior. Conseguir que o leitor adquira essa consciência é um dos meus objetivos (AGUILERA, 2010, p. 326).

As mudanças de comportamento de Reis estão associadas, em grande parte, à sua abertura aos sentimentos, que foram despertados com a aproximação dele com a Lídia criada de hotel e com Marcenda. A princípio, não sabemos se a aproximação e o interesse dele por Lídia é devido a uma atração física ou porque ela possui o mesmo nome da musa de suas odes. É como se houvesse uma força magnética entre eles que faz Reis não resistir e tocar em Lídia. Já a aproximação com Marcenda se dá mais pela ligação da sua profissão com a patologia que a moça possui, porque ambos pertencem à mesma classe social, e por isso o relacionamento seria mais bem aceito. Ao contrário daquele Reis do início, que não percebe o que lhe ocorre, esse nota e tenta se controlar, mas novamente é o narrador quem percebe e nos conta: “Ricardo Reis que neste momento se recrimina acidamente por ter cedido a uma fraqueza estúpida” (SARAMAGO, 2001, p. 90).

Ao perceber o que fizera, Ricardo Reis se culpa por não ter refletido, ou usado a razão antes de tomar alguma atitude. Isto é, condena-se por estar se distanciando do ideal de ataraxia, de que um homem sábio só é livre e feliz se não se permite escravizar por paixões e coisas externas. Talvez por isso que ele não se entrega totalmente à relação com Lídia, nem tem qualquer iniciativa para manter esse caso, pois diferente daquela Lídia idealizada por pessoa, esta convive com Reis e tem a iniciativa de ir até o quarto de hotel onde ele está hospedado para

dormirem juntos, enquanto Reis se mantém passivo e sente vergonha por serem de classes diferentes e, por medo de perder o controle sobre suas emoções e de que tudo seja descoberto, busca não se envolver com profundidade.

Lídia, disse Ricardo Reis, [...] repetiu, Lídia, depois, quase num murmúrio, atrozmente banal, sedutor ridículo, Acho-a bonita, e ficou a olhar para ela por um segundo só, não agüentou mais do que um segundo, virou as costas, há momentos em que seria bem melhor morrer, Eu que tenho sido cômico às criadas de hotel [...]. Ricardo Reis passou todo o dia fora a remoer a vergonha (SARAMAGO, 2001, p. 97-98).

Apesar de esboçar um gesto de carinho com Lídia, o que ele faz é fugir de qualquer enfrentamento com a realidade ou com algum tipo de sentimento ou emoção. Reis pertence a classe abastada e nunca cometeu um ato tão ridículo como se envolver com uma empregada de hotel, e ceder a esse envolvimento é aproximar-se da humanidade da qual não deseja possuir para não perder seu controle sobre as emoções.

Apesar de, por vezes, titubear e abalar-se momentaneamente ao perceber os próprios sentimentos em descontrole, o que leva o leitor a ver neste um Reis diferente do pessoano, logo ele retoma a estabilidade emocional e a indiferença, especialmente em relação aos problemas sociais. Assim, perceber-se que o Ricardo Reis saramaguiano resulta daquilo que Fernando Pessoa construiu e das leituras e entendimento de Saramago acerca desse heterônimo, que gera um novo Reis que continua alheio a tudo e contemplador, não modificando significativamente sua postura ao longo do enredo, apesar de, no decorrer da narrativa, ser testado todo tempo por situações humanas e sociais intensas, ou mesmo graves.

Enquanto o Reis “original” era mais voltado para a poesia e assumia isso, o saramaguiano mantém essa sua face escondida, nem mesmo chega a se dedicar ao ofício, se diz médico, mas também não está exercendo tal profissão ou demonstrando real interesse em desempenhá-la. É como se não soubesse quem realmente é, como se simplesmente esperasse a vida passar, ocupado com seus passeios diários e com a rotina do hotel.

A falta de comprometimento da personagem torna-se bastante flagrante ao longo do enredo, e é muitas vezes enfatizada criticamente pelo narrador, que contrasta a postura apática de Reis com a gravidade das situações que o cercam. Uma das primeiras evidências dessa postura do personagem está na escolha de se

hospedar em um hotel, "lugar neutro, sem compromisso, de trânsito e vida suspensa" (SARAMAGO, 2001, p. 22). Assim, o personagem mantém-se num estado de fadiga e de desinteresse em realmente perceber a complexidade do mundo e de si, o que é sugerido no seu olhar apenas contemplativo e passageiro diante do espelho e do jornal, na seguinte passagem:

[...] aqui está contemplando Ricardo Reis, no fundo do espelho, um dos inúmeros que é, mas todos fatigados, Vou para cima, estou cansado da viagem, foram duas semanas de mau tempo, se houvesse por aí uns jornais de hoje, questão de me pôr em dia com a pátria enquanto não adormeço (SARAMAGO, 2001, p. 27-28).

Apesar da inconsciência da própria complexidade identitária, a expressão "um dos inúmeros que é" indica a multiplicidade de faces do personagem, já mencionada anteriormente, como se ele não tivesse uma personalidade definida e, dentro de si, houvesse outros "eus". Tal ideia de multiplicidade está ligada ao modo de pensar e de se ver do Ricardo Reis pessoano, pois, em várias de suas odes, o tema vem à tona, como em "Vivem em nós inúmeros" (PESSOA, 2011, p. 154):

Vivem em nós inúmeros

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

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

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

Todavia, sobre tal existência e sentimento da multiplicidade, o sujeito lírico constata sua ignorância e indiferença, "Existo todavia indiferente a todos" e, ao mesmo tempo, seu autocontrole, "Faço-os calar: eu falo". Não importa para ele se é um ou vários, está no mundo só de passagem e age no intuito de evitar qualquer conflito ou engajamento.

Diante da informação de que Reis intencionava ler jornais para “se por em dia com a pátria”, a princípio, pensamos que realmente desejava se informar sobre a condição política, social e econômica de Portugal e obter outras informações que lhe ajudassem a se inteirar desse “novo” país. No entanto, a leitura do jornal é apenas para passar o tempo enquanto não é tomado pelo sono. Durante a narração dessa leitura, constatamos que Reis lê passivamente as notícias, não reflete sobre elas, não questiona, nem duvida.

Novamente, quem nos revela isso é o narrador, por meio de seus breves comentários, como no final do primeiro capítulo:

[...] há gripe em Portalegre e febre tifóide em Valbom, morreu de bexigas uma rapariga de dezasseis anos, pastoril florinha, campestre, lírio tão cedo cortado cruelmente, Tenho uma cadela Fox, não pura, que já teve duas criações, em qualquer uma delas foi sempre apanhada a comer os filhos, não escapou nenhum, diga-me senhor redactor o que devo fazer, O canibalismo das cadelas, prezado leitor e consulente, é no geral devido ao mau arraçoamento durante a gestação, com insuficiência de carne, deve-se-lhe dar comida em abundância, em que a carne entre como base, mas a que não faltem o leite, o pão e os legumes, enfim, uma alimentação completa, se mesmo assim não lhe passar a balda, não tem cura, mate-a ou não a deixe cobrir, que se avenha com o cio, ou mande capá-la. *Agora imaginemos nós que as mulheres mal arraçadas durante a gravidez, e é o mais do comum, sem carne, sem leite, algum pão e couves, se punham também a comer os filhos, e, tendo imaginado e verificado que tal não acontece, torna-se afinal fácil distinguir as pessoas dos animais. Este comentário não o acrescentou o redactor, nem Ricardo Reis, que está a pensar noutra coisa, que nome adequado se deveria dar a esta cadela* (SARAMAGO, 2001, p. 30, grifo nosso).

Ao integrar as notícias do jornal ao trecho da história, o narrador favorece a ilusão de uma relação mais próxima entre a realidade do país e a ficção. Enquanto o jornal apresenta a preocupação com a situação da cadela, o narrador sugere a aproximação da realidade humana portuguesa, de precariedade, fome e doenças, com o mundo animal, o que sinaliza sua crítica ao desgoverno, à imprensa, ao próprio povo e a Ricardo Reis, descomprometidos com o que realmente deveria importar. Esse trecho ilustra muito bem aquilo que diz Bakhtin sobre a singularidade do discurso romanesco: “[...] a linguagem literária não é um sistema linguístico uno e fechado, mas sim a unidade profundamente peculiar das ‘linguagens’ que entram em contato e que se reconhecem umas às outras” (2010, p. 101, grifo do autor). O narrador incorpora a linguagem da imprensa, do leitor e do redator do jornal, lançando sobre ela os seus próprios comentários irônicos e, dessa forma, incidindo sua crítica sobre a condição humana, especialmente da população portuguesa, que

sofre com restrições básicas em saúde e alimentação. Tal julgamento crítico se destaca, sobretudo, pelo contraponto com a perspectiva de Ricardo Reis, ludicamente interessado apenas em dar nome à cadela, sem se preocupar em ler as entrelinhas do jornal – que também pouco aprofunda a explicação dos fatos. A postura final de Reis diante do que lê, indicada pelo narrador, é bem elucidativa dessa apatia: "A folha que tais horrores explica tranquilamente cai sobre os joelhos de Ricardo Reis, adormecido" (SARAMAGO, 2001, p. 31).

O olhar de Ricardo Reis para o mundo que o cerca continua sendo contemplativo, como se estivesse a ver um espetáculo. Está tão alheio que nem percebe o desenrolar dos acontecimentos, como se estivesse em um mundo paralelo, só seu, isolado de tudo e de todos. Por isso, quando passeia pelas ruas de Lisboa, caminha distraído, sem nem ao menos perceber as pessoas que o acompanham: "[...] com estes pensamentos pueris se distrai, quando de repente se percebe, ele, dos seus próprios passos, como se desde que saiu do hotel não tivesse encontrado viva alma, e isto mesmo juraria, em consciência, se fosse chamado a jurar, que não viu ninguém até chegar aqui" (SARAMAGO, 2001, p. 67). É como se Reis deixasse tentar-se "[...] pelo ópio da perfeita inconsciência. Considera o contentamento dos que vivem distraídos" (COELHO, 1977, p. 41).

O comentário do narrador não deixa dúvidas sobre essa característica do protagonista:

Ora, Ricardo Reis é um espectador do espetáculo do mundo, sábio se isso for sabedoria, alheio e indiferente por educação e atitude, mas trémulo porque uma simples nuvem passou, afinal é tão fácil compreender os antigos gregos e romanos quando acreditavam que se moviam entre os deuses, que eles assistiam em todos os momentos e lugares, à sombra duma árvore, ao pé duma fonte, no interior denso e rumoroso duma floresta, na beira do mar ou sobre as vagas, na cama com quem se queria, mulher humana, ou deusa, se o queria ela (SARAMAGO, 2001, p. 90-91).

Ecoando o verso inicial do poema "Sábio" ("Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo"), é possível perceber que o narrador assume a perspectiva mais conhecida dos leitores sobre o Ricardo Reis pessoano, ao mesmo tempo analisando e questionando se essa postura de alheamento é realmente a melhor no contexto espaço-temporal da história.

Ainda em sua caminhada pelas ruas de Lisboa, Reis depara-se com uma multidão, atravessa-a como se não fizesse parte dela – que se abre para deixar

passar o “senhor elegante” – mantendo uma postura altiva e alienada. O máximo de reflexão a que chega é: “Que será, interroga-se Ricardo Reis, mas não se atreve a fazer a pergunta em voz alta” (SARAMAGO, 2001. p. 68). Mesmo quando indaga, percebemos que é algo movido pela curiosidade e não por um interesse genuíno e engajado:

À entrada estão dois polícias, aqui perto outros dois que disciplinam o acesso, a um deles vai Ricardo Reis perguntar, Que ajuntamento é este, senhor guarda, e o agente de autoridade responde com deferência, vê-se logo que o perguntador está aqui por um acaso, é o bodo do Século, Mas é uma multidão, Saiba vossa senhoria que se calculam em mais de mil os contemplados, Tudo gente pobre, Sim senhor, tudo gente pobre dos pátios e barracas, Tantos, E não estão aqui todos, Claro, mas assim todos juntos, ao bodo, faz impressão, A mim não, já estou habituado (SARAMAGO, 2001, p. 69).

O bodo é uma forma utilizada pelo governo para tentar disfarçar o seu autoritarismo e o completo descaso com a população marginal. É também mais uma estratégia utilizada pela mídia de Salazar para promover a imagem do estadista, pai dos pobres, que doa alimentos para os necessitados e, assim, é capaz de salvar a pátria. A atitude de Reis e do próprio povo revela a discrepância existente entre as classes sociais: a classe alta mostra-se indiferente à pobreza da população e o povo mantém-se submisso à autoridade, venerando aqueles que estão bem vestidos, como acontece quando abre espaço para, Ricardo Reis, passar. Ao contemplar tal espetáculo, Reis não demonstra real interesse ou indignação. O próprio policial percebe o deslocamento de Reis e este simplesmente aceita as explicações que o outro lhe dá, muito longe de questionar a ideologia e os interesses políticos por trás daquele “ajuntamento”.

O excerto abaixo apresenta outro exemplo de citação e, ao mesmo tempo, deturpação de versos do Ricardo Reis pessoano pelo narrador:

Ricardo Reis rebusca na memória fragmentos de versos que já levam vinte anos feitos, como o tempo passa, *Deus triste, preciso talvez porque nenhum havia como tu, Nem mais nem menos és, mas outro deus, não a ti, Cristo, odeio ou menosprezo, Mas cuida não procures usurpar o que aos outros é devido, Nós homens o façamos unidos pelos deuses*, são estas as palavras que vai murmurando [...] e há um momento em que duvida se terão mais sentido as odes completas aonde os foi buscar do que este juntar avulso de pedaços ainda coerentes, porém já corroídos pela ausência do que estava antes ou vem depois, e contraditoriamente afirmando, na sua própria mutilação, um outro sentido fechado, definitivo, como é o que parecem ter epígrafes postas à entrada dos livros (SARAMAGO, 2001. p. 65-66, grifos nosso).

Os versos rememorados pelo Reis saramaguiano fazem parte dos poemas “Não a ti, Cristo, odeio ou te não quero” e “Não a ti, Cristo, odeio ou menosprezo”, do heterônimo Ricardo Reis. Pela forma “avulsa” como estão sendo usados nesse excerto, podemos relacionar o seu conteúdo à imagem que a mídia sempre tentou construir de Salazar, de um Deus que veio para salvar a pátria e, ao mesmo tempo, subentender as atitudes bárbaras que são cometidas em nome dos deuses, como usurpar a liberdade de expressão, a dignidade e a vida das pessoas.

Predominantemente, as intervenções e conjecturas do narrador ironizam a perspectiva cética e insensível de Reis perante o mundo. Tal ironia recai, por exemplo, sobre o possível interesse do personagem pelo problema de Marcenda:

Ricardo Reis sentiu humedecerem-se os olhos, ainda há quem diga mal dos médicos, que por estarem acostumados a ver doenças e infelicidades levam empedernidos os corações, veja-se este que desmente a asserção, talvez por ser poeta, embora da espécie céptica, como se tem visto (SARAMAGO, 2001, p. 74).

Algo semelhante acontece na cena em que Ricardo Reis vai ao teatro para assistir ao espetáculo “Tá Mar”, evento cultural apoiado pela política salazarista. O narrador comenta o incômodo de Reis ao ver pescadores reais – representados na peça em cartaz – serem aplaudidos quando entram no Teatro.

Há quem aplauda, outros acompanham condescendentes, Ricardo Reis, irritado, cerrou os punhos, melindre aristocrata de quem não tem sangue azul, diríamos nós, mas não é disso que se trata, apenas uma questão de sensibilidade e pudor, *para Ricardo Reis tais aplausos são, no mínimo, indecentes* (SARAMAGO, 2001, p. 109, grifos nosso).

Nesse fragmento, representa-se a perspectiva elitista de Reis, incomodado com o mau direcionamento dos aplausos, que, segundo sua sensibilidade estética, deveriam ser guardados para os personagens em cena e não dirigidos às figuras reais. Implicada na narração desse fato, subentendemos a visão crítica do narrador à hipocrisia ou condescendência da plateia, e à demagogia do governo, que dedicam um ocasional, oportunista e falso reconhecimento a grupo tão marginalizado fora dali.

Após o término do primeiro ato, o narrador transmite e comenta outras reflexões do personagem:

Ricardo Reis reflecte sobre o que viu e ouviu, acha que o objecto da arte não é a imitação, que foi fraqueza censurável do autor escrever a peça no linguajar nazareno, ou no que supôs ser esse linguajar, esquecido de que a realidade não suporta o seu reflexo, rejeita-o, só uma outra realidade, qual seja pode ser colocada no lugar daquela que se quis expressar, e, sendo diferentes entre si, mutuamente se mostram, explicam e enumeram, a realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que será. É ainda mais confusamente que Ricardo Reis pensa estas coisas, afinal é difícil, ao mesmo tempo, pensar e bater palmas, a sala aplaude e ele também, por simpatia, porque apesar de tudo está a gostar da peça, tirano o falar, grotesco em tais bocas (SARAMAGO, 2001, p. 109-110, grifos nosso).

Em tal excerto, o narrador expõe os pensamentos de Ricardo Reis, que condena o aproveitamento do linguajar dos pescadores e a imitação da realidade pela arte teatral, ao mesmo tempo em que, por simpatia, aplaude a peça. Novamente, o narrador debocha da concepção esteticista e convencional de Reis que, se demonstra alguma reflexão, não percebe o que realmente está por trás do drama, a ideologia fundamentadora de tal imitação, observando apenas o superficial e deixando-se levar, mais uma vez, pelo espetáculo do mundo.

O mesmo tipo de comportamento é percebido em sua viagem a Fátima, onde vai na tentativa de encontrar Marcenda. Durante toda a viagem e a estadia em Fátima, observa o que acontece de longe, procura não se aproximar do povo, como se desprezasse quem lá estava e a fé deles. Mesmo diante da pobreza, fica pensando em Fernando Pessoa e imaginando o encontro com Marcenda. A diferença existente entre as classes sociais é muito enfatizada no decorrer dessa cena: enquanto as demais pessoas se empurram para conseguir comprar algum alimento, Ricardo Reis tem fácil acesso ao que quer; por estar bem vestido, a multidão abre espaço para sua passagem, assim como acontecera durante o bodo do século. Quem revela a situação de pobreza e as dificuldades dos romeiros é o narrador, tecendo sua crítica em relação ao descaso com que a população é tratada. Focado no objetivo do seu passeio, Reis não chega a se comover verdadeiramente com o que vê, ou tenta manter-se imune à realidade, apenas apreciando o espetáculo, como seus companheiros de caminhonete – que somente leva pessoas afortunadas.

Ricardo Reis anda distraidamente junto aos peregrinos, admirado com a dimensão do santuário e do público e, imaginando a perspectiva singular e privilegiada de Deus a ver o espetáculo de longe e de cima. O narrador aproveita-se

disso para ironizar tal postura e projetar certa aproximação com o modo como aqueles que estão no poder percebem e contribuem para a situação do povo marginalizado, deixando neles apenas a esperança da ajuda celeste. Ao mesmo tempo, permite pressupor a conformidade do povo, que, ao invés de rebelar-se e lutar por mudanças sociais, prefere peregrinar em busca de milagres divinos. Diante desse cenário, de toda a miséria, doença e abandono, a única coisa que Reis concebe como absurda é ter se deixado levar por seus impulsos, indo a Fátima atrás de uma miragem, Marcenda.

Além disso, o narrador informa que, em meio ao desespero das pessoas, há aproveitadores que pedem esmolas, vendem produtos ou esperanças, como os vendilhões do templo, na época de Jesus Cristo, criticando tais atitudes e a falta de atenção do protagonista a isso. Apesar de todas as orações, não houve nenhum milagre, “[...] os cegos ficaram cegos, os mudos sem voz, os paralíticos sem movimento, [...] aos tristes não diminuiu a infelicidade, e todos se recriminam e acusam, Não foi bastante a minha fé, minha culpa, minha máxima culpa” (SARAMAGO, 2001, p. 318-319). Tal excerto, ao reproduzir e deslocar o sentido dos versos da liturgia católica, indica a verdadeira cegueira e mudez do povo, inerte e desmobilizado diante das opressões e desmandos do governo Salazarista.

Em certos momentos, o Reis saramaguiano aparenta ser mais comunicativo, até expressa o que supostamente seria sua opinião sobre a situação nacional, como quando conversa com Sampaio, pai de Marcenda. Todavia, ele parece fazer isso não como alguém que realmente está interessado ou possui algum posicionamento político. Antes finge ter opinião apenas para se aproximar e conquistar a confiança do pai da moça e, dessa forma, aproximar-se dela. Depois do ocorrido, o narrador sinaliza que as afirmações feitas pelo protagonista não teriam sido sinceras, aproveitando-se disso para criticar, implicitamente, os falsos engajados e ilegitimamente preocupados com os problemas pátrios:

Não deixarei de o ler, se mo aconselha, já Ricardo Reis se arrependia de se ter declarado antisocialista, antidemocrata, antibolchevista por acréscimo, não porque não fosse isso tudo, ponto por ponto, mas porque se sentia cansado de nacionalismo tão hiperbólico (SARAMAGO, 2001, p. 138).

As situações de leitura de jornal são recorrentemente aludidas no romance. Em tais situações, em geral, o narrador sugere que as notícias não chegam a

perturbar verdadeiramente o personagem, que se mantém assim distanciado do Portugal da década de 1930:

Ricardo Reis não é vítima nem testemunha destes desastres, lê as notícias, contempla as fotografias, Imagens da tragédia, é o título, e custa-lhe a acreditar na paciente crueldade do céu, que, tendo tantos modos de nos levar deste mundo, tão gostosamente escolhe o ferro e o fogo, e esta excessiva água. Vemo-lo aqui recostado no sofá da sala de estar, com o calorífero aceso, neste conforto de hotel, e se não tivéssemos o dom de ler nos corações não saberíamos que dolorosos pensamentos o ocupam, *a miséria do próximo, bem próximo, a cinquenta, oitenta quilômetros de distância, e eu aqui, meditando no céu cruel e na indiferença dos deuses, que tudo é uma e mesmíssima coisa, enquanto ouço o Salvador dar ordem ao Pimenta* (SARAMAGO, 2001, p. 204, grifos nosso).

No conforto da sala quente e aconchegante do hotel, bem distante da desastrosa realidade, como ironiza o narrador, Reis devaneia sobre a indiferença dos deuses. É bastante enfático aqui o tom irônico do narrador, que se aproveita dos sentimentos íntimos e da fala interna do personagem para subvertê-los e destilar sua crítica à cômoda solidariedade e sensibilidade do personagem, cujo divagar nem ao menos percebe a hierarquia de classes que se impõe ao seu lado (o Salvador dando ordens ao Pimenta). A menção aos deuses ocorre em várias passagens do romance, assim como ao destino, em uma retomada dos temas do heterônimo pessoano, mas aqui problematizados como uma forma de atribuir a responsabilidade dos problemas nacionais a causadores extraordinários ou externos, uma vez que Reis é incapaz de perceber os verdadeiros responsáveis por toda a miséria.

Mais uma vez, o narrador saramaguiano manipula a perspectiva de Reis para confrontá-la com sua própria perspectiva. Para Maria Alzira Seixo, na narrativa, permanece o uso da

[...] terceira pessoa, mas onde a primeira pessoa do narrador domina ao ponto de muitas vezes lhe comunicar uma focalização interna de índole monologal, este plano enunciativo constrói-se em ligação com um leitor cúmplice, que é o destinatário de um sem-número de comentários, apreciações e apartes, muitas vezes irônicos, através dos quais o sujeito do discurso deixa transparecer a sua voz situada no plano temporal da actualidade, provida desse saber e simultaneamente dessa imperfeição física e ontológica que é que comanda uma visão do presente instável, embora susceptível de aperfeiçoamento, sobre o passado definido e de algum modo definitivamente instável (1999, p. 85).

O excerto abaixo transcrito novamente sinaliza o preconceito de classe de Reis, muitas vezes transparente na sua forma de se relacionar com Lídia. Gosta dela, mas não ao ponto de assumi-la e enfrentar os medos de ser descoberto:

Quando Ricardo Reis regressou ao hotel, sentiu pairar na atmosfera uma febre, uma agitação, como se todas as abelhas duma colméia tivessem endoidecido, e, tendo na consciência aquele conhecido peso, logo pensou, Descobriu-se tudo. No fundo é um romântico, julga que no dia em que souber da sua aventura com Lídia virá abaixo o Bragança com o escândalo, é neste medo que vive, se não será antes o mórbido desejo de que tal venha a acontecer, contradição inesperada em homem que se diz tão despegado do mundo, afinal ansioso por que o mundo o atrepele (SARAMAGO, 2001, p. 155).

Nota-se aqui o deboche do narrador quanto ao “romantismo” de Ricardo Reis, ao acreditar que um relacionamento entre pessoas de classes sociais diferentes possa causar tamanho impacto.

Quando recebe uma contrafé da polícia de vigilância e defesa do estado, Reis tenta adivinhar os possíveis motivos de ser convocado a depor: “[...] mas porquê, ó deuses, se eu nada fiz que me possa ser apontado, não devo nem empresto, não conpiro, ainda mais me convenço de que não vale a pena conspirar depois de ler a Conspiração [livro de tom nacionalista autoritário, cuja leitura lhe foi sugerida por Sampaio]” (SARAMAGO, 2001, p. 172, grifo nosso). Tal fala íntima não deixa dúvidas sobre a apatia do protagonista, sua opção por não se envolver com nada. Aliás, é um clima de total estranhamento que ele recebe as perguntas do inquisidor, como se não fizesse ideia de que Portugal estava sob um regime repressor e das consequências disso.

Observamos que, à medida que a história se desenvolve, Reis começa paulatinamente a demonstrar mais perda de equilíbrio quanto aos seus sentimentos amorosos. A ataraxia, a razão e o domínio sobre as paixões são levemente abaladas em virtude de sua aproximação com Lídia e Marcenda, pois passa a ceder ao desejo e se preocupar com as consequências disso. Talvez por isso opte por isolar-se e morar sozinho. A partir do momento em que deixa o hotel, a solidão e o isolamento passam a fazer parte de sua vida de maneira mais significativa, como se tivesse “apagando-se” aos poucos, entrando em uma espécie de estado vegetativo. Novamente, as poucas palavras de Reis são mediadas pela voz do narrador:

Não adormeceu, tem os olhos muito abertos, envolvido na penumbra como um bicho-da-seda no seu casulo, Estás só, ninguém o sabe, cala e finge, murmurou estas palavras em outro tempo escritas, e desprezou-as por não exprimirem a solidão, só o dizê-la, também ao silêncio e ao fingimento, por não serem capazes de mais dizer, porque elas não são, as palavras, aquilo que declaram, estar só, caro senhor, é muito mais que conseguir dizê-lo e tê-lo dito (SARAMAGO, 2001, p. 199).

Nesse fragmento, Reis recita versos do poema “Estás só”, ao mesmo tempo em que despreza as palavras por não traduzirem exatamente o que sente. A solidão, o silêncio e o fingimento não podem ser ditos.

O fantasma de Pessoa funciona como um confidente íntimo, uma espécie de conselheiro ou de consciência:

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 a alguém ou a alguma coisa que está dentro de nós, a solidão não é uma árvore no meio de uma planície onde só ela esteja, é a distância entre a seiva profunda e a casca, entre a folha e a raiz (SARAMAGO, 2001, p. 226).

Fernando Pessoa aqui questiona o seu discípulo quanto ao sentido de solidão. Mesmo na solidão, o outro, ou o outro que somos, está presente. De algum modo, Reis sempre esteve sozinho, pois, mesmo em meio à multidão, viveu em uma espécie de casulo, em um mundo só seu, isolado das demais pessoas. Mas é como se nessa fase ele tivesse a oportunidade de entender o sentido último de estar só, convivendo intimamente consigo. No entanto, como afirma Fernando Pessoa, ainda não estava pronto para entender isso.

As várias situações a que é exposto Ricardo Reis, desde os problemas sociais até os enfrentamentos sentimentais e íntimos parecem colocar à prova sua personalidade. Quando lê as cartas que recebe de Marcenda, por exemplo, sente os olhos marejados e quase chora. Diante de uma das últimas cartas, em que Marcenda pede para não se corresponderem mais, não tem certeza se sente um desgosto legítimo ou se finge assim sentir. Parece ser quase verdadeiro o que sente, como já abordamos em outras passagens: ele quase chora, sendo capaz apenas de umedecer os olhos, como se realmente tivesse se aborrecido com o distanciamento de Marcenda. Essa noção de fingimento, sinalizada através da ideia do possível mascaramento de Reis em várias partes do texto, parece recordar a

ideia de fingimento poético expressa no poema “Autopsicografia” (1930), de Fernando Pessoa: “o poeta é um fingidor/ finge tão sinceramente/ que chega a fingir que é dor/ a dor que deveras sente”.

No decorrer da narrativa, por vezes, parece que Reis está em um processo de humanização, pois aparenta expressar mais sentimentos, reflexões internas e sensibilidade. Essa ideia é materializada no ato de sentir o pulsar do seu próprio coração angustiado dentro do peito, e assim sentir-se vivo, ainda que prestes a morrer:

[a]cordou algumas vezes, no sono parecera-lhe ouvir bater o seu próprio coração dentro da almofada onde descansava a cabeça, quando acordava deitava-se de costas para deixar de o ouvir, e depois, aos poucos, tornava a senti-lo, deste lado do peito, fechado na gaiola das costelas, então vinham-lhe à lembrança as autópsias a que assistira, e via o seu coração vivo, pulsando angustiadamente como se cada movimento fosse o derradeiro (SARAMAGO, 2001, p. 283).

Essa imagem parece a mais próxima da ideia de que o protagonista está realmente vivo. Ao mesmo tempo, sobretudo em suas ações, está longe de parecer alguém realmente humano, no sentido de demonstrar empatia para com o outro. Tudo é muito superficial em Reis, de quem não quer sentir nada, nem em relação a si mesmo ou ao seu corpo. Nos poucos momentos em que se percebe como um organismo vivo, paradoxalmente, toma consciência da possibilidade da própria morte, como se só a consciência da condição mortal garantisse a sensação de estar vivo.

À medida que Reis vai sendo envolvido pelos sentimentos e percebe a sua condição, ele se apaga, se entrega ao silêncio, como se deixasse de viver e apenas esperasse a morte chegar. Isso fica mais evidente quando, em vários dos seus pensamentos ou conversas com Fernando Pessoa, o tema da morte é abordado. Enquanto o heterônimo despreza a morte e a encara como algo inevitável, por isso, não se preocupando com ela, o Reis saramaguiano sente que a morte está se aproximando, mesmo assim não reage para aproveitar o tempo que lhe resta ou para evitá-la: “Agora, suspendeu a frase, ficou a olhar o espelho na sua frente, Agora vejo-me como um elefante que sente aproximar-se a hora de morrer e começa a caminhar para o lugar aonde tem de levar a sua morte” (SARAMAGO, 2001, p. 132). Em uma de suas conversas com Pessoa, este fala-lhe da proximidade existente entre vida e morte:

Não tarda muito que você me diga que morte e vida é tudo um, Exactamente, meu caro Reis, vida e morte é tudo um, Você já disse hoje três coisas diferentes, que não há morte, que há morte, agora diz-me que morte e vida são o mesmo, Não tinha outra maneira de resolver a contradição que as duas primeiras afirmações representavam, e dizendo isto Fernando Pessoa teve um sorriso sábio (SARAMAGO, 2001, p. 279).

Envolvido por essa atmosfera, Reis age como se abraçasse esse destino inevitável, deixando-se guiar pela mão da morte, assim incorporando literalmente o destino que Saramago disse lhe dar: “se separou da vida, se separou de Portugal” (SARAMAGO apud AGUILERA, 2010, p. p. 284). Por meio da construção narrativa e de comentários feitos pelo narrador, é possível perceber que o protagonista parece estar em um “estado vegetativo”, apenas vivendo um dia após o outro, tão sossegado quanto alguém que está sentado a “[...] a margem do rio a ver passar o que o rio leva, talvez à espera de se ver passar a si próprio na corrente” (SARAMAGO, 2001, p. 291. A sensação de que o tempo de Reis está se esgotando e que sua vida está se esvaindo pode ser entendida quando o narrador revela que Reis não tem nenhuma ambição, basta contemplar os barcos, os montes, nem felicidade há dentro de si

Ricardo Reis faz o inventário das suas, verifica que nada ambiciona, que é contentamento bastante olhar o rio e os barcos que há nele, os montes de e a paz que neles há, e no entanto não dá por que esteja dentro de si a felicidade, antes o surdo roer de um insecto que mastiga sem parar, É o tempo, murmura (SARAMAGO, 2001, p. 322).

O desgosto com a própria vida e o abandono de si mesmo aumentam com o passar do tempo. Isso pode estar associado à ideia de Reis acerca do destino: não importa o que se faça “[...] ninguém foge ao seu destino” (SARAMAGO, 2001, p. 329). Por isso, não se preocupa em arrumar emprego ou com a escolha entre permanecer definitivamente em Portugal ou retornar ao Brasil. Como afirma Maria Alzira Seixo, não há nenhum interesse em tomar alguma atitude em relação ao seu futuro; o que intensifica a sensação do seu apagamento, sua identidade parece vazia, perambulando por “[...] labirintos desencaminhados entre morte e vida” (SEIXO, 1999, p. 43).

Reis observa os velhos que costumam sentar à praça próxima de sua casa e passa a fazer o mesmo, mas sem conversar com eles, apenas como um espectador que vê a vida e o tempo passar, sentindo-se cada vez mais velho, mais até que os

próprios velhos que estão sentados no mesmo banco: “Não tenho trabalho nem me apetece procurá-lo, a minha vida passa-se entre a casa, o restaurante e um banco de jardim, é como se não tivesse mais nada que fazer que esperar a morte” (SARAMAGO, 2001, p. 362). O protagonista passa a levantar tarde, acorda e adormece por quase toda manhã: “[...] lavar-se, barbear-se, vestir-se são actos mecânicos em que a consciência mal participa” (SARAMAGO, 2001, p. 345). Nos poucos momentos em que se barbeia é como se uma máscara fosse retirada de si e visse um rosto que desconhecia, não se reconhecendo a si mesmo. Sobre essa última fase do personagem, o narrador explica que fazia parte dos “[...] seus novos hábitos de indolência” (SARAMAGO, 2001, p. 350) o ato de dormir além do tempo, assim como o fato de se isolar em silêncio, às vezes dormindo sem nem ao menos se despir.

Ricardo Reis ainda mantém seu caso com Lídia, porém, nessa última fase, está ainda mais indiferente a ela. Mesmo quando Lídia conta da sua possível gravidez, Reis

procura as palavras convenientes, mas o que encontra dentro de si é um alheamento, uma indiferença, assim como se, embora ciente de que é sua obrigação contribuir para a solução do problema, não se sentisse implicado na origem dele, tanto a próxima como a remota (SARAMAGO, 2001, p. 354).

Consegue unicamente indagar se Lídia realmente teria a criança; diante da resposta afirmativa, “[...] pela primeira vez, Ricardo Reis sente um dedo tocar-lhe o coração. Não é dor, nem crispação, nem despegamento, é uma impressão estranha e incomparável” (SARAMAGO, 2001, p. 355). Apesar de ter sido tocado, tal impressão logo se dissipa, ao lembrar-se das obrigações morais e compromisso consequentes da paternidade: “Meti-me em grande sarilho, pensa ele, se ela não faz o aborto, fico para aqui com um filho às costas, terei de o perfilhar, é minha obrigação moral, que chatice” (SARAMAGO, 2001, p. 356). Por mais que então tivesse um motivo para estar mais envolvido com o seu presente, acaba não mudando sua postura de alheamento e se isola ainda mais, sem dar o apoio devido à Lídia.

Mesmo após saber da possibilidade de ser pai, Reis continua não se importando com seu apagamento. Em uma manhã, ao ver suas próprias mãos, não consegue se identificar naquilo que pouco sobra de si, como se fosse uma figura de

papel que, aos poucos, vai perdendo as cores e as linhas. A morte aproxima-se de si cada vez mais, sempre sendo assunto nos encontros que tem com Fernando Pessoa, em que o ortônimo fala sobre como é estar morto, intensificando a ideia, para Reis, de que não há como fugir do destino e que não somos nada diante dele: viver não é possível, é um “[...] longo fastídio de existir, este fingimento” (SARAMAGO, 2001, p. 371) e “[...] ninguém foge ao seu destino” (SARAMAGO, 2001, p. 311) e a “[...] morte também faz parte do destino” (SARAMAGO, 2001, p. 304).

A ideia de que Reis já não faz mais parte do mundo dos vivos fica mais acentuada nos dois últimos capítulos. O protagonista entrega-se ao abandono de si, desleixado com o modo de vestir e com os cuidados pessoais, sem comunicação com Lídia ou Pessoa, e cada vez mais distante da realidade externa. Quando presencia algum fato importante relacionado à situação do país, não há real interesse ou reflexão sobre o que vê. Quem percebe isso é o próprio personagem e quem nos conta é o narrador:

compreendeu que em todo o caminho não pensara no que tinha visto e ouvido, julgara que sim, que viera a pensar, mas querendo recordar agora não encontrava uma única ideia, uma reflexão, um comentário, era como se tivesse sido transportado por uma nuvem, nuvem ele próprio, apenas pairando. Agora queria meditar, reflectir, dar uma opinião e discuti-la consigo mesmo e não conseguia (SARAMAGO 2001, p. 398).

Sem as visitas de Lídia, a casa de Reis está abandonada e ele se encontra com um ar envelhecido, parecendo um doente. Para Reis, os próprios objetos não possuíam mais contornos como se estivessem desistido de existir, assim como o personagem que perdera qualquer ânimo, dormindo praticamente o dia todo. Essa ideia se intensifica quando Lídia vai até sua casa para avisá-lo de que não voltará mais: “[...] Ricardo Reis espanta-se por não reconhecer em si nenhum sentimento, talvez isto é que seja o destino, sabermos que não há nada que o possa evitar, e ficarmos quietos, olhando, como puros observadores do espectáculo do mundo” (SARAMAGO, 2001, p. 404). Nesse momento, percebemos que a perspectiva do narrador e a do protagonista mesclam-se, suas vozes entrecruzam-se, uma a confirmar a outra.

No fim do romance, surpreendentemente, o personagem parece sair desse estado vegetativo, ao preocupa-se com Lídia devido à morte do irmão dela. Então,

vai ao Hotel Bragança e como não a encontra decide esperar em casa. Quem chega, no entanto, é Fernando Pessoa, que viera para se despedir, pois seus nove meses de perambulação entre a vida e morte haviam acabado. Reis decide acompanhá-lo: “Então vamos, disse Fernando Pessoa, Vamos, disse Ricardo Reis” (SARAMAGO, 2001, p. 415).

Ricardo Reis vai morrendo ao longo dos meses e, ao receber a notícia de Pessoa de que não poderiam mais se ver, decide não esperar o término de sua vida e, como se abraçasse seu destino, parte com ele, indo ao encontro da morte – mais um sinal da preferência por ser um espectador do espetáculo do mundo a ter de enfrentar o caos em que se encontrava Lisboa ou as responsabilidades sociais e individuais que lhe eram exigidas.

Tal postura de aceitação da morte, além de associar-se ao *modus vivendi* criado por Pessoa para seu heterônimo, lembra o que o próprio Saramago diz pensar do tema:

Eu não estaria tão seguro de que a vida se eleva acima da morte. Quase diria que são irmãs, que aonde uma vai a outra acompanha e que não há remédio. Nós estamos morrendo a cada momento, começamos a morrer quando nascemos e vamos nessa direção fatalmente. Algumas células do nosso corpo regeneram, outras são substituídas, mas outras morrem e, portanto, somos um corpo vivo onde esteve a morte. Nós transportamos nossa própria morte. E é preciso ter isso claro. A morte não é a inimiga que chega, na qual nós não estávamos pensando, e ficamos surpresos e perguntamos: como é que a senhora aparece aqui? Não, não, não temos por que nos surpreender. Ela está aí, ao nosso lado e temos de viver com ela (AGUILERA, 2010, p. 171).

Ao final, Reis retoma o livro *The god of the labyrinth* que pegou no navio e tentou ler durante todo o enredo:

E esse livro, para que é, Apesar do tempo que tive, não cheguei a acabar de lê-lo, Não irá ter tempo, Terei todo o tempo, Engana-se, a leitura é a primeira virtude que se perde, lembra-se. Ricardo Reis abriu o livro, viu uns sinais incompreensíveis, uns riscos pretos, uma página suja, Já me custa ler, disse, mas mesmo assim vou levá-lo, Para quê, Deixo o mundo aliviado de um enigma (SARAMAGO, 2001, p. 415).

Segundo a pesquisadora Maria Alzira Seixo, o fato de levar o livro para os territórios da morte funciona como uma “alegoria difusa – quer da identidade e perda da criação poética, quer da identificação relativa da galáxia pessoana, quer do próprio acto genérico e totalizador da criação literária” (1999, p. 89). Além disso, a

inserção dessa obra dentro do romance mantém uma relação de sentido com a imagem enigmática do próprio Reis, perdido entre os labirintos textuais de Fernando Pessoa e Saramago, “[...] um emblema ficcional da composição da personalidade de Reis por Pessoa e por Saramago” (SEIXO, 1999, p. 89).

Apesar de Saramago colocar o Reis monárquico, conservador e atarácico em confronto com um Portugal conturbado, com amores e experiências existenciais muito vivas e singulares, bem diferentes do mundo e das relações idealizadas na poesia de Pessoa, Ricardo Reis pouco demonstra de diferente, preferindo não manifestar publicamente posicionamento político nem sentimentos mais profundos, muito menos agir no sentido de envolver-se e transformar o seu ambiente.

Pelo contrário, tal confronto enfatiza seu estado de ataraxia, sua falta de empatia, como se ele simbolizasse ficcionalmente o esvaziamento da pessoa e o conseqüente mascaramento em personagem, como ele consegue manter-se passivo, alheio durante todo o enredo, por mais que seja confrontado com a realidade repressora de Portugal e as mais diversas sensações e emoções. Também pode ser uma maneira de revelar como muitos portugueses agiam diante da situação pela qual passava o país, sem nenhum interesse ou engajamento para tentar mudar a situação de repressão, preferindo fingir não ver ou que estava tudo bem.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS: GRACILIANO RAMOS E RICARDO REIS EM COMPARAÇÃO

Este trabalho realizou a leitura e a análise paralelas de dois romances contemporâneos. A partir da interpretação comparada dos dois, podemos perceber as diferentes estratégias narrativas utilizadas pelos autores na figuração dos seus personagens escritores. Interessante é notar como tal paralelo permite estabelecer não só afastamentos como também aproximações entre tais narrativas, estendendo suas conexões semânticas e alargando a compreensão dos aspectos em causa na escritura e recepção do texto literário.

Partimos da consideração de um ponto em comum e evidente entre as obras: a utilização de escritores renomados como protagonistas, Graciliano Ramos e o heterônimo de Fernando Pessoa, Ricardo Reis. Tal rememoração acaba sendo uma forma de refigurar parte da vida dessas *personas*, dos contextos histórico-sociais em que estão inseridos e do papel da literatura brasileira e portuguesa na construção da (H)história desses países.

Silviano Santiago revela, em uma entrevista, alguns dos motivos que o levaram a escrever o romance: “*Em liberdade* é um livro que se alicerça em outro, *Memórias do cárcere*. O narrador/personagem daquele deveria dar continuidade, em princípio, ao narrador/personagem deste” (SANTIAGO, 2002, p. 292) e acrescenta: “*Em liberdade* remete portanto a pelo menos duas conotações: uma de ordem estética, outra de ordem política. Desconstrói tanto a ditadura do estilo/ficção modernista, quanto o autoritarismo/totalitarismo brasileiro” (SANTIAGO, 2002, p. 297, grifo do autor). Por sua vez, José Saramago explica: “Quando se publicou *O ano da morte de Ricardo Reis* [1984], eu disse que era uma tentativa para compreender a doença portuguesa” (AGUILERA, 2010, p. 104, grifo do autor), a tristeza que dominava o país. Mais precisamente, sua intenção era:

[...] confrontar Ricardo Reis, e, mais que ele, a sua própria poesia, a tal que se desinteressava, a que “sábio é aquele que se contenta com o espetáculo do mundo”, com um tempo e uma realidade cultural que, de fato, não tem nada que ver com ele. Mas o fato de ele vir confrontar-se com a realidade de então não quer dizer que ele tenha deixado de ser quem era. Conserva-se contemplador até a última página e não é modificado por essa confrontação (AGUILERA, 2010, 280, grifo do autor).

Tais declarações, conectadas com o resultado literário alcançado e as projeções semânticas favorecidas, permitem entender que ambos os romances apresentam personagens em confronto com a realidade histórico-social e assim problematizam vetores axiológicos bastante significativos para o diálogo entre a literatura e a sociedade. Contudo, cada autor escolhe um caminho para moldar seus protagonistas e tecer seus enredos.

No seu *Em liberdade*, Silviano Santiago apresenta um narrador-personagem, autodiegético, a relatar experiências que teriam sido vividas por ele. Por mais simultânea que a experiência, em certos momentos, pareça da escrita/ narração, primeiramente, Ramos vive/observa o que aconteceu e, posteriormente, narra/ registra tais acontecimentos. Segundo o próprio Silviano, “[h]á uma decalagem temporal entre o narrador e o personagem das memórias. [...] A experiência de vida recente do personagem data da década de 1930, enquanto a experiência de vida do narrador data da década de 1940” (2002, p. 292).

Para além dessas duas perspectivas principais postas em jogo no romance, há outras, inclusive aquelas que rompem com os limites do texto; afinal, o Graciliano ficcional é já a leitura e escritura do Graciliano que realmente existiu, realizadas por Santiago. Em outras palavras, “[o] clima ideológico das memórias de Graciliano conduz o clima ideológico da ficção de *Graciliano*” (SANTIAGO, 2002, p. 293, grifo do autor). Nesse novo inter-relacionamento, “entre passado e presente, tempo e linguagem” (MIRANDA, 2009, p. 129), convivem lado a lado o “Silviano/narrador-personagem” e o “Graciliano/narrador-personagem”; por isso “é preciso se ater à lógica da dobradiça [...] com todas as suas consequências, um diário (falso) e por isso a natural dubiedade que se encontra no processo narrativo” (SANTIAGO, 2002, p. 299).

Ao compararmos Gracilianos conhecidos agora por nós, encontramos dois personagens engajados e críticos diante do mundo que os rodeia. No entanto, enquanto o Graciliano que conhecemos por *Memórias do cárcere*, por exemplo, é uma pessoa que não aceita pacificamente os desmandos e desigualdades e, na maioria das vezes, age perante as injustiças com as quais se depara, o Graciliano conhecido pelo relato pessoal de *Em liberdade* também se choca com a realidade. Entretanto, marcado pelo trauma da prisão e pelo medo de novas represálias, refugia-se na escrita íntima como uma forma de enfrentar o sistema. Notamos,

nesse Graciliano, um certo refreamento e uma fisionomia debilitada que dificultam a exposição aberta ao outro e ao enfrentamento direto da realidade.

O ano da morte de Ricardo Reis entrelaça, também, uma variedade de perspectivas. Entretanto, elas são estruturadas de forma diferenciada se comparadas com o texto de Silviano Santiago. Nesse caso, Saramago constrói o seu Ricardo Reis a partir da leitura que elaborou do heterônimo pessoano; e as imagens desses dois personagens, apesar de também semelhantes em alguns aspectos, terminam diferentes, em função da projeção da perspectiva crítica do narrador heterodiegético saramaguiano. A criação do Ricardo Reis durante o romance está associada também ao fato de ele ser como um “texto” que está sendo construído por Saramago, uma versão/leitura do heterônimo, como se Saramago se colocasse no lugar de Fernando Pessoa e tentasse continuar a escrita de Reis, deslocando-o de contexto.

Em Saramago, não há, portanto, um narrador-personagem como no texto de Silviano, mas sim um narrador heterodiegético que, não só discorda das atitudes (ou da inércia) do personagem Ricardo Reis, como também as critica e revela ao leitor os segredos e falsidades dele, assumindo, por vezes, a perspectiva do personagem para desconstruí-la por dentro e afirmar a sua; além de elucidar/ romper, em muitos pontos, os limites entre realidade e ficção. Como bem resume Maria Alzira Seixo, esse narrador:

[...] se define em função de um tempo conjuntural e conjectural (história e ficção), espécie de consciência infeliz na sua onisciência desenganada (proposta à moralização, ao aforismo e à profecia) mas ao mesmo tempo satisfazendo-se com a perspectiva lúdica dos materiais que domina, fazendo humor com as suas possibilidades manipuladoras e comprazendo-se cinicamente (ou mesmo despidoradamente) no desvelar progressivo e pormenorizado dos meandros mais secretos das motivações das suas criaturas (SEIXO, 1999, p. 43).

Tal possibilidade se dá, como observamos em capítulo anterior, por meio da autoridade que Saramago concerne ao seu narrador. Enquanto Ricardo Reis permanece passivo, o narrador – estruturado, principalmente, em terceira pessoa, mas que usa, também, da primeira (principalmente no plural) para tecer seus comentários críticos – faz um papel de perscrutador ativo, ao examinar e comentar tanto os eventos de Portugal e da Europa (que não recebem a atenção de Reis), como a falta de atitude e engajamento do protagonista. Até mesmo os momentos em

que Ricardo Reis aparenta manifestar-se criticamente são, na verdade, apresentados ironicamente pelo narrador, tornando-se ainda mais evidente a letargia do personagem.

Tanto Graciliano Ramos como Ricardo Reis são personagens que residem em um local ao qual não sentem pertencer verdadeiramente, o que influencia no entendimento da figuração de cada um e do modo como eles respondem ao que são expostos. O primeiro, devido às várias transferências de prisão, acabou sendo libertado no Rio de Janeiro, onde foi recebido por Heloísa e hospedado por José Lins do Rego. Graciliano não se sente à vontade em estar de favor na casa do amigo, fica preocupado com as despesas e por não ter dinheiro para sustentar-se sem a generosidade alheia. Algumas vezes, expressa de maneira exagerada sua gratidão, colocando-se em uma posição de inferioridade, outras parece ser rude ao não aceitar a ajuda alheia por querer se levantar sozinho. O fato de estar em uma cidade desconhecida aumenta a sua percepção de que não faz parte daquele local, de sentir-se um excêntrico. Tal perspectiva só vem à tona quando o narrador-protagonista reflete sobre suas atitudes e situação.

Por seu lado, Ricardo Reis, apesar de também estar em uma cidade que há muitos anos não visitava, pouco importa-se em se inteirar do contexto lisboeta, não percebendo o que mudou no local, na política, nem seu próprio deslocamento naquele contexto. Com uma situação financeira tranquila, tampouco preocupa-se com a escolha da sua moradia ou do local de trabalho, hospedando-se em um hotel, lugar neutro que não exige comprometimento com ninguém ou com algum ideal. Depois de algum tempo, movido pelo medo de que seu caso com Lídia fosse descoberto e para fugir dos interesses e das aproximações que já estavam surgindo por lá, aluga uma casa. Nesse local, não se sente realmente em casa, vive como se estivesse apenas de passagem, defendendo-se de qualquer laço estreito com o ambiente.

Ao pensarmos no convívio dos protagonistas com o espaço, fica acentuada mais uma divergência entre eles. Graciliano observa tudo o que acontece ao seu redor, principalmente o que diz respeito ao cenário político do país, e tece críticas e conjecturas em seu diário acerca do assunto, sentindo-se comprometido em fazer alguma coisa que denuncie ou que estimule a população a enxergar os problemas do país. Por mais que, em geral, não consiga expressar oralmente suas inquietações políticas, encontra na palavra escrita uma forma de expor seus

pensamentos. Já Ricardo Reis mostra-se alheio ao mundo que o cerca; ele até observa algumas coisas enquanto passeia pela cidade, mas sempre está com olhos de contemplador, não enxergando a profundidade dos atos que presencia, como o bodo do século ou a procissão em Fátima, preferindo não questionar a aparente normalidade e ordem do ambiente. Move-se no mundo como se fosse um “fantasma”, vazio de conteúdo reflexivo e sem um efetivo engajamento com a realidade. Enquanto Graciliano sente-se incomodado com o governo e não se conforma com as atitudes de Vargas, mantendo seu posicionamento contrário à repressão, mesmo tendo receio de expô-lo como fazia antes da prisão, Ricardo Reis finge ter algum posicionamento político, apenas para agradar Sampaio e, assim, aproximar-se de Marcenda.

Durante toda a história, Graciliano e Reis são postos em confronto com a realidade e com uma gama de sentimentos humanos, mas cada um reage de uma maneira. Ramos enfrenta todas as situações e sensações, pensa sobre as suas ações e sentimentos, entrega-se a eles, analisa e crítica sua postura e a dos outros, atentando para como isso afeta sua identidade. Embora mostre-se fragilizado e receoso, não consegue ser indiferente diante do que vê/viu e sente/sentiu, ciente da necessidade de enfrentar tudo o que passou e está passando para conseguir a liberdade almejada. Então, luta diariamente para que isso se efetive. Reis, ao contrário, evita o confronto com a realidade, prefere a neutralidade para não perder o controle sobre seus sentimentos ou para não criar nenhum vínculo, posicionamento ou engajamento. Prefere não reagir, não pensar, entrega-se ao estado de fadiga e desinteresse, não percebendo a complexidade do que está acontecendo ao seu redor ou consigo – atitude que o narrador ironiza e reprova.

Graciliano Ramos tem a necessidade de observar e sentir tudo, escrever e reescrever sobre o que observou e sentiu. Desse modo, constrói novas perspectivas ou as reafirma, para, assim, superar seus medos e fraquezas e, então, conseguir alcançar a liberdade. Ele sabe que faz parte daquele novo mundo e decide adentrar nele, descobri-lo e vivê-lo, pois só dessa maneira é que poderá entendê-lo, enfrentá-lo e encontrar seu lugar. Ricardo Reis contempla o que o circunda, mas não o enxerga em profundidade, apenas perambula pela cidade e pelas leituras das notícias de jornais. Esperando o tempo passar, não faz nenhum esforço para pertencer àquele mundo, para saber ou entender o que realmente acontece no país.

Sua visão acerca dos acontecimentos e de si é muito superficial, cabendo ao narrador fazer as críticas e apresentar as camadas submersas da história.

Os posicionamentos dos protagonistas diante do contexto histórico também diferem, isso porque um sofreu, na “própria pele”, a repressão devido ao seu posicionamento contrário ao governo de Vargas, e o outro nunca se envolveu e/ou discutiu nada referente ao governo de Salazar. Ramos lembra do que passou e acusa as consequências disso para tecer críticas ao governo. O distanciamento diante do vivido e a circunspeção pela escrita permitem-lhe maior reflexão acerca do cenário político, econômico e social do país, trazendo à tona seus diferentes pontos de vista e adensando, assim, a compreensão da realidade. Graciliano sabe como está o país, a partir do que viveu no cárcere e do que vive e vê após sua libertação. Assim, consegue ver como é o governo no seu cerne e projetar perspectivas futuras para o país. Ele analisa as notícias, discursos e suposições divulgados pela mídia, bem como daqueles que o cercam, e revela, através da sua perspectiva de narrador, que Vargas não é aquele homem virtuoso e promissor como a maioria via. Ricardo Reis, ao contrário, mal sabe quem está à frente do governo; descobre isso por meio de algumas notícias do jornal ou de conversas ocasionais, com Sampaio e Lídia, por exemplo. Mas em nenhum momento questiona o que lê ou o que os demais apresentam da imagem e forma de governo salazarista, nem se indigna com a situação precária do povo. Apenas escuta, tece algum comentário displicente, aceitando a imagem de Salazar como salvador da pátria, que a mídia transmite. Quem contesta o que Reis lê ou vê é, sim, o narrador, cuja perspectiva nos permite avaliar a apatia do protagonista e as barbáries que o governo comete.

Na narrativa de Saramago, a evocação dos acontecimentos históricos se dá, eventualmente, nas conversas de Reis com Salvador, Sampaio, Lídia e Pessoa, mas é por meio dos jornais que tais eventos mais vêm à tona. Para passar o tempo, o protagonista lê jornais, porém não presta atenção ao modo como o texto é articulado e manipulado para mascarar a realidade, preferindo acreditar que tal gênero de discurso nunca mente. Mesmo quando se depara com algum registro das adversidades enfrentadas pelo povo, não se sente tocado, nem percebe a gravidade da situação, mantendo uma postura passiva. Por vezes, Lídia e Pessoa aventam outros pontos de vista sobre as notícias, mas Reis não demonstra interesse em aproveitá-los e considerar as motivações ocultas na superfície dos dados. A leitura para o Ricardo Reis saramaguiano é, sobretudo, um entretenimento, não uma

estratégia para conhecer e pensar o mundo em que vive. Se demonstra alguma preocupação com o que lê, é antes estética do que ética. É, portanto, do contrapondo entre as perspectivas dos personagens, associadas ao discurso problematizador do narrador, que o sentido dos eventos históricos restam relativizados no romance, especialmente, a forma de recepção e ação da sociedade diante desses eventos.

No romance de Silviano Santiago, tal relativização se deve ao relato das vivências e percepções do protagonista, bem como à análise crítica do narrador autodiegético. Graciliano lê os jornais e não crê em tudo que está escrito; pelo contrário, duvida, questiona e ressignifica o que foi publicado. Para ele, há uma uniformidade no modo de apresentação das notícias, uma repetição de conteúdos e fórmulas que não permitem o questionamento do governo, o que indica a dominação política e a censura sobre a imprensa. Devido a isso, Graciliano prefere dedicar seu tempo à meditação sobre si e o mundo, e à maneira de melhor romper com tal clausura, a ler jornais e revistas divulgadores e mantenedores do poder estabelecido. Também não acha interessante mergulhar na leitura de um romance ficcional ou mesmo dedicar-se a construção de um, porque não conseguiria, nesse momento, ficar preso a um único enredo, nem anular sua própria subjetividade e angústia, diante de inúmeros assuntos urgentes que precisavam ser pensados, questionados e desestabilizados, para assim, talvez, conseguir alguma mudança.

A partir dessa aproximação dos protagonistas com o contexto e com a leitura, principalmente das notícias de jornais e revistas, podemos traçar aproximações e afastamentos entre o Ramos e o Reis “originais”, e os criados por Silviano e por Saramago, respectivamente. Graciliano mantém o mesmo posicionamento engajado e crítico; porém, nessa narrativa, mostra-se em plena crise de identidade, escolhendo o diário para expor as dores do cárcere e as fragilidades consequentes. Ricardo Reis ainda mantém sua postura de alheamento em relação ao mundo e ataraxia, mas vive num espaço e tempo bem reais, diferentes dos exaltados em sua literatura. Conforme bem resume Maria Alzira Seixo, Ricardo Reis:

[...] é um moderno que escreve odes clássicas, um homem que vive fora da sociedade do seu tempo, obcecado pela fuga do tempo e pela busca dos prazeres moderados, pelo amor plácido das ninfas e pelo discurso raciocinante e inteligente do mundo e da sensação. O leitor descobre que Reis vive uma vida real, enquanto personagem de ficção (SEIXO, 1999, p. 92).

Outro fator que auxilia no entendimento do desenvolvimento de tais protagonistas é o modo como cada um reage diante do convívio e relacionamento com outrem:

[n]a tessitura de vozes revividas, no reencontro emocionado com o Outro, não se trata de eternizar o passado, mas de confrontá-lo com o presente e inocular a própria mobilidade deste no narrado, reinventando com as imagens arbitrárias da memória e da imaginação a trajetória comum de vida percorrida (MIRANDA, 2009, p. 121).

No início de ambas as obras, os protagonistas não se sentem à vontade diante das perguntas que lhe são dirigidas. Para Graciliano, isso ocorre porque ainda não se adaptou ao novo local e à nova situação. Além disso, não sabe definir as reais intenções de quem lhe procura. Por isso, evita manifestar-se ou confrontar-se com os outros, fechando-se no mundo da escrita diarística. Muitas vezes mascara seus pensamentos para esconder posicionamentos mais radicais, ou mesmo para proteger-se da cobrança ou acusação alheia, mas depois, ao analisar tal postura e seus efeitos, consegue valorizar a perspectiva do outro na análise da própria identidade. Ricardo Reis também sente-se incomodado com perguntas e foge dos conflitos com outrem. Quando lhe são dirigidos questionamentos em relação ao país, simula ter um posicionamento para mascarar sua falta de engajamento. Portanto, ambos os protagonistas fingem, mas por motivos diferentes, sendo que Graciliano tem noção da sua atitude e Reis não.

Ainda a respeito da relação dos protagonistas com os demais personagens, inferimos como cada um reage a imagens projetadas pelos outros, aos rótulos que lhe são impressos. Graciliano tem diante de si inúmeras visões sobre quem é, alguns os vêem como ingrato e egoísta, porque não responde o que desejam ouvir ou porque demonstra incômodo com a generosidade alheia; outros, como um ex-presidiário que pode denunciar o governo; outros ainda, como um grande escritor da literatura brasileira. Tais visões são cotejadas e algumas confirmadas pelo protagonista. O estigma de ex-presidiário pesa bastante sobre a sua autoavaliação e postura, afastando pessoas e dificultando sua reinserção no mercado de trabalho e na superação das dificuldades financeiras. Outra face assumida é a do egoísmo e enclausuramento, talvez porque não poderia ser outra a atitude de alguém extremamente ferido e temeroso. Quanto à imagem de grande escritor, prefere a

modéstia e o reconhecimento dos próprios limites. A consideração das perspectivas alheias e a autoavaliação dependem, em muito, da postura reflexiva do narrador sobre o eu narrado.

Ricardo Reis, por sua vez, é considerado sempre com deferência por sua condição financeira. Quando chega aos locais, como no hotel, restaurantes e até mesmo quando é intimado pela PIDE, é tratado como “Senhor Doutor”. Entre a massa das pessoas da classe menos favorecida, automaticamente, é privilegiado e visto com distinção. O personagem, no entanto, indiferentemente, não agradece nem se incomoda com tal deferência. Resta ao narrador acusar a divisão de classes e a submissão do povo, assim como ironizar a pose e a classe do protagonista. Essa atitude fechada e egoísta de Reis, ao contrário de Ramos, corresponde ao seu ideal de apatia e não envolvimento, assim mantendo-se exilado de tudo e de todos.

Um aspecto enfatizado nos dois romances é a desvalorização do intelectual literário. Para além da condição de ex-presos e da aparência debilitada, a dificuldade de adaptação de Ramos ao trabalho advém da escassez de oportunidades e das restrições impostas aos escritores. Reis é bem tratado, porque se apresenta como médico. Mesmo que ninguém o conheça ou saiba se é ou não um bom profissional, tem o respeito de todos devido a sua profissão, bem vista pela sociedade. Nunca revela que é, também, poeta; será que garantiria o mesmo reconhecimento caso se autoidentificasse como poeta e não como “doutor”? Provavelmente não, pois, como observamos, nem Fernando Pessoa mereceu, da sociedade da época, o respeito e as congratulações devidas.

A maioria dos outros personagens só enxerga a exterioridade dos protagonistas. No caso de Reis, nem ele aprofunda-se no seu próprio interior, evitando a autoreflexividade para não deixar que sensações e sentimentos adversos o dominem. Quando sua intimidade é invadida pelo fantasma oculto de Fernando Pessoa, protege-se e evita maiores conflitos, fugindo do enfrentamento consigo mesmo. É a perspectiva do narrador que desvenda os pensamentos e sentimentos de Reis, reproduzindo um discurso interior, na maioria das vezes, já traduzido por uma roupagem distanciada e irônica. Por seu lado, Ramos, durante todo o romance, tece reflexões sobre si, sobre seus sentimentos e motivações mais ocultas, enfrentando sua intimidade problemática como uma forma de se manter vivo e em busca da libertação. Enquanto Graciliano se autoanalisa e vive intensamente tal intimidade, Reis olha para outro mundo e espera a vida passar.

Além disso, no caso de Graciliano, é perceptível como seus relacionamentos afetivos, conjugal ou familiar, interferem na sua maneira de ser e entender-se. Mesmo voltado para sua individualidade, Graciliano não deixa de se preocupar com os outros, inquieto por sua postura ou imagem poder prejudicar aqueles que o cercam. Uma dessas aflições relaciona-se à situação de seus filhos e esposa, ao que poderia fazer para sustentá-los e para reuni-los no Rio de Janeiro. Ricardo Reis, sem perceber, acaba revelando algumas das suas características ao entrar em contato com Lídia e Marcenda, mas, de maneira oposta a Ramos, não se interessa verdadeiramente pelo que elas sentem, a ponto de mudar suas atitudes. O auge de sua defesa perante as aproximações afetivas revela-se no modo com que lida com a gravidez de Lídia, pensando até em aborto para assim evitar qualquer vínculo com o filho e as consequentes responsabilidades disso. Diferente do Reis pessoano, que tem na Lídia idealizada, a musa inspiradora de um amor sossegado, o Reis saramaguiano mantém um relacionamento instável com uma simples camareira de hotel o que também sugere que esse Reis não tem o controle pleno das suas emoções, mesmo acreditando que devam ser superadas pela razão, por isso foge diante de qualquer enfrentamento.

Graciliano deixa-se tocar pelos sentimentos e sensações que o mundo e os outros lhe proporcionam; é disso que muitos dos pensamentos acerca de si surgem e auxiliam-no a superar o corpo ferido pelo cárcere e a conseguir forças para obter a real liberdade, mesmo que muitas vezes não revele o que realmente sente para ninguém, preferindo o papel como confidente. Graciliano opta por observar e refletir solitariamente sobre o que sucede em torno de si, buscando não se deixar conduzir pelos ideais dos outros, mesmo quando não consegue tecer suas próprias conclusões. Já Reis, como antes mencionado, evita qualquer sentimentalismo ou possibilidade de ser afetado pelas emoções. Além disso, antes de ter que ponderar sobre algo, escolhe deixar-se guiar pelo que lê, ouve ou vê, pelo espetáculo do mundo. Assim, podemos dizer que Graciliano permite se contaminar pelo ambiente e emocionar-se, revelando-se na sua humanidade complexa, diferentemente de Reis, que busca manter a ataraxia, reprimindo o descontrole dos sentimentos humanos.

A escrita e a literatura são assuntos abordados nos dois romances, mais explicitamente em Silviano Santiago. Em primeiro lugar, ambos os protagonistas são escritores, mas somente Graciliano assume esse papel e se dedica à escrita. O Reis

saramaguiano parece não estabelecer uma conexão legítima com a poesia, como a de alguém que escreve por desejo ou necessidade íntima.

A escrita para Graciliano surge como um modo de libertação do seu “eu”, que, na verdade, se vê sufocado. O diário é para ele o único meio que tolera todos os seus desabafos e desagrvos, sem atrito ou censura. É através do papel, do relato das suas primeiras experiências pós-prisão e da rememoração do cárcere, que ele denuncia o regime repressor que comanda o país. Além disso, escrever também é uma forma de enfrentar o mundo e o outro, e refletir melhor sobre suas ideias e sentimentos, de ficar sozinho consigo mesmo e construir suas conjecturas. O diário é seu fiel depositário, suporta tudo e ainda permite que repense alguns registros, as implicações e efeitos de sua escrita. Reis não se entusiasma com a escrita, muito menos pensa sobre as implicações éticas de seu fazer literário. Seus versos aparecem como lembranças eventuais, desligados do mundo realmente vivido, como se oriundos de uma reprodução automática e sem legitimidade.

Ricardo Reis tem uma vida monótona e não se incomoda com isso, apagando-se paulatinamente no decorrer da história e isolando-se dos conhecidos e de Portugal. A monotonia também faz parte da vida de Graciliano, porém lhe é imposta por sua condição debilitada e precária. O ato de escrever para Graciliano é uma maneira de romper com tal estado, mas o diário ainda não concebe a total libertação, mostrando-se, muitas vezes, até como uma forma de aprisionamento que prolonga a experiência do cárcere. Na segunda parte do romance, como um modo de se desvencilhar disso, o protagonista investe na escrita sobre Cláudio Manoel da Costa, depois que teve um sonho com o inconfidente mineiro e o modo como esse morreu, através da elaboração de um conto, dedicando-se novamente a um outro, mas não fictício, nem distante da sua própria experiência e daquilo que deseja denunciar. Assim, ao escrever sobre o poeta setecentista, confessa muito de si; busca a própria libertação, a partir da liberdade do outro. Empreende esse processo, necessariamente, através da criação literária, do mesmo modo como o faz Silvano Santiago.

A elaboração do conto e a construção da sua versão sobre a morte de Cláudio Manoel da Costa não deixa de ser uma forma de lutar para ter a própria vida de volta, livre do medo e da fraqueza que o impedem de sair e vencer o apagamento que tentaram lhe impor, pois narrar é agir. O narrador ou suposto autor transfere “[...] as suas intenções de um sistema linguístico para outro”, travestindo “o falar por si na

linguagem de outrem, e por outrem na sua própria linguagem (BAKHTIN, 2010, p. 119). Assim, utiliza a voz do outro para expor a sua e oferecer diferentes pontos de vista acerca da história e de si, contribuindo para a própria refiguração individual.

As diferentes perspectivas seguem multiplicando-se no romance, ao passo que, devemos lembrar, o Graciliano narrador-personagem que nos conta as suas experiências, já não é propriamente o mesmo que as viveu. Isso ocorre porque o eu que narra hoje não é igual ao que viveu ontem; logo, a perspectiva desse que conta pode expressar certas diferenças e principalmente críticas em relação ao comportamento vivido ontem e narrado hoje. Ao nos depararmos com essa amplitude de diferentes perspectivas que se entrelaçam, nós, como leitores, promovemos a nossa interpretação, sendo capaz de conectar os “vazios” do texto; ou seja, criamos então um enfoque próprio em relação ao personagem e à história a ele relacionada. Essa nova leitura não é igual a nenhuma das mencionadas anteriormente e alimenta a sobrevida do personagem. Graciliano Ramos não é mais somente o alagoano que conhecemos como escritor de romances e homem envolvido politicamente; é também aquele que assumiu as características da leitura de Silvano, do narrador-personagem e as criadas por nossa interpretação.

Em Saramago, encontramos um Ricardo Reis que não se modifica ao longo de todo o romance, mantendo sua disciplina vinda do epicurismo e do estoicismo. Na verdade, ele permanece apático e alienado, vive naquele mundo da narrativa, mas parece estar em outro. Como as coisas e os acontecimentos desse mundo não o movem e nem o inquietam, ele segue observando-os passivamente e, por isso, apagando-se ao ponto de acatar serenamente a morte. Há, então, uma refiguração de Ricardo Reis, que, a partir da perspectiva de Saramago, ganha uma outra personalidade que é, afinal, mais alheia que a do "original" (heterônimo de Fernando Pessoa) aos acontecimentos pessoais e histórico-sociais. Entretanto, é relevante lembrar que, mesmo sendo este Reis outro, o discurso narrativo deixa sempre clara a dependência dele em relação àquele criado por Fernando Pessoa, investindo e potencializando também a atitude dialógica e intertextual do leitor.

Assim, o leitor convive com o Ricardo Reis de Fernando Pessoa, com o Ricardo Reis de Saramago, com o Ricardo Reis do narrador, sem falar que o Ricardo Reis (independentemente se pessoano ou saramaguiano), em sua origem como heterônimo, é essencialmente múltiplo; e constitui o seu Ricardo Reis ao envolver-se com todos os anteriores de forma complementar. Essa concepção

dinamiza a sobrevida do personagem Ricardo Reis, que não é mais só o heterônimo estoico do poeta português, ou o personagem deslocado do romancista, ou o ironizado pelo narrador perspicaz; é também um outro criado a partir da mistura e conjugação de todos esses, que nasce e vive como consequência de nosso ato de ler e interpretar.

Ao observar as leituras dos dois romances que foram aqui nosso objeto de estudo, percebemos que, apesar de suas diferenças, o plurilinguismo que encontramos, nos dois casos, ativa a sobrevida dos protagonistas, parecendo-nos que são “[...] o que há de mais *vivo* no romance” (CANDIDO *et al*, 1976, p. 54, grifo do autor). A construção desses dois personagens e a escolha dialógica que alimenta sua sobrevivência é realizada de modo a relativizar o fazer literário em si, atingindo com isso também outros discursos que o nutrem e circundam – principalmente o histórico. É esse o modo pelo qual os dois autores procuram estimular a atividade crítica do leitor, que entra em “curto-circuito” no momento da leitura, respondendo ao estímulo de articulador efetivo da multiplicidade de vozes e significações da obra.

REFERÊNCIAS

- AGUILERA, Fernando G. (Org). **As palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução Aurora Bernardini et al. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BIRMINGHAM, David. **História de Portugal**: uma perspectiva mundial da História. Tradução Ana Mafalda Tello. 2. ed. Lisboa: Terramar, 2007.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. 1. ed. 1. reimp. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
- CARVALHAL, Tania Franco. Intertextualidade: migração de um conceito. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 9, p. 125-136, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/issue/view/4190>>. Acesso em: 14 nov. 2014.
- _____. **Literatura comparada**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- COELHO, Jacinto do Prado. **Diversidade e unidade em Fernando Pessoa**. São Paulo: Verbo, 1977.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. 1. reimp. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.
- CUNHA, Eneida Leal (Org.). **Leituras críticas sobre Silviano Santiago**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007.
- FACIOLI, Valentim. Um homem bruto da terra (biografia intelectual). In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1987.
- FERREIRA, Priscila de Oliveira. **Ricardo reis**: ficção da ficção. 2006. 154 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

FIORUCI, Wellington Ricardo. O labirinto da escritura: ficção e memória nas poéticas de Ricardo Piglia e Umberto Eco. In: FIORUCI, Wellington Ricardo; FIORUCCI, Rodolfo (Org.). **Vestígios de memória: diálogos entre literatura e história**. Curitiba: CRV, 2012.

Fundação José Saramago. **Biografia de José Saramago**. Lisboa, 2010. Disponível em: <<http://www.josesaramago.org/biografia-jose-saramago/>>. Acesso em: 13 fev. 2015.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GOMES, Álvaro C. **A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. 182 p.

HOISEL, Evelina. Figurações da memória: ficções de Silviano Santiago. **Revista de Literatura, História e Memória**, Cascavel, v. 7, n. 10, p. 7-16, 2011. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/5904>>. Acesso em: 12 nov. 2014. p. 7-16.

HUTCHON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 330 p.

KAWAMURA, Regina Cláudia. **O ano da morte de Ricardo Reis: o leitor no jogo de ficção**. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semánsise**. Tradução de Lucia H. F. Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MATHIAS, Herculano G.; LACOMBE, Maria do Carmo D. **200 Anos: Inconfidência Mineira – Revolução Francesa**. Rio de Janeiro: Spala, 1989.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

NASCIMENTO, Antonio R. F.; REDSON, JOSÉ C. Uma identidade mascarada: a quebra de fronteiras realidade/ficção na obra *Em liberdade*, de Silviano Santiago. **Literatura e Autoritarismo**, v. 1, n. 22, p. 105-112, 2013. Disponível em: <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/LA/article/view/10684/pdf>>. Acesso em: 13 dez. 2014.

NÜNNING, Ansgar. On the perspective structure of narrative texts: steps toward a constructivist narratology. In: PEER, Willie Van e CHATMAN, Seymour. **New perspectives on narrative perspective**. New York: State University of New York Press, 2001. p. 207-223.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. Personagem e focalização: a perspectiva de Lobo Antunes. In: REIS, Carlos; HENRIQUES, Marisa das Neves. **Revista de Estudos**

Literários: Personagem e Figuração. Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, n. 4, 2014, p. 275-305.

OLIVEIRA, Raquel Trentin; WERLANG, Gérson. Dialogismo no romance português contemporâneo. **Revista Bakhtiniana**, São Paulo, vol. 8, n. 1, p. 176-189, jan./jun. 2013. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/13810>>. Acesso em: 8 jan. 2016.

PESSOA, Fernando. **Odes de Ricardo Reis**: obra poética III. Jane Tutikian (Org.). Porto Alegre: L&PM, 2011.

PREVEDELLO, Tatiana. **Mímese e realidade em O ano da morte de Ricardo Reis**. 2006. 137 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Santa Maria, Santa Maria, 2006.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. 12. ed. São Paulo: Record, v. I, 1979.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. 12. ed. São Paulo: Record, v. II, 1979.

REIS, Carlos. A sobrevida das personagens. In: _____. Estudos narrativos: estado da questão e a questão da personagem. **Figuras da ficção**, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2012. Disponível em: <<https://figurasdaficcao.wordpress.com/2012/09/23/a-sobrevida-das-personagens-1/>>. Acesso em: 20 jan 2015

_____. Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem. In: REIS, Carlos; HENRIQUES, Marisa das Neves. **Revista de Estudos Literários: Personagem e Figuração**. Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, n. 4, 2014, p. 43-68.

SANTIAGO, Silviano. **Em liberdade**: uma ficção de Silviano Santiago. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. Reflexões de Silviano Santiago a partir de *Em liberdade*. Entrevistadora: CHEOLA, Maria Laura van Boekel. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 8, n.1, p. 291-306. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 29 fev. 2015

_____. Silviano Santiago: entrevista. Entrevistadores: ROUCHOU, Joelle; GUIMARÃES, Júlio C. **Revista Casa de Rui Barbosa**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 259-284, 2007. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero01/FCRB_Escritos_1_11_Joelle_Rouchou_e_Julio_Castanon_Guimaraes.pdf>. Acesso em 17 fev. 2015.

_____. Meditação sobre o ofício de criar. **Aletria: revista de estudos de literatura**, Minas Gerais, vol. 18, s/n, p. 173-179, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1450>>. Acesso em: 12 nov. 2014.

SARAMAGO, José Saramago. **O ano da morte de Ricardo Reis**. 1. ed. 9. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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

SEIXO, Maria Alzira. **Lugares da ficção em José Saramago**: o essencial e outros ensaios. Lisboa: INCM, 1999.

SIMÕES, João Gaspar. **Vida e obra de Fernando Pessoa**. 6. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

TUTIKIAN, Jane. Apresentação. In: PESSOA, Fernando. **Odes de Ricardo Reis**: obra poética III. TUTIKIAN, Jane (Org.). Porto Alegre: L&PM, 2006. p. 7-28.