

UNIVERSIDADE ABERTA



UNIVERSIDADE  
**AbERTA**  
[www.uab.pt](http://www.uab.pt)

***Figuração e sobrevida de Ricardo Reis em  
José Saramago e João Botelho***

André Filipe de Amorim Campos

Dissertação de Mestrado em  
Estudos Comparados – Literatura e Outras Artes

Dissertação orientada pelo  
Professor Doutor Luís Carlos Pimenta Gonçalves

Junho de 2023

A utilização deste trabalho por terceiros deve respeitar as condições definidas pela licença Creative Commons Atribuição Não-Comercial 4.0 Internacional ([CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)).

This work is licensed under the Creative Commons Attribution Non-Commercial 4.0 International License ([CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)).



## **AGRADECIMENTOS**

Ao Professor Doutor Luís Carlos Pimenta Gonçalves. À coordenação e ao corpo docente do Mestrado em Estudos Comparados – Literatura e Outras Artes, da Universidade Aberta. Ao Chico Diaz. À produtora Ar de Filmes.

*Ao Jorge.*

*À Rita.*



## DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter actuado com integridade na elaboração do presente trabalho.

Confirmo que não recorri à prática de plágio ou a qualquer forma de falsificação de resultados.

Universidade Aberta, 5 de Junho de 2023.

Assinatura: \_\_\_\_\_.

*(André Campos)*

## *Figuração e sobrevida de Ricardo Reis em José Saramago e João Botelho*

### **RESUMO**

No contexto da crescente valorização dos estudos interartes e da personagem, propõe-se uma análise aos processos literário e cinematográfico de figuração e sobrevida da personagem de Ricardo Reis implicados no romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago, e no filme homónimo (2020), de João Botelho. No processo literário, é dado destaque, através dos elementos narrativos relevantes, à intenção autoral como eixo da figuração e ao que aqui se designa por *relação entre continuidade e transformação* enquanto dinâmica estrutural da sobrevida romanesca. O processo cinematográfico é analisado no quadro da transposição intermediática e da estética botelhiana, sendo privilegiada uma abordagem comparatista que resgata o diálogo entre os três universos – Pessoa, Saramago, Botelho. Apresenta-se o Ricardo Reis fílmico como produto do binómio *luz-diálogo*, aquela sinédoque do primado da linguagem cinematográfica, este sinédoque do primado do texto.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Figuração, sobrevida da personagem, Ricardo Reis, José Saramago, João Botelho.

*Figuration and afterlife of Ricardo Reis in José Saramago and João Botelho*

**ABSTRACT**

In a context of growing interest in Interart and Character studies, this dissertation explores the literary and cinematic processes of figuration and afterlife of character implicated in the novel *The year of the death of Ricardo Reis* (1984), by José Saramago, and in the namesake movie (2020), by João Botelho. Based on the relevant narrative elements, the reading seeks to underline, in the literary process, the authorial intention as figuration's axis, and what is hereby named as "relation between continuity and transformation" as the structural dynamics of the character's afterlife. The cinematic process, framed by a theoretical look to adaptation and Botelho's own aesthetical approach, is subject to a comparative study that seeks to illuminate the dialogue linking all three universes – Pessoa, Saramago, Botelho. It is put forward the hypothesis of the filmic Ricardo Reis being a product of the binomial "light–dialogue", the former as synecdoche of the cinematic discourse primacy, the latter as synecdoche of the text primacy.

**KEYWORDS**

Figuration, afterlife of Character, Ricardo Reis, José Saramago, João Botelho.

# ÍNDICE

ÍNDICE DE TABELAS.....	ix
INTRODUÇÃO .....	1
1 FIGURAÇÃO, SOBREVIDA, ADAPTAÇÃO, PERSONAGEM .....	11
1.1 Figuração e sobrevida da personagem .....	11
1.1.1 Continuidade e transformação .....	15
1.2 Transposição intermediática.....	18
1.3 Personagem: algumas notas gerais.....	23
2 RICARDO REIS: FIGURAÇÃO E SOBREVIDA LITERÁRIAS .....	27
2.1 Ricardo Reis «original»: uma ficcionalização com avanços e recuos .....	27
2.2 O romance: apresentação e notas; a <i>ideia</i> como trave-mestra da figuração .....	29
2.3 O processo literário de figuração e sobrevida .....	35
2.4 Continuidade e transformação.....	38
2.4.1 Continuidade.....	38
2.4.2 Transformação .....	43
3 RICARDO REIS: FIGURAÇÃO E SOBREVIDA CINEMATOGRAFICAS.....	70
3.1 O filme: apresentação e notas .....	70
3.2 Variação, compressão e recorte.....	74
3.3 Ricardo Reis fílmico: a luz e o diálogo.....	75
3.4 O discurso directo e as personagens da invenção fílmica.....	80
3.4.1 O discurso directo .....	80
3.4.2 As personagens da invenção fílmica.....	85
3.5 Recortes e compressão .....	90
3.6 A obra poética como produto diegético: marca autoral .....	95
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	102
5 BIBLIOGRAFIA .....	111
6 ANEXOS.....	116

## ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 2.1: relação referencial entre romance e fontes pessoais. ....	40
Tabela 2.2: esquema de contrastes literários entre Lídia e Marcenda. ....	61
Tabela 3.1: esquema comparativo da CENA 5 face ao romance e às odes ricardianas.....	81
Tabela 3.2: esquema comparativo da CENA 20 face ao romance.....	84
Tabela 3.3: esquema comparativo da CENA 13 face ao romance.....	86
Tabela 3.4: esquema de contrastes filmicos entre Lídia e Marcenda. ....	94
Tabela 3.5: esquema comparativo da CENA 37 face ao romance e às odes ricardianas.....	99

## INTRODUÇÃO

Foi ao ver Chico Diaz, no «escurinho do cinema» (como diria a Rita Lee), mais de um século passado sobre o *dia triunfal* de Fernando Pessoa, dando rosto e voz a Ricardo Reis, o poeta de *Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo*, de *Vem sentar-te comigo*, *Lídia*, de *Vivem em nós inúmeros*, que uma pergunta se nos impôs: o que pensaria Pessoa se aqui estivesse?

O carácter especulativo desta questão inicial em nada diminui a pertinência analítica do que lhe subjaz. Afinal de contas, a identidade daquela figura nunca esteve em dúvida: aquela personagem fílmica *era* o Ricardo Reis do romance de Saramago e o Ricardo Reis do romance *era* o Ricardo Reis da obra e heteronímia pessoanas. A pergunta inicial dava, assim, o seu lugar a uma outra, menos especulativa, mais própria de uma investigação académica: como é que Ricardo Reis, sendo sempre *ele mesmo*, se conforma literária e cinematograficamente e leva estas vidas pós-*Odes* e pós-Pessoa?

Propomo-nos, destarte, analisar os processos de figuração e sobrevida de Ricardo Reis consubstanciados no romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, de 1984, e no filme homónimo, realizado por João Botelho, de 2020.

Pela sua natureza, a personagem será porventura a categoria narrativa que anima o mais fecundo diálogo entre textos, artes e *media*, fenómeno crítico para os Estudos Comparados. Por natureza, referimo-nos à referencialidade extra-textual que evoca e projecta e à dinâmica e potencial autónomo que a caracterizam – e que evidenciam, respectivamente, a sua relação íntima com a temporalidade e a sua tendência para a migração e sobrevida.

A dimensão estrutural da personagem em qualquer narrativa é outro factor que contribui decisivamente para a sua relevância para os Estudos Comparados, uma vez que, não obstante as múltiplas diferenças de código, suporte e recepção, esta figura será sempre uma trave-mestra nos planos da forma e do sentido, tanto do prisma da produção como do prisma da recepção.

A origem de uma operação discursiva e poética que está, é preciso ter presente, pontuada por algo de inefável e misterioso, encontra-se no gesto primacial de José Saramago. O Romancista resgata Ricardo Reis da ataraxia em que, esquecido, vogava – «Escolher modos de não agir foi sempre a atenção e o escrúpulo da minha vida», segunda epígrafe do

romance, respigada em Bernardo Soares –, e, apossando-se dele, apropriando-se do seu *ser*, fê-lo viver quase nove meses inteiros na mesma cidade em que, umas semanas antes, Pessoa perecera, pondo, ao cabo desse trajecto para lá das *Odes*, um ponto final numa vida que nem sequer era, *stricto sensu*, uma vida. «Ficção da ficção» (FERREIRA, 2006), o Ricardo Reis de Saramago materializa literariamente a sobrevida romanesca do heterónimo.

Para tanto, o Romancista executa dois movimentos fundamentais: um primeiro, de uma certa *continuidade* entre o universo heteronímico e o mundo possível do romance; e um segundo, de uma específica *transformação* que, descolando dessa referencialidade pessoana (a qual, assinale-se desde já, em momento nenhum se perde), se projecta numa sobrevida cuja valoração de verdade (Doležel) já só se determina no quadro do próprio discurso que a gera. Em síntese, e nas palavras de Maria Lúcia Dal Farra, o livro coloca «no centro do que “efetivamente aconteceu” alguém que “poderia ter acontecido assim”» (DAL FARRA, 1986: 80).

Insinua-se, por intermédio deste *alguém possível*, desta *ficção da ficção*, um questionamento de profundo alcance epistemológico e ontológico, algo que o próprio Saramago, incitado a reflectir sobre a razão dos seus livros, e citando especificamente *O ano da morte de Ricardo Reis*, resumiu na pergunta: «o que é a verdade, quem é o outro?» (REIS, 2015a: 49). Donde a terceira epígrafe do romance, colhida em Fernando Pessoa: «Se me disserem que é absurdo falar assim de quem nunca existiu, respondo que também não tenho provas de que Lisboa tenha alguma vez existido, ou eu que escrevo, ou qualquer coisa onde quer que seja».

A alusão de Dal Farra ao que *efectivamente aconteceu* tem em vista, por sua vez, o cenário histórico que enforma todo o romance. O *ano* que dá título à obra foi, com efeito, um período prenhe de acontecimentos e sinais do que estava para vir. Para citar apenas alguns, o ano de 1936 é o ano da criação da Mocidade e Legião portuguesas e da Guerra Civil espanhola, da ofensiva nazi na Renânia e da afirmação imperialista de Mussolini, da falência da Sociedade das Nações e dos acordos que definiram a geometria da Segunda Guerra Mundial. E a lista continua. No plano interno, somavam-se-lhes a propaganda e a censura generalizadas, a polícia política e a caridade dos bodos, a massa anónima de informadores e a exploração de Fátima.

Ora, o que faz Saramago? Pega em Ricardo Reis, epítome do alheamento, poeta de *Sereno e vendo a vida a distância*, cuja obra, como escreveu Frederico Reis, irmão de

Ricardo, «é um esforço lúcido e disciplinado para obter uma calma qualquer» (PESSOA, 2019: 384), e lança-o de encontro a este *espectáculo do mundo*:

Da obra magnífica de Ricardo Reis impressionava-me sobretudo um verso que diz “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”. Quer dizer, deste formidável poeta, que tanto me atraía, indignava-me esta espécie de indolência, esta filosofia de vida tão complacente que se me afigurava monstruosa. [...] Num tempo convulso em que o que havia de melhor parecia desmoronar-se, quando se estava incubando, à vista de todos, o ovo da serpente que haveria de devorar tantos milhões de pessoas, Ricardo Reis, o poeta das odes maravilhosas, sentava-se diante do mundo, como se de um pôr-do-sol se tratasse, e vendo o que se estava a passar, sentia-se sábio. (SARAMAGO, 2013: 25-26).

No seu discurso à Academia Sueca, Saramago disse-o de forma ainda mais clara:

[M]as não podia [o Saramago da juventude] resignar-se, apesar de tão novo e ignorante, a que um espírito superior tivesse podido conceber, sem remorso, este verso cruel: “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”. Muito, muito tempo depois, o aprendiz, [...] atreveu-se a escrever um romance para mostrar ao poeta das *Odes* alguma coisa do que era o espetáculo do mundo nesse ano de 1936 em que o tinha posto a viver os seus últimos dias [...]. Foi como se estivesse a dizer-lhe: “Eis o espetáculo do mundo, meu poeta das amarguras serenas e do ceticismo elegante. Desfruta, goza, contempla, já que estar sentado é a tua sabedoria...”. (SARAMAGO, 2018: 6).

Se a tensão entre continuidade e transformação é a dinâmica-base da sobrevida ricardiana, a *intenção autoral* ou «*poética*» (Eco) que acabamos de enunciar é a trave-mestra da sua figuração.

Atentemos, em jeito de ensaio introdutório, na seguinte passagem do romance:

Embora a hora do jantar ainda esteja longe, vai descer. 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 o 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 começado 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, 2021: 55).

Este trecho condensa o essencial do processo literário que nos propomos investigar. Começemos por dizer que o verso e meio que está no papel é *Aos deuses peço só que me concedam o nada lhes pedir*, atribuído, consabidamente, a Ricardo Reis. Se o não soubéssemos já, bastaria talvez que tivéssemos testemunhado o seu instante genesiaco, três páginas antes:

Ricardo Reis faz um gesto com as mãos, tateia o ar cinzento, depois, mal distinguindo as palavras que vai traçando no papel, escreve, Aos deuses peço só que me concedam o nada lhes pedir, e tendo escrito não soube mais dizer, há ocasiões assim. (SARAMAGO, 2021: 52).

Vemos, portanto, *o poeta compondo* – o verso está «*agora*» começado. Antes vim-lo, tendo repousado um pouco da noite mal dormida ou do ter ainda as horas trocadas da viagem transatlântica entre o Rio de Janeiro e Lisboa, a olhar o que compusera como algo doutrém, de «alguém de quem não gostasse, ou o irritasse mais do que é normal e desculpável». É que, com efeito, este Ricardo Reis «não é o poeta, é apenas um hóspede de hotel». Isto é, o homem que relê o verso não é já o poeta que o escrevera, porque é deste modo que acontece com os poetas reais: além-versos, são homens como os demais. Ao mesmo tempo, este não é, *efectivamente*, o poeta Ricardo Reis; é, isso sim, um hóspede de um hotel na Rua do Alecrim, «mesmo que ambos tenham um nome igual».

Mas não. Um e outro, poeta e hóspede, são uma e a mesma pessoa. Só assim se explica o verso que foi escrito, comum a ambos, como só assim se explicam as duas Lídias, «esta», a camareira que acabara de conhecer, e «a outra», a musa etérea das odes sáficas que estivera lembrando:

Lídia, diz, e sorri. Sorrindo vai buscar à gaveta os seus poemas, as suas odes sáficas, lê alguns versos apanhados no passar das folhas, E assim, Lídia, à lareira, como estando, Tal seja, Lídia, o quadro, Não desejemos, Lídia, nesta hora, Quando, Lídia, vier o nosso outono, Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira-rio, Lídia. (SARAMAGO, 2021: 51).

Simplemente, é assim que acontece na vida às pessoas comuns: «quem acaba uma coisa nunca é aquele que a começou». Nunca somos uma unidade constante, um monólito imutável, imóvel, e nunca somos um só – *Vivem em nós inúmeros*. Este Ricardo Reis, ainda que o seja *de livro*, nem por isso deixa de ser uma *pessoa* como as outras<sup>1</sup>.

Além desta dimensão essencialmente semântica – que retoma traços figurativos, que convoca o conhecimento das coisas humanas, que vai dialecticamente desbravando o terreno para a autonomia plena de uma personagem que tem, por assim dizer, certidão de nascimento passada noutro cartório –, podemos igualmente, nesta passagem, ter já um vislumbre dos dois mais relevantes dispositivos discursivos postos em prática por Saramago: a metalepse, ou a transgressão dos níveis narrativos, presente no jogo entre o *contar* e o *contado*; e a

---

<sup>1</sup> Parafrazeando a já muito citada expressão de Maria Sara, personagem saramaguiana da *História do cerco de Lisboa*, que chama «pessoas de livro» às personagens literárias (1999: 268, Círculo de Leitores).

polifonia, que no sentido bakhtiniano concerne à posição do autor no texto e que se manifesta na pluridiscursividade do percurso mental a que assistimos.

O que fica dito não esgota, como é óbvio, o tema. A somar aos que enunciámos, e que procuraremos explorar e ilustrar em maior detalhe ao longo deste trabalho, concorrem para a figuração e sobrevida literárias outros dispositivos que importa descrever e analisar: o roteiro da personagem, a leitura de jornais, a figuração das outras personagens e, aprofundando a dinâmica que apenas afluímos, a obra poética enquanto produto diegético.

A sobrevida literária de Ricardo Reis divide-se, em suma e de forma esquemática, em três grandes movimentos: de questionamento identitário; de descoberta e vivência amorosa; e de aquisição ideológica. É da sua confluência que se gera a nova vivência do *mesmo* Ricardo Reis. Persiste, porém, a imagem de um homem em pleno processo de auto-conhecimento, como se, dalgum modo, o Ricardo Reis que a invenção saramaguiana faz regressar a Lisboa viesse ainda *por acabar*, trazendo pouco mais que um nome, uma proveniência e uma obra poética (a qual, aliás, continuará a ser acrescentada ao longo da história). No início do relato, o fenómeno de sobrevida literária está, por assim dizer, apenas iniciado; e é no quadro poético da *escrita desprogramada* (José Manuel Mendes) de Saramago – que desafia e estimula o leitor a participar – que se vai elaborando e completando.

O texto saramaguiano é o gesto genésico, mas a reescrita filmica de João Botelho traduz uma expansão semiodiscursiva e mediática que é da maior relevância. Esta operação de refiguração cinematográfica da personagem possibilita-nos estender oportunamente a nossa investigação ao domínio da chamada *adaptação*.

Se o trânsito da obra poética e da ficção pessoana para as páginas do romance tinha significado a transformação do heterónimo em «pessoa de livro», o salto da frase saramaguiana para o Grande Ecrã significou a transformação da abstracção literária em figura filmica com a materialidade de um rosto, um corpo e uma voz.

Divulgador e especialista por direito próprio do universo de Fernando Pessoa, esta é já a terceira vez que João Botelho o filma, depois de *Conversa Acabada* (1981), a sua longa-metragem de estreia, e *Filme do Desassossego* (2010), o segundo título da sua série de adaptações de clássicos da literatura portuguesa. O diálogo de Botelho com a literatura está, de resto, bem documentado e espraia-se muito para lá destas breves referências, formando uma parte importante das já quatro décadas de trabalho do cineasta natural de Lamego.

Sem pretender esgotar o tópico, destacaríamos, além desta *marca da literatura*, dois outros eixos fundamentais do cinema botelhiano: o cinema ele-próprio e Portugal. Como bem nota José Manuel Costa, João Botelho «nunca falou de outra coisa» que não a «história e a realidade de Portugal» e o seu cinema nunca prescindiu «de colocar no seu centro o próprio tema “cinema”» (COSTA, 2022: 13; 12).

Com isto em mente, relembremos que, no quarto volume dos *Cadernos de Lanzarote*, José Saramago recorda os seus «avoengos», a sua «árvore genealógica literária»; são eles Pessoa, Camões, Borges, Eça, Vieira, Cervantes, Montaigne, Voltaire, Brandão, Kafka e Gogol (SARAMAGO, 1997: 179). A propósito de Pessoa, disse Saramago que «a porta por onde se chega a ele é a porta por onde se chega a Portugal»; a propósito de Camões, que – «como escrevi em *O ano da morte de Ricardo Reis*, todos os caminhos portugueses a ele vão dar» (*id.: ibid.*). Ora, Pessoa e Camões, este destino, aquela entrada de Portugal, são ambos refigurados em *O ano*, são ambos literariamente revivescidos naquele mundo possível que é endemicamente português (a Lisboa salazarista) pela pena da referência incontornável da literatura portuguesa da segunda metade do século XX. Olhada a esta luz, e considerados aqueles três eixos da produção botelhiana, a escolha de *O ano da morte de Ricardo Reis* não se nos pode afigurar senão como *natural*.

A refiguração transliterária de Ricardo Reis dá-se no específico quadro estético do cinema de Botelho, fundado essencialmente nos primados do texto, da luz e do artifício. No avesso desta tríade está a própria personagem, reduzida pelo Realizador a uma lógica funcionalista: «os heróis dos meus filmes são os textos. As personagens acertam-nos, levam-nos» (HALPERN, 2022: 7). Neste cinema da «não-identificação psicológica» (COSTA, 2022: 12), a hierarquia é clara: «o texto é muito mais importante do que os [*sic*] personagens» (RODRIGUES, 2022: 82). Esta mesma imagem transpira das palavras de Chico Diaz, actor que interpreta Ricardo Reis, que nos descreveu Botelho como um «formalista», um «cineasta autoral» de uma «escola muito rigorosa», para quem «a forma, a composição do quadro, as angulações do quadro, a fotografia, tudo isso é mais importante, até que a própria psicologia [da personagem]» (ANEXO IV, p. 135).

O suporte mediático modela a narrativa, e isto será especialmente aplicável ao contexto cinematográfico, mas é a apropriação do texto pelo novo autor, com o que tem de interpretação e (re)criação, que se nos afigura como determinante. É dessa marca autoral que decorrem as dinâmicas produtivas essenciais do relato segundo, designadamente o que aqui

apelidaremos de *variação, recorte e compressão* – respectivamente, a realocização de acontecimentos e a rearticulação de alguns acontecimentos e categorias narrativas; a exclusão de elementos diegéticos («o cinema exige síntese», como bem lembrava Chico Diaz); e a redução do tempo discursivo de uma dada sequência causal.

A adaptação fílmica obriga ainda, como é sabido, à recodificação e à reorganização do relato original; importa por isso rastrear de que forma é que estas dinâmicas e os dispositivos semiodiscursivos que as realizam se manifestam na figuração da personagem.

Detenhamo-nos, neste seguimento, numa breve passagem do filme, que retrata o primeiro encontro de Ricardo Reis com Fernando Pessoa. É a noite de 31 de Dezembro de 1935; a acção passa-se no quarto n.º 401<sup>2</sup> do Hotel Bragança, quarto onde o médico-poeta inicialmente se instala. Vemos os dois homens sentados a uma secretária, frente a frente. O plano é médio, fixo, enquadrando ambos num mesmo nível. Dois focos de luz destacam-lhes os rostos, graduando em volta umas sombras que, num claro-escuro depurado, dão à tela uma textura rica e espessa. Ouve-se, em fundo, a chuva e a trovoada que permeia toda a primeira metade do filme.

FERNANDO PESSOA – O que é que o trouxe a Portugal?

RICARDO REIS, *depois de uma pausa, estendendo-lhe um telegrama que retirara de dentro de um livro* – Aqui está.

FERNANDO PESSOA – Leia você, eu já não sei ler.

RICARDO REIS, *lendo* – “Fernando Pessoa faleceu STOP Parto para Glasgow STOP Álvaro de Campos”.

FERNANDO PESSOA, *sorrindo* – Ah, o Álvaro. Ele é assim.

(CENA 11, 16:08–16:32)

Sobre a secretária vêem-se, dispostos numa simetria que não é excessiva, alguns livros e folhas, um estojo, duas caixas (uma delas aparentando ser de um jogo de xadrez), uma caneta e um par de óculos de aros redondos. Pessoa, enquadrado de perfil, traja fato completo, onde domina o negro, e tem as mãos cruzadas sobre o tampo. Ricardo Reis, mais afastado da câmara, denota, mesmo sem envergar casaco, cuidado e rigor no vestir e uma condição social elevada. O cabelo está alinhado e o bigode cuidadosamente aparado. Os seus gestos são contidos e corteses, apesar da felicidade e surpresa do encontro. O diálogo corre em tom informal; as palavras são pronunciadas de forma clara e expressiva; a breve

---

<sup>2</sup> No livro, curiosamente, o quarto é o n.º 201, o que é pretexto para uma referência breve ao n.º 202 dos Campos Elísios, morada parisiense e citadina do Jacinto de *A Cidade e as Serras*, de Eça de Queirós.

conversação conclui-se num sorriso cúmplice, talvez irónico, que sugere reconhecimento e concordância.

Olhemos agora a passagem correspondente do texto romanesco. Dizer apenas que, no romance, Fernando Pessoa está «sentado no sofá» e que Ricardo Reis «puxou uma cadeira e sentou-se defronte do visitante» (SARAMAGO, 2021: 88).

[E] agora diga-me você que é que o trouxe a Portugal. Ricardo Reis tirou a carteira do bolso interior do casaco, extraiu dela um papel dobrado, fez menção de o entregar a Fernando Pessoa, mas este recusou com um gesto, disse, Já não sei ler, leia você, e Ricardo Reis leu, Fernando Pessoa faleceu Stop Parto para Glasgow Stop Álvaro de Campos, quando recebi este telegrama decidi regressar, senti que era uma espécie de dever, É muito interessante o tom da comunicação, é o Álvaro de Campos por uma pena, mesmo em tão poucas palavras nota-se uma espécie de satisfação maligna, quase diria um sorriso, no fundo da sua pessoa o Álvaro é assim. (SARAMAGO, 2021: 89-90).

Este breve exemplo permite-nos dar nota de alguns dos dispositivos que ajudam a conformar a refiguração cinematográfica da personagem literária. Desde logo, a acção é retomada num outro local do quarto (uma secretária e não o sofá) – porventura determinado pelo *mise en scène*<sup>3</sup> –, sem que obviamente essa *variação* altere a fundamental relação sintagmática e paradigmática do trecho.

O texto, por sua vez, é *recortado* e *comprimido* segundo as conveniências da narrativa segunda e as exigências do novo suporte (sendo a síntese a primeira delas), sabendo-se sustentado e complementado pela informação audiovisual do discurso filmico e mesmo, no plano da recepção, pela informação – variável e não totalmente rastreável, é certo – que é partilhada entre a personagem (e o seu mundo possível) e o espectador (memória colectiva, sinais e símbolos, arquétipos, conhecimento das coisas humanas). O texto é também expurgado de qualquer redundância (por exemplo, a explicação que Ricardo Reis dá após a leitura do telegrama), ainda que possamos sempre argumentar que esse acto comporta alterações que condicionam a figuração e a narrativa. O som do temporal expande o campo para lá do plano e a dimensão visual (figurino, encenação, *performance*) dá a ver não apenas traços exteriores que sugerem uma dada personalidade (disciplinada) e condição social (elevada), como reforça o sentido presente no texto (o sorriso trocado depois da sentença de Pessoa – «Ele é assim» – que permite dispensar o intróito mais longo do texto original), apontando ambos, à uma, a um efeito correlato ao do relato literário.

---

<sup>3</sup> Não sendo de excluir, porém, o diálogo com as várias representações de Pessoa à mesa, em especial com as telas de Almada Negreiros.

O potencial comunicacional do discurso cinematográfico está bem patente nestes 24 segundos. Num tão curto segmento, somos apresentados a três personagens – Reis, Pessoa e Campos –, de cada uma recebendo um conjunto de indícios figurativos que não é despreciando, para o que concorre, além dos dispositivos a que já aludimos, o próprio jogo de contrastes e associações que dialogicamente se estabelece entre as três figuras.

Seja como for – e dizê-lo parecerá porventura uma mera constatação do óbvio –, pela sua natureza audiovisual, a sobrevida cinematográfica de Ricardo Reis é, fundamentalmente, um fenómeno formal. Não se esgota aí, é certo, como aliás procuraremos demonstrar, mas o facto capital que o filme realiza será sempre o da materialização da personagem literária, que destarte adquire um rosto e uma voz específicas. Este facto, por si só, reenvia intertextualmente para o romance de Saramago e mesmo para a obra poética do heterónimo, que passam a ter um referencial concreto, ao mesmo tempo coerente e desafiador. Que Botelho tenha optado por se evadir à iconografia pessoana convencional, que explora à saciedade o alcance simbólico de um chapéu, um par de óculos de aros redondos e um bigode preto, e nos apresente um Ricardo Reis que também física e sensivelmente afirma a sua existência autónoma, apenas reforça a potência (re)criativa deste acto.

Começamos por abordar conceptualmente os conceitos de figuração e sobrevida da personagem, recorrendo sobretudo aos trabalhos de Carlos Reis, que nos últimos anos publicou e organizou inúmeros textos sobre as temáticas ligadas à dinâmica da personagem, mas também de outros autores, como Fotis Jannidis, Thomas Pavel, Ana Paula Arnaut ou Sara Grünhagen. Apresentamos em seguida a nossa proposta conceptual de relação entre continuidade e transformação enquanto lógica estrutural do fenómeno de sobrevida da personagem. Reflectimos depois acerca da transposição intermediática, focando os aspectos que mais directamente dizem respeito à personagem, apoiando-nos, entre outros, nos contributos de Maria do Rosário Lupi Bello. Finalmente, encerramos esta primeira parte de reflexão teórica com algumas notas pertinentes acerca desta categoria narrativa.

Iniciamos a segunda parte com uma nota breve do Ricardo Reis *original*, onde procuramos evidenciar que, na sua base, está o que Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe descreveram como «processo de ficcionalização» com significativos «avanços e recuos». Seguimos com uma apresentação do romance e da *intenção autoral* que materializa, designadamente a exposição de Ricardo Reis ao espectáculo do mundo daquele ano de 1936,

ele que advogava a sabedoria do mais perfeito alheamento – adiante apontando esta intenção como trave-mestra da figuração romanesca do heterónimo.

Entramos então na análise do processo literário de figuração e sobrevida, aplicando, para tal, o princípio de relação entre continuidade e transformação antes enunciado. Escrutinamos analiticamente os elementos que garantem cada uma destas dinâmicas, olhando, respectivamente, para o que chamámos de identificadores (que remetem à pseudo-biografia e à obra poética do heterónimo) e para o que identificámos como sendo os eixos discursivos e narrativos que realizam a figuração e sobrevida romanescas de Ricardo Reis.

Começamos a terceira parte com o enquadramento deste filme na obra de João Botelho, destacando, nesse seguimento, os mais relevantes traços poéticos do Realizador no que toca ao tratamento da personagem. Revisitamos, para tal, várias entrevistas concedidas por Botelho e damos especial atenção ao catálogo da Cinemateca publicado por ocasião do mais recente ciclo dedicado ao Cineasta. Citamos ainda a conversa que tivemos com Chico Diaz, actor que interpreta Ricardo Reis no filme. Passamos depois à análise do processo cinematográfico de (re)figuração e sobrevida transliterárias, privilegiando, sempre que possível, uma comparação crítica entre passagens correspondentes do filme, do romance e das odes ricardianas.

# 1 FIGURAÇÃO, SOBREVIDA, ADAPTAÇÃO, PERSONAGEM

Antes de nos concentrarmos no nosso objecto de estudo, importa, mesmo que brevemente, reflectir acerca de algumas noções teóricas que serão estruturais à nossa análise, designadamente os conceitos de figuração e sobrevida da personagem e aquilo a que chamamos de *relação entre continuidade e transformação*, o que, como tentaremos demonstrar, é central à dinâmica de sobrevida. Detemo-nos ainda na noção de transposição intermediática, apontando aos aspectos que influenciam a refiguração e sobrevida cinematográficas. Finalmente, reflectimos sobre a Personagem, categoria da narrativa que concebemos como eixo analítico de enorme potencial para os Estudos Comparados.

## 1.1 Figuração e sobrevida da personagem

Reportando sobretudo aos trabalhos de Carlos Reis (REIS, 2015*b*; 2018*a*; 2018*b*; 2021), consideramos *figuração* como o processo que, constituindo-se como macrodispositivo de conformação discursivo-ficcional, resulta na individualização progressiva, complexa e dinâmica de uma personagem, processo esse que – porque a experiência estética não se completa senão na recepção – compreende necessariamente uma operação cognitiva.

A figuração funda-se no texto, mas realiza-se, bem entendido, no evento da recepção. Daqui resulta que os factores implicados no processo de figuração são o texto, o imaginário simbólico do leitor/espectador e o diálogo entre os dois no quadro da experiência artística. Importa, assim, ter presente que «a personagem, ainda que dada pelo texto, colhe [...] um certo número das suas propriedades no mundo de referência do leitor» (Jouve *apud* REIS, 2018*a*: 396).

Esta formulação conceptual procura acompanhar a evolução da própria produção artística sobre que incide. Referimo-nos, claro está, às poéticas pós-modernistas e sua específica manifestação literária, a qual, remetendo à síntese de Ana Paula Arnaut (ARNAUT, 2016: 12-13), alberga dinâmicas como a explosão genológica, a polifonia, a metalepse e a metaficção, bem como, olhando ao que mais especificamente nos ocupa, uma específica forma de construir a personagem em que, por oposição a uma caracterização «solidamente travejada, bem definida pelos seus predicados e pelas suas circunstâncias» (AGUIAR E SILVA, 2007: 706), as personagens são «disseminadas, se não estilhaçadas, ao

longo da narrativa», donde resultam imagens «tão ténues e tão instáveis que a figuração física que delas fazemos as transforma em quase fantasmas, de corpo e rosto indistintos» (ARNAUT, 2016: 20). Apesar desta indistinção formal, estas personagens não deixam de animar, no quadro da recepção, uma complexa relação referencial com pessoas de carne-e-osso.

Será relativamente consensual que, como sintetiza Lupi Bello, o fenómeno artístico é essencialmente *experiencial* e tem a jusante a construção de um mundo possível (LUPI BELLO, 2022: 60-61). Além disso, se é certo que a recepção destas personagens segue uma lógica informacional – duplamente textual (*externa*, baseada no discurso) e cognitiva (*interna*, relativa à biblioteca pessoal de cada um) –, não se nos afigura menos certo que exige do leitor/espectador a activação dos mesmos mecanismos mentais que quotidianamente activa em eventos não-ficcionais. Isso mesmo defendem, entre outros, Thomas Pavel (1986) e Raymond Mar e Keith Oatley, estes últimos sugerindo mesmo a operacionalização do conceito psicológico da *simulação* na análise da experiência ficcional (MAR e OATLEY, 2008: 174 e ss.). Note-se ainda que, tomada numa acepção lata, a figuração tem aplicação em contextos não-literários ou não-ficcionais, em especial naqueles que manifestam uma maior porosidade e proximidade à dinâmica narrativa, como os discursos historiográficos e jornalísticos ou aqueles gerados no âmbito dos novos ecossistemas das redes sociais.

Diversamente da caracterização, a figuração é, como aludimos já, um processo gradual e difuso, que «não se esgota num lugar específico do texto» e «se vai elaborando e completando ao longo da narrativa» (REIS, 2018a: 165). Mas iríamos mais longe: a figuração consubstancia um processo que não só se espraia e elabora ao longo de toda a narrativa, como inclusivamente lhe *sobrevive*, actualizando-se perpetuamente, assim a personagem permaneça na vida do leitor/espectador (referimo-nos a mecanismos e dinâmicas de persistência, revisitação e reactivação nos planos da memória, do imaginário simbólico e da linguagem). Isto é, a figuração de uma personagem pode ser objecto de actualizações várias *após* o acto de recepção propriamente dito e *além* da informação textual veiculada (como consequência, desde logo, da referencialidade extra-textual da personagem). Admitir esta hipótese – bem entendido, que a figuração de uma personagem, assim ela perdure no imaginário do leitor/espectador, se pode actualizar perpetuamente – obrigar-nos-ia a considerar, do ponto de vista analítico, dois fenómenos distintos de

sobrevida da personagem: um, que diz respeito à refiguração interficcional e intermediática da personagem, em que um autor posterior importa, re-situa e transforma uma personagem de um texto anterior numa obra de sua autoria; e outro, que remete a esta dinâmica intersubjectiva, pessoal, íntima a cada leitor/espectador, em que uma personagem passa a acompanhar o receptor, refigurando-se num acto e num contexto não-produtivos ou não-poéticos. Vem esta nota como mera proposta de trabalho; neste trabalho, o fenómeno que nos propomos explorar é, naturalmente, aquele primeiro, que é, de resto, o único que está devidamente consagrado na literatura da especialidade.

Em síntese, o conceito de figuração, tal como o entendemos, aponta i) a uma mais completa valorização analítica da personagem – apreciada enquanto sujeito de amplo potencial autónómico, referencial, interartístico e intermediático – e ii) a uma mais completa valorização analítica do leitor/espectador – reconhecido como agente essencial do fenómeno narrativo e artístico.

Por *sobrevida da personagem* referimo-nos ao «prolongamento das suas propriedades, como figura ficcional, através de refigurações que atestam a sua respectiva autonomia, em termos transficcionais» (REIS, 2018a: 393-394). Esta definição de Carlos Reis abre caminho a algumas reflexões que consideramos pertinentes.

Desde logo, a noção basilar de *prolongamento*: a sobrevida é uma *vida nova* (seja ela obra ficcional ou outra manifestação cultural) que se verifica *depois e para lá* dos limites autorais, discursivos e históricos da *vida original* da personagem. Esta nova vida não é, contudo, um corte; é, isso sim, uma forma de continuidade, de extensão – de «prolongamento» –, seja porque mantém relações explícitas e intencionais com a personagem primeira (e/ou o seu contexto ficcional e histórico), seja porque representa, dalgum modo, uma relembração ou, por outras palavras, um adiamento do esquecimento dessa figura pré-existente – o *esquecimento* sendo, segundo Amie Thomasson, de par com a destruição do último exemplar disponível da obra original, o estágio correspondente à morte no ciclo de vida de uma personagem ficcional (Thomasson *apud* RYAN 2021: 28-29).

Ora, este prolongamento dá-se, como é dito, *através de refigurações*, ou figurações segundas por um novo autor num novo evento discursivo, num novo contexto poético e semiótico, numa nova circunstância histórica e mesmo, eventualmente, num novo suporte mediático. Trata-se, assim, no plano da produção, de um processo de formação de personagem que se funda na recuperação e actualização de alguma(s) das propriedades de

uma figura pré-existente. Ao mesmo tempo, este processo implica, por força de todas as variáveis novas a que acabamos de aludir, uma série de transformações dessa figura, sejam elas formais, sejam elas de substância.

Naturalmente que, até certo ponto, qualquer fenómeno de sobrevida depende, no plano da recepção, do (re)conhecimento da personagem original. Ou posto doutra maneira: quanto maior a familiarização com a personagem original, maior será o potencial semântico e simbólico deste fenómeno. As lógicas de referencialidade extra-textual, de metalepse, de paródia, de interficcionalidade – todas elas mantêm uma correlação com esse grau de familiaridade pelo lado da recepção.

Finalmente, a sobrevida consubstancia o imenso potencial de *autonomia* (continuamos a remeter à definição supra-mencionada) que, em qualquer circunstância, caracteriza a personagem. Apetece mesmo falar de uma *tendência para a autonomização*, tal é, no domínio da recepção e experiência artísticas, o impacto e o estatuto da personagem. De facto, como assinala Carlos Reis num artigo recente para o *Jornal de Letras*, «que elementos do relato retemos e valorizamos, quando falamos de um grande romancista? Resposta evidente: as personagens que ele concebeu, modelou e narrativamente desenvolveu» (REIS, 2022: 6). Ora, muitas destas figuras ficcionais (sejam elas literárias, cinematográficas ou doutra origem), fruto dos sentidos que veiculam e corporizam, fruto do que representam e significam, fruto do imenso universo que evocam e mobilizam, *sobrepõem-se* (e aqui parafraseamos Carlos Reis) *ao autor que as concebeu*. É caso para dizer que a criatura sobrevive ao criador, que a sua existência segue caminhos nunca antevistos pelo seu autor. É isto o que se chama de sobrevida da personagem.

As manifestações desta sobrevida podem ir da relativamente simples fixação vocabular, em que um novo termo é cunhado a partir do nome de uma personagem ficcional e que semanticamente remete às particularidades dessa personagem e ao que ela representa (para citar apenas alguns, vejam-se os casos de “quixotesco”, “acaciano” ou “bovarismo”), a lógicas de um mais profundo alcance filosófico e ontológico que inclusivamente podem estar na base de um questionamento dos limites do real – o que traz à mente, por exemplo, o que escreveu Fernando Pessoa: que «não sabe o que é existir, nem qual, Hamlet ou Shakespeare, é que é mais real, ou real na verdade» (PESSOA, 1966: 95) –, passando ainda por multiformes fenómenos de refiguração intermediática e trans-semiótica. Para nos mantermos no universo saramaguiano, veja-se o exemplo da novela gráfica de Tomás

Guerrero, *O neto do homem mais sábio*<sup>4</sup> – com prefácio de Valter Hugo Mãe, significativamente intitulado «Continuar a nascer» –, que toma como narradores Ricardo Reis e Jerónimo Melrinho, avô de Saramago, que, desta maneira, não apenas nos põe diante do que Carlos Reis chamaria de «deriva ontológica» (REIS, 2015b: 57), como nos apresenta um Ricardo Reis iconograficamente pessoano que é, todavia, inequivocamente pós-*O ano da morte de Ricardo Reis*.

A sobrevida da personagem é, numa palavra, a realização de uma *libertação*. Uma vez concluído o processo criativo e editorial, a personagem passa a gozar de uma vida própria. A publicação é o corte do cordão umbilical.

### 1.1.1 Continuidade e transformação

Recorrendo uma vez mais às palavras de Carlos Reis: «na análise da sobrevida da personagem estão em causa aqueles atributos que levam ao seu *reconhecimento*, fora do contexto original, bem como à observação das *mutações* sofridas por ela, eventualmente noutra contexto mediático» (REIS, 2018a: 394, *sublinhados nossos*). «Reconhecimento» e «mutação»: estas duas noções introduzem-nos no que chamamos de *relação entre continuidade e transformação*.

Como tivemos já oportunidade de assinalar, qualquer fenómeno de sobrevida compreenderá, posto de forma simplificada, dois momentos (interligados, interdependentes, intercambiáveis). Num primeiro momento, busca-se o reconhecimento pelo leitor/espectador de uma figura (ficcional ou não) pré-existente. Visto que a sua figuração recupera, para a localizar e identificar, atributos dessa existência prévia e do seu universo original, este primeiro momento – que depende, no plano da recepção, de uma específica disponibilidade cognitiva – consubstancia uma *continuidade*.

E um segundo momento que, assente nessa identificação inicial – a qual, pelo que comporta de escolha e subjectividade autorais, transporta um específico conjunto de sentidos e significados que são parte integrante da matéria-prima que o autor explorará e moldará a gosto –, se projecta e reelabora num novo mundo possível, podendo inclusivamente subverter dados até ali estruturais da figura. Assim Fradique Mendes revela, na sua recente *autobiografia*, um episódio de infância que parcialmente desconstrói a imagem de homem fleumático d'*A Correspondência* (VIEIRA, 2020: 217-18); assim o dilúvio de “Vicente”,

---

<sup>4</sup> 2020, Levoir.

dos *Bichos* de Miguel Torga, subverte as personagens resgatadas ao episódio bíblico; assim o Ricardo Reis de Saramago passa os seus dias finais num estado de comoção e desespero que contrasta vivamente com a passividade e resignação preconizados pelo autor de *Sereno e vendo a vida a distância*. Na excelente síntese de Ana Medeiros,

O [*sic*] personagem saramaguiano, contaminado pela alma rebelde e fala atrevida de uma criada, pela acidez julgadora de um poeta defunto, pela ronda de uma polícia mais ocupada em culpar que proteger, perde gradativamente a capacidade de assistir tranquilo ao espetáculo do mundo, obrigando-se ou sendo obrigado a tornar-se ser de ação – ainda que esta não tenha sido a sua vocação heteronímica inicial. (MEDEIROS, 2014: 49).

Esta *perda gradativa*, este *tornar-se algo diferente* da sua vocação inicial são o segundo momento, o momento da *transformação*.

Neste ponto, importa talvez distinguir o processo de figuração que pretendemos investigar, e que abre para uma dinâmica de sobrevida, de um processo de figuração (de fazer-personagem) que não vise ou que não assente nessa dinâmica adicional. Talvez seja que, como afirmou François Mauriac, «quase sempre [haja] uma pessoa real no princípio» (Mauriac *apud* REIS, 2018a: 167); simplesmente, a narrativa muda-a depois a tal ponto que dela não ficam vestígios que permitam o seu reconhecimento cabal. Além disso, como bem nota Carlos Reis, na base da conversão de uma pessoa em personagem está uma «transposição ontológica em que não estão em causa apenas eventuais semelhanças materiais (físico, discurso, etc.), mas sobretudo valores e propriedades abstratas (bondade, lealdade, [...], etc.) que transitam do real para a ficção e vice-versa» (REIS, *id.: ibid.*).

Pois no caso que nos ocupa, essas mudança posterior e transposição ontológica não podem nem diluir a figura original ao ponto do seu irreconhecimento, nem tão-pouco secundarizar-lhe as semelhanças materiais. É essencial, no âmbito do programa poético subjacente ao romance, que essa identificação se mantenha inequívoca ao longo de todo o relato.

O que fica dito remete-nos à reflexão em torno da verdade na ficção, em particular à noção construcionista de que os textos ficcionais *constroem* um mundo cuja verificação de veracidade – ou *valoração de verdade* (Doležel) – passa a estar definida pelos termos estabelecidos internamente pelo discurso ele-próprio. «Nada impede que o ficcionista derroque, por qualquer motivo (transgressão cultural, solicitações do fantástico ou do absurdo, reversão ideológica pós-modernista, etc.) a veracidade empírica e historicamente consolidada, impondo uma “verdade” ficcional», donde resulta que, por maioria de razão, as

«fronteiras da ficção são difusas, não delimitando rigidamente “campos” ontológicos incomunicáveis entre si», lógica que constitui «um dos fundamentos do conceito de metalepse» (REIS, 2018a: 160; 161).

Ora, não é senão para intervir sobre o real e a historiografia oficial que José Saramago resgata e reelabora figuras e acontecimentos históricos, sua memória e documentação, e sobretudo os relatos especializados que em torno deles se foram fixando, explorando a porosidade (que não a sua dissolução) dos níveis e fronteiras entre a ficção e o que chamamos de real.

Falando num programa televisivo (*TV CULTURA*, 1992: 8:20–10:30), o Escritor defendia que «cada um de nós é muito mais feito de papel que de carne e osso», isto é, «somos feitos das leituras que fizemos», afigurando-se-lhe como um «erro» a divisão taxativa entre o mundo real, objectivo, sensível, e essoutro universo «de palavras, de personagens, de livros, de páginas», que em muitos casos, se não sempre, «tem mais influência em nós do que a própria realidade, isso a que chamamos de realidade». Saramago termina dizendo que vê realidade e ficção «embrechadas uma na outra» e que é «todo este imbricamento entre o que é fictício, ou ficto, e o que é real, julgo eu, que é o que passa para os meus livros».

Juntámos atrás referência à metalepse, mas é também neste quadro que a polifonia assume especial relevância. Como notava José Saramago num texto intitulado *História e Ficção*, ao mesmo tempo que há um narrador que «vai dizendo escrupulosamente o que acontece», há um outro, «mais complexo, que não tem voz única», que se vai *outrando*, colectivizando, *poli-identificando-se*, «em que o leitor participa directamente» e por intermédio do qual «se vai criando no seu espírito uma sensação de dispersão da matéria histórica na matéria ficcionada, o que, não significando desorganização duma e outra, pretende ser uma reorganização de ambas» (SARAMAGO, 1990: 20). A montante desta reorganização está a consciência aguda da incontornável natureza da historiografia oficial: parcial, parcelar e ela própria historicamente situada.

De tudo isto resulta que o relato elaborado em torno da personagem (e por seu intermédio) encerra em si um potencial de reescrita crítica do real e do historiograficamente estabelecido, bem como de desdobramento e referencialidade do *Eu* e do *Outro*. No caso que nos ocupa, a exploração deste potencial faz-se a partir de uma figura – Ricardo Reis –

que transporta e intermedeia, *a priori*, um importante vector semântico-simbólico, que se vê assim actualizado.

## 1.2 Transposição intermediática

Em termos gerais, a *transposição intermediática* designa o processo (e o resultado desse processo) de transposição de uma narrativa de um *medium* para outro. Este processo obriga a uma transcodificação, isto é, a uma recomposição semiótica do relato primeiro de modo a enunciá-lo no novo código e nos novos suporte e contexto mediáticos (REIS, 2018a: 18 e ss.).

Além disso, a transposição intermediática (ou *adaptação*) tem subjacentes duas importantes dinâmicas: a interpretação e a (re)criação. Posto de forma simples, nenhum relato é simplesmente *transferido*, como um corpo inerte, para outro suporte mediático. Desde logo, porque o acto de recepção de uma narrativa dá sempre origem a interpretações distintas, em parte específicas a cada indivíduo e à sua circunstância. Em segundo lugar, porque o acto de recontar contém, em si mesmo, apesar do que necessariamente retoma e para lá dos condicionalismos decorrentes do novo quadro discursivo-pragmático, um gesto de criação autónoma cuja materialização é ela própria irrepetível.

Estas dinâmicas de interpretação e (re)criação abrem, por sua vez, a uma terceira, fundamental a este tipo de análise: a de apropriação. Em regra, uma adaptação tem na base uma relação profundamente emocional com a obra original. É a esta luz que a noção de que «as histórias são *modeladas, mas não determinadas* pelas suas formas de apresentação» (Prince *apud* REIS, 2018a: 19, *sublinhado nosso*) se nos afigura certa. Mais do que a forma de apresentação (os tratamentos de codificação já referidos), destacaríamos as dimensões interpretativa e (re)criativa decorrentes da apropriação da história pelo novo autor. O traço dessa assinatura autoral (para o que concorrem múltiplos factores, é certo) – e que se manifesta no recorte geral, na hierarquia interna da obra, no tratamento da temporalidade, etc. – é que nos surge, ela sim, como determinante.

Neste seguimento, não será despiciendo lembrar que a transposição intermediática se situa nos âmbitos da intermedialidade (as interacções entre os *media*, as relações entre linguagens e práticas narrativas heteromediáticas) e dos estudos interartes (pois são de relevar as especificidades das linguagens artísticas) e é esse quadro interaccional e relacional que deve presidir a uma leitura analítica. Não tem cabimento qualquer forma de

hierarquização entre práticas narrativas ou entre *media*, como o não tem o estabelecimento de prioridades ou precedências entre umas e outros. Uma lógica desse tipo, a mais persistente das quais será a da *fidelidade*, deve em nosso entender ficar circunscrita à observação do que é a adoção ou retoma mínimas da estrutura elementar do texto primeiro, particularmente as suas principais categorias narrativas.

A adaptação cinematográfica de obras literárias é um fenómeno que remonta às origens da chamada Sétima Arte. Seja enquanto manancial criativo, seja enquanto meio de afirmação artística, a literatura sempre foi um dos principais recursos do cinema. Como sintetiza Luís Carlos Pimenta Gonçalves, «desde os seus primórdios, o cinema tem ido buscar inspiração, mas também reconhecimento social e cultural, à literatura» (GONÇALVES, 2019: 85).

No centro desta relação interartes está a partilha de uma vocação narrativa, de uma intrínseca *narratividade*. No caso concreto do cinema, esta vocação (ou qualidade) surge-nos como predominante, pese embora seja produtivamente questionada por propostas e procedimentos desconstrutivos e experimentalistas. Noutro plano, o reconhecimento desta dimensão semionarrativa aponta à valorização da recepção e da centralidade da experiência cognitiva.

Entendemos, em linha com a leitura de Maria do Rosário Lupi Bello, que a narratividade é a «qualidade enunciativa que torna visível a experiência da temporalidade», e que a temporalidade é, por sua vez, «o ponto de contacto mais fecundo» entre o cinema e as demais artes narrativas (LUPI BELLO, 2022: 31; 40). É por esta via que uma narrativa literária pode sofrer uma transcodificação semiótica e intermediática (no caso, o trânsito para o Grande Ecrã) sem perder as suas fundamentais relações sintagmáticas e paradigmáticas (*id.*, 2001: 40).

Dois aspectos há que, pela sua especificidade face à narrativa literária, importa, sem pretender esgotar o tópico, evidenciar: a montagem e o agenciamento narrativo. Este último resulta, em regra, da interação dos dispositivos semionarrativos fílmicos (que vão da imagem ao som, do texto à própria montagem, dos movimentos de câmara à encenação, entre outros), em clara oposição à nitidez e mesmo individualização do narrador livresco – exceção feita às *vozes off* e *over*, aliás devedoras da tradição literária.

Já a montagem é, no plano produtivo, a instância organizadora e modelizante da obra fílmica. É ela que determina a sintaxe dos planos e a forma final do compósito discursivo,

que molda as relações sequenciais de causalidade e conforma o tempo-espaço e suas dinâmicas. No caso de uma adaptação, a montagem assume, pelo que fica dito, um papel capital na produção de efeitos e sentidos ora correlatos, ora reformuladores dos da obra original.

O que é talvez interessante sublinhar é que a dinâmica modelizante da linguagem filmica tem sobre os elementos visuais e sonoros a que recorre e explora um efeito por assim dizer *semiotizante*, em que, sem que os esvazie enquanto *conteúdo* em si mesmos, e obviamente sem que lhes neutralize a sua indesmentível presença e materialidade, lhes *transfere* esses *conteúdo* e *presença* – bem entendido, dos elementos visuais e sonoros a que recorre – para um domínio semiótico, projectando-os, em última análise, num valor *sígnico*. Por outras palavras, o que o cinema nos dá a ver e a ouvir nunca é apenas o que vemos e ouvimos; é antes a justaposição, o desdobramento e a multiplicação do que efectivamente vemos e ouvimos sobre o específico e *novo* valor semiótico (*sígnico*, *simbólico*, *pragmático*) concretamente accionado pelo relato filmico.

Num outro nível, importa notar que a adaptação de um livro coloca o realizador face a alguns desafios específicos. Em traços gerais, podemos começar por notar que, relativamente ao discurso literário, a adaptação filmica realiza três grandes movimentos: compressão, variação e corte. Desde logo, o tempo discursivo é outro; «o cinema exige *síntese*», como diz Chico Diaz, e é inevitável (discursivamente, mas também, senão *sobretudo*, pragmática e comercialmente) que os diálogos se condensem, que passagens fiquem de fora ou que certas cadeias de acontecimentos sejam recriadas.

Ao invés, o discurso romanesco, porque é virtualmente feito da mesma matéria do pensamento (BARONI, 2020: 90), e mesmo porque não padece da mesma exigência de *síntese* do cinema, é tendencialmente mais propício à elaboração e aprofundamento das dimensões psicológicas da personagem, bem como da sua trama de memórias e vivências passadas. Isto pode aplicar-se também (aplica-se, de facto, no caso em análise) à *quantidade* da informação providenciada pelo texto. Isto é, não só cada acção da personagem surge na narrativa literária no quadro de um passado ou de uma sequência mental e emocional que beneficiam da natureza temporal da palavra – e que a natureza espacial da imagem fotográfica, a sua condição de *presente a acontecer* (LUPI BELLO, 2022: 48-49), condiciona –, como dados há (porque históricos, porque intransmissíveis ou inapreensíveis visualmente, porque complexos) que só o tempo discursivo do romance comporta.

Note-se que, olhando ao nosso objecto de estudo, o autor-narrador saramaguiano, que assume na enunciação literária um carácter estrutural, é, pela sua natureza, impossível de transpor para outro suporte mediático. É por isso inevitável que a recriação fílmica, se se propuser manter-se fiel ao sentido do texto primeiro – o que consabidamente é algo assumido por João Botelho –, tem necessariamente de, como vimos já, encontrar estratégias alternativas a esta instância.

Soma-se ainda que a experiência da recepção literária convive com um nível de incompletude muito distinto daquele associado à experiência da recepção fílmica. A adaptação cinematográfica é confrontada, com efeito, com um risco que, por norma, assume uma grande relevância no plano da recepção: o da chamada *over-specification*. Posto de forma simples, a recriação fílmica tem de dar um rosto e uma voz à personagem e tem de dar um som e uma luz e uma forma ao espaço onde ela se move. E, ao fazê-lo, ao dar uma forma, porque espaço-visual, acabada, definitiva, objectiva, ao que até ali era incerto e subjectivo – mais ainda se tivermos em consideração as características da personagem pós-modernista, em geral, e da saramaguiana, em particular –, corre invariavelmente o risco de, pelo simples efeito da materialização, enviezar ou afunilar sentidos. Escusado será dizer que pode dar-se o caso inverso; e não faltam exemplos de adaptações cinematográficas cuja fortuna temporal e crítica ultrapassou largamente a da obra literária que se propuseram recriar.

Os aspectos que acabamos de destacar realçam a importância do *casting* na percepção e juízo do público (e mesmo da crítica) – e falar em *casting* poderia levar-nos a enveredar por considerações fisiognómicas, o que seria certamente problemático –, bem como realçam a dimensão da tarefa de preenchimento dos espaços deixados em branco pela narrativa original que a produção cinematográfica empreende.

Neste seguimento, registre-se que um acto de refiguração desta natureza assenta muitas vezes numa certa suspensão artificial do tempo de vida da personagem, fixada, no domínio da opção e interpretação do novo autor, num dado instante, numa dada situação, o que determina uma certa aparência e constitui, acto contínuo, uma descontinuidade na sua dinâmica diegética (sobretudo se esta implicar nascimento, crescimento e/ou envelhecimento). Esta lógica, porém, não tem uma particular aplicação a Ricardo Reis, uma vez que o tempo da história compreende somente alguns meses e não inclui qualquer transformação física significativa.

Vem a propósito referir um aspecto mais: o tratamento intermediático das personagens literárias anti-naturais, isto é, aquelas personagens que são «não apenas seres impossíveis, como seres que violam ou parodiam as convenções do realismo»<sup>5</sup> (RICHARDSON, 2021: 43).

Raphaël Baroni (2021) reflecte acerca desta matéria a partir do caso de Daenerys Targaryen, personagem de *A Song of Ice and Fire*, a popular colecção de livros de George R. R. Martin que inspirou a série televisiva *Game of Thrones*. A Daenerys literária<sup>6</sup> tem olhos em tons variáveis de violeta, lilás e púrpura, o cabelo é prateado, sendo numas vezes descrito como «esbranquiçado» e noutras como «louro prateado», é bela e tem, numa primeira aparição, apenas 13 anos. Na série televisiva, porém, a personagem surge com os olhos naturalmente verdes da actriz Emilia Clarke e com um tom de cabelo mais convencional. Sem excluir motivos de ordem técnica, Baroni associa esta alteração às diferentes dinâmicas da recepção dos dois suportes mediáticos:

[N]uma narrativa verbal, atributos anti-naturais, tais como olhos roxos ou cabelos brancos, podem ser mencionados e processados como informação relevante, mas na representação mental do leitor eles não alteram necessariamente a atractividade da personagem, cuja beleza permanece como um atributo fundamental que se impõe a outras características<sup>7</sup>. (BARONI, 2021: 92).

Baroni aponta à estranheza que uma transposição literal das cores da personagem romanesca provocaria no espectador da série, o que poderia pôr em causa a percepção de beleza que devia estar-lhe associada. Além disso, a personagem televisiva não aparenta ter 13 anos; é, apesar de ser uma mulher jovem, uma *mulher*. Segundo a mesma ordem de ideias, teria sido provavelmente insustentável (pelo menos no âmbito de um produto desta natureza) que a protagonista fosse uma criança, especialmente considerando que o seu papel implica nudez e cenas de sexo com um homem adulto. Digamos, de um modo geral, que à expressão fotográfica dos meios televisivo e cinematográfico está inerente um certo *limite da repugnância*. Na literatura, diversamente, uma representação desse tipo revela-se por norma coabitável com o sentido estético e figurativo que a obra busca veicular. Por outras palavras, no âmbito da leitura, nem o sentido da narrativa nem a experiência propriamente dita ficam

---

<sup>5</sup> Tradução livre nossa. No original: «I consider unnatural characters to be not merely impossible beings, but beings that violate or parody the conventions of realism.»

<sup>6</sup> Citamos a tradução portuguesa de Jorge Candeias para a Saída de Emergência, de 2014.

<sup>7</sup> Tradução livre nossa. No original: «in a verbal narrative, unnatural attributes, like purple eyes and white hair, can be mentioned and processed as meaningful information, but in the mental representation of the reader, they do not necessarily alter the attractiveness of the character, whose beauty remains a fundamental attribute overruling other qualities.»

comprometidas por estas variáveis. O mesmo não se pode dizer quanto à experiência cinematográfica.

Temos assim que a refiguração intermediática de personagens anti-naturais – um poeta morto que só é visto quando e por quem quer, por exemplo – tem inerentes alguns desafios adicionais. No caso d’*O ano*, e apesar do que acabamos de comentar, nenhuma personagem coloca ao realizador problemas análogos aos que invocámos com o exemplo de Daenerys Targaryen. Não obstante, no final do filme, Botelho, visando certamente sinalizar o progressivo apagamento de Fernando Pessoa, que então ia chegando ao fim do tempo aprazado, recorre a uma mancha num canto da lente<sup>8</sup>. No romance, lemos que – «um lado da cara perdeu o contorno, é natural, vai para seis meses que Fernando Pessoa morreu» (SARAMAGO, 2021: 391). Ora, o filme não pode reproduzir a deformação descrita; o sentido que daí se tiraria não seria correlato ao do romance, nem seria por certo o desejado. A leitura, porém, acomoda a informação sem que o discurso que lhe sucede fique condicionado. Para o leitor, o modelo mental de Pessoa não passa a exhibir um rosto esborratado, mas a sugestão de uma deterioração em plena progressão passa a estar incorporada nesse palco da imaginação. No filme, essa mensagem tem de ser veiculada doutra maneira, menos literal, mais simbólica – donde o recurso à mancha difusa no canto da tela.

### 1.3 Personagem: algumas notas gerais

As personagens originam efeitos que vão além da sua estrita discursividade. Posto doutra forma, as personagens são criadas por palavras – ou, no caso da narrativa fílmica, por um compósito audiovisual – mas não se lhes confinam, antes sugerem ou convocam um conhecimento mais amplo das coisas humanas, o qual se desenvolve, necessariamente, no quadro da relação entre leitor/espectador e Personagem.

De acordo com Fotis Jannidis (2013), podemos afirmar que esse conhecimento tende a cruzar três esferas de uma especialização crescente: uma *básica*, que se funda na concepção destas entidades como seres perceptuais, sensíveis, emocionais («sentient beings»); uma *modelar e típica* (ligada ao domínio de modelos e tipos, como o da *femme fatale* ou do *filho pródigo*); e uma *enciclopédica*, que será o amplo e diversificado substrato de conhecimentos

---

<sup>8</sup> Conseguida, segundo o próprio João Botelho, pela utilização de pasta de dentes na lente (HALPERN, 2020: 22).

das coisas humanas («encyclopedic knowledge of human beings»), que sustentam um complexo processo de caracterização.

Importa ainda ter em mente que o leitor/espectador se move no âmbito de uma dupla percepção (ou *twofoldness*, na expressão inglesa) das dimensões formal e referencial do fenómeno narrativo (cf. GRÜNHAGEN, 2021: 100-101). Isto é, a participação em dinâmicas como a «ilusão mimética», como a descreve James Phelan (1989: 5), corre paralela à consciência do carácter ficcional da personagem.

Dito isto, consideremos, de forma genérica, três propriedades fundamentais da personagem: dinâmica, referencialidade, autonomia. A dinâmica fala-nos da condição da personagem enquanto *entidade em transformação* – desde logo, a transformação que sofre e protagoniza ao longo de uma história. A referencialidade fala-nos do seu poder de representação – talvez mais do que qualquer outro, o de representar uma pessoa. E a autonomia fala-nos do seu potencial para, por assim dizer, se *evadir* a quem a criou – falamos naturalmente de uma evasão ao seu autor, mas também à obra e mesmo à circunstância histórica em que foi criada.

Notemos agora que a dinâmica, porque denuncia a mudança ao longo do tempo, remete à temporalidade; que a referencialidade, porque convoca conhecimentos sobre as pessoas reais, aponta ao que está além ou *fora* do texto, e isso implica a participação do leitor; e que a autonomia, porque admite a possibilidade de uma existência própria, enquadra a afinal de contas frequente *migração* da personagem – para outras ficções, para outros contextos discursivos, para outros momentos históricos. Nas palavras de Umberto Eco, as personagens migram «de texto para texto para texto (e através de adaptações em substâncias diferentes, de livro para um filme ou para dança, ou da tradição oral para o livro)» (ECO, 2014: 17).

Estas breves notas, se tomadas em todas as suas implicações, abrem para um vasto conjunto de reflexões e problemáticas que em muito extravasam os limites de uma só área de conhecimento. De facto, valorizar a personagem nas três propriedades agora elencadas, e portanto ir para lá do paradigma textualista que a pretendeu reduzir a mero artefacto discursivo sem referencialidade extra-textual – e que, aliás, conheceu, de uma maneira ou de outra, um larguíssimo período de fortuna teórica –, levar-nos-á necessariamente a pisar territórios disciplinares vários, como – o que é decisivo – a desafiar os limites que supostamente os separam. Fenómeno dinâmico, referencial e de reconhecida autonomia

semântica, e portanto íntimo às lógicas da intermedialidade e da interdisciplinaridade, do diálogo interartes e da recodificação trans-semiótica, a personagem configura-se como objecto de estudo de grande relevância para os Estudos Comparados.

A relevância desta categoria narrativa atesta-se pela nossa própria experiência cognitiva e artística. As personagens conferem à narrativa uma feição e uma lógica relacionáveis, identificáveis; são elas que traduzem a informação textual em *termos humanos*. E, como notava Albert Camus em *O mito de Sísifo*, «compreender o mundo é, para um homem, reduzi-lo ao humano»<sup>9</sup>. Ora, a personagem é justamente esta *redução ao humano*, esta *tradução em vida*.

Convergem aqui múltiplos domínios – cognição, epistemologia –, a que se somam ainda complexas dinâmicas de identificação e referencialidade. O desdobramento semântico e simbólico da personagem fala-nos, por interposta pessoa, da vida e do mundo, de nós e do Outro. Diz o narrador de *Amadeo*: «assiste-se a este homem que conta o percurso de outro homem, como se por nós falasse dele próprio e de cada um de nós»<sup>10</sup>. É nesta justaposição do ficcional com o real, do simbólico com o histórico, do circunstancial com o universal, que a obra nos interpela – e fá-lo principalmente por intermédio da voz, dos actos e dos destinos das personagens, essas *pessoas possíveis* de palavras e luz. Porque é de *pessoas* que se trata, mais concretamente «pessoas de livro», como diria Maria Sara, personagem saramaguiana da *História do cerco de Lisboa*<sup>11</sup>.

De resto, «uma abordagem cognitiva sugere que tanto na produção como na recepção de histórias, os seres-humanos pensam primeiramente nas *personagens como seres-humanos*» (SCHNEIDER, 2013: 130)<sup>12</sup>. Sem que a sua natureza formal e artificial nos escape, é como *outras pessoas* que predominantemente nos relacionamos com as personagens. Não só o pacto ficcional é esse, como a sua conformação discursiva e actancial nos leva a isso. Ao fim e ao cabo, as personagens não respondem senão a uma lógica humana e, entre o que é explicitamente dito e o que é implicitamente convocado, o seu sentido orbita sempre em torno desse referencial. As personagens agem, pensam e sentem como pessoas; como pessoas, movem-se no espaço, transformam-se com a passagem do tempo, habitam um mundo também ele possível. Que Saramago, referindo-se a Blimunda e Baltasar,

---

<sup>9</sup> Edição da Livros do Brasil (2014, p. 28), tradução de Urbano Tavares Rodrigues.

<sup>10</sup> Mário Cláudio, edição da Círculo de Leitores (1985, p. 18).

<sup>11</sup> José Saramago, edição da Círculo de Leitores (1999, p. 269).

<sup>12</sup> Tradução livre nossa. No original: «A cognitive approach suggests that in the production as well as the reception of stories, human beings think of *characters as human beings* first.»

exclamasse – «são pessoas, nada mais!» (REIS, 2015a: 112) – apenas reforça a ideia de que logo no plano da produção se aplica esta concepção.

## 2 RICARDO REIS: FIGURAÇÃO E SOBREVIDA LITERÁRIAS

### 2.1 Ricardo Reis «original»: uma ficcionalização com avanços e recuos

Nascido em 1887, um ano antes de Fernando Pessoa, Ricardo Reis não tem, à semelhança de Álvaro de Campos, uma data de morte conhecida. O seu dia de nascimento foi, conforme carta astral desenhada por Pessoa, 19 de Setembro, mais precisamente às 16h05, em Lisboa<sup>13</sup>. Ou a 4 de Agosto, às 14h00 (PESSOA, 2019: 12). Ou no Porto, como deixou escrito a Casais Monteiro, na famosa carta de 13 de Janeiro de 1935 – sendo certo que, uns anos antes, cerca de 1914, Frederico Reis, irmão de Ricardo, deixa escrito que todos três, Reis, Campos e Caeiro são «de Lisboa, nados e criados» (*id.*: 378). Mesmo a sua adesão à monarquia não é um dado presente desde a sua génese (*id.*: 12), como o não foi o seu expatriamento transatlântico.

Estes dois dados, o da sua emigração brasileira e o da sua convicção monárquica (como, aliás, o dado referente à sua cidade-natal) cruzam-se e parecem fixar-se apenas mais tarde, por ocasião do assassinato de Sidónio Pais e da Monarquia do Norte, ainda que, como notam Pizarro e Uribe, «antes e depois de 1919, o exílio é um traço definidor de Reis» (*id.*: 13) – primeiro interior<sup>14</sup>, depois físico<sup>15</sup>.

Reis terá surgido a Pessoa, num primeiro momento, em 1912 (PESSOA, 1986: 199), e, mais definitivamente, no ano de 1914, juntamente com Álvaro de Campos, a 12 de Junho (PESSOA, 2019: 20), véspera do 26.º aniversário do Poeta, e três meses depois de Alberto Caeiro (8 de Março), o mestre dos três (Pessoa ele-próprio, Reis e Campos). «Nesse dia [12/06/1914], Pessoa escreveu, *qua* Reis, pelo menos seis odes», número que continuaria a subir ao longo desse mês (*id.*: *ibid.*), o que define essas semanas como o período de estabelecimento definitivo de Ricardo Reis. Note-se, todavia, que Pessoa, em texto desse ano de 1914 – porventura anterior ao *dia triunfal* resgatado na carta a Adolfo Casais

---

<sup>13</sup> Disponível, por exemplo., na primeira página de *Obra completa de Ricardo Reis* (Tinta-da-china, 2019), com edição de Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe, a cuja *Apresentação* recorreremos abundantemente nesta secção.

<sup>14</sup> «Desterrado da pátria antiquíssima da minha | Crença, [...]», da ode *A palidez do dia é levemente dourada* (PESSOA, 2019: 49, vv. 5-6).

<sup>15</sup> «Ricardo Reis [...] vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico» (PESSOA, 1986: 199). Não deixa de ser curioso notar que, em fragmento de 1923-24, Pessoa tenha deixado um escrito de Alberto Caeiro que sugere que Ricardo Reis regressou, pelo menos episodicamente, «da América»: «Este livro [das obras completas de Caeiro] já devia ter aparecido; mas esperava-se a apresentação do sr. dr. Ricardo Reis, e, como este tinha de vir da América, houve mais demora do que se esperava na publicação do livro» (PESSOA, 2019: 366).

Monteiro<sup>16</sup> –, deixou escrito que «O Dr. Ricardo Reis nasceu dentro da minha alma no dia 29 de Janeiro de 1914, pelas 11 horas da noite» (*id.*: 362).

O que importa reter deste breve conjunto de notas é apenas isto: estamos perante um «processo de ficcionalização» com importantes «avanços e recuos» (*id.*: 12), instável e só parceladamente conhecido e rastreável.

Importa sublinhar, neste seguimento, que «a obra terá precedido, por regra, a biografia» (*id.*: 15), a qual deverá ter sido arbitrária e progressivamente influenciada pelas circunstâncias históricas daquele período (essencialmente 1914-1935), donde necessariamente se conclui que «os textos ricardianos surgiram menos de um atributo de Reis – ser médico ou semi-helenista, por exemplo – do que do próprio ato criativo» (*id.*: 16). De resto, na carta a Casais Monteiro, Pessoa descreve justamente que – «criei, então [depois de escritos o *Guardador de Rebanhos*, a *Chuva Oblíqua* e a *Ode Triunfal*], uma *coterie* inexistente. [E f]ixei aquilo tudo em moldes de realidade» (PESSOA, 1986: 199). Ora, estes *moldes de realidade* são a substância fictícia e ficcional das biografias conhecidas de cada heterónimo, algo que é então posterior (ou paralelo) à obra poética.

Na formulação sintética de Eduardo Lourenço:

Como *autores* reais, [os heterónimos] seriam dotados de uma personalidade e de uma vocação cuja coerência se devia exprimir *nos poemas* que cada qual subscreve. Daí nasceu um teatro em segundo grau [...] convertendo os autores fictícios em *criadores de poemas*, quando só os poemas são *criadores dos autores fictícios*. (LOURENÇO, 2000: 29).

Ora, importa ter presente que a invenção saramaguiana parte da, e é definida pela, adesão voluntária e intencionada à ficção pessoana, desenvolvendo então uma ficção de duplo grau – uma «ficção da ficção», como lhe chamou Priscilla de Oliveira Ferreira (2006) –, enformada, porém, por um *projecto poético*, por uma *intenção autoral*, que determinam sobremaneira a progressão narrativa e, por maioria de razão, a figuração da personagem.

No texto de Frederico Reis que começa com – «resume-se num epicurismo triste toda a filosofia da obra de Ricardo Reis», lê-se que – «a obra de R[icardo] R[eis], profundamente triste, é um esforço lúcido e disciplinado para obter uma calma qualquer» (PESSOA, 2019: 384). Ora, como veremos, Saramago dá-lhe uma sobrevida que evolui no sentido exactamente oposto ao de *uma calma qualquer*. Como se estivesse a dizer-lhe: «Eis o

---

<sup>16</sup> O texto está datado de 1 de Fevereiro de 1914, mas, conforme a fonte citada, trata-se de uma data fictícia.

espectáculo do mundo, meu poeta das amarguras serenas e do ceticismo elegante. Desfruta, goza, contempla, já que estar sentado é a tua sabedoria...» (SARAMAGO, 2018: 6).

## 2.2 O romance: apresentação e notas; a *ideia* como trave-mestra da figuração

Publicado pela primeira vez em 1984, *O ano da morte de Ricardo Reis* é o quinto romance de José Saramago. A narrativa tem lugar no Portugal dos anos 1930, maioritariamente na cidade de Lisboa, e cruza os meses compreendidos entre 29 de Dezembro de 1935, dia em que Ricardo Reis regressa, por mar, do Rio de Janeiro, e 8 de Setembro de 1936, data da histórica Revolta dos Marinheiros, que no romance implica directa e tragicamente o meio-irmão de Lídia, Daniel Martins.

Esta Lídia, claro está, não é a musa ricardiana; é, isso sim, uma camareira do Hotel Bragança, onde o regressado se instala, e que será lugar central da primeira parte do romance. Ricardo Reis (re)encontrará também Fernando Pessoa, falecido um mês antes do seu retorno à pátria, o qual, «por uma questão de equilíbrio» (SARAMAGO, 2021: 89), usufrui ainda de nove meses de circulação pós-morte. Terminado o tempo concedido a Pessoa, e incapaz já de sustentar o seu sábio contentamento com o espectáculo do mundo, Ricardo Reis junta-se-lhe na morada definitiva, aos Prazeres. Além de Lídia e Pessoa, o médico-poeta conhecerá ainda Marcenda, reminescência de um gerúndio presente na ode *Saudoso já deste Verão que vejo*.

A reconstrução do ano de 1936 assenta numa pesquisa profundíssima, talvez sintetizada no seu detalhe e método na já famosa agenda de 1983<sup>17</sup>, utilizada pelo Escritor para, dia a dia, recuperar o tecido quotidiano daquele ano de 1936. Porque, como bem nota Sara Grünhagen (2022: *passim*), nem só de grandes acontecimentos políticos ou sociais se faz *O ano*. Ali, também os *faits-divers*, os anúncios de jornal ou as colunas meteorológicas têm o seu lugar, seja pelo seu «potencial de trazer à tona um dado mundo» (*id.*: 302), seja pelo jogo paródico e metadiscursivo que por vezes animam.

Ainda que a ideia para *O ano* tenha sido prévia àquela que originou o *Memorial do Convento*, a sua realização apenas se completou dois anos depois da publicação do romance de Blimunda e Baltasar. A este propósito, disse o Escritor: «a explicação é simples: se enfrentar-me ao Convento de Mafra me pareceu uma ideia tremendamente arriscada, tocar a

---

<sup>17</sup> Acessível no arquivo digital da Biblioteca Nacional de Portugal, em <https://purl.pt/13870>.

figura de Ricardo Reis, que é a mesma coisa que dizer Fernando Pessoa, era então o cúmulo da ousadia» (REIS, 2015a: 23-24).

Com efeito, importa ter presente que esta proposta literária, porque revisitava Reis/Pessoa, aventurava-se, à data da publicação, «numa área em que as cargas emotivas de leitura e as sedimentações da crítica haviam criado uma zona tabu, um inviolável lugar do sagrado, onde toda a incursão seria encarada como suspeita» (SOUSA REBELO, 1989: 144). Se qualquer incursão seria assim encarada, o que dizer de uma que fazia do heterónimo homem comum, com vida sexual e descendência (para mais negada), que o lançava na banalidade do dia-a-dia, que o exasperava e punha em xeque?

Mas, como nota Sousa Rebelo,

Aqui é que reside precisamente a grandeza do desafio. Situar Ricardo Reis na quotidianidade, dar-lhe uma existência civil e inseri-lo no plano da história, bulir com ele e mexer-lhe com os nervos, é uma opção ironicamente perversa que põe à prova o mito e a integridade da lenda. (SOUSA REBELO, 1985: 145).

Seja como for, importa ter presente que este é o escritor que, poucos anos mais tarde, escreveria o *Evangelho segundo Jesus Cristo*.

Será interessante assinalar, ainda com Luís de Sousa Rebelo, que, de todos os heterónimos pessoanos, Ricardo Reis seria porventura «o menos promissor como protagonista de um romance», pois que um «médico ensimesmado e abúlico» não colhe, à primeira vista, como a mais ficcionável das figuras (SOUSA REBELO, 1985: 145), até por contraponto com Álvaro de Campos e Alberto Caeiro, os dois heterónimos que à primeira vista ofereceriam maior interesse de figuração.

Estes dois dados – o *cúmulo da ousadia* de penetrar numa *zona tabu* e a escolha do *menos promissor* dos heterónimos – reforçam, em nosso entender, a relevância deste fenómeno de figuração e sobrevida literárias e o seu alcance no que toca à actualização e desdobramento da obra pessoana/ricardiana. Que Ricardo Reis conheça, um século depois do seu tempo, uma sobrevida cinematográfica apenas reforça esta ideia.

Sobre a escolha do heterónimo, explica Saramago:

Da obra magnífica de Ricardo Reis impressionava-me sobretudo um verso que diz “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”. Quer dizer, deste formidável poeta, que tanto me atraía, indignava-me esta espécie de indolência, esta filosofia de vida tão complacente que se me afigurava monstruosa. [...] Num tempo convulso em que o que havia de melhor parecia desmoronar-se, quando se estava incubando, à vista de todos, o ovo da serpente que haveria de devorar tantos milhões de pessoas, Ricardo Reis, o poeta das odes maravilhosas, sentava-se diante do mundo, como se de um pôr-do-sol se tratasse, e vendo o que se estava

a passar, sentia-se sábio. Assim nasceu este romance, que [como o *Memorial do Convento*] tão-pouco é histórico, que é a resolução de uma fascinação e de um calafrio. (SARAMAGO, 2013: 25-26).

Assim, na base d'*O ano* reside, de par com a «permanente admiração», o «rancor surdo» inspirado por aquela *monstruosa* filosofia de vida. O projecto poético de Saramago passa justamente por pô-la à prova, aquilo que Miguel Real descreveu como «o grande embate literário-ideológico de Saramago com Pessoa» (REAL, 2021: 33). Ricardo Reis surge como a epítome de um alheamento, uma indiferença proverbiais, que importa visitar e desconstruir. De resto, o jogo com esse verso – *Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo* –, que é, programaticamente, uma das epígrafes do livro, é uma constante ao longo do romance<sup>18</sup>, configurando-se como um elemento simbólico a que podíamos com benefício aplicar a noção durandiana de *redundância aperfeiçoante* (cf. DURAND, 1989).

Por *projecto poético* (ou *intenção autoral*) pretendemos designar aquilo que Maria Alzira Seixo (2013) chama de «*ideia*» ou Umberto Eco de «*poética*», a saber, o «programa operacional que o artista se propõe de cada vez, o projecto de obra a realizar tal como é entendido, explícita ou implicitamente, pelo artista» (ECO, 1991: 24). Saramago, como vimos já, disse-o pública e explicitamente; e o que nos surge como evidente é que o sentido global da obra é perfeitamente coerente com o sentido anunciado.

Falar de *intenção* do autor é por certo algo que nos deve obrigar a muitas cautelas analíticas. Mas o que nos importa realçar é a relação produtiva entre intenção e figuração. A figuração é, sobretudo nos planos da sua referencialidade e simbologia, e sem que a personagem se esgote numa lógica funcional, um acto intencionado. Assim, a intenção autoral – e sem que isto autorize ou sequer sugira qualquer tipo de determinismo do tipo “intenção = x, logo figuração = y” – delimita e condiciona a caracterização, a acção e a dinâmica diegéticas da personagem e importa, por isso, que seja tida em consideração.

Neste seguimento, um Ricardo Reis trazido de volta a Lisboa no final de 1935 constitui-se como a plataforma óptima para a *poética* de Saramago. Além de símbolo da passividade político-ideológica, Ricardo Reis constitui-se como estrangeirado, *olhar de fora*, cujo exílio fora não apenas prévio à ascensão de Salazar, como motivado pela sua filiação monárquica – tudo à uma reforçando a independência e a especificidade do seu olhar relativamente à situação que encontra. Estes atributos, a que se somam a sua educação

---

<sup>18</sup> Para citar apenas algumas passagens do romance, cf. pp. 100; 107; 354-355; 409. Igualmente, consultar *Tabela 2.1: relação referencial entre romance e fontes pessoanas* (parte 2, sub-capítulo 2.4.1, p. 40).

privilegiada e a sua profissão de médico (que tornam plausíveis e lógicas algumas das interações mais significativas do relato), conferem a Ricardo Reis, sujeito da focalização, as condições ótimas para a *ideia* saramaguiana. Finalmente, sublinhe-se que o romance é dirigido a um público que conhece o futuro diegético e que, portanto, pode não apenas interpretar o que o romance representa com algum distanciamento histórico, como estabelecer paralelos com o presente da recepção.

No que concerne ao lugar deste romance na bibliografia saramaguiana, e seguindo a divisão feita pelo próprio Saramago em *A estátua e a pedra*, esta obra insere-se no período da “estátua”, período iniciado com o *Manual de Pintura e Caligrafia*, de 1977, e concluído, 14 anos depois, com o *Evangelho segundo Jesus Cristo* (SARAMAGO, 2013: 33). E o que é a “estátua”? «A estátua é a superfície da pedra, o resultado de tirar pedra da pedra. Descrever a estátua [...] é descrever o exterior da pedra» (*id.: ibid*). É com *Ensaio sobre a Cegueira*, de 1995, que Saramago diz ter abandonado a superfície da pedra e passado para o seu interior. Diz o Escritor: «o livro [*Ensaio sobre a Cegueira*] já não se empenha na descrição da estátua, é uma tentativa de entrar no interior da pedra, no mais profundo de nós mesmos, é uma tentativa de nos perguntarmos o quê e quem somos. E para quê» (*id.:* 34).

*O ano da morte de Ricardo Reis* materializa, como aludimos já, uma descrição muito detalhada e exaustiva da “estátua” de Portugal (e da Europa) naquele ano de 1936. Ricardo Reis, a personagem principal do romance, é o eixo focalizador desse ano-charneira, é ele quem confere àquele cenário histórico uma feição humana. Neste ponto, importa porventura deixar nota, ainda que breve, de alguns dos principais acontecimentos históricos deste que passou a ser o ano da morte de Ricardo Reis, para o que seguiremos, em parte, a síntese do próprio José Saramago no quarto diário dos seus *Cadernos de Lanzarote* (SARAMAGO, 1997: 174-175).

No final de 1936, um pouco por toda a Europa, consolidavam-se, de forma inexorável, os regimes autoritários e nacionalistas. O regime nazi, em particular, abria paulatinamente caminho para os novos horrores de 1939-1945. Hitler, eleito três anos antes, é soberano incontestado. A 29 de Março, o Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães obtém a quase totalidade dos votos, revitalizando o seu controlo sobre o *Reichstag*; três semanas mais tarde, as tropas alemãs invadem a Renânia. Antes do final de Junho, os nazis receberiam o apoio do recém-formado Partido Popular Francês, do ex-comunista Jacques Doriot. Poucos dias depois da retumbante vitória eleitoral de Hitler, a 11 de Abril,

é instituída em Portugal a Mocidade Portuguesa, a que se juntaria, cinco meses mais tarde, a Legião Portuguesa, ambas de feição fascista. O Estado Novo cumpria a primeira década do pós-28 de Maio. Em Maio, Mussolini proclama o *Imperium*, reconhecido pela Alemanha em Outubro; no primeiro dia de Novembro, o *Duce* inaugura a expressão “Eixo Berlim-Roma”. Antes, a 4 de Julho, os fascistas italianos obtêm da parte da Sociedade das Nações o levantamento das sanções impostas na sequência da invasão da Etiópia. Nesse mesmo mês de Julho, já com Heinrich Himmler ao comando das polícias alemãs, sela-se um acordo de amizade entre a Alemanha e a Áustria. Em Novembro, é a vez do *Anti-Komintern*, pacto de protecção mútua da ameaça soviética entre alemães e japoneses. Novembro veria ainda o reconhecimento pelo eixo italo-germânico do regime de Franco, que por esta altura já liquidara definitivamente as forças da Frente Popular. «A Segunda Guerra Mundial está cada vez mais perto» (*id.*: 175).

Não tendo Pessoa deixado data da morte de Ricardo Reis, e sendo 1936, como acabamos de ver, o ano de tantos e tão significativos sinais do tanto que estava para vir – e que, em retrospectiva, poderia até revestir de imoralidade qualquer forma de indiferença ou alheamento, para mais vinda de uma personalidade superior como a de Pessoa/Reis –, Saramago inventa um relato que dura uma gestação (os tais nove meses pós-morte que, para equilíbrio de contas, concede ao falecido Pessoa), iniciando-se nos últimos dias de 1935, poucas semanas depois da morte de Fernando Pessoa, e espraiando-se até ao início de Setembro do ano seguinte, data da histórica Revolta dos Marinheiros. Este acontecimento será, na sequência diegética, como que a estocada final na indolência do médico-poeta.

O romance segue, até aí, uma progressão que, seguindo a divisão por capítulos do romance (a numeração é nossa; os capítulos não estão numerados no original), poderíamos esquematizar da seguinte maneira<sup>19</sup>:

1. Chegada e identificação de Ricardo Reis; instala-se no Hotel Bragança; primeira leitura dos jornais portugueses; Ricardo Reis vê Marcenda pela primeira vez (pp. 7–31);
2. Deambulação por Lisboa e visita ao túmulo de Fernando Pessoa; Ricardo Reis conhece Lídia (pp. 33–60);
3. Nova deambulação por Lisboa; primeira aparição de Fernando Pessoa (noite de passagem de ano) (pp. 61–92);

---

<sup>19</sup> A paginação indicada é referente à edição que usámos para este trabalho, publicada pela Porto Editora em 2021.

4. A leitura dos jornais assume a partir daqui o carácter estrutural que manterá ao longo de todo o relato; nova deambulação cidadina; segunda aparição de Fernando Pessoa; início da relação amorosa com Lídia (pp. 93–110);
5. Ricardo Reis conhece pessoalmente Marcenda e o pai no teatro (peça *‘Tá Mar*, no Teatro Nacional D. Maria II); nova aparição de Fernando Pessoa (pp. 111–134);
6. Conversa a sós com Marcenda sobre a doença que a afecta; jantar de Ricardo Reis com Marcenda e o pai, onde domina a situação política nacional (pp. 135–157);
7. Leitura do livro *A Conspiração*, que havia sido sugerido pelo pai de Marcenda; novo encontro com Fernando Pessoa; Ricardo Reis assiste ao Carnaval lisboeta (pp. 159–188);
8. Ricardo Reis adoece e é assistido por Lídia; recebe contrafé da PVDE, o que origina algumas ondas de choque no universo do Hotel Bragança; encontro entre Ricardo Reis e Marcenda no Alto de Santa Catarina, precedido por nova aparição de Fernando Pessoa (primeira referência aos Velhos) (pp. 189–214);
9. Interrogatório na polícia política, que precipita a procura de Ricardo Reis por um outro sítio para viver (pp. 215–239);
10. Mudança para o apartamento do Alto de Santa Catarina; nova aparição de Fernando Pessoa (primeira noite na nova casa) (pp. 241–265);
11. Deambulação cidadina no contexto da nova situação de Ricardo Reis; visita de Lídia; mais tarde, visita de Marcenda e primeiro beijo (pp. 267–291);
12. Nova visita de Lídia: limpeza do apartamento e cena amorosa; Ricardo Reis encontra consultório no Largo Camões onde irá exercer como médico-substituto; recebe carta de Marcenda (pp. 293–319);
13. Novo diálogo com Fernando Pessoa, tendo como fundo os acontecimentos relatados pelos jornais nacionais; Marcenda visita Ricardo Reis no consultório: segundo beijo, pedido de casamento (rejeitado) (pp. 321–345);
14. Nova carta de Marcenda; viagem a Fátima (pp. 347–378);
15. Fim do exercício de medicina; nova visita de Fernando Pessoa; simulacro de guerra em Lisboa (pp. 379–405);
16. 10 de Junho, Festa da Raça; anúncio da gravidez de Lídia; diálogo com Fernando Pessoa (pp. 407–432);
17. Rodagem do filme *A Revolução de Maio*; início da Guerra Civil em Espanha (pp. 433–457);
18. Comício anti-comunista no Campo Pequeno (pp. 459–478);
19. Revolta dos Marinheiros, morte de Daniel; Ricardo Reis procura, sem a encontrar, Lídia; última aparição de Fernando Pessoa; Ricardo Reis recolhe com ele ao cemitério (pp. 479–494).

Noutro plano, importa referir que este romance congrega uma parte significativa do grupo de autores que Saramago elegia como sua *família de espírito* ou, nos termos que vêm na entrada de 21 de Julho dos *Cadernos de Lanzarote – Diário IV* (SARAMAGO, 1997:

179), a sua «árvore genealógica literária»<sup>20</sup>. Senão vejamos: além de Fernando Pessoa, marcam presença Luís de Camões (referência transversal a todo o livro), Jorge Luís Borges (igualmente incontornável pela inclusão da novela imaginada de Herbert Quain, *The god of the labyrinth* – referido em “Examen de la obra de Herbert Quain”, do volume *Ficciones*<sup>21</sup> –, que surge aqui como jogo de espelhos metaficcional), Eça de Queirós (parte integrante do que poderíamos chamar “núcleo das estátuas”, ao lado de Camões, Chiado e Adamastor) e P.º António Vieira (de quem Ricardo Reis, a páginas 260, lê o *Sermão da Primeira Domingo da Quaresma*).

Reflectindo acerca desta sua árvore genealógica cultural, Saramago afirma, referindo-se a Camões, que, «como escrevi em *O ano da morte de Ricardo Reis*, todos os caminhos portugueses a ele vão dar»; e, referindo-se a Pessoa, que «a porta por onde se chega a ele é a porta por onde se chega a Portugal» (SARAMAGO, 1997: 179).

Temos assim que, em *O ano*, Camões e Pessoa, respectivamente destino e entrada de Portugal, são resgatados num mundo possível romanescos que não é outro senão a portuguesíssima Lisboa de 1936 pela pena de um escritor – José Saramago – que é ele próprio «metonímia» do estado de Portugal (e da Europa) do final do século XX (REAL, 2021: 11-12)<sup>22</sup>. Face a este quadro, a opção de João Botelho por este romance em particular afigura-se nos *natural*. Afinal de contas, o Realizador «nunca falou de outra coisa» que não a «história e a realidade de Portugal» (COSTA, 2022: 13).

Resta-nos assinalar, recorrendo à síntese de Ana Paula Arnaut, que

[S]eja na forma como recupera o que, através de Fernando Pessoa, sabemos de Ricardo Reis, seja no modo como preenche os pontos de indeterminação deixados em aberto por uma biografia escassa e disseminada por vários textos, José Saramago *compõe um retrato a corpo inteiro do que foi, ou, no mínimo, do que poderia ter sido o heterónimo*. (ARNAUT, 2017: 49, *sublinhado nosso*).

É precisamente este o acto literário que pretendemos compreender melhor.

### 2.3 O processo literário de figuração e sobrevida

Como é que se realiza o processo literário de fazer de Ricardo Reis personagem de romance? Antes disso: o que é, ao certo, *fazer de Ricardo Reis personagem de romance*?

---

<sup>20</sup> E que, além dos citados, integra Cervantes, Montaigne, Voltaire, Brandão, Kafka e Gogol (SARAMAGO, 1997: 179).

<sup>21</sup> Edição da Planeta-Agostini (1985, pp. 81-87).

<sup>22</sup> Em rigor, Miguel Real defende que Pessoa e Saramago são as «duas metonímias do estado de Portugal e da Europa no século XX» (REAL, 2022: 11-12).

Este específico fazer-personagem aponta, forçosamente, à relação do projecto poético com a relação entre continuidade e transformação, pois só garantindo a identificação do heterónimo pode o projecto cumprir-se; e não pode o projecto cumprir-se senão pela transformação própria da narrativa romanesca, a qual não deve em momento nenhum levar à perda da identificação previamente estabelecida.

A construção do Ricardo Reis do romance funda-se em quatro pilares principais: na importação e preenchimento de alguns pontos de indeterminação dos traços físicos, biográficos e de personalidade que Pessoa vinculou ao heterónimo – as «zonas penumbrosas» de que falava Sousa Rebelo (1985: 144); na introdução, no mundo possível do romance, da figura tutelar de Fernando Pessoa; igualmente, mas da figura referencial (musa reconfigurada) de Lídia; e, finalmente, na apresentação da obra poética enquanto produto diegético (este aspecto funde de forma especialmente notável identificação e transformação).

Já a actualização de Ricardo Reis ao longo da narrativa assenta, no plano da invenção saramaguiana, nas demais categorias da narrativa: acção, personagens, espaço, tempo – ou o que faz e pensa e diz, e com quem, e onde, e quando.

Neste particular, ganham relevo, no plano discursivo, duas dimensões fundamentais: a verosimilhança interna, que emana da própria história e se refere à determinação e arranjo dos seus constituintes enquanto conjunto coerente e significativo; e a especificidade da instância narrativa – o autor-narrador saramaguiano –, cujas plasticidade e complexidade favorecem a elaboração dialéctica (especialmente relevante na relação dialógica entre personagens), a polifonia (que introduz a alteridade e desdobra os sentidos do texto), a intertextualidade e a interficcionalidade (que inscrevem Ricardo Reis e o conjunto da narrativa num específico universo literário) e a metalepse (que, para nele intervir, subverte o real), processos todos eles implicados na construção da personagem.

Ao nível da experiência cognitiva, intervêm, por um lado, o (re)conhecimento dos identificadores heteronómicos e intertextuais e, por outro, a articulação mais genérica do conhecimento das coisas humanas. A activação e convocação de certos sentidos e referências dependem, como já sublinhámos, da disponibilidade verificada no plano da recepção. O romance permite múltiplos níveis de leitura dependendo da familiaridade do leitor com as obras de Pessoa/Reis, Camões, Borges, Vieira, Cesário e Eça, para citar apenas alguns, além de todo o contexto histórico retratado e, claro está, a *biografia* ricardiana. Também neste

domínio a importância da participação do leitor na obra se evidencia; e dir-se-ia que o fenómeno de sobrevida não se completa senão no plano da partilha de um grau mínimo de conhecimento das figuras e horizontes históricos refigurados.

A sobrevida literária de Ricardo Reis articula, de forma esquemática, três grandes movimentos: de questionamento identitário, ou auto-conhecimento; de descoberta e vivência amorosa; e de aquisição ideológica.

O primeiro destes movimentos reporta à «ambiguidade identitária» (ARNAUT, 2017: 45-49) ou, por outras palavras, à fluidez do estatuto ontológico de Ricardo Reis ao longo de quase todo o romance. A identidade é, aliás, tópico transversal a todo o relato, que ecoa, se desdobra e amplifica nos motivos do espelho, da teia de aranha e do labirinto, bem como, intertextualmente, na temática pessoana/ricardiana da multiplicidade do ser, que pode ser sintetizada no verso de abertura da última ode de Reis – *Vivem em nós inúmeros*.

Este processo está fortemente enraizado na relação que Ricardo Reis mantém com Fernando Pessoa, uma relação que se constrói na tensão entre dois planos ontologicamente contraditórios, mas tornados intercomunicantes e *possíveis*, mesmo *naturais*, pelo funcionamento dialéctico e metaléptico do discurso romanescos. Referimo-nos, de um lado, ao plano da autonomia perfeita dos dois homens, com vozes, corpos e histórias pessoais próprios, autonomia que é extremada no facto de um estar ainda vivo e o outro estar já morto; e, doutro, ao plano da dependência da criatura face ao criador, simultâneo ao da omnisciência do criador face à criatura. Procuraremos concretizar esta ideia adiante, quando nos detivermos neste diálogo Reis-Pessoa.

Os outros dois movimentos – de vivência amorosa e de aquisição ideológica – participam no essencial do projecto poético saramaguiano: a inversão da ataraxia filosófica do heterónimo ou, por outras palavras, a sua reconversão em indivíduo humanística e ideologicamente afectado ou mesmo engajado. Citamos os dois de uma assentada por considerarmos que ambos, seja por intermédio dos núcleos de personagens que os articulam, seja por meio dos acontecimentos que os activam, põem em movimento aquele efeito final.

Não basta, de facto, o confronto mais propriamente social e comunitário com a realidade, seja pela leitura de jornais, pelo que testemunha nas suas deambulações citadinas ou pelo choque com a PVDE; também as interacções com Lídia e Marcenda, ainda que predominantemente amorosas e carnavais, apontam a essa transformação política. De resto, trata-se de arrancar Ricardo Reis ao seu proverbial alheamento; e isso dá-se nestas duas

frentes, uma e outra reforçando-se numa malha que entrecruza o compromisso emocional com a consciencialização ideológica.

É no cruzamento destes três movimentos que a personagem se constrói e revela. Veremos adiante, em maior detalhe, como é que eles se manifestam. Antes, porém, olhemos à primeira parte deste processo literário: como é que se garante a identificação da personagem literária com a figura meta-histórica?

## 2.4 Continuidade e transformação

### 2.4.1 Continuidade

*Se a nossa vida fosse um eterno estar-à-janela, se assim ficássemos, como um fumo parado, sempre, tendo sempre o mesmo momento de crepúsculo dolorindo a curva dos montes. Se assim ficássemos para além de sempre!*

Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*<sup>23</sup>

Descrevemos já a lógica de continuidade que preside ao processo de sobrevida da personagem; importa agora enumerar os dispositivos e mecanismos que, na prática, a realizam. Desde logo, o *nome*. O nome é um elo transficcional que por si só põe em movimento uma dinâmica de localização e identificação da figura. De acordo com Saul Kripke, citado por Marie-Laure Ryan, os nomes funcionam como *designadores rígidos* («rigid designators»), inalienavelmente vinculados a indivíduos a partir de um acto original de baptismo, independentemente das mudanças que possam ocorrer nos seus atributos (Kripke *apud* RYAN, 2013). Assim, a referência ao nome do heterónimo que segue no título e que surge logo às primeiras páginas do romance, imediatamente sinaliza *quem é* aquela personagem.

Em segundo lugar, a *correspondência física* entre a personagem e o heterónimo, ancorada na biografia epistolar pessoana. Os apontamentos descritivos de um homem «seco de carnes, grisalho, e moreno, e de cara rapada» (SARAMAGO, 2021: 11-12) recuperam aqueles deixados por Pessoa na sua carta a Adolfo Casais Monteiro, de 13 de Janeiro de 1935 (PESSOA, 1986: 199).

---

<sup>23</sup> PESSOA, 2006: 119.

Além desses, também as coordenadas geográficas e cronológicas, isto é, a data e o local de nascimento, a proveniência e o tempo passado fora neste seu regresso a Portugal, as datas relativas à sua produção poética, a que se somam os demais aspectos biográficos do heterónimo – sua profissão e educação, suas inclinações ideológicas e estéticas.

Há ainda a questão da «transitividade directa» entre o homem e a sua obra (DAL FARRA, 1986: 79-80), o colocar «no centro do que “efetivamente aconteceu” *alguém que “poderia ter acontecido assim”*» (*id.*: 80, *sublinhado nosso*). Este *alguém possível* é como que inferido da obra poética; ou doutra maneira, é como se esse *alguém* emergisse, segundo uma lógica das coisas humanas, dos versos. Saramago traça «um *perfil que se adapta a uma máscara possível* para o “homem” Ricardo Reis, sem torná-la incompatível, de certo modo, com a já criada por Fernando Pessoa» (BUENO, 1999: 203, *sublinhado nosso*). Uma das frases do romance que melhor ilustra esta noção de transitividade directa é – «quem os versos lhe conheça bastante encontrará fácil caminho para a explicação» (SARAMAGO, 2021: 470).

Notámos já que Saramago embarca no drama heteronímico e injecta a sua personagem com a energia vital que se pressente da substância estética e ideológica das *Odes*. De facto, se atentarmos em versos como «Passando a vida em ver passar a de outros» (PESSOA, 2019: 58, v. 1); «Antes, sabendo, | Ser nada, que ignorando: | Nada dentro de nada. [...] E a beleza, incrível por meu sestro, | Eu goze externa e dada, repetida | Em meus passivos olhos, | Lagos que a morte seca» (*id.*: 79, vv. 2–4; 9–12); «Não consentem os deuses mais que a vida. | Tudo pois refusemos, [...]. | Só de aceitar tenhamos a ciência» (*id.*: p. 76, vv. 1–2; 5); «Girassóis sempre | Fitando o sol, | Da vida iremos | Tranquilos, tendo | Nem o remorso | De ter vivido» (*id.*: 36, vv. 43–48); ou ainda, tomada como um todo, a ode “Jogadores de Xadrez” (*id.*: 103-106) – se atentarmos, dizíamos, nestes versos (e citamos apenas estes por economia de texto), ver-nos-emos no «fácil caminho para a explicação» a que a frase do romance aponta. Não parece senão lógico e coerente que o autor destes versos fosse, como vem descrito, «alheio e indiferente por educação e atitude» (SARAMAGO, 2021: 100), «de natural pouco indagador» ou sujeito de uma «cultivada ignorância» em relação a qualquer forma de participação política (*id.*: 469-470). Bastaria, aliás, que recordássemos o que ficou escrito sob o seu nome em prefácio a uma obra de Caetano de Castro: «certo que estou da inutilidade de toda a acção num mundo em que a acção está em erro, e de todo o pensamento, em um mundo onde o modo de pensar se esqueceu» (Ricardo Reis *apud*

BUENO, 1999: 197). Em síntese, a recriação saramaguiana ancora-se num conjunto de dados associados directamente ao heterónimo e elabora, a partir delas, uma *máscara possível* do poeta das *Odes – alguém que poderia, reconhecidamente, ter acontecido assim*.

Finalmente, o romance resgata importantes fragmentos da obra poética do heterónimo. São citados, de forma mais ou menos explícita, versos vários da poesia ricardiana, bem como – o que também ajuda a situar o heterónimo – versos de Álvaro de Campos e de Fernando Pessoa. Em especial, recupera-se em múltiplas ocasiões o verso-epígrafe, *Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo*, ora literalmente, ora com variações que o enleiam na acção. É, porém, na apresentação da obra poética como produto diegético – isto é, quando o romance nos mostra Ricardo Reis compondo – que a apropriação da obra poética atinge o seu zénite (tornaremos a este último ponto mais à frente).

Deixamos, na tabela abaixo, alguns exemplos que ilustram o que fica dito<sup>24</sup>. De um lado, as fontes pessoanas; do outro, passagens seleccionadas do romance.

**Tabela 2.1: Relação referencial entre romance e fontes pessoanas.**

<b>Fontes pessoanas (várias)</b>	<b>Romance (2021)</b>
«Ricardo Reis nasceu em 1887, [...]» ( <i>in</i> carta a Adolfo Casais Monteiro, de 13/01/1935 [PESSOA, 1986: 199])	p. 28: comenta enquanto lê um jornal: «noventa e cinco [1895], tinha eu 8 anos» pp. 36-37: «Ricardo Reis é sim este homem que está lendo o jornal [...], de quarenta e oito anos de idade, mais um que a idade de Fernando Pessoa lhe fecharam os olhos» p. 333: diz a Fernando Pessoa: «Sou apenas um ano mais velho que você»
«[...] no Porto [...]» ( <i>id.</i> )	p. 47: «no Porto, onde sabemos que nasceu» p. 129: «o Tejo que corre pela minha aldeia chama-se Douro» p. 153: com referência a Ricardo Reis: «este nasceu no Porto, por um tempo viveu na capital, emigrou para o Brasil, donde agora voltou»
«[...] é médico [...]» ( <i>id.</i> )	p. 19: «profissão médico» p. 36: «Ricardo Reis é sim este homem que está lendo o jornal [...], médico» p. 207: «o médico de meia-idade que veio do Brasil»

<sup>24</sup> Consultar ANEXO III para uma tabela mais completa.

	<p>p. 413: põe-se Ricardo Reis a imaginar «que alcunha me ficaria bem a mim» e vai que: «talvez o Médico Poeta, o Ida e Volta, o Espiritista, o Zé das Odes, o Jogador de Xadrez, o Casanova das Criadas»</p>
<p>«[...] e está presentemente no Brasil. [...] Ricardo Reis [...] vive no Brasil desde 1919» (<i>id.</i>)</p> <p>«Mas, se amanhã eu, viajando na América, encontrasse subitamente a pessoa física de Ricardo Reis, que, a meu ver, lá vive, nenhum gesto de pasmo me sairia da alma para o corpo; estava certo tudo, mas, antes disso, já estava certo. O que é a vida?» (<i>in Aspectos [a], Páginas íntimas e de interpretação. Fernando Pessoa [PESSOA, 1966]</i>)</p>	<p>pp. 12-13: «pela primeira vez se lhe notando um leve sotaque brasileiro»</p> <p>p. 19: «última residência Rio de Janeiro, Brasil, donde procede»</p> <p>p. 153: com referência a Ricardo Reis: «este nasceu no Porto, por um tempo viveu na capital, emigrou para o Brasil, donde agora voltou»</p> <p>p. 208: «Não consegue Ricardo Reis lembrar-se se já aqui [Alto de Santa Catarina] estavam estas árvores há dezasseis anos, quando partiu para o Brasil.»</p> <p>p. 329: fala de Fernando Pessoa: «Você também deve ter percebido pouco [das notícias dos jornais] quando aqui desembarcou depois de dezasseis anos de ausência, teve de atar as pontas umas às outras por cima do tempo, com certeza ficaram-lhe pontas sem nós e nós sem pontas»</p> <p>p. 88: Ricardo Reis, tornando ao quarto de hotel, «reconheceu-o imediatamente apesar de não o ver há tantos anos, e não pensou que fosse acontecimento acontecimento irregular estar ali à sua espera Fernando Pessoa»</p>
<p>«Ricardo Reis é um pouco, mas muito pouco, mais baixo, mais forte [que Caeiro], mas seco. [...] Cara rapada todos – [...] Reis de um vago moreno mate» (<i>in carta a Adolfo Casais Monteiro, de 13/01/1935 [PESSOA, 1986: 199]</i>)</p>	<p>pp. 11-12: «Um homem grisalho, seco de carnes, assina os últimos papéis [...] seco de carnes, grisalho, e moreno, e de cara rapada»</p> <p>p. 251: «aquele homem moreno, de gabardina clara»</p>
<p>«pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria» (<i>id.</i>)</p>	<p>p. 54: «[Ricardo Reis] repreende-se por ser ter deixado dormir vestido, não é seu hábito condescender com tais negligências, sempre seguiu as suas regras de comportamento, a sua disciplina, nem o trópico de Capricórnio, tão emoliente, lhe embotou, em dezasseis anos, o gume rigoroso dos modos e das odes, ao ponto de se poder afirmar que sempre procura estar como se sempre o estivessem observando os deuses.»</p>

<p>«Ricardo Reis, educado num colégio de jesuítas [...]. É um latinista por educação alheia» (<i>id.</i>)</p>	<p>p. 21: Ricardo Reis retira das malas «alguma latinação clássica de que já não fazia leitura regular» p. 187: «Também o não é [de proezas musculares] Ricardo Reis, com desculpa por ser fruto da pedagogia jesuíta» p. 237: «olha-se a si mesmo e torna a ver-se aluno dos jesuítas»</p>
<p>«Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo»  “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”, 19/06/1914 (PESSOA, 2019: 43, v. 1)</p>	<p>p. 100: «Ora, Ricardo Reis é um espectador do espetáculo do mundo, sábio se isso for sabedoria» p. 167: diálogo entre Fernando Pessoa e Ricardo Reis, em que o primeiro lamenta o uso que é feito das suas palavras (a primeira fala é de Pessoa): «[M]elhor teria feito afinal se me tivesse calado, apenas assistindo, Como eu mesmo sempre fiz, responderá Ricardo Reis, e Fernando Pessoa dirá, Só estando mortos assistimos, e nem disso sequer podemos estar certos, morto sou eu e vagueio por aí» p. 480: quando Lídia partilha com Ricardo Reis os planos suicidas do irmão: «Talvez isto é que seja o destino, sabermos o que vai acontecer, sabermos que não há nada que o possa evitar, e ficarmos quietos, olhando, como puros observadores do espetáculo do mundo, ao tempo que imaginamos que este será também o nosso último olhar, porque com o mesmo mundo acabaremos» p. 489: consumada a tragédia do irmão de Lídia: «escondeu os olhos para poder chorar à vontade, lágrimas absurdas, que esta revolta não foi sua, sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo, hei de dizê-lo mil vezes»</p>

## 2.4.2 Transformação

*Qualquer cousa, qual seja, que transforme  
Meu plano curso da existência, embora  
Para melhores cousas o transforme,  
Por transformar  
Odeio, e não o quero. [...]*

Ricardo Reis, “Sofro, Lídia, do medo do destino”<sup>25</sup>

Vimos de que forma a narrativa romanesca estabelece a identificação do Ricardo Reis personagem com o Ricardo Reis original, possibilitando a continuidade entre uma e outra figuras e, acto contínuo, o fenómeno de sobrevida do heterónimo. Olhemos agora aos principais eixos narrativos que realizam a sua transformação.

Como acontece com todos os vectores da figuração de Ricardo Reis, a criação saramaguiana – visando, por um lado, o resgate da figura do heterónimo e, por outro, a realização do seu projecto literário –, justapõe dois grandes grupos de variáveis: um, o guião pessoano (ou a *biografia* do heterónimo) e a obra poética (*quem os versos lhe conheça bastante*); outro, a verosimilhança interna da narrativa (que relaciona os dados iniciais e estruturais da história com uma dialéctica das coisas humanas) e o próprio projecto, ou *poética*. O primeiro grupo evoca e explora identificadores do médico-poeta; o segundo gere a tensão entre aquela identificação, a coerência narrativa e a realização do projecto autoral. Detenhamo-nos nos eixos que dão corpo a este último.

### 2.4.2.1 Roteiro e deambulação citadina

*Amanhã também eu – a alma que sente e pense, o universo que sou para mim – sim, amanhã eu também serei o que deixou de passar nestas ruas, o que outros vagamente evocarão com um “o que será dele?”. E tudo quanto faço, tudo quanto sinto, tudo quanto vivo, não será mais que um transeunte a menos na quotidianidade de ruas de uma cidade qualquer.*

Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*<sup>26</sup>

O que chamamos de roteiro e deambulação compreende toda a dimensão espaço-temporal da narrativa: donde veio Ricardo Reis, onde ficou, para onde se mudou, o que visitou, por onde deambulou, qual foi finalmente o seu destino. Todo este mapa é invenção

---

<sup>25</sup> PESSOA, 2019: 110, vv. 5–9.

<sup>26</sup> PESSOA, 2006: 379.

romanesca, é sobrevida do heterónimo. Estas viagens de Ricardo Reis, duplamente físicas e figuradas, históricas e literárias, constituem-se como o enquadramento espaço-temporal da figuração da personagem e participam nos três processos de auto-conhecimento, experiência amorosa e aquisição ideológica que a determinam.

Assim, seguindo as coordenadas da biografia epistolar pessoana, Ricardo Reis regressa do Brasil, pondo fim a um exílio que durava há 16 anos, desde 1919. *Seguir as coordenadas* é o mesmo que dizer que: *se Ricardo Reis regressasse a Portugal, teria por força de vir do Brasil; ou tornando Ricardo Reis no ano da morte de Fernando Pessoa, a sua ausência totalizaria 16 anos*, etc. É esta a lógica subjacente ao pacto ficcional, pacto esse que, aqui, responde a um conjunto de premissas que, recordemos, são i) prévias ao objecto da ficção, ii) do conhecimento do leitor (ainda que o possam ser em graus variáveis) e iii) de natureza ficcional elas próprias (o *drama em gente* pessoano), o que nos coloca na presença de uma ficção de ficção.

Esta ancoragem funciona, na figuração de Ricardo Reis, como vimos já, como meio de identificação da personagem: o homem «grisalho, seco de carnes» (SARAMAGO, 2021: 11) que desembarca do *Highland Brigade* é o poeta das *Odes*. No entanto, esta identificação não é, no plano do discurso, imediata; vai sendo, isso sim, progressivamente elaborada: no cais nota-se-lhe «um sotaque brasileiro» (*id.*: 12-13); no táxi, em conversa com o motorista, revela que – «vivi em Lisboa, sou português» – e que – «há dezasseis anos que não vinha a Portugal» (*id.*: 14); e finalmente, à chegada ao hotel, regista no livro de entradas: «nome Ricardo Reis, idade quarenta e oito anos, natural do Porto, estado civil solteiro, profissão médico, última residência Rio de Janeiro, Brasil, donde procede» (*id.*: 19). Antes, durante a visita ao quarto onde acabaria por ficar, e a propósito de uma resposta mentirosa que, por facilitismo, dera ao gerente hoteleiro, tinha já surgido outra pista: «ele que um dia afirmou detestar a inexatidão»<sup>27</sup> (*id.*: 18).

Este movimento de identificação aprofunda-se ainda no contexto do Hotel Bragança, quando Ricardo Reis abre as malas. De lá de dentro tira «alguma latinação clássica de que já não fazia leitura regular» (*id.*: 21) – ele que era, segundo escreveu Pessoa a Casais Monteiro, um «latinista por educação alheia» (PESSOA, 1986: 199) – e «folhas escritas com

---

<sup>27</sup> Em “Notas para a recordação do meu Mestre Caieiro (algumas delas)”, de Álvaro de Campos, lê-se que: «Há frases repentinas, profundas porque vêm do profundo, que definem um homem, ou, antes, com que um homem se define, sem definição. Não me esquece aquela em que Ricardo Reis uma vez se me definiu. Falava-se de mentir, e ele disse: “Abomino a mentira, porque é uma inexatidão”. Todo o Ricardo Reis — passado, presente e futuro — está nisto.» (PESSOA, 1980: 267).

versos, datada a mais antiga de doze de junho de mil novecentos e catorze, [...] e a folha mais recente de todas [...] a data de treze de novembro de mil novecentos e trinta e cinco, passou mês e meio sobre tê-la escrito» (SARAMAGO, 2021: 22). Trata-se, claro está, da obra ricardiana, e concretamente, cronologicamente, das datas da primeira ode – *Mestre, são plácidas* – e da última – *Vivem em nós inúmeros*.

Além de balizas temporais que sinalizam a totalidade da obra ricardiana, estas duas odes, citadas no fluxo narrativo, têm um forte valor programático, seja do ponto de vista da poética do heterónimo, seja do ponto de vista da ideia romanesca. Com a primeira identifica-se o programa filosófico ricardiano, sintetizado nos versos «*Da vida iremos | Tranquilos, tendo | Nem o remorso | De ter vivido*» (cf. PESSOA, 2019: 35, vv. 43-46), e, ao mesmo tempo, sublinha-se-lhe o valor simbólico que Ricardo Reis deve corporizar no quadro da intenção autoral (símbolo de uma falsa sabedoria, epítome do alheamento cívico e político).

Com a última, introduz-se uma reflexão ontológica (a pluralidade do ser) que não só é, em Reis/Pessoa, fundamental (e que será ao longo do romance aprofundada em diálogos com Fernando Pessoa, em especial no segundo encontro, e em digressões do autor-narrador), como simultaneamente prepara a evolução narrativa. Como veremos, também Ricardo Reis é plural.

O universo do Hotel Bragança cruza os primeiros nove capítulos, o que corresponde sensivelmente à primeira metade do romance. É neste espaço-tempo que Ricardo Reis se cruza com a quase totalidade da galeria de personagens do romance, com quem desenvolverá complexas relações de significado que se elaborarão ao longo de toda a narrativa. No décimo capítulo do romance<sup>28</sup>, o médico-poeta muda-se para o apartamento do Alto de Santa Catarina, que só abandonará para acompanhar Fernando Pessoa até ao Cemitério dos Prazeres.

Além do Hotel Bragança e do Alto de Santa Catarina, o roteiro diegético da personagem passará ainda por Fátima. Essa viagem, que é empreendida com o fito (afinal malogrado) de encontrar Marcenda, leva Ricardo Reis a outro Portugal, distinto e distante daquele que passara a ser o do seu quotidiano. Aí observa uma realidade nova, que se vem juntar àquela que vinha (re)conhecendo. Evidencia-se um novo traço português, que é tanto dos peregrinos a Fátima quanto desse *ser português* que Ricardo Reis, no seu percurso de

---

<sup>28</sup> Numeração indicativa; o romance não tem os capítulos numerados.

descoberta, procura surpreender. Um rifão sintetiza-o: «fiados de Deus e Nossa Senhora desde Afonso Henriques à Grande Guerra» (SARAMAGO, 2021: 379).

Esta ida a Fátima é acima de tudo uma ocasião de auto-confrontação, de auto-questionamento, e sempre o discurso, jogando com os termos que ele próprio estabelece, mantém a ambiguidade semântica:

A si mesmo se vê como um ser duplo, o Ricardo Reis limpo, barbeado, digno, de todos os dias, e este outro, também Ricardo Reis, mas só de nome, porque não pode ser a mesma pessoa o vagabundo de barba crescida, roupa amarrotada, camisa como um trapo, chapéu manchado de suor, sapatos só poeira, um pedindo contas ao outro da loucura que foi ter vindo a Fátima sem fé, só por causa duma irracional esperança. (SARAMAGO, 2021: 377).

A duplicidade de Ricardo Reis aqui narrada não é outra senão aquela em que a invenção romanesca ela própria enreda o pobre heterónimo incarnado. Esta figuração em “pessoa de livro” tem, precisamente, esse efeito: Ricardo Reis é colocado em contradição. Isso mesmo será recuperado, numa nota de ironia, pelo autor-narrador: «de mais sabemos como é extremo o gosto português por festas, romarias e peregrinações, até Ricardo Reis foi a Fátima apesar de ser pagão confesso» (SARAMAGO, 2021: 414).

Ricardo Reis deambula repetidas vezes pela cidade de Lisboa: visita o Cemitério dos Prazeres, onde Pessoa está sepultado; pára, encarando o Tejo, no Cais das Colunas, onde de resto lembrará, a meias com Pessoa, a *Ode Marítima*, de Álvaro de Campos (*id.*: 175); faz o roteiro das estátuas, constituído pelas de Eça de Queirós, Chiado, Camões e Adamastor – e a estas duas últimas frequentará bastas vezes; marca presença no cortejo fúnebre de António Mesquita, «conhecido por Mouraria», assassinado por «um tal de José Reis, por alcunha o José Rola» (*id.*: 169 e *ss.*); desce a Avenida de Liberdade a ver o Carnaval, festejo ordinário e indecente, reflexo quiçá das gentes e da terra, que a Ricardo Reis rapidamente aborrece e contraria – «Ai como é diferente o teatro em Portugal. Lá nas terras de além e de Cabral [...] até Ricardo Reis, sóbrio homem, muitas vezes sentiu moverem-se dentro de si os refreados tumultos dionisíacos» (*id.*: 181); assiste a um simulacro de guerra nos Restauradores e marca presença num comício anti-comunista no Campo Pequeno (a que voltaremos adiante) – e todo este percurso participa, enfim, na figuração da personagem, não só porque a insere num específico imaginário literário, reenviando para as figuras, ora mais longínquas (Chiado, Camões), ora mais recentes (Eça de Queirós, Cesário Verde, sem esquecer, naturalmente, o próprio Fernando Pessoa), que povoam aquela zona da cidade (especificamente o eixo Rua

do Alecrim-Chiado-Alto de Santa Catarina), como desdobram, nos seus múltiplos sentidos, o motivo do *labirinto*.

Este motivo, reforçado pelas noções de muralha ou de sítio, é, com efeito, uma constante ao longo da narrativa. Logo na viagem de táxi entre o cais e o hotel, diz o autor-narrador, referindo-se à visão corredia da cidade a partir da janela do automóvel, que «estas frontarias são a muralha que oculta a cidade, e o táxi segue ao longo delas, sem pressa, como se andasse à procura duma brecha, dum postigo, duma porta da traição, a entrada para o labirinto» (*id.*: 15). Adiante, numa das suas deambulações urbanas, lemos que «era como se estivesse dentro de um labirinto que o conduzisse sempre ao mesmo lugar» (*id.*: 77). Ou ainda:

Aqui é só estas trinta ruas entre o Cais do Sodré e S. Pedro de Alcântara, entre o Rossio e o Calhariz, como uma cidade interior cercada de muros invisíveis que a protegem de um invisível sítio, vivendo conjuntos os sitiados e os sitiantes. (SARAMAGO, 2021: 174).

Mas não só à cidade é associada a ideia de labirinto. Marcando ainda mais claramente que o labirinto em que Ricardo Reis se move é (também, e sobretudo) o labirinto da psique – «o homem, claro está, é o labirinto de si mesmo» (SARAMAGO, 2021: 107) –, este motivo ressurge quando Marcenda o visita no seu apartamento do Alto de Santa Catarina: «Ricardo Reis pega-lhe na mão direita, não para a cumprimentar, apenas quer guiá-la neste labirinto doméstico» (*id.*: 287). Explora-se, assim, uma imagem de labirintos sobrepostos, projectados uns dentro de outros<sup>29</sup>, desde a escala da malha urbana à da mente humana, passando pelo nível intermédio da casa ou, até, da ficção – no caso, no romance *The God of the Labyrinth*, de Herbert Quain, invenções, obra e autor, de Jorge Luís Borges.

Correm paralelos e em interligação outros motivos, como o da teia de aranha: «este anúncio [do Freire Gravador] é um labirinto, um novelo, uma teia» (*id.*: 98); ou:

[E]screveu uma carta a Marcenda, dava-lhe a nova morada, por coincidência extraordinária muito perto, ali mesmo, do sítio onde se tinham encontrado, é assim o vasto mundo, os homens, como os animais, têm o seu terreno de caça, [...] a sua teia de aranha. (SARAMAGO, 2021: 242).

Ou ainda: «por que veio [Marcenda], e para quê, a este lugar fechado e retirado [o apartamento de Ricardo Reis], que é como uma enorme teia de aranha, no centro da qual está à espera uma tarântula ferida» (SARAMAGO, 2021: 285).

---

<sup>29</sup> Relativamente ao motivo do *labirinto* em *O ano da morte de Ricardo Reis* (romance), *cf.*, entre outros, BUENO (1994), MAIA (2018) e GRÜNHAGEN MARTINS (2016).

Ou o motivo do espelho (e da máscara):

O grande espelho em que cabe toda a sala, que nele se duplica, em uma outra dimensão que não é o simples reflexo das comuns e sabidas dimensões [...] mas sim fundidas numa dimensão única, como fantasma inapreensível de um plano simultaneamente remoto e próximo. (SARAMAGO, 2021: 27).

Assim é o espelho, suporta, mas, podendo ser, rejeita. Ricardo Reis desviou os olhos, muda de lugar, vai, rejeitador ele, ou rejeitado, virar-lhe as costas. Porventura rejeitador porque espelho também. (SARAMAGO, 2021: 57).

Esta cara coberta de espuma não é mais do que uma máscara de homem, adaptável a qualquer rosto de homem, e quando a navalha, aos poucos, vai revelando o que está por baixo, Ricardo Reis olha-se perplexo, um tanto intrigado, inquieto, como se temesse que dali lhe pudesse vir algum mal. Observa minuciosamente o que o espelho lhe mostra, tenta descobrir as pareências deste rosto com um outro rosto que terá deixado de ver há muito tempo, (...) e hoje vê-se e não se reconhece. (SARAMAGO, 2021: 409-410).

Reforça-se a imagem de um homem em pleno processo de auto-conhecimento. De alguma forma, é como se o Ricardo Reis que a invenção saramaguiana faz regressar a Lisboa não tornasse completo, finalizado; vem ainda *por acabar*, traz pouco mais que um nome, uma proveniência e uma obra poética (e mesmo essa, como veremos, continuará a ser acrescentada). No início do relato, o fenómeno de sobrevivência literária está, por assim dizer, apenas iniciado; é no quadro poético da *escrita desprogramada* de Saramago que se vai elaborando, em especial no âmbito dos diálogos com Fernando Pessoa.

Este processo de auto-conhecimento ocorre a múltiplos níveis. O primeiro nível é o do estatuto de Ricardo Reis, o da heteronímia propriamente dita, enquanto duplo e criatura de Fernando Pessoa, cuja tensão com a autonomia plena sobre que assenta todo o romance – sintetizada na frase de José Saramago que consta na contracapa da primeira edição da obra<sup>30</sup>, «Ricardo Reis regressou a Portugal depois da morte de Fernando Pessoa» – nunca fica completamente resolvido.

Outro nível é o do exilado regressado à pátria de nascimento depois de uma longa ausência: «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» (SARAMAGO, 2021: 34).

Outro ainda, o do indiferente, do alheado, que, por força do que lê e vai conhecendo, mas sobretudo por força da interacção com Lídia e Pessoa, «acaba por impor a si mesmo o

---

<sup>30</sup> 1984, Caminho.

dever de preocupar-se um pouco» (*id.*: 440). E é quando, traçando paralelos com o espectáculo do mundo, projecta o destino do filho que Lídia carrega no ventre («que guerra teremos nós em mil novecentos e sessenta e um»), pergunta-se então, fazendo contas à «idade aproximada em que à guerra se vai»), que tem «um momento em que desejaria ser cego, e surdo, e mudo, ser três vezes o aleijado que Fernando Pessoa diz que todos somos» (*id.*: 465).

Como vemos, este processo de auto-conhecimento – que mantém paralelismos com o roteiro da personagem e suas deambulações citadinas, que é enriquecido pelos motivos do labirinto, do espelho e da teia de aranha, que se constrói também na relação com as demais personagens e que se reforça no diálogo interficcional –, este processo, dizíamos, integra a matriz que subjaz aos fenómenos de figuração e sobrevida literárias da personagem.

Vejamos, porque consideramos que ilustra bem este ponto, a passagem do comício anti-comunista<sup>31</sup>. A passagem inicia-se com uma consideração geral sobre a inusitada decisão de Ricardo Reis, ele que «nunca assistiu a um comício político» (*id.*: 469). Essa «cultivada ignorância» ficaria a dever-se, conforme nos diz o autor-narrador, ao seu «temperamento», à sua «educação» e aos «gostos clássicos para que se inclinou» (*id.*: 469-470), aludindo a aspectos da vida do heterónimo que o leitor conhecerá de antemão e que a própria narrativa foi já ilustrando. Além destas, uma outra razão é aventada: «um certo pudor» (*id.*: 470). E logo acrescenta o autor-narrador, de forma lapidar, a frase que já citámos antes: «quem os versos lhe conheça bastante encontrará fácil caminho para a explicação» (*id.*: *ibid.*). Segue-se, acto contínuo, uma explicação para o inusitado interesse de Ricardo Reis, que, no essencial, remete ao panorama cívico e político de então e à curiosidade que o médico-poeta vinha desenvolvendo, ao cabo da qual surge o seguinte comentário: «para homem de natural tão pouco indagador, há interessantes mudanças em Ricardo Reis» (*id.*: *ibid.*).

Este breve trecho condensa, de forma exemplar, a relação entre continuidade e transformação. O autor-narrador remete, num primeiro momento, a identificadores do heterónimo, respigáveis na correspondência de Fernando Pessoa (no caso, as referências à sua educação jesuíta ou ao seu classicismo) e passíveis de serem inferidos a partir da sua obra poética (no caso, o temperamento ou o dito pudor). São estas, de resto, as duas

---

<sup>31</sup> SARAMAGO, 2021: 469-475. Começando em «Em toda a sua vida Ricardo Reis nunca assistiu a [...]» e terminando em «[...] estaria pronto a jurar que não ficara ao pé do Victor.»

principais fontes da figuração de Ricardo Reis, a que se somará porventura uma terceira, mais vaga e imprecisa (mas que, sem embargo, colhe), que corresponde ao conjunto de atitudes e comportamentos determinados ora pela idade de Reis, ora pela sua condição e profissão, ora ainda pela sua sensibilidade de poeta.

Feita esta descrição, que consubstancia o movimento de *continuidade* – pois importa para o novo contexto atributos e dinâmicas da figura original –, a narração enquadra a inesperada atitude num movimento de curiosidade que, por um lado, encontra nos incidentes da própria narrativa a sua razão de ser e, por outro, se sustenta num impulso que, convocando um conhecimento das coisas humanas, surgirá como natural, não deixando, contudo, de ficar a nota que há em Ricardo Reis *interessantes mudanças*. São estas mudanças (que nesta frase surgem, ironicamente, como autónomas da enunciação, *que se limita a narrá-las*), que têm tanto de interessante quanto de significativo, tanto de inusitado quanto de verosímil, que imprimem e realizam o movimento de transformação que, no plano textual, completa a sobrevida de Ricardo Reis. Este exemplo ilustra, assim, a função do roteiro da personagem na sua figuração e sobrevida.

#### 2.4.2.2 A leitura dos jornais

*A leitura dos jornais, sempre penosa do ponto de ver estético, é-o frequentemente também do moral, ainda para quem tenha poucas preocupações morais.*

*As guerras e as revoluções – há sempre uma ou outra em curso – chegam, na leitura dos seus efeitos, a causar não horror mas tédio. [...] Perante o curso inimplorável das coisas, a vida que tivemos sem saber como e que perderemos sem saber quando, o jogo de dez mil xadrezes que é a vida em comum e luta [...] – que pode o sábio fazer senão pedir o repouso, o não ter que pensar em viver, pois basta ter que viver, um pouco de lugar ao sol e ao ar e ao menos o sonho de que há paz do lado de lá dos montes.*

Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*<sup>32</sup>

Numa nota prévia, importa talvez sublinhar que a década de 1930 é a do estabelecimento definitivo da comunicação de massas enquanto instrumento de propaganda política, no que assumiram lugar de destaque a imprensa escrita, o cinema e a rádio – o que o romance explicitamente documenta e explora.

---

<sup>32</sup> PESSOA, 2006: 362.

A leitura dos jornais é, com efeito, um elemento estrutural do relato e da figuração de Ricardo Reis. Aquilo que começou por ser um mero passatempo de alguém que acaba de retornar ao seu país de origem depois de uma ausência prolongada – «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, 2021: 27) – logo se reveste de um significado muito mais profundo:

A sua vida parecia-lhe agora [três dias passados sobre a primeira visita de Fernando Pessoa] suspensa, expectante, problemática. Minuciosamente, *lia os jornais para encontrar guias, fios, traços de um desenho, feições de rosto português, não para delinear um retrato do país, mas para revestir o seu próprio rosto e retrato de uma nova substância, poder levar as mãos à cara e reconhecer-se, pôr uma mão sobre a outra e apertá-las, Sou eu e estou aqui.* (SARAMAGO, 2021: 96, *sublinhado nosso*).

Sublinhámos, neste trecho, o mote deste acto: *lia os jornais para revestir o seu próprio rosto de uma nova substância, para poder levar as mãos à cara e reconhecer-se.* Esta é uma outra manifestação do processo de auto-conhecimento a que já nos referimos antes. Nos jornais (como, mais tarde, na rádio ou no mais que vai testemunhando), Ricardo Reis procura, num misto de desfastio, curiosidade intelectual e necessidade de pertença, resgatar os traços do que seria a feição colectiva do *ser português*, supra-entidade cultural e historicamente situada que, num plano ficcional, mune o médico-poeta de uma indispensável referência identitária, e que, no plano da recepção, participa na construção daquele mundo possível e insere a personagem num específico panorama social.

A leitura dos jornais<sup>33</sup> está no centro da transformação fundamental de Ricardo Reis – «Ricardo Reis lê os jornais e acaba a impor a si mesmo o dever de preocupar-se um pouco» (*id.*: 440) – e surge também de par com a revelação doutros aspectos da personalidade de Ricardo Reis; a saber: uma agudeza de espírito e um sentido de humor que mais se evidenciam nos diálogos com Fernando Pessoa (*id.*: 329-333); a necessidade de ordem, coerente com a *disciplina mental* que a biografia pessoana fixou:

[E]nquanto Ricardo Reis desdobrava e abria as folhas [do jornal], segurando-as cuidadosamente pelas margens brancas para não manchar os dedos, levantando-as para não sujar a dobra do lençol, são pequenos gestos maníacos que conscientemente cultivava como quem se rodeia de balizas, de pontos de referência, de fronteiras. (SARAMAGO, 2021: 335).

---

<sup>33</sup> Reflexo também da sensibilidade e preocupação do Autor, que teve um importante passado no Jornalismo.

Igualmente uma certa tendência para a credulidade no que escrevem os jornais (que poderá, em sinal distinto, traduzir a recusa de uma realidade cada vez mais insuportável), inclusivamente invocando peças do jornalista Tomé Vieira, autor d'*A Conspiração*, o que mais se destaca por contraponto com Lídia, supostamente mais vulnerável (porque menos instruída) às investidas da censura e da propaganda (a primeira fala é de Lídia):

Como é que soube, Li no jornal, e também li, escrito por um senhor jornalista chamado Tomé Vieira, autor de livros, que os bolchevistas arrancaram os olhos a um padre já velho e depois regaram-no com gasolina e deitaram-lhe fogo, Não acredito, Está no jornal, eu li, Não é do senhor doutor que eu duvido, o que o meu irmão diz é que não se deve fazer sempre fê no que os jornais escrevem. (SARAMAGO, 2021: 462-463).

Acrescente-se que, como Lídia, também o autor-narrador havia já alertado sobre o que os jornais escreviam: «diz-se, dizem-nos os jornais, quer por sua própria convicção, sem recado mandado, quer porque alguém lhes guiou a mão, se não foi suficiente sugerir e insinuar» (SARAMAGO, 2021: 93). Com a mudança para o apartamento do Alto de Santa Catarina, os jornais passam a ser também um elo de interacção com os Dois Velhos que se sentam no miradouro.

### 2.4.2.3 Interacção com outras personagens

Para compreender o processo de figuração da personagem é também necessário atentar nas relações (de facto e simbólicas) que anima e mantém com as demais personagens. Como nota Fotis Jannidis (2013), «uma personagem é parte de uma constelação de personagens que, ou partilham entre si um grupo comum de atributos (homologias), ou representam atributos opostos (contrastos)»<sup>34</sup>. Com efeito, uma personagem define-se e constrói-se também dentro deste espectro de sinais ora homólogos, ora contrastantes, e a sua acção é percebida e valorizada também em termos relativos, pelas «diferenças e afinidades relativamente a outras personagens» (AGUIAR E SILVA, 2007: 706). A relação com as outras personagens participa ainda no enquadramento social e histórico da personagem, porquanto veiculam, nos seus actos e atributos, aspectos dessa natureza.

Podemos, de acordo com a sua acção predominante, dividir a constelação de personagens de *O ano* em quatro núcleos de acção e significado: o núcleo sócio-político; o núcleo intertextual; o núcleo amoroso; e o núcleo ontológico.

---

<sup>34</sup> Tradução livre nossa. No original: «A character thus forms part of a constellation of characters who either share a set of common traits (parallels) or represent opposing traits (contrasts).»

#### 2.4.2.3.1 Núcleo sócio-político

O núcleo da acção social e política é o que dá substância e rosto ao espectáculo do mundo naquele ano de 1936, a que Ricardo Reis acede por intermédio da leitura dos jornais e do seu roteiro. Inclui todos os agentes que assumem uma dimensão predominantemente social e política e pode ser subdividido em personagens romanescas e figuras históricas.

Entre estas últimas, contamos todos os actores históricos evocados ao longo da narrativa – de Salazar a Unamuno, de Cerejeira a Rockefeller, entre tantos outros – que não sofrem um significativo processo de refiguração literária. Isto é, são importados para a ficção (sobretudo sob a forma de registo documental), mas mantêm, no essencial, e apesar dessa deslocação, o seu estatuto não-ficcional. Revestem o discurso de uma espessura histórica que é central ao seu efeito metaléptico e de referencialidade extra-textual.

O sub-grupo de personagens romanescas refere-se às invenções ficcionais e inclui vários nomes: Daniel, meio-irmão de Lídia, marinheiro da Marinha portuguesa; o doutor Sampaio, pai de Marcenda, partidário salazarista; Salvador, gerente do Hotel Bragança, informador; Victor, agente da PVDE, cujo hálito a cebola corporiza a ameaça ascorosa e permanente de uma polícia persecutória; e os Dois Velhos do Alto de Santa Catarina, espécie de coro trágico, duas personagens que surgem sempre juntas e sempre ligadas ao banco do miradouro, e que trazem ao relato a tibieza da vida do bairro.

Juntam-se-lhes, num plano secundário, outras personagens, tais como Ramón, o empregado de mesa galego do restaurante do Hotel Bragança, Don Lorenzo e Don Alonso, os espanhóis partidários de Franco que lá se hospedam, o Doutor-Adjunto da PVDE que interroga Ricardo Reis ou as vizinhas do apartamento do Alto de Santa Catarina.

A interacção de Ricardo Reis com o universo da polícia política inaugura-se com a recepção da contrafé (que se dá, segundo a nossa numeração, no oitavo capítulo) e estende-se pelo resto do romance. Na sequência do interrogatório nas instalações da PVDE, Ricardo Reis precipita a sua saída do Hotel Bragança; quando depois se instala no apartamento do Alto de Santa Catarina, passa a ser vigiado mais de perto por Victor. Note-se que, no filme, Botelho faz um jogo visual interessante na cena que representa a rodagem do filme *A Revolução de Maio*, de Lopes Ribeiro (CENA 44<sup>35</sup>), ao sobrepor a imagem das janelas do andar de Ricardo Reis com as do apartamento que, nas gravações, é alvo de uma rusga

---

<sup>35</sup> Remetemos à nossa própria divisão do filme em cenas, disponível no ANEXO II.

policial liderada, precisamente, por Victor – sugerindo, de forma ainda mais vincada, a ameaça que impendia sobre o médico-poeta.

A evolução para esta vigia mais apertada decorre do interrogatório a que Ricardo Reis foi sujeito na PVDE, ao longo do qual o Doutor-Adjunto lhe escarpeliza, de forma insidiosa, a cronologia pessoal, encontrando nela relações causais onde, sabe o leitor à saciedade, não as há, nomeadamente, na saída para o Brasil depois da intentona associada à chamada Monarquia do Norte, em 1919, e no regresso a Portugal depois de uma outra revolução falhada, desta feita a da chamada Revolta Comunista de finais de Novembro de 1935. Segundo esta lógica, Ricardo Reis andaria fugido: «Não acha que é outra coincidência singular ter voltado para Portugal logo a seguir a uma intentona revolucionária» (SARAMAGO, 2021: 220).

Este diálogo, que no romance ocupa cinco páginas, ilustra com especial eloquência os métodos coactivos e intimidatórios (e tingidos de paranóia) da polícia política salazarista. À saída do edifício da Rua António Maria Cardoso, diz-lhe Victor:

Estava a ver que o senhor doutor fazia zangar o nosso doutor-adjunto, apanhou-o de boa maré [...] Recusou-se a responder, desconversou, isso não é bom, o que vale é que o nosso doutor-adjunto tem muita consideração pelos senhores doutores. (SARAMAGO, 2021: 222).

E quando Ricardo Reis lhe diz que espera que a intimação tenha «acabado, e de vez», Victor replica – «Ah, isso é que nunca se pode garantir» (SARAMAGO, 2021: 222). É isso, com efeito, que depois observamos.

Detenhamo-nos agora mais demoradamente em duas das personagens que listámos, Daniel e doutor Sampaio. Este último cruza-se no caminho de Ricardo Reis logo no início da narrativa, no primeiro jantar que o médico-poeta toma no Hotel Bragança, e é descrito como «homem de meia-idade, alto, formal, de rosto comprido e vincado» (*id.*: 25), o que parece sugerir uma vaga referência à austeridade formal do regime.

O título de doutor vem-lhe de ser notário em Coimbra. Viúvo, é pai de Marcenda, a quem sempre acompanha à capital para tratamentos à sua mão – ainda que mais tarde, abrindo uma racha na máscara de moralidade que assume, fiquemos a saber que os seus motivos para vir a Lisboa são também de ordem amorosa (*id.*: 290-291).

Revela-se, numa conversa à mesa de jantar, partidário do Estado Novo; e tendo Ricardo Reis, ainda «antes da sobremesa», declarado «não acreditar em democracias e aborrecer de morte o socialismo» – ele que apenas pretendia estar com Marcenda e que,

antes de terminado o jantar, já se arrependera do que dissera (*id.*: 156) –, recebeu em troca um risonho – «Está com a sua gente» (*id.*: 154).

É neste seguimento que o doutor Sampaio introduz Ricardo Reis à leitura d’*A Conspiração*, de Tomé Vieira (efectivamente publicado naquele ano de 1936), pequena obra de inspiração doutrinária onde é possível «ver como se fabrica o pensar comum» (*id.*: 160). *Mise en abyme*, este livro surge como variante modal da história, pequena projecção do quadro maior em que se insere e que lhe reforça os sentidos, ao mesmo tempo que vagamente sugere uma correspondência semântica entre Marília, filha-pródiga e protagonista do enredo, e Marcenda, filha do notário que propusera a leitura.

Já Daniel é, como assinalámos, o meio-irmão mais novo de Lídia. É leitor d’*O Marinheiro Vermelho* (*id.*: 388) e, portanto, simpatizante comunista; representa uma certa oposição ao regime – é descrito como sendo «contra a situação» (*id.*: 200). Sublinhe-se que Daniel nunca toma lugar na acção senão pela voz de Lídia – que, aliás, chega a ser acusada por Ricardo Reis de sempre lhe responder com as palavras do irmão (*cf. id.*: 463).

O seu lugar no relato é, todavia, estrutural: a consumação do seu trágico destino – perde a vida a bordo do *Afonso de Albuquerque*, em pleno Tejo, na Revolta dos Marinheiros – é o instante que simbolicamente fecha o círculo que começou a ser desenhado logo à chegada de Ricardo Reis ao cais de Alcântara, onde «ficámos a saber que o Dão é este, acaso tornaremos a ter notícias dele» (*id.*: 13). Vem esta frase no seguimento da curiosidade demonstrada pelo médico-poeta sobre que barcos eram aqueles que ali via atracados; foi-lhe respondido que – «é o Tejo, o Dão, o Lima, o Vouga, o Tâmega, o Dão é aquele mais perto» (*id.*: *ibid.*). Avançando rapidamente até às últimas páginas do romance, lemos que

Recorda-se, sim, do dia da sua chegada a Lisboa, [...] O Dão é aquele mais perto, dissera o bagageiro, e agora o Dão vai sair para o mar, em rebeldia, deu por si Ricardo Reis a inspirar fundo, como se ele próprio fosse na proa do barco, recebendo em cheio na cara o vento salgado, a amarga espuma. (SARAMAGO, 2021: 481).

Esta recordação assalta-o quando Lídia partilha com ele que o irmão participará num levantamento que, além do *Afonso de Albuquerque*, que então já sabíamos ser o barco de Daniel, contará com o *Bartolomeu Dias* e o referido *Dão*. Logo neste instante é descrita uma forte e incharacterística empatia do médico-poeta com a sorte daqueles jovens revoltosos – *como se ele próprio fosse na proa do barco* –, dinâmica que se reforça aquando da consumação da tragédia: «quiseram meter conversa, mas o senhor doutor não responde, está de cabeça baixa *como se tivesse sido ele o que quis ir ao mar e acabou apanhado na rede*»

(*id.*: 489, *sublinhado nosso*). Depois de assistir à aniquilação da intentona, torna a casa e é aí tomado por uma comoção que está nos antípodas do olímpico alheamento das *Odes*: «atira-se para cima da cama desfeita, escondeu os olhos com o antebraço para poder chorar à vontade, lágrimas absurdas, que esta revolta não foi sua, sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo» (*id.*: *ibid.*). A transformação operada em Ricardo Reis está, como vemos, profundamente ligada ao destino de Daniel, irmão de Lídia.

Todas estas personagens conferem uma conformação humana ao quadro político e social em que se move Ricardo Reis. Participam e dão rosto ao que é a sua circunstância histórica, o estímulo colectivo e político a que responde. Representam, de diferentes maneiras, o Portugal salazarista que o poeta, agora regressado, vai (re)descobrir, país dos desamparados das cheias, da varíola e da febre tifóide (*id.*: 28-29), nação dos bodos, onde «cada pobre é fiscal doutro pobre» (*id.*: 76), povo que se consola «de serem portugueses a maior parte dos anjinhos do céu» (*id.*: 106) e voluntariamente toma parte na constituição da Legião e Mocidade portuguesas (*id.*: 469 e ss.), massa de informadores que aplaude cada tiro certo que atinge o *Afonso de Albuquerque* (*id.*: 488), terra-mãe, enfim, que tem na esfaimada cadela Ugolina, que corre as ruas «mordendo furiosa o próprio ventre onde já está a gerar-se a próxima ninhada» (*id.*: 31), um triste símbolo.

Pela interacção com este núcleo de personagens, o Ricardo Reis saramaguiano vê-se face aos «terrores do mundo e suas promessas de pior» (*id.*: 310), e essa convivência, essa co-presença, arranca-o progressivamente à inanição do seu ideal de sabedoria.

#### **2.4.2.3.2 Núcleo intertextual**

Este núcleo é composto pelas personagens que, de uma maneira ou de outra, abrem para um diálogo com outros textos e universos autorais; são elas as estátuas de Adamastor e Camões, a que se juntam, num plano secundário, as de Eça de Queirós e de Chiado.

Todas elas são, como vimos já, marcos urbanos que definem uma viagem literária que Ricardo Reis empreende. Mas não se cingem a isso. Camões e Adamastor, em particular, adquirem um estatuto que, diferindo do das demais personagens, nem por isso lhes retira importância na narrativa, em especial no que toca às deambulações de Ricardo Reis ou aos seus diálogos com Fernando Pessoa.

Camões constitui-se mesmo como referência simbólica onde sempre conflui a deambulação do médico-poeta no labirinto da cidade: «descendo pela Rua do Norte chegou

ao Camões, era como se estivesse dentro de um labirinto que o conduzisse sempre ao mesmo lugar, a este bronze afidalgado e espadachim, espécie de D'Artagnan premiado com uma coroa de louros» (*id.*: 77). A referência paródica ao herói d'*Os Três Mosqueteiros*, de Alexandre Dumas, reforça a dinâmica interficcional que se estabelece com o universo camoniano, que obviamente compreende também o Adamastor e se estende às frases que, em esquema quiasmático, abrem e fecham o romance – «Aqui o mar acaba e a terra principia» (*id.*: 7) e «Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera» (*id.*: 494) –, num jogo com o conhecido verso da estrofe 20 do Canto III d'*Os Lusíadas*, «Onde a terra se acaba e o mar começa»<sup>36</sup>.

Mais: Camões é remoque de Pessoa quando sabe da criada Lídia – «teve mais sorte que o Camões, esse, para ter uma Natércia precisou de inventar o nome e daí não passou» (*id.*: 132) –, é presença dominante na vista da janela do consultório onde Ricardo Reis exerce durante um breve período de tempo (entre aqueles que são, na ordem não-numerada do romance, os décimo-segundo e décimo-quinto capítulos) e é simbólico ponto-de-referência de um Fernando Pessoa em progressivo processo de desmemoriação – «perco-me facilmente, [...] ainda o que me salva é conservar o tino da estátua do Camões, a partir daí consigo orientar-me» (*id.*: 425).

Soma-se que são inúmeras as evocações da sua obra, entretecidas no discurso do autor-narrador e nos diálogos entre Ricardo Reis e Pessoa, tudo à uma apontando à centralidade camoniana. Como sintetiza o autor-narrador, «todos os caminhos portugueses vão dar a Camões» (*id.*: 208). Ou como sublinha Luís de Rebelo Sousa: «todo o espaço literário de *O ano da morte de Ricardo Reis* tem como lugar geométrico o destino lusíada, entretecido numa teia de sucessivos discursos, feitos e refeitos com o fio da epopeia camoniana» (SOUSA REBELO, 1985: 146). O que nos importa aqui evidenciar é o eixo Camões-Pessoa que a narrativa erige, o qual participa na conformação cultural e simbólica de Ricardo Reis.

Paralelamente, este eixo Camões-Pessoa amplia o alcance histórico e cronológico do relato e irmana duas figuras silenciadas pelo esquecimento e ignorância públicos, manifestado na mudez brônzea das estátuas em que as encerram<sup>37</sup>, emblema da

---

<sup>36</sup> Edição do Instituto Camões, com leitura, prefácio e notas de Álvaro da Costa Pimpão (2000, p. 64).

<sup>37</sup> Há a este propósito um interessantíssimo diálogo entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa acerca das estátuas que se erigem, das que se derrubam e das que «nunca» se levantarão (SARAMAGO, 2021: 425-427), onde Pessoa aventa que nunca lhe farão uma, afirmando – «eu nem sequer sei que cara é a minha» –, num diálogo claro

instrumentalização política de que são alvo desde tempos esquecidos e, apetece dizer, profecia do que espera o próprio José Saramago.

### 2.4.2.3.3 Núcleo amoroso

O núcleo da acção amorosa integra as duas personagens femininas do romance, Lídia e Marcenda. Duas coisas há que arrancam Ricardo Reis ao seu alheamento filosófico: no plano colectivo, a já mencionada visão do espectáculo do mundo; no plano íntimo, a experiência amorosa. Participando em ambas, Lídia e Marcenda estão principalmente ligadas a esta última.

Apesar de corporizarem uma inusitada contradição do eu-poético de *Vem sentar-te comigo, Lídia* – algo que não passa incólume ao olho agudo do Fernando Pessoa romanesco:

Bravo, vejo que você se cansou de idealidades femininas incorpóreas, trocou a Lídia etérea por uma Lídia de encher as mãos, que eu bem a vi lá no hotel, e agora está aqui à espera de outra dama, feito D. João nessa sua idade. (SARAMAGO, 2021: 209).

– apesar disto, dizíamos, ambas funcionam, antes de mais, como identificadores do heterónimo, integrando dessa forma a dinâmica de continuidade em que assenta o seu processo literário de sobrevida.

Lídia era o nome de uma das três musas da poética horaciana de Ricardo Reis, as outras sendo Neera e Cloe. O próprio texto trata de assinalar a coincidência que inventa: assim que a camareira, que lhe acudira a uma emergência no quarto, o deixa só, logo o médico-poeta, sorrindo ironicamente, vai reler algumas das suas odes dirigidas a esta musa (SARAMAGO, 2021: 50-51). De resto, o momento em que pela primeira vez se encaram e em que Lídia se apresenta tem na marcha cósmica um eco pleno de significado: «ambos se olharam de frente, a chuva batia fortíssima nas vidraças, acelerara-se o ritmo, agora rufava como um tambor, em sobressalto os adormecidos acordavam, Como se chama, e ela respondeu, Lídia, senhor doutor» (*id.: ibid.*).

Ricardo Reis e Lídia acabam por envolver-se carnalmente. Este dado, por si só, arranca um e outro à sua original imaterialidade poética, conferindo-lhes, por oposição, uma feição humana e real. Este envolvimento dá azo, além disso, a um estrato simbólico adicional, já que, como veremos, evidencia a visão classista da personagem.

---

com o texto *Da impossibilidade deste retrato* (SARAMAGO, 1997: 119-122), originalmente escrito para a exposição “Um rosto para Fernando Pessoa”, de José Sommer Ribeiro.

Martins de apelido, a Lídia do romance tem «os seus trinta anos, é uma mulher feita e bem feita, morena portuguesa, mais para o baixo do que para o alto» (*id.*: 95) e é filha de pai incógnito (*id.*: 200). Figura da classe popular, sem estudos, para quem o povo «é isto que eu sou, uma criada de servir que tem um irmão revolucionário e se deita com um senhor doutor contrário às revoluções» (*id.*: 446), Lídia acompanha Ricardo Reis ao longo de praticamente toda a narrativa.

É, na linha das grandes personagens femininas saramaguianas, como Maria Sara, Maria Guavaira, a Mulher do Médico ou Blimunda, uma mulher íntegra e forte, dando relevo, por contraste, às hesitações e inconsistências morais de Ricardo Reis, homem dado a «relutâncias» e «preconceitos» (*id.*: 303), alinhado no respeito pelo que «são as educações e as famílias» e que inclusivamente cometerá a «safadice», como dirá mais tarde Fernando Pessoa (*id.*: 428), de não perfilhar o filho (*id.*: 466). Estas inconsistências são também postas a nu pelas diferenças de tratamento que reserva a uma e a outra mulheres.

Se a Lídia-musa era interlocutora ou mesmo inspiração do eu-lírico, a Lídia-criada acaba por ser, pelo que representa (espelho crítico de Ricardo Reis) e dá a ver (a sua própria condição, as contradições da sociedade, o caso de Daniel), a bússola moral dos meses finais do médico-poeta. Talvez que o diálogo que melhor sintetiza esta ideia é aquele em que Ricardo Reis, a certa altura, diz a Lídia, «Às vezes não sei bem quem tu és», ao que ela responde, «Sou uma criada de hotel», e a isso retorna o médico-poeta, usando um “mas” que só enquanto referência à musa ricardiana tem cabimento, «*Mas chamas-te Lídia e dizes as coisas duma certa maneira*» (*id.*: 232, *sublinhado nosso*). Este *dizer as coisas duma certa maneira* surge como o negativo da maneira de dizer as coisas de Ricardo Reis, muito menos verdadeiro e leal que a da camareira.

Já Marcenda é nome que recupera um verbo do poema *Saudoso já deste Verão que vejo*, concretamente – «E colho a rosa porque a sorte manda. | Marcenda, guardo-a; murche-se comigo» (PESSOA, 2019: 84, vv. 9-10) –, nisso participando igualmente no processo de identificação do heterónimo. Comentará Fernando Pessoa – sempre ele – que Marcenda<sup>38</sup> «é um gerúndio bonito» (SARAMAGO, 2021: 322) e é justamente nessa forma de continuidade que se encerra a sugestão de ser esta a condição de Marcenda – de ser que murcha, que definha, sem vigor ou alegria.

---

<sup>38</sup> «[E]ste nome de Marcenda não o usam mulheres, são palavras doutro mundo, doutro lugar, femininos mas de raça gerúndia, como Blimunda, por exemplo, que é nome à espera de mulher que o use, para Marcenda, ao menos, já se encontrou, mas vive longe» (SARAMAGO, 2021: 419).

Esta imagem é reforçada pela dinâmica da personagem: Marcenda sofre de uma enfermidade, afinal incurável, que lhe paralisa a mão esquerda, e toda a sua acção é condicionada por esse elemento, inclusivamente no plano emocional: mais do que por ser bastante mais jovem que Ricardo Reis – Marcenda tem 23 anos –, é à sua deficiência que vincula a falta de futuro da relação entre os dois (*id.*: 313).

Não obstante, Ricardo Reis pedi-la-á, arrebatado, em casamento – apenas para ver o seu pedido negado –, outro acto que contraria frontalmente a sua existência pré-romance. Recordemos, para citar apenas dois exemplos, os versos «Lembremo-nos, Neera, | De um dia ter passado | Sem nos termos amado...» (PESSOA, 2019: 53, vv. 10–12) ou «Amemo-nos tranquilamente, pensando que podíamos, | Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias, | Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro | Ouvindo correr o rio e vendo-o» (*id.*: 46, vv. 17–20) – e teremos um vislumbre do ideal amoroso preconizado pelo heterónimo na sua obra poética. Parafrazeando a ode ricardiana, dir-se-ia que ao Ricardo Reis romanesco, quando lhe puseram nas mãos o óbolo último, por certo algo houve que, ao abri-las, lhe caiu...

É interessante, noutro plano, notar que Marcenda se inscreve no que Luís de Sousa Rebelo apodou de «discurso da mutilação» (SOUSA REBELO, 1985: 147), ponte intertextual que tem Baltasar Sete-Sóis a montante. Isto não só nos remete ao registo conceptista de Saramago (na esteira de P.<sup>o</sup> António Vieira), como é, em si, um exemplo mais de um elemento que, porque é recorrente no relato, é objecto de um aperfeiçoamento simbólico (Durand).

Rebelo vê na mão paralítica de Marcenda uma «sinédoque do social» (*id.*: *ibid.*), símbolo de uma amputação muito mais vasta e sistémica. Isso mesmo afirma o Pessoa romanesco – «todos somos aleijados» (SARAMAGO, 2021: 457) –, imagem que retorna, umas páginas adiante, entre as emoções do próprio Ricardo Reis – «há um momento em que desejaria ser cego, e surdo, e mudo, ser três vezes o aleijado que Fernando Pessoa diz que todos somos» (*id.*: 465) –, manifestando já, no seu movimento de aquisição ideológica, a consciencialização dessa condição geral.

Assinalemos, de passagem, que é pela voz (satírica, sardónica) de Fernando Pessoa que temos uma descrição geral da aparência física das duas mulheres, em si mesma contrastante: Lídia é «de encher as mãos» (*id.*: 209), já Marcenda é «um pouco magrizona para o meu gosto» (*id.*: 211).

Como fomos vendo, as duas personagens femininas animam, entre si, um vasto conjunto de oposições que, por via do que convocam e implicam, são centrais à figuração de Ricardo Reis. Além disso, uma e outra são como que a ponte para dois núcleos sociais e políticos – Daniel e o doutor Sampaio – que, como vimos antes, são também eles contrastantes entre si.

Sintetizamos as oposições entre as duas figuras femininas no quadro que segue.

**Tabela 2.2: Esquema de contrastes literários entre Lídia e Marcenda.**

<b>Lídia</b>	<b>Marcenda</b>
Camareira, filha de pai incógnito	Filha de um notário bem estabelecido
Quase analfabeta («mal sei ler e escrever», p. 199)	Letrada («não sabemos ao certo que estudos fez, mas, sendo filha de notário, ainda por cima de Coimbra, sem dúvida concluiu o curso liceal e só por ter tão dramaticamente adoecido terá abandonado uma faculdade qualquer», p. 149)
Relação classista com Ricardo Reis: desigual, de inferioridade («filho não desejado, mulher desigual», p. 429)	Relação classista com Ricardo Reis: de igual para igual («tratavam-se com deferência, Doutor Reis, Doutor Sampaio, há esta feliz igualdade entre eles, de título», p. 123 / «Ah, quer dizer que da sua Marcenda só poderia ter um filho se casasse com ela, É fácil concluir que sim, você sabe o que são as educações e as famílias», p. 428)
Amor carnal	Amor platónico
Ricardo Reis resiste a beijá-la na boca («está a pensar se deve ou não beijá-la na boca, que triste pensamento», p. 110; «ainda não consegue beijá-la igualmente na boca, só estando deitados», p. 239), apesar dos vários momentos de intimidade	Ricardo Reis beija-a na boca por duas vezes (pp. 287 e 344), apesar da raridade dos momentos de intimidade
Símbolo/sinal de vitalidade, de Vida: cuidado maternal de Ricardo Reis; gravidez; aspecto viçoso («de encher as mãos», p. 209)	Símbolo/sinal de aridez, quase-Morte: étimo latino <i>marcere</i> que significa “murchar”, “não dar frutos”; mão paralisada; «é jeito meu, não pôr muita expressão no que digo» (p. 212); aspecto precário («um pouco magrizona», p. 211)
Irmão «contra a situação»	Pai salazarista

Em síntese, além de intervenientes no barómetro social e político-ideológico de Ricardo Reis, Lídia e Marcenda constituem-se como os dois pólos do quadro emocional e amoroso do processo de figuração do médico-poeta.

#### 2.4.2.3.4 Núcleo ontológico

Finalmente, num núcleo só seu, Fernando Pessoa, a personagem ligada à dimensão ontológica de Ricardo Reis. Demos conta já que percorre todo o relato uma nota de ambiguidade em torno do estatuto de Ricardo Reis, mas importa sublinhar que isso é algo que só se manifesta verdadeiramente na interação com o poeta da *Mensagem*.

Em *Pessoa Revisitado*, Eduardo Lourenço refere-se à poética pessoana, justamente, como *ontologia em acto*. Diz o ensaísta:

A [poética] de Pessoa situa-se imediatamente ao nível do “ontológico” (é ontologia em acto), sendo[,] como é, pura e interminável interrogação sobre o ser múltiplo das “verdades” ou das “vivências” em que o pensar nelas se converte. O poeta é aquele que escolheu ter um ser através da sua linguagem. Isso pressupõe que a linguagem possa dizer o ser. (LOURENÇO, 2000: 23).

A obra pessoana é, no cruzamento da interrogação ontológica com a potência demiúrgica da linguagem, uma manifestação *viva* da multiplicidade das *verdades* e *vivências*, e, acto contínuo, do *ser*. Dir-se-ia que a leitura de Saramago é, a este nível, próxima da de Lourenço; a sua proposta, na faceta que assume nos diálogos entre Pessoa e Reis, aponta a esse cruzamento, a esse estímulo recíproco entre o *ser* e o *dizer o ser*.

O romance de Saramago realiza, ademais, aquilo que Carlos Reis chamaria de «deriva ontológica» (REIS, 2015b: 57), uma vez que criatura e criador, ficcionista e ficção, figura histórica e figura fictícia surgem, neste mundo possível, num nível comum. Os diálogos entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa são, com efeito, diálogos em que intervêm dois interlocutores diferenciados, com voz e nome próprios, manifestando mundivisões por vezes díspares. Soma-se toda a acção autónoma de Ricardo Reis no tempo-espaço do romance, desde a sua chegada ao cais de Alcântara *depois* da morte de Pessoa, até ao seu recolhimento ao Cemitério dos Prazeres, *juntamente* com Pessoa.

E no entanto, correndo paralela a essa dimensão, uma outra – alternativa, contraditória, de natureza dialéctica – se lhe junta, revestindo a narrativa e a figuração de Ricardo Reis de uma camada adicional de significado e complexidade. Senão vejamos: logo na primeira aparição de Pessoa, nota Ricardo Reis que «nenhum de nós está verdadeiramente vivo nem verdadeiramente morto» (SARAMAGO, 2021: 91). Nesse mesmo diálogo, numa

altura em que se detinham na questão da invisibilidade de Fernando Pessoa, lê-se que (a primeira fala é de Ricardo Reis) – «Mas eu vejo-o a si, Porque eu quero que me veja, e, além disso, se pensarmos bem, quem é você, a pergunta era obviamente retórica» (*id.*: 92, *sublinhado nosso*). O reparo do autor-narrador («a pergunta era obviamente retórica») aponta precisamente à justaposição identitária dos dois interlocutores, um duplo do outro. Ricardo Reis retoma a questão no encontro seguinte, «Quem estiver a olhar para nós, a quem é que vê, a si ou a mim», e é por aproximações sucessivas que chega (chega Fernando Pessoa) à conclusão de que o que está à vista será «o produto da multiplicação de um pelo outro» (*id.*: 103). A temática da multiplicidade vai sendo depois desdobrada em comentários e digressões do autor-narrador, sempre reenviando para o verso *Vivem em nós inúmeros*.

Só nos últimos encontros surgem novos elementos para este questionamento ontológico, ainda que no terceiro encontro, num registo de ironia e humor, Pessoa exprima a Ricardo Reis as maiores dúvidas quanto «a existir, de facto, o poeta que escreveu as suas [de Ricardo Reis] odes» (*id.*: 132). É no antepenúltimo diálogo que Fernando Pessoa diz a Ricardo Reis, «conheço os seus versos de cor e salteado, os feitos e os por fazer» (*id.*: 430), e logo, provando o que acabava de afirmar, lhe adivinha um segundo verso de uma ode que o médico-poeta *acabara de compor*. Ao que segue a seguinte conversação (a primeira fala é de Pessoa): «Como vê sabemos tudo um do outro, ou eu de si, Haverá algo que só a mim pertença, Provavelmente nada» (*id.*: 431).

Neste seguimento, o facto de Ricardo Reis, cumpridos os nove meses da regra, se juntar a Fernando Pessoa no derradeiro recolhimento ao Cemitério dos Prazeres surge-nos tanto uma opção como uma fatalidade, tanto um desfecho lógico e simbolicamente relevante como a resolução de uma tensão que Saramago soube manter e alimentar em relação à sua própria proposta de sobrevivência do heterónimo – o heterónimo nunca poderia resistir à *morte definitiva* do Poeta.

Esta ambiguidade em torno do estatuto de Ricardo Reis, sobretudo porque se cinge ao universo particular da interacção com Fernando Pessoa, em nada confunde ou faz perigar a construção da personagem; bem pelo contrário, expande o seu potencial simbólico, redobra-lhe os sentidos, confere verosimilhança ao processo.

#### 2.4.2.4 Ricardo Reis à mesa

Deixamos aqui nota breve de um aspecto curiosíssimo, a propósito do qual convirá talvez ter presente que Fernando Pessoa foi por várias vezes fotografado e retratado à mesa – é certo que de cafés, mas ainda assim.

«Um dia que venha alguém curioso de averiguar que maneiras tinha Ricardo Reis à mesa». Assim começa um curioso parágrafo presente naquele que é, na ordem do livro, o décimo-primeiro capítulo, em que a voz de um outro, indefinido, freguês do restaurante, dando provimento àquela curiosidade de averiguar as maneiras de Ricardo Reis, interpela os criados galaico-portugueses que o costumavam servir.

A descrição é, no geral, a de um homem educado, discreto e solitário, «como se tivesse acabado de chegar de um país estrangeiro». Com uma particularidade, um «costume»: pedia que não fosse retirado o outro talher, porque «assim parecia a mesa mais composta». E tendo o criado, certo dia, por engano enchido ambos os copos da mesa, «o dele e o da outra pessoa que lá não estava», que não só estava bem assim como doravante tinha-os sempre aos dois cheios – e «no fim da refeição bebia-o», ao segundo copo, «de uma só vez» (*id.*: 316-317).

Manter o inútil talher, tomar, «de olhos fechados», o segundo copo de vinho – que levantava «como se saudasse alguém na sua frente» (*id.*: 317) –, nunca encontrar, «como se tivesse acabado de chegar de um país estrangeiro», amigo ou conhecido que o cumprimentasse – este quadro, que é o da situação de Ricardo Reis após a mudança para o apartamento do Alto de Santa Catarina, é um pungente retrato de solidão que contrasta vivamente com a primeira parte do romance, dominada pelo universo do Hotel Bragança.

Relembremos que a mudança para o apartamento foi precipitada pelo interrogatório na PVDE, o que indirectamente nos diz do isolamento a que aquela ordem de coisas sujeitava os que não compactuavam com a “situação”.

#### 2.4.2.5 A obra poética como produto diegético

Certamente um dos mais fascinantes aspectos do romance é a apresentação da composição poética como produto diegético. Esta *recriação de um possível* afigura-se-nos como fundamental à figuração da personagem. Destarte, realinha-se a hierarquia e adentra-se definitivamente no pacto ficcional: é o heterónimo que cria as odes e não o contrário.

A poesia surge aqui como manifestação estética inserida numa pragmática específica, numa proposta de recriação do que *poderia ter sido* que, compositamente, serve a lógica e necessidade diegéticas, actualiza criticamente os versos ricardianos e confere-lhes uma substância sensível, profundamente humana.

Voltemos um passo atrás, ao ponto onde afirmámos que *é o heterónimo que cria as odes e não o contrário*. Aquilo a que nos referimos é, naturalmente, a problemática da heteronímia pessoana. Tornemos uma vez mais a *Pessoa Revisitado*, de Eduardo Lourenço, para dar nota que:

Alberto Caeiro, [Ricardo] Reis, [Álvaro de] Campos, mas igualmente Fernando Pessoa “ele mesmo” são só (e que outra coisa poderiam ser?) *os seus poemas* – o que é dizer que os *eus-poéticos*, ortónimo e heterónimos, não podem ser olhados como «objectivação cómoda [...] da *consciência criadora* dos poemas. (LOURENÇO, 2000: 29).

Serão isto observações aplicáveis e dirigidas à abordagem analítica; mas a releitura ficcional, romanesca, como aquela que Saramago anima, explora justamente essa *cómoda objectivação*. Mais: converte-a em sujeito, em indivíduo autónomo (ou nem tanto), abraça e prolonga a «estranheza» do fenómeno pessoano (*cf.* LOURENÇO, 2000: 25-27) e apropria-se desse «teatro em segundo grau» numa dramaturgia que tem na figuração e sobrevida de Ricardo Reis (e Fernando Pessoa) um acto de *continuidade transformadora*.

A obra poética é, como já temos vindo a propor, o forro psicológico desta sobrevida, mas é também – sincronicamente – o seu passado (os papéis que traz consigo) e o seu presente (a criação *ainda em curso, ainda viva*). O discurso literário autoriza e abarca esta incongruência cronológica – Miguel Real reflecte mesmo a propósito da «destruição da cronologia» levada a cabo pelo autor-narrador saramaguiano (REAL, 2022: 169-175) –, como abarca, adicionalmente, a negação que ele próprio veicula pela voz (nem poderia ser doutra maneira) de Fernando Pessoa: «conheço os seus versos de cor e salteado, os feitos e os por fazer» (SARAMAGO, 2021: 430). É como se, também ela *ontologia em acto*, a própria enunciação saramaguiana retirasse ao heterónimo a autonomia que tão arduamente lhe conferira. E é nesse gesto, que não é indecisão ou incoerência mas questionamento e desdobramento ontológico, que se forja o *ser* da personagem romanesca.

Mas olhemos a alguns exemplos. «Nessa noite, ao serão, Ricardo Reis escreveu uns versos» (*id.*: 206). É assim que o autor-narrador introduz um destes momentos que apresentam a obra poética do Reis/Pessoa como criação da personagem romanesca.

Na manhã dessa quarta-feira em que, ao serão, Ricardo Reis escreve uns versos, e que era o dia do regresso de Marcenda a Lisboa, tinham-lhe trazido uma contrafé da polícia política. «Levou-lha o próprio Salvador, em mão de gerente, dada a importância do documento e a sua proveniência» (*id.*: 196) e logo «todo o pessoal do hotel sabe que o hóspede do duzentos e um, o doutor Reis, aquele que veio do Brasil há dois meses, foi chamado à polícia, alguma ele teria feito por lá, ou por cá» (*id.*: 198). A suspeita abate-se sobre o médico-poeta, todos o olham – ou assim lhe fica parecendo – de uma forma nova, e é como «suspeito» que entra na sala-de-estar do hotel (*id.*: 203). O doutor Sampaio, que só nesse dia chegara de Coimbra, mas logo soubera da novidade por Salvador, esquiva-se a jantar com ele. Só Lídia e Marcenda, em todo o hotel (que, naquele momento, era todo o mundo de Ricardo Reis), não alteram o seu comportamento em relação ao médico-poeta. «Mas porquê, ó deuses, se eu nada fiz que me possa ser apontado» (*id.*: 198), foi o pensamento que assaltou Ricardo Reis, que mais gravemente o ficou considerando quando Lídia, preocupada, lhe descreveu a PVDE como um «lugar de má fama e de obras piores que a fama, coitado de quem nas mãos lhe caia» (*id.*: 201). Decidiu-se a não descer para jantar, alegando estar ainda fraco da gripe que o assolara nos últimos dias, e comeu no quarto. É então este o contexto daquele serão; é ao cabo deste dia que Ricardo Reis se senta a escrever.

Esta quarta-feira é o dia 26 de Fevereiro de 1936 e a ode que vemos Ricardo Reis escrevendo é *Cada um cumpre o destino que lhe cumpre*, de 29 de Julho de 1923. Os versos com que começa são «Como as pedras que na orla dos canteiros o fado nos dispõe, e ali ficamos», ao que acrescenta o autor-narrador, «isto só, mais tarde veria se de tão pouco poderia fazer uma ode» (*id.*: 206). Esses versos correspondem aos dois primeiros versos da segunda estrofe da ode (PESSOA, 2019: 122, vv. 5-6). «Ainda acrescentou», prossegue a narração, «meia hora passada, Cumpramos o que somos, nada mais nos é dado, e arredou a folha de papel, murmurando, Quantas vezes já terei eu escrito isto doutras maneiras» (SARAMAGO, 2021: 206). Estas duas orações são a transcrição dos dois versos que fecham a ode.

Nada mais é escrito e a ode fica em suspenso. A referência, porém, já a importou para o discurso romanesco – e, com ela, o que ela diz sobre a filosofia ricardiana e o seu princípio de aceitação: «Que a Sorte nos fez postos | Onde houvemos de sê-lo. | [...] Cumpramos o que somos. | Nada mais nos é dado.» (PESSOA, 2019: 11-12, vv. 7-8; 11-12). Sobretudo, foi recuperado aquilo que na ode havia de significativo para aquele específico

momento da narrativa em que Ricardo Reis se via subitamente intimado por uma polícia persecutória e ostracizado pelos que o rodeiam. A saber: a consciência da impotência perante o destino, ou perante algo que ultrapassa as suas forças e o seu controle (*como as pedras na orla dos caminhos o Fado nos dispõe*); e, em coerência com a sua filosofia (ainda, então, relativamente intacta), a única reacção lógica: a aceitação incondicional (*cumpramos o que somos, nada mais nos é dado*).

Outro exemplo desta apropriação diegética dá-se com *Saudoso já deste verão que vejo*, outro poema historicamente datado de 1923. No romance, é a noite do dia 10 de Junho de 1936, Dia da Raça, como então se lhe chamava, e Ricardo Reis está só no seu apartamento do Alto de Santa Catarina. Fernando Pessoa está, à mesma hora, na Praça Camões. É esta uma fase de crescente descuido e abandono de Ricardo Reis – «Ricardo Reis, agora, levanta-se tarde» (SARAMAGO, 2021: 409) – que se manifesta na casa – «Ricardo Reis recolhe-se à penumbra da sua casa, aonde a pouco e pouco voltou o antigo cheiro do bafio, [...] é um cheiro que parece exalado pelos móveis, pelas paredes» – e em que Lídia está mais afastada – «Lídia aparece agora com menos frequência» (*id.*: 410-411) –, tudo à uma dando volume a uma tristeza e solidão que caracterizam nesta altura a personagem.

Os primeiros versos ajustam-se e reflectem esse estado – «Saudoso já deste verão que vejo, lágrimas para as flores dele emprego na lembrança invertida de quando hei de perdê-las» (*id.*: 418). Não só isso, como o próprio sentir da personagem naquele momento, em que (apetece dizer) uma *saudade de futuro*, uma saudade do que nunca viria a ser – a realização do amor de Marcenda – o toma. Metalepticamente, o autor-narrador vai comentando a acção. Escritos (ou transpostos literalmente) os primeiros quatro versos, diz que «até aqui ninguém adivinharia que de Marcenda se vai falar» (*id.*: *ibid.*). Lemos em seguida que, «meia hora depois, ou uma hora, ou quantas, que o tempo, neste fazer de versos, se detém ou precipita» (*id.*: *ibid.*), é fixado o corpo intermédio da ode – «Transpostos os portais irreparáveis de cada ano, me antecipo a sombra em que hei de errar, sem flores, no abismo rumoroso» (*id.*: *ibid.*). E é quando já «dorme toda a cidade na madrugada» e no instante em que, crucialmente, Pessoa torna ao cemitério – «é neste momento que o poema se completa, difícil, com um ponto e vírgula metido a desprazer, que bem vimos como Ricardo Reis lutou com ele, não o queria, mas ficou, adivinhemos onde, para termos também parte na obra» (*id.*: *ibid.*). E, acto contínuo, são citados os versos que rematam a ode – «E

colho a rosa porque a sorte manda. Marcenda, guardo-a, murche-se comigo antes que com a curva diurna da ampla terra» (*id.: ibid.*).

Este último conjunto de considerações abre para várias notas importantes. Por um lado, é significativo que o poema seja escrito na *ausência* de Pessoa, vincando (momentaneamente, pelo menos) a autonomia de Ricardo Reis. Por outro, não querendo porventura interromper a pauta quase musical do seu discurso com um sinal que lhe seria estranho (a escrita de Saramago recorre apenas ao ponto final e à vírgula), o autor-narrador omite o ponto-e-vírgula que existe, de facto, na ode original (a seguir a «Marcenda, guardo-a»), e usa essa omissão como pretexto para convocar a participação do leitor em algo que em muito o precede – *adivinhemos onde, para termos também parte na obra* –, o que se nos afigura como uma interessantíssima proposta de actualização da ode.

Finalmente, e o que é mais relevante para o que diz respeito à figuração da personagem, o *desprazer* com que Ricardo Reis usa o inusitado sinal de pontuação, a resistência que o poeta lhe teve – *bem vimos como lutou com ele* –, que é ao mesmo tempo a explicação possível para algo que é factual e uma engenhosa apropriação, pelo Romancista, de um texto outro.

Por último, nota à digressão que fica no fim deste breve trecho. É dito que, acaso fosse encontrada aquela folha, «não poderiam», os que a encontrassem, «saber o que seja, mesmo tendo-a lido, porque este nome de Marcenda não o usam mulheres, são palavras doutro mundo, doutro lugar» (*id.: 419*), nisto antecipando o facto de não ter nunca a exegese pessoana dado com a relação assim desvendada e, ao mesmo tempo, mantendo a verosimilhança interna do relato – mesmo que sempre vá dizendo que, como de facto acontece, é este um nome que não o usam mulheres, por ser, afinal de contas, um nome *doutro mundo, doutro lugar* (o mundo e o lugar da própria ficção saramaguiana?). Conclui com nova referência ao *Memorial do Convento*, citando Blimunda, outro nome de «raça gerúndia».

Em síntese, a apresentação da obra poética como produto diegético realiza o mesmo equilíbrio entre continuidade e transformação, entre pré-existência e invenção romanesca, a que fomos já fazendo referência. Mas, dalgum modo, vai mais longe: não se cinge aos factos pseudo-biográficos e a coincidências de datas ou geografias, antes se apropria da própria obra poética, adentra-a, trá-la para a sua própria obra e reconforma-a na génese, subvertendo-lhe, no processo, a linearidade cronológica e atribuindo-lhe uma pragmática concreta. A

personagem romanesca, porque se apossa do acto genesíaco fundamental do heterónimo, não se limita a representá-lo literariamente; toma-lhe, isso sim, o lugar, confunde-se com ele, trá-lo de volta à vida.

### 3 RICARDO REIS: FIGURAÇÃO E SOBREVIDA CINEMATOGRAFICAS

#### 3.1 O filme: apresentação e notas

Com argumento adaptado por João Botelho a partir do original de 1984, *O ano da morte de Ricardo Reis* teve a sua estreia ao grande público a 1 de Outubro de 2020, em plena crise pandémica<sup>39</sup>. A versão comercial – o nosso objecto de estudo – tem sensivelmente 127 minutos, mas foi preparada uma outra versão, em formato de série televisiva, que só recentemente foi para ao ar<sup>40</sup>. A rodagem decorreu entre Março e Junho de 2019 e a produção foi de Alexandre Oliveira, para a Ar de Filmes, produtora com quem Botelho mantém uma estreita relação desde 2007<sup>41</sup>.

O filme inscreve-se, como bem nota José Manuel Costa (COSTA, 2022: 13), na série de adaptações de grandes clássicos da literatura portuguesa – série a qual Botelho explica como «uma tentativa de juntar arte e educação» (RODRIGUES, 2022: 74) – iniciada em 2008 com *A Corte do Norte*, feita a partir de um argumento original de José Álvaro Morais baseado no romance de Agustina Bessa-Luís<sup>42</sup>. Seguiram-se-lhe *Filme do Desassossego*, em 2010; *Os Maias: cenas da vida romântica*, em 2014; e *A Peregrinação*, em 2017. *O ano fecha* (até ver) esta série, a qual tem precursão em *Quem és tu?*, de 2001, que adapta *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett.

Se é certo que esta série de adaptações constitui, na obra do Realizador, uma «inflexão estratégica» que remete, além de a uma dimensão estritamente fílmica, a «uma autêntica proposta complementar e alternativa de *distribuição-exibição*» (COSTA, 2022: 19), não é menos certo que a *marca da literatura* é transversal a toda a filmografia de Botelho.

---

<sup>39</sup> *O ano* foi a terceira estreia portuguesa mais vista de 2020 (num universo de 23 longas-metragens nacionais estreadas), com um total de 12 051 espectadores. Assinale-se, para contexto, que a quota de mercado estimada para a produção nacional em 2020 foi de uns residuais 3,5% e que, essencialmente por força da crise pandémica, a quebra de bilheteira anual registada foi de uns extraordinários 75% (depois uma média de 15,2 milhões de admissões no período 2016-2019, registaram-se apenas 3,8 milhões de admissões em todo o ano de 2020) (ICA, 2021: 7; 10-11).

<sup>40</sup> O primeiro episódio, de um total de cinco, foi transmitido pela RTP a 14 de Novembro de 2022.

<sup>41</sup> A Ar de Filmes reúne, sob o mesmo arco, uma produtora de filmes e uma companhia de teatro, a Teatro do Bairro. É interessante notar que as duas vertentes se contaminam reciprocamente, partilhando uma parte significativa do corpo de actores e pessoal técnico, além de espaços de preparação e ensaio e equipamentos cénicos.

<sup>42</sup> Produzido por António da Cunha Telles para Animatógrafo II e Filmes de Fundo.

Senão vejamos: além dos já enunciados, revelam essa ligação à arte da escrita o notável *Tempos Difíceis*, de 1988, feito a partir de *Hard Times*, de Charles Dickens; *Se a memória existe*, curta-metragem de 1999, com argumento de João Botelho a partir de *O Tesouro*, de Manuel António Pina; *O Fatalista*, de 2005, que parte do romance *Jacques le Fataliste et son Maître*, de Denis Diderot; *Avé Maria*, curta-metragem de 2006, com argumento de Botelho a partir de *Noite de Natal*, de Manuel da Fonseca; a produção que, no ano seguinte, inaugurou a colaboração com a Ar de Filmes, *A Baleia Branca – uma ideia de Deus*, com argumento de Maria João Cruz a partir de *Moby Dick*, de Herman Melville; nesse mesmo ano de 2007, *A terra antes do céu*, a partir de excertos de Miguel Torga; já em 2022, *Um filme em forma de assim*, com argumento de Botelho e Maria Antónia Oliveira a partir de diversos textos de Alexandre O’Neill; e finalmente, voltando atrás quatro décadas, ao início de tudo, temos *Conversa Acabada*, de 1981, primeira longa-metragem do cineasta de Lamego, que parte da correspondência entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro.

Estamos, assim, perante a terceira longa-metragem em que João Botelho revisita o universo pessoano, ele que é, por direito próprio, um importante divulgador da obra do poeta da *Mensagem*. Tenhamos presente que *Conversa Acabada*, um acto de *ousadia* ao qual se aplicam, sem reservas, as observações que aqui recuperámos a propósito do romance de José Saramago, é gravado num momento em que o legado de Pessoa apenas começava a ser resgatado e redescoberto, sobretudo por ocasião das efemérides dos 50 anos da sua morte (1985) e dos cem anos do seu nascimento (1988).

Antes de nos recentrarmos em *O ano*, assinalemos ainda, mesmo que de forma sintética, que a filmografia de João Botelho manifesta a centralidade de dois motivos estruturais: Portugal e o cinema ele-próprio.

Portugal é, como assinalámos já, um objecto central à produção do Realizador. Botelho: «decidi fazer coisas sobre Portugal [...] é o que sei [fazer]» (SOUSA, 2020: 43:05). Ademais, a obra de Botelho «não prescinde de colocar no seu centro o próprio tema “cinema”, não havendo procura da emoção que não seja também a que deriva da construção do plano, ou seja, da sua declarada e muitas vezes exuberante construção estética» (COSTA, 2022: 12). Isto é, há no registo de Botelho a afirmação de uma linguagem que não é senão cinematográfica, de uma gramática de luz e som e corpos no espaço e no tempo que se manifesta numa certa exuberância formal da composição e do relato que, de par com a sua potência narrativa e simbólica, é em si mesma um fim.

*O ano da morte de Ricardo Reis* tem direcção de fotografia de João Ribeiro, presença constante em toda a série dos clássicos portugueses e «parceiro», nas palavras do próprio Realizador, «da criação e da ideia de cinema» (RODRIGUES, 2022: 55). O preto-e-branco, que mais profundamente vinca os contrastes de luz e sombra que tão fundamentais são na estética de Botelho, imprime, por si só, um registo simultaneamente epocal e intimista, afigurando-se-nos em perfeita sintonia com a atmosfera do romance – algo que o Realizador buscou recriar (HALPERN, 2020: 22). De uma maneira ou de outra, esta opção pelo preto-e-branco ter-lhe-á surgido como a única possível: «como se pode filmar 1936 a cores?» (*id.*: 21).

Soma-se que, no plano temático, e como nota Bishop-Sanchez, subjaz a esta escolha visual um relevante «subtexto de tempo histórico, memorialização e distância» (BISHOP-SANCHEZ, 2022: 166), a que se junta o recurso aos fundidos ao negro, reminescência do cinema mudo (que teve os seus últimos dias em Portugal precisamente na década de 1930) que explicitamente denuncia o trabalho de corte e montagem e a essencial artificialidade da obra fílmica – outro dos princípios estéticos do Realizador.

A música, que para Botelho tem a função de reforço semântico – isto é, «para tornar mais duro o que já é duro» (RODRIGUES, 2022: 62) –, é maioritariamente original, com composições de Daniel Bernardes – com quem o Realizador afirma ter «uma cumplicidade semelhante» à que tem com João Ribeiro (*id.*: *ibid.*) –, mas inclui também algumas gravações de versões coevas à acção. Os figurinos ficaram a cargo de Sílvia Grabowsky, que já colabora com o Realizador pelo menos desde *Tráfico* (1998). Finalmente, o elenco tem, nos principais papéis, Chico Diaz (Ricardo Reis), Luís Lima Barreto (Fernando Pessoa), Catarina Wallenstein (Lídia) e Victoria Guerra (Marcenda), sendo de referir também João Barbosa (Victor), Rui Morisson (doutor sampaio) e Hugo Mestre Amaro (Salvador).

A narrativa fílmica segue, no essencial, a sequência da narrativa literária (apresentamos, no ANEXO II, uma divisão esquemática do filme<sup>43</sup>). Não obstante, como veremos adiante em maior detalhe, o filme realiza, como seria inevitável, uma série de cortes e reformulações à narrativa original. Será, porém, interessante sublinhar, antes de mais, que vai recuperando e relocalizando apontamentos presentes no livro que participam, em

---

<sup>43</sup> A divisão e numeração propostas visam meramente dar uma visão global da organização do filme e apoiar o texto. Os tempos assinalados são meramente indicativos.

simultâneo, na construção daquele mundo possível e, directa ou indirectamente, na figuração das personagens.

São disso exemplo os casos da referência ao aniversário de Salazar (BOTELHO, 2020: 1:33:32), que surge, anunciada na telefonia, na parte final da notável CENA 37<sup>44</sup>, quando vemos Ricardo Reis comendo “Os Jogadores de Xadrez”; o anúncio aos automóveis Studebaker Dictator, que surge num plano da cena 20 (*id.*: 40:32), quando Ricardo Reis poisa a mão parálitica de Marcenda sobre o jornal que lia; a nota à filha da dona da pensão do romance de Tomé Vieira, *A Conspiração*, personagem que encerra um valor doutrinário que é sintetizado em diálogo entre as personagens de Lopes Ribeiro e Victor (CENA 44); ou ainda o contraste entre a recepção de Ricardo Reis e a generalidade da plateia ao aparato propagandístico da peça *Tá Mar* (CENA 17) – o que exploraremos de forma mais aprofundada adiante.

Todos estes apontamentos surgem de forma distinta daquela em que são apresentados no romance, ora na sequência actancial, ora no espaço-tempo, ilustrando, por um lado, as diferenças entre os suportes mediáticos e, por outro, o estatuto autonómico e autoral do texto filmico.

Finalmente, assinala-se que o filme apresenta, antes de começar a narrativa propriamente dita, duas telas estáticas com fotografias a preto-e-branco de Fernando Pessoa e José Saramago, contra um fundo sonoro de ventania (antecâmara do que, literal e figuradamente, segue) e ladeadas por textos onde constam notas biográficas dos dois escritores, onde é feito o enquadramento do heterónimo pessoano – registando que Pessoa «fê-lo nascer no Porto, ser médico, monárquico e exilou-o no Brasil porque ele não podia suportar a implantação da República» (BOTELHO, 2020: 00:08) – e da invenção romanesca – registando que, «aproveitando o facto de Pessoa não atribuir a Ricardo Reis uma data para a morte, Saramago fez regressar o heterónimo do Brasil ao fim de 16 anos de exílio» (*id.*: 00:50) –, cumprindo uma evidente função informativa que democratiza a obra. Esta opção não deixa de vincar, noutro plano, a filiação do filme, situando-o na linha daqueles dois universos poéticos.

---

<sup>44</sup> Reportaremos à anunciada divisão por cenas, disponível para consulta no Anexo II.

### 3.2 Variação, compressão e recorte

Como vimos já, a figuração de uma personagem mantém importantes relações com a figuração das demais, bem como com a organização e sequência actanciais e mesmo com a representação dos espaços e ambientes. Por esse motivo, elencaremos aspectos que, não dizendo directamente respeito a Ricardo Reis, nem por isso deixam de participar na sua figuração.

Podemos começar por notar que, relativamente ao texto literário, a adaptação fílmica realiza três grandes movimentos: variação, compressão e recorte. Por *variação* pretendemos designar não apenas o conjunto de relocalizações a que acabamos de aludir, como sobretudo todas as rearticulações transliterárias e semânticas que visam a recriação de acontecimentos e seus significados.

Dois aspectos há que ilustram esta noção de forma particularmente clara. Um, a recriação ambiental, ou a *atmosfera* do relato, aqui duplamente referida na sua dimensão literal e figurada. O filme acentua, por força da sua conformação temporal *contínua* e do seu arsenal audiovisual, um clima de opressão mental (aquilo que João Botelho classificaria de *fascismo mental*) que ecoa e se projecta simbolicamente na intempérie. Neste particular, o suporte sonoro é central: o som da chuva que envolve toda a primeira metade do filme expande de forma significativa o chamado fora de campo e reforça essa carga opressiva. O registo *noir* completa esta impressão.

Outro, o tratamento das personagens femininas, designadamente a tensão idealizante de Marcenda (amor platónico, ou quase) em contraponto com a apresentação de Lídia (amor carnal, ainda que não apenas). Estes dois aspectos têm, na sua representação fílmica, uma correspondência semântica à respectiva forma original, afigurando-se-nos por isso como uma variação discursiva e mediática que, no essencial, mantém no plano da experiência cognitiva um efeito análogo, ainda que por meios especificamente cinematográficos.

O termo *compressão* procura nomear a redução temporal (tempo discursivo) de uma dada sequência causal. Este aspecto ilumina uma das mais relevantes diferenças entre os dois suportes mediáticos e entre os dois discursos. O tempo do cinema é, consabidamente, outro e a síntese torna-se inevitável, o que tem o seu impacto nos planos semântico e simbólico e mesmo da experiência cognitiva.

Finalmente, o *recorte*. Usamos este termos pelo que encerra de corte, de exclusão, de parte *que fica de fora*, mas também pelo que sugere de autoria, de trabalho autoral, de objecto

*que ganha uma nova silhueta*. Aplica-se aqui o mesmo condicionalismo que subjaz à noção de compressão; simplesmente, não se trata de *reduzir*, antes de *cortar*. Os elementos de maior relevo que são excluídos são i) Camões, presença estrutural no texto primeiro, o que empobrece o diálogo Fernando Pessoa–Ricardo Reis e, por inerência, a figuração e sobrevida deste último, e ii) a epígrafe principal do romance, o verso *Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo*, a qual apresenta, no relato de origem, um carácter programático, axial, no processo de reconversão emocional e de aquisição ideológica a que Ricardo Reis é sujeito.

### **3.3 Ricardo Reis filmico: a luz e o diálogo**

O Ricardo Reis cinematográfico é fruto, no plano da produção, da convergência intencionada de vários elementos figurativos: o guarda-roupa, a caracterização, a interpretação, a contracenação, a fotografia, a encenação, o *rapport*, o som, etc. É importante que tenhamos presente que esta refiguração tem limites específicos: a montante, a informação do romance; a jusante, uma certa recriação epocal.

A informação do romance é, como vimos, escassa e esparsa. A descrição e caracterização físicas de Ricardo Reis cingem-se ao pouco que constava na biografia epistolar pessoana (ela própria vaga e dispersa), pelo que o elevado grau de incompletude do Ricardo Reis romanesco significa, para a produção cinematográfica, um desafio de monta.

Moreno, seco de carnes, pouco mais que isto – perante esta escassez de dados, ganha (ainda maior) relevo a leitura pessoal do Realizador. Referindo-se à escolha de Chico Diaz, Botelho afirmou que viu nele um «feio belo», explicando que «não poderia ser uma pessoa delicada e bonita» (HALPERN, 2020: 22). Já antes, quando questionado sobre o processo de escolha do intérprete de Bernardo Soares no *Filme do Desassossego* (2010, protagonizado por Cláudio Silva), o Realizador descrevera ter em mente a imagem de alguém «como de hoje», mas «de repente com uma gabardine a mais» (*RTP 2*, 2010). Estas breves notas denunciam, na sua apreciável vaguidade, a subjectividade das escolhas. Há na lógica que lhes subjaz, porém, algo com que o leitor dos textos originais, já familiarizado com as personagens, por certo se identificará – e que, acrescente-se, apenas se reafirma na experiência fílmica. Ainda que irredutivelmente pessoal, esta manifestação superficial da apropriação do leitor Botelho tem uma raiz sólida e identificável.

Seja como for, e tornando a *O ano*, Chico Diaz é, em bom rigor, «moreno e seco de carnes»... Quanto a ser natural do Brasil e, portanto, falante de um «português arrevesado», o Realizador argumenta que – «já se sabe que quando os portugueses vão para o Brasil ganham logo sotaque» –, informando, no mesmo passo, que trabalhou um mês com o actor para que este falasse «com as vogais mais fechadas» (HALPERN, 2020: 22). Ricardo Reis, nesta sua sobrevida cinematográfica, adquire a toada do Português brasileiro, o que porventura será a principal (senão a única) expressão da suspensão narrativa que está inerente a uma refiguração desta natureza.

De uma maneira ou de outra, temos assim que, de vaguidade em vaguidade – de Pessoa a Saramago e de Saramago a Botelho –, Ricardo Reis se foi tornando cada vez menos vago, cada vez mais completo, mais concreto, nunca se quebrando, nesta travessia, o elo de continuidade que é o garante da sua identidade ao longo dos três universos poéticos e a trave-mestra da sua sobrevida (trans)literária. Daqui se depreende que a intuição autoral, com a carga de infável que a caracteriza, tem em tudo isto um papel primacial.

O Ricardo Reis cinematográfico é, parafraseando Aparecida Bueno (1999), uma *máscara possível* do Ricardo Reis literário, o que nos conduz à supramencionada ideia de uma certa recriação epocal. Nem só de intuição se faz o preenchimento dos espaços em branco deixados pela narrativa de origem; nele participa também o recurso a um conjunto reconhecível e partilhado de signos e sintagmas visuais e simbólicos.

Modos mais ou menos tipificados de vestir e agir têm, neste particular, lugar de relevo. Não se sabia muito sobre o seu aspecto físico, mas sabia-se que Ricardo Reis era médico, sóbrio e disciplinado, como se sabia que era um homem de 49 anos vivendo na década de 1930 e dado a «relutâncias» e «preconceitos» (SARAMAGO, 2021: 303). Todas estas referências apontam a um conjunto de abstracções que a narrativa de chegada rearticula sob a forma de uma certa recriação epocal, o que poderíamos sintetizar na seguinte frase: *o ser médico naquele tempo e naquele lugar, tendo aquela postura perante a vida*. Diga-se, abrindo aqui um breve parêntesis, que por *recriação epocal* não se pretende aludir ao chamado “filme de época”, via que, aliás, Botelho faz questão de recusar veementemente (HALPERN, 2020: 21).

Concretizando, o figurino de Ricardo Reis, sempre cuidado e de uma riqueza sóbria, apresenta-se-nos em coerência com o seu estatuto social de médico – articulando para tal uma certa memória colectiva do trajar daquela época e lugar (onde fica patente o trabalho de

preparação do guarda-roupa e adereços) – e, acima de tudo, com a «disciplina mental» que Pessoa atribui ao heterónimo na já várias vezes citada carta a Casais Monteiro. Em público, Ricardo Reis mostra-se sempre de fato completo, com colete e colarinho composto, com chapéu e sobretudo, e os sapatos impecavelmente engraxados. Reforçam esta imagem o cabelo alinhado e brilhante, o bigode atentamente aparado e, completando tudo, a postura comportamental que o actor Chico Diaz imprime à personagem, que se pauta pela contenção do gesto e pela sobriedade do discurso. A interacção e coexistência na tela com personagens que trajam e agem de forma diferente (menos cuidada e rica, menos contida), a composição dos planos (com o seu trabalho de angulação e destaque dos intérpretes) e a opção pelo preto-e-branco (com os seus contrastes vincados), favorecem esta construção, que se nos impõe logo às primeiras cenas.

À medida que o relato avança, vamos vendo Ricardo Reis na intimidade do quarto, vestido mais descontraidamente à conversa com Lídia ou Fernando Pessoa, ou mesmo de pijama às riscas e nu (aquando do anúncio da gravidez de Lídia), ou ainda, em momentos de maior comoção e vulnerabilidade, de cabelo e barba descuidados e baços, em mangas de camisa e de colarinho aberto, em clara desconstrução da imagem inicial. A cena em que Ricardo Reis, depois da Revolta dos Marinheiros, vai à procura de Lídia ao Hotel Bragança (CENA 51), é aquela que porventura melhor ilustra essa sinalização visual da vulnerabilidade e exasperação – a *transformação* – da personagem.

Esta construção da personagem passa ainda por um último – e decisivo – agente: a montagem. Isso mesmo sublinha Chico Diaz, que – referindo-se, na ocasião, a um outro filme seu, *Homem Onça*<sup>45</sup> – aponta a uma *potencialização do drama da personagem* que vem directa e exclusivamente do trabalho de recorte e sequencialização (e conseqüente re-significação) que é feito pela e na montagem: «quem fez o personagem ficar do jeito que ficou foi também a montagem, certas passagens [...] que não estavam no roteiro potencializam o drama daquele personagem [...] isso não passou por mim» (ANEXO IV, p. 152). O próprio Botelho dirá que «o cinema, por mais que a gente queira, decide-se depois quando se monta, quando se está sozinho, apesar de ser uma equipa grande» (SILVA, 2010: 02:40).

Em entrevista ao *Jornal de Letras*, porém, o Realizador como que contrabalança esta ideia, quando afirma que «não temos dinheiro para fazer o filme na montagem. O centro é a

---

<sup>45</sup> 2021, realizado por Vinícius Reis, produção Tacaca Filmes.

composição inicial» (HALPERN, 2022: 8). Respondia então a uma pergunta sobre a preparação de actores, explicando que – «cada vez mais faço como no teatro. Começo a trabalhar muito antes. Eles raramente falham um texto. Já vão com a atitude, o modo de dizer, está tudo marcado. Isso poupa-me muito tempo» (*id.: ibid.*).

Esta nota leva-nos de volta a Chico Diaz, que, quando questionado sobre o processo de preparação da personagem, nos disse que este foi, apesar de tudo, relativamente «curto». Citando ainda Diaz, Botelho é um «formalista», um «cineasta autoral» de uma «escola muito rigorosa», para quem «a forma, a composição do quadro, as angulações do quadro, a fotografia, tudo isso é mais importante, até que a própria psicologia [da personagem]» (ANEXO IV, p. 135). Diga-se, a propósito, que Botelho declara a psicologia e a sociologia como «terríveis inimigos do cinema» (BOTELHO, 2022c: 103).

Este testemunho de Chico Diaz ressoa nas palavras de Botelho; desprende-se das palavras de ambos a imagem de uma rodagem metódica e planificada, o que na nossa leitura traduz dois aspectos que são tão distintos entre si quanto intercomunicantes: os princípios estéticos de Botelho e os condicionalismos do fazer cinema em Portugal.

João Botelho refere-se a este último aspecto em inúmeras ocasiões. Bastará citar, para o que nos importa, a frase lapidar do Realizador numa outra entrevista ao *Jornal de Letras*, aquando da estreia d’*O ano*: «fica uma coisa ambígua entre o que é possível e o que é verdadeiro» (HALPERN, 2020: 21). Esta dimensão material é invariavelmente um limite à produção e, necessariamente, àquilo que Chico Diaz apodava de «partitura dos sentimentos, o sentir para expressar» (ANEXO IV, p. 135), processo íntimo do actor que o Realizador, prático e autoral, mas também esteticamente situado, corta cerce.

Porque é também disso que se trata, de um paradigma estético: Botelho é, como assinalámos já, um cineasta que tem no próprio cinema, na própria linguagem artística que trabalha, um dos seus temas poéticos. É, ademais, um cineasta que tem uma visão marcadamente pictórica, fotográfica, literária, e um cineasta que advoga, dalgum modo, uma concepção funcionalista da personagem – «Os heróis dos meus filmes são os textos. As personagens acertam-nos, levam-nos» (HALPERN, 2022: 7) –, expressão de uma hierarquia clara – «o texto é muito mais importante do que os [*sic*] personagens» (RODRIGUES, 2022: 82). Com efeito, como o fez o seu mestre Manoel de Oliveira, Botelho preconiza um «cinema da não-identificação», um cinema que, distanciando-se de formas miméticas, assume a artificialidade do estúdio e uma certa «materialidade distanciadora e antinaturalista que tem

como primeiro propósito anular qualquer resquício de identificação psicológica com as personagens» (*id.*: 12; 16).

Nas notas introdutórias do guião do filme<sup>46</sup>, Botelho sugere que a leitura do romance lhe trouxe à mente a tela *The Fighting Temeraire*, de 1839, da autoria do pintor inglês J. M. W. Turner, «improvável fonte de inspiração» que se ajusta «na perfeição à abertura» da narrativa (BOTELHO, 2018: 2). Esta marca da pintura (tenhamos presente que Botelho tem um importante passado profissional ligado às artes visuais, principalmente enquanto ilustrador) está presente noutras obras do Realizador. Segundo o próprio, muitos são os pintores que explícita ou implicitamente povoam os seus filmes: Caravaggio, Munch, Rubens, Lucian Freud, Richter (BOTELHO, 2022a: 99-101).

Sobre a radical artificialidade do cinema, Botelho afirma-a sobretudo enquanto oposição ao realismo:

Quero tirar o realismo do cinema. Há uma ideia de triunfo do cinema [norte-] americano que é a transparência, de se poder saltar lá para dentro. Nos meus filmes ninguém salta, é impossível. [...] Aquilo não é a vida. [...] Gosto da distância: da ideia de que isto é um espetáculo. (HALPERN, 2020: 21).

E diz mais: «só n[os Estados Unidos da] América é que se consegue enganar, porque há dinheiro. [...] A imitação do realismo com pouco dinheiro torna-se ridícula» (HALPERN, 2022: 8). Ora, a personagem é, pelo seu potencial de abstracção, simulação e identificação, uma das traves-mestras de um cinema realista e imersivo. A recusa da representação naturalista em detrimento de uma representação que mantém claras ligações ao registo do palco de teatro surge, assim, com um desígnio bem definido: «filmar ideias e não filmar as coisas em si» (*ANTENA 2*, 2003: 09:40). Assinale-se, neste seguimento, que o próprio Chico Diaz expressa a sua resistência, no plano da representação, ao naturalismo, visto não apenas como decorrência do chamado *star system*, mas sobretudo enquanto limite ao desenvolvimento técnico do actor e óbice ao «jogo do esconde-esconde» com o espectador (ANEXO IV, pp. 138, 140), essencial ao desiderato da *provocação* (inúmeras vezes reclamado por Botelho) que ilumina um novo prisma do real – e que se opõe à dinâmica de *consolação* que ofusca e que urge cambiar e denunciar.

A personagem em Botelho traduz, assim, os primados da composição visual e da palavra dita, materializando uma a assinatura pictórica do Cineasta, e outra a sua declarada admiração pelos grandes textos. Não obstante a carga psicológica que Chico Diaz

---

<sup>46</sup> Gentilmente cedido pela Ar de Filmes. Não publicado, datado de Julho de 2018.

inegavelmente aporta à personagem, é neste perímetro pictórico-literário que o Ricardo Reis filmico se joga. Daqui resultam os seus dois grandes eixos figurativos: a luz e o diálogo.

A *luz* é simplesmente a matéria-prima primordial da fotografia e do cinema. E o *diálogo* diz-nos da «oralidade da palavra» tratada também ela, por direito próprio, como «matéria» autónoma – «que belo o que é dito de um modo justo, o som da língua portuguesa» – e do «texto no seu conjunto apresentado como personagem» (BOTELHO, 2022b: 121). Estas palavras de João Botelho resumem de forma expressiva não apenas a natureza da ligação de Botelho à literatura (sobretudo a portuguesa), como ilustram a sua concepção da personagem enquanto veículo do texto.

### **3.4 O discurso directo e as personagens da invenção filmica**

Dentre as estratégias que, no quadro da intermedialidade e da refiguração transliterária, visam suprir a ausência do autor-narrador saramaguiano, sublinharíamos duas: a transposição de trechos do discurso do narrador para o discurso directo e a invenção filmica de personagens.

Nem uma nem outra, bem entendido, se reduzem a este motivo. Ambas manifestam o acto de apropriação e recriação que define a adaptação cinematográfica, ambas são recursos tradicionais do cinema e das artes de palco, ambas integram o todo sistémico que só analiticamente se divide. cremos, porém, que estas duas estratégias em particular têm um papel central na transposição intermediática de algumas das funções específicas do narrador literário e que ambas têm um impacto importante na figuração de Ricardo Reis.

#### **3.4.1 O discurso directo**

A passagem de texto da narração para o discurso directo – excluídos, naturalmente, quaisquer trechos de discurso indirecto – implica uma transferência da autoria de uma dada fala. Isto é, aquilo que, no livro, era voz do narrador – e importa manter presente que se trata de uma instância polifónica e ambígua –, passa no filme a ser voz de uma personagem.

Esta operação tem consequências nos planos simbólico, semiótico e da figuração. Por um lado, porque localiza uma oração que era do narrador numa dada personagem; isto é, atribui-lhe um novo agente e confere-lhe uma conformação e uma pragmática novas. Por outro, porque tende a achatar – visto que se trata da neutralização de uma das vozes da narrativa (que nunca é, em toda a sua extensão, *substituída*) – os sentidos activados em cada

sequência. E, o que é mais relevante, a privar o relato e a figuração das personagens do plano suplementar do narrador, onde cabem, justamente pela natureza do agente (impessoal, externa, desinteressada), a ironia, a crítica, a anfibiação ou a ambiguidade.

É evidente que, como nota Carlos Reis (REIS, 2018a: 55 e *ss.*), o carácter multimodal e compósito dos dispositivos discursivos do cinema – imagem, som, movimentos de câmara, montagem, encenação, linguagem corporal, etc. – assume um papel fundamental nesta dinâmica e que as falas das personagens não emergem senão desse quadro mediático. Dito doutra maneira, estas falas não surgem senão enquadradas pela instância narrativa, marcadamente visual e sonora, que resulta da interacção intencional dos dispositivos enunciados. Simplesmente, o relato cinematográfico não se circunscreve, salvo nos casos, eles próprios devedores de uma certa tradição literária, das *vozes off* e *over*, a uma voz claramente identificada e mesmo altamente individualizada como acontece, por norma, com o narrador literário.

De resto, se nos parece certo que a reformulação da instância narrativa derivada da transposição intermediática e da reescrita por um novo autor exerce a sua influência na construção das personagens postas em acção, não nos parece menos claro que esta reformulação traduz, ela própria, um acto de refiguração – neste caso, da figura do autor-narrador. Importa, assim, relevar que a imagem e percepção que vamos construindo de Ricardo Reis é também um efeito desta transferência discursiva. Vejamos dois exemplos.

O primeiro exemplo é o da CENA 5, aquando da instalação de Ricardo Reis no Hotel Bragança. Para melhor leitura, colocamos no quadro abaixo, lado a lado, uma descrição e as falas da cena do filme (coluna à direita) e os textos correspondentes das obras ricardiana e saramaguiana.

**Tabela 3.1: Esquema comparativo da CENA 5 face ao romance e às odes ricardianas.**

Odes (2019)	Romance (1.º cap., pp.22-23)	Filme (CENA 5, 05:42–07:25)
Mestre, são plácidas Todas as horas Que nós perdemos, Se no perdê-las, Qual num jarra, Nós pomos flores.	«E há papéis para guardar, estas folhas escritas com versos, datada a mais antiga de doze de junho de mil novecentos e catorze, vinha aí a guerra, a Grande, como depois passaram a chamar- lhe enquanto não faziam outra maior, Mestre, são	RICARDO REIS ( <i>lendo sempre de umas folhas que teria tirado de uma mala aberta que emoldura o plano na segunda parte da cena; na primeira parte da cena, ouvimo-lo em off, sobre um fundo de chuva e cordas e durante um travelling que entra</i> )
Não há tristezas Nem alegrias		

<p>Na nossa vida. [...]</p> <p>Girassóis sempre Fitando o sol, Da vida iremos Tranquilos, tendo Nem o remorso De ter vivido. (pp. 35-36, vv. 1-9, 43-48)</p> <p>Vivem em nós inúmeros; Se penso ou sinto, ignoro Quem é que pensa ou sente. Sou somente o lugar Onde se sente ou pensa. (p. 175, vv. 1-5)</p>	<p>plácidas todas as horas que nós perdemos, se no perdê-las, qual numa jarra, nós pomos flores, e seguindo concluía, Da vida iremos tranquilos, tendo nem o remorso de ter vivido. [...] e a folha mais recente de todas tem a data de treze de novembro de mil novecentos e trinta e cinco, passou mês e meio sobre tê-la escrito, ainda folha de pouco tempo, e diz, Vivem em nós inúmeros, se penso ou sinto, ignoro quem é que pensa ou sente, sou somente o lugar onde se pensa e sente, e, não acabando aqui, é como se acabasse, uma vez que para além de pensar e sentir não há mais nada. Se somente isto sou, pensa Ricardo Reis depois de ler, quem estará pensando agora o que eu penso, ou penso que estou pensando no lugar que sou de pensar, [...]. Juntou os papéis, vinte anos dia sobre dia, folha após folha, guardou-os numa gaveta da pequena secretária, fechou as janelas, e pôs a correr a água quente para se lavar.»</p>	<p><i>porta adentro e percorre as divisões do quarto)</i> – 12 de Junho de 1914. Estava a chegar a guerra, a Grande. Mestre, são plácidas todas as horas que nós perdemos, se no perdê-las, qual numa jarra, nós pomos flores. Não há tristezas, nem alegrias. Da vida iremos nós tranquilos, tendo nem o remorso de ter vivido. <i>(depois de uma pausa)</i> 13 de Novembro de 1935. Vivem em nós inúmeros. Se penso ou sinto, ignoro quem é que pensa ou sente, sou somente o lugar onde se pensa e sente, e, não acabando aqui, é como se acabasse, uma vez que para além de pensar e sentir não há mais nada. <i>(pega e ajeita o maço de folhas; e enquanto o sopesa)</i> Vinte anos, dia por dia.</p>
---	--	---

Neste primeiro exemplo, o passo que mais nos importa sublinhar é a transferência do comentário – *e, não acabando aqui, é como se acabasse, uma vez que para além de pensar e sentir não há mais nada*. No filme, Ricardo Reis di-lo ele próprio, de enfiada (inclusivamente nunca parando de ler – na direcção do olhar, no gesto, na entoação –, o que pode até sugerir ao espectador que não conheça a ode que também aquele trecho é poesia ricardiana). Ao dizê-lo ele próprio, Ricardo Reis já não apenas relembra a sua obra, como a

comenta, nisso expressando uma distância crítica e um reforço da ideia própria que, no romance, não se realiza.

No livro, a releitura das odes é precedida por um tentear de quem apenas vai tomando consciência da nova circunstância – «Ricardo Reis senta-se numa cadeira, passa os olhos em redor, é aqui que irá viver não sabe por quantos dias, [...] por agora o hotel bastará, lugar neutro, sem compromisso, de trânsito e vida suspensa» (SARAMAGO, 2021: 20). No plano diegético, traduz a experiência de quem se reinstala, de quem, regressado de viagem, procura referências da sua identidade; isso subentende introspecção e um certo alheamento, o que é conseguido, em parte, pela apresentação de Ricardo Reis *apenas lendo, relembrando*, e deixando quaisquer digressões para o autor-narrador.

Importa igualmente ter presente que este regresso não é apenas, literalmente, um regresso; é, dada a natureza da personagem, um gesto de encarnação, um processo de recuperação de uma identidade que só agora se consumava fisicamente. Por outras palavras, este desembarque em Lisboa não é apenas uma nova circunstância; é, também, uma nova condição. Ricardo Reis não chega, *naturalmente*, do Brasil, como homem de carne-e-osso que não deixa de ser; *paralelamente*, ele (re)entra na vida, está sendo, pelo próprio discurso literário, humanizado.

Ora, ao acolher na sua fala a digressão do autor-narrador, e não havendo, por outra via (performativa, cénica, sonora), nada que, ao nível do significado, dalgum modo o compense, a personagem filmica surge-nos desconectada dessa vivência duplamente introspectiva e identitária.

O segundo exemplo que seleccionámos evidencia, além do que já ficou dito, o trabalho criativo que uma obra desta natureza materializa. A adaptação do argumento é um exercício de reescrita e reorganização do texto de origem em que os mesmos dados são reagenciados e dispostos numa nova ordem sem que o sentido global da narrativa sofra com isso, ainda que, no plano da figuração, possamos argumentar o contrário.

Na primeira ocasião que se reúnem a sós, Marcenda pede a Ricardo Reis que analise o seu caso de saúde. Daí resulta que o médico-poeta lhe segura a mão paralisada entre as suas para a examinar. No romance, ambos olham em silêncio a mão enferma, Ricardo Reis tomado pelo impacto de «pela primeira vez na vida» sentir «o que é um abandono total», como de «um corpo estranho que não pertencesse a este mundo», Marcenda fixando o que outros médicos, infrutífera e desesperadamente, tinham já «sondado» (SARAMAGO, 2021:

143). É o narrador quem no-lo descreve, sem recurso ao discurso directo. No filme (CENA 20), este misto de sensações e pensamentos é transposto para um diálogo que, dito em tom de reflexão em voz alta, resgata algumas das locuções do autor-narrador, não apenas dando corpo visível a essa experiência íntima de cada um dos interlocutores (que poderia ser apenas sugerida performativamente), como exibindo uma delicadeza e uma eloquência que a ambos caracteriza e que os mostra como iguais.

Uma nota adicional: no romance, ninguém testemunha aquele inusitado momento; no filme, Salvador entreabre a porta da sala e presencia a cena, esboçando maliciosamente um sorriso.

**Tabela 3.2: Esquema comparativo da CENA 20 face ao romance.**

Romance (pp. 142-143)	Filme (CENA 20, 39:54–40:41)
<p>«Ricardo Reis fez uma pausa, parecia reflectir, depois, debruçando-se, estendeu as mãos para Marcenda, perguntou, Posso, ela inclinou-se também um pouco para a frente e, continuando a segurar a mão esquerda com a mão direita, colocou-a entre as mãos dele, como uma <b>ave doente, asa quebrada, chumbo cravado no peito</b>. Devagar, aplicando uma pressão suave mas firme, ele percorreu com os dedos toda a mão dela, até ao pulso, sentindo pela primeira vez na vida o que é um abandono total, a ausência duma reacção voluntária ou instintiva, uma entrega sem defesa, pior ainda, um corpo estranho que não pertencesse a este mundo. Marcenda olhava fixamente a sua própria mão, algumas vezes outros médicos tinham sondado aquela <b>máquina paralisada, os músculos sem força, os nervos inúteis, os ossos que apenas amparavam a pobre arquitetura</b>, agora mexe-lhes este a quem por sua vontade a confiou, se aqui entrasse o doutor Sampaio não acreditaria nos seus olhos, o doutor Ricardo Reis segurando a mão de sua filha, sem resistência de uma e de outra, porém ninguém entrou, e isto se pode estranhar, sendo sala de hotel, tem dias de constante entrar e sair, hoje é este segredo.»</p>	<p>RICARDO REIS – Posso? <i>(e depois de um momento segurando e observando a mão inerte, sem nunca dela tirar o olhar)</i> Ave doente, asa queimada, chumbo cravado no peito.</p> <p>MARCENDA, <i>primeiro encarando Ricardo Reis, depois de olhar perdido em frente até se fixar finalmente na sua própria mão inerte, ainda amparada pelas de Ricardo Reis – Máquina paralisada, músculos sem força, nervos inúteis, ossos que apenas aparam esta pobre arquitectura.</i></p> <p><i>Ricardo Reis pousa as mãos na mesa, retirando, num afago, a mão que tinha sobre a de Marcenda, ficando apenas a que por baixo a sustenta. Sem palavra, Salvador surge à porta e mira-os intensamente. Sorri com malícia.</i></p>

### 3.4.2 As personagens da invenção fílmica

Já no que concerne às personagens que são criação exclusiva da obra fílmica, trata-se de uma solução de significativa plasticidade, porquanto podem ser simultaneamente interlocutoras, agentes de focalização e mesmo dispositivos de síntese. Vejamos três exemplos.

No filme, o empregado de mesa do Martinho da Arcada (CENA 9) – que não existe no romance<sup>47</sup> – anima, juntamente com o próprio Ricardo Reis, a digressão que, no livro, o autor-narrador faz – sob a forma, aliás, de uma interpelação ao «senhor doutor» – a propósito das notícias que Ricardo Reis lê no jornal, concretamente sobre os mortos famosos que aquele ano de 1936 já contava – Valle-Inclán, Rudyard Kipling, Jorge V, entre outros –, e ainda o ano ia no começo.

O empregado de mesa, tendo ouvido (como o narrador literário) o que Ricardo Reis lera, relativiza essa estatística e, com uma nota de impávida ironia que, quer-nos parecer, faz jus ao texto original, diz (como o narrador literário) que «o que o senhor doutor não sabe é que em novembro do ano passado morreram nas capitais de distrito dois mil quatrocentos e noventa e dois indivíduos» (BOTELHO, 2020: 22:28). Acrescenta adiante que, «desses, setecentos e trinta e quatro eram crianças com menos de cinco anos» (*id.*: 22:46) e remata, acto contínuo: «fica-nos a consolação de serem portugueses a maior parte dos anjinhos do céu», no que fixa, com um sorriso entre o condoído e o desafiador, o emudecido Ricardo Reis.

O relato literário prossegue a reflexão e o retrato do que os jornais reportavam à época, estendendo-se ainda em detalhes por mais página e meia, mas esta cena do filme resgata, em pouco mais de um minuto, o (ou um) sentido essencial do trecho romanesco – o da denúncia da alta taxa de mortalidade infantil, o do simbólico desequilíbrio da atenção mediática e pública de umas e outras mortes, ilustrativo prolongamento das injustiças do

---

<sup>47</sup> Aliás, no romance, Ricardo Reis nunca chega a entrar neste estabelecimento. Na primeira ocasião em que tal se proporciona, Fernando Pessoa esquiva-se à ideia, dizendo que «seria imprudente, as paredes têm olhos e boa memória, outro dia poderemos lá ir sem que haja perigo de me reconhecerem, é uma questão de tempo» (SARAMAGO, 2021: 104). Esse outro dia nunca chegou: «Lembrou-se que em todos estes meses nunca fora ao Martinho da Arcada, naquela vez parecera a Fernando Pessoa que seria imprudência desafiar a memória das paredes conhecidas, e depois não calhou, nenhum deles se lembrou mais, Ricardo Reis ainda tem desculpa, ausente tantos anos, o hábito de frequentar aquele café, se o chegou a ter, quebrara-se com a ausência» (*id.*: 484). Note-se, em abono da verdade, que no filme, quando está neste café, Ricardo Reis não se faz acompanhar de Fernando Pessoa, ainda que o empregado de mesa logo comente que este «era cliente assíduo desta casa» (BOTELHO, 2020: 21:59).

mundo dos vivos – e fá-lo por intermédio desta personagem que (como o narrador literário) confronta Ricardo Reis com o espectáculo do mundo.

**Tabela 3.3: Esquema comparativo da CENA 13 face ao romance.**

Romance (4.º cap., pp. 105-107)	Filme (CENA 13, 21:40–22:59)
<p>«Vai o ano de feição que os defuntos são correnteza, claro está que, mais um menos um, todos os tempos arrebanham o que calha, [...] mas não é vulgar, em poucas semanas, uma tal soma de mortos de qualidade, tanto nacionais como estrangeiros, não falemos de Fernando Pessoa, que esse já lá vai e ninguém mais sabe que às vezes lá vem, falamos sim de Leonardo Coimbra, que inventou o criacionismo, de Valle-Inclán, autor do Romance de Lobos, de John Gilbert, que entrou naquela fita A Grande Parada, de Rudyard Kipling, poeta do If, e, last but not least, do rei da Inglaterra, Jorge V, o único com sucessão garantida. É certo que tem havido outras infelicidades, ainda que somenos, como foi morrer soterrado um pobre velho por efeito do temporal, ou aquelas vinte e três pessoas que vieram do Alentejo, mordidas por um gato atacado de raiva, [...] e isto ainda não é tudo, O que o senhor doutor não sabe é que em novembro do ano passado morreram nas cidades capitais de distrito dois mil quatrocentos e noventa e dois indivíduos, um deles foi o senhor Fernando Pessoa, não é muito nem é pouco, é o que tem de ser, o pior é que setecentos e trinta e quatro eram crianças com menos de cinco anos de idade, quando é assim em cidades capitais, trinta por cento, imagine-se o que será por essas aldeias onde até os gatos andam raivosos, porém fica-nos a consolação de serem portugueses a maior parte dos anjinhos do céu. Além disso, as palavras são muito valedouras. Depois de o governo tomar posse, vão pessoas aos magotes e rebanhos cumprimentar os senhores ministros, vai toda a gente, [...] e de cada vez o ministro agradece e responde com um discurso, feito pela</p>	<p>RICARDO REIS, <i>lendo o jornal; vendo que o empregado de mesa se chega, dirige-se-lhe</i> – Vai o ano de feição que os defuntos são correnteza, tantos e tão bons que se foram. E não falo do Fernando Pessoa.  EMPREGADO DE MESA – Era cliente assíduo desta casa.  RICARDO REIS, <i>depois de uma pausa</i> – Lá se foram Leonardo Coimbra, o inventor do criacionismo, Valle-Inclán, Romance dos Lobos, John Gilbert – que grande actor era! –, estrela de A Grande Parada, Kipling, o poeta do Se, e o rei Jorge V, afinal o único que tinha sucessão garantida, não é?  EMPREGADO DE MESA – O que o senhor doutor não sabe é que em Novembro do ano passado morreram nas capitais de distrito 2492 indivíduos, um deles foi o senhor Pessoa – mas isso o doutor sabe –, fora os das aldeias. Não é muito nem é pouco, mas, desses, 734 eram crianças com menos de cinco anos... fica-nos a consolação de serem portugueses a maior parte dos anjinhos do céu.</p>

medida do patriotismo da cartilha e para os ouvidos de quem lá está».	
---	--

Se o empregado de mesa surge sobretudo como interlocutor de um diálogo com Ricardo Reis – e importa assinalar que, não apenas a situação inventada é, no plano da verosimilhança interna, consistente, como a condição social desta personagem se vem somar, no contraste figurativo que estabelece com Ricardo Reis, ao reparo que faz (replicando, dessa maneira, um dos traços da dialéctica saramaguiana) –, os dois sindicalistas que aparecem no comício anti-comunista ao lado de Ricardo Reis (CENA 46) – designados “dirigente sindical” e “colega” no guião do filme – cumprem dalgum modo a função de organizar e descrever a acção, dando voz a uma parte significativa do discurso do autor-narrador.

Grosso modo, a cena do comício é filmada num plano aproximado destes dois interlocutores, que surgem em primeiro plano, tendo em fundo, ouvindo tudo o que dizem, e emudecido sempre (como acontece no romance), Ricardo Reis. Esta solução permite ao espectador acompanhar não apenas o diálogo dos dois homens – que representam, dalgum modo, o sentir e pensar daquela mole humana, ao mesmo tempo que, pelos seus comentários e gestos, vão ajudando a completar o quadro visual e sonoro –, como ir observando a evolução da expressão de Ricardo Reis face ao que vê e ouve.

Estas duas personagens são tipificadas, sem traços que as distingam especialmente da multidão que as rodeia, e isso favorece a sua função de suporte à acção. Ouvimo-los descrever e identificar o que se vê (e o que não se vê), designadamente as forças em desfile e suas cores emblemáticas.

Diz um dos nacionalistas, encarando o terreiro onde ocorre o desfile: «os camisas castanhas, de Hitler. Os fascistas de Mussolini, de negro. Agora, os falangistas espanhóis, de azul» (BOTELHO, 2020: 1:53:15). De um lado, o outro nacionalista sorri, com uma expressão de embevecimento; do outro, através da sua linguagem corporal, Ricardo Reis vai dando sinais de estar a seguir o que vai sendo dito.

O plano abarca por vezes outras figuras, meros figurantes que compõem a secção da bancada, e tem a toda a volta uma massa compacta e sem rosto de troncos de homens onde sobressai o monocromatismo dos colarinhos brancos contra os tons escuros dos casacos e gravatas. Este plano é intercalado com outros planos ora do desfile (breves imagens de homens marchando, de porta-estandartes e bandeiras várias, num fundo de marcha militar,

aplausos e um bruaá da multidão), ora do palanque do orador (filmado num contrapicado que sugere o ângulo dos lugares de Ricardo Reis), ora da bancada fronteira àquela onde se encontram os três homens (um plano amplo, de conjunto, onde pontuam, entre a massa anónima, bandeiras e cartazes a Salazar e ao Estado Novo). Estes planos complementam-se e reforçam-se mutuamente – a performatividade destas duas personagens tem aqui particular relevo – numa coreografia cuja coerência espácio-temporal assenta grandemente na envolvente sonora e cuja inteligibilidade geral é garantida pelo diálogo narrativo animado pelos dois sindicalistas.

São também eles que anunciam, nos seus termos e princípios, o fruto maior daquele comício histórico, motivo da sua representação na história: a criação das Mocidade e Legião portuguesas, que viriam a ter, historicamente, os seus decretos de fundação ainda durante aquele ano de 1936. Ricardo Reis, agente focalizador da acção, testemunha esse anúncio – e nós, espectadores, testemunhamo-lo com ele. É neste seguimento que estas duas personagens protagonizam o diálogo paródico (que o texto original desenvolve no quadro específico do autor-narrador) em que se decide a cor que viriam a ter os uniformes daquelas organizações.

Finalmente, são os sindicalistas que pontuam e classificam a saída intempestiva de Ricardo Reis, que, no filme, sufocado e indisposto com o que presencia, abandona o comício a meio. O comentário que um deles faz surge como o corolário de toda a cena, no que ela sugere de contraste simbólico entre Ricardo Reis e aquela massa humana: «nós precisamos é de homens e um homem aguenta» (BOTELHO, 2020: 1:56:29). É este, com efeito, o aspecto que pretendemos destacar: a relação de contraste que estas duas personagens mantêm com Ricardo Reis, elemento importante na sua figuração.

Há uma outra passagem que importa analisar. Na cena em que Ricardo Reis vai ao teatro, assistir à peça *'Tá Mar* (CENA 17), dá-se um breve encontro entre o médico-poeta e um pequeno grupo de senhoras que não tem paralelo no livro.

É o intervalo da peça e Ricardo Reis está no átrio. Quer fazer-se encontrado pelo pai de Marcenda, quer travar conhecimento com os Sampaio – foi com esse intuito que ali foi – e, enquanto espera, uma senhora, que vem seguida por outras três, vai contra o seu braço. Tudo em seguida acontece com uma certa lentidão.

Encaram-se, fitam-se longamente e em silêncio; observamos, em contra-campo, um rosto e o outro, filmados em grande proximidade. Ricardo Reis exhibe uma expressão de incompreensão, como quem tenta descodificar o outro rosto e a própria situação; a senhora

tem o que parece ser uma falsa expressão de dor. Esta leva ao rosto o lenço branco com que vinha enxugando as lágrimas eventualmente provocadas pelas emoções da peça; detém-se ainda um momento mais, até que, sem uma palavra, se vira e, seguida pelas outras três mulheres, que dela não tiraram os olhos o tempo todo, segue o seu caminho, deixando Ricardo Reis perplexo. É ao cabo desta sequência que o doutor Sampaio o encontra e cumprimenta.

Podemos apenas especular acerca do significado deste encontro. Parece-nos que o Cineasta procura sugerir um contraste entre Ricardo Reis e os demais espectadores da peça (ou uma parte relevante desse grupo). Recordemos que a peça, na linha de um gosto e uma prática do regime de enunciar e fazer representar uma pretensa “*portugalidade*”, e que se dirigia sobretudo aos públicos urbanos, mostrava as peripécias vividas por um grupo de pescadores da Nazaré. Esta encenação do “*típico*” fazia-se por meio de uma suposta imitação que, de uma maneira ou de outra, desagradava a Ricardo Reis – algo que o discurso do narrador romanesco assinala e que o texto fílmico introduz como fala do médico-poeta no diálogo que mantém com o doutor Sampaio<sup>48</sup>.

Mais do que isso, sabemos-lo pelo romance, nessa noite tinha sido convidado a estar fisicamente presente um grupo de pescadores, que, antes de a peça se iniciar, tomara o seu lugar «nos camarotes de segunda ordem, ficavam de palanque para verem bem e serem vistos, vestidos à sua moda» (SARAMAGO, 2021: 121). Este convite, ou antes este espectáculo paralelo, tinha, pela sua natureza e contexto, um sentido perverso que apontava à estereotipificação conveniente dos costumes populares e que indignava a sensibilidade de Ricardo Reis. Lê-se no romance, aquando da entrada dos pescadores:

Há quem aplauda, outros acompanham condescendentes, Ricardo Reis, irritado, cerrou os punhos, melindre aristocrata de quem não tem sangue azul, diríamos

---

<sup>48</sup> No romance: «Ricardo Reis reflete sobre o que viu e ouviu, acha que o objeto da arte não é a imitação, que foi fraqueza censurável do autor escrever a peça no linguajar nazareno, ou no que supôs ser esse linguajar, esquecido de que a realidade não suporta o seu reflexo, rejeita-o, só uma outra realidade, qual seja, pode ser colocada no lugar daquela que se quis expressar, e, sendo diferentes entre si, mutuamente se mostram, explicam e enumeram, a realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que será» (SARAMAGO, 2021: 121-122).

No filme (BOTELHO, 2020: 29:07–29:22):

DOUTOR SAMPAIO – Está a gostar?

RICARDO REIS (*depois de uma hesitação*) – Sim. Sim. Mas às vezes me parece que a realidade não suporta o seu reflexo, sua representação.

E adiante, em diálogo com Marcenda (*id.*: 37:37–37:57):

MARCENDA – Gostou da peça?

RICARDO REIS – Sim. Sim, gostei. Apesar de achar que há sempre um pouco de artificial nessa, digamos, naturalidade da representação. O que eu quero dizer é que o que se passa no palco é teatro, não é a vida. A vida em si não é representável.

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, 2021: 121).

A irritação de Ricardo Reis apenas se acentua com o decorrer do primeiro acto, pois os diálogos imitavam o linguajar nazareno.

Ora, nada disto tem lugar no filme. A cena inicia-se com a abertura das portas para intervalo, sem mais, passando de imediato à sequência que descrevemos atrás. É crível, porém, que terá havido da parte de Botelho um desejo de sinalizar esse contraste entre o protagonista e aqueles que, como é dito no romance, *aplaudiram indecentemente* a entrada daquelas pessoas, representando esse grupo na figura opaca desta mulher de lenço branco que com condescendência o encara e em silêncio o confronta.

Esta leitura é, além de subjectiva, provavelmente impossível a quem não conheça o romance, mas a experiência fílmica é também esse desafio de deslinde, de descodificação da sugestão simbólica. Como notava Chico Diaz,

[E]u acho [...] a síntese e o símbolo muito poderosos. Você obrigar o espectador a descodificar um código, uma provocação, e fazer com que ele quebre a cabeça para digerir aquele produto [...] porque há um esforço para atingir as zonas que não estavam despertas, então é um jogo, um jogo de provocação, pelo autor [e] até pelo próprio actor. (ANEXO IV, p. 140).

Parece-nos que esta passagem sugere, na linguagem sintética e multimodal do cinema, um distanciamento e um contraponto que, pela posição relativa dos interlocutores, participam na figuração de Ricardo Reis enquanto indivíduo que rechaça – e, nisso, denuncia – o panorama mental e cultural então vigente. De uma maneira ou de outra, este encontro entre Ricardo Reis e a mulher do lenço branco é informação textual que ecoará na biblioteca pessoal de cada espectador, integrando figurativamente a percepção da nossa personagem.

### **3.5 Recortes e compressão**

Em parte retomando as notas introdutórias que deixámos acima, detemo-nos agora nos recortes e compressões realizados pelo filme. É facto notado que o discurso cinematográfico apresenta, face à narrativa literária, um inegável poder de síntese. O seu arsenal semiótico, porque tem a capacidade de combinar vários dispositivos sógnicos e linguísticos numa sequência significativa, consegue dizer em poucos segundos aquilo que, no discurso literário, requereu várias páginas. No entanto, no que toca à dimensão temporal (nos planos da enunciação diegética e da duração do objecto), o texto fílmico tem

características que, em particular no caso de uma transposição intermediática, obrigam a cortes e compressões.

Podemos afirmar, de um modo geral, que em *O ano* toda a história é sujeita a um processo de compressão – e por *compressão* referimo-nos, como notámos já, à redução do tempo discursivo de uma dada sequência causal. São vários os episódios que não são transpostos para o filme, ou que o são sob a forma de referências telegráficas, o que, dada a extensão do romance e a sua densidade, seria sempre inevitável.

Para citar apenas dois exemplos, vejamos a ausência do adoecimento de Ricardo Reis depois da noite de Carnaval<sup>49</sup>, que deu azo a um período de maior proximidade a Lídia; e a redução dos Velhos que se sentavam no miradouro do Adamastor a um único e lateral comentário. Estas duas personagens são, de resto, secundarizadas na narrativa fílmica. Estas opções, intimamente ligadas, é certo, à pragmática do novo suporte, têm um efeito importante em alguns dos efeitos e relações causais que pautam a figuração da personagem.

A mudança para o apartamento do Alto de Santa Catarina, movimento estruturante da segunda parte do romance, surge da forma mais sintética. Neutraliza-se assim, pelo menos parcialmente, a progressividade da transformação operada no médico-poeta, que surge mais abrupta e mesmo menos inteligível. Também a acção associada ao consultório médico em que Ricardo Reis exerce aparece (quase) desprovida de contexto.

À deambulação citadina fica reservado um lugar secundário, já que, ainda que se possa vagamente considerar a sua sugestão noutros momentos, está circunscrita, grosso modo, a duas breves cenas (CENA 10 e parte final da CENA 18). Para lá destas, a circulação de Ricardo Reis por Lisboa surge muito mais como o fruto da sua nova quotidianidade do que de um vaguear ou um errar que simbolicamente abriam para o motivo do labirinto (o da urbe como o da mente) e complementariam o movimento de auto-conhecimento do recém-regressado e recém-incarnado heterónimo.

Outro corte significativo é o do motivo do labirinto que é inaugurado na viagem inicial de táxi entre o cais e o hotel e que, revisitado ao longo do romance, se esboça em círculos centrípetos que evoluem do arco afastado do labirinto da cidade (por intermédio, essencialmente, da deambulação citadina) para o arco interno do labirinto mental – e que se enriquece, como notámos já, no cruzamento com os motivos do espelho e da teia de aranha.

---

<sup>49</sup> Ainda que a isso haja uma sucinta referência no encontro com Marcenda no Alto de Santa Catarina (CENA 27).

No filme, a viagem de táxi (CENA 3), que ademais não parece captar a carga premonitória (trágica, dir-se-ia) contida na passagem do livro – «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» (SARAMAGO, 2021: 14) –, até pelo uso do plano aproximado em contra-picado e pelo manto de chuva que envolve todo o carro, circunscribe-se toda ela ao habitáculo do veículo, sem vislumbre da «muralha que oculta a cidade», da «porta da traição, a entrada para o labirinto» (*id.*: 15) ou qualquer outro sinal que, dalguma maneira, transmitisse um sinal análogo. Ricardo Reis passa directamente do interior do táxi para o interior do hotel; a primeira cena de exteriores é a da visita ao jazigo da família Pessoa (CENA 8).

Como vimos antes, a sobrevida literária de Ricardo Reis assenta em três traves-mestras: auto-conhecimento, vivência amorosa e aquisição ideológica. Ora, esta última, como vimos assinalando, tem no verso *Sábio é aquele que se contenta com o espectáculo do mundo*, a primeira das epígrafes do romance, o eixo em torno do qual se elabora. O filme não recupera este verso enquanto epígrafe, nem doutro modo o coloca, enquanto vector semântico, no centro da história – Ricardo Reis não o cita, nem outro dispositivo ou dinâmica exploram o seu sentido face à nova realidade que o retornado poeta encontra. Sem esse vector claramente enunciado e presidindo à narrativa, e sem que de outra maneira se o anuncie ou desfamiliarize, Ricardo Reis não corporiza, pelo menos com a clareza do texto primeiro, a epítome do alheamento e da indiferença, o paradigma corporizado da ataraxia, mesmo para o espectador conhecedor não apenas da filosofia ricardiana e da dramaturgia própria da heteronímica pessoana, como da visão ideologicamente marcada de Saramago.

Se olharmos à dinâmica da vivência amorosa, ganha vulto a linearidade do envolvimento com Lídia, que se consuma carnalmente em três passos elementares: ao primeiro momento da apresentação, segue-se um segundo momento em que, num impulso de que não transpira nenhum significado especial, Ricardo Reis lhe segura um braço; e o terceiro e derradeiro passo, anunciado pela presença de duas almofadas na cama do quarto de hotel, que se dá com a incursão nocturna de Lídia. A compressão desta relação impacta ambas as personagens. Ricardo Reis fica grandemente reduzido ao usufrutuário de um benefício sexual que assim tão facilmente se lhe apresenta, impressão que a progressão da narrativa só parcialmente descontrói. E Lídia é achatada numa certa carnalidade primária que marca de forma decisiva as suas primeiras aparições.

Sublinhe-se, porém, que, noutro plano, tal como é trabalhada no filme, esta dimensão carnal de Lídia – a que os fortes contrastes de luz e sombra e o claro-escuro dão uma proeminência quase marmórea, um perfil ou uma silhueta de estátua – resgata, dalgum modo, a origem clássica da musa.

A figuração de Lídia não se resume, obviamente, a esta dimensão. Como no livro, também a sua refiguração cinematográfica – e, bem assim, reciprocamente, a de Marcenda – se elabora por contraste com a outra personagem feminina. A figura de Marcenda, construída, como vimos antes, no quadro de um *discurso de mutilação*, é aqui sujeita ao que Bishop-Sanchez apelidou de «focalização obsessiva» de uma «câmera intrusa e impiedosa», desdobramento da intrusão e impiedade do olho social:

No caso de Marcenda, o trabalho da câmara é chave para enfatizar esta debilidade ao ponto de a podermos considerar discriminatória, baseada na incapacidade física: cada vez que ela entra em cena, o braço morto que não se move por si próprio é destacado por uma câmara também estática que pausadamente sublinha essa imobilidade. Nisso, no imediatismo da imagem[,] está todo o seu poder [...]. A focalização obsessiva da câmara funciona como o consenso social que coloca por um lado a normalidade corporal e nas suas margens a deficiência física. (BISHOP-SANCHEZ, 2022: 179).

Este tratamento fotográfico cruza-se dialecticamente com os múltiplos e muito cuidados *close ups* do seu rosto, também eles estáticos, suspensos, e com o recurso a um foco luminoso individualizado em planos de conjunto, como se, tendo exibido a deficiência que socialmente a define, a lente então iluminasse uma beleza e uma densidade acessíveis apenas para lá dessa primeira pele, desse primeiro olhar, ao mesmo tempo instalando com subtileza e contenção uma imagem de irreversível esmaecimento. Já Lídia surge por norma em planos descritivos, sob iluminação geral, sem nada (luz, composição) que a destaque.

Na primeira ocasião em que se encontram a sós (CENA 20), Ricardo Reis e Marcenda travam um diálogo elevado, num plano intelectual comum, que a troca de palavras abaixo (que citámos já para outro fim), mantida enquanto o médico-poeta segurava a mão parálitica da filha do notário, ilustra de forma talvez exemplar.

RICARDO REIS – Ave doente, asa queimada, chumbo cravado no peito...  
MARCENDA – Máquina paralisada, músculos sem força, nervos inúteis, ossos que apenas aparam esta pobre arquitectura...  
(CENA 20, 39:54–40:41)

Isto diz-nos da educação e estatuto de Marcenda, mais ainda quando o contrapomos ao teor e forma das conversas com Lídia. Aquilo que o autor-narrador literário sublinha – «a confessada surpresa de vermos como uma rapariga deste país e tempo foi capaz de manter

tão seguida e elevada conversa» (SARAMAGO, 2021: 150) –, é-nos sugerido pela demonstração da própria dança das falas entre a jovem e o médico-poeta e pela oposição entre as duas protagonistas.

Também no plano físico e carnal o contraste é significativo: Lídia desimpedida, desenvencilhada, disponível e capaz; Marcenda constrangida, interdita, refém de uma deficiência que se ergue, efectiva ou imaginada, entre ela e a vivência amorosa. O filme explora esta dinâmica através da entrega franca e simples de Lídia, expressa numa nudez que reiteradamente se aceita a si própria, e, em contraponto, através do reflexo de recusa de Marcenda, quiçá supremamente resumido na rejeição ao pedido de casamento de Ricardo Reis (CENA 36), o qual sugere, cinematograficamente, o conhecimento que, no livro, nos chega na palavra do autor-narrador – que, mais do que a barreira da idade ou qualquer outra inconveniência social, é a sua deficiência o adamastor que se ergue entre Marcenda e aquela relação. Nas palavras de Bishop-Sanchez: «Sem jamais verbalizar que a deficiência proíbe o casamento entre eles, a justaposição entre as aclamações amorosas de Ricardo Reis e a resistência de Marcenda traduzem esta ligação de causa e efeito» (BISHOP-SANCHEZ, 2022: 182).

Naturalmente que nada disto invalida, num plano paralelo, menos simbólico, que coabita com este, que estes comportamentos opostos encontrem igualmente cabimento nas diferenças sociais que caracterizam uma e outra mulher.

Sintetizamos esta relação de contrastes na tabela abaixo.

**Tabela 3.4: Esquema de contrastes filmicos entre Lídia e Marcenda.**

<b>Lídia</b>	<b>Marcenda</b>
Entrega carnal e nudez	Recusa emocional e interdição corporal
Planos descritivos	Planos fixos e <i>close ups</i> do rosto
Luz geral	Foco de luz individualizado
Diálogos curtos e directos	Diálogos longos e elaborados

Um corte muito relevante é o da referência camoniana. O principal interlocutor extra-Pessoa do diálogo intertextual e interficcional do romance quase não tem lugar no filme. Exceptuadas a estátua do Adamastor – que, sim, é sujeita a um tratamento fotográfico e discursivo que enceta o diálogo entre a sua tragédia amorosa e a vivida por Ricardo Reis com Marcenda –, uma aparição quase imperceptível das costas da estátua do épico na janela do consultório médico e a fala final de Ricardo Reis – que reproduz o jogo de palavras com

o verso lusiada com que o livro encerra –, Camões ficou de fora da adaptação cinematográfica.

Destarte, a narrativa fílmica perde, face ao texto de origem, espessura histórica e cultural. Os paralelismos entre o destino de Camões e de Pessoa (e, acrescente-se, do próprio Saramago) – sobretudo dos pontos de vista literário e político – e entre as diferentes épocas (a do épico, a do presente diegético e a do presente da recepção) aportam à narrativa uma complexa dimensão simbólica que participa na construção daquele mundo possível e de Ricardo Reis. Importa referir que a presença romanesca de Camões está fundamentalmente ligada ao discurso do autor-narrador, o que ajuda a enquadrar o seu apagamento na obra fílmica.

Cada um dos aspectos a que fomos aludindo neste sub-capítulo – a minguia de Camões e do motivo do labirinto, o achatamento de Lídia, a ausência do verso-epígrafe, a secundarização da deambulação e das consequências emocionais associadas à mudança para o apartamento do Alto de Santa Catarina – visa um só objectivo: o de enunciar diferenças que, criativamente legítimas e mediaticamente explicáveis, têm um efeito importante sobre os processos de refiguração e sobrevida da personagem.

Concretizando: o Ricardo Reis fílmico pode, no limite, deixar por realizar – mais do que de forma completa, de forma inteligível – a complexa dinâmica de transformação que constitui sobremaneira a base da sua sobrevida literária.

### **3.6 A obra poética como produto diegético: marca autoral**

Também o filme nos apresenta uma proposta de recriação da obra poética enquanto produto do discurso ficcional. Esta cena é precedida pela da visita de Marcenda ao consultório médico, quando Ricardo Reis, num arrebatamento de paixão, a pede em casamento, apenas para ver o seu pedido recusado; e é sucedida pela da viagem a Fátima, onde o médico-poeta se desloca com o intento de lá encontrar a filha do notário, donde resulta outra desilusão (respectivamente CENAS 36 e 38-40).

Esta cena (CENA 37, 1:31:13–1:33:34) tem apenas dois minutos e vinte segundos e inicia-se com um plano sobre o miradouro, como se tirado da janela do apartamento, com a estátua do Adamastor ao centro. É noite; ouvem-se os grilos da rua. É audível também, em fundo, a voz nasalada e amaneirada do locutor da rádio, citando a declaração pública de

Mussolini: «Anuncio ao povo italiano e ao mundo que acabou a guerra da Etiópia»<sup>50</sup>. Insinuam-se os primeiros acordes de uma composição de cordas.

O segundo plano é já interior: Ricardo Reis, sozinho no centro da sala do seu apartamento do Alto de Santa Catarina, está de pé, em mangas de camisa, visivelmente agitado. A câmara é fixa, as luzes são baixas; uma entrada de luz do alto, à direita, ilumina subtilmente o perfil do médico-poeta; há, ao centro, uma mesa onde se adivinham papéis espalhados. À esquerda da imagem, em primeiro plano, vê-se a telefonia. Ouvem-se agora as vozes sobrepostas do locutor e do próprio Ricardo Reis, que declara, mal termina a citação da declaração de Mussolini – «As tropas de Badoglio<sup>51</sup> a chegar» –, e entra, acto contínuo, numa exasperação crescente, gesticulando e andando para trás e para diante, sobre um fundo sonoro onde se juntam a voz incessante do locutor, ininteligível e dengosa, e o vibrar tenso e acelerado da composição musical, todos à uma contribuindo para o clímax que será atingido na última palavra da fala que segue:

RICARDO REIS – Povos poéticos, ó linguístico donaire, acordai! Addis-Abeba é a Nova Flor. Nova Flor. A Nova Flor está em chamas. A rua está coberta de mortos. A rua está coberta de sangue. O sangue das crianças! Saqueadores assaltam as casas, violam, degolam! Estão mulheres violentadas, trespassadas por lanças, postas contra os muros – caídas!

(CENA 37, 1:31:21–1:31:49)

Há, onde colocámos o travessão, uma brevíssima pausa que sucede o clímax; e é enquanto dá um violento pontapé numa cadeira que Ricardo Reis grita aquela última palavra. Esse gesto é sublinhado não apenas pelo baque da cadeira caíndo, como pela interrupção súbita do fundo sonoro (radiofónico e musical), restando apenas o trinado nocturno dos grilos. A imobilidade da câmara em toda esta sequência evidencia, por oposição, a agitação de Ricardo Reis, que, enquanto fala, nunca pára quieto. E, porque anda para trás e para a frente, o seu semblante fica intermitentemente na sombra, vincando a carga emotiva da cena. A sua linguagem corporal, hirta e brusca, de par com o desarranjo discreto da sua pessoa (as mangas da camisa arregaçadas, o colarinho aberto, o cabelo desalinado), carregam a tensão dramática da acção. Mais: a posição da câmara, que surge, como se estivesse espiando a sala,

---

<sup>50</sup> A acção militar italiana na Etiópia expusera o fracasso da Sociedade das Nações, criada na ressaca da guerra de 1914-1918 com o objectivo global de evitar um novo conflito a larga-escala. Antes do fim da década estalaria a Segunda Guerra Mundial.

<sup>51</sup> Pietro Badoglio (1871-1956). Comandou as tropas italianas que, em 1935, tomaram o poder da capital etíope, sendo mais tarde nobilitado com o título de Duque de Addis-Abeba.

por detrás do armário da telefonia, mostra Ricardo Reis ao fundo, distante do nosso olhar, nisso permeando a cena de uma conotação de intimidade e vulnerabilidade.

Depois do impetuoso pontapé, Ricardo Reis, ofegante, senta-se à mesa, fazendo por se recompor da comoção. Reentra a música, desta feita em acordes mais prolongados e graves, matizando a tensão. Depois de um instante de silêncio em que apoia o rosto numa das mãos, Ricardo Reis retoma a fala:

RICARDO REIS – Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio, no fim do rio. É Junho e, ardente, a guerra já não tarda. (*mira uns papéis sobre a mesa; e, como quem lê, prossegue*) A palidez do dia é levemente dourada. Não tenhas nada nas mãos, porque sábio é aquele que se contenta com o espectáculo do mundo.

(CENA 37, 1:31:54–1:32:20)

Estas palavras são proferidas de forma pausada, contida, como quem procura referências para recuperar a paz de espírito, replicando a busca pelas odes antigas que observamos no romance (*cf.* SARAMAGO, 2021: 355-356). Mas logo repete «Ardem casas» e age como se uma urgência maior o fizesse regressar ao início. Vasculhando apressadamente entre os papéis, empunha uma caneta e pega numa folha em branco, enquanto murmura, como quem elabora uma imagem, «as filhas, as arcas e as paredes», palavras da ode “Os Jogadores de Xadrez”.

Só neste ponto é que o plano muda. Mostra-nos agora, em grande plano, numa proximidade súbita, as mãos de Ricardo Reis sobre o tampo da mesa. À medida que a cena avança, o plano abrirá gradualmente até abarcar todo o meio-corpo do médico-poeta. Vemo-lo então abrir a tampa da caneta e começar a escrever nervosamente um trecho de “Os Jogadores de Xadrez” (que vai repetindo em voz alta), *como se o estivesse compondo nesse instante*: «Ardem casas, saqueadas são as arcas e as paredes. Mas quando o Rei de Marfim está em perigo, que importa a carne e os ossos das irmãs e das mães e das crianças, se carne e osso em...» – aqui regressa, interrompendo-lhe abruptamente o fluxo, a voz melosa da rádio, que diz:

E faz hoje oito anos que o Professor António Oliveira Salazar tomou conta de nós e de [*ininteligível*]<sup>52</sup> para nos salvar do abismo, para impôr uma nova doutrina, ter fé e entusiasmo e confiança no futuro.

(CENA 37, 1:33:12–1:33:28)

---

<sup>52</sup> Provavelmente «*Portugal*», até a julgar pela versão do guião a que tivemos acesso (que apresenta, apesar de tudo, várias diferenças face à versão final).

Estas palavras prolongar-se-ão, simultâneas à composição, até às últimas palavras do poema.

Ricardo Reis, depois de num primeiro momento ter suspenso a escrita, desviando agastado os olhos da folha, continua energicamente o verso deixado a meio, murmurando de forma cada vez mais indistinta e emocionada enquanto escreve: «...penedo convertido, mudada em jogador de...».

A voz da rádio tem a última palavra: «amanhã será um dia de festa. Celebram-se os 47 anos da vida de Salazar». Ricardo Reis fecha a tampa da caneta; mostra-se tenso e indignado; fixa o olhar em frente, com ar sombrio. A cena termina.

Recapitulemos: as frequências hertzianas trazem pela janela aberta de Ricardo Reis os ecos de um panorama internacional que sinaliza e prenuncia horrores sempre maiores; o poeta, atormentado pela desgraça etíope, incapaz já de *ver a vida à distância*, canta-a numa ode; depois de um primeiro arroubo criativo, luta ainda por recompor-se, evocando outras odes suas que o escudavam ora num paganismo sossegado, ora na sua filosófica indiferença; mas logo o primeiro ímpeto o toma de novo e passa, aí sim, à escrita da ode, no que constitui *o momento da criação* – a ode “Jogadores de Xadrez” *surge ali e surge assim*; finalmente, a interrupção da voz da rádio, que o arranca àquele êxtase, vem apenas reforçar a sua indignação e lembrar-nos que Portugal apresentava um panorama condicente com o europeu.

No romance, o jogo entre as novas que chegam de Addis-Abeba e a ode “Os Jogadores de Xadrez” faz-se numa nova ronda pelos jornais portugueses. O exercício metaléptico confronta o médico-poeta com a concretização do que escrevera, põe-no cara-a-cara com o que preconizara – «Imitemos os persas desta história, | E, enquanto lá por fora, | Ou perto ou longe, a guerra e a pátria e a vida | Chamam por nós, deixemos | Que em vão nos chamem, [...]» (PESSOA, 2019: 106, vv. 96–100) –, enreda-o nesse labirinto e tira-lhe de debaixo dos pés a *coluna firme dos versos em que ficara*<sup>53</sup>.

Tanto que, ao fim desse trecho, é dito que:

Uma sombra passa na frente alheada e imprecisa de Ricardo Reis, que é isto, donde veio a intromissão, o jornal apenas me informa que Addis-Abeba está em chamas, que os salteadores estão pilhando, violando, degolando, enquanto as tropas de Badoglio se aproximam, o Diário de Notícias não fala de mulheres postas contra os muros caídos nem de crianças trespassadas de lanças, em Addis-

---

<sup>53</sup> Parafraaseamos os versos iniciais da ode publicada no primeiro número da *Athena*: «Seguro assento na coluna firme | Dos versos em que fico» (PESSOA, 2019: 75, vv. 1-2).

Abeba não consta que estivessem jogadores de xadrez jogando o jogo do xadrez. (SARAMAGO, 2021: 355).

No filme, substitui-se a palavra escrita do jornal pela locução da telefonia – a qual imprime um maior dinamismo e permite a simultaneidade e sobreposição dos diferentes sons – e, ao introduzir-se a escrita sobre a folha em branco, apresenta-se uma ode ricardiana como fruto daquela sequência diegética. Os paralelismos textuais são, de uma maneira ou de outra, evidentes. Para facilidade de leitura, apresentamo-los lado a lado, em forma de tabela, juntando-lhes ainda os versos correspondentes da ode original.

**Tabela 3.5: Esquema comparativo da CENA 37 face ao romance e às odes ricardianas.**

Odes (2019)	Romance (14.º cap., pp. 353-356)	Filme (CENA 37, 1:31:13–1:33:34)
	E terminou a guerra da Etiópia. Disse-o Mussolini do alto da varanda do palácio, Anuncio ao povo italiano e ao mundo que acabou a guerra, e a esta voz poderosa as multidões de Roma, de Milão, de Nápoles, da Itália inteira, milhões de bocas, todos gritaram o nome do Duce. (p. 353)	VOZ DA RÁDIO – “Anuncio ao povo italiano e ao mundo que acabou a guerra da Etiópia”, gritou <sup>54</sup> Mussolini do alto da varanda do palácio do governo.
Ardiam casas, saqueadas eram As arcas e as paredes, Violadas, as mulheres eram postas Contra os muros caídos, Trespasadas de lanças, as crianças Eram sangue nas ruas... (p. 103, vv. 15–20)	Addis-Abeba, ó linguístico donaire, ó poéticos povos, quer dizer Nova Flor. Addis-Abeba está em chamas, as ruas cobertas de mortos, os salteadores arrombam as casas, violam, saqueiam, degolam mulheres e crianças, enquanto as tropas de Badoglio se aproximam (...). Addis-Abeba está em chamas, as ruas cobertas de mortos, os salteadores arrombam as casas, violam, saqueiam, degolam mulheres e crianças, enquanto as tropas de Badoglio se aproximam,	RICARDO REIS – As tropas de Badoglio a chegar. Povos poéticos, ó linguístico donaire, acordai! Addis-Abeba é a Nova Flor. Nova Flor. A Nova Flor está em chamas. A rua está coberta de mortos. A rua está coberta de sangue. O sangue das crianças! Saqueadores assaltam as casas, violam, degolam! Estão mulheres violentadas, trespasadas por lanças, postas contra os muros – caídas!

<sup>54</sup> Hipótese; esta palavra não é totalmente perceptível.

	Addis-Abeba está em chamas, ardem casas, saqueadas eram as arcas e as paredes, violadas as mulheres eram postas contra os muros caídos, trespassadas de lanças as crianças eram sangue nas ruas. (pp. 354-355)	
<p>Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio. [...] (p. 46, v. 1)</p> <p>A palidez do dia é levemente dourada. (p. 49, v. 1)</p> <p>Não tenhas nada nas mãos Nem uma memória na alma, (p. 38, vv. 1-2)</p> <p>Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo (p. 43, v. 1)</p>	Ricardo Reis foi buscar à mesa de cabeceira The god of the labyrinth [...] não foi por aqui que passaram as tropas de Badoglio. Deixa Ricardo Reis The god of the labyrinth no mesmo lugar, sabe enfim o que procura, abre uma gaveta da secretária [...] e retira a pasta de atilhos que contém as suas odes, [...] Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio, o mês é Junho e ardente, a guerra já não tarda, [...] a palidez do dia é levemente dourada, não tenhas nada nas mãos porque sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo. (pp. 355-356)	RICARDO REIS – Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio, no fim do rio. É Junho e, ardente, a guerra já não tarda. A palidez do dia é levemente dourada. Não tenhas nada nas mãos, porque sábio é aquele que se contenta com o espectáculo do mundo.
<p>Ouvi contar que o outrora, quando a Pérsia [...] Ardiam casas, saqueadas eram As arcas e as paredes, [...] Quando o rei de marfim está em perigo, Que importa a carne e o osso Das irmãs e das mães e das crianças? (pp. 103-104, vv. 1, 15–16, 37–40)</p>	[...] aqui está, Ouvi contar qe outrora, quando a Pérsia, esta é a página, não outra, este o xadrez, e nós os jogadores, eu Ricardo Reis, tu leitor meu, ardem casas, saqueadas são as arcas e as paredes, mas quando o rei de marfim está em perigo, que importa a carne e o osso das irmãs e das mães e das crianças, se carne e osso nosso em penedo convertido, mudado em jogador, e de xadrez. Addis-Abeda quer dizer Nova Flor, o resto já foi dito. (p. 356)	RICARDO REIS – Ardem casas, saqueadas são as arcas e as paredes. Mas quando o Rei de Marfim está em perigo, que importa a carne e os ossos das irmãs e das mães e das crianças, se carne e osso em [...] penedo convertido, mudada em jogador de...

É na justaposição de todos estes elementos e dinâmicas que, no plano da produção, a figuração e sobrevida cinematográficas de Ricardo Reis se forja.

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propusemo-nos compreender um pouco melhor os processos de figuração e sobrevida da personagem Ricardo Reis do romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago, e do filme homónimo (2020), de João Botelho. Em linha com a orientação disciplinar da nossa área de estudos, partimos do objecto literário, reflectindo acerca das suas dinâmicas-base e dos seus principais eixos discursivos, e daí avançámos para uma leitura do processo cinematográfico, onde privilegiámos uma abordagem comparatista, de valorização das relações dialógicas e intertextuais entre texto de origem e texto de destino.

Identificámos, no caso do Ricardo Reis saramaguiano, uma relação genésica entre figuração e o que chamámos de *intenção autoral*. Como vimos, Saramago declarou, de forma explícita e reiterada, qual o seu projecto literário em *O ano*: confrontar o poeta de *Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo* com o espectáculo do mundo em 1936. Para tal, importava ao Romancista apresentar um retrato dos acontecimentos e sinais daquele ano que, graves *per si*, eram sobretudo o prenúncio e a preparação dos horrores que estavam para vir. Nesse que ficaria sendo o ano da morte de Ricardo Reis, «estava incubando, à vista de todos, o ovo da serpente que haveria de devorar tantos milhões de pessoas» (SARAMAGO, 2013: 25-26).

Para retratar aquele universo, Saramago beneficia narrativamente do sujeito focalizador que ele próprio, importando-o, apropriando-se dele, engendra – Ricardo Reis. Enquanto segue escrupulosamente o guião pessoano (isto é, a biografia presente na célebre carta de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, de 13 de Janeiro de 1935, mas não apenas), o Escritor tira proveito da perspectiva do estrangeirado, do homem culto e instruído que deixara Portugal em 1919, muito antes do 28 de Maio e da instauração do Estado Novo, e que, sendo monárquico, inclusivamente o fizera por motivos que mais atestavam a sua independência face ao contexto social e político que agora encontrava.

Ricardo Reis corporiza, destarte, duas condições fundamentais: a do olhar independente e potencialmente crítico da realidade que importa visitar literariamente (o romance é escrito para o leitor que com toda a probabilidade conhece o futuro diegético e o confronto de Ricardo Reis é, em última instância, direccionado por interposta pessoa ao leitor); e o olhar alheado, indiferente, tendo «a renúncia por modo e a contemplação por

destino» (PESSOA, 2006: 39), nos antípodas da pulsão cívica e política postulada pelo Autor.

Estamos na presença de dois níveis cronológicos ficcionais, o da obra pessoana e o da obra saramaguiana, os quais se cruzam, nesta última, sobre um terceiro, que poderemos classificar de historiográfico, e que é o do pano de fundo histórico e documental dos nove meses da acção do romance (Dezembro de 1935 a Setembro de 1936). Nas palavras de Maria Lúcia Dal Farra, o livro coloca «no centro do que “efetivamente aconteceu” alguém que “poderia ter acontecido assim”» (DAL FARRA, 1986: 80).

Referimo-nos à *tendência para a migração* da personagem. O termo migração, ligado principalmente aos trabalhos de Umberto Eco (2014), designa o movimento da personagem de um texto para outro e daí para um terceiro, e assim sucessivamente, trânsito que se pode igualmente dar entre diferentes expressões artísticas e diferentes épocas. Esta migração implica necessariamente um acto de refiguração da personagem, resultante da reinterpretação do novo autor (e do novo público), do quadro semiótico do novo *medium* e do quadro histórico da nova edição ou apresentação. Esta actualização da personagem traduz-se, de forma mais ou menos evidente, em novos atributos e contextos ficcionais que expandem e reconfiguram os pré-existentes, dando origem ao que chamamos de sobrevida da personagem.

Procurámos demonstrar que este fenómeno se funda em duas dinâmicas entre si complementares, no que apodámos de *relação entre continuidade e transformação*. O primeiro destes termos pretende designar a identificação da personagem literária com o heterónimo, nisso estabelecendo uma continuidade entre, num extremo, a ficção pseudo-biográfica pessoana e a *personalidade que emana* da obra poética do heterónimo e, noutro, a narrativa saramaguiana. Este movimento, que está dependente, naturalmente, de um grau mínimo de disponibilidade cognitiva no plano da recepção, procura estabelecer que o Ricardo Reis que regressa a Lisboa depois da morte de Fernando Pessoa é *o mesmo* Ricardo Reis que assinou as *Odes*.

Fizemos, nesse seguimento, o levantamento de algumas das inúmeras passagens que realizam, discursivamente, essa identificação – que começa, obviamente, com o nome, elo interficcional de grande relevo –, todas elas resgatando, com eficácia e verosimilhança, detalhes biográficos (sobretudo as concordâncias psicológica, física e geocronológica, bem

como referências *vivas* ao universo ricardiano por intermédio das (re)figurações paralelas de Fernando Pessoa, Lídia e Marcenda) e trechos da obra poética.

O segundo dos termos daquela relação, a *transformação*, procura dar nome à dinâmica narrativa que, nunca pondo em causa a continuidade entre figura original e personagem literária, elabora definitivamente a nova vida pós- e além-Pessoa, e que corresponde, no essencial, à história. Este processo tem início, claro está, no regresso de Ricardo Reis a Lisboa, premissa da invenção saramaguiana; desenvolve-se na quotidianidade em que Saramago o lança, sempre tendo em vista, como ficou dito, a sua confrontação com o espectáculo daquele mundo; tem como corolário o profundo choque vivido por Ricardo Reis aquando da tragédia de Daniel, meio-irmão de Lídia; e conclui-se, finalmente, quando acompanha Fernando Pessoa para a Morte definitiva.

São três os eixos aqui implicados, ou que aqui se articulam, a saber, auto-conhecimento, experiência amorosa e aquisição ideológica, os quais, como procurámos ilustrar, se materializam por intermédio de quatro macro-dispositivos narrativos: o roteiro e deambulação citadina; a leitura dos jornais; a interacção com as outras personagens; e a apresentação da obra poética como produto diegético.

Este último é porventura a mais notável das propostas do romance nos planos da figuração e sobrevida da personagem, porquanto faz de nós, leitores, *testemunhas de Ricardo Reis compondo*. A obra poética surge como pulsão criativa resultante de uma pragmática específica, cumulativamente servindo a sequência e necessidade diegéticas, actualizando criticamente os versos ricardianos originais e revestindo-os de uma substância sensível, profundamente humana.

Este acto discursivo justapõe, de forma exemplar, os dois termos da tensão entre continuidade e identificação. O objecto em que a figura literária ancora a sua identidade – a obra poética – é ele mesmo, simultaneamente, produto da sobrevida romanesca. Saramago realiza, assim, através da «ficção da ficção» Ricardo Reis, a fusão dos dois universos ficcionais.

Os outros três macro-dispositivos balizam a comunicação entre Ricardo Reis e aquele mundo possível. O roteiro e a deambulação citadina, bem como, a um outro nível, a leitura dos jornais, desfamiliarizam algumas dinâmicas e eventos históricos – iluminando-os enquanto sinal e usando-os como estrutura narrativa –, ao mesmo tempo que integram Ricardo Reis num espaço duplamente físico (a cidade de Lisboa, as suas ruas e festividades

epocais, as suas divisões sociais e de classe, Fátima e o mercado da fé, o Portugal e a Europa de 1936) e simbólico (a cidade como labirinto externo e projectado, a deambulação ela própria como desdobramento psíquico, a malha urbana e sua estatuária como espaços literários que evocam outros diálogos, a galeria de personalidades e acontecimentos que lenta mas inexoravelmente vão minando a filosofia e as certezas ricardianas). Estes dois macro-dispositivos mantêm uma relação muito estreita, no plano discursivo, com a metalepse, mecanismo que Sara Grünhagen destaca nos seus estudos dedicados à figuração de Fernando Pessoa neste mesmo romance (GRÜNHAGEN, 2021).

A interacção com as outras personagens, em especial na sua construção dialógica e no seu funcionamento dialéctico (UMBACH e GARLET, 2018), é uma das traves-mestras da figuração saramaguiana. Saramago explora as diferenças e afinidades que opõem ou, por outra, aproximam Ricardo Reis dos demais interlocutores, para assim ir elaborando o(s) seu(s) retrato(s). Propusémos, neste particular, uma subdivisão da galeria de personagens em quatro núcleos de acção e significado, estabelecidos em função do seu valor predominante; a saber: o núcleo sócio-político (especialmente Daniel, meio-irmão de Lídia, o doutor Sampaio, pai de Marcenda, e Victor, agente da PVDE); o núcleo intertextual (especialmente Camões e o próprio Fernando Pessoa); o núcleo amoroso (Lídia e Marcenda); e o núcleo ontológico (Fernando Pessoa).

Sobre a interacção com Fernando Pessoa, que é transversal e estrutural a todo o romance, sublinhámos, justamente, o seu alcance ontológico. Ricardo Reis surge-nos, com efeito, como uma existência que se vai firmando ao longo da leitura, num processo de auto-conhecimento que convoca a participação do leitor e que tem nos encontros com o poeta da *Mensagem* os principais momentos de questionamento e definição. Estes encontros mantêm, simultaneamente, a ambiguidade ontológica de Ricardo Reis – que nunca é resolvida completamente –, que neles (e apenas neles) voga entre a autonomia plena do homem que regressa a Lisboa após a morte daquele que o gerou e a dependência radical, intransponível, do Duplo, da Criatura frente ao Criador.

À excepção, talvez, da apresentação da obra poética como produto diegético, todos estes dispositivos apresentam um significativo potencial de generalização teórica. Por outras palavras, podíamos afirmar que qualquer acto de figuração e sobrevida da personagem contemplará, com as devidas salvaguardas, estes três pilares: mobilização exterior (roteiro);

mobilização interior (como a articulada na leitura dos jornais ou na vivência amorosa); e posição e valor relativamente às outras personagens.

Em síntese: a figuração literária de Ricardo Reis articula a esparsa pseudo-biografia deixada por Pessoa e a personalidade que subjectivamente se infere da obra poética com a intenção autoral do próprio Saramago; daqui decorre, porque prolonga e reescreve a existência do heterónimo, a sobrevida romanesca de Ricardo Reis, que se funda numa relação entre continuidade e transformação, aquela garantindo que o poeta das *Odes* e o poeta d'*O ano* são *um e o mesmo homem*, esta mergulhando-o numa quotidianidade que o reconverterá ideológica e emocionalmente, metamorfoseando a figura etérea e descarnada de *Vem sentar-te comigo, Lídia* em “pessoa de livro”.

Quanto à refiguração e sobrevida cinematográficas, analisámo-las, primeiramente, do ponto de vista da recodificação e da transposição intermediática. Se o romance de 1984 fazia do heterónimo pessoano personagem literária, o filme de 2020 dá forma audiovisual a essa “pessoa de livro”.

Esse passo motiva, aliás, a primeira pergunta: como é garantida a identificação entre o Ricardo Reis do livro e o Ricardo Reis do filme? A personagem literária, recordemos, é apresentada de forma difusa, estilhaçada ao longo do relato, em linha com a poética pós-modernista (ARNAUT, 2016: 20), pelo que, mais do que o recurso (que se verifica) a modos tipificados e arquetípicos de vestir e agir (aqueles que dalgum modo traduzissem as premissas desta figura – sóbrio e disciplinado, médico, 49 anos, vivendo a década de 1930, «moreno e seco de carnes» – e lhe garantissem a verosimilhança), concluímos pela centralidade da intuição autoral – que fora já crítica no processo literário –, a qual se manifesta no acto narrativo e na materialização do modelo mental literário de Ricardo Reis.

Com referência à adaptação, enunciámos três dinâmicas fundamentais, obviamente interligadas entre si e todas elas condicionando, de uma maneira ou de outra, a figuração e sobrevida da personagem: *variação*, *compressão* e *recorte*.

A primeira pretende iluminar o conjunto de alterações discursivas inerentes à reescrita fílmica, resultantes, no essencial, da diferença entre os códigos, e que passam pela relocalização de elementos do relato (veja-se a nota aos automóveis Studebaker, modelo Dictator, que aparece em fundo a um grande plano das mãos de Ricardo Reis e Marcenda, e não, como na narrativa literária, pela voz do autor-narrador) e pela procura de efeitos semânticos e simbólicos correlatos aos do texto literário. É disso exemplo o cuidado apurado

do figurino e guarda-roupa ou o registo elegante e contido que Chico Diaz imprime à interpretação, ambos conformando materialmente a «disciplina mental» e a condição social do heterónimo.

Noutro plano, também algo como a recriação da *atmosfera* do romance – uma atmosfera de opressão que aponta ao *fascismo mental* daqueles anos e que enforma todo o mundo possível em que se movimenta Ricardo Reis – é aqui conseguida no cruzamento da fotografia (a composição dos planos, os contrastes do preto-e-branco, a toada *noir*), do suporte sonoro (a intempérie omnipresente, os arranjos de cordas) e do trabalho da montagem (a sequência, a continuidade entre cenas), dando provas do significativo poder expressivo da linguagem cinematográfica.

A noção de *compressão* pretende, por seu turno, designar a necessária redução do tempo discursivo de uma dada sequência causal face à passagem literária que, grosso modo, lhe corresponde. «O cinema exige síntese», como sublinhava Chico Diaz. Procurámos demonstrar que todo o relato é submetido a este processo de compressão temporal e que esse processo, não obstante o inegável poder de síntese do arsenal multimédia do cinema e a autonomia criativa da reinterpretação botelhiana, tem um impacto no plano do significado e mesmo da inteligibilidade de certas sequências narrativas (a progressão da intimidade com Lídia ou o enquadramento da mudança de Ricardo Reis para o apartamento do Alto de Santa Catarina são disso exemplo). Daqui resulta ora um certo achatamento da personagem de Ricardo Reis, ora a activação de outros sentidos que, no limite, fragilizam a consistência da narrativa fílmica.

Finalmente, a noção de *recorte*. O termo procura referir-se ao que necessariamente se corta, ao que, existindo no texto de origem, se deixa de fora, e, simultaneamente, ao que é o traço singular do novo autor, ao que, porque passa a exhibir uma nova *silhueta*, denuncia a recriação autoral. Evidenciámos, neste particular, dois elementos críticos: Camões e a epígrafe principal. Camões, que será, depois de Pessoa, a mais relevante referência intertextual do romance, está praticamente arredado do filme. O mesmo acontece com a epígrafe «Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo», verso programático, trave-mestra da ideia saramaguiana, que, pela sua quase total ausência, compromete seriamente a apreensão do processo de aquisição ideológica que é diegeticamente axial.

Para concretizar estas propostas, analisámos em maior detalhe dois elementos discursivos que assumem especial relevância neste exercício: a passagem ao discurso

directo, solução comum neste tipo de transposição intermediática; e as personagens da invenção fílmica, as quais desempenham uma função importante na compensação da ausência do autor-narrador.

Quanto a esta última, analisámos comparativamente três sequências (a do diálogo no Martinho da Arcada, o comício anti-comunista e a interacção no intervalo da peça *'Tá Mar*), donde relevámos as especificidades do discurso fílmico e a sua capacidade para gerar efeitos correlatos aos do texto original por intermédio de personagens de sua criação, as quais sustentam e complementam a informação narrativa e garantem a transmissão dos significados desejados.

Já no que concerne à passagem ao discurso directo, procurámos iluminar os efeitos figurativos implicados no reagenciamento de uma dada fala ou acção (isto é, quando aquilo que no romance é dito – principalmente – pelo autor-narrador passa, no filme, a ser dito por um dos interlocutores presentes). Dentre os efeitos identificados, denunciámos, por um lado, a neutralização da vivência de encarnação e de resgate da identidade (ou de auto-conhecimento) que marca os momentos iniciais da narrativa romanesca e, por outro, o reforço da relação de igualdade (social, comunicacional) entre Ricardo Reis e Marcenda (igualmente valorizável enquanto contraponto à relação desnivelada entre este e Lídia).

Estas dinâmicas corporizam as duas traves-mestras da adaptação e da refiguração transliterária: a especificidade do novo suporte mediático (donde não podemos excluir, evidentemente, as suas dimensões financeira e comercial) e a dimensão autoral da nova obra. De resto, procurámos destacar justamente a dimensão autoral enquanto fenómeno que assume um papel central na construção da personagem. João Botelho, cuja filmografia está transversalmente marcada pelo diálogo com a literatura e pela centralidade e recorrência dos temas “Portugal” e “cinema”, preconiza o primado do texto e da fotografia, ao mesmo tempo que secundariza, em sentido contrário, a personagem e, mais especificamente, a sua dimensão psicológica.

Além disso, Botelho joga com a exposição do radical artifício da obra cinematográfica, o que, no plano da figuração da personagem, seja pela recusa do naturalismo na representação, seja pela composição quase pictórica dos planos, resulta, no caso que nos ocupa, numa sobrevida transliterária que se afirma, essencialmente, enquanto objecto formal. Cem anos volvidos, Ricardo Reis adquire um rosto e uma voz.

Propusemos, neste seguimento, a leitura do Ricardo Reis fílmico como resultado de dois elementos capitais: a *luz* e o *diálogo*, aquela sinédoque de uma gramática e uma temática umbilical e autotelicamente cinematográficas, este sinédoque da marca da literatura e de uma concepção sacramental do texto.

Finalmente, detivemo-nos na sequência em que a obra ricardiana (no caso, “Os Jogadores de Xadrez”) é apresentada como produto diegético. Os caracteres do jornal do romance são aqui substituídos pela locução radiofónica, a qual permite a simultaneidade audiovisual que convém à progressão e tensão da cena, que parte da alusão às tropas italianas marchando sobre a cidade etíope, avança, no transtorno crescente de Ricardo Reis, até ao clímax dramático do pontapé na cadeira, e culmina, acto contínuo ao *showing* da composição (a mão do poeta escrevendo o que dita), na referência do locutor de rádio ao aniversário de Salazar, reenviando para o panorama nacional. De par com os momentos que se seguem à tragédia da Revolta dos Marinheiros, esta será a sequência que melhor ilustra a transformação sofrida por Ricardo Reis, veiculada, à uma, pelo desalinho geral da sua figura, pelo fundo sonoro e musical, pela angulação da câmara, pelo trabalho do actor e pela própria sequência de eventos.

Em síntese: no quadro da produção colaborativa e do manancial multimédia que caracterizam o cinema, justaposto ao quadro estético e da específica apropriação da obra saramaguiana por João Botelho, o Ricardo Reis fílmico é a realização formal da personagem romanesca, estabelecendo-se perante os leitores do romance (e mesmo da obra ricardiana original) como um referencial visual concreto e partilhado.

Aqui chegados, importa notar que ficam por analisar dois aspectos que poderão com benefício ser aprofundados em futuras investigações. Um, a dimensão cognitiva implicada nos dois fenómenos aqui trabalhados, isto é, quais os mecanismos e dinâmicas que, no plano da recepção, dialogam com aqueles que aqui procurámos descrever. De facto, se é certo que, como notámos, a figuração e a sobrevida de uma personagem têm a sua génese no acto da produção e no momento da publicação, é só na recepção que, em rigor, se completam. Quais são e como se realizam esses processos cognitivos de figuração e sobrevida da personagem? Estamos convencidos que abordar esta questão na intersecção entre a Narratologia Cognitiva e os estudos ligados à Teoria dos Mundos Possíveis trará resultados interessantes.

Outro aspecto é o das chamadas leituras desdobradas, isto é, quais os efeitos que as novas conformações e sobrevidas terão sobre as obras em apreço. A deslocação e

transformação aqui implicadas têm necessariamente consequências intertextuais. Concretizando: como e quais as releituras das obras ricardiana e saramaguiana que são actualizadas, sugeridas e provocadas pelo romance e pelo filme (e mesmo pelos seus discursos secundários)?

Terminamos voltando ao princípio: o que pensaria e sentiria Fernando Pessoa se, no «escurinho do cinema», desse por si a assistir ao filme de João Botelho? De uma maneira ou de outra, Ricardo Reis, mais de um século passado sobre o seu *nascimento*, não está – bem-hajam Saramago e Botelho – caído em esquecimento, esse parente da Morte. Bem pelo contrário, talvez que Ricardo Reis nunca tenha estado tão vivo.

## 5 BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA ACTIVA

- SARAMAGO, José (2021). *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Porto Editora.
- BOTELHO, João (2020). *O ano da morte de Ricardo Reis*. Ar de Filmes. Disponível em: <https://www.rtp.pt/play/p9441/ano-da-morte-de-ricardo-reis> [01/01/2023].
- PESSOA, Fernando (2019). *Obra completa de Ricardo Reis* (eds. Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe). Lisboa: Tinta-da-china.

### BIBLIOGRAFIA PASSIVA

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (2007). *Teoria da Literatura* (8.<sup>a</sup> ed.). Coimbra: Almedina.
- AGUILERA, Fernando Gómez (ed. e selecção) (2021). *José Saramago nas suas palavras*. Lisboa: Porto Editora.
- ANDREW, Dudley (1984). «Adaptation», in Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press, pp. 96-106.
- ANTENA 2 (2003). «A biblioteca de João Botelho». Emissão da Antena 2, programa *A biblioteca da minha vida*, de 14/03/2003, apresentação e entrevista de Inês Pedrosa. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/a-biblioteca-de-joao-botelho> [01/01/2023].
- ARNAUT, Ana Paula (2016). «A insólita construção da personagem post-modernista», in *Abusões*, n.º 3, vol. 3, ano 2, pp. 7-34. DOI: 10.12957/abusoes.2016.26284.
- (2017). *O ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago*. Lisboa: Edições ASA.
- BARONI, Raphaël (2021). «How paradigm shifts and our taste for immersive stories have transformed our understanding of plots and characters», in Carlos Reis e Sara Grünhagen (eds.), *Characters and figures: conceptual and critical approachs*. Coimbra: Almedina, pp. 77-97.
- BISHOP-SANCHEZ, Kathryn (2022). «Luz, som, e pouca ação: João Botelho e a recriação poética d’*O ano da morte de Ricardo Reis* (2020)», in *Revista de Estudos Literários*, vol. 12, pp. 161-184. DOI: [https://doi.org/10.14195/2183-847X\\_12\\_7](https://doi.org/10.14195/2183-847X_12_7).
- BOTELHO, João (2022a). «...e a pintura intrometeu-se de vez», in António Rodrigues (org.), *João Botelho: filmes são histórias, o cinema é o modo de as filmar*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, pp. 99-101.
- (2022b). «Cinema e literatura», in António Rodrigues (org.), *João Botelho: filmes são histórias, o cinema é o modo de as filmar*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, pp. 121-122.
- (2022c). «Luz e sombras», in António Rodrigues (org.), *João Botelho: filmes são histórias, o cinema é o modo de as filmar*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, pp. 103-104.
- (2018). *O ano da morte de Ricardo Reis – adaptado do romance de José Saramago*. Guião do filme (Julho de 2018). Ar de Filmes.
- BUENO, Aparecida de Fátima (1994). *O poeta no labirinto: a construção do personagem em «O ano da morte de Ricardo Reis»*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas.
- (1999). «Das “Odes” ao romance: a construção do personagem em “O ano da morte de Ricardo Reis”», in *Veredas*, n.º 2, pp. 195-211.

- COSTA, José Manuel (2022). «Apenas o cinema», in António Rodrigues (org.), *João Botelho: filmes são histórias, o cinema é o modo de as filmar*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, pp. 11-20.
- DAL FARRA, Maria Lúcia (1986). «Para uma “biografia” de um monárquico sem rei», in *Estudos Portugueses e Africanos*, n.º 8, pp. 77-87.
- DURAND, Gilbert (1989). *As estruturas antropológicas do Imaginário. Introdução à Arquetipologia Geral* (tradução de Hélder Godinho). Lisboa: Editorial Presença.
- ECO, Umberto (1991). *Obra Aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas* (tradução de Pérola de Carvalho). São Paulo: Editora Perspectiva.
- (2014). *Sobre Literatura*. Lisboa: Relógio D'Água.
- FERREIRA, Priscilla de Oliveira (2006). *Ricardo Reis: ficção da ficção*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/7121> [01/01/2023].
- GONÇALVES, Luís C. Pimenta (2019). «João Botelho: um certo olhar sobre a Literatura», in Anabela Branco de Oliveira et al. (eds.), *Cinema e Outras Artes I. Diálogos e inquietudes artísticas*. Editora LabCom.IFP, Universidade da Beira Interior, pp. 165-181.
- GRÜNHAGEN, Sara (2016). «Lídia (José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*)» (verbete), in Carlos Reis et al. (coords.), *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*. Disponível em: <http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/957-lidia> [01/01/2023].
- (2022). «Os dias de Ricardo Reis», in *Revista de Estudos Literários*, 12, pp. 299-323. DOI: [https://doi.org/10.14195/2183-847X\\_12\\_13](https://doi.org/10.14195/2183-847X_12_13).
- (2016). «Ricardo Reis (José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*)» (verbete), in Carlos Reis et al. (coords.), *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*. Disponível em: <http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/610-ricardo-reis> [01/01/2023].
- (2021). «This is not a character: the figuration of Fernando Pessoa in *The Year of the Death of Ricardo Reis*», in Carlos Reis e Sara Grünhagen (eds.), *Characters and Figures. Conceptual and critical approaches*. Coimbra: Almedina, pp. 99-116.
- GRÜNHAGEN MARTINS, Sara (2016). *O labirinto da leitura: entre o autor e o leitor em “O ano da morte de Ricardo Reis”, de José Saramago*. Dissertação de Mestrado. Centro de Educação e Humanidades, Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- HALPERN, Manuel (2020). «João Botelho. Pessoa, Saramago e o ano de todos os perigos», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 1304, ano XL, de 23 de Setembro a 6 de Outubro de 2020, pp. 20-23.
- (2022). «Os heróis dos meus filmes são os textos», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 1346, ano XLI, de 4 a 17 de Maio de 2022, pp. 7-9.
- HUTCHEON, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. Nova Iorque: Routledge.
- ICA (2021). *Anuário 2020 – dados estatísticos*. Lisboa: ICA – Instituto do Cinema e do Audiovisual. Disponível em: [https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/ica2021\\_estatisticas\\_06\\_05\\_2021-oficial\\_844960950f76b0d02.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/ica2021_estatisticas_06_05_2021-oficial_844960950f76b0d02.pdf) [01/01/2023].
- JANNIDIS, Fotis (2013). «Character», in Peter Hühn et al. (eds.), *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. Disponível em: <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/41.html> [01/01/2023].

- KEEN, Suzanne (2013). «Narrative Empathy», in Peter Hühn et al. (eds.), *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. Disponível em: <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/42.html> [01/01/2023].
- LOURENÇO, Eduardo (2000). *Pessoa Revisitado. Leitura estruturante do Drama em Gente*. Lisboa: Gradiva.
- LUPI BELLO, Maria do Rosário (2001). *Narrativa literária e narrativa fílmica: o caso de Amor de Perdição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/1296> [01/01/2023].
- (2022). *Tempo e narrativa no cinema de Manoel de Oliveira*. Lisboa: Tinta-da-china.
- MAIA, Luís C. S. Carreira (2018). *Pessoa no labirinto de Saramago*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- MAR, Raymond A., e OATLEY, Keith (2008). «The function of fiction is the abstraction and simulation of social experience», in *Perspectives on Psychological Science*, vol. 3, n.º 3, pp. 173-192. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1745-6924.2008.00073.x>.
- MEDEIROS, Ana (2014). *O que tem de ser tem de ser e tem muita força: História, Tanatografia e Poesia n'«O ano da morte de Ricardo Reis»*. Dissertação de Mestrado. Brasília: Universidade de Brasília. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/17572> [01/01/2023].
- NOGUEIRA, Carlos (2022). *José Saramago: a Literatura e o Mal*. Lisboa: Tinta-da-china.
- PAVEL, Thomas G. (1986). *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard University Press.
- PESSOA, Fernando (1986). *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas* (intro., org. e notas de António Quadros). Lisboa: Publicações Europa-América. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3007> [01/01/2023].
- (2006). *Livro do Desassossego. Composto por Bernardo Soares, ajudante de guardalivros na cidade de Lisboa* (ed. Richard Zenith). Lisboa: Assírio & Alvim.
- (1966). *Páginas íntimas e de auto-interpretação* (org. e prefácios de Georg R. Lind e J. Prado Coelho). Lisboa: Ática.
- (1980). *Textos de crítica e intervenção*. Lisboa: Ática.
- PHELAN, James (1989). *Reading people, reading plots. Character, progression, and the interpretation of narrative*. Chicago: The University of Chicago Press.
- RAMOS, Jorge Leitão (2014). «Uma tragédia lusitana (com dois passos de recuo)», in *Expresso/Atual*, de 14 de Setembro de 2014. Disponível em: <https://cinemaportuguesmemorial.pt/Pessoas/id/5591/t/Joao-Botelho> [01/01/2023].
- REAL, Miguel (2021). *Pessoa & Saramago*. Alfragide: D. Quixote.
- REIS, Carlos, e GRÜNHAGEN, Sara (eds.) (2021). *Characters and figures: conceptual and critical approaches*. Coimbra: Almedina.
- REIS, Carlos (2022). «As personagens, ‘mestres de vida’», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 1360, ano XLII, de 16 a 29 de Novembro de 2022, pp. 6-7.
- (2015a). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Porto Editora.
- (2018a). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina.
- (org.) (2020). *Dinâmicas da Personagem. Colóquio Internacional “Figuras da Ficção 5”*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. DOI: <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1940-8>.
- (coord.) (2006). *Figuras da Ficção*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa.
- (2021). «Para uma teoria da figuração em José Saramago», in *Revista de Estudos Saramaguianos*, n.º 13, vol. 1, Janeiro de 2021, pp. 32-46. Disponível em: <https://estudossaramaguianos.files.wordpress.com/2021/05/revista-de-estudos-saramaguianos-13.-carlos-reis.pdf> [01/01/2023].

- (2015b). «Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem», in Carlos Reis (coord.), *Revista de Estudos Literários*, n.º 4. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, pp. 43-68. Disponível em: <http://dp.uc.pt/recursos/artigos-em-linha/item/328-pessoas-de-livro-figuracao-e-sobrevida-da-personagem> [01/01/2023].
- (2018b). *Pessoas de livro. Estudos sobre a Personagem* (3.ª ed.). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- RICHARDSON, Brian (2021), «Unnatural characters», in Carlos Reis e Sara Grünhagen (eds.), *Characters and figures: conceptual and critical approachs*. Coimbra: Almedina, pp. 41-57.
- RODRIGUES, António (org.) (2022). *João Botelho: filmes são histórias, o cinema é o modo de as filmar*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- RTP 2 (2010). «João Botelho». Programa *Bairro Alto*, de 07/12/2010, apresentação e entrevista de José Fialho Gouveia. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/joao-botelho/> [01/01/2023].
- RYAN, Marie-Laure (2013). «Possible Worlds», in Peter Hühn et al. (eds.), *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. Disponível em: <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/54.html> [01/01/2023].
- (2021). «What are characters made of? Textual, philosophical and “World” approaches to character ontology», in Carlos Reis e Sara Grünhagen (eds.), *Characters and figures: conceptual and critical approachs*. Coimbra: Almedina, pp. 19-39.
- SARAMAGO, José (2013). *A estátua e a pedra. O autor explica-se*. Lisboa: Fundação José Saramago.
- (1997). *Cadernos de Lanzarote. Diário IV*. Lisboa: Caminho.
- (2018). *Discursos de Estocolmo*. Lisboa: Fundação José Saramago.
- (1999). *História do cerco de Lisboa*. Mem Martins: Círculo de Leitores.
- (1990). «História e ficção», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 6 de Março de 1990, pp. 17-20.
- SCHNEIDER, Ralf (2013). «The Cognitive Theory of character reception: an updated proposal», in *Anglistik: International Journal of English Studies*, 24, 2, pp. 117-134. Disponível em: <https://angl.winter-verlag.de/data/article/3359/pdf/91302010.pdf> [01/01/2023].
- SEIXO, Maria Alzira (2013). «Saramago: a ideia e a frase», in *Vértice*, n.º 168, II Série, Julho-Agosto-Setembro de 2013, pp. 56-63. Lisboa: Página a Página – Divulgação do Livro.
- SILVA, Ricardo Braga (ed.) (2010). *Documentário – O Cinema em Portugal por João Botelho*. Disponível em: <https://vimeo.com/13455991#> [01/01/2023, *requer autenticação*].
- SOUSA, Rui Alves de (ed.) (2020). *À beira do abismo com João Botelho – entrevista completa*, ep. n.º 81, de 7 de Novembro de 2020 [podcast]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NWSZ7Nh1kTg> [01/01/2023].
- SOUSA REBELO, Luís de (1985). «José Saramago: “O ano da morte de Ricardo Reis”», in *Colóquio-Letras*, n.º 88 (Novembro de 1985), pp. 144-148.
- STAM, Robert (2000). «Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation», in James Naremore (ed.), *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers, pp. 54-76.
- TV CULTURA (1992). «Roda Viva», apresentação de Rodolfo Konder (s. d. t.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2tcmIDH19e0> [01/01/2023].
- UMBACH, Rosani K., e GARLET, Devis J. (2018). «A personagem em José Saramago: dialética e humanismo», in *Revista de Estudos Saramaguianos*, n.º 8, vol. 2, Agosto de

2018, pp. 84-98. Disponível em:

<https://estudossaramaguianos.files.wordpress.com/2020/04/revista-de-estudos-saramaguianos-n-8-rosani-ketzer-umbach.pdf> [01/01/2023].

VIEIRA, José (2020). «Carlos Fradique Mendes: uma sobrevida autobiográfica», in Carlos Reis (org.). *Dinâmicas da Personagem. Colóquio Internacional “Figuras da Ficção 5”*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 209-225. DOI: [https://doi.org/10.14195/978-989-26-1940-8\\_13](https://doi.org/10.14195/978-989-26-1940-8_13).

## **6 ANEXOS**

**ANEXO I**  
**DIVISÃO DO ROMANCE EM CAPÍTULOS**

## **ANEXO I: divisão do romance em capítulos (não-numerados no original).**

1. Chegada e identificação de Ricardo Reis; instala-se no Hotel Bragança; primeira leitura dos jornais portugueses; Ricardo Reis vê Marcenda pela primeira vez (pp. 7–31);
2. Deambulação por Lisboa e visita ao túmulo de Fernando Pessoa; Ricardo Reis conhece Lídia (pp. 33–60);
3. Nova deambulação por Lisboa; primeira aparição de Fernando Pessoa (noite de passagem-de-ano) (pp. 61–92);
4. A leitura dos jornais assume a partir daqui o carácter estrutural que manterá ao longo de todo o relato; nova deambulação cidadina; segunda aparição de Fernando Pessoa; início da relação amorosa com Lídia (pp. 93–110);
5. Ricardo Reis conhece pessoalmente Marcenda e o pai no teatro (peça *‘Tá Mar*, no Teatro Nacional D. Maria II); nova aparição de Fernando Pessoa (pp. 111–134);
6. Conversa a sós com Marcenda sobre a doença que a afecta; Jantar de Ricardo Reis com Marcenda e o pai, onde domina a situação política nacional (pp. 135–157);
7. Leitura do livro *A Conspiração*, que havia sido sugerido pelo pai de Marcenda; novo encontro com Fernando Pessoa; Ricardo Reis assiste ao Carnaval lisboeta (pp. 159–188);
8. Ricardo Reis adoece e é assistido por Lídia; recebe contrafé da PVDE, o que origina algumas ondas de choque no universo do Hotel Bragança; encontro entre Ricardo Reis e Marcenda no Alto de Santa Catarina, precedido por nova aparição de Fernando Pessoa (primeira referência aos Velhos) (pp. 189–214);
9. Interrogatório na polícia política, que precipita a procura de Ricardo Reis por um outro sítio para viver (pp. 215–239);
10. Mudança para o apartamento do Alto de Santa Catarina; nova aparição de Fernando Pessoa (primeira noite na nova casa) (pp. 241–265);
11. Deambulação cidadina no contexto da nova situação de Ricardo Reis; visita de Lídia; mais tarde, visita de Marcenda e primeiro beijo (pp. 267–291);
12. Nova visita de Lídia: limpeza do apartamento e cena amorosa; Ricardo Reis encontra consultório no Largo Camões onde irá exercer como médico-substituto; recebe carta de Marcenda (pp. 293–319);

13. Novo diálogo com Fernando Pessoa, tendo como fundo os acontecimentos relatados pelos jornais nacionais; Marcenda visita Ricardo Reis no consultório: segundo beijo, pedido de casamento (rejeitado) (pp. 321–345);
14. Nova carta de Marcenda; viagem a Fátima (pp. 347–378);
15. Fim do exercício de medicina; nova visita de Fernando Pessoa; simulacro de guerra em Lisboa (pp. 379–405);
16. 10 de Junho, Festa da Raça; anúncio da gravidez de Lídia; diálogo com Fernando Pessoa (pp. 407–432);
17. Rodagem do filme *A Revolução de Maio*; início da Guerra Civil em Espanha (pp. 433–457);
18. Comício anti-comunista no Campo Pequeno (pp. 459–478);
19. Revolta dos Marinheiros, morte de Daniel; Ricardo Reis procura, sem a encontrar, Lídia; última aparição de Fernando Pessoa; Ricardo Reis recolhe com ele ao cemitério (pp. 479–494).

**ANEXO II**  
**DIVISÃO DO FILME EM CENAS**

## **ANEXO II: divisão do filme em cenas.**

INTRODUÇÃO: duas telas fixas, alternadas, primeiro de Fernando Pessoa, depois de José Saramago, com retratos fotográficos dos dois escritores e respectivas notas biográficas, juntamente com apontamentos sobre o heterónimo e o romance (00:00 – 01:24).

CENA 1: tela com panorama ribeirinho de Lisboa, com o *Highland Brigade* ao centro, sob inscrição que diz «Lisboa, 29 de Dezembro, 1936. Um domingo». Composição de cordas que transita para a cena seguinte (01:25 – 01:34).

CENA 2: no cais, com o *Highland Brigade* ao fundo, em telão. Vêm chegando os passageiros que desembarcam. Título, genérico. Aparição de Ricardo Reis, ladeado pelo bagageiro, que o informa do nome das embarcações ali atracadas (com destaque ao *Dão*). Ricardo Reis aproxima-se de um táxi estacionado (01:35 – 03:26).

CENA 3: no táxi, diálogo com taxista, a caminho do hotel. Primeiras notas que identificam Ricardo Reis, com dados relativos ao seu regresso (03:27 – 04:42).

CENA 4: na recepção do Hotel Bragança. Grande plano da mão de Ricardo Reis assinando a ficha de admissão. Estão lá a data daquele dia e o nome, idade, profissão, nacionalidade, estado civil, ocupação, proveniência, sexo e «raça» do hóspede. Apresentação de Salvador. Primeira aparição de Lídia, noutra divisão do hotel (04:43 – 05:41).

CENA 5: *travelling* quarto 401 adentro, contra um fundo de trovoadas e chuva (que vem desde a primeira cena e se prolongará por mais algumas cenas) e voz de Ricardo Reis (primeiro em *off*) lendo alguns dos papéis com poemas seus que trazia nas bagagens. Dá-se conta de que trouxe, por descuido, *The God of the Labyrinth* (05:42 – 07:25).

CENA 6: na sala-de-jantar do hotel, Ricardo Reis termina a sua refeição, tendo a seu lado o empregado Ramon. Entrada de Marcenda, acompanhada pelo pai. Seguindo-se o olhar (em contracampo) de Ricardo Reis, é sublinhada a imobilidade da sua mão esquerda; a cena fecha num grande plano dessa sua mão parálitica sendo afagada pela mão saudável (07:25 – 08:35).

CENA 7: novo dia, no eléctrico. Ricardo Reis dirige-se ao Cemitério dos Prazeres. Lê no jornal o obituário de Fernando Pessoa. Reclama, face ao que lá vem dito, a sua autonomia (08:36 – 09:42).

CENA 8: visita ao jazigo de Pessoa, onde se lê «D. Dionizia de Seabra Pessoa». Chuva ininterrupta. Vemos Ricardo Reis afastar-se da câmara por uma das âleas do cemitério, em

plano que dialoga com o de uma das cenas finais, quando para ali regressa (definitivamente) com Fernando Pessoa (09:43 – 10:09).

CENA 9: de regresso ao quarto de hotel. Trava conhecimento com Lídia. Enumera, nesse seguimento, algumas das suas odes onde figura o nome da musa (10:10 – 12:02).

CENA 10: novo dia, deambulação citadina. Bodo d' *O Século* (12:03 – 14:57).

CENA 11: de regresso ao quarto de hotel. Primeiro encontro com Fernando Pessoa. Diálogo inicial, onde se explicam as circunstâncias específicas de Pessoa. Telegrama de Álvaro de Campos. O encontro termina enquanto se assinala a passagem de ano – termina 1935, inicia-se 1936 (14:58 – 20:02).

CENA 12: manhã do dia 4 de Janeiro, pequeno-almoço no quarto. Ricardo Reis lê o jornal; destaque à constituição do governo salazarista. Aproximação a Lídia (20:03 – 21:39).

CENA 13: café Martinho da Arcada. Ricardo Reis lê o jornal; destaque aos mortos daquele início de ano. Intervenção a esse propósito do empregado-de-mesa (21:40 – 22:59).

CENA 14: Rua dos Sapateiros, novo encontro com Fernando Pessoa. Chuva ininterrupta. Diálogo sobre a multiplicidade do ser. O encontro prossegue já nas arcadas do Terreiro do Paço, versando ainda a metafísica da existência (23:00 – 25:50).

CENA 15: de volta ao quarto do hotel, já noite, com prolongamento da composição de cordas que vem desde a cena anterior. Plano da cama, onde jazem agora duas almofadas. Surge Lídia, que se junta a Ricardo Reis na cama (25:51 – 26:41).

CENA 16: manhã do dia seguinte. Novo vislumbre de Marcenda, hospedada em quarto vizinho (26:43 – 27:57).

CENA 17: no teatro, peça *'Tá Mar*. Trava conhecimento com o Dr. Sampaio durante um intervalo da peça (27:58 – 30:16).

CENA 18: ainda no teatro, no fim da peça. Trava conhecimento com Marcenda. Nessa mesma noite, vai sozinho ao Cais das Colunas (30:17 – 32:07).

CENA 19: de volta ao quarto de hotel. Nova aparição de Fernando Pessoa. Diálogo sobre os novos amores de Ricardo Reis e a propósito do fingimento pessoano do poeta. Novamente Lídia se lhe junta na cama (32:08 – 36:33).

CENA 20: novo dia, sala-de-estar do hotel. Primeiro encontro a sós com Marcenda. Diálogo sobre a sua enfermidade, em grande proximidade. Despeito de Lídia (36:34 – 42:45).

CENA 21: sala-de-jantar do hotel, à mesa com Marcenda e o pai. Diálogo sobre a situação política. O Dr. Sampaio sugere a leitura d' *A Conspiração* (42:46 – 44:53).

CENA 22: novo dia, de volta ao quarto de hotel. Ricardo Reis termina a leitura do livro, que considera uma «estupidez, perda de tempo». Segue-se nova aparição de Fernando Pessoa. Diálogo sobre algumas notícias do jornal lido por Ricardo Reis, com relevo à evolução da situação internacional. Segue-se nova aparição de Lídia, ainda despeitada. Beijam-se na boca e Lídia anuncia que voltará à noite (44:54 – 49:30).

CENA 23: Num café, novo encontro com Fernando Pessoa. Chuva sempre. Conversam sobre o Carnaval, Pessoa anuncia que irá de Morte (49:31 – 50:47).

CENA 24: Noite, cortejo carnavalesco nalguma avenida. Ricardo Reis avista o que lhe parece ser Fernando Pessoa mascarado de Morte. Segue-o por vários lugares sobre um fundo de cordas que sugere desassossego e ansiedade. A cena fecha com o confronto desconcertante com o mascarado incógnito (50:48 – 53:10).

CENA 25: de volta ao quarto de hotel. Salvador traz uma contrafé da PVDE a Ricardo Reis (53:11 – 53:44).

CENA 26: quarto de Marcenda, que se apronta antes de descer para jantar. O pai, conhecedor já da contrafé da polícia política, anuncia-lhe que não jantarão com Ricardo Reis. Marcenda deixa bilhete escrito a Ricardo Reis onde marca encontro para o dia seguinte, no Alto de Santa Catarina (53:45 – 56:09).

CENA 27: Alto de Santa Catarina, grande plano da estátua do Adamastor. Nova aparição de Fernando Pessoa. Novos comentários de Pessoa sobre o donjuanismo de Ricardo Reis. Segue-se encontro com Marcenda, sob o olhar d'Os Velhos. Marcenda refere Fátima, anuncia que só tornará a Lisboa dali a um mês, pede que Ricardo Reis lhe escreva com novidades do interrogatório na PVDE. A cena termina com Ricardo Reis observando um andar que exhibe nas janelas o sinal de aluguer (56:10 – 1:01:57).

CENA 28: nas instalações da PVDE. Primeira aparição de Víctor. Interrogatório pelo Director-Adjunto. Segue-se que Ricardo Reis torna ao hotel, sempre debaixo de chuva, onde Salvador tenta sondá-lo sobre o interrogatório (1:01:58 – 1:07:35).

CENA 29: de volta ao quarto de hotel. Ricardo Reis anuncia que deixa o hotel. Diálogo e novo envolvimento carnal com Lídia (1:07:36 – 1:09:45).

CENA 30: no apartamento do Alto de Santa Catarina, primeira noite na nova morada. Aparição de Fernando Pessoa. Diálogo sobre a solidão (1:09:46 – 1:13:48).

CENA 31: novo dia, outra vez no apartamento. Visita de Lídia. Beijam-se novamente na boca. Primeira aparição de uma das vizinhas de Ricardo Reis (1:13:49 – 1:15:47).

CENA 32: novo dia, outra vez no apartamento. Visita de Marcenda. Beijam-se pela primeira vez (1:15:48 – 1:18:40).

CENA 33: novo dia, outra vez no apartamento. Lídia termina limpeza. Envolvem-se carnalmente. Segue-se que as vizinhas de Ricardo Reis tentam escutar o que se passa (1:18:41 – 1:21:19).

CENA 34: no apartamento, Ricardo Reis lê carta que recebe de Marcenda, onde esta sugere a falta de futuro daquela relação (1:21:20 – 1:22:35).

CENA 35: no Alto de Santa Catarina, à noite. Novo encontro com Fernando Pessoa. Novo diálogo sobre os amores de Ricardo Reis e sobre a Vida e a Morte. O diálogo prossegue no apartamento de Ricardo Reis, depois de encontro na rua com Vítor, que o continuará espiando. Conversam uma vez mais sobre as notícias dos jornais (1:22:36 – 1:28:57).

CENA 36: novo dia, no consultório onde Ricardo Reis está exercendo. Visita de Marcenda. Voltam a beijar-se. Ricardo Reis pede-a em casamento, Marcenda recusa (1:28:58 – 1:31:12).

CENA 37: noite, no apartamento de Ricardo Reis. Vemo-lo compondo (principalmente) “Os Jogadores de Xadrez” (1:31:13 – 1:33:34).

CENA 38: novo dia, num comboio. Ricardo Reis viaja para Fátima. Sonha com o milagre da cura de Marcenda, de que ele próprio seria autor (1:33:35 – 1:35:28).

CENA 39: ainda no comboio, Ricardo Reis é acordado pelo revisor. Prossegue caminho para Cova da Iria de autocarro, onde testemunha a morte de um peregrino (1:35:29 – 1:38:29).

CENA 40: novo dia, já no local da procissão. É replicado o plano do sonho, vincando-se por essa via a ausência de Marcenda (1:38:30 – 1:39:38).

CENA 41: de volta ao apartamento do Alto de Santa Catarina. Novo diálogo com Fernando Pessoa, versando os amores de um e outro e a visão que Pessoa tem de Salazar (1:39:39 – 1:42:33).

CENA 42: no quarto do apartamento de Ricardo Reis. Ricardo Reis e Lídia estão nus sobre a cama. Terramoto. Anúncio da gravidez de Lídia (1:42:34 – 1:44:18).

CENA 43: na sala do apartamento de Ricardo Reis. Novo encontro com Fernando Pessoa, que tem já próxima uma mancha. Ricardo Reis comunica que vai ser pai e que não perfiará a criança. Partilha também um *novo* poema, que compusera recentemente, mas Pessoa conhecia-o de antemão, sublinhando-se assim que «provavelmente nada» há que pertença apenas a Ricardo Reis (1:44:19 – 1:48:16).

CENA 44: rodagem do filme *A Revolução de Maio*, de Lopes Ribeiro. Diálogo entre este e Víctor (1:48:17 – 1:50:42).

CENA 45: na sala do apartamento de Ricardo Reis. Diálogo entre Ricardo Reis e Lúdia a propósito do Massacre de Badajoz; confrontam-se as duas visões (1:50:43 – 1:52:49).

CENA 46: comício anti-comunista no Campo Pequeno (1:52:50 – 1:57:00).

CENA 47: novo dia, de volta ao apartamento do Alto de Santa Catarina. Ricardo Reis rasga em bocadinhos e lança ao vento o que seria uma nova carta para Marcenda (1:57:01 – 1:57:42).

CENA 48: Alto de Santa Catarina. Passagem do zepelim Hindenburg (1:57:43 – 1:58:07).

CENA 49: na sala do apartamento de Ricardo Reis. Lúdia partilha com Ricardo Reis os planos revolucionários do irmão. A cena termina com um plano de Lúdia deixando o apartamento que dialoga com o do último encontro amoroso que os dois tiveram no Hotel Bragança, sinalizando a mudança (1:58:08 – 1:59:48).

CENA 50: cama do apartamento de Ricardo Reis. Grande plano do poeta-médico dormindo, encolhido. Sobre o seu rosto projectam-se as explosões que atingem o barco onde seguia o irmão de Lúdia, misto de pesadelo e realidade. Ricardo Reis levanta-se, profundamente abalado, sobre um fundo de explosões (1:59:49 – 2:00:15).

CENA 51: de volta ao átrio de entrada do Hotel Bragança. Ricardo Reis vai em busca de Lúdia. Grande plano do seu rosto desfeito em lágrimas reflectido na porta-giratória da recepção. Contraste entre os vivas de Salvador e dos hóspedes espanhóis (franquistas) e a visível comoção de Ricardo Reis (2:00:16 – 2:01:43).

CENA 52: de volta ao apartamento de Ricardo Reis. Ouve-se Ricardo Reis (em *off*) lendo as notícias dos jornais sobre a tragédia da Revolta dos Marinheiros. Última aparição de Fernando Pessoa, que o consola. Ouve-se um toque de relógio, sinalizando o fim do tempo de Pessoa. Ricardo Reis apronta-se para o acompanhar. Ambos surgem já envoltos numa mancha que cobre a parte inferior do ecrã. Segue-se que saem juntos para o miradouro do Adamastor, sob o qual Ricardo Reis pronuncia a frase de fecho – «Aqui onde o mar acabou e a terra espera» (2:01:44 – 2:05:30).

CENA 53: no cemitério. Descem ambos, lado a lado, na direcção da câmara, a álea que no início do filme Ricardo Reis subiu, conferindo circularidade ao relato. A imagem está como que desfocada (2:05:31 – 2:05:41).

CENA 54: no cemitério. Surge na imagem um funcionário do cemitério que faz a limpeza de um passeio junto a uma fileira de campas. A imagem passa do preto-e-branco para a cor (2:05:42 – 2:06:11).

CENA 55: plano aproximado (a cores) de um pavão que roda até encarar a câmara (2:06:12 – 2:06:29).

**ANEXO III**  
**TABELA DE IDENTIFICADORES LITERÁRIOS**

**ANEXO III: tabela de identificadores literários.**

<b>Carta a A. Casais Monteiro, <i>Odes &amp; outras fontes pessoais</i></b>	<b>Romance</b>
«Ricardo Reis nasceu em 1887, [...]» ( <i>in</i> carta a Adolfo Casais Monteiro, 13/01/1935)	p. 19: «nome Ricardo Reis, idade quarenta e oito anos» p. 28: comenta enquanto lê um jornal: «noventa e cinco [1895], tinha eu 8 anos» pp. 36-37: «Ricardo Reis é sim este homem que está lendo o jornal [...], de quarenta e oito anos de idade, mais um que a idade de Fernando Pessoa lhe fecharam os olhos» p. 333: diz a Fernando Pessoa: «Sou apenas um ano mais velho que você»
«[...] no Porto [...]» ( <i>id.</i> )	p. 19: «natural do Porto» p. 47: «no Porto, onde sabemos que nasceu» p. 129: «o Tejo que corre pela minha aldeia chama-se Douro» p. 153: com referência a Ricardo Reis: «este nasceu no Porto, por um tempo viveu na capital, emigrou para o Brasil, donde agora voltou»
«[...] é médico [...]» ( <i>id.</i> )	p. 19: «profissão médico» p. 36: «Ricardo Reis é sim este homem que está lendo o jornal [...], médico» pp. 40, 74, outras: vai sendo pontuada a percepção que fazem dele, o que é assinalado pela forma de tratamento «senhor doutor» e por notas como «pessoa ilustrada e de instrução» (p. 40) ou «mas dá-se com um senhor bem-posto, sem boina nem boné, de gabardina clara, camisa branca e gravata» (p. 74) p. 207: «o médico de meia-idade que veio do Brasil» p. 238: «o procurador [ <i>da casa do Alto de Sta. Catarina</i> ] já tinha visto que estava a tratar com pessoa digna de posição» p. 413: põe-se Ricardo Reis a imaginar «que alcunha me ficaria bem a mim» e vai que: «talvez o Médico Poeta, o Ida e Volta, o Espiritista, o Zé das Odes, o Jogador de Xadrez, o Casanova das Criadas, [...]»
«[...] e está presentemente no Brasil. [...] Ricardo Reis [...] vive no Brasil desde 1919» ( <i>id.</i> )  «Mas, se amanhã eu, viajando na América, encontrasse subitamente a pessoa física de Ricardo Reis, que, a meu ver, lá vive, nenhum gesto de pasmo me sairia da alma para o corpo; estava certo tudo, mas, antes disso, já estava certo. O que é a vida?»	pp. 12-13: «pela primeira vez se lhe notando um leve sotaque brasileiro» p. 19: «última residência Rio de Janeiro, Brasil, donde procede» p. 47: «Agora mesmo se lembrou do quarto onde dormiu a sua primeira noite de filho pródigo, sob um paterno teto, lembrou-se dele como da sua própria casa, mas não a do Rio de Janeiro, não nenhuma das outras em que habitou, no Porto, onde sabemos que nasceu,

<p>(in Aspectos [a], <i>Páginas íntimas e de interpretação. Fernando Pessoa</i>, org. e prefácio George R. Lind e J. Prado Coelho. Ática, 1966.)</p>	<p>aqui nesta cidade de Lisboa, onde morava antes de se embarcar para o exílio brasileiro»  p. 88: Ricardo Reis, tornando ao quarto de hotel, «reconheceu-o imediatamente apesar de não o ver há tantos anos, e não pensou que fosse acontecimento acontecimento irregular estar ali à sua espera Fernando Pessoa»  p. 100: «Não é verdade que tivesse regressado do Rio de Janeiro por cobardia»  p. 153: com referência a Ricardo Reis: «este nasceu no Porto, por um tempo viveu na capital, emigrou para o Brasil, donde agora voltou»  p. 190: a meio de um sonho ou delírio febril: «agora estava à janela da sua casa de Rio de Janeiro»  p. 208: «Não consegue Ricardo Reis lembrar-se se já aqui [<i>Alto de Santa Catarina</i>] estavam estas árvores há dezasseis anos, quando partiu para o Brasil.»  p. 219: «Fui para lá [<i>Brasil</i>] em 1919»  p. 329: fala de Fernando Pessoa: «Você também deve ter percebido pouco [<i>das notícias dos jornais</i>] quando aqui desembarcou depois de dezasseis anos de ausência, teve de atar as pontas umas às outras por cima do tempo, com certeza ficaram-lhe pontas sem nós e nós sem pontas»  pp. 384-86: pondera «voltar ao Brasil»  p. 392: Ricardo Reis partilha com Fernando Pessoa uns versos que “<i>acabou</i>” de escrever; fala de Fernando Pessoa: «É bonito, mas você já o tinha dito mil vezes de mil outras maneiras, que eu me lembre, antes de partir para o Brasil, o trópico não lhe modificou o estro»  p. 393: falam de um prémio literário do SNI ganho por Carlos Queirós, e comenta Fernando Pessoa: «sobrinho duma rapariga, a Ophelinha, com ph, que eu namorei em tempos, trabalhava lá no escritório, [...] Começou logo depois de você ter ido para o Brasil»</p>
<p>«Ricardo Reis [...] vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico»  (in carta a Adolfo Casais Monteiro, 13/01/1935)</p> <p>«Pasma hoje, com vergonha inútil (e por isso injusta) de quanto admirei a democracia e nela cri, de quanto julguei que valia a pena fazer</p>	<p>p. 154: «era porém inevitável que sabendo o doutor Sampaio que Ricardo Reis fora para o Brasil por razões políticas, embora seja muito difícil apurar como o soube ele, não lho disse Salvador, que também o não sabe, explicitamente o não confessou Ricardo Reis, mas certas coisas suspeitam-se por meias-palavras, silêncios, um olhar, [...] e antes da sobremesa já [<i>Ricardo Reis</i>] tinha declarado</p>

<p>um esforço para bem da entidade inexistente chamada o “povo”, de quão sinceramente, e sem estupidez, supus que à palavra “humanidade” correspondia uma significação sociológica, e não a simples aceção biológica de “espécie humana”.» (in carta a João Gaspar Simões, 11/12/1931)</p> <p>«Posição social: Anticomunista e anti-socialista.» (in Nota Biográfica, de Fernando Pessoa)</p>	<p>[ao dr. Sampaio] não acreditar em democracia e aborrecer de morte o socialismo» p. 156: «já Ricardo Reis se arrependia de se ter declarado antissocialista, antidemocrata, antibolchevista por acréscimo, não porque não fosse tudo isto, ponto por ponto, mas porque se sentia cansado de nacionalismo tão hiperbólico [como aquele manifestado pelo pai de Marcenda]» pp. 218-22: interrogatório da PVDE: as datas das viagens de Ricardo Reis e a coincidência com certos acontecimentos históricos em Portugal e no Brasil (assassinato de Sidónio Pais, em Dezembro de 1918, e Monarquia do Norte, em Janeiro do ano seguinte; e a Intentona Comunista, no Rio de Janeiro, em finais de Novembro de 1935) servem a dinâmica persecutória que pauta a acção do Doutor-Adjunto e do Víctor, posto que o leitor conhece os motivos (do percurso) de Ricardo Reis. Este episódio intervém metalepticamente sobre a dimensão histórica da polícia política. p. 441: «dessa maneira saberia Ricardo Reis onde estavam os seus, que ele próprio é monárquico, como estamos lembrados, ou é altura de recordar, se esquecidos.» p. 446: resposta de Lídia à pergunta, desdenhosa, de Ricardo Reis, «mas afinal o que é o povo»: «O povo é isto que eu sou, uma criada de servir que tem um irmão revolucionário e se deita com um senhor doutor contrário às revoluções»</p>
<p>«Ricardo Reis é um pouco, mas muito pouco, mais baixo, mais forte [<i>que Caeiro</i>], mas seco. [...] Cara rapada todos – [...] Reis de um vago moreno mate» (in carta a Adolfo Casais Monteiro, 13/01/1935)</p>	<p>pp. 11-12: «Um homem grisalho, seco de carnes, assina os últimos papéis [...] seco de carnes, grisalho, e moreno, e de cara rapada» p. 251: «aquele homem moreno, de gabardina clara»</p>
<p>«pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria» (id.)</p>	<p>p. 54: «[Ricardo Reis] repreende-se por ser ter deixado dormir vestido, não é seu hábito condescender com tais negligências, sempre seguiu as suas regras de comportamento, a sua disciplina, nem o trópico de Capricórnio, tão emoliente, lhe embotou, em dezasseis anos, o gume rigoroso dos modos e das odes, ao ponto de se poder afirmar que sempre procura estar como se sempre o estivessem observando os deuses.» p. 256: Ricardo Reis arruma as suas roupas «como se estivesse ordenando uma ode sáfica,</p>

	laboriosamente lutando com a métrica relutante»
«Ricardo Reis, educado num colégio de jesuítas [...]. É um latinista por educação alheia [...]» ( <i>id.</i> )	p. 21: Ricardo Reis retira das malas «alguma latinação clássica de que já não fazia leitura regular» p. 95: «[ <i>Ricardo Reis</i> ] diz Lúdia, sem senhoria, mas, sendo homem de educação, não a trata por tu» p. 159: «aluno que foi de jesuítas» p. 187: «Também o não é [ <i>de proezas musculares</i> ] Ricardo Reis, com desculpa por ser fruto da pedagogia jesuíta» p. 237: «olha-se a si mesmo e torna a ver-se aluno dos jesuítas»
«[...] e um semi-helenista por educação própria.» ( <i>id.</i> )  «O Ricardo Reis é um pagão.» ( <i>in</i> Notas para a recordação do meu mestre Caeiro (algumas delas), de Álvaro de Campos, <i>Textos de crítica e intervenção</i> , Ática, Lisboa, 1980)	p. 65: «os deuses de Ricardo Reis são outros [ <i>que não o do Cristianismo</i> ]» p. 132: diz Fernando Pessoa: «Meu caro Reis, você, um esteta, íntimo de todas as deusas do Olimpo, a abrir os lençóis da sua cama a uma criada de hotel, a uma serviçal, [...]» p. 274: «nem sabe Ricardo Reis o que perde por ser adepto de religiões mortas, não se apurou se prefere as gregas ou as romanas, que a umas e outras em verso invoca, a ele bastalhe haver deuses nelas, e não Deus apenas.» p. 331: «parece até que voltámos aos deuses da Antiguidade, aos seus [ <i>de Ricardo Reis</i> ]» p. 414: «de mais sabemos como é extremo o gosto português por festas, romarias e peregrinações, até Ricardo Reis foi a Fátima apesar de ser pagão confesso»
«Há frases repentinas, profundas porque vêm do profundo, que definem um homem, ou, antes, com que um homem se define, sem definição. Não me esquece aquela em que Ricardo Reis uma vez se me definiu. Falava-se de mentir, e ele disse: “Abomino a mentira, porque é uma inexactidão”. Todo o Ricardo Reis – passado, presente e futuro – está nisto.» ( <i>id.</i> )	p. 18: «disse uma mentira, ele que um dia afirmou detestar a inexactidão.»
«Tendo para os deuses uma atitude também de deus, <i>Sereno e vendo a vida À distância a que está.</i> »  “A palidez do dia é levemente dourada”, 19/06/1914 ( <i>in</i> Fernando Pessoa, <i>Obras completas de Ricardo Reis</i> , ed. de J. Pizarro e J. Uribe, Tinta-da-china, 2019, p. 49, vv. 14-16)	p. 176: «contradição inesperada em homem que se diz tão despegado do mundo, afinal ansioso por que o mundo o atropela [ <i>i.e., que se descubra o «escândalo» das suas relações com Lúdia</i> ]» p. 211: ironiza Fernando Pessoa: «você afinal desilude-me, amador de criadas, cortejador de donzelas, estimava-o mais quando você via a vida à distância a que está»

<p>«Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia Tinha não sei qual guerra, Quando a invasão ardia na Cidade E as mulheres gritavam, Dois jogadores de xadrez jogavam O seu jogo contínuo. [...] Ardiam casas, saqueadas eram As arcas e as paredes, Violadas, as mulheres eram postas Contra os muros caídos, Trespasadas de lanças, as crianças Eram sangue nas ruas... [...] Quando o rei de marfim está em perigo, Que importa a carne e o osso Das irmãs e das mães e das crianças? [...]»</p> <p>“Os Jogadores de Xadrez”, 01/06/1916 (<i>id.</i>, pp. 103-106, vv. 1-6, 15-20, 37-39)</p>	<p>p. 335: «e Ricardo Reis escrevera, há poucos dias, a mais extensa das suas odes, [...] Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia.»</p> <p>pp. 354-55: «Addis-Abeba está em chamas, as ruas cobertas de mortos, os salteadores arrombam as casas, violam, saqueiam, degolam mulheres e crianças, [...] Addis-Abeba está em chamas, ardiam casas, saqueadas eram as arcas e as paredes, violadas as mulheres eram postas contra os muros caídos, violadas as mulheres eram postas contra os muros caídos, trespasadas de lanças as crianças eram sangue na ruas. Uma sombra passa na frente alheada e imprecisa de Ricardo Reis, que é isto, donde veio a intromissão, [...] o Diário de Notícias não fala de mulheres postas contra os muros caídos nem de crianças trespasadas de lanças, em Addis-Abeba não consta que estivessem jogadores de xadrez jogando o jogo do xadrez.»</p> <p>p. 356: «aqui está, Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia, esta é a página, não outra, este o xadrez, e nós os jogadores, eu Ricardo Reis, tu leitor meu, ardem casas, saqueadas são as arcas e as paredes, mas quando o rei de marfim está em perigo, que importa a carne e o osso das irmãs e das mães e das crianças, se carne e osso nosso em penedo convertido, mudado em jogador, e de xadrez.»</p> <p>p. 413: põe-se Ricardo Reis a imaginar «que alcunha me ficaria bem a mim» e vai que: «talvez o Médico Poeta, o Ida e Volta, o Espiritista, o Zé das Odes, o Jogador de Xadrez, o Casanova das Criadas, [...]»</p>
<p><i>Da musa Lídia</i></p>	<p>p. 119: «ele poeta, ela por acaso Lídia, mas outra»</p> <p>p. 132: fala de Fernando Pessoa: «tanto você chamou por Lídia, que Lídia veio»</p> <p>p. 350: diálogo imaginário de Ricardo Reis com Marcenda: «veja lá o que são as coincidências, eu há tantos anos a escrever poesias para uma Lídia desconhecida, incorpórea, e vim encontrar num hotel uma criada com esse nome, só o nome, que no resto não se parecem nada»</p>
<p>«[...] Não tenhamos melhor conhecimento Do que nos coube que de que nos coube. Cumpramos o que somos. Nada mais nos é dado.»</p>	<p>pp. 52-60: vemo-lo escrever um poema que acaba em “Aos deuses peço só que me concedam o nada lhes pedir”</p>

<p>“Cada um cumpre o destino que lhe cumpre”, 29/07/1923 (<i>op. cit.</i>, p. 122, vv. 9-12)</p>	
<p>«<i>Saudoso já deste Verão que vejo, Lágrimas para as flores dele emprego</i>»</p> <p>“Saudoso já deste Verão que vejo”, c. 1923 (<i>id.</i>, p. 84, vv. 1-2)</p>	<p>p. 478: «copiou para uma folha de papel o seu poema, Saudoso já deste Verão que vejo»</p>
<p>«<i>Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo, [...] Coroem-no pâmpanos, ou heras, ou rosas volúteis</i>»</p> <p>“Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo”, 19/06/1914 (<i>id.</i>, p. 43, vv. 1; 6)</p>	<p>p. 100: «Ora, Ricardo Reis é um espectador do espetáculo do mundo, sábio se isso for sabedoria»</p> <p>p. 107: «e diga-me se não valia mais deixá-los [<i>aos pobres dos bodos</i>] morrer, poupava-se o vergonhoso espetáculo do nosso mundo»</p> <p>p. 167: diálogo entre Fernando Pessoa e Ricardo Reis, em que o primeiro lamenta o uso que é feito das suas palavras (a primeira fala é de Pessoa): «[M]elhor teria feito afinal se me tivesse calado, apenas assistindo, Como eu mesmo sempre fiz, responderá Ricardo Reis, e Fernando Pessoa dirá, Só estando mortos assistimos, e nem disso sequer podemos estar certos, morto sou eu e vagueio por aí»</p> <p>p. 409: «o mais certo é que tenha do reino vegetal apenas o precário conhecimento com que vem adornando as suas poesias, flores em geral, e pouco mais, uns louros por virem já do tempo dos deuses, umas árvores sem outro nome, pâmpanos e girassóis, os juncos que na corrente da água estremecem, a hera do esquecimento, os lírios, e as rosas, as rosas, as rosas»</p> <p>p. 480: quando Lídia partilha com Ricardo Reis os planos suicidas do irmão: «Talvez isto é que seja o destino, sabermos o que vai acontecer, sabermos que não há nada que o possa evitar, e ficarmos quietos, olhando, como puros observadores do espetáculo do mundo, ao tempo que imaginamos que este será também o nosso último olhar, porque com o mesmo mundo acabaremos»</p> <p>p. 489: consumada a tragédia do irmão de Lídia: «escondeu os olhos para poder chorar à vontade, lágrimas absurdas, que esta revolta não foi sua, sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo, hei de dizê-lo mil vezes»</p>

**ANEXO IV**  
**TRANSCRIÇÃO DA CONVERSA COM CHICO DIAZ**

**ANEXO IV: transcrição de excertos seleccionados da conversa com Chico Diaz<sup>55</sup>, actor que interpreta Ricardo Reis no filme de João Botelho, tida a 26/01/2022 (por videoconferência).**

**Duração total: 01:14:21 (74 minutos).**

ANDRÉ CAMPOS – O filme foi gravado [entre] Março e Junho, 2019?

CHICO DIAZ – Exactamente. Mas não foi tanto tempo. Foi Março e Abril, ou Abril e Maio, não estou muito certo.

AC – A preparação para o filme, como é que foi? Muito tempo antes?

CD – Pois é. Curiosamente, um filme dessa profundidade, dessa demanda, não teve uma preparação muito longa. Não teve. É claro que eu recebi os roteiros e eram muito próximos, inicialmente, muito próximos do livro. Era um roteiro de muitas páginas, muito literário, e, claro, à medida que nós íamos nos aproximando o roteiro ia diminuindo. Uma pena, porque passagens literárias do Saramago para um actor era... e – “corta isso, corta aquilo”, e eu – “Mãe...”, mas também me ajudou e o cinema exige síntese, muita síntese, o cinema não pode ficar diluído em muito tempo. Então, para te responder, eu, enquanto [estava] no Brasil, eu recebi acho que umas duas ou três versões do roteiro e muito espantado por ter sido escolhido e muito empolgado e muito entusiasmado com o desafio.

AC – Imagino...

CD – Não só por ser internacional, mas por ser Saramago, Fernando Pessoa, e ter essa questão etérea do heterónimo, a poética do heterónimo. Então eu fiquei – “isso vai ser um grande marco na minha carreira”, fiquei muito empolgado. Mas quando nós chegámos, quando eu cheguei em Portugal, fora as preparações de figurino, de maquiagem, a imagem, trabalhámos na mesa, mas muito rapidamente. O João Botelho tem uma característica de não se apegar a grandes profundidades, aprofundamentos, ele é um formalista, ele tem a forma, a composição do quadro, as angulações do quadro, a fotografia – tudo isso é mais importante até que a própria psicologia [da personagem].

AC – Isso é um bom ponto...

CD – Isso foi um grande desafio para mim, que nós, actores, gostamos de fazer a partitura dos sentimentos, o sentir para expressar, e eu me deparo um director que fala – “não me interessa por nada disso, eu vou me expressar através do quadro”, entendeu? Você se comportar na

---

<sup>55</sup> A transcrição exclui: conversa introdutória; certos traços da coloquialidade; passagens irrelevantes.

luz, no ângulo, na dinâmica de gesto, na proximidade dos intérpretes, – “eu me viro, Chico, não preciso de nenhuma psicologia sua”, [...] tudo o que o actor quer, mas dá o entendimento daquela doença, daquele diagnóstico, daquele ser... mas o João [Botelho], ao contrário, é milimetricamente preciso na luz e na angulação da cara, onde bate a luz e recorta como... então era interessante, uma escola nova para mim, uma escola muito rigorosa... [...] o trabalho de mesa, de entendimento, de cronologia, de relações de personagens, de clímax, anti-clímax, sub-texto, o que é que se esconde, o que se mostra, todas essas discussões que o cinema exige – (gesto de dispensar) o João [Botelho]...

AC – ... saltou essas (risos).

CD – Inclusive ele lia tudo [onomatopeia de leitura rápida], ele lia a uma velocidade estonteante, ele é um doente, o João [Botelho], é uma pessoa muito, muito especial, muito rara...

AC – Eu já vi uma série de entrevistas dele e ele fala muito rápido e parece obsessivo...

CD – É. Obsessivo e muito conhecedor do país, da literatura, das artes portuguesas, é um [ininteligível], é uma pessoa muito interessante, muito interessante... mas a preparação, como eu te falei, foi curta, eu acho que foi menos de um mês, foram quinze, vinte dias, até começarmos a filmar em Coimbra. Fomos fazer o hotel lá em Coimbra.

AC – O *Hotel Bragança* então que, faz de conta, é lá...

CD – Os interiores. Porque praticamente a gente não vê o [Hotel] Bragança de fora. Se você reparar, não tem o [Hotel] Bragança de fora. E lá em Coimbra tem um hotel que tinha a mesma época e estava todo pronto. Lindo. Isso foi interessante porque nós dormimos quase que no *set* de filmagem. Porque num quarto eu dormia, acordava, descia dois andares ou um andar e era onde se estava filmando. Uma delícia, muito bom (risos).

AC – OK. [...] de uma entrevista que eu li sua, que deu à revista da Fundação [José] Saramago<sup>56</sup>, eu vi lá uma nota sua sobre o guião, sobre a adaptação, a própria produção que vai obrigando a recortar, a ajustar [...] até me surgiu esta questão, porque, enquanto investigador, nós temos o guião na mão e aquilo é material que vai ficar, mas aquele não é o texto acabado, é quase como um objecto paralelo ao filme, não é?

CD – Exactamente, exactamente. Na verdade, o guião é só uma linha de raciocínio e de inspiração para a equipe. É como unir um pensamento por uma equipe que tem vários departamentos pensando juntos. Mas essas variáveis técnicas e de produção e de custos, ou

---

<sup>56</sup> *Blimunda*, 98.

estéticas, vão obrigando as decisões dos departamentos até à decisão do director. Então ele resolve uma cena que tinha duas páginas, ele resolve com 15 segundos, porque a simbologia do plano, a luz, tudo isso resolve tudo o que ia ser dito na palavra do personagem... ele com uma passagem de luz, ele resolve aquele ambiente da cena. Por exemplo, a apresentação da Lídia. No filme, você vê ela subir numa escada e olhando para trás. É a primeira vez que você vê Lídia, ou seja... coisas assim. Ou seja, o cinema tem suas soluções próprias que não estão no roteiro.

AC – Existe o texto, mas o discurso do cinema é muito mais do que o texto.

CD – Muito mais, muito mais. A luz, a *mise-en-scène*... depois, na montagem, você dá a dinâmica. Mas o roteiro é o começo de tudo. E esse foi – literário, menos literário, menos literário mais cinematográfico, menos literário mais cinematográfico ainda, e o último era muito cinematográfico e ficaram poucas... e claro que o João [Botelho] ia pensando também no que lhe interessava da história do Saramago, porque ele é autoral. O João Botelho tem a própria visão, o próprio recorte da obra. Enquanto ele está filmando, ele já está elaborando o que é que lhe interessa falar... a nova leitura do romance.

AC – Isso é muito interessante. Isso toca aqui com uma coisa que eu queria muito falar. Em traços gerais, a minha investigação toca muito a questão da personagem que, até do que me vai contando, na cinematografia do João Botelho fica – não sei se dizer “em segundo lugar” é correcto –, mas, uma vez que ele é tão formalista no discurso, se calhar a personagem fica mesmo submetida a essa linguagem.

CD – É o que nós estávamos falando.

AC – E o meu interesse nisto é de várias ordens, mas uma das coisas tem a ver com os Estudos Literários, donde eu venho, e muita crítica literária que deixa a personagem em segundo plano, só olha para a estrutura. E há um bocadinho essa recuperação da importância da personagem, no sentido de valorizar a personagem enquanto veículo do sentido, enquanto veículo de significados, de simbologias. Ainda hoje ouvi uma pequena entrevista que deu ao CineOP de Minas [Gerais], estou a dizer bem?

CD – Sim, houve uma homenagem o ano passado da minha cinematografia, passaram uns 20 filmes meus lá.

AC – Exactamente [...] e a certa altura o Chico diz – “quem representa não sou eu”, e diz – “não é o Chico que representa aquela personagem, é aquela personagem que representa um montão de gente”, e isso [eu] acho uma ideia muito interessante. Isto para recentrar na

questão da personagem, porque fala da representação como uma coisa de colectivização, de tornar colectivo e tornar histórico, no espaço e no tempo. Gostava de o ouvir sobre isto.

CD – Essa é a ideia. Porque nós temos de estar atentos. Há uma luta... o *star system* é um problema [nomeadamente] quando você singulariza a estrela e acha que está tudo ali naquele dom, naquele instrumento divino. E não é bem assim, eu não vejo assim. Eu realmente não vejo assim. E quando você compõe – é uma partitura, são várias camadas – e só cheguei à conclusão depois de muitos filmes – o corte que você dá na matéria estudada para apresentar para o espectador tem de ser extremamente representativo. Ou seja – “eu sou responsável por este drama, eu sou um cara ungido por um toque divino, eu estou emocionando vocês”. Mas só há emoção e comunicação quando há identificação. Essa identificação tem de ser permitida e você só permite a identificação quando você tem uma noção do colectivo, ou do geográfico, ou do momento histórico, do seu povo, o que está vivendo naquela história. Então quando você faz o corte, digamos, no doente ou no paciente ou no personagem – tem um pouco a ver com Medicina, isso –, você tem que ver que aquele personagem tem que representar muita gente. Os dados que você bota no personagem têm de ser dados comuns ao maior número de pessoas. Aí você tem de aprofundar no arquétipo, no arquetípico, no simbólico, na raiz, no psicológico... claro, isso [n]um tipo de cinema e de pensar que me atrai. O entretenimento, a grande indústria do entretenimento, não é por aí. É o contrário.

AC – Aí são outros deuses, não é? Eu ouvi-o falar sobre uns deuses, eu gostei muito dessa ideia também. [A ideia de] Rezar a outro deus.

CD – É, exactamente. Principalmente na indústria do entretenimento, que é primeiro a televisão e depois o cinema. O teatro já tem o artesanato próximo. Mas para eles, para a grande indústria, tem que ser mesmo que o actor se torne um motivo de inveja. Eu discordo muito disso. Acho terrível, acho uma doença, ainda mais em países sub-desenvolvidos, sem uma educação sólida, é extremamente manipulador, a comunicação torna-se extremamente manipuladora. Porque quando você emite uma luz, que é a imagem do personagem, ou minha, tem duas luzes, a que ilumina um caminho ou uma reflexão e aquela que cega e, vá lá – “vem comprar isso aqui, vem aqui se divertir, vem aqui dar risada e comer pipoca”, tem várias. Então, você saber qual é o caminho que você como intérprete [vai escolher]. E não numa carreira inteira, você de filme para filme faz essa opção, não é que seja uma ideologia – não é ideologia – é saber que neste filme é por aqui, e neste outro filme é por aqui (gesto de direcções contrárias).

AC – Essa é uma boa imagem: duas luzes, uma que ofusca, outra que projecta uma luz e ilumina outra coisa.

CD – E aponta um caminho. E aponta um caminho. E eu sou muito pelo segundo, nesse sentido da consciência, da educação, da reflexão e do colectivo. Acaba sendo uma questão colectiva, essa questão de você poder botar as pessoas para reflectir. Isso são conceitos um pouco antigos, né?, fui muito julgado e pré-julgado por isso – “consciência, reflexão, olha que coisa chata” – mas, bom...

AC – Bom, são opções. Mas à partida há espaço para tudo: para o cinema de diversão, de entretenimento, mas realmente não se pode resumir tudo a isso, também me parece. O próprio João Botelho fala muito sobre isso e tem graça falar do cinema que dá para comer pipoca, ele fala exactamente nisso, nesse problema, ele vê isso como um problema sério, a infantilização das pessoas, em que o cinema, em vez de perturbar, de questionar, de fazer pensar, é o inverso: impede o pensamento... e é engraçado que fale nisso.

CD – Você imagina a televisão, que entra gratuitamente em... no Brasil são 180 milhões ou 150 milhões [por] dia, um actor de [tele]novela é visto por 150, 120 milhões de pessoas [por] dia. E [o produto] é feito para ser esquecido. Aquele capítulo você decora para ser esquecido, [para] nunca mais interessar a ninguém!

AC – A propósito, eu ouvi-o contar uma história sobre uma personagem que fez – eu agora devia lembrar-me do nome, mas não sou capaz de me lembrar neste instante – mas de uma novela que fez para a Globo, no início, julgo eu, da sua carreira, e que era um líder sindical...

CD – Sim, já me lembro, o Rafael, de uma novela chamada *Mandala*<sup>57</sup>.

AC – Exacto. E que, às tantas, tiraram o Rafael do ar, porque tinha ali um significado [polémico]... e isso também diz muito sobre a potência da televisão.

CD – Potência política e inconsciente. Como é que a gente entra na cabeça das pessoas? O que, curiosamente, [e] serei breve nesse instante, eu tinha feito na Manchete um marginal – chamada *Corpo Santo*<sup>58</sup>, a [tele]novela – e como a Manchete era pequenininha, eles tinham a coragem de botar tudo, tudo, não havia uma censura. Então tudo o que saía no jornal, ia para a [tele]novela. Era meio revelação imediata, *polaroid*. Então a gente podia botar os crimes, os sequestros, os tráfico, a polícia corrupta... então aquilo virou um sucesso. Tanto foi que a Globo me chamou a partir daí. A mesma veemência e verdade com que eu fiz o

---

<sup>57</sup> Globo, 1987.

<sup>58</sup> Manchete, 1987.

*Corpo Santo*, quando a Globo me chamou, falei – “se aquilo funcionou, eu vou continuar assim”. Aí me deram [o papel do] líder operário. Então eu fui com veemência, verdade, discurso, e ... cinco capítulos na frente, personagem metralhado, sai da [tele]novela (risos).

AC – Eles pensaram – “temos de metralhar este” (risos).

CD – Aquilo foi um trauma. Eu entendi um pouco o poder, não só do actor, mas [também] da televisão.

AC – É um poder enorme. E é engraçado. Há bocadinho quando falava sobre o representar o mais colectivo possível, o [representar] o maior número possível de pessoas, [e] isso é feito através desta mentira da representação. E aí há um modo de representar. Eu ouvi-o falar sobre a questão do naturalismo na representação, o João Botelho também fala sobre essa questão, ele diz que gostava que as pessoas se emocionassem com a ideia e não tanto com aquilo que parece real. E então que até gosta de um certo nível de artifício. E é engraçado como se vai através do artifício para tentar retratar a verdade. Essa é também uma ideia muito interessante.

CD – Eu acho o símbolo, a síntese e o símbolo muito poderosos. Você obrigar o espectador a descodificar um código, uma provocação, e fazer com que ele quebre a cabeça para digerir aquele produto, eu acho muito, muito... porque há um esforço para atingir as zonas que não estavam despertas. Então é um jogo, um jogo de provocação. Pelo autor e até pelo próprio actor. E aí tem a questão do cinema, da televisão e do teatro, os três deuses a que você reza diferentemente e saber o que são, o que se permite usar com essa questão simbólica, sintética, metafórica, lúdica, [e] em um outro plano – como você bem falou – artificial, ou seja, você mente para chegar na verdade, é uma mentira para chegar na verdade. Eu tenho pavor, quer dizer, é importante saber [representar ao modo] do naturalismo, mas é muito difícil, como artista, como intérprete, crescer se você balizar a sua carreira no naturalismo. E o que acontece é que a grande maioria dos actores televisivos é isso: senta num sofá, faz as cenas para serem esquecidas no dia seguinte e não tem o jogo do esconde-esconde com o espectador, ou seja, como é que você provoca o espectador para que ele se desestruture um pouco, para ver o mundo doutro jeito? Isso me interessa muito, muito, muito.

AC – Isso é muito interessante, porque n’*O ano da morte* nós vamos acompanhando o Ricardo Reis e ele assiste àquilo tudo que se está a passar à volta dele e aqueles sinais todos que estavam do que nós sabemos que está para acontecer, nós enquanto leitores e ouvintes sabemos o que aconteceu a seguir àquilo. Eu achei muito interessante toda a ideia do

Saramago, como ele pega no heterónimo e o transforma e faz dele um homem que age de forma totalmente credível e depois passar isso também para o cinema. E essa passagem, [esse] pegar em alguém que nem nunca existiu – o que é discutível, podemos falar sobre isso também – fazê-la personagem de livro e fazê-la personagem de filme. E este é um dos assuntos da minha investigação. [...] Eu queria ouvi-lo sobre este trajecto: o Ricardo Reis, cem anos depois de existir ou de escrever ou de brotar na mente do Pessoa, e temo-lo no cinema e isso eu acho fascinante. Como é que vê este trajecto, estas transformações sucessivas, esta sobrevida?

CD – Essa equação que o Saramago propôs nesse livro é realmente genial, porque não só a componente poética, mas a questão política e a questão de como ver o mundo, a visão de mundo. Você já deve ter lido a Pilar contando sobre essa questão que ficava remoendo o Saramago quando o Ricardo Reis fala – “contente aquele que se satisfaz com o espectáculo do mundo” – e o Saramago ali – “como é que pode, como é que pode, como é que pode, um poeta tão sensível, contentar-se com o espectáculo do mundo?” – e é muito fascinante ele ter construído uma estrutura dramática tão interessante que fala de Vida e Morte, ser ou não ser, e tocar na questão do evento do fascismo, porque, na verdade, o grande protagonista é o ano de [19]36...

AC – É o ano mesmo.

CD – ...é o ano! O ano é o protagonista. E a agenda, você deve ter visto a agenda do Saramago pegando os factos dia a dia... é um génio, é um génio.

AC – Tem muito de louco (risos).

CD – E ele trazer um poeta clássico, olímpico, que não existia, que era uma invenção, torná-lo carnal, dar-lhe a Lídia, que era a sua musa, uma Lídia operária, e então corporifica e meio que dá um tapinha na cara assim – “ó, vamos parar com isso? Olha o mundo como é cruel” – isso para mim é genial, é genial! Agora, o que pega para mim como intérprete – agora me lembrei – é que eu defendia, eu fiquei [insistindo] com o João [Botelho], [sobre] a gravidez da Lídia.

AC – Interessante, isso, porque isso é a vida a seguir.

CD – A vida a seguir e cadê esse filho? Ou seja, ele fecundou, fertilizou. E quando a gente estava filmando, eu – “não pode ser, não pode ser, a única coisa que é minha” – o Fernando Pessoa pergunta para ele, [aliás] ele pergunta para Fernando Pessoa – “nada me pertence?” – e o Fernando Pessoa falando – “não, nada” –, mas aquele filho...! Entendeu?

AC – Mas tinha ali [algo dele].

CD – Eu me lembro que aquilo me emocionou muito, eu discutia muito com o João [Botelho] seriamente para ele dar um jeito de aquele filho vingar de alguma forma ou ter um sinal de que Ricardo Reis havia realmente corporificado através do filho.

AC – [...] O que é que fica em suspenso do livro, não é? E o filho, para mim, é a principal coisa que fica em suspenso. E tem muito significado, era muito interessante pensar nisso.

CD – Agora, voltando à construção. Claro que nós fizemos a série. Nós temos um material muito maior e é muito mais detalhado o percurso. Nas duas horas do filme, você só vê a síntese do João Botelho. Mas nas seis horas – eu não sei quantas horas vai ter a série – nós percorremos mais tudo: a relação com a Lídia, a relação com a Marcenda, a questão política, vamos a detalhes que o filme não tem. Não sei porque é que ainda não lançaram essa série<sup>59</sup>, mas eu me lembro que, por exemplo, na chegada ao porto, em Lisboa, que o [funcionário da] alfândega carimba [o passaporte] e eu me lembro que eu olhava para a minha identidade e ficava um tempo ali, porque – “o que é isso, quem sou eu?” – ou seja, é o início da corporificação, e eu, claro, estudei muito, estudei muito, então, na minha interpretação, eu ia no vagar, no olhar, no estranhamento de quem está chegando a Lisboa... quando ele ia no túmulo do Fernando Pessoa, ali nos Prazeres, eu encostava na parede e meio que ficava mareado, tonto, sensações. Quando pegava na Lídia, era como pegando uma carne... essas coisas de quem vem do Além, a questão sólida, não é? Eu tinha todo um processo dessa questão, fantasmagórica, não, mas de ter um outro estado e claro que, para o João Botelho – “não, não, não!” – mas eu tentei, confesso que eu tentei, mas a primeira [cena], a da Alfândega, era muito significativa, porque era a primeira vez que ele via um documento de si, um heterónimo que via uma foto[grafia] própria, [e] aquele estranhamento da fila, as pessoas chegando, havia um vagar... mas aí o produtor – “é muito tempo, demora muito tempo” – bom, outros critérios, né?

AC – Outros critérios, claro. [...] Quando se avalia uma adaptação cinematográfica, normalmente tenta-se ver se o filme foi “fiel” ao livro. Como é que olha para esta ideia da fidelidade?

DC – Eu acho que ela não pode existir. Eu acho que é uma outra escrita. Há uma outra escrita, um outro suporte, uma outra pena, outros recursos. A fidelidade é um elemento redutor. Eu acho que tem de fazer uma releitura livre. Em todos. Desde [Gabriel] García Márquez, as

---

<sup>59</sup> A série só estrearia na RTP em Novembro de 2022.

tentativas... o livro sempre vai ser superior, não tem como. Para mim, a literatura é superior. Se você quer fazer um filme ou uma peça de teatro, é muito difícil você chegar perto [do texto original]. Então, eu acho que tem de ser uma adaptação livre e com desejos de novos horizontes reais. Não pode ser tentar ser fiel ao livro. Seria uma perda de tempo, eu acho.

AC – É, isso é uma questão recorrente. E nessa relação que existe [entre livro e filme], o que é que há de... eu escrevi-lhe uma pergunta [no e-mail de convite para esta conversa] em que falava de “muros” e “pontes”, para tentar falar em coisas que não ligam entre o livro e o filme e depois falar em [outras] coisas em que eles são comuns. Por exemplo, ambos são instrumentos de narrativa, de contar uma história. Mas um consegue entrar no psicológico e o outro é mais visual e não consegue ir tão fundo em eventos passados, por exemplo. O que é que vê de “pontes” e de “muros” entre o livro e o filme? Seja neste caso específico, seja em geral.

DC – Eu acho que o que une e, ao mesmo tempo, o que separa, é a forma como o espectador capta. A forma [com] que se estimula o imaginário do espectador. Ou seja, o desejo e, me parece, o destino da obra é a provocação do espectador. Por serem suportes diferentes, são “muros”; e por serem o mesmo universo, está ali uma área de comunhão, de convergência. Mas tudo depende também de quem está adaptando e qual o desejo de quem adapta.

AC – Que mensagem é que quer [passar].

DC – Exactamente. Qual o recorte que quer dar. Porque se ele quiser passar apenas aos elementos que compõem... por exemplo, o García Márquez, as adaptações [das obras] do García Márquez, são muito delicadas, eu não vi nenhuma que funcionasse a contento. Nunca vi. Mas claro, querem fazer muito dinheiro com aquelas histórias. Então, fazem uma produção em torno e não chegam na questão humana. O cinema também engana muito; o cinema é muito ilusório, a força dele. Mas pensando na sua pergunta, entre muros e convergências das adaptações com o produto original, eu acho que é isso: qual é o destino, qual é o desejo da adaptação.

AC – E resolve-se na recepção?

DC – Exactamente. Se você pudesse comparar, não vejo como, mas se você pudesse comparar como aquela obra literária chega no coração do espectador [*seria: leitor*] e como a adaptação chega no coração [do espectador], tivesse um electroencefalograma e você – “veja o filme e leia o livro” – e pudesse fazer um comparativo, ia ser muito interessante.

AC – E depois via-se que bocados do cérebro é que acendiam...

DC – As vibrações e as luzinhas e ver o que é que acontece quando a pessoa está imbuída. Mas sempre acho a literatura superior porque o imaginário do espectador [*seria: leitor*] é singular e único. E então ele viaja com o que ele tem de estrutura psíquica ou de imaginário pessoal.

AC – É verdade. Mas há uma coisa muito interessante. Eu já conhecia o livro antes de ver o filme e eu gosto muito das coisas do Saramago e eu, quando fui ver o filme pela primeira vez, tive uma resistência [em relação ao filme]. É uma resistência natural. [...] mas à medida que vejo o filme mais e mais vezes, vou reconhecendo... [...] O Chico [Diaz] e o Luís Lima Barreto têm muitos diálogos e os dois têm uma voz, uma dicção, o timbre, e ainda que não fosse assim que eu imaginava, eu acho que esse trabalho de diálogo está em linha com a carga do livro.

DC – Eu acho que realmente isso foi um, como é que eu vou dizer?, um grande gol, digamos, um grande achado, esta forma desses diálogos nítidos, claros, poéticos, e muito bem ditos.

AC – E isso está tudo ali. Não se perdeu nada aí.

DC – Agora você veja. “Um actor brasileiro a fazer de Ricardo Reis”. Eu ouvi muito. “Um actor brasileiro a fazer de Ricardo Reis, oh, tragédia, estão nos roubando a soberania nacional”, e eu – “ó, meu Deus, onde é que me meti?” – mas o recorte do João [Botelho], e isto tem muito a ver com a idade do João [Botelho], a proximidade da morte, discussão sobre a morte, tudo isso tem a ver com o novo autor, que é o João Botelho. Por isso é que ele fechou, ele tirou as mulheres, ficou ali o casal da Criatura com o Criador, e ali te dá o dilema de vida e morte poética, vida e sobrevivência e o fascismo corroendo.

AC – Como duas esferas: aquele micro-mundo, que os dois formam, e depois à volta...

DC – Exactamente. E na verdade era um só. É um só. E se você pensar que é um só, também a coisa potencializa mais ainda, porque aquilo era um só. Mas por exemplo: milhares de mensagens do Saramago, do próprio Pessoa, a relação com a Lídia, a relação com as classes populares através do irmão da Lídia, a relação com a burguesia através da Marcenda, a necessidade do Ricardo Reis ser acolhido por aquela realidade burguesa, porque, entendeu, a Lídia era para uso, a Marcenda era uma ambição de ser absorvido e aceito. Isso tudo, essas relações todas que são muito interessantes, o João [Botelho] (gesto de dispensar), entendeu?, foi tirando, foi tirando, foi tirando, o que eu acho um grande achado, uma grande virtude dele, porque ele fez, para mim, um filme brilhante, brilhante, brilhante, e está tudo lá, como você vê, na primeira leitura, para quem é fiel ao livro – “cadê o meu Saramago que eu tanto gosto?”...

AC – “Cadê o meu livro?” (risos).

CD – “Onde está o meu livro?” (risos).

[...]

AC – Mesmo o uso do preto-e-branco, a fotografia, os ângulos, muitas sombras – realmente, cria um clima mental.

CD – É, mas também cria a época, também traz a época.

AC – Tem esse lado de referência ao mundo real e [ao mesmo tempo, é] muito visível que é um mundo artificial. E joga com essas duas coisas. O resultado é muito bom. Em relação à Lídia, se calhar é o principal ponto que eu tenho de maior choque com o filme, que é a forma como a Lídia é tratada. Eu penso que ela é um pouco reduzida. Mas aí, bem, é uma questão de interpretação, subjectiva, mas...

CD – Mas diga lá, me interessa saber a sua visão.

AC – ...eu julgo que a Lídia, no livro, tem uma função de, um pouco a par com o Fernando Pessoa, trazer o Ricardo Reis à realidade, ao choque com a realidade. E ela [...] está horizontalmente com ele. No filme, ela fica um pouco reduzida em algumas reacções, se calhar um pouco mais emotivas. E acho que há também um pouco um trabalho com o carnal. Mas enfim, é a tal questão da síntese...

CD – É, não se pode ter tudo em duas horas. E a função da Lídia era muito trazer esse apelo, não só carnal, mas da realidade social. Era uma subalterna, uma operária, e a princípio ele a usava, ele como monárquico, e depois se vê completamente dependente daquela carne, daquele sangue, e as narrativas da política, do irmão, dos navios... mas no filme, realmente, não há o espaço para isso. E também o cinema exige uma mulher lindíssima. Eu não sei se é um acerto ou não. Eu não sei se é um acerto ou não. Mas quem tem a preocupação com a estética que o João Botelho tem, o rigor, porque, se nós colocamos uma romena, uma subalterna mais crua, mais “vida operária”, menos linda que nem a Catarina [Wallenstein], no sentido daquela luz que ela emite na tela – posso estar falando besteira, ouviu, André? – mas uma visão de uma operária num hotel que não lhe desse um chamativo numa primeira visão... [...]

AC – Há na Lídia – a Lídia seria uma das musas de Ricardo Reis nas odes – e ela aqui surge, o Saramago coloca-a ali [como camareira], e é engraçado que o João Botelho, a forma como dirige, ou fotografa, a Catarina Wallenstein, ela tem qualquer coisa assim de estátua, muito branca e o perfil... e aí recupera um pouco aquela coisa clássica das odes.

DC – Pois é, eu não sei se isso é um acerto ou não, porque ela continua musa, ela continua idealizada, belíssima, e então, nesse sentido – não é uma crítica – mas se ela fosse algo um pouco menos elevado na imagem, talvez resultasse mais o estranhamento com o Ricardo [Reis] e trouxesse esse cheiro, no bom sentido, esse suor [...] da vida real, traria o cheiro da vida real para aquele cara que não existe. Mas não cabe tudo ali.

AC – Não cabe tudo, mas está lá muita coisa. Ao longo da conversa, tem aparecido muito esta ideia [...]. Tudo o que diz respeito aos heterónimos do Pessoa, à criação das personagens, seja no livro, seja no filme, tudo isto diz respeito ao existir, ao ser. [...] O Saramago, quando começou a ler [a poesia de Ricardo Reis], durante alguns meses não sabia que o Ricardo Reis era um heterónimo. E o próprio Pessoa falava sobre [isso] – “se me disserem que eles não existem, os heterónimos, eu também digo que, na verdade, não tenho provas de que Lisboa existiu” e punha em causa a existência. Eu gostava de o ouvir sobre este lado mais filosófico do ser e o que é que a personagem nos mostra disso. Porque as personagens são pessoas reais. Quando lemos um livro ou vemos um filme, aquelas pessoas existem.

DC – Não. Não. São pura luz. Não existem. Não existem. Eu acho que nós estamos sendo levados na vida sempre perante um grande mistério, não é, André? “O que é que nós estamos a fazer aqui? O que é que é isto que nós estamos experimentando?” Tem o lado de lá, tem este lado, que também não é muito compreendido, mas tem a questão do mistério que nos acompanha, a perplexidade que temos perante o mistério. Tem gente que alimenta isso, mas tem gente que não se dá conta de que é muito surpreendente ver o vermelho, ver o amarelo, ver um pássaro voando – isso tudo é muito impressionante, se você parar para pensar. Então quando vêm pessoas com leituras poéticas, sensibilidades mais profundas, e o Pessoa tinha essas questões todas do misticismo, é capaz de atingir outros universos, outros tempos, todas essas teorias quânticas provando que existem vários tempos paralelos. Nesse sentido, é muito complicado a gente compreender o que se vive. Há os que se bastam no quotidiano; há os que procuram uma elevação e um entendimento e tem as religiões e todas as questões. Mas os personagens, eles são reais... bom, vamos discutir o que é ser real. Porque eles são imaginários na escrita, eles são imaginários na luz, na tela, eles são – até no teatro, em que você vê o personagem na sua frente, a dois metros – é um corpo induzido, é um corpo sugerido, não é um corpo real. Mais uma vez a mentira potencializando a questão da desistência. Eu não acho que os personagens sejam reais; eu acho que são como os heterónimos: frutos da invenção, frutos da imaginação. Claro, a partir do momento em que

você imagina, e você é levado, eles passam a ser reais. Temos uma discussão muito profunda, aí. Claro, se a pessoa está me conduzindo para uma emoção para eu lembrar de coisas que tive na minha infância, é porque existe. Mas é que nem os espíritos, o espiritismo: há quem creia e quem não crê. Acho que o personagem habita por ali. E também depende da capacidade do espectador [em] ter material em consciência para ler. Por vezes, as pessoas não têm como ler o personagem, e captar o personagem. A bagagem do espectador também constrói o personagem.

AC – Há muitas camadas que a pessoa consegue ir buscar...

DC – Ou não. A descodificação do personagem depende da capacidade do espectador de ter ou leitura, ou educação, ou experiências, ou curiosidade, para poder descodificar aquilo que lhe foi colocado. Mas a sua questão é muito interessante. Agora, se os personagens são reais...

AC – É uma questão da percepção. Falei do caso do Saramago achar, durante algum tempo, que... [Ricardo Reis era um poeta real] até saber que o Ricardo Reis era [apenas] um heterónimo, isso fez-me pensar – houve um autor do século XVIII, o Ossian, ele era cânone europeu [...] e afinal ele era uma invenção doutro autor. [...] Ele seria um bardo do século III ou do século IV e então tinham-se encontrado aqueles escritos no século XVIII e estavam agora a ser publicados. Aquilo era tudo uma invenção. Mas aquela pessoa existiu; entretanto desapareceu, ela não existe no nosso mundo, mas durante uma geração inteira, ele foi... houve pessoas que faleceram antes do desmascaramento [do embuste] e então aquela pessoa [Ossian] existiu durante aquele período. [...]

DC – Interessante. [...] às vezes há umas discussões sobre o próprio Shakespeare, é muito mais claro saber que era uma pessoa só, mas assim...

AC – E o cinema já o fixou, e o teatro, mil vezes. Mas o cinema já lhe deu montes de caras.

DC – É, exactamente, mas saber se era uma pessoa só, se eram duas, se era um colectivo. [...]

AC – O João Botelho fala que o filme [*O ano*] é actual. [...] E [n']*O ano da morte de Ricardo Reis* também há sinais, como havia em [19]36... o que é que estará para vir [hoje]? Esta actualização...

DC – É sensacional, porque, na verdade, o *A lua vem da Ásia*<sup>60</sup> é de [19]56, mas voltamos à cabeça do espectador: quando você provoca o sensorial, o inconsciente do espectador, ele sai de [19]56 ou de [19]36, no caso d'*O ano da morte*, e se coloca pleno em 2021. Porque

---

<sup>60</sup> De Campos de Carvalho, inédito em Portugal.

as sensações são idênticas, as mesmas, e com a mesma potência. O poder da arte [vai] nesse sentido, estamos no aqui e agora, apesar do preto-e-branco, apesar dos figurinos, apesar do bigodinho, apesar daquela Lisboa – estamos agora. É muito poderoso tudo.

AC – Voltando à ideia da construção [da personagem]. [...] O que é que pensa quando pensa em construção em termos de cinema – o figurino, o guarda-roupa, a caracterização – como é que essas coisas se jogam?

DC – Isso eu chamo de “aproximação do personagem”. A aproximação ao personagem. E eu vi que na minha carreira, ela foi mudando. Eu fui trocando o ímpeto pela técnica. Eu fui sabendo ler e economizando esforços. E também aprendi que para cada produção, para cada direcção, para cada roteiro, há uma metodologia diferente. Dependendo do director, dependendo do lugar, dependendo do universo diagnosticado, há uma construção diferenciada, sem dúvida, e a gente tem de estar atento [sobre] qual é a forma de se aproximar. E falo também: não sou eu o responsável pela lida com o personagem. Porque você tem um director, você tem um figurino, você tem um cenário, você tem as pessoas que te servem cafezinho, falando o sotaque daquela região, você tem a luz, você tem o fotógrafo que te recorta com a lente tal e com a lente tal, então é mais do que construir, [trata-se de] abrir espaço para que as pessoas te manipulem, manipulem a tua presença, entendeu? Então não é responsabilidade minha criar um personagem; sim estar disponível, em várias frequências disponível, para que não só a natureza te informe, como você guarde as informações para, quando as pessoas vierem pegar as partes que lhes cabem, a esses departamentos, levem o que melhor [lhes] interessar. Não sou eu o responsável. Há um encantamento, há uma harmonia, há um mistério, quando o cara bate o claquete e fala – “Acção”, há um abandono onde todas essas variáveis estão jogando. Agora, o que cabe a mim? É construir uma partitura, várias camadas, a minha natureza, a minha forma de ver, a natureza do director, como eu já falei a natureza da [localização], a sonoridade da [localização], e eu tenho vários cadernos, boto [em] dois ou três cadernos figuras que podem cercar não só o personagem, mas as diversas passagens do personagem. Você tem de saber onde estão os pontos da mudança da narrativa, quais são os pontos mais inteligentes, as relações do personagem com os outros personagens, que cor vai ter este [...]. São elementos indutórios ou provocadores de uma psique minha e para manter aquilo vivo. Tem muito a ver com pintura, porque são as transparências entre as camadas. Você deixa essa questão da rudeza da região com a sensibilidade da actriz, você começa a jogar com essas transparências

para uma camada – não sei se estou sendo claro – mas são várias camadas e você estabelece, estuda, várias partituras, várias cronologicamente, sobe, desce, curva, queda, esforços, diluição, aquelas questões da teoria da dramaturgia, mas aplicadas para cada roteiro. E tem variáveis de produção. “Não temos tempo nem dinheiro, nós vamos fazer dez cenas hoje”. E você tem que fazer [as] dez cenas “hoje”. Ou seja, aquilo também vai dar um personagem diferente se eu fizer uma cena por dia.

AC – Há esse lado concreto.

DC – Por exemplo, na época da película, da celulóide, principalmente no Brasil – “nós temos cinco metros de película, nós temos trinta segundos”. Take um. Se não for take um, não tem filme, entendeu? Então ensaia, ensaia, ensaia, para rodar. Hoje em dia, com o digital, filma, filma, filma... mas aí eu acho que também dilui, dilui a narrativa e dilui o próprio trabalho do intérprete que não tem de resolver em cinco segundos, que nem o Romário resolvia na pequena-área, naqueles cinco segundos ele tem de resolver a dose da cena, a intenção da cena. Então é um pouco assim. Você se comporta, constrói o personagem de acordo... é uma dança, André, é uma imersão silenciosa e misteriosa num universo e não posso dizer que sou responsável pelo resultado. De forma alguma. [...] Agora, por exemplo, no *Homem Onça*<sup>61</sup>, um filme sobre as privatizações, eu vejo que quem fez o personagem ficar do jeito que ficou foi também a montagem. Certas passagens – esta cena, esta cena, do lado desta cena (som e gesto de corte e colagem) – que não estavam no roteiro, potencializam o drama daquele personagem. Isso não passou por mim, por exemplo. Nós somos meros restos ou consequências da atitude dos outros.

AC – O escritor senta-se ao computador e escreve as personagens, faz delas o que quer. O realizador não; está a trabalhar com outros homens, outras mulheres. Só que quando chega o momento da montagem, ele meio que se vinga e fica outra vez dono e senhor [da narrativa] (risos).

DC – Mas no próprio *set* eles também se vingam. Porque eles querem chegar a um resultado pré-pensado e ninguém vai chegar ao que foi pré-estabelecido. Então esta questão de um director saber induzir aquela besta-fera que é um actor, aquela coisa vaidosa, amórfica, desesperada, saber induzir esse negócio, esse corpo doido, para onde ele quer, também exige alta psicologia e alto conhecimento dessa massa obscura que é um intérprete.

[...]

---

<sup>61</sup> Globo Filmes, 2021.

AC – Que memórias é que guarda desse filme [*O ano da morte de Ricardo Reis*]?

DC – Foi sensacional. Foi lindo. Eu tenho essa cara, né? Essa cara, no Brasil, representa muito um universo rude ou rural ou... então eu tive que dizer muitos “nãos” para procurar outros campos. E fazer um poeta, um heterónimo do Fernando Pessoa, com a sensibilidade... isso para mim foi um privilégio, um salto na carreira abismal, abismal, porque uma sensibilidade que só os portugueses poderiam ter para este *physique du rôle* que eu carregou e aí eu agradeço muito ao João Botelho nesse sentido, porque eu abri um outro campo de sensibilização muito interessante. E uma equipe pequena, uma equipe ágil, e como te falei, um director formalista, que me restringiu e me enxugou e estou muito, muito, muito orgulhoso com a experiência. E eu das 60, não, 58 diárias, eu estava nas 58 diárias. Então eu não podia adoecer. A minha grande preocupação era não adoecer, porque todo o dia de filmagem eu estava [envolvido].

AC – Trabalho a sério.

DC – Exigiu muita responsabilidade e uma estrutura profissional muito séria. Foi uma grande travessia. Foi uma grande travessia. Vou guardar com muito carinho. A Pilar acompanhou – eu acho que a Pilar é responsável um pouco também pela minha escolha. Eu acho. Nunca me garantiram. Na época eu era casado com a filha do Chico Buarque e cheguei a perguntar para ele se era ele o responsável pela minha escolha, dada a proximidade com a Pilar. E eu nunca descodifiquei bem o porquê de ter sido escolhido. Dizem que quem escolhe os intérpretes são os personagens. [...] O personagem voga por aí procurando quem vai melhor representá-lo. Reza a lenda! Reza a lenda (risos).

AC – Um outro Ricardo Reis que venha já tem uma grande referência.

DC – Algumas pessoas me falaram – “finalmente conseguimos ver a cara do Ricardo Reis” (risos).

AC – Essa foi uma das primeiras coisas que eu, lá no “escurinho do cinema”, imaginei: e se o Fernando Pessoa estivesse a ver isto, o que é que ele...?

DC – Mas você vê a liberdade do João Botelho: botou um actor de quase 70... quando o Fernando Pessoa morreu com 40 e poucos. E aí o João Botelho fala – você deve ter lido isso – “ah, [o Pessoa] morreu com a cara de um velho de 80”. [...] Se fosse procurar a fidelidade, o Fernando Pessoa não podia ter a cara do Luís Lima Barreto.

AC – E, no entanto, eu acho que ele dá um Fernando Pessoa óptimo.

DC – Genial, genial.

FIM