

UNIVERSIDADE ABERTA



UNIVERSIDADE
AbERTA
www.univ-ab.pt

Ficção e História em *O ano da morte de Ricardo Reis* de José Saramago: uma leitura comparatista para o Ensino Secundário

Odília Alves da Silva

Mestrado em Estudos de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino

2015

UNIVERSIDADE ABERTA



Ficção e História em *O ano da morte de Ricardo Reis* de José Saramago: uma leitura comparatista para o Ensino Secundário

Odília Alves da Silva

Mestrado em Estudos de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino

Trabalho apresentado à Universidade Aberta como parte dos requisitos para obtenção do grau de mestre em Estudos de Língua Portuguesa – Investigação e Ensino.

**Orientação da
Professora Doutora Maria Paula Mendes Coelho**

2015

A Deus, o guia que ilumina os meus passos e me ajuda a pisar os espinhos, na caminhada da vida...

Agradecimentos

À Prof. Dra. Paula Mendes Coelho, pelas preciosas sugestões, orientação, apoio e bibliografia cedida, elementos cruciais para a concretização desta dissertação.

À Luz que me incentivou, com a sua força e coragem, a percorrer este caminho.

Aos meus amigos Idalina, Rui e Teresa pelo contributo prestado a nível bibliográfico.

Algo na posse de um livro – um objecto que pode conter um número infindável de fábulas, de palavras sábias, crónicas de outras eras, episódios humorísticos e revelações divinas – dá ao leitor o poder de criar uma história e ao ouvinte a sensação de estar presente no momento da criação da obra. O que importa nessas ocasiões é que o momento da leitura se represente na sua totalidade – a saber, com um leitor, uma audiência e um livro – sem o que o espectáculo não estaria completo.

(Manguel, 2010: 131)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo primordial compreender o modo como o passado histórico – 1936, ano da consolidação da ditadura salazarista – se incorpora no romance, *O ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago.

Tal compreensão, fruto da investigação e análise da obra, constitui, dentro de uma perspetiva comparatista, o ponto de partida não só para estabelecer uma relação com *Afirma Pereira*, de António Tabucchi, mas também com *Sostiene Pereira*, filme do realizador Roberto Faenza, com vista ao apuramento das semelhanças e das potenciais diferenças patentes nestas manifestações artísticas, verdadeiras representações do real.

Investigar e analisar a complexa tessitura intertextual da narrativa saramaguiana, é cruzar-se com os grandes vultos da literatura de renome internacional, tais como: Camões, Fernando Pessoa, Eça de Queirós, Cesário Verde entre outros. São estas grandes figuras que, em concomitância com os jornais, trazem o passado literário e histórico ao presente do leitor que, ora deambula pela mão do narrador, ouvindo os seus comentários e apartes temperados com ironia, caindo numa profunda reflexão, ora se delicia com os diálogos travados entre as personagens, sobretudo, Ricardo Reis e Fernando Pessoa, propiciadores de um ambiente fantástico no romance.

Servindo de suporte a investigação e a análise da obra, bem como o “Programa e Metas Curriculares de Português” (janeiro de 2014), delineia-se um conjunto de estratégias centradas numa metodologia comparatista, a desenvolver junto dos alunos do Ensino Secundário, alargando-se, no âmbito do projeto da semana literária, à comunidade educativa, com o intuito de se promover a leitura literária, bem como sensibilizar para as múltiplas vantagens provenientes da mesma.

Palavras-chave: Saramago/Tabucchi; Ficção/História; Comparativismo/Literatura Comparada; Promoção da Leitura Literária/ Ensino Secundário

ABSTRACT

The main objective of this project is to understand how the historical past – 1936, the year of consolidation of Salazar’s dictatorship – is incorporated into the novel *O Ano da Morte de Ricardo Reis* by José Saramago.

Such understanding, the result of research and analysis of the work, is in a comparative perspective, the starting point, not only to establish a relationship with *Afirma Pereira* by António Tabucchi, but also with *Sostiene Pereira*, a film by Roberto Faenza, in order to establish the similarities and potential differences present in these artistic works which are true representations of the reality.

Investigating and analyzing the complex intertextual texture of Saramago’s narrative means coming across great figures of internationally renowned literature such as Camões, Fernando Pessoa, Eça de Queiroz and Cesário Verde amongst others. These are the great names which, in concomitance with newspapers, bring back the historical and literary past to the present of the reader. In other occasions, the reader wanders by the hand of the narrator listening to his comments and asides seasoned with irony and suddenly falling into a deep reflection, or delights in the dialogues between the characters, especially, Ricardo Reis and Fernando Pessoa, propitiators of a fantastic atmosphere in the novel.

Serving as support, the investigation and analysis of the book, as well as the “Programa e Metas Curriculares de Português” (Syllabus and Goals of the Portuguese Language) (January 2014), a set of strategies, based on comparative methodology, was outlined, in order to be developed amongst Secondary School students, then taking it into the educational community during the literary week project, with the intention of promoting literary reading, as well as raise awareness of its multiple benefits.

Keywords: Saramago/Tabucchi; Fiction/History; Comparativism/Comparative Literature; Literature Reading Promotion/Secondary Education

Índice

Introdução	1
 CAPÍTULO 1. Ficção e História – Dois Espelhos do Real	
1.1. O aparecimento da História como suporte da literatura – breve abordagem.....	6
1.2. Literatura e História – uma interação (im) perfeita?.....	11
1.3. Contextualização histórica e política da obra de José Saramago.....	16
1.4. Europa – Portugal – Lisboa – 1936 – um labirinto histórico?.....	22
 CAPÍTULO 2. Interação entre a Literatura e a História em <i>O Ano Da Morte De Ricardo Reis</i>	
2.1. O valor da configuração intertextual na narrativa.....	29
2.2. Os textos jornalísticos – espelhos da (ir) realidade?.....	36
2.3. Referências intertextuais históricas.....	44
2.4. Referências intertextuais literárias.....	56
2.5. A vertente paródica – uma projeção do mundo real na ficção.....	79
 CAPÍTULO 3. Cruzamentos Literários: uma abordagem comparatista	
3.1. <i>O ano da Morte de Ricardo Reis</i> e <i>Afirma Pereira</i> (o livro; o filme): Cruzamentos.....	86
 CAPÍTULO 4. O Universo Literário no Contexto Escolar	
4.1. Estratégias para a abordagem da obra de Saramago.....	103
 Conclusão	128
 BIBLIOGRAFIA	133

INTRODUÇÃO

Que a sedução da História é uma constante nos textos de autores contemporâneos, não se pode negar. Que essa sedução não escapa ao gosto de José Saramago por recontar a saga dos portugueses, parece também que já é terreno assaz palmilhado: século XVIII, o ano de 1936, a trajetória do século XX ou o longínquo século XII foram temas de obras que o consagraram e que conduzem sempre ao infindável debate sobre a sua relação de escritor, logo, de produtor de ficção, com o discurso da História. (Silva, 1991: 174)

Com este trabalho pretendemos mostrar o modo como o passado histórico é incorporado no romance, *O ano da morte de Ricardo Reis*, bem como equacionar a relação existente entre a Ficção e a História, referenciando as estratégias utilizadas por José Saramago para concretizar este jogo de “sedução”.

Tentaremos, portanto, investigar e analisar o modo como a História é incorporada no romance, cientes da grande carga significativa que encerra o ano de 1936: consolidação do Estado Novo, a guerra civil de Espanha, a ocupação da Renânia e a invasão da Etiópia, pelos dois ditadores Hitler e Mussolini, respetivamente.

A investigação e a análise recairão, também, em Ricardo Reis, transladado da ficção pessoana, para envergar o papel de protagonista do romance. Tendo em conta a filosofia de vida do poeta das “Odes” que faz dele um “mero espetador do espetáculo do mundo”, a nossa curiosidade levar-nos-á a observar, pormenorizadamente, a sua conduta face aos acontecimentos nacionais e estrangeiros que ocorrem naquele ano.

Na tentativa de levarmos a cabo este trabalho, no primeiro capítulo (subcapítulo 1.1), será feita uma breve abordagem ao aparecimento da História como suporte da Literatura, no sentido de percebermos as causas que ditaram a dicotomia criada entre estas, que se prolongou até grande parte do século XX, sobretudo, na Europa Ocidental. Ainda que breves e sem sermos exaustivos, focar-nos-emos nos séculos XIX e XX, por estes motivos: o primeiro, por ser o principal responsável por tal clivagem, fundada na afirmação da História como a potencial detentora da verdade objetiva; o segundo, pelo facto de ter conseguido, após um prolongamento significativo, pôr termo ao antagonismo existente entre o histórico e o ficcional.

Lugar de destaque terá José Saramago, grande figura da literatura portuguesa e Prémio Nobel em 1998. Preocupado com o mundo social, revisita a História, insere-a no romance e catalisa o leitor que, fruidor do prazer estético, preenche os vazios que lhe são

propositadamente reservados, embora nunca possa “retirar do texto a certeza explícita de que a sua interpretação ou a sua compreensão seja a mais correta ou verdadeira” (Flory, 1997: 32).

Baseando-nos, particularmente, nos estudos de Linda Hutcheon, Maria Alzira Seixo, José Saramago, Susana Afonso e Helena Kaufman, tentaremos investigar (no subcapítulo 1. 2) a natureza da relação entre a História e a Ficção, bem como descobrir a estratégia utilizada por Saramago para conseguir a harmonização entre dois mundos aparentemente inconciliáveis. Destacaremos, também, o papel do narrador, elemento crucial na narrativa, que torna possível essa harmonização.

De seguida, elencar-se-ão (no subcapítulo 1.3) os acontecimentos que concorrem para a contextualização histórica e política do ano de 1936 – ano da morte do protagonista, Ricardo Reis.

Nesta sequência, através da investigação e da análise (no subcapítulo 1.4), focar-nos-emos nos eventos que influenciam, apesar do seu não envolvimento, a vida de Ricardo Reis, tais como: a ditadura fascista em Itália e em Portugal, representada por Mussolini e por Salazar, respetivamente, a expansão do nazismo na Europa e a Guerra Civil de Espanha com o apoio do governo português a Franco.

Dada a grande relevância que assume a intertextualidade em *OAMRR*, por ser o seu pilar estruturante, reservar-lhe-emos grande parte significativa deste trabalho (todo o Capítulo 2). Sem nos alongarmos, começaremos por uma explicitação do valor da configuração intertextual na narrativa (subcapítulo 2.1), já que ela, nas suas várias manifestações, é factor determinante na construção de sentido da obra. A reforçar esta ideia, vale destacar o seguinte:

Todo o texto é absorção e transformação de um outro texto, através de um processo de escrita-leitura, onde uma citação, uma alusão, uma apropriação de um texto reaparece fora de seu contexto primeiro; o “velho” torna-se “novo” numa reutilização que o descontextualiza, possibilitando uma nova leitura, com uma variada gama de conotações. (Flory, 1997: 76)

Como forma de analisarmos o processo de transformação do “velho” em “novo”, ou seja, a sua imbricação no romance, debruçar-nos-emos (no subcapítulo 2.2) sobre os textos jornalísticos, extraídos, em maior número, do jornal *O Século*. Tratando-se este de um documento que assume cariz testemunhal do ano de 1936, ano marcado pela afirmação da

ditadura salazarista, procuremos saber o teor das suas notícias: serão elas, afinal, verdadeiros espelhos da (ir) realidade?

Veremos e analisaremos (no subcapítulo 2.3) as referências intertextuais históricas, que traduzem os acontecimentos marcantes daquele ano, não descurando o seguinte: o papel da polícia política, PIDE, visto Ricardo Reis ser vítima da sua perseguição; o comportamento do povo faminto que, idolatrando Salazar, esperava com resignação pelo “Bodo do Século”; a ficção ao serviço da propaganda salazarista.

Entre a vasta galeria de autores presentes em *OAMRR*, centrar-nos-emos (no subcapítulo 2.4), especialmente, em Camões, Fernando Pessoa ortónimo e seus heterónimos, bem como em Jorge Luís Borges, com vista à descodificação e apreensão do novo sentido que os seus textos ganham na narrativa.

Sendo a paródia uma estratégia predileta, no romance pós-moderno, que envolve o leitor num jogo de cariz didático e lúdico, analisaremos (no subcapítulo 2.5) algumas passagens, onde esta se presentifica, com o intuito de descobrirmos o seu valor no contexto da obra *OAMRR*. Para esta vertente, contamos com o apoio dos textos de Horácio Costa, Linda Hutcheon, Isaura de Oliveira, Maria Alzira Seixo e Sueli Flory.

Tendo em conta a importância de que se reveste o Comparativismo para a apreensão das relações existentes entre diversas obras e entre diversas artes, relacionaremos, no capítulo 3, a obra de Saramago, em análise, com o romance *Afirma Pereira*, de António Tabucchi, para compreendermos o modo como dois autores diferentes interligam o passado histórico com a Ficção, visto que a ação dos dois textos se reporta à Lisboa da época salazarista, ou seja, ao período de consolidação do Estado Novo. Relembre-se que, ao longo deste processo analógico, serão também equacionadas as eventuais diferenças detetadas, pois não podemos esquecer que “a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais” (Carvalho, 2006: 87).

Para encerrar o capítulo 3, e partindo do pressuposto de que a literatura e o cinema estabelecem uma estrita relação, desde há muito tempo, através da adaptação por este de vários géneros literários, recaindo a tónica no narrativo e no dramático, tentar-se-á estabelecer, sempre numa perspectiva comparatista, as relações entre *Afirma Pereira*, de António Tabucchi e o filme *Sostiene Pereira*, de Roberto Faenza, de 1996, no sentido de se

apurar quer as semelhanças quer os eventuais contrastes existentes entre estas duas formas de arte.

Em terceiro e último lugar (capítulo 4), como produto da investigação e análise do processo da revisitação da História, matéria-prima deste trabalho, apresentaremos uma proposta de estratégias que nos parecem ser adequadas para a abordagem de *O ano da Morte de Ricardo Reis*. Esta proposta terá como suporte o “Programa e Metas Curriculares de Português – Ensino Secundário” de janeiro 2014, visto contemplar esta obra, embora por um período de dois anos, como estudo obrigatório. De acordo com este programa, o estudo de *OAMRR* permitirá “que a opção” por esta obra ou por *Memorial do Convento*, “no futuro, seja mais sustentada”.¹ Neste sentido, e por acharmos pertinente, analisaremos, comparativamente, o perfil de algumas personagens das duas obras de Saramago, sem descurarmos o contexto histórico em que as mesmas se inserem, bem como o seu estatuto social e cultural, tendo sempre presente este conceito:

Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura. Por isso, valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente, onde o exemplo dos provérbios ilustra a frequência de emprego do recurso.” (Carvalho, 2006: 6)

Partindo do princípio de que o Comparativismo é um processo valioso na vida do ser humano, dada a sua prática sistemática e inconsciente no seu dia a dia, terá, em nosso entender, de ser contemplado nos diversos níveis de aprendizagem. Porém, aduz-se que estudar literatura comparada não se confina ao estudo comparativo entre obras de autores falantes da mesma língua ou de línguas diferentes. Sendo a literatura comparada extensiva a várias obras de arte, podemos investigar, por exemplo, a relação pintura / literatura ou filme / literatura.

À luz destas reflexões, vejamos o que compartilha conosco George Steiner:

Considero que a literatura comparada é, quando muito, uma arte da leitura exata e exigente, um modo de escutar atos de linguagem orais e escritos que privilegiam determinadas componentes desses atos. Essas componentes não são negligenciadas em nenhum método de estudo da literatura, mas, na literatura comparada, são privilegiadas. (Steiner, 2003: 157)

¹ “Programa e Metas Curriculares de Português – Ensino Secundário”, janeiro 2014, p. 27.

Cientes de que “a literatura amplia o nosso universo” e nos incita “a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo” (Todorov, 2009: 23), achámos conveniente que os alunos partilhassem o seu trabalho com a comunidade educativa. Essa partilha efetuar-se-á em três sessões (capítulo 4), onde recorreremos a várias estratégias diversificadas, com o intuito de sensibilizarmos os presentes para a importância da leitura literária. Concomitantemente, será nossa intenção transmitir a todo o auditório esta “brilhante” ideia: “Somos todos feitos do que os outros seres humanos nos dão: primeiro nossos pais, depois aqueles que nos cercam; a literatura abre ao infinito essa possibilidade de interação com outros e, por isso nos enriquece infinitamente” (*ibidem*: 23-24).

É, pois, a ânsia de enriquecimento infinito que nos impele para o estudo da obra *O ano da morte de Ricardo Reis*, foco fulcral deste trabalho, cuja metodologia será baseada na investigação, na análise e na reflexão, tendo como pilar o leque bibliográfico / documental imprescindível à sua concretização. Recorrer-se-á à bibliografia de cariz histórico para a articulação da narrativa com o período histórico europeu contemplado no romance.

CAPÍTULO 1. Ficção e História – Dois Espelhos do Real

1.1. O aparecimento da História como suporte da Literatura – breve abordagem

Com a constituição do campo simbólico literário no século XVIII e a aquisição do estatuto de ciência pela história no século XIX, entre os dois discursos abre-se uma verdadeira clivagem epistemológica que os demarcará durante muito tempo como duas formações discursivas rivais e antagónicas, pertencentes aos campos opostos da ciência e da arte. (Caragea, 2005)²

O início do século XIX pautou-se pela união da arte, da ciência, da filosofia e da história, com o mesmo objetivo comum – “compreender as experiências da revolução francesa” (White, 2001: 54). A estreita relação entre a arte, a ciência, a filosofia e a história fez com que os historiadores considerassem o século XIX um período clássico da sua disciplina.

Todavia, num dado momento, tudo se desmoronou, não porque os artistas, os cientistas e os filósofos deixassem de manifestar qualquer interesse pela temática histórica, mas porque muitos historiadores se vincularam a determinadas ideologias relativamente ao que deveria ser a essência da arte, da ciência e da filosofia.

No seio dos historiadores, imperava a convenção de que a verdade deveria ser identificada com o facto, considerando, deste modo, a ficção o oposto da verdade. Assim, como oposto da verdade, passaria a ser uma barreira à compreensão da realidade, e não um recurso conducente à sua aprendizagem. Tal oposição vigoraria, por muito tempo, no pensamento do Homem ocidental.

Desde a sua origem, a Historiografia foi tomada como padrão da verdade. Refira-se que, até ao período precedente à Revolução Francesa, foi “considerada convencionalmente uma arte literária” e tida como “um ramo da retórica”. O seu carácter fictício teria sido, na generalidade, reconhecido (*ibidem*: 138).

No século XIX, com o historicismo, a História culminou na autoatribuição do “domínio único e absoluto do real”, relegando a escrita para um plano secundário, todavia sem consequências na formação do “objeto histórico” (Caragea, 2005).³

Uma vez minimizada a natureza textual, a História assume-se quer como um discurso verdadeiramente objetivo, quer como um discurso que segue uma forma literária, por

² CARAGEA, Mioara (2005). “História”, in *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), coord. de Carlos Ceia.

³ *Idem, Ibidem* s.p.

motivos estratégicos de comunicação. Enquanto a História é vista como a detentora da “verdade objetiva”, a Literatura é posicionada no “domínio da invenção, que só obliquamente alude à verdade”, acabando por sofrer acusações de “irresponsabilidade epistemológica”, das quais se tentará libertar, com recurso a vários meios. Como meio de superação, tomemos como exemplo a instituição do romance histórico, na sua estrutura clássica, por Walter Scott. Com este texto, Scott visará o completamento do discurso histórico, bem como trazer à história erudita, através do recurso ao imaginário, a vivacidade da qual carecia.

Ainda, neste âmbito, não se poderá esquecer o romance realista que, no “plano da história imediata”, entrou em competição com o discurso histórico, constituindo, como Balzac, “mapas cognitivos completos e estruturados da sociedade sua contemporânea” (Caragea, 2005).⁴

Durante um período de tempo bastante significativo, os historiadores foram confrontados com críticas, suscitadas pelos “cientistas sociais”, concernentes à “amenidade do método”, à “imperfeição do sistema” e à “ambiguidade das pressuposições sociológicas e psicológicas” (White, 2001: 39). Sentindo necessidade de se justificarem, perante a crítica, acerca da sua incapacidade de “sondar as camadas mais sombrias da consciência humana” e da sua resistência quanto à utilização das formas contemporâneas de representação literária, os historiadores apontam a História como uma “semiciência”. Como semiciência, na sua perspectiva, os dados históricos não se submetem ao “livre” condicionalismo da arte, nem os seus modos narrativos passariam por qualquer processo de escolha, dada a exigência da matéria histórica.

O êxito de tal estratégia justificativa permitiu aos historiadores a reivindicação de um plano intermédio, “epistemologicamente neutro”, que se supunha existir entre a arte e a ciência, chegando, por vezes, a afirmarem que “somente na história é que a arte e a ciência se mantêm numa síntese harmoniosa” (*ibidem*: 40).

Partindo deste princípio, o historiador assumiria, então, o papel de mediador entre dois tempos: o passado e o presente, bem como teria a tarefa de juntar duas formas de compreensão do mundo que se encontravam separadas. Todavia, essa posição intermédia, supostamente neutra, assumida com “autoconfiança” e “orgulho”, desvaneceu em virtude

⁴ *Ibidem*: s.p

da descoberta do “carácter construtivista” que emanava das afirmações oriundas do universo artístico e científico.

No século XX, destaca-se uma grande hostilidade à história por parte do escritor moderno, ao ponto deste fazer uso do historiador para representar, quer no romance quer no teatro, o “exemplo extremo de sensibilidade reprimida”, por ser incapaz de lidar com as componentes da “experiência humana”, cuja descoberta é o objetivo crucial da arte moderna.

Entre os vários vultos que se manifestaram hostis à História, no final do século XIX, e que influenciaram fortemente a geração seguinte, destaca-se Nietzsche, cuja ideologia se traduz na oposição entre a imaginação artística e a imaginação histórica. E, para demonstrar o seu menosprezo pela História, anunciou: “O sentido histórico exagerado, levado ao seu extremo lógico, erradica o futuro porque destrói as ilusões e priva as coisas existentes da única atmosfera em que podem viver” (*apud* White, 2001: 44).

No início do século XX, esta hostilidade à História acentuou-se nos intelectuais de toda a Europa Ocidental, culminando na perda total do carácter prestigioso que esta ciência ainda detinha entre os artistas e os cientistas sociais. A Primeira Guerra Mundial viria dar razão às ideologias de Nietzsche, expostas duas décadas anteriores. Afinal, a História não preparou os homens para o “advento” da guerra, não os preparou para a enfrentar, nem foi capaz, no período pós-guerra, de se posicionar acima das “estreitas alianças partidárias”.

A atitude anti-história continuava. Spengler e Malraux, nos antípodas deste (Nazismo alemão e Existencialismo francês), desvalorizavam a História, na medida em que, para ambos, ela “destruía mais do que estabelecia a responsabilidade para com o passado” (*ibidem*: 49).

Em 1923, Ortega Y Gasset partilha da mesma ideia e classifica o passado como um “fardo”. Na sua perspectiva, as instituições e os teatros são “anacronismos”, pois não evidenciam coragem para estabelecer qualquer rompimento com os “acréscimos desvitalizados” do passado.

Este sentimento de irrelevância do passado também foi partilhado por Hitler que, para além de basear a sua revolução niilista nesta ideologia, afirmou que “o que era verdadeiro no século XIX, já não é verdadeiro no século XX”. Em concordância com Hitler, aparecem vultos de renome, tais como: Heidegger e Jünger próximos da ideologia nazi, Camus e Sartre (existencialistas, nos antípodas dessa ideologia). Segundo estes dois últimos, o

problema do passado não residia na forma como deveria ser estudado, mas sim se deveria, de facto, ser estudado. Mas ainda Camus parece acreditar na habilidade do escritor, uma vez que é esta que permite “lançar uma rede especiosa de “sentido” sobre o passado”, esclarecedora para a sociedade (White, 2001: 49-50).

Entretanto, os escritores modernos não se debruçam sobre a “imaginação histórica”. Efetivamente, para muitos deles, “a imaginação histórica” constitui um obstáculo a qualquer tentativa de resolução dos problemas espirituais da atualidade. O historiador, visto por uma parte significativa do universo artístico, é “o portador de uma doença” que, no século XIX, teria sido, simultaneamente, “a força motriz e a nêtese da civilização”. Esta é a justificação para que grande parte da ficção moderna envidasse esforços no sentido de libertar o homem ocidental da “tirania da consciência histórica.” É essa libertação, segundo a ficção moderna, que capacita os homens para enfrentarem os problemas.

Confrontado com tais ideologias, na época contemporânea, o historiador terá como tarefa “restabelecer a dignidade” da História, de forma a colocar os seus estudos em sintonia com os intentos dos demais intelectuais – uma estratégia que contribui para a libertação do presente do “fardo da história” (*ibidem*: 53).

Segundo Hayden White, essa libertação passará pela admissão, por parte do historiador, da “revolta atual contra o passado”, tendo em conta que o homem ocidental contemporâneo possui boas razões para o seu convencimento de que o registo histórico, tal qual tem vindo a ser efetuado, apresenta escassez de soluções para os seus problemas. Essa libertação passará, também, pelo estabelecimento do “valor do passado, não como um fim em si”, mas como uma forma de proporcionar expectativas sobre o presente, que apontem as soluções para os seus problemas. O historiador poderá, então, “reivindicar “ser uma voz no diálogo contemporâneo” (*ibidem*).

Face ao exposto, somos levados a apontar que tal ideologia se aplica ao pós-modernismo, nas suas diversas vertentes, desde a arquitetura à poesia. Nelas, com recurso à reflexão crítica, problematiza-se o passado que, segundo os seus artistas, apesar de defenderem tanto a sua presença, nunca poderá ser visto como um “retorno” nostálgico. Na perspetiva de Portoghesi, o passado “não é uma idade de ouro que deva ser recuperada” (*apud* Hutcheon, 1991: 20).

De facto, o que os pós-modernistas efetivamente defendem não é a recuperação dessa idade dourada, nem tão pouco a revisitação da história com o intento de se encontrar um

“sentido atemporal e transcendente”, mas uma “reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente” (*ibidem*: 36), temperados, na generalidade, com ironia crítica. E é precisamente a ironia, uma estratégia preciosa, que impede os pós-modernistas de caírem nas malhas da nostalgia. Assim sendo, não há qualquer desejo de voltar ao passado como uma época de valores “mais simples ou mais dignos”. Na senda desta teoria, atente-se nas palavras de Umberto Eco, 1983: “A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, como não pode ser realmente destruído porque sua destruição conduz ao silêncio [...] precisa ser reavaliado: mas com ironia e não com inocência” (*ibidem*: 124).

Neste âmbito, aduza-se ainda o papel da auto-reflexividade. É precisamente a auto-reflexividade paródica, desprovida de toda a sua inocência, que proporciona à literatura pós-moderna, de forma paradoxal, a afirmação da sua autonomia modernista como arte, bem como a investigação das suas relações complexas e íntimas com o mundo social no qual se insere.

Ora, é justamente a preocupação com o mundo social que leva os autores pós-modernistas a investirem na “escrita de uma História transfigurada com vestes ficcionais”, servindo-se de eventos da história portuguesa, ocorridos ao longo de séculos (Roani, 2003: 99). Os romances produzidos com base no real histórico, não só envolvem o leitor “na matéria apontada”, como também lhe impõem várias questões difíceis de contornar. Estas questões atribuem aos textos características “crítico-combativas” que, por sua vez, provocam no leitor uma atitude socialmente empenhada na transformação da sociedade.

Importa, neste contexto, lembrar a obra de José Saramago, onde o passado aparece com uma função “brechtiana” de crítica do presente”, alicerçada na preocupação e na temática da contemporaneidade (Seixo, 1986: 22). Segundo esta estudiosa, o autor consegue, de forma inigualável, na ficção contemporânea, a imbricação da História no discurso do romance, construindo um “tipo de linguagem onde o passado objectual” é contaminado pelo “presente crítico e perspectivante”.

Todavia, é bom lembrar que a imbricação da História nos romances de Saramago não os leva à classificação de romances históricos. Na verdade, Saramago faz uma reconstituição fidedigna do passado, “para o filtrar de modo consciente por uma ótica do presente”, não se verificando o mesmo no romance histórico, onde “o presente se abandona como tal para mergulhar completamente no passado e nele se integrar” (*ibidem*: 23).

Acrescente-se, ainda, que o presente, trabalhado nos romances de Saramago, não se reporta ao presente da sua atualidade contemporânea, uma vez que “o quotidiano comum ou o real efetivo” não vigoram nos seus textos (Seixo, 1999: 124). Para o leitor contemporâneo, cuja experiência dita a vivência do presente, “a História é um tempo outro”, já que o autor escreve o romance “a pensar no presente muito mais que no passado”, apesar deste ser tomado como objeto (*ibidem*: 54-55).

Neste contexto, refira-se a força dimensional conferida à escrita que, “como escrita e não vida, pode ser sempre reescrita, emendada” (Filho, 1998: 3). A ela cabe confirmar a índole da ficção, também esta passível de ser corrigida, uma vez que, à semelhança da história, não é “o retrato fiel” e, simultaneamente, intocável daquilo que representa.

Convém também destringir que as emendas ou correções são o produto de um processo imaginativo que está na base da elaboração de uma outra história, de um outro real e de uma outra verdade. Além disso, não podemos esquecer que a ficção, em qualquer circunstância, acarreta consigo uma vertente intencional “comprometida com o imaginário.” Tal comprometimento com a imaginação, atribui à ficção, no ato de presentificação da história, o poder de a libertar da inércia, à qual parece estar condenada.

1.2. Literatura e História – uma interação (im) perfeita?

A complexa articulação entre a matéria histórica e a matéria ficcionada é, pois, um caprichoso jogo criado pelo narrador, no qual, através da negação de convenções previamente aceites, o leitor vai sendo conduzido a aceitar a realidade criada pela ficção. (Sousa, 2004: 257)

Grande tem sido a preocupação de muitos estudiosos, no sentido de encontrarem uma explicação para essa relação “complexa” existente entre a História e a Literatura. A complexidade dessa relação residirá na natureza de cada uma delas. Enquanto a primeira se reporta aos factos ocorridos numa sociedade e em determinados contextos, a segunda esmera-se por os representar, metamorfoseando-os, através da imaginação do autor.

Tendo em conta o carácter discursivo que reveste tanto a narrativa histórica como a narrativa ficcional do Pós-modernismo, Hutcheon (1991) partilha connosco a lição daí extraída: “O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado” (Hutcheon, 1991: 122).

Como nos é dado observar, enfatiza-se o facto de que só podemos conhecer o real do passado dentro desses “sistemas de significação”. Todavia, ressalve-se que o significado, captado pelo leitor, não resulta dos acontecimentos, mas no método que transfigurou esses mesmos acontecimentos do passado em factos históricos presentes. Esse processo de transfiguração não poderá ser visto como uma forma de “escapar” à verdade, mas uma forma de reconhecer “a função de produção de sentido dos construtos humanos” (*ibidem*).

Nesta linha de ideias, merece especial destaque o carácter paradoxal do discurso pós-moderno, uma vez que este, no ato de reinserção dos contextos históricos que atuam como significantes ou determinantes, consegue, simultaneamente, questionar toda a noção do conhecimento histórico. O próprio ato de questionar já é, por si só, uma das estratégias delineadas, pelo autor, para a inserção do histórico na ficção.

Nesta sequência, convém sublinhar que, na relação da História e da Literatura, é notória a existência de “uma deliberada contaminação” dos acontecimentos históricos pelos “elementos discursivos” de cariz didático e situacional. Tal “contaminação” resulta do questionamento dos princípios subjacentes às afirmações históricas, tais como: a objetividade, a neutralidade, a impessoalidade e a transparência da representação (*ibidem*: 125).

Por conseguinte, somos levados a referir que esse questionamento tem como cerne as exigências inerentes ao discurso e ao “enraizamento literário da criação ficcional em circunstâncias históricas particulares” (Sousa, 2004: 252). Estas exigências, por sua vez, levarão a uma valorização do processo de construção do significado, seja ao nível da produção escrita, seja ao nível da sua receção, traduzindo, assim, uma grande preocupação com o envolvimento do leitor.

A este propósito, é importante salientar que o autor pós-modernista, deliberadamente, suspende qualquer validade familiar no seu texto, proporcionando a criação de “vazios”, também apelidados de indeterminações, na interação emissor / recetor. A eficácia destes vazios ou indeterminações, ao colocar “em abalo” a relação de diálogo entre o texto e o leitor, conduz “às condições de reconhecimento de uma situação – quadro”, onde se atinge a convergência entre os dois (Flory, 1997: 82). Deste modo, sublinhe-se que a descodificação da mensagem, transmitida pelo mundo ficcional, não se opera, apenas, através daquilo que é efetivamente dito, mas, sobretudo, pelo “não-dito, pelos brancos e

vazios” e pelos intervalos que se vão estabelecendo no momento da construção do sentido do texto (*ibidem*).

Convém, também, frisar que todo o processo de descodificação, no universo ficcional, se deve, em grande parte, à cumplicidade que vigora entre autor / narrador e recetor. Na verdade, ao fazermos uma leitura global da obra saramaguiana, apercebemo-nos da existência de um “plano enunciativo”, que se constrói em conexão com “um leitor cúmplice” que é, afinal, o “destinatário” de inúmeros comentários, pontos de vista e apartes, na sua maioria, irónicos, que deixam transparecer a voz do sujeito discursivo, pejada de sabedoria, no “plano temporal da atualidade” (Seixo, 1999: 85).

Esse “sujeito discursivo” é o narrador onisciente que, no texto de Saramago, se declara “explicitamente contemporâneo do leitor”, ao fornecer-lhe não só “os detalhes e pormenores históricos da época passada que descreve”, como também uma perspetiva da realidade que abarca o presente e o futuro (Kaufman, 1991: 127).

Neste contexto, aluda-se ao anacronismo, uma estratégia que, socorrendo-se da retórica, para além de justificar a contemporaneidade do narrador e de aproximar o passado ao leitor moderno, assume papel determinante na contextualização. A este respeito vejamos o que nos diz a autora: “Através de várias referências que lhe faz o narrador ou um dos personagens, o anacronismo torna-se um dos veículos da narrativa, um recurso retórico que mostra ser a revisitação do passado impossível sem o contexto que o presente lhe inscreve” (*ibidem*).

Como se pode verificar, o anacronismo é decisivo na revisitação da História, porque, enquanto forma de realização da linguagem, torna possível uma relação com o mundo ficcional, procurando esclarecer o que poderia ser incompreensível para o leitor contemporâneo.

Consciente da importância do narrador relativamente à imbricação da História na Literatura, citemos o que nos diz José Saramago: “Num caso como no noutro, porém, estes dois vastos mundos, o mundo das verdades históricas e o mundo das verdades ficcionais, aparentemente inconciliáveis, serão harmonizados pela instância narradora.”⁵

À luz desta reflexão, fica bem claro que, no universo do romance, é a “instância narradora”, o elo crucial que torna possível a esfera harmoniosa entre o real e o ficcional.

⁵ SARAMAGO, José. “Contar a vida de todos e de cada um”, Fundação José Saramago, 2011. <http://josesaramago.org/4373.html> [Consultado em 12-04-2014].

E, nesta sequência, refira-se as duas perspetivas diferentes de narrador que o autor apresenta. A primeira remete para aquele narrador que tem uma atitude “imparcial”, que não deixa transparecer qualquer marca de subjetividade naquilo que vai relatando e, ao mesmo tempo, se mantém “fora dos conflitos”, como mero “espetador e relator”. O segundo confina-se a um narrador “mais complexo”, que não possui uma “voz única”. Trata-se de um narrador que, embora se torne familiar para o leitor, durante o percurso narrativo, lhe causa, simultaneamente, estranheza, ao ponto de lhe parecer um *outro*. Este narrador “instável”, que altera constantemente a sua opinião, será, no dizer do romancista, “o instrumento ou o sopro de uma voz coletiva”. Será, também, “uma voz particular”, que não se deixa identificar pelo leitor, ou será, então, uma voz que, com os seus dotes artísticos, consegue levar o leitor a identificar-se com ele. Enfim, este narrador poderá, talvez, “ser a voz do próprio autor.”⁶

Dignas de apontamento, neste momento, são as personagens que, no romance pós-moderno, diferem das do romance histórico tradicional do século XIX, pela sua excentricidade. Esta excentricidade traduz um duplo sentido: a sua marginalização, na generalidade, pelos “relatos da História oficial”, facto que contribui para “uma nova visão de acontecimentos”, e a sua invulgaridade e originalidade, características completamente diferentes das outras personagens do seu meio envolvente (Kaufman, 1991: 130).

Estas duas vertentes, invulgaridade e originalidade, passarão pela inserção do fantástico ou maravilhoso, no romance, tanto para harmonizar a relação entre a História e a Literatura, como para levar o leitor a refletir sobre o que realmente “poderia ter sido” ou poderá ser.

Tendo em conta o exposto, não deixamos de concordar de que não há qualquer impossibilidade relativamente à revisitação do passado, no universo da ficção. No entanto, tal revisitação só poderá ocorrer, através de um processo de correção, dado que a reconstituição da História é definitivamente impossível. No sentido de deixar bem claro o processo de correção, operado no seu romance, Saramago explicita:

Quando digo corrigir, corrigir o Passado, não o é no sentido de emendar os factos da História [...] mas sim [...] *introduzir* nela pequenos cartuchos que façam explodir o que até aqui parecia indiscutível; por outras palavras, substituir o *que foi* pelo *que poderia ter sido*.⁷

⁶ *Idem, ibidem.*

⁷ SARAMAGO, José. *Op. Cit.* s.p.

É, pois, com base na preocupação de “substituir o *que foi* pelo que *poderia ter sido* que se traça o objetivo principal do autor – revisitar a História para repensar o presente e preparar o futuro. Daí decorre a necessidade do autor “introduzir nela pequenos cartuchos” de modo a que a nova História consiga agitar as consciências para assuntos jamais abordados. Trata-se, afinal, de um novo texto, que escapa ao “domínio do meramente factual, dos registos oficiais”, que visa acordar / ressuscitar os “esquecidos da História” (Silva, 1991: 174).

Sob esta perspetiva, convém referir que os “esquecidos da História” – aqueles homens e aquelas mulheres do povo que ajudaram a construir Portugal – tiveram lugar no romance de Saramago após a Revolução do 25 de abril. A censura não só impedia determinadas publicações, como também condicionava a capacidade criativa do autor, confrontando-o “com a eventual inutilidade do seu produzir, provocando o vazio de sentido, anulando ímpetos de escrita” (Seixo, 1984: 31).

Com a reconquista da liberdade, o autor mostra, de forma clara, a sua posição contrária à ideologia histórica imposta pelo regime salazarista. Era chegada a hora de rever a “história pátria”, de focar o “marginalizado” e de registar a “História menor e popular” (Kaufman, 1991: 135). Era chegada a hora de o povo português pôr fim ao complexo de inferioridade, nutrido pelo “velho motivo da comparação com a Europa civilizada”.

Assim, no romance de Saramago, se valoriza o “engenho português” e “a energia criativa do povo”, confrontando-se o conceito da “irracionalidade das massas” defendido pela “demagogia fascista”. A desmitologização do passado jamais funcionará como uma força que conduz à inércia de uma nação, mas, por motivos de “grandeza e importância mundial”, a presenteia com “direitos especiais” (*ibidem*).

Neste sentido, sublinhe-se que o mais interessante para o leitor, no texto saramaguiano, não é a “ficção da História”, mas o modo como se processa a ficção, por ser a “urdidura em palavras da experiência temporal do homem que se recorta num quotidiano social e actualmente emergente” (Seixo, 1999: 123).

E é essa “urdidura em palavras”, fruto da imaginação do autor, a “mágica” que consegue quebrar as fronteiras ontológicas entre a História e a ficção, originando um novo texto, onde “o reflexo do real rapidamente se converte no real desse reflexo” (Lima, 2000).⁸

⁸ LIMA, Isabel Pires de (2000). “Traços pós-modernos na Ficção Portuguesa Actual”, in: *Semear (Revista da Cátedra Pe. António Vieira de Estudos Portugueses)*. Rio de Janeiro, Instituto Camões / PUC-Rio. N°04, jan.

Posto isto, somos levados a concordar com a ideia de que, efetivamente, não há “nenhuma incompatibilidade, nenhum estranhamento quando a ficção faz a História”, já que “podemos deambular e revisitar Lisboa com os olhos de um Ricardo Reis roubado do texto e do livro para compor um outro livro” (Silva, 1991: 176).

1.3. Contextualização histórica e política da obra de José Saramago

A nós o que nos vale, meu caro doutor Reis, neste cantinho da Europa, é termos um homem de alto pensamento e firme autoridade à frente do governo e do país [...]. Não há comparação possível entre o Portugal que deixou ao partir para o Rio de Janeiro, e o Portugal que veio encontrar agora [...] (Saramago, 2011: 184)⁹

É bem visível o tom irónico que emana destas palavras, visto espelharem a realidade no seio de uma nação, quando se dá, na maior parte das vezes, a implementação de um novo regime – o que para uma minoria, representada, nesta passagem, pelo doutor Sampaio, é o paraíso, para outros, ou para a esmagadora maioria, poderá ser o inferno.

À semelhança de vários países da Europa, instalara-se, então, em Portugal, a ditadura, chefiada por aquele “homem de alto pensamento e de firme autoridade”, António Oliveira Salazar. Partindo do princípio que houve vários fatores que prepararam todo o cenário da década de 30 em Portugal, e especificamente o ano de 1933, data que assinala o início do regime ditatorial, achamos pertinente fazer uma sintética abordagem dos mesmos.

Entre 1920 e 1930, o continente europeu sofreu a ameaça de um regime totalitário – o fascismo. A Itália foi o primeiro país a implementar esta forma governativa, tendo em conta que um “*jornalista transformado em revolucionário conduz uma falange de camisas negras, seus partidários, a uma sinistra vitória do credo político reaccionário que designa por fascismo*”.¹⁰

⁹ Para todas as citações referentes a *O ano da morte de Ricardo Reis*, no corpo do texto, guiar-nos-emos pela presente edição que poderá ser apresentada de forma abreviada *OAMRR*. Por questões práticas, indicaremos as páginas no final de cada citação.

¹⁰ *Os grandes acontecimentos do Século XX*, Selecções Do Reader`s Digest, (s. d.) p: 170-172. A respeito de fascismo, leia-se: “Embora o fascismo tivesse surgido no período convulsivo que se seguiu à I Guerra Mundial, englobava numerosas ideias que havia décadas circulavam na Europa. De entre elas destacava-se um profundo sentimento antimarxista, a crença de que a democracia era um cancro no sagrado corpo do Estado e a ideia [...] de uma luta evolucionária pela sobrevivência”.

Benito Mussolini, assim se chamava o célebre “jornalista transformado em revolucionário” (Carneiro, 1997: 187)¹¹ que, discursando, afirmou: “Digo-vos (...), com a solenidade que o momento exige: ou o Governo nos entrega o poder ou nós o tomaremos, descendo sobre Roma. Agora é uma questão de dias, talvez de horas.” E, em coro, as 6000 camisas negras, que formavam o seu auditório, gritaram: “Para Roma!”¹²

Mussolini, após a “marcha sobre Roma”, chegou ao poder em 1922, sem encontrar qualquer resistência por parte do rei Vítor Manuel III. Este monarca estava ciente de que uma oposição a Mussolini desembocaria no desmoronar da Casa Real e numa guerra civil. O Parlamento, dividido, concedeu-lhe plenos poderes.

Em 1924, a vitória eleitoral de Mussolini, levou-o a criar um Estado totalitário alicerçado no corporativismo¹³ e na intervenção estatal na economia. Simultaneamente, impôs a censura e deu início a uma perseguição aos seus opositores políticos, fazendo uso da milícia fascista – os intitulados “camisas negras” (Carneiro, 1997: 189).

Em 1925, Mussolini, formalmente, proclamou-se ditador. Consequentemente, ordenou a demissão de todos os ministros não seguidores dos ideais fascistas, a dissolução de todos os partidos da oposição e a submissão da imprensa ao órgão do Governo. Roma transformou-se, assim, no centro das decisões. Através do corporativismo, o Estado podia controlar não só as entidades patronais e os trabalhadores, como também todas as vertentes económicas. No campo da justiça, observe-se: “Tribunais fascistas especiais julgavam e condenavam os dissidentes. Os espões da Polícia proliferavam. O reino do arbítrio tinha sido finalmente instaurado”.¹⁴

Em 1935, vendo-se pressionado pela maioria do povo, que vivia na miséria, Mussolini decidiu resolver a situação, recorrendo à conquista de territórios, com vista à exploração dos recursos naturais. Foi precisamente neste contexto que o seu exército invadiu a Etiópia.

¹¹ “Benedito Mussolini, conhecido como o *Duce* pelos seus seguidores fascistas, iniciou-se politicamente no socialismo. Após a sua expulsão do Partido Socialista, fundou em 1919 os *Fasci di combattimento*, origem do movimento fascista” (p. 187).

¹² *Os grandes acontecimentos do Século XX*, Selecções Do Reader`s Digest, (s. d.), p. 170

¹³ Define-se corporativismo como um “Sistema de organização sindical fascista, baseado na colaboração entre as classes sociais”. Os sindicatos operários estavam sujeitos ao Estado.”

¹⁴ *Os grandes acontecimentos do Século XX*, Selecções Do Reader`s Digest, (s. d.), p. 174. A propósito de fascismo, leia-se: “Na Itália, o símbolo do fascismo (que está na origem do seu nome) era o fâscio, o antigo símbolo romano da autoridade, que Mussolini tomou como insígnia do seu partido. Um feixe de hastes em torno de um machado simbolizava o papel do povo (as hastes), ligado por indiscutível obediência ao seu chefe guerreiro (o machado). Ao mesmo tempo, o fâscio recordava a glória dos tempos da Antiguidade, que os fascistas se esforçavam por reconquistar para o seu país. A divisa “Acreditar, Obedecer, Combater!” tornou-se a réplica de Mussolini à “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, lema tradicional das democracias que ele desprezava” P.172.

Embora a Sociedade das Nações tivesse, em vão, protestado tal invasão, Mussolini levou a cabo os seus intentos, apoiado pelo ditador alemão, Adolf Hitler.

Em 1936, estes dois políticos intervieram na Guerra Civil de Espanha, no sentido de prestar todo o apoio a Francisco Franco, com recurso a armas e a homens.

No seguimento de Hitler, que invadira a Checoslováquia, Mussolini invade a Albânia, em 1939. Ainda neste mesmo ano, assinou o “Pacto de Aço”, no qual se comprometia a prestar apoio militar total à Alemanha, apesar da dificuldade da Itália para suportar uma guerra.

Em 1940, contra a vontade da maioria popular, e na tentativa de respeitar o “Pacto”, Mussolini declarou guerra à França e à Inglaterra.

Outras invasões ocorreram a países estrangeiros, designadamente à África e à Grécia, culminando em “humilhantes derrotas”, tornando cada vez mais fortes o antifascismo e o movimento de resistência.

Ainda no âmbito dos fascismos europeus, é merecedora de registo a variante alemã – o nazismo de Adolf Hitler, que expandiu o terror na Alemanha, implementou as leis racistas, destruiu as instituições democráticas, anexou a Áustria e uma parte da Checoslováquia (Carneiro, 1997: 186).

Em 1936, Hitler ocupou a Renânia desmilitarizada, violando, assim as limitações impostas pelo tratado de Versalhes. Tal ato foi considerado o primeiro passo para a Segunda Guerra Mundial, entre 1939-1945.

Uma vez terminada a Primeira Grande Guerra, Portugal, tal qual os outros países europeus, passou por um período muito conturbado com agitações tanto a nível político como social. O golpe de estado, em 1917, deu lugar a um governo “autoritário e repressivo”, o Sidonismo, cujo chefe “se manteve no poder até ser assassinado em Dezembro de 1918” (*ibidem*: 228)¹⁵ Terminava, deste modo, o primeiro esforço para “impor ao país um regime autoritário apoiado no poder pessoal de um único chefe.” Após a morte de Sidónio Pais, e num contexto inundado pela crise económica, as conturbações políticas e sociais prosseguiram, desembocando na ascensão da “direita conservadora” que provocou o derrube da primeira república.

¹⁵ Relativamente a Sidonismo, leia-se: “Em 5 de Dezembro de 1917 ocorreu uma revolta militar chefiada pelo major e professor universitário Sidónio Pais, que tomou conta do poder e instaurou uma ditadura militar, concentrando nas suas mãos todo o poder. O presidente da República foi destituído e o Congresso extinto. Sidónio pais fez-se eleger presidente da República, por eleições directas, em 1918, e instituiu um regime presidencialista de feição ditatorial que se intitulava “República Nova.”

Em Janeiro de 1919, “uma sublevação monárquica” triunfou e proclamou a monarquia no Porto e em Lisboa. Embora, nesta cidade, se tivesse dominado facilmente a rebelião, no Norte a resistência acentuou-se. Os revoltosos não só dominaram o Minho, Trás-os-Montes e parte das Beiras, como também “nomearam uma junta governativa do Reino, chefiada por Paiva Couceiro” (*ibidem*),¹⁶ que procederia à organização política e administrativa desta área.

A agitação social e política continuava e os sucessivos governos não conseguiam dominar “a conjuntura do pós-guerra” – a subida exorbitante da inflação e a conturbação que se fazia sentir a nível internacional.

Em outubro de 1921, ocorreu o assassinato de António Granjo, presidente do então governo liberal, na chamada “Noite Sangrenta” (*ibidem*: 229).¹⁷ Este episódio levou à descreditação dos revolucionários, que os impossibilitou de se manterem no poder.

Em 28 de Maio de 1926, através de “um golpe militar de tendências direitistas”, iniciou-se uma era de governação de ditadura militar, que se estenderia até 1933. No entanto, esta governação, dado o “carácter autoritário e repressivo” que assumiu, fez com que o povo, seu apoiante de início, acabasse por manifestar a sua revolta, com o objetivo de a derrubar. O general Gomes da Costa, após a sua entrada bem sucedida em Lisboa, afirmou a sua autoridade, acumulando, concomitantemente, “funções de presidente da República e de chefe do governo”. Todavia, um novo golpe militar, comandado pelo general Sinel de Cordes, procedeu à substituição de Gomes da Costa pelo general António Óscar de Fragoso Carmona, ditando o seu exílio para os Açores.

No intuito de travar a ditadura instalada, algumas revoltas eclodiram em várias partes do país, designadamente Porto, Lisboa e Setúbal, mas sem qualquer triunfo. Todas as revoltas e todos os golpes de Estado “foram sempre violentamente sufocadas e tiveram como resultado o endurecimento da ditadura e a progressiva afirmação das forças mais direitistas no interior do regime” (*ibidem*: 231).

Durante o período de governação de Sinel de Cordes e Carmona até 1928, verificou-se o aumento do défice, facto que os obrigou a recorrer a um empréstimo da Sociedade das Nações. Este organismo, por sua vez, impôs condições “consideradas ignominiosas para

¹⁶ Esta época ficou conhecida por “Monarquia do Norte.”

¹⁷ Este episódio descreve-se deste modo: “Durante a noite de 19 de outubro de 1921, na desordem que se seguiu à queda do governo de António Granjo, foram violentamente assassinados o presidente do ministério e figuras importantes da República, como Machado Santos e Carlos da Maia, dois dos heróis do 5 de outubro que mais tinham contribuído para a vitória republicana de 1910.”

Portugal”, causa embrionária da inserção de António Oliveira Salazar,¹⁸ professor da Universidade de Coimbra, na política portuguesa (*ibidem*). Com a atribuição da pasta das Finanças a Salazar, concretizava-se, assim, a primeira etapa de um projeto tanto económico e político como autoritário e antiliberal. O equilíbrio do orçamento, a estabilização do escudo e a disciplina na administração financeira prestigiaram Salazar, valendo-lhe, em 1932, a nomeação de presidente do Conselho de Ministros, cargo que desempenhou ao longo de 36 anos.

Quanto ao vinte e oito de maio, na perspetiva de Medina (1985), iniciou-se como uma ditadura militar que esperava o seu chefe. Havia muito tempo que as “direitas lusas” ansiavam por um chefe. Em 1917, aparece Sidónio Pais que desaparece no ano seguinte. Esse grande desejo não era apenas manifestado em Portugal, uma vez que

Por toda a Europa se reclama um Chefe [...]. Cansado da democracia, terra de ninguém, o mundo apela para a ditadura. Ele é a ditadura do proletariado, modelo russo! Ele é a ditadura fascista, modelo italiano! Ele é uma das variedades mais ou menos diferentes, mas tendendo ao mesmo fim de um que manda e de outros que obedecem! (Chaves *apud* Medina, 1985: 9)

Salazar foi, então, o tão esperado chefe, “Hércules das secretarias” que voltava para repor a ordem, ou seja, “meter tudo – e todos – na ordem: na Sua ordem” (Medina, 1985: 13)¹⁹. A reposição da “ordem” passou, numa primeira instância, por uma imprensa domesticada pela Censura ou veneradores como Ferro. Todas as “ordens os ditames e a Salvação” emanavam de um só homem – Salazar que afirmou aos portugueses, no momento da tomada de posse do cargo de ministro das Finanças: “*Sei muito bem o que quero e para onde vou*, mas não se me exija que chegue ao fim em poucos meses. No mais, que o País estude, represente, reclame, discuta, *mas que obedeça* quando se chegar à altura de mandar” (*ibidem*: 13).

Estava, assim, encontrado o “chefe”, o “Ditador”, e começava realmente a Ditadura.

¹⁸“António de Oliveira Salazar (1889-1970), professor catedrático de Economia e Finanças da Universidade de Coimbra. Foi o principal mentor do regime autocrático que vigorou no país durante 48 anos. A notoriedade que obteve ao conseguir equilibrar as finanças portuguesas conferiu-lhe autoridade para vir a chefiar o país de forma autoritária e repressiva.”

¹⁹MEDINA, João (1985) dir. “Salazar, ideólogo do “Estado Novo” – Introdução à ideologia salazarista: O “Estado Novo”, um “fascismo de cátedra”, in *História Contemporânea De Portugal*, Tomo I, Amigos Do Livro, Editores, p. 13 (discurso de 27-IV-1928).

De acordo com Medina (1985: 18), o chamado “Estado Novo”²⁰, que começou a erguer-se em 1930, para além do seu constituinte basilar “nacional-catolicismo”, intitulado, também, como “democracia cristã”, teve por base três componentes de carácter político e ideológico: o franquismo, o antiliberalismo tradicionalista (oriundo do neomiguelismo) e o conservadorismo republicano.

Quanto aos antigos partidos, foram todos banidos pelo regime salazarista, para dar lugar à chamada União Nacional. As organizações operárias, contrárias ao Estado Novo, na conceção de Salazar, eram constituídas por gente “sem pátria, sem família, sem propriedade e sem moral” (*ibidem*: 16). Defendia ainda que o trabalho teria de ser “ordeiro, probo e consciente da utilidade comum”. O Estado coordená-lo-ia com outras atividades e integrá-lo-ia no conjunto da economia nacional (*ibidem*). Dos dissidentes a polícia política (futura PVDE e futura PIDE) encarregar-se-ia deles com “safanões a tempo”.

De acordo com Henri Michel (*apud* Medina, 1985), o regime instituído por Salazar era fascista, uma vez que se norteava pela rejeição do parlamentarismo, pela adoção de um sistema corporativo, pela proibição da greve, pelo enquadramento dos indivíduos, pelos internamentos de carácter administrativo, pela rejeição da luta de classes e pela procura da união da nação num corpo social hierarquizado. Caracterizava-se, ainda, pela glorificação do chefe – o Salvador – pela difusão dos mitos nacionalistas, pela proclamação da vocação colonizadora de Portugal.

Enfim, sem partidos políticos, sem greves e sem luta de classes, poder-se-ia respirar de alívio, já que em “Portugal tão cedo não haverá revoluções, a última foi há dois anos e acabou muito mal para quem se meteu nela” (Saramago, 2011: 265).

²⁰ “A expressão, “Estado Novo” parece datar de começos de 1932; (...) o ministro do Interior, Mário Pais de Sousa, teria utilizado pela primeira vez o termo “Estado Novo” (...) a propósito da reorganização do País num sentido nacionalista, unitário, anti-individualista, antiparlamentarista, etc. Disse então Mário Pais de Sousa: “O Estado Novo que a Ditadura pretende realizar, será constitucionalmente nacionalista, completo na independência e na soberania, unitário na sua estrutura, contrário não só às ideias de federação ou de confederação, mas também a quaisquer interferências de elementos internacionais na política do País. (...) era já a ideologia salazarista que presidia à cunhagem desta expressão, que definiria, afinal, o regime que vigoraria entre nós desde 1932 até 1968 no sentido mais amplo, só a expressão “Ditadura” pode abarcar todos os quarenta e oito anos que separam a queda da democracia em 1926 e a sua ressurreição em 1974.”

1.4. Europa – Portugal – Lisboa – 1936 – um labirinto histórico?

A chuva abrandou, só quase nada. Juntam-se no alto da escada os viajantes, hesitando, como se duvidassem de ter sido autorizado o desembarque, se haverá quarentena, ou temessem os degraus escorregadios, mas é a cidade silenciosa que os assusta [...] É domingo. Para além dos barracões do cais começa a cidade sombria, [...] olhando para fora com olhos vagos [...] (Saramago, 2011: 11-12).

Este é o cenário com que se depara o protagonista do romance, *O ano da morte de Ricardo Reis*, em dezembro de 1935, de regresso à capital portuguesa, transportado pelo Highland Brigade, após uma ausência de dezasseis anos no Brasil. Observe-se a hesitação dos viajantes do Highland Brigade, no momento do desembarque, temerosos pelo silêncio da cidade, cujos habitantes parecem ter morrido todos. Este silêncio, percebido pelos viajantes, traduz, sem dúvida, o clima de medo instaurado na sociedade portuguesa, uma característica própria deste tipo de regime, muito bem conhecida pelos estrangeiros. A “cidade sombria” e chuvosa está em conformidade com o estado de espírito das pessoas que a povoam, o que parece não surpreender os viajantes, que reagem de forma hesitante no momento em que se preparam para abandonar a embarcação. Tudo indica que eles já são plenos conhecedores da situação política e social do nosso país.

A personificação da cidade de Lisboa, “olhando para fora com olhos vagos [...]”, poderá evidenciar tanto uma forma de colmatar a saudade de um passado próspero e glorioso, como uma tentativa de descobrir a definição do indefinido – a concretização de um Portugal melhor.

A onisciência do narrador leva o leitor a uma introspeção, com a finalidade deste tirar conclusões acerca da cidade silenciosa que suscita dúvida e hesitação nos viajantes do *Highland Brigade*. Atente-se na observação do narrador quanto ao desdém que os estrangeiros nutrem pelos países mais pobres. Murmurando “contra o temporal”, os estrangeiros parecem atribuir culpas aos portugueses até das más condições atmosféricas:

Consoante vão pondo pé em terra, correm a abrigar-se, os estrangeiros murmuram contra o temporal, como se fôssemos nós os culpados deste mau tempo, parece terem-se esquecido de que nas franças e inglaterra deles costuma ser bem pior, enfim, a estes tudo lhes serve para desdenharem dos pobres países, até a chuva natural [...] (Saramago, 2011: 13).

Efetivamente, o leitor não consegue ficar indiferente a este enunciado, uma vez que ele traduz a análise feita, por uma ótica exterior, ao estado social português, resultado da política vigente na época.

Corria, então, o ano de 1936, um ano muito conturbado não só para Portugal, como também para vários países da Europa. No seio destes, merece especial destaque a Espanha, visto que, no início do ano, as forças de esquerda tomaram o poder.

No início do século XX, este país, cujo regime era uma monarquia, apresentava um *deficit* muito elevado a nível económico. Como opositores a este regime, surgiram várias forças políticas, designadamente socialistas, anarquistas e comunistas.

A instabilidade popular acentuou-se e aumentaram as manifestações, tendo a monarquia que controlar a situação, através da intervenção militar. Destaca-se, então, o general Primo de Rivera, que se torna líder máximo do governo espanhol. Todavia, a população, dominada pela consternação, conseguiu colocar um fim ao seu poder.

Posto isto, o rei Afonso XIII abdica da coroa, proporcionando, deste modo, a fundação de um regime republicano, comandado por Niceto Alcalá Zamora que não conseguiu a pacificação entre as forças políticas. Assim, nos anos 30, acentua-se a divisão entre os partidos de direita e de esquerda – a Falange Espanhola Tradicional, onde se integravam os ultra-conservadores e a Frente Popular, comandada por comunistas, dando lugar à Guerra Civil em Espanha.

Francisco Franco, chefe do Estado-Maior da Falange, apoiado por Hitler e por Mussolini, chefiou uma revolta contra os comunistas. Estes, por sua vez, recebem apoio das Brigadas Internacionais, lideradas pela internacional comunista. Em 17 de Março de 1939, reconheceu-se o Governo do General Franco, com consequente assinatura de um “tratado de amizade e não de agressão” entre Portugal e Espanha. Este tratado proporcionou uma relação de cordialidade, convergindo numa ação diplomática durante a Segunda Guerra Mundial, que possibilitou a manutenção da Península Ibérica fora do conflito. O envolvimento da Alemanha e da Itália no tumulto espanhol, constituiu um dos motores desencadeadores da Segunda Grande Guerra.

Os conflitos políticos que se faziam sentir por toda a Europa, nomeadamente na Espanha, influenciaram a governação do Estado Novo. Encontrando-se a Espanha dividida em dois campos adversários – o republicano e o nacionalista, Portugal não ficou indiferente. Apesar da solicitação da Inglaterra e da França, no sentido de evitar a sua

intervenção, colaborou ativamente “com o movimento nacionalista, visto que o triunfo do Governo de Madrid representava, para o governo de Lisboa, a vitória do comunismo e um perigo para a independência portuguesa” (Saraiva, 1993: 526).

Como consequência desta instabilidade, muitos cidadãos espanhóis foram forçados a abandonar a terra-mãe, buscando refúgio nos braços de seus “hermanos” portugueses, tendo em conta que

Nós, por cá, vamos indo tão bem [...] Em terra de nuestros hermanos é que a vida está fusca, a família muito dividida, se ganha Gil Robles as eleições, se ganha Largo Caballero, e a Falange já fez saber que fará frente, nas ruas, à ditadura vermelha. Neste nosso oásis de paz assistimos, compungidos, ao espectáculo duma Europa caótica e colérica, em constantes ralhos, em pugnas políticas que [...] nunca levaram a nada de bom [...] (Saramago, 2011:195).

Novamente, emerge a sapiência do narrador, fornecendo ao leitor todas as “peças” precisas para que ele se possa enredar nas malhas do texto e tirar as suas conclusões acerca do cenário envolvente. Repare-se no recurso à ironia para sublinhar a sobrevalorização de Portugal – um “oásis de paz” – onde se assiste, com pesar, ao “espetáculo” duma Europa caótica” e conflituosa. Na perspectiva do narrador, “Nós, por cá, vamos indo tão bem”, ao contrário da nossa vizinha Espanha, com “a família muito dividida”.

Todavia, o “oásis de paz” não dissipou o medo que se houvera instalado em Portugal, sobretudo em Lisboa. Daí que, em setembro de 1936, o receio de uma retaliação espanhola levou à criação da Legião Portuguesa, pelo governo português e “a opinião pública foi mobilizada para o apoio ao movimento militar espanhol e para a defesa da independência portuguesa” (Saraiva, 1993: 526-527).

Importa, ainda, neste contexto lembrar que, progressivamente, em Portugal, e no referido ano, se foram infiltrando organizações instrumentalizadas pelo Estado Novo, pedras basilares na criação dum clima intimidador e opressivo. A título exemplificativo, relembre-se a colónia penal do Tarrafal, “Campo de Morte Lenta”, inspirado no modelo de concentração nazi e a Mocidade Portuguesa.

A Mocidade Portuguesa era um movimento que visava proporcionar aos mais jovens uma “organização nacional e pré-militar”, que contribuiria para o desenvolvimento integral

das suas capacidades físicas, para a formação da sua personalidade, para a sua dedicação à pátria e para uma defesa desta de forma mais eficaz (Medina, 1985: 260).²¹

Em setembro do referido ano, um movimento de marinheiros portugueses revoltosos insurge-se contra o regime opressor de Salazar.

Qual é a intenção deles, com certeza não contam sair para o mar acreditando que será bastante para fazer cair o governo. A ideia é irem para Angra do Heroísmo, libertar os presos políticos, tomar posse da ilha, e esperar que haja levantamentos aqui, E se não os houver, Se não houver, seguem para Espanha, vão juntar-se ao governo de lá, É uma rematada loucura, nem conseguirão sair a barra [...] E os barcos, quais são os barcos, É o Afonso de Albuquerque, mais o Dão e o Bartolomeu Dias, É uma loucura [...]" (Saramago, 2011: 567-568).

Foi mesmo “uma rematada loucura”, uma vez que caíram por terra todos os preparativos, antes da eclosão da revolta. Para além do derrube dos seus tripulantes, nenhum barco escapou à imobilização no estuário do Tejo, nem mesmo os dois mais audazes que:

Eram unidades recentes, cuja aquisição tinha sido saudada como um acontecimento marcante da reconstrução nacional; o Dr. Salazar aludia a essa circunstância quando, na comunicação feita sobre os acontecimentos, declarou: «Conscienciosamente os mandei pagar. Com a mesma imperturbável serenidade dei ordem para que fossem bombardeados até se renderem ou afundarem. (Saraiva, 1993: 527)

Porém, as organizações de esquerda não desistem e, pouco tempo depois, voltam a manifestar-se, atacando o Ministério da Educação Nacional, a Embaixada de Espanha, fábricas de armamento e o Rádio Clube Português. Esta estação prestava apoio aos nacionalistas espanhóis e mobilizava grande parte da audiência a favor das autoridades portuguesas. Tal apoio era justificado pelo Dr. Salazar, atendendo a que

[...] o nacionalismo espanhol era [...] a barreira que se interpunha entre Portugal e o comunismo ibérico”. Na sua perspetiva, uma das formas de combater os planos comunistas

²¹ “Salazar, ideólogo do “Estado Novo” – Introdução à ideologia salazarista: O “Estado Novo”, um “fascismo de cátedra”, in *História Contemporânea De Portugal*, Tomo I, Amigos Do Livro, Editores. “Decreto-Lei nº 26211, de 19-V-1936, que cria a Mocidade Portuguesa e refere as suas linhas gerais de actuação, determinando que a organização abranja toda a juventude, escolar ou não, que a educação física e pré-militar seja o método e base da sua formação, e, também, que agregue a si toda a acção educativa, em colaboração com a Escola, a Família e a Igreja, cultivando nos seus filiados a educação cristã tradicional do País, não admitindo nas suas fileiras indivíduos sem religião”.

internos, seria a revolta nacionalista, concluindo que: «Daqui vem o ódio de que somos objeto, e devo dizê-lo em plena consciência que o merecemos inteiramente. (Saraiva, 1993: 527)

Como se vê, e partindo das palavras citadas, o “ódio” é a força motora de toda a desordem que assola determinados países da Europa, inclusive Portugal, onde a névoa impossibilita a visão do horizonte – a regeneração. A este propósito, atente-se nas palavras do narrador de *O ano da morte de Ricardo Reis*: “A regeneração da Europa caminha a passos de gigante, primeiro foi a Itália, depois Portugal, a seguir a Alemanha, agora a Espanha, esta é a boa terra, esta a semente melhor, amanhã ceifaremos as messes” (p. 524).

Eis, aqui, uma evidência da complexidade do narrador. Eis, aqui, um dos vazios do texto, deixado, propositadamente, sob o manto da ironia, para que o leitor atento construa os sentidos do romance. Eis, aqui, uma pequena amostra do seu carácter paradoxal – Europa – Itália – Portugal – Alemanha – Espanha em permanente conflito, mas onde a regeneração caminha “a passos de gigante”. Trata-se, afinal, de uma Europa transformada num autêntico labirinto, onde “Nós não somos nada”. Contudo, o narrador, abrigando-se na sua onisciência moralizadora, consegue ainda profetizar: “nascerá para nós o dia em que todos seremos alguma coisa [...]” (p. 525).

Ser alguma coisa no universo romanesco era o que verdadeiramente faltava a Ricardo Reis, poeta das odes, criado por Fernando Pessoa. E é precisamente o narrador que tem a incumbência não só de o recriar, atribuindo-lhe existência num contexto histórico, como também de o apresentar ao leitor como protagonista da obra *OAMRR*.

O conhecimento da morte de Fernando Pessoa, em 30 de novembro de 1935, via telegrama, por Álvaro de Campos, aliado a uma revolução comunista que rebentou no Rio de Janeiro, fez Ricardo Reis regressar a Lisboa, após dezasseis anos de ausência. Porém, o protagonista não vem sozinho. Traz consigo, por esquecimento, *The god of the labyrinth*, um livro de Herbert Quain, cujo título “é singularíssimo, pois sem máximo erro de pronúncia se poderia ler, Quem” (p. 26). *The god of the labyrinth* leva Ricardo Reis a levantar uma série de questões, que denunciam o principal propósito do seu regresso à terra-mãe – a busca da sua identidade. Prova disso, são as reflexões de Ricardo Reis, na sequência da leitura de uma das suas odes:

Vivem em nós inúmeros, se penso ou sinto, ignoro quem é que pensa ou sente, sou somente o lugar onde se pensa e sente [...] quem estará pensando agora o que eu penso, [...] quem se serve

de mim para sentir e pensar, e, de quantos inúmeros que em mim vivem, eu sou qual, quem, Quain...” (p. 27-28).

Surpreendente é o ano da publicação do livro *The god of the labyrinth*, de Herbert Quain que, por coincidência, corresponde à data da implantação do Estado Novo, 1933, em Portugal, por Salazar. Atentemos, então, na seguinte passagem: “No final de 1935, isto é dois anos depois da publicação de *The god of the labyrinth*, [...] pelo menos um exemplar, fazia parte da biblioteca de um barco inglês [...] Requisitou-o [...] um poeta português, Ricardo Reis [...]”²²

Coincidência ou não, e tendo em conta que “só temos notícia da existência de dois exemplares”²³, um lido por Borges e outro trazido por Ricardo Reis da biblioteca do Highland Brigade, o livro parece ter sido escrito propositadamente para servir de guia ao protagonista, no cenário labiríntico da Lisboa de 1936 – “Aqui o mar acaba e a terra principia” (p.9).

Todavia, durante os nove meses da sua permanência nesta cidade, vai fazendo leituras repetidas do texto de Herbert Quain, sem nunca chegar à decifração do enigma, regressando sempre ao ponto de partida, porque nunca se lembra do que já leu. A circularidade que se processa no ato da leitura, evidencia-se, também, nos percursos quotidianos da personagem, uma vez que passa repetidas vezes diante da estátua de Camões, como quem procura desesperadamente uma saída, como se pode observar na passagem em destaque: “Ricardo Reis atravessou o Bairro Alto, descendo pela Rua do Norte chegou ao Camões, era como se estivesse dentro dum labirinto que o conduzisse sempre ao mesmo lugar, a este bronze afidalgado e espadachim [...]” (p. 92).

Ricardo Reis, sendo ele próprio um labirinto, antro de interrogações, sem respostas, é transportado para a histórica e labiríntica cidade de Lisboa, sem luz que lhe aponte o fio de Ariadne, acarretando consigo o seu verso cruel: “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo.”

Ora, alguém propositadamente lhe havia traçado o destino. Alguém que fez questão de

[...] 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: a ocupação da Renânia pelo exército nazista, a guerra de Franco contra a República espanhola, a criação por Salazar das milícias

²²SARAMAGO, José, “Algumas provas da existência de Herbert Quain”, Fundação José Saramago (s. d). <http://josesaramago.blogs.sapo.pt/113342.html>. [Consultado em 27-04-2014].

²³ *Idem, Ibidem.*

fascistas portuguesas. Foi como se estivesse a dizer-lhe: “Eis o espetáculo do mundo, meu poeta das amarguras serenas e do cepticismo elegante. Desfruta, goza, contempla, já que estar sentado é a tua sabedoria [...]”²⁴

Mero espetador do “espetáculo do mundo”, Ricardo Reis recebe a visita de Fernando Pessoa. Este que, depois de chegar a morto, vê “a vida de outra maneira”, envida grandes esforços no sentido de levar o protagonista a consciencializar-se do palco que pisa e onde quotidianamente atua. Contudo, e apesar de algum desejo manifestado, não reage. Nem os “bombardeamentos da Urca e da Praia Vermelha” (p. 473), nem a revolta dos marinheiros, o transformaram, porque, mesmo chorando “à vontade”, e à semelhança dos “velhos” que “prefeririam morrer a perder o espetáculo”, Ricardo Reis sente que aquela “revolta não foi sua”, visto que a crueldade do “verso” ecoa mais alto: “sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo, hei-de dizê-lo mil vezes, que importa àquele a quem já nada importa que um perca e outro vença” (p. 577-578).

Como “já nada importa”, e embalado ao som do tempo, Ricardo Reis encontra uma saída para o seu labirinto. Parte com Fernando Pessoa, levando consigo *The god of the labyrinth*. Apesar de estar ciente de que “a leitura é a primeira virtude que se perde”, na misteriosa viagem, deixa, ao menos, “o mundo aliviado de um enigma”. Talvez tenha razão. Se nos retivermos no ano 1936, com “os portugueses hipnotizados, os intelectuais a intensificarem a produção sob a vigilância do Victor” (p. 465), não há lugar para a decifração de enigmas, precisamente, aqui, em Lisboa, “onde o mar se acabou e a terra espera” a saída do labirinto. Contudo, a sapiência do narrador leva-nos a encontrar uma outra solução: basta, afinal, que se siga a maneira mais segura – “ir andando e virando sempre para o mesmo lado (p.119).

²⁴ *Idem, Ibidem*

CAPÍTULO 2. Interação entre a Literatura e a História em *O Ano Da Morte De Ricardo Reis*

2.1. O valor da configuração intertextual na narrativa

A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. Ele usa e abusa desses ecos intertextuais, inserindo as poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia. (Hutcheon, 1991: 152)

Como podemos observar, a relação entre textos, que deu origem à palavra *intertextualidade*, é de crucial importância no universo do romance pós-moderno. O facto de “os elementos comuns que identificam” a natureza dos textos literários não os uniformizar, suporta a “atuação não só da teoria literária como da literatura comparada”, uma vez que tanto uma como outra objetivam a “abstração de conceitos a partir da análise textual, orientando-se para aspectos supra-individuais das obras” (Carvalho, 2006: 125).

Neste contexto, não podemos esquecer o papel da memória no âmbito da “continuidade” literária, tendo em conta que a “tradição se faz por um efeito de memória”. (*ibidem*: 126). Segundo Ricardo Piglia (1990): “Para um escritor a memória é a tradição. Uma memória impessoal, feita de citações, na qual se falam todas as línguas. Os fragmentos e os tons de outras escrituras voltam como recordações pessoais. Com mais nitidez, às vezes, que nas recordações vividas” (*apud* Carvalho, 2006: 126).

Ora, são os diversos “fragmentos” e os diversos “tons de outras escrituras” que enriquecem o conceito de intertextualidade – “um dos princípios básicos da teoria textual” [...] “útil ao comparatista no estudo das relações literárias” (*ibidem*: 127). No universo do Comparativismo literário, o conceito de intertextualidade reveste-se de importância crucial no que tange “à investigação das relações entre os diversos textos”, por se tornar “chave para a leitura e um modo de problematizá-la” (*ibidem*: 128). Ainda dentro do mesmo universo, urge destacar a contribuição da intertextualidade, traduzida nas alterações efetuadas quer a nível das “leituras dos modos de apropriação, de absorções e de transformações textuais”, quer a nível do entendimento da “migração” de elementos literários, revertendo as tradicionais noções de “fontes” e “influências”. Se o conceito de “influência” individualizava a obra, onde se sobrepunha “o biográfico ao textual”, o de intertextualidade, graças à designação dos “sistemas impessoais de interação textual”

coletiviza-a. (*ibidem*: 129). Dado o carácter pertinente com que se reveste este conceito, no campo dos estudos de literatura comparada, convém não nos esquecermos do seguinte:

Se a noção de intertextualidade trouxe para a literatura comparada uma revitalização, também lhe provocou um grande desafio: a sua permanente redefinição como prática de leitura que remete constantemente a outros textos, anteriores ou simultâneos, que estão presentes naquele que temos sob os nossos olhos. (Carvalho, 2006: 135)

São, efetivamente, os textos “anteriores”, para os quais o leitor de *OAMRR* é constantemente remetido, que trazem o passado ao presente. Tal remissão, ora feita pelo narrador, ora pelas personagens não só enriquece a tessitura textual, como também faz a representação desse passado, estratégia fundamental para a fruição do leitor. Porém, trazer o passado ao presente não é tarefa fácil. Por isso, partilhamos desta questão: “Como conhecemos e entramos em acordo com o passado, sendo ele tão complexo?” (Hutcheon, 1991: 154).

Na sequência das críticas efetuadas pela teoria literária e filosófica ao “fechamento formalista do modernismo”, os escritores pós-modernistas voltaram-se para a história. Mas, apesar dos seus romances se situarem dentro dum discurso histórico, preservaram a sua estética, ou seja, a sua “autonomia como ficção” (*ibidem*: 163).

No contexto da ficção pós-modernista, merece especial destaque uma “espécie de paródia seriamente irónica”, estratégia fundamental no carácter paradoxal da mesma. É ela que, muitas vezes, torna possível a presença do passado, “mas de um passado que só pode ser conhecido a partir de seus textos, de seus vestígios – sejam literários ou históricos.” Relembre-se que, enquanto a ironia acentua a diferença relativamente ao passado, é precisamente a imitação intertextual que atua, em simultâneo, no sentido de “afirmar – textual e hermeneuticamente o vínculo” com esse mesmo passado. Nesta perspetiva, a “paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno” (*ibidem*).

De facto, a possibilidade de sacralizar e, concomitantemente, questionar o passado, faz da paródia uma forma de abertura ao texto, evitando “o sentido único e centralizado”, muito contestado no final da década de 60 e início da década de 70. As contestações ocorridas, deram lugar a uma literatura que “se faz diálogo entre textos, entre texto e contexto, entre texto e leitor” (Flory, 1997: 38).

Por conseguinte, a intertextualidade, para além de assumir diversas funções, nomeadamente no âmbito da temática do universo ficcional, dá primazia ao relacionamento entre o leitor e o texto, deixando para trás o relacionamento até então existente entre autor-texto. A valorização, outrora atribuída a este último factor, teria contribuído, sobretudo, para o fechamento total do texto, o isolacionismo entre a vida artística e o mundo, e a separação entre a literatura e a história.

A estas interpretações, acrescentemos que “a intertextualidade pode revitalizar o estudo das “fontes”, quer dizer, das referências textuais inscritas mais ou menos explicitamente num texto e que contribuíram para a sua produção” (Machado e Pageaux, 2001: 68).

Quanto à relação leitor/texto, dentro do quadro comparatista, achamos pertinente registar o pensamento de Machado e Pageaux:

[...] para o verdadeiro comparativista, [...] o importante não é interrogar-se sobre as modalidades ou possibilidades de interpretação, de compreensão e de aplicação de um texto literário, mas sim repor incessantemente uma questão sempre actual: por que razões, em que circunstâncias precisas, foi feita uma determinada “interpretação”, uma determinada “leitura” de um texto. (Machado e Pageaux, 2001: 68)

O leitor assume, assim, um papel vital, embora implicitamente, nas obras literárias, já que é ele que lhes dá vida, atualizando-as, através da “interpretação” ou “leitura” que faz das mesmas. Todavia, não nos podemos esquecer de que o presente (histórico, político, social), a experiência e o conhecimento adquirido do leitor condicionam a “interpretação” ou a “leitura” dos textos literários. Talvez estes factores, em nosso entender, apontem as “razões” ou “circunstâncias” levantadas por aquela “questão sempre actual”.

Complementarmente, Machado e Pageaux, apoiando-se no conceito de Hans Robert Jauss (1970), no que se refere ao “papel histórico do destinatário”, expõem o seguinte:

“O estudo literário deve, [...] ter em conta as normas e as categorias estéticas (em particular o género) do texto em questão; os conhecimentos do leitor e também a sua capacidade de se reconhecer num “novo” texto, qualidades novas a partir das suas categorias de juízo estético. O texto literário é uma “resposta”, mais ou menos nítida, a uma “expetativa” do leitor. (Machado e Pageaux, 2001: 69)

É, precisamente, essa capacidade de reconhecimento no “novo” texto, conforme dita a nossa imaginação, que determina o preenchimento das lacunas, vazios ou indeterminações,

deixadas intencionalmente para o leitor. A propósito, vejamos a opinião de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, sobre a interação que se estabelece entre leitor e texto:

Dum estrito ponto de vista literário, é [...] indubitável que o contributo de W. Iser estabelece os conceitos de base, o de «leitor implícito» e o da «indeterminação» [...] Há uma interacção entre o *processus* de actualização pela leitura e o texto que, pelos seus «vazios», forma «estruturas de apelo» para o leitor. A interpretação é, deste modo, indissociável da indeterminação, a qual é a base de toda a produção de efeito literário, estético. Por outro lado, uma atenção especial é concedida ao «leitor», ao seu papel activo de «receptor». (*Apud* Machado e Pageaux, 2001: 68)

Logo, a participação ativa do leitor é imprescindível na atribuição de significados ao texto literário, para que o ato de leitura seja total.

Ainda no capítulo da relação leitor/texto, reveste-se de importância crucial a distinção que Machado e Pageaux (2001) fazem entre tema, motivo e mito. Segundo estes autores, o facto de “o estudo do tema” não se confinar apenas à literatura, sendo extensivo também à música, propicia a confusão, sobretudo, entre os dois primeiros conceitos. O *tema*, cujas origens provêm dos “estudos de folclore”, define-se: como “tudo aquilo que é elemento constitutivo e estruturante do texto literário, elemento que ordena, gera e permite produzir o texto”; “pela sua abstracção e pela sua generalidade; como “elemento *mediador* e *fundador*: mediador entre o homem e a sua cultura, fundador do texto, do qual constitui as estruturas profundas (relacionando assim o texto ao imaginário colectivo e/ou individual)” (*ibidem*: 90-91).

Por sua vez, o *motivo*, “mais restrito que o tema”, caracteriza-se como um “elemento concreto”, um elemento quase “acidental ou decorativo”. Enquanto se confere ao tema “uma função estruturante”, ao motivo se reserva “tudo aquilo que precisamente não intervém no plano das estruturas, dos princípios organizadores do texto” (*ibidem*: 90).

Quanto ao mito, não deixa de ser “um tema com valor muito especial”. No sentido literário, tema e mito são conceitos muito próximos, definindo-se como “elementos que tendem a estruturar um texto” (*ibidem*: 90-91).

Reportando-nos ainda ao leitor, fazemos questão de referir o seguinte: se a definição destes três conceitos, tema, motivo e mito, constituem uma ajuda preciosa, na atribuição de significados ao texto, a intertextualidade, dado o seu carácter hermenêutico e formalista, exigirá do leitor tanto o reconhecimento de “vestígios textualizados do passado literário e histórico”, bem como a percepção dos efeitos da ironia (Hutcheon, 1991: 162).

Neste contexto, sublinhe-se que a leitura de uma obra literária pressupõe, a partir de um determinado nível de interpretação, uma releitura, uma vez que “quem lê, lê na obra aquilo que os outros já leram” (Flory, 1997: 38). Segundo a autora, o dialogismo e a intertextualidade fornecem uma “circulação de significados e significações”, convergindo para uma inter-relação entre o que está previsto no texto e aquilo que provem da receção do leitor, moldada pelas suas projeções e representações.

No âmbito destas reflexões, saliente-se que a autora, corroborando as formulações de Bakhtin, enuncia que o dialogismo estabelece uma relação direta com o leitor, uma vez que o discurso do narrador, pressupõe, antecipadamente, o discurso de um “outro” – como se na sua própria fala “estivesse encravada a réplica do leitor.” Ciente da importância deste, no universo da ficção, Flory acrescenta:

O interlocutor necessário, o recetor da mensagem ficcional, o pólo que se fecha e permite a completude do círculo de comunicação, está sempre presente na figura do leitor, parceiro do diálogo concretizado pelo ato de ler. O leitor tornado narratário, é uma das personagens da diegese ficcional, é o tu, recetor da mensagem prevista pelas próprias estratégias textuais. (Flory, 1997: 39)

Efetivamente, no dizer desta estudiosa, a intertextualidade é uma preciosa estratégia textual que se define através de alusões transfiguradas, montagens, citações, referências, imitações, paródias, reproduções de outros textos, que evidenciam o “velho”, sob um outro ângulo, preservando-se um sentido de “penhora” que se mantém no texto. A intertextualidade, para além de condicionar a utilização do código, é um factor determinante no nível de conteúdo da obra (*ibidem*).

Não menos importante parece ser a pluridiscursividade ou plurilinguismo, proveniente da materialização de discursos “ideológicos originais”, de diferentes personagens que, pela sua independência literária e semântica, poderão refletir as intenções do autor. Ao abarcar diversos graus de independência literária e semântica, bem como dotadas de um ponto de vista próprio, as falas das personagens “constituem falas de outros na linguagem do narrador.” Assim, e parafraseando a mesma autora, atente-se na seguinte definição:

A pluridiscursividade revela-se nos dialetos caracterizadores dos diversos locutores da diegese ficcional, penetrando no romance, ordenando-se aí de um modo especial e constituindo um sistema literário original, que rege o tema intencional do autor. (Flory 1997: 40)

Interessante é ainda apontar que tanto o dialogismo como a pluridiscursividade proporcionam a interação de “vozes plurais e a eclosão de discursos específicos”, nomeadamente de cariz autobiográfico, dramático, epistolar que, mediante determinada organização, culminam num diálogo que se estabelece entre “o absoluto e o relativo”, entre o real e o fictício e entre a sobreposição de leituras de várias obras.

De facto, se refletirmos sobre todas estas práticas discursivas, somos levados a concordar com a ideia de que dialogismo, intertextualidade, pluridiscursividade e polifonia transmitem uma nova perspetiva de romance, em toda a sua dimensão, acentuando-se a importância do leitor, elemento imprescindível para a concretização da mensagem ficcional.

Importa, também, neste contexto, lembrar que a noção de intertextualidade começou a ser desenvolvida por Júlia Kristeva, nos anos 60. Segundo a autora, a intertextualidade é a base do texto literário, partindo do princípio de que qualquer texto estabelece um diálogo com outros textos e com outras vozes.

Na sua obra, *Introdução à Semanálise*, Kristeva, baseando-se nas ideologias de Bakhtin afirma que

[...] não sendo o texto a linguagem comunicativa que a gramática codifica, não se contenta com representar o real. Pelo que significa, pelo efeito alterado presente naquilo que representa, participa da mobilidade, da transformação do real que apreende no momento do seu não fechamento. (Kristeva, 2005: 15)

O texto literário, no dizer da estudiosa, está orientado tanto para o sistema significante no qual se produz – a língua e a linguagem de uma época e de uma sociedade – como para o processo social do qual participa enquanto discurso.

No espírito destas reflexões, acrescenta-se que a “significância”, ao tornar-se numa “infinidade diferenciada cuja combinatória ilimitada jamais encontra limites”, no âmbito da literatura, anula a identificação do sujeito com o discurso comunicado, rompendo, simultaneamente, com a sua “categoria de espelho que reflete as estruturas do exterior” (*ibidem*).

Seguindo a visão de Kristeva, apercebemo-nos de que os problemas levantados por Bakhtin são de crucial importância, sobretudo, no que toca ao capítulo da intertextualidade. Foi precisamente este semiótico o responsável pela introdução das bases, na teoria literária, que culminou na descoberta de que “todo o texto se constrói como mosaico de

citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (*ibidem*: 68).

Kristeva, reconhecendo a atualidade dos textos de Bakhtin, partilha connosco o seguinte: “Escritor tanto quanto erudito, Bakhtin é dos primeiros a substituir a *découpage* estatística dos textos por um modelo no qual a estrutura literária não é, mas onde ela se elabora em relação a uma outra estrutura” (*ibidem*: 66).

Tal dinamização do estruturalismo, acrescenta a autora, só é possível se partirmos do princípio de que a palavra literária não é um ponto (um sentido fixo), mas “um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior”.

Nesta sequência, achamos pertinente, ainda, na esteira de Kristeva, abordar também outros conceitos apontados por Bakhtin, para o estudo da estrutura narrativa. Em primeiro, destacamos a introdução da concepção de “estatuto da palavra como unidade minimal” da estrutura, que vem situar o texto no cômputo histórico e social, permitindo a inserção do escritor no ato da reescrita. A transfiguração da diacronia em sincronia leva a que a “história linear” emerja como “uma abstração”. Por sua vez, a transgressão desta abstração, “através de uma escritura-leitura”, é a única forma que o autor possui de participar na história.

Em segundo lugar, referenciamos o “discurso carnavalesco”, que resulta da plurivalência e da plurideterminação da palavra poética que, seguindo “uma lógica que ultrapassa a lógica do *discurso codificado*”, só se concretiza plenamente “à margem da cultura oficial”. Por conseguinte, é no carnaval que Bakhtin vai beber as raízes dessa lógica, sendo o primeiro a estudá-la (*ibidem*: 65-66).

Posto isto, atentemos, então, no que nos acrescenta Júlia Kristeva sobre esta estratégia discursiva:

O discurso carnavalesco quebra as leis da linguagem censurada, pela gramática e pela semântica, sendo, por esse motivo, uma contestação social e política: não se trata de uma equivalência, mas de identidade entre a contestação do código linguístico oficial e a contestação da lei oficial (Kristeva, 2005: 67).

Retomando o conceito de “estatuto da palavra como unidade minimal”, e apoiando-nos em Kristeva, consideramos relevante salientar que este se define sob a ótica de dois eixos:

o horizontal – “a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário; o vertical – “a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrónico.” Esses dois eixos, segundo Bakhtin, denominam-se diálogo e ambivalência, respetivamente (*ibidem*).

A esta interpretação, acrescenta ainda a autora que, no processo da escrita, o escritor elabora o seu próprio texto, de modo a haver coincidência entre os dois eixos. Esta coincidência reveste-se de grande importância, visto que evidencia um facto maior: “A palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)” (*ibidem*: 68).

Tal cruzamento de palavras ou de textos são uma constante em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. Este presentifica-nos com um texto riquíssimo, onde entrelaça dados históricos com fictícios, cujo objetivo é problematizar a índole da relação estabelecida entre o passado e o presente. É graças à intertextualidade e à multiplicidade de discursos, duas componentes fundamentais da narrativa, que se propicia o jogo entre o real e o fictício.

Saliente-se, também, que a diversidade de textos que compõe o romance, nítida aos olhos do leitor, arrasta consigo personagens reais e ficcionais para as situar num espaço verdadeiro – Lisboa no ano de 1936.

2.2. Os textos jornalísticos – espelhos da (ir) realidade?

A presença das notícias jornalísticas em *O ano da morte de Ricardo Reis* cria uma conformação histórica aceitável, no que concerne à representação da época reinventada pelo romance. O exame dessa obra revela como elemento perceptível na estruturação textual uma atenta e minuciosa utilização de textos jornalísticos de 1936, os quais foram extraídos, principalmente, do jornal lisboeta *O século*, o de maior circulação em Portugal, naquele tempo. (Matias e Roani, 2007: 115)

As notícias dos jornais são mais uma forma de evidenciar a riqueza intertextual imbuída no texto de José Saramago. O recurso a esta fonte de informação funciona como estratégia fundamental na revisitação dos eventos históricos, que contemplam o cenário lisboeta e europeu do ano de 1936. Todo este processo de transladação do passado ao presente, teria, efetivamente, um alvo: um leitor atento e experiente, capacitado para preencher os vazios, existentes na urdidura textual ficcional, criados propositadamente, pelo autor. Refira-se que, apesar do carácter objetivo que reveste os textos dos jornais, a

sua imbricação na ficção não isenta o leitor de atenção e de ponderação, uma vez que lá se encontram, sem sombra de dúvida, as indeterminações à sua espera.

Um leitor assíduo dos jornais de Lisboa é Ricardo Reis, o protagonista de *O ano da morte de Ricardo Reis* que, mal se instala no hotel Bragança, os solicita para se “pôr em dia com a pátria”, enquanto não adormece (p. 33). Ora, estes “jornais cor de cinza, baços”, estando conotados com o regime salazarista – radical e fascista – levam-no a deambular num universo noticioso banal, cujo conteúdo é tecido de: inaugurações do Chefe de Estado; “imperiais comemorações”; cheias; trivialidades – o anúncio relativo à mulher mais alta do mundo; concurso de beleza para bebés, severamente criticado pelo narrador; “uma importante operação” de uma atleta para mudança de sexo; anúncios de eventos no Coliseu e no Politeama; lista de “portugueses falecidos no Brasil” e por estes Ricardo Reis não tem “que sentir desgosto”, porque não os conhece; o bodo dos pobres; epidemias; o “canibalismo das cadelas” (p. 34-36). Enfim, este é o teor das notícias que Ricardo Reis fruirá, da sua “terra natal”, durante os nove meses que divagará por Lisboa.

Cumpré ainda lembrar que a trivialidade atribuída a esta panóplia de notícias, transmitida, na sua grande maioria, pelo *O Século*, visto ser o jornal de maior circulação, naquela época, é a mesma que a imprensa jornalística atribui a assuntos muito sérios, dignos de reflexão, nomeadamente “as operações na Etiópia, e do Brasil” que se deduz “sem novidade, tudo acabado”.

Posto isto, concentremo-nos no elogio tecido às tropas italianas, já que “não há força humana capaz de travar o soldado italiano na sua heróica arrancada, que faria, que fará contra ele a lazarina abexim, a pobre lança, a mísera catana” (p. 34-35). Na verdade, a trivialidade associada a todo um conjunto de assuntos mesclados, serve apenas um propósito: desviar a atenção e conseqüente reflexão do leitor sobre a verdadeira tragicidade de determinados factos. É precisamente esta forma de noticiar que induz a sociedade da época numa “conformação histórica aceitável”, e numa indiferença perante as atrocidades impostas pelas ditaduras instaladas quer em Portugal, quer nos demais países da Europa.

Ricardo Reis também não foge à regra da “conformação” e da indiferença, face às atrocidades da época, sobretudo, quando “vai aos jornais” procurar informações ou ir “aonde sempre terá de ir quem das coisas do mundo passado quiser saber [...]” (p. 42). É neste folhear de páginas que Ricardo Reis tropeça na notícia que contempla a morte de Fernando Pessoa, recheada de comentários tecidos pelo narrador. Todavia, saliente-se a

peculiaridade desta notícia, dado que, no decorrer da leitura, o protagonista se depara com a enumeração dos heterónimos, que o leva a sair da indiferença, para proceder à reivindicação de uma identidade autêntica e autónoma:

Causou dolorosa impressão nos círculos intelectuais a morte inesperada de Fernando Pessoa, o poeta do Orfeu [...] Fernando Pessoa empregou-se num escritório comercial, e, linhas adiante, junto do jazigo deixaram os seus amigos flores de saudade. Não diz mais nada este jornal, outro diz doutra maneira o mesmo, Fernando Pessoa [...] na poesia não era só ele, Fernando Pessoa, ele era também Álvaro de campos, e Alberto Caeiro, e Ricardo Reis, pronto, já cá faltava o erro, a desatenção, o escrever por ouvir dizer, quando bem sabemos, nós, que Ricardo Reis é sim este homem que está lendo o jornal com os seus próprios olhos abertos e vivos, médico, de quarenta e oito anos de idade [...] (Saramago, 2011: 42- 43).

A libertação da indiferença, embora por um breve espaço de tempo, originada pela indefinição existencial que lhe é atribuída enquanto heterónimo, faz de Ricardo Reis um homem igual ao comum dos mortais, dotado de espírito crítico e perspicácia perante aquilo que lê. Com “os seus próprios olhos abertos e vivos”, é capaz de questionar o teor das notícias jornalísticas, usando o “erro” e a “desatenção” como argumentos. Contudo, ressalve-se, aqui, uma particularidade: Ricardo Reis só reage, quando se sente ferido no seu íntimo.

Face ao exposto, não podemos deixar de mencionar a importância das duas vertentes: realidade e ficção, conjugadas para fornecer ao leitor não só o conhecimento da morte do “poeta do Orfeu”, como também o retrato do protagonista do romance que, no universo da poesia, era parte integrante de um tronco comum.

Ainda na esteira da notícia da morte de Fernando Pessoa, atentemos na notícia de um outro jornal:

Realizou-se ontem o funeral do senhor doutor Fernando António Nogueira Pessoa, solteiro, de quarenta e sete anos de idade, quarenta e sete, notem bem, natural de Lisboa, formado em Letras pela Universidade de Inglaterra, escritor e poeta muito conhecido no meio literário, sobre o ataúde foram depositos ramos de flores naturais [...] (Saramago, 2011: 44)

Como nos é dado observar, neste fragmento, é bem evidente o apelo do narrador “notem bem” aos leitores, no sentido de os levar a consciencializarem-se sobre a forma como é noticiado o acontecimento. Em tom irónico, remete-nos para os pormenores excessivos, que espelham, muito bem, apesar de oculta, a imagem do autor deste texto jornalístico e dos seus destinatários.

Nesta linha de ideias, refira-se que o narrador é incansável nos seus comentários irónicos e críticos no que à imprensa jornalística diz respeito. Por isso, achamos pertinente ilustrar as seguintes passagens:

Diz-se, dizem-no os jornais [...] que, sobre a derrocada dos grandes Estados, o português, o nosso, afirmará a sua extraordinária força e a inteligência reflectida dos homens que o dirigem. Virão a cair, portanto, e a palavra derrocada lá está a mostrar como e com que apocalíptico estrondo, essas hoje presunçosas nações que arrotam de poderosas [...] (Saramago, 2011: 111)

Dizem também os jornais, de cá, que uma grande parte do país tem colhido os melhores e mais abundantes frutos de uma administração e ordem pública [...] Leia-se aquele jornal de Genebra, Suíça, que longamente discorre [...] sobre o ditador de Portugal [...] chamando-nos de afortunadíssimos por termos no poder um sábio. (Saramago, 2011: 112)

Na sequência da leitura destes excertos, podemos, muito bem, caracterizar o tipo de imprensa existente durante a ditadura salazarista. A censura estabelecida por este regime, manipulava toda a informação, levando-a a pintar um quadro colorido aos olhos dos portugueses, ocultando, simultaneamente, o lado negro da verdadeira realidade. Todavia, a perspicácia e a onisciência do narrador levam-nos mais longe. Levam-nos a olhar para além da cortina, de modo a podermos ver a verdadeira realidade. A voz do narrador, pejada de ironia, leva o leitor experiente e atento a seguir de perto o seu tom profético, relativamente à queda dos “grandes Estados”, ou seja, é graças a ela que o leitor consegue olhar o passado, numa perspetiva do presente.

Curiosa é a apreciação que o narrador faz sobre “aquele jornal de Genebra que “longamente discorre” sobre Salazar. Com base nela, chegamos à conclusão de que, pela Europa fora, também se padecia de falta de liberdade de imprensa e que as notícias jornalísticas se limitavam a tecer elogios aos políticos vigentes. Repare-se que, à luz do autor do fragmento jornalístico supracitado, os portugueses são “afortunadíssimos” por terem no poder um “sábio”.

Mas, a contrapor esta ideia, novamente o narrador aparece para levar o leitor a deduzir que não há transparência nas notícias jornalísticas e que estas são politicamente manipuladas. E, para o provar, alude ao Ministro da Educação de então, considerando-o, ironicamente, não “menos sábio”, visto que ele se servirá dos jornais para difundir a ideia de que “Salazar é o maior educador do nosso século”, quando na realidade não o é.

Pacheco defendia que se deveria “dar à instrução primária elementar o que lhe pertence e mais nada, sem pruridos de sabedoria excessiva”, bem como o conceito de que “muito pior que a treva do analfabetismo num coração puro é a instrução materialista e pagã asfixiadora das melhores intenções” (p. 113). Estas ideologias educacionais, ilustradas no romance *OAMRR*, que vigoraram até o ano de 1974, eram também partilhadas por Salazar. Oliveira Salazar que, no dizer do “jornal *Le Jour, francês de Paris*”, é “um homem enérgico e simples, cuja clarividência e sensatez deram ao seu país a prosperidade e um sentimento de altivez nacional” (p. 269). Esta excelente reputação, que os jornais expandiam, “nos seus artigos encomendados pela propaganda, pagos com o dinheiro do contribuinte” (p. 387), pela Europa fora, relativamente aos chefes dos governos ditatoriais, era contagiante. Daí se compreenda que Don Camilo comente: “Así lo necesitamos nosotros” (p. 269).

No seguimento destas reflexões, achamos merecedora de atenção a seguinte passagem:

Os velhos [...] acomodam-se [...] aquela presença irrequieta não os deixa concentrarem-se na leitura das notícias, que o gordo há-de fazer em voz alta para benefício do seu próprio entendimento e do magro analfabeto, hesitando nas palavras difíceis, que ainda assim não são em excesso, à uma porque os jornalistas nunca se esquecem de que escrevem para o povo, às duas porque sabem muito bem para que povo escrevem. (Saramago, 2011: 320)

Não é difícil fazer o retrato da sociedade da época em termos culturais. Trata-se de uma sociedade, onde impera o analfabetismo e onde os escassos leitores, aqueles que leem para os outros, vão “hesitando nas palavras difíceis” que, afinal, “não são em excesso”. Tratando-se de jornais que circulam pela capital, jamais se justificaria a não inclusão de vocabulário elaborado, só porque se comunica para o povo. Efetivamente, e tendo em conta este fragmento, não interessava aos “sábios” governantes o desenvolvimento cultural do povo. O que verdadeiramente lhes interessava era a manipulação da imprensa, que culminaria na propagação de notícias, na sua esmagadora maioria, muito superficiais, banais e de fácil compreensão.

Se quisermos tornar mais claro o papel manipulador dos jornais junto das populações, sugerimos a análise da passagem que se segue:

Alguns dias depois, os jornais contaram que vinte e cinco estudantes das Juventudes Hitlerianas de Hamburgo, de visita ao nosso país em viagem de estudo e propaganda das ideias nacional-socialistas, foram homenageados no Liceu Normal, e que, tendo visitado demoradamente a

Exposição do ano X da Revolução Nacional, escreveram no Livro de Honra esta frase, Nós não somos nada, querendo significar, com declaração tão peremptória [...] que o povo nada vale se não for orientado por uma elite, ou nata, ou flor, ou escol. (Saramago, 2011: 507-508)

Este fragmento ilustra, muito bem, a mentalidade da juventude da época. Daqui se depreende que a educação dos mais jovens tanto em Portugal como na Europa, assentava em dois princípios: a veneração pela “elite ou nata” governativa e a propagação da sobrevalorização da mesma. Estas duas vertentes conjugadas, astuciosamente, por Salazar e pelos outros ditadores, davam o fruto pretendido: a resignação do povo. Nada melhor do que governar um país, onde grassa o analfabetismo e a ignorância e onde o povo já se mentalizou de que “nada vale”, sem a orientação de “uma elite”. A célebre frase “Nós não somos nada” das juventudes Hitlerianas de Hamburgo, registada no “Livro de Honra”, não se ficou por aí. Saltou para os jornais, porque o seu conteúdo merecia ser divulgado, especialmente, no ano de 1936, ano da fundação da Mocidade Portuguesa.

No decorrer da investigação e análise do romance, notamos que há um número de leitores muito reduzido – Ricardo Reis e os dois velhos. Estas duas figuras, sendo frequentadoras assíduas do Alto de Santa Catarina e de fracos recursos, pois só compravam o jornal ao domingo, esperam que Ricardo Reis, “um vizinho tão rico” (p. 369), lhes ofereça os jornais depois de lidos. Esta é, afinal, “a sua única obra de caridade, não dá esmola de pão porque não lha pediram” (p. 483-484). Todavia, a leitura partilhada por estas duas personagens tem uma particularidade, que consideramos digna de especial atenção:

Os velhos fingem-se distraídos com a conversa [...] mas envesgam o olho para este lado, à espera do seu New York Times [...] Ricardo Reis levantou-se, faz um sinal aos velhos, que exclamam, Ah, muito obrigado, senhor doutor, e o gordo avança, sorrindo [...] esta leitura não é pela primeira página que começa, antes de mais nos informaremos sobre as desordens e agressões, os desastres, a necrologia, os diversos crimes, em particular, ó frémito e arrepio, a morte ainda indecifrada do Luís Uceda, e também o nefando caso da criança mártir das Escadinhas das Olarias, oito, rés-do-chão. (Saramago, 2011: 369)

Observando bem, o que realmente interessa a estes dois velhos – leitor e ouvinte – que tipificam uma percentagem elevada de portugueses, não são as notícias de índole política de Portugal e da Europa, visto o contexto conturbado assim o exigir, mas aquelas que despertam curiosidade por remeterem para casos particulares ou individuais com conotação dramática. Eis, aqui, o retrato de uma sociedade que padece de falta de sensibilidade e de

responsabilidade, face aos problemas graves, de natureza política, que inundam Portugal e os demais países da Europa, devido à falta de cultura. Sendo os jornais da época um veículo de comunicação tão importante, carecem de falta de imparcialidade, noticiando apenas aquilo que não distorce a imagem do governo quer seja nacional quer seja internacional. A verdadeira preocupação da imprensa, subserviente à censura instalada pelo regime vigente, resume-se ao relato pormenorizado de episódios, cuja tónica é desviar a atenção da opinião pública da realidade política do país e do mundo.

Por outro lado, importa ainda destacar que estes episódios, descritos ao pormenor nos jornais, envoltos em *suspense*, mistério e intriga, associados aos comentários do narrador, só contribuem para a desmitificação do quadro harmonioso nacional, pintado pelo “sábio” Salazar aos portugueses e ao mundo, já que apresentam ao leitor experiente a face negra da sociedade, refletida nas agressões, nas criminalidades, nos desastres e noutros atos impróprios do ser humano.

Digna de apontamento, neste momento, é também a forma como os jornais portugueses ilustram os acontecimentos que ocorrem no estrangeiro, por exemplo na Etiópia:

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 chama, 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-Abeba não consta que estivessem jogadores de xadrez jogando o jogo do xadrez. (Saramago, 2011: 418)

Novamente, estamos perante a ocultação da realidade, uma vez que não se denuncia o verdadeiro responsável desta guerra – Mussolini – “a voz poderosa” que, à semelhança de Salazar, conseguiu manipular, não só o povo italiano, como também os jornalistas, “os tolerantes”, ciente de que “as exaltações nacionalistas encegueiram facilmente a inteligência” (p. 417). Como é notório, o Diário de Notícias também não é exceção, num ambiente carente de liberdade de expressão. Se atentarmos neste fragmento, achamo-lo muito peculiar, pelo facto de ser Ricardo Reis, através do seu comentário negativo feito a este jornal, a indicar ao leitor o verdadeiro lado da guerra – a morte de “mulheres” e de “crianças”. É precisamente a “intromissão” repentina da sua ode – “Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia” – que lhe aviva a memória e lhe fornece a informação necessária

ao completamento do quadro noticioso, onde não há lugar para “jogadores de xadrez jogando o jogo do xadrez”.

De facto, denotamos que tanto os jornais da época, como os outros meios de comunicação não primavam pela imparcialidade devida, elaborando os seus textos em conivência com o governo. Prova disso é *O Século* que, sendo o jornal de maior circulação junto da população lisboeta, pintava às cores Portugal e a Europa de Hitler, de Mussolini e de Franco, bem ao gosto de Salazar.

Nesta sequência, e com base na leitura de *OAMRR*, achamos interessante mencionar que o jornal *O Século* não revelava nenhuma discricção relativamente ao apoio dado ao general Francisco Franco. Publicou a entrevista que lhe fizera, escrevendo em grande título o mote “Queremos a ordem dentro da nação” (p. 527). Como é óbvio, este mote destacado neste jornal português, não era apenas a voz do seu autor; era também a voz de Salazar e, por isso, merecia ser assinalado.

Também não menos digna de destaque é a posição de Ricardo Reis, perante os conflitos espanhóis. Como vem sendo habitual, é o narrador que faz saber ao leitor que “Ricardo Reis não é capaz de decidir se o alegram as apregoadas vitórias do exército revoltoso de Espanha ou as não menos celebradas derrotas das forças que apoiam o governo” (p.542). A incapacidade de decisão, a indiferença e a neutralidade levam o protagonista – mero espetador do espetáculo do mundo – a aceitar as notícias veiculadas pela imprensa como verdades absolutas, isentas de toda a parcialidade. No entanto, e em resposta a tais convicções, irrompe Lídia, a camareira ingénua que, chorando, na sequência do anúncio acerca do bombardeamento de Badajoz, o faz ver ao contrário:

Estás tu aí a chorar por Badajoz, e não sabes que os comunistas cortaram uma orelha a cento e dez proprietários e depois sujeitaram a violências as mulheres deles, quer dizer, abusaram das pobres senhoras, 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 meu irmão diz é que não se deve fazer sempre fé no que os jornais escrevem, Eu não posso ir a Espanha ver o que se passa, tenho de acreditar que é verdade o que eles me dizem, um jornal não pode mentir, seria o maior pecado do mundo, O senhor doutor é uma pessoa instruída, eu sou quase uma analfabeta, mas uma coisa eu aprendi, é que as verdades são muitas e estão umas contra as outras [...] o senhor doutor fala-me sempre com as palavras dos jornais. (Saramago, 2011: 545-546)

Como se depreende, Ricardo Reis acredita piamente naquilo que lê nos jornais e, por isso, o reproduz, acontecendo o mesmo com a grande maioria do público leitor que,

ingenuamente, partilha da ideia de que “um jornal não pode mentir”. Lídia, admitindo ser “quase analfabeta”, questiona a veracidade das notícias jornalísticas, baseando-se no princípio de que “as verdades são muitas e estão umas contra as outras”. Influenciada pelo irmão, Lídia é, no romance, uma voz da oposição contra a ditadura que proliferava em Portugal e na Europa. Apesar do alerta desta, Ricardo Reis continua alienado da verdade circundante, não demonstrando interesse em levantar qualquer questão ao conteúdo da informação recolhida nos jornais ou na telefonia.

Posto isto, e terminada a viagem pela ótica da leitura jornalística de Ricardo Reis, podemos concluir que, efetivamente, os jornais do ano de 1936, estão longe de serem considerados verdadeiros espelhos da realidade, uma vez que a “verdade histórica é neles mais velada do que revelada”, segundo Silva (1999: 257). Todavia, e na perspetiva desta autora, “em matéria de história recente, a imprensa constitui uma fonte de documentação histórica bastante rica. Pouco importa, na verdade, que tais documentos sejam monumentos do poder [...]” (*ibidem*).

2.3. Referências intertextuais históricas

Mas a história de Lisboa, inserida na de Portugal e dos portugueses, foi ficando por contar, inebriados os relatores pela mística e pela magia da cidade e do rio. E é justamente da Lisboa “animal” histórico, símbolo da história colectiva de um povo e de uma nação construída a partir de pedaços de histórias pessoais, capital dos Descobrimentos, do Império colonial e por fim do país – é desta Lisboa que Saramago nos fala. (Oliveira, 1999: 357)

Na verdade, se fizermos uma viagem ao passado, e se nos detivermos nas nossas raízes e na nossa identidade, não restam quaisquer dúvidas de que Lisboa é, efetivamente, um “animal” histórico. É este “animal” histórico, uma Lisboa dos anos trinta, que acolhe o protagonista de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e o leva a contemplar o espetáculo – “uma Lisboa do final de 1935 e de 1936, cercada por uma ditadura interna e por várias externas” (Oliveira, 1999: 363).

Ricardo Reis, após ter vivido dezasseis anos no Brasil, regressa a Lisboa em dezembro de 1935, um mês após a morte de Fernando Pessoa e fica até setembro de 1936. Se para a própria personagem este evento serve de justificação ao seu regresso, para Saramago foi um pretexto no sentido de contextualizar este ano conturbado e muito complexo, com

grandes mudanças, sobretudo no âmbito da política. Saliente-se que grandes responsabilidades serão atribuídas ao narrador, um verdadeiro cúmplice do leitor. Este narrador, contemporâneo do leitor, navega com ele pela história passada, fornecendo-lhe todos os ingredientes, para o levar a obter uma perspectiva dos eventos passados, a partir da contextualização do presente.

Logo no início da obra, o leitor apercebe-se do cenário que envolve Lisboa. A caminho do hotel, o motorista do táxi, referindo-se, certamente, às mudanças sociais e políticas, informa Ricardo Reis de que iria “encontrar grandes mudanças por cá”, remetendo-se “bruscamente” ao silêncio. Esta atitude denuncia o regime opressor de Salazar, enquanto Ricardo Reis, alienado, apreendendo apenas o sentido literal da mensagem, se limita a observar a paisagem. Afinal, não lhe “parecia que as mudanças fossem tantas” (p. 18).

Tendo em conta que as mudanças operadas pelo regime salazarista foram bem acentuadas, em todos os sectores da sociedade portuguesa, achamos merecedor de registo o seguinte comentário:

O Estado Novo, sustentado pelos valores pseudomoralizantes da Ordem, Deus, Pátria e Família, recorre a instrumentos policiais, políticos e ideológicos, como a propaganda nos jornais e em todas as formas de expressão cultural, a censura, a intimidação, a perseguição, a prisão e a tortura, a Mocidade Portuguesa e o corporativismo. (Oliveira, 1999: 363)

Perante esta enumeração, um dos instrumentos que não deixa ninguém indiferente é a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, vigente na época, instituída em 1933. Como uma das suas funções era o controlo dos estrangeiros, Ricardo Reis, que irá representar todos aqueles perseguidos por este órgão, neste ambiente de opressão, não é exceção à regra. Recebe “uma contrafé”, solicitando o seu comparecimento junto desta instituição, que minava um clima de medo e de suspeita. Lembremos que quem lha entrega é Salvador, o gerente do hotel, que apresenta uma expressão inquietante e cuja “mão parece tremer um pouco”. Não menciona o destinador, embora solicitado por Ricardo Reis, porque “certas palavras não devem ser pronunciadas em voz alta, apenas segredadas, ou transmitidas por sinais, ou silenciosamente lidas” (p. 235).

Todavia, repare-se que num cenário, onde vigora o medo, a suspeita e a desconfiança, há sempre a coragem de alguém que se destaca. Ricardo Reis que, no hotel, passa a ser tratado de uma outra forma, após a receção da intimação, toma conhecimento, através de

Lídia, elucidada pelo irmão, Daniel, de que aquela polícia “é lugar de má fama, coitado de quem nas mãos lhe caia, ele são as torturas, ele são os castigos, ele são os interrogatórios” (p. 239).

Como nos é dado observar, Ricardo Reis, uma vez nas malhas da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, é bombardeado com inúmeras questões. O objetivo é fazê-lo confessar se o seu regresso se deve a qualquer envolvimento na revolta militar contra o governo de então, ocorrida no Rio de Janeiro em 1935. Como fora uma revolta de cariz comunista, e tendo em conta a raiva e a intolerância de Salazar a este regime, jamais se poderia deixar em paz e em liberdade, no nosso país, alguém que fosse defensor desta ideologia.

Nesta sequência, interessante é apontar as datas, selecionadas por Saramago, grandes marcos temporais na vida da personagem, Ricardo Reis. O mero “espetador do espetáculo do mundo”, em 1919, ano em que se expatriara para o Brasil, assistira a inúmeras revoluções e contrarrevoluções, não só em Portugal, como também por toda a Europa, a saber: a contrarrevolução falhada no Porto, com o intuito de se restaurar a monarquia em Portugal, a instalação do regime comunista na Rússia e o aparecimento de movimentos totalitários, sobretudo, à direita, verificando-se a sua consolidação na década de 1930.

Ainda a propósito do interrogatório a Ricardo Reis, importa referir que este, inteligentemente, omitiu à polícia as verdadeiras causas do seu regresso a Portugal. A omissão da verdade por esta personagem, é uma atitude comum a muitos mortais, sem dúvida alguma, uma saída encontrada com vista à preservação da dignidade, num contexto sem liberdade de expressão e onde a polícia não perde a oportunidade de vigiar e perseguir os cidadãos, apenas por uma simples suspeita. A título de exemplo, observe-se a ironia de Fernando Pessoa, quando descreve a dificuldade que sentiu para chegar ao alto de Santa Catarina, onde se situa a atual morada de Ricardo Reis: “Hoje, o que me ajudou foi um rasto de cebola, Um rasto de cebola, É verdade, um rasto de cebola, o seu amigo Victor parece não ter desistido de o vigiar”. Como se depreende, a expressão metafórica “rasto de cebola”, serve para identificar, criticar e ridicularizar a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado que, no dizer de Ricardo Reis, “deve ter pouco que fazer, para assim perder tempo com quem não tem culpas nem se prepara para tê-las” (p. 461).

Durante a primeira visita de Fernando Pessoa ao protagonista, este, fazendo-se acompanhar do telegrama de Álvaro de Campos, que anunciara a sua morte, confessa que decidira regressar, porque sentia “que era uma espécie de dever”. Contudo, segundo o

próprio, uma outra razão “mais egoísta”, ditara o seu regresso – o facto de ter rebentado, em novembro, uma revolução no Brasil, “coisa de bolchevistas, uns sargentos, uns soldados”, causando “muitas mortes, muita gente presa”. Assim, temendo “que a situação viesse a piorar”, decidira partir. Perante tais justificações, o seu criador, Fernando Pessoa, caracteriza, ironicamente, a trajetória do seu heterónimo – um revolucionário falhado: “Você, Reis, tem sina de andar a fugir das revoluções, em mil novecentos e dezanove foi para o Brasil por causa de outra que, provavelmente, fálhou também” (p. 107).

Outro momento digno de registo, no contexto das referências intertextuais históricas, é a caracterização de Salazar, também feita de forma irónica, por Fernando Pessoa, na sequência da solicitação de Ricardo Reis:

Diga-me, Fernando, quem é, que é este Salazar que nos calhou em sorte, É o ditador português, o protector, o pai, o professor, o poder manso, um quarto de sacristão, um quarto de sibila, um quarto de Sebastião, um quarto de Sidónio, o mais apropriado possível aos nossos hábitos e índole (p. 387).

Se atentarmos nesta citação, apercebemo-nos da multiplicidade de pontos de vista que ela encerra. É, evidentemente, a caracterização perfeita da figura de Salazar, muito bem reconhecida e glorificada internacionalmente, dado que a imprensa estrangeira “diz muito bem dele”. Também em Portugal, a imprensa “se derrete em louvações”, conjugando-se tudo para elevar a reputação do chefe de estado, a figura mítica, sibilina e protetora do seu reino e do seu povo. Um povo que, segundo a imprensa portuguesa, “é o mais próspero e feliz da terra” (p. 387). Um povo que “as outras nações só terão a ganhar se aprenderem” com ele. Enfim, e como relata o doutor Sampaio a alguns hóspedes do hotel Bragança, “Portugal é um oásis, aqui a política não é coisa do vulgo, por isso há tanta harmonia entre nós, o sossego que vêm nas ruas é o que está nos espíritos” (p. 243).

Para ajudar a completar o cenário português que se vivia no Portugal de então, repare-se no que diz o doutor Sampaio, grande apoiante de Salazar, a Ricardo Reis: “se tem andado por aí, a olhar com olhos de ver, é impossível que não se tenha apercebido das grandes transformações, o aumento da riqueza nacional, a disciplina, a doutrina coerente e patriótica, o respeito das outras nações pela pátria lusitana” (p. 184-185). Contudo, o leitor atento, observando bem este discurso, que não deixa de ser paródico, apercebe-se de que se oculta a verdadeira realidade, ou seja, a assertividade transmitida nas palavras da

personagem é, simultaneamente, subvertida, uma vez que “o aumento da riqueza nacional” não é para todos.

Testemunha desta discrepância social é Ricardo Reis, quando, numa das suas deambulações pela cidade de Lisboa, se depara com “uma multidão negra que enche a rua em toda a sua largura” e sacia a sua curiosidade, após a sua interrogação a um dos polícias disciplinadores:

Que ajuntamento é este, senhor guarda [...] É o bodo do Século, Mas é uma multidão, Saiba vossa senhoria que se calculam em mais de mil os contemplados, Tudo gente pobre, Sim senhor, tudo gente pobre, dos pátios e barracas, tantos, E não estão aqui todos [...] (p. 90).

Esta é verdadeiramente a realidade portuguesa do ano de 1936 – uma sociedade de contrastes entre riqueza e miséria. Curioso é também o contraste que se estabelece a nível emocional entre os dois interlocutores. Enquanto Ricardo Reis se sente impressionado com o elevado número de pobres, o agente policial se revela completamente indiferente, porque já está “habitado”, acrescentando que “há quem esteja o ano inteiro à espera do bodo, deste e dos outros [...]” (p. 91).

Refira-se que, neste “oásis de paz”, até a classe trabalhadora, exemplificada pelo narrador com os “trabalhadores do Douro” e do Alentejo, estendem a mão a pedir “uma esmolinha senhor patrão por alma de quem lá tem” (p. 214). E assim se vai alimentando uma pobreza, alicerçada numa resignação fundada no nada, que culmina na humilhação daqueles que, de mão estendida, esperam pela distribuição do bodo, sujeitando-se aos caprichos da polícia disciplinadora que age “como quem enxota galinhas para a capoeira” (p. 91).

Todavia, deve dizer-se, desde já, que os comentários críticos do narrador levam o leitor a tirar determinadas ilações, sobre este cenário miserável do ano de 1936. De facto, atribui-se, em parte, culpas aos portugueses pelo estado da nação, uma vez que a tendência é não deixar transparecer “lá para fora” qualquer evento que ponha em causa a imagem de Salazar. Afinal, para muitos portugueses, “basta-lhes conhecer o caminho que vai do prato à boca, e esse até às escuras se encontra”, uma vez que, “também, no interior do corpo a treva é profunda” (128).

Mas esta “modéstia lusitana”, segundo o narrador, não a têm, por exemplo, os alemães, porque “na Alemanha o povo é outro. Aqui a gente bate palmas, acorre aos

desfiles, faz a saudação à romana, vai sonhando com fardas para os civis, mas somos menos que terceiras figuras no grande palco do mundo [...]” (p. 360-361).

É precisamente neste “grande palco do mundo” que atuam os ditadores e os opressores que, com regras e leis intimidatórias, conseguem ser venerados e até idolatrados pelo seu povo, como se procede com o chefe do Estado Novo. A título exemplificativo, observe-se a seguinte passagem:

Depois de o governo tomar posse, vão as pessoas aos magotes e rebanhos cumprimentar os senhores ministros, vai toda a gente, professores, funcionários públicos, patentes das três armas, dirigentes e filiados da União Nacional, sindicatos, grêmios, agricultores, juizes, guardas-republicanos e fiscais, público em geral, e de cada vez o ministro agradece e responde com um discurso, feito pela medida do patriotismo da cartilha [...] (Saramago, 2011: 126-127)

Eis aqui um exemplo de Salazar no seu auge. Tal idolatria dever-se-á, entre outras, a estas razões: por ser a figura protetora de um povo que segue os ideais cristãos, resumidos em Deus, Pátria e Família, por ser a figura que apareceu na “vida pública” para restaurar o país, por ser a figura que zela pelo seu povo, e que o evita de cair nas malhas do maléfico comunismo.

Feitas estas breves interpretações, convém referir que os portugueses assistem, no seu “oásis de paz”, a várias transformações na Europa. Em França, formou-se “um governo de concentração republicana”, mas “logo lhe caíram as direitas em cima”, criticando, acusando e injuriando. E, nesta sequência, o leitor se depara com a emergência da voz do narrador, pejada de ironia, a apontar Hitler como o modelo de pacificação e de concórdia, um exemplo a seguir, no âmbito da militarização em Portugal, especificamente pela Mocidade Portuguesa. Por isso, é preciso que “saiba o mundo que a Alemanha será pacífica e amará a paz, como jamais povo algum soube amá-la” (p. 196). No entanto, mais uma vez a subversão da assertividade, bem ao estilo do narrador de *OAMRR* – “É certo que duzentos e cinquenta mil soldados alemães estão prontos a ocupar a Renânia e que uma força militar alemã penetrou há poucos dias em território checoslovaco” (*ibidem*).

Também digna de registo, é a opinião de Lloyd George, fundada no facto de que somos favorecidos “de colónias”, quando, na verdade, “foram os ingleses que nos rasteiraram”, não deixando vingar “o mapa cor-de-rosa”. Conforme testemunha o narrador, Lloyd George manifesta-se “tão preocupado com a maneira de calar a Alemanha dando-lhe o que a outros custou a ganhar”. No entanto, o que não podemos deixar de apontar é a

perspicácia do narrador, a transbordar de ironia, ao anunciar que o problema das colônias terá de ser apresentado por Ricardo Reis a Fernando Pessoa, já que este, “profético, sobre o advento do Quinto Império para que estamos fadados”, defende “não precisar Portugal de colônias para aquele imperial destino”. Assim, segundo esta instância narradora, concretizando-se o desejo de Lloyd George – entregar “colônias nossas” à Alemanha e à Itália – jamais seremos reconhecidos “como imperadores” e estaremos “feitos Senhor da Cana Verde, povo de dores, estendendo as mãos [...]” (p. 197).

Nesta sequência, achamos surpreendente a forma como se introduz o intertexto histórico, na sequência narrativa, referente à guerra colonial. Ricardo Reis, ao percorrer “com os olhos os anúncios dos espetáculos”, apercebe-se, “no meio das notícias de Espanha”, de uma fotografia de “carros de assalto do exército rebelde”. Então, acode-lhe a lembrança da gravidez de Lídia. Lídia terá um menino, conforme prognostica ela própria. Um menino que, na perspectiva do narrador, “irá para as guerras que se preparam”. Assim, e em estrita cumplicidade com o leitor, lhe sugere:

[...] façamos as contas, virá ao mundo lá para Março do ano que vem, se lhe pusermos a idade aproximada em que à guerra se vai, vinte e três, vinte e quatro anos, que guerra teremos nós em mil novecentos e sessenta e um, e onde, e porquê, em que abandonados plainos, com os olhos da imaginação, mas não sua, vê-o Ricardo Reis de balas trespassado, moreno e pálido como é seu pai, menino só da sua mãe porque o mesmo pai não o perfilhará (p. 548-549).

Neste quadro dramático, onde se prevê a morte do filho de Ricardo Reis, detetamos, nitidamente, fragmentos do poema “O Menino da Sua Mãe”, de Fernando Pessoa ortónimo. Eis, aqui, entre múltiplos, um excelente exemplo de intertextualidade histórica e literária, onde ocorre a presentificação do passado (primeira Guerra Mundial), do presente (ano de 1936) e do futuro (guerra colonial). O assunto deste excerto é esta última guerra e as suas consequências drásticas. Este menino, “de balas trespassado”, visto por Ricardo Reis, “com os olhos da imaginação” do seu criador, representa todos os jovens militares que perderam, ou perderão, inutilmente, a vida, deixando em sofrimento a família, aqui representada pela mãe. Repare-se, ainda, na expressão “abandonados plainos” a conotar não só a frieza e a insensibilidade com que se costuma tratar os seres humanos num contexto bélico, como também a morte e a crueldade provenientes da guerra.

Dando continuidade ao percurso intertextual histórico na obra *OAMRR*, deparamo-nos, a cada momento, com informações valiosas acerca da conturbação europeia, ocorrida no

ano de 1936. Embora já tenham sido feitas alusões a Mussolini, anteriormente, achamos pertinente ilustrar a seguinte passagem:

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 de Duce, os camponeses abandonaram os campos, os operários as fábricas, em patriótico delírio dançando e cantando nas ruas [...] (p. 416).

Mais uma vez se ilustra a figura de um ditador, idolatrado pelo seu povo. Basta o anúncio do fim da guerra por aquela “voz poderosa” para pôr a nação inteira em completo “delírio”. Uma nação que ignora as consequências de uma invasão a outro país que resultou em milhares e milhares de vidas perdidas, inocentemente. Uma nação que aplaude um invasor, enquanto “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” (p.417- 418). Uma nação que padece de falta de informação, porque a imprensa italiana, à semelhança da portuguesa e de outros países da Europa, é conivente com o regime, noticiando de forma muito superficial, e ocultando a veracidade dos factos do país e do mundo.

E, no sentido de comprovar a conviência existente entre a imprensa e o regime de Mussolini, repare-se no que nos diz o narrador, a respeito de Negus, então imperador da Etiópia, no momento em que iria discursar, em Genebra, perante a assembleia da Sociedade das Nações: “Que resposta devo levar ao meu povo, mas depois de ter falado ninguém lhe respondeu, e antes que falasse assobiaram-no os jornalistas italianos presentes [...]” (p. 417). Todavia, este comportamento reprovador destes profissionais da comunicação, encontra justificação neste comentário sarcástico do narrador: “sejamos nós os tolerantes, é sabido que as exaltações nacionalistas encegureiram facilmente a inteligência, atire a primeira pedra quem nunca caiu nestas tentações” (*ibidem*).

A intertextualidade histórica em *OAMRR*, também se traduz nas sistemáticas alusões à guerra civil espanhola. Embora já tivéssemos feito, oportunamente, referência a algumas delas, abordaremos outras passagens, dada a curiosidade que elas encerram, no contexto global da obra. Analisemos, então a seguinte:

[...] Ricardo Reis deve ser o último habitante de Lisboa a saber que se dera um golpe militar em Espanha. Ainda com os olhos pesados de sono, foi à escada buscar o jornal [...]. O exército espanhol, guardião das virtudes da raça e da tradição, ia falar com a voz das suas armas, expulsaria os vendilhões do templo, restauraria o altar da pátria, restituiria à Espanha a imorredoura grandeza que alguns seus degenerados filhos haviam feito decair. Ricardo Reis leu a notícia brevíssima, em página interior encontrou um telegrama atrasado, Receia-se em Madrid um movimento revolucionário fascista, esta palavra incomodou-o subtilmente [...] mas seria muito mais compreensível se se dissesse, por exemplo, que se levantaram os monárquicos contra os republicanos, dessa maneira saberia Ricardo Reis onde estavam os seus, que ele próprio é monárquico, como estamos lembrados, ou é altura de lembrar se esquecidos (Saramago, 2011: 519-520).

Foi precisamente este “golpe militar” que deu origem, em 1936, à guerra civil espanhola que viria a terminar só em 1939, com a consequente instalação do regime ditatorial do general Francisco Franco. Se atentarmos no excerto, deduzimos que o conteúdo da notícia, embora de cariz espanhol, acaba por corresponder às ideologias já incutidas, pela propaganda salazarista, nos leitores e no povo português em geral. Tomemos como exemplo as expressões usadas pelo discurso jornalístico com conotações completamente diferentes para as duas forças políticas. Enquanto os socialistas são apelidados de “vendilhões do templo”, o exército espanhol acarreta o epíteto de “guardião das virtudes da raça e da tradição”.

Se nos debruçarmos sobre este fragmento do texto de Saramago, apercebemo-nos de que o narrador faz questão de mostrar ao leitor a “vertigem” e a “impressão de deslocamento interior”, que o título da notícia, “Levantamento do exército de terra espanhola”, provoca em Ricardo Reis. Esta modificação, parece vir na sequência da imposição de Ricardo Reis “a si mesmo de preocupar-se um pouco”, com as notícias dos jornais acerca de uma Europa que “ferve” e que, provavelmente, “transbordará”, não havendo, segundo o narrador, “um lugar onde o poeta possa descansar a cabeça” (519).

Todavia, parece-nos ser de assinalar que Ricardo Reis, ao terminar de ler “a notícia brevíssima”, em vez de se sentir incomodado com as possíveis consequências nefastas de uma guerra civil, num país vizinho, “subtilmente” se incomoda com o facto de se considerar o golpe uma tentativa “fascista” para destronar “o governo de esquerda”. A palavra “fascista” não lhe agradara. Aqui, novamente, nos aparece um Ricardo Reis a reagir, só porque se sente melindrado e ferido no seu âmago, e um narrador, irónico, cúmplice do leitor, a fazer especulações.

Importa também neste contexto lembrar que o exército rebelde, chefiado por Francisco Franco, teve sempre o apoio do seu aliado, Salazar, em Portugal. Salazar acolhe os

refugiados espanhóis, adeptos da direita espanhola, que se hospedam no Hotel Bragança e procede à criação do Tércio, uma milícia, intitulada Legião Portuguesa com a finalidade de ajudar o exército de Franco a derrubar os comunistas. Domina, por completo, os meios de comunicação, fazendo-os anunciar apenas o que lhe convém, como por exemplo a Rádio Clube Português que assume um papel bastante ativo no âmbito dos confrontos espanhóis:

Ligou Ricardo Reis o Pilot, o ponteiro do mostrador está no Rádio Clube Português [...] e logo rompeu em música e canto, Cara al sol com la camisa nueva, o hino da Falange para gozo e consolação da seleta colónia espanhola dos Estoris e do Hotel Bragança [...] é então que a locutora do Rádio Clube lê um telegrama enviado por antigos legionários portugueses da quinta bandeira do Tércio, saudando os seus antigos camaradas que estão no cerco de Badajoz, arrepiase-nos a espinha com a marcial linguagem, o fervor ocidental e cristão, a fraternidade das armas, a esperança num porvir radioso para as duas pátrias ibéricas, unidas no mesmo ideal nacionalista. (Saramago, 2011: 547)

Apesar da grande propaganda da imprensa, elevando o sistema de valores defendidos pelos ideais da extrema-direita, Franco não conseguiu o apoio total da população espanhola. Como nos é dado observar, no romance, *OAMRR*, a cidade de Badajoz, para além de ter sido cercada, foi completamente bombardeada com a conivência dos portugueses, só porque resistira ao golpe da Falange fascista e reivindicara a legitimidade do governo já estabelecido e vencedor nas eleições. A população desta cidade, bem como o marinheiro Daniel e os seus companheiros, que fracassam na rebelião e perdem a vida, representam todos aqueles que lutaram contra o regime ditatorial, na tentativa de salvar os ideais patrióticos.

A partir destas reflexões, cumpre, ainda, lembrar que, embora os meios de comunicação, nomeadamente a rádio e a imprensa, tenham omitido informações sobre o massacre à população de Badajoz, ocorrido na Praça de Touros desta cidade, a narrativa de Saramago revisita o acontecimento e, simultaneamente, pinta o quadro autêntico ao leitor:

Badajoz rendeu-se. Posta em ruínas pelos continuados bombardeamentos, partidas as espadas, embotadas as foices, destroçados os cacetes e mocas, rendeu-se. O general Mola proclamou, Chegou a hora do ajuste de contas, e a praça de touros abriu as portas para receber os milicianos prisioneiros, depois fechou-se, é a fiesta, as metralhadoras entoam olé, olé, olé, nunca tão alto se gritou na praça de Badajoz, os minotauros vestidos de ganga caem uns sobre os outros, misturando os sangues, transfundindo as veias, quando já não restar um só de pé irão os matadores liquidar, a tiro de pistola, os que apenas ficaram feridos, e se algum veio a escapar desta misericórdia foi para ser enterrado vivo (Saramago, 2011: 549-550).

Este trecho ilustra, de forma muito clara, um dos episódios mais sangrentos da Guerra Civil de Espanha. Repare-se na metáfora “minotauros”, utilizada pelo narrador para referenciar os indefinidos milhares de pessoas que tombaram naquela praça, tal qual os touros trespassados de lanças, na “fiesta”. Serviria este episódio para gáudio de Milan d`Astray, que gritaria “Viva la muerte” e encontraria, segundo o narrador, “consolo nas mutilações que pode fazer sofrer aos outros” (p. 538-539). Repare-se, também, nos “minotauros vestidos de ganga”, como se fossem verdadeiros criminosos, assinalados pela tipificação dos fatos, envergados no corredor da morte.

Reportando-nos, ainda, à intertextualidade histórica em *OAMRR*, e mais concretamente à imprensa, não podemos deixar de referir o papel do jornalista, Tomé Vieira, referenciado no romance. Foi colaborador da redação do jornal *O Século*, para o qual trabalhou como correspondente, durante a Guerra Civil de Espanha. É introduzido na obra, pela voz do doutor Sampaio, no momento em que aconselha Ricardo Reis a ler “um livro útil, de leitura fácil, e que pode abrir os olhos a muita gente”. Sigamos, então, esta passagem:

O título é Conspiração, escreveu-o um jornalista patriota, nacionalista, um Tomé Vieira, não sei se já ouviu falar, Não, nunca ouvi, vivendo tão longe, o livro saiu há poucos dias, leia-o, leia-o, e depois me dirá, Não deixarei de o ler, se mo aconselha, já Ricardo Reis se arrependia de se ter declarado anti-socialista, antidemocrata, antibolchevista por acréscimo, não porque não fosse isto tudo, ponto por ponto, mas porque se sentia cansado de nacionalismo tão hiperbólico [...] (Saramago, 2011: 186).

Esta obra, publicada em 1936, em Portugal é, segundo Emmanuelle Guerreiro (2013, s. p.), “uma novela pouco conhecida, sem muito valor literário”, mas que desperta interesse pelo seu valor documental. Trata-se de um “documento histórico autêntico, ilustrando uma forma de ficção ao serviço da propaganda salazarista”, embora o nome do chefe do Estado Novo nunca seja mencionado, ao longo de todo o texto, o que o torna, na perspetiva da autora, omnipresente.

Com base na análise de Emmanuelle Guerreiro, fomos conhecedores de que a referida novela evidencia o retrato de “um povo rural e cristão, humilde, analfabeto, mas certamente, honesto e trabalhador, comprometido com a sua história e que começa a acreditar em sua nova nação e em seu governo” (*ibidem*). O livro, escrito de forma “elegante”, conforme relata a autora, descreve uma festa na aldeia, “com todo o seu ruído, cor e beleza”, com a finalidade de colocar “em cheque” as ideias comunistas.

Ricardo Reis lera “o livrinho”. Em tom “irónico”, na sequência dos olhares “desconfiados” do Pimenta, do Salvador e do doutor Sampaio, resultantes da contrafé que recebera, anuncia:

Cá li o livro que me recomendou, Qual livro, O da Conspiração, não se lembra, Ah, pois, provavelmente não gostou, não apreciou, Ora essa, admirei muito a excelente doutrina nacionalista, a vernácula linguagem, a pujança dos conflitos, a finura do bisturi psicológico, sobretudo aquela generosa alma de mulher, sai-se da leitura como de um banho lustral, creio mesmo que para muitos portugueses esse livro será como um segundo baptismo, um novo Jordão, e Ricardo Reis rematou a apologia dando ao rosto uma como que expressão transfigurada, com o que acabou de desconcertar-se o doutor Sampaio, embaraçado pela contradição que havia entre estes louvores e a contrafé [...] (Saramago, 2011: 244).

Tendo como suporte as investigações de Emmanuelle Guerreiro (2013), tomamos conhecimento de que o texto de Tomé Vieira é uma obra que glorifica Salazar e a sua política, exalta as ideias nacionalistas e combate os ideais comunistas. Pelo carácter didático que ela encerra, graças à “excelente doutrina nacionalista”, como refere Ricardo Reis, ironicamente, porque inteligentemente lera o pensamento do doutor Sampaio, qualquer homem pode evoluir e mudar de ideia; poderá ter uma ideia errada e alterar a sua decisão, especialmente se for na direção certa. Essa direção é, com certeza, a idolatria da “imagem mítica de um Novo Portugal”, governado por Salazar.

Ainda guiados pelas considerações tecidas à obra *Conspiração* pela mesma autora, ficamos esclarecidos acerca do destino a atribuir àqueles patriotas que se deixassem seduzir pelas ideias comunistas – o encerramento no Aljube. Todavia, a regeneração, no contexto da novela, nunca será impossível, graças àquela “generosa alma de mulher”, que sabe ver as qualidades humanas e “chamar à razão e ao espírito nacionalista alguém a quem ideias perigosas tinham perturbado” (Saramago, 2011: 191). Essa “generosa alma de mulher” é uma das “Santas mulheres” portuguesas – a “Marília da Conspiração” (*ibidem*: 531) – que representa todos os elementos femininos que exaltaram e propagaram o nacionalismo salazarista, sem consciência política, mas num compromisso que é da ordem da fé no regime ditatorial.

Conspiração, de Tomé Vieira, na conceção de Guerreiro (2013), é “um belo exemplo de ficção ao serviço da propaganda, panegírico do Estado Novo de Salazar...”. Este será, talvez, o verdadeiro motivo que levou Saramago a convocar esta obra, para incorporar a diversidade intertextual com que se tece o romance, *OAMRR*.

2.4. Referências intertextuais literárias

Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, o privilégio das referências intertextuais cabe, é claro, ao complexo pessoano – ao tecido textual e sobretudo à mascarada heteronímica – mas a épica camoniana também comparece na inversão do célebre verso do Canto III – “[...] aqui [...] / Onde a terra se acaba e o mar começa” -, que ilustra de forma magistral uma certa visão de Portugal enquanto cais de partida e um projecto expansionista que alimentou fantasmaticamente a glória portuguesa muito tempo depois de já ter sido reconhecido como falacioso (Silva, 1999: 255).

Efetivamente, o leitor de *OAMRR* não deixará de concordar com a observação desta autora, no que diz respeito ao capítulo da intertextualidade. Entre a multiplicidade de referências e alusões a figuras literárias de cariz universal, designadamente Cesário Verde, João de Deus, Eça de Queirós, Dante, Bernardim Ribeiro, Cervantes, Virgílio, Garrett, Shakespeare, entre outras, a tónica recai em Fernando Pessoa e seus heterónimos. Todavia, como bem observa a autora “a épica camoniana” é presença marcante ao longo de todo o texto saramaguiano.

Dada esta realidade, somos levados a referir que, embora “o complexo pessoano” saia privilegiado em termos de intertextualidade, na obra saramaguiana, é Camões que lhe serve de bússola. Na abertura, o autor socorre-se da inversão do célebre verso “Aqui o mar acaba e a terra principia”, formando o *incipit* do texto. Repare-se no deítico espacial “aqui” e na conotação que este verso poderá encerrar, já que, segundo Agrò (1999: 341), “cada início é o lugar intransitável através do qual, porém, tudo transita, o lugar que tudo continuamente atravessa e, ao fazê-lo, penetra num tempo e num espaço imprevistos e, imprevisíveis. *Iniciar*, enfim, é transgredir”.

Acrescente-se, também, que é novamente com a referência a este mesmo verso que se constrói o *excipit* do texto – “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” – Lisboa de 1936, espaço circular e labiríntico, onde “todos os caminhos vão dar a Camões”. Se na época passada, Portugal foi grandioso, ao concretizar a saga dos Descobrimentos, metaforicamente ilustrada na expressão “Aqui, onde o mar se acabou”, no momento presente, resta-lhe apenas o verbo esperar, pelo indefinido, talvez. Daí haver lugar para a interpretação da “claridade branca por trás de Luís de Camões, um nimbo” que, de acordo com o esclarecimento do narrador, “tanto quer dizer chuva, como nuvem, como círculo luminoso [...]” (p. 42).

Digna de apontamento, neste momento, e no contexto dos Descobrimentos portugueses, é a alusão ao episódio da “Despedida em Belém”, Canto IV, estrofes 88-93:

De um lado e do outro os jazigos têm as portas fechadas, tapadas as vidraças por cortininhas de renda, [...] finíssimas flores bordadas entre dois prantos, ou de pesado croché [...], ou richeliâ, ou ajur, modos de dizer afrancesados, pronunciados sabe Deus como, tal qual as crianças do Highland Brigade que a estas horas vai longe, navegando para o norte, em mares onde o sal das lágrimas lusíadas é só de pescadores, [...] ou de gente gritando na praia, as linhas fê-las a companhia coats and clark, marca âncora, para da história trágico marítima não sairmos. (Saramago, 2011: 48-49).

Nesta passagem, é nítida a fala do narrador, a propósito da visita de Ricardo Reis a Fernando Pessoa, no cemitério dos Prazeres. Atente-se na sua perspicácia, traduzida na descrição dos bordados e na suposta pronúncia das “crianças do Highland Brigade”, para introduzir o evento relatado em *Os Lusíadas* – a consternação da “gente da cidade” (est. 88), na hora da partida dos seus entes queridos, banhando com lágrimas “a branca areia” (est. 92). Repare-se, ainda, na ironia, deixada transparecer na referência às linhas, cuja marca é “âncora”, a prognosticar a impossível libertação da fixação dos portugueses à tragicidade marítima.

Especial destaque deve dar-se, também, à forma peculiar com que se alude às grandes figuras da literatura universal, em *OAMRR*:

[...] este também é poeta, não que do título se gabe, como se pode verificar no registo do hotel, mas um dia não será como médico que pensarão nele, nem em Álvaro como engenheiro naval, nem em Fernando como correspondente de línguas estrangeiras, dá-nos o ofício o pão, é verdade, porém, não virá daí a fama, sim de ter alguma vez escrito, Nel mezzo del camin di nostra vita, ou, Menina e moça me levaram da casa de meus pais, ou, Em lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, para não cair uma vez mais na tentação de repetir, ainda que muito a propósito, As armas e os barões assinalados, perdoadas nos sejam as repetições, Arma virumque cano. [...] o tempo, não o seu, o fará crescer ou apagar, por outros merecimentos algumas vezes, ou diferentemente julgados. Que serás quando fores de noite e ao fim da estrada. (Saramago, 2011: 93).

Pelo exposto, verifica-se que determinados vultos literários, designadamente Dante, Bernardim Ribeiro, Cervantes, Camões e Virgílio, se fazem representar pelas primeiras palavras que marcam o início das suas obras, porque são elas que, nunca se dissociando do nome do seu autor, o arrastam para o corredor da fama e o libertam da “noite” eterna. Estas grandes figuras são evocadas num momento de meditação do narrador, acerca da imortalidade do escritor que, segundo ele, não será conquistada pelo “ofício”, mas “sim de

ter escrito alguma coisa”. Todavia, a imortalidade a alcançar como forma de merecimento, está dependente de um “tempo” que lhe é alheio e que “o fará crescer ou apagar”. Daí a pertinente questão: “Que serás quando fores de noite e ao fim da estrada.”

No espírito destas reflexões, e em género de resposta à questão efetuada, lembremos o que nos diz o narrador acerca de Camões:

Ricardo Reis saiu, [...] atravessou a praça onde puseram o poeta, todos os caminhos portugueses vão dar a Camões, de cada vez mudado consoante os olhos que o vêem, em vida sua braço às armas feito e mente às musas dada, agora de espada na bainha, cerrado o livro, os olhos cegos, ambos, tanto lhos picam os pombos como os olhares indiferentes de quem passa. (Saramago, 2011: 248)

De facto, não podemos deixar de dar razão ao narrador ao afirmar que o “tempo” é factor determinante na “fama” ou desvalorização atribuída aos escritores. Se por um lado, Camões, grande figura mítica da cultura portuguesa, representante dos tempos áureos, é imortalizado, através da estátua, por outro, é dessacralizado e, simultaneamente, desmitificado, pela exposição “aos olhares indiferentes” dos transeuntes. Camões, petrificado e parado no tempo, com a espada na bainha, o livro cerrado e condenado à cegueira, servindo de joguete para os pombos, enquadra-se, perfeitamente, no contexto político do ano de 1936, já que não há lugar para lutar, escrever ou criticar.

Não é por acaso que, em *OAMRR*, José Saramago alude com muita frequência às estátuas, uma forma estratégica para levar o leitor a refletir sobre o destino que se atribui, na generalidade, aos grandes heróis – a imortalização, através da petrificação, ato severamente criticado na obra, tanto pelo narrador como por Fernando Pessoa e Ricardo Reis. Para o comprovar, atentemos na conversa que se estabelece entre estas duas personagens:

A mim nunca me levantarão estátuas, só se não tiverem vergonha, eu não sou homem para estátuas, Estou de acordo consigo, não deve haver nada mais triste que ter uma estátua no seu destino, Façam-nas a militares e políticos, eles gostam, nós somos apenas homens de palavras, e as palavras não podem ser postas em bronze ou pedra, são só palavras, e basta, Veja o Camões, onde estão as palavras dele, Por isso fizeram um peralta de corte, Um D` Artagnam, De espada ao lado qualquer boneco fica bem [...] (Saramago, 2011: 501)

Neste fragmento, está bem claro o pensamento das duas personagens, relativamente ao verdadeiro reconhecimento que a sociedade deve demonstrar perante os seus escritores. Tanto para Ricardo Reis, como para Fernando Pessoa, a imortalidade vem das palavras e

estas não podem ser petrificadas, porque “são só palavras”. Se nos pronunciarmos na questão levantada a propósito de Camões, deduzimos que os dois poetas deixam bem claro que as palavras devem ser valorizadas, fazendo-se acompanhar do seu autor, representado pelo nome. Contudo, a simples gravação das palavras numa pedra, não basta, porque “a pedra fica, [...] salvou-se, mas o nome, se todos os dias o não forem ler, apaga-se, esquece, não está cá” (p. 79).

Face ao exposto, depreende-se que Saramago se socorre da intertextualidade camoniana e dos vários autores, para fazer passar a mensagem de que a leitura é o único cerne da imortalização dos escritores. Se as palavras não forem lidas, o nome do autor é esquecido e apagado. Sendo este comportamento social, como já referido, condicionado pelo “tempo”, repare-se no que nos diz o narrador sobre o poeta: “ [...] e já podemos observar o Camões, a este não se lembraram de pôr-lhe versos no pedestal, e se um pusessem qual poriam, Aqui, com grave dor, com triste acento, [...]” (p. 81). Partindo, do princípio de que este verso da *Écloga V*, evidencia a melancolia do pastor, causada pelo abandono e pela indiferença da mulher amada, no momento em que desabafa com a natureza, se estivesse gravado no pedestal, seria o mais adequado para transmitir o pensamento de Camões, em relação ao tratamento que lhe fora dado no contexto social e político de 1936.

A propósito desta data, vejamos, agora, o que nos relata o narrador, apoiado na ótica de Ricardo Reis:

À tarde, ao regressar do almoço, reparou que havia ramos de flores nos degraus da estátua de Camões, homenagem das associações de patriotas ao épico, ao cantor sublime das virtudes da raça, para que se entenda bem que não temos mais que ver com a apagada e vil tristeza de que padecíamos no século dezasseis, hoje somos um povo contente, acredite, logo à noite acenderemos aqui na praça uns projectores, o senhor Camões terá toda a sua figura iluminada, [...] transfigurada pelo deslumbrante esplendor, [...] se achar que a luz é forte de mais para si, diga, não nos custa nada baixá-la até à penumbra, à escuridão total, às trevas originais, já estamos habituados. (Saramago, 2011: 490-491).

Como podemos observar, celebra-se Camões, durante o período salazarista, não pela grandeza da sua obra delegada à humanidade, mas como símbolo de patriotismo, de lusitanidade e de génio da pátria em todo o seu esplendor, para exaltação da raça portuguesa. Relembre-se que o dez de Junho, cujas comemorações a nível nacional foram instituídas pelo Estado Novo, em 1933, foi cunhado com o epíteto “Dia de Camões, de Portugal e da Raça”, por Salazar em 1944.

Dada esta manipulação em torno da figura de Camões, o narrador, servindo-se da intertextualidade com *Os Lusíadas*, canto X, estrofe 145, critica, sarcasticamente, o estado político e social do país, estabelecendo um contraste entre o passado, era de “apagada e vil tristeza”, e o presente, tempo de felicidade. Os antónimos luz / escuridão vincam bem a reflexão não só do poeta, como também de Saramago – a acentuada desvalorização das artes – fruto da surdez e do endurecimento aos quais “já estamos habituados”.

Na senda desta teoria, achamos pertinente assinalar o que pensa o narrador sobre a língua e os escritores:

Ricardo Reis pára diante da estátua de Eça de Queirós, ou Queiroz [...] ai como podem ser diferentes as maneiras de escrever, e o nome ainda é o menos, assombroso é falarem estes a mesma língua e serem, um Reis, o outro, Eça, provavelmente a língua é que vai escolhendo os escritores de que precisa, serve-se deles para que exprimam uma parte pequena do que é, quando a língua tiver dito tudo, e calado, sempre quero ver como iremos nós viver. (Saramago, 2011: 80)

No trecho em questão, está subjacente a ideia do cânone ao qual os escritores devem obedecer. Poderão os escritores falarem a mesma língua, mas os padrões ou os modelos impõem-se, conforme a época e os interesses culturais de uma determinada sociedade. Reis e Eça formam o exemplo perfeito ilustrado pelo narrador: um poeta clássico e um prosador realista com diferentes estilos e métodos de escrita, porque, de facto, “ a língua é que vai escolhendo os escritores de que precisa”. Subjacente está também uma crítica à falta de liberdade de expressão e à falta de valorização a atribuir aos escritores, visto que a linguagem literária é um excelente veículo de transmissão de valores e de desenvolvimento intelectual de um povo. Se a linguagem literária se esgotasse ou caísse numa mudez, a nossa vida tornar-se-ia impossível.

Nesta sequência, vejamos ainda o que nos transmite o narrador:

Já as primeiras dificuldades começam a surgir, ou não serão ainda dificuldades, antes diferentes e questionadoras camadas de sentido, sedimentos removidos, novas cristalizações, por exemplo, Sobre a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia, parece clara a sentença, clara, fechada e conclusa, uma criança será capaz de perceber e ir ao exame repetir sem se enganar, mas essa mesma criança perceberia e repetiria com igual convicção um novo dito, Sobre a nudez forte da fantasia o manto diáfano da verdade, e este dito, sim, dá muito mais que pensar, e saborosamente imaginar, sólida e nua a fantasia, diáfana apenas a verdade [...] (Saramago, 2011: 80)

Com esta passagem, o leitor é canalizado para uma reflexão sobre o carácter polissémico das palavras, evidenciado nas expressões metafóricas, designadamente “camadas de sentido”, “sedimentos removidos” e “cristalizações”. Repare-se que, no sentido de reforçar a riqueza conotativa das palavras no universo literário, o narrador põe em evidência a epígrafe da obra *A Relíquia*, de Eça de Queirós, invertendo-a, logo a seguir, propositadamente, para mostrar um outro significado.

Com efeito, o jogo feito pelo narrador em torno da marca intertextual da obra de Eça, torna o leitor ciente de que a linguagem literária é uma espécie de mágica, traduzida num código muito bem elaborado, tornando possível o disfarce de um outro. A escrita literária apresenta “questionadoras camadas de sentido”, através do “manto diáfano da fantasia” – a palavra recheada de conotação – para se destacar e distinguir dos outros géneros discursivos.

Ainda no âmbito da linguagem literária, significativo é também o grande relevo feito, na obra saramaguiana, ao Adamastor, a grande figura mítica criada por Camões, dado que este é um ponto de orientação básico, na trajectória circular e habitual de Ricardo Reis. A propósito, repare-se que este episódio da epopeia foi introduzido, na sequência da passagem de Ricardo Reis pela praça “onde puseram o poeta”, ponto principal de referência. A estátua do Adamastor foi inaugurada, em 1927, no dia de Camões, que era, então, feriado municipal. Esta figura, associada ao terror que ela inspira, representa os obstáculos e todas as dificuldades que os navegadores portugueses tiveram de enfrentar, ao dobrarem o famoso Cabo das Tormentas, que deu lugar ao Cabo da Boa Esperança. Vista por outro prisma, serve de enaltecimento ao herói épico que, impelido pela coragem, se ultrapassou a si mesmo, enfrentando a fúria da natureza e penetrando num espaço até àquela época inacessível ao homem.

Neste sentido, atrever-nos-emos a olhar a estátua do Adamastor, situada num ponto estratégico de Lisboa, o Alto de Santa Catarina, como uma espécie de troféu aos visitantes que chegam à cidade, à semelhança dos marinheiros portugueses, pela via marítima. Também, por via marítima, regressa Ricardo Reis à cidade, tornando-se frequentador assíduo do Alto de Santa Catarina:

Ainda não são três horas quando chega ao alto de Santa Catarina. As palmeiras parecem transidas pela aragem que vem do largo, mas as rígidas lanças das palmas mal se mexem. Não consegue Ricardo Reis lembrar-se se já aqui estavam estas árvores há dezasseis anos, quando partiu para o Brasil. O que de certeza não estava era este grande bloco de pedra, toscamente desbastado, que visto assim parece

um mero aforamento de rocha, e afinal é monumento, o furioso Adamastor, se neste sítio o instalaram não deve ser longe o cabo da Boa Esperança. (Saramago, 2011: 248)

Neste fragmento, podemos constatar a ironia do narrador, através da alusão ao Cabo da Boa Esperança. Jogando com a simbologia da estátua, o narrador consegue levar o leitor a perspetivar o futuro que se avizinha para os portugueses – uma longa espera pela saída do labirinto ditatorial. Assim sendo, não deixa de ter “razão o gigante quando insistentemente procura no rio as respostas para a libertação, porque é dele, e dos três barcos nele estacionados, *Dão, Afonso de Albuquerque e Bartolomeu Dias*, que emanarão as vontades dos marinheiros revoltosos”, Oliveira (1999: 367).

Especial destaque deve dar-se ao facto de Ricardo Reis se ter apercebido de que a estátua não constava do Alto de Santa Catarina, antes da sua partida para o Brasil. Ao “dar a volta à estátua”, para verificar o autor, apercebe-se da data da sua colocação – 1927. Interessando-se por “encontrar simetrias nas irregularidades do mundo”, Ricardo Reis leva-nos a acompanhar o seu raciocínio: “oito anos depois da minha partida para o exílio foi aqui posto o Adamastor, oito anos depois de aqui estar Adamastor regresso eu à pátria, ó pátria, chamou-me a voz dos teus egrégios avós” (p. 318). Observe-se, também, que a referência aos sexto e sétimo versos de *A Portuguesa*, o hino nacional, proferidos pela personagem, embora com alguma transfiguração, não deixa de ser caricata, tendo em conta que se trata de um símbolo patriótico e republicano, proibido pelo regime monárquico, do qual a mesma é adepta.

Vejamos, agora, uma outra passagem sobre o Adamastor, e o significado que a mesma encerra, no contexto da obra:

Invisíveis, as cigarras cantam nas palmeiras do Alto de Santa Catarina. O coro estrídulo que estruge aos ouvidos de Adamastor não merece que lhe dêmos o doce nome de música, mas isto de sons também depende muito da disposição de quem ouve, como os terá escutado o gigante amoroso [...] Aqui, quem canta são os machos, roçam asperamente as asas e produzem este som infatigável, obsessivo, serreria de mármore que de súbito lança para o ar ardente um guincho agudíssimo como se um veio mais duro começasse a ser cortado no interior da pedra. (Saramago, 2011: 479)

Socorrendo-se das cigarras, o narrador canaliza o leitor para uma reflexão sobre a ambiguidade das palavras, cujo significado está completamente dependente do seu ouvinte. O espírito humano, inundado de fortes desejos e de fortes aspirações, poderá ser induzido em erro, no momento da sua audição e, assim, cair num desgosto profundo ou numa

desilusão eterna, tal qual aconteceu ao Adamastor, na ânsia de se encontrar com a sua amada Tétis.

Não é por acaso que as cigarras simbolizam a dualidade luz / obscuridade, uma vez que estridulam durante o dia, ao calor do sol e se mantêm em silêncio durante a noite. A elas também se associa a imagem da negligência e da imprevidência. Na esteira destas reflexões, poder-se-á inferir que as cigarras e o Adamastor se complementam pela dualidade simbólica que ambos encerram.

Ainda reportando-nos a esta figura literária, e entre a multiplicidade de intertextos, achamos merecedora de destaque a seguinte passagem:

Fernando Pessoa levantou-se, entreabriu as portadas da janela, olhou para fora. Imperdoável esquecimento, disse, não ter posto o Adamastor na Mensagem, um gigante tão fácil, de tão clara lição simbólica, [...] pobre criatura, serviu-se o Camões dele para queixumes de um amor que provavelmente lhe estavam na alma, e para profecias menos do que óbvias, anunciar naufrágios a quem anda no mar, para isso não são precisos dons divinatórios particulares [...] (Saramago, 2011: 314)

Esta conversa entre Fernando Pessoa e Ricardo Reis aparece após a troca de impressões acerca da solidão, verdadeiro cerne da história do gigante, criada por Camões na epopeia. Repare-se que a verdadeira simbologia desta figura em *Os Lusíadas* – a força e a coragem do herói que consegue ultrapassar os obstáculos e ir além dos seus limites, dá lugar a outras interpretações muito menos significativas no contexto da epopeia. É evidente a ironia que brota das palavras de Fernando Pessoa, quando refere que, por esquecimento, não inseriu o Adamastor em *Mensagem*, “um gigante tão fácil”, verdadeiro símbolo da solidão. Para além da ironia, também não é difícil, para o leitor, detetar o carácter paradoxal deste “esquecimento”, visto que, no entender de Fernando Pessoa, a fácil leitura simbólica que o gigante carrega, aliada à desnecessidade de “dons divinatórios particulares”, jamais o permitiriam ter lugar na sua obra. A sobrevalorização de *Mensagem*, deixada transparecer, intencionalmente, por Fernando Pessoa, assenta no facto desta partir de uma base histórica – a História de Portugal – onde todos os heróis funcionam como símbolos e como mitos, de difícil descodificação.

Ainda no âmbito da solidão, não podemos deixar de partilhar o que pensam Fernando Pessoa e o seu heterónimo sobre o tema:

Assustei-me um pouco quando ouvi bater, não me lembrei que pudesse ser você, mas não estava com medo, era apenas a solidão, Ora, a solidão, ainda vai ter de aprender muito para saber o que isso é, Sempre vivi só, Também eu, mas a solidão não é viver só, a solidão é não

sermos capazes de fazer companhia a alguém ou a alguma coisa que está dentro de nós, a solidão não é uma árvore no meio duma planície onde só ela esteja, é a distância entre a seiva profunda e a casca, entre a folha e a raiz, Você está a tresvariar, tudo quanto menciona está dentro de si, aí não há nenhuma solidão (Saramago, 2011: 312-313).

A partir desta passagem, o leitor apercebe-se de dois conceitos diferentes de solidão. Se para Ricardo Reis a solidão é o mesmo que viver só ou estar desacompanhado, para Fernando Pessoa o conceito é muito mais complexo. Na sua perspetiva, a solidão traduz-se na impossibilidade de se fazer companhia a alguém ou a nós próprios, e na distância que existe entre a “seiva profunda e a casca”, ou seja, em nosso entender, a distância existente entre o que realmente sentimos, no mais íntimo do nosso ser, e as nossas ações. Daqui se deduz que a cura para a solidão radica numa transformação interior. Tratando-se de uma questão de carácter existencial, urge que cada um de nós “olhe para dentro de si e veja a solidão” (p. 313).

Toda esta reflexão em torno da solidão, leva Ricardo Reis a citar o verso “solitário andar por entre a gente”, do soneto “ Amor é um fogo que arde sem se ver”, de Camões. Dada a definição de amor antitética que o poema transmite, ao ser evocado pelo protagonista, deixa transparecer o seu estado de alma e, simultaneamente, denuncia a causa da sua solidão – o amor sentido por Marcenda.

Logo na primeira aparição de Marcenda, Ricardo Reis descobre a imobilidade da mão esquerda – à qual “a sua mão direita vai afagar, como a um animalzinho”. Estranha é a forma como reage à descoberta: Arrepia-se e, simultaneamente, “olha fascinado a mão paralisada e cega” (p. 31).

Ricardo Reis, mesmo sem conhecer a filha do doutor Sampaio, interessa-se por recolher informações acerca dela, junto de Salvador. Marcenda, “um gerúndio bonito” (p. 380), é frequentadora do teatro D. Maria, “também chamado Nacional”, o que agrada a Ricardo Reis, visto que “gente de gosto fino” lá vai “invariavelmente” (p. 134). Porém, aquele nome invulgar altera o seu estado de espírito: “Marcenda, estranho nome, nunca ouvido, parece um murmúrio, um eco, uma arcada de violoncelo, les sanglots longs de l’automne, os alabastros, os balaústres, esta poesia de sol-posto e doente irrita-o, as coisas de que um nome é capaz, [...]” (p. 134-135).

As referências intertextuais “Violoncelo” de Camilo Pessanha e *Chanson D’Automne* do poeta francês Paul Verlaine, estão associados ao “estranho nome”, Marcenda, pelo carácter triste da música, levando, assim, o leitor a prognosticar o desfecho que se

avizinha. Marcenda, “a mulher ideal tal como aparece na sua poesia, culta e distante, educada e com sentimentos delicados, que vem de tempos a tempos a Lisboa com o pai e se instala no hotel” (Seixo, 1984: 92), na realidade, nunca passará de “um eco” ou de “um murmúrio”, para Ricardo Reis.

Para completar o quadro das especulações sobre aquele nome e a origem da personagem, achamos pertinente citar o que nos diz Saramago:

Marcenda não é uma “personagem literária” de Reis, não é sequer um nome feminino com presença nos vocabulários onomásticos. A palavra aparece na ode “Saudoso já deste verão que vejo” designando uma rosa emurchecida. Achei que estava a carácter com a “minha” personagem. (2002: s. p.)

Marcenda, a palavra transportada da ode de Ricardo Reis, muda de classe morfológica no romance, para identificar a mulher que lhe passa a servir de musa inspiradora, devendo, por isso, ser lembrada:

A esta mesma hora, naquele andar da Rua de Santa Catarina, Ricardo Reis tenta escrever um poema a Marcenda, para que amanhã não se diga que Marcenda passou em vão, Saudoso já deste verão que vejo, lágrimas para as flores dele emprego na lembrança invertida de quando hei-de perdê-las [...] (Saramago, 2011: 492)

Marcenda, com a sua mão esquerda inerte, está predestinada a murchar tal qual as flores de verão, efémeras, provocando saudade e lágrimas, mesmo antes do seu desaparecimento. Como reforço da consciência da efemeridade da vida – “o sábio saber do que não tem remédio” – característica temática das suas odes, Ricardo Reis acrescenta mais uns versos ao poema: “Transpostos os portais irreparáveis de cada ano, me antecipo a sombra em que hei-de errar, sem flores, no abismo rumoroso” (*ibidem*).

Ricardo Reis, isolado, anseia por Marcenda. Desesperadamente aguarda a sua visita, na casa do Alto de Santa Catarina – “um lugar fechado e retirado, que é como uma enorme teia de aranha, no centro da qual está à espera uma tarântula ferida” (p. 339). Agora, sim, Ricardo Reis compreende o verdadeiro sofrimento de engano e decepção do Adamastor, provocado pela falta de correspondência da amada Tétis:

Hoje é o derradeiro dia do prazo que ninguém marcou. Ricardo Reis olha o relógio, passam alguns minutos das quatro, tem a janela fechada, no céu são poucas as nuvens, e vão altas, se Marcenda não vier, não terá a fácil justificação dos últimos tempos [...] Uma vez, dez vezes viu Ricardo Reis as horas, são quatro e meia, Marcenda não veio e não virá, a casa escurece, os

móveis escondem-se numa sombra trémula, é possível, agora compreender o sofrimento do Adamastor. (Saramago, 2011: 339)

O sofrimento de Ricardo Reis é o mesmo desta figura simbólica da obra de Camões – o sofrimento de amor – que o leva a ver o mundo, em função do seu estado de espírito. O escurecimento da casa e a sombra que abriga os móveis são a projeção do interior de Ricardo Reis e a de todos os homens dececionados.

Contudo, parece-nos importante realçar que dificilmente encontramos uma lógica para o sofrimento de Ricardo Reis, tendo em conta que ele nunca amou ninguém, nem foi amado de veras. Prova disso é a forma como reage à carta de Marcenda, onde ela lhe comunica as razões da sua desistência. Desiludido, recorre à imaginação, tentando enganar-se a si próprio, mas não resulta. Esconde a carta dos olhares de Lídia e descursa as suas visitas em pensamento. Porém, e à semelhança de outros momentos na obra, aparece o narrador com os seus comentários, pejados de ironia, aludindo ao poema, “Todas as cartas de amor são ridículas”, de Álvaro de Campos:

[...] há homens com muita sorte, e este ainda queixoso só porque não recebeu de Marcenda uma carta de amor, não esquecer que todas as cartas de amor são ridículas, isto é o que se escreve quando já a morte vem subindo a escada, quando se torna de súbito claro que verdadeiramente ridículo é não ter recebido nunca uma carta de amor. (Saramago, 2011: 373)

Assim se torna claro que Ricardo Reis nunca amou, nem nunca foi amado, porque nunca escreveu nem recebeu uma carta de amor. Debrucemo-nos no carácter paradoxal desta situação: se por um lado a aproximação da morte leva Ricardo Reis a crer que “todas as cartas de amor são ridículas”, por outro, lhe ilustra o “verdadeiramente ridículo” que “é não ter recebido nunca uma carta de amor.” (p. 373).

Neste contexto, é de dar o devido realce a Lídia, a criada do Hotel Bragança, com quem Ricardo Reis estabelece uma relação amorosa, durante os nove meses que deambula pela cidade de Lisboa. Na ótica do narrador, “Se esta Lídia não fosse criada, e competente, poderia ser, pela amostra, não menos excelente funâmbula, malabarista ou prestidigitadora, génio adequado tem ela para a profissão, o que é incongruente, sendo criada, é chamar-se Lídia e não Maria” (p.74).

Este comentário do narrador acerca da incongruência do nome de Lídia, para além da crítica aos preconceitos de Ricardo Reis, oriundos da divergência de classes, carrega consigo uma forte dose de ironia. A reforçar esta ideia, pronunciemo-nos sobre a

justificação que nos dá Saramago (2002): “Quanto a Lídia, uma vez que me tinha proposto mostrar a Ricardo Reis o espetáculo do mundo, pensei que seria uma boa partida dar a uma criada de hotel o nome de uma das suas quase incorpóreas musas [...]” (s. p.).

Ricardo Reis ouve aquele nome, repete-o e sorri ironicamente. Recorda-se de Lídia, uma das musas da sua poesia, enquanto heterónimo de Fernando Pessoa. Tira da gaveta “as suas odes sáficas”, e procura nelas versos alusivos à sua musa: “E assim, Lídia, à lareira, como estando, Tal seja, Lídia, o quadro, Não desejemos, Lídia, nesta hora, Quando, Lídia, vier o nosso Outono, Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira rio, Lídia, a vida mais vil antes que a morte [...]” (p. 61). Porém, uma vez acabada a leitura, apaga-se toda a ironia no sorriso. A lembrança da fugacidade da vida, da velhice e da morte fazem-no “alterar o jogo dos músculos”.

À luz destas reflexões, não podemos deixar de referir que a teoria epicurista e a estóica, que acompanham Ricardo Reis, o heterónimo de Fernando Pessoa, também são convocadas, graças ao nome de Lídia, para enriquecer o quadro da intertextualidade em *OAMRR*, como podemos comprovar na seguinte passagem:

Sou eu, sem nenhuma ironia, sem nenhum desgosto, contente de não sentir sequer contentamento, menos ser o que é do que estar onde está, assim faz quem mais não deseja ou sabe que mais não pode ter, [...] Aos deuses peço só que me concedam o nada lhes pedir, [...] entra-nos no corpo a tentação da mudez, a fascinação da imobilidade, estar como estão os deuses, calados e quietos, assistindo apenas” (Saramago, 2011: 61-62).

Assistir apenas ao espetáculo do mundo parece ser a sina de Ricardo Reis das odes e do protagonista do romance. No entanto, enquanto Ricardo Reis pessoano, em estado de apatia e de ataraxia, não se envolve sentimentalmente, o protagonista perde estas normas comportamentais básicas, ao envolver-se com as duas mulheres: Lídia e Marcenda.

Curioso é o facto de Fernando Pessoa também se aperceber de que o seu heterónimo perdera algumas das suas características, quando este lhe anuncia que espera a visita de Lídia:

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, eu que me habituei a ouvi-lo falar a toda a hora, com admirável constância, das suas Lídias, Neeras e Cloes, e agora sai-me cativo duma criada, que grande decepção, Esta criada chama-se Lídia, e eu não estou cativo, nem sou homem de cativo. (Saramago, 2011: 158)

Da resposta que dera Ricardo Reis a esta crítica, depreende-se o teor do seu envolvimento com Lídia. Esta é apenas uma criada e, como tal, nunca o poderá cativar. Todavia, não podemos deixar de referir que, no desenrolar deste diálogo, o leitor é empurrado para uma reflexão acerca da identidade poética e da arte de seleccionar os nomes próprios na poesia. Vejamos, então, como nos conduz o fantasmagórico Fernando Pessoa:

Ah, ah, afinal a tão falada justiça poética sempre existe [...] tanto você chamou por Lídia, que Lídia veio, teve mais sorte que o Camões, esse, para ter uma Natércia precisou de inventar o nome e daí não passou [...] você sabe lá que mulher seria a Lídia das suas odes, [...] É duvidoso de facto, Tão duvidoso como existir, de facto, o poeta que escreveu as suas odes, Esse sou eu, Permita-me que exprima as minhas dúvidas, caríssimo Reis, vejo-o aí a ler um romance policial [...] (Saramago, 2011: 158)

A propósito da arte de nomear no universo poético, verifica-se a alusão a Natércia, um anagrama criado por Camões, a partir do nome Caterina, uma suposta amada do poeta. Quanto a Lídia, esta é uma musa transplantada das odes horacianas, fonte de inspiração de Ricardo Reis, o poeta das odes sáficas.

Fernando Pessoa duvida do verdadeiro poeta que escreveu as Odes, porque vê um Ricardo Reis completamente diferente, envolvido com uma criada de hotel e a ler um romance policial. Assim, achamos pertinente referir o facto de Ricardo Reis, o cantor da musa Lídia, o grande defensor e adepto das normas de conduta ditadas por Epicuro e Zenão, ter de se justificar perante o seu criador que, cruamente, o confronta com o verso “Serenos e vendo a vida à distância”. A justificação de Ricardo Reis servirá para embrenhar o leitor em mais uma discussão, cuja temática é o fingimento poético – processo de criação poética:

[...] é caso para perguntar-lhe onde é que estava quando viu a vida a essa distância, Você disse que o poeta é um fingidor, Eu o confesso, são adivinhações que nos saem pela boca sem que saibamos que caminho andámos para lá chegar, o pior é que morri antes de ter percebido se é o poeta que se finge de homem ou o homem que se finge de poeta, Fingir e fingir-se não é o mesmo, [...] Claro que não é o mesmo, eu apenas fingi, você finge-se, se quiser ver onde estão as diferenças, leia-me e volte a ler-se. (Saramago, 2011:159)

No vasto mundo da intertextualidade literária, com que a obra *OAMRR* nos brinda, “Autopsicografia” é o poema inaugural para o estudo e a compreensão da poética pessoana, uma vez que nele se apresenta a arte de compor poesia como “fingimento”. Na perspectiva de Fernando Pessoa, “Fingir e fingir-se” são dois conceitos diferentes, por isso

não podem ser confundidos. Ao assumir que apenas fingiu, remete de imediato o leitor para a intelectualização do sentir, isto é, a transformação das emoções no intelecto. Logo, fingir não é sinónimo de mentir, no contexto da arte poética, uma vez que a criação artística é o resultado do jogo que se estabelece entre o intelecto e as emoções. Esta teoria – a arte de fazer poesia como “fingimento” – terá Ricardo Reis de perceber, porque assim o exige o seu criador ao dizer: “leia-me e volte a ler-se”.

Ricardo Reis atordoado, perante a explicitação de Fernando Pessoa sobre o processo da criação artística, indaga o teor do seu fingimento. Descobre que não há solução possível para quem se finge ou é “fingimento de si mesmo”, porque sofre do problema de identidade – Ricardo Reis não sabe quem é.

O problema de identidade que afeta esta personagem, leva-o a refugiar-se no fingimento em muitos momentos da obra: finge a caminho da polícia de “alma inquieta”, quando tinha desvalorizado o caso a Marcenda; finge quando explica à polícia a razão do seu regresso do Brasil; finge na presença de uma Lídia preocupada, porque sabe muito bem, através de Daniel, de que género de polícia se trata; finge na carta que escreve a Marcenda “para que o absurdo consiga parecer lógico, a incoerência rectidão perfeita, a fraqueza força, a humilhação dignidade, o temor desassombro, que tanto vale o que fomos como o que desejaríamos ter sido [...]” (p. 271); finge perante Salvador ansioso por matar a curiosidade sobre o interrogatório policial; finge não saber que procurava Marcenda, enquanto registava a entrada de todos os hóspedes, em “meio alheamento, em dissimulação consigo mesmo” (p. 69); finge quando Lídia lhe anuncia a gravidez. Enfim, parafraseando o narrador: “falso tudo, e verdadeiro” (p. 273).

Retomando o enigma da identidade que assola Ricardo Reis, é notória a evocação à ode “Vivem em nós inúmeros”, poema da sua autoria: “Vivem em nós inúmeros, se penso ou sinto, ignoro quem é que pensa ou sente, sou somente o lugar onde se pensa e sente [...] de quantos inúmeros que em mim vivem, eu sou qual, quem, Quain” (p. 28). A multiplicidade psíquica refletida na recitação da primeira estrofe da ode e na conseqüente questão, remete-nos para o poema “Não sei quantas almas tenho”, do seu criador. Afinal, a alma fragmentada de Fernando Pessoa, transportando consigo o desconhecimento de si mesmo, a perda de identidade, a estranheza, a angústia e a solidão, contagiou o seu heterónimo, Ricardo Reis, na sua transladação do universo poético para o romance.

Relativamente a Lília, a camareira com nome de musa, exerce sobre ele apenas um sentimento de atração e, simultaneamente, de repulsa e de desprezo, pela sua condição social:

Se eu puder venho esta noite, disse Lília, e ele não respondeu, [...] não foi capaz de dizer, Não venhas, [...] a si mesmo faz esta pergunta e não encontra a resposta, se será ou não sua obrigação pagar a Lília, dar-lhe presentes, meias, um anelzito, coisas próprias para tem de servir, [...] Gostava de te dar uma lembrança, e ela achará natural, talvez até já esteja a estranhar a demora. (Saramago, 2011: 135-136)

Este excerto deixa transparecer todo o pensamento de Ricardo Reis, quanto à relação carnal que estabelece com Lília, mero objeto sexual. Esta nunca poderá ser amada pelo senhor doutor Ricardo Reis, porque está condenada a servir para ser paga, ou presenteada, como uma “obrigação”, por todo o serviço prestado. O mesmo não dirá de Marcenda, “filha de notário, ainda por cima de Coimbra” (p. 178), aquela que lhe provoca mais alterações no seu estado de espírito e com quem se casaria, por se assemelhar mais a ele, pela sua imobilidade. No momento em que Ricardo Reis chega a ter “pena da inválida”, essa pena transfere-se para si mesmo, porque o que verdadeiramente sentia “era piedade de si mesmo” (p. 310). Afinal, a invalidez física de Marcenda corresponde à invalidez de alma do protagonista.

Interessante é também referenciar a conversa travada entre Fernando Pessoa e Ricardo Reis na sequência da anúncio da paternidade deste:

Das duas, qual é a mãe, a sua Lília ou a sua Marcenda, salvo se ainda há uma terceira mulher, com você tudo é possível, Não há terceira mulher, não casei com Marcenda, 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, Uma criada não tem complicações, Às vezes, Diz você muito bem, basta lembrar-nos do que dizia o Álvaro de Campos, que muitas vezes foi cómico às criadas de hotel [...] (Saramago, 2011: 504)

Como se vê, Ricardo Reis nutre sentimentos diferentes em relação a estas duas mulheres. Enquanto uma é a criada por quem se sente atraído fisicamente, sendo tudo permitido ao senhor doutor, por não lhe trazer “complicações”, a outra é alguém pertencente ao seu nível social, mulher educada e fina. Relembre-se que os primeiros contactos que Ricardo Reis estabelece com as duas, se distinguem pelas atitudes comportamentais diferentes que ele adopta. Com Lília, não oferece qualquer subtileza, quando lhe toca no braço, apesar de mal a conhecer, com Marcenda, o contacto dá-se

gradualmente com todas as regras de etiqueta que lhe são requeridas. A referência intertextual do “Poema em linha reta”, do heterónimo Álvaro de Campos, concorre para a comicidade da situação, já que põe em evidência uma imagem parodiada de si próprio, por suscitar o júbilo às criadas do hotel, servindo de espelho a Ricardo Reis, para que contemple a projeção da sua própria imagem.

A propósito de Álvaro de Campos, não podemos deixar de referir que, ao longo da obra, várias são as passagens onde o leitor atento é levado a embarcar direta ou indiretamente na sua poética:

O pior mal é não poder o homem estar no horizonte que vê, embora, se lá estivesse, desejasse estar no horizonte que é, O barco onde não vamos é que seria o barco da nossa viagem, Ah, todo o cais, É uma saudade de pedra, e agora que já cedemos à fraqueza sentimental de citar, dividido por dois, um verso de Álvaro de Campos que há-de ser tão célebre quanto merece, console-se nos braços da sua Lídia, se ainda dura esse amor [...] (Saramago, 2011: 208)

O verso da Ode Marítima, “Ah, todo o cais é uma saudade de pedra!”, que traduz a ideia da saudade perpetuada na pedra, por ser lugar de chegada e de partida, salta para o romance, para acentuar a fuga do real para a imaginação, característica comum a Ricardo Reis.

Mal chega a Lisboa, Ricardo Reis partilha do mesmo cansaço e do mesmo sono, provenientes da angústia existencial que avassala aquele heterónimo:

Já ia vencendo os degraus exteriores do hotel quando compreendeu, por estes pensamentos, que estava muito cansado, era o que sentia, uma fadiga muito grande, um sono de alma, um desespero, se sabemos com bastante suficiência o que isso seja para pronunciar a palavra e entendê-la. (Saramago, 2011:19)

Esta observação do narrador não deixa de despertar curiosidade no leitor, visto que surge precisamente no momento em que Ricardo Reis se imagina vivendo, privado dos bens que transportava nas bagagens e de “todos os outros bens”. Na verdade, o aristocrata, contemplador do espetáculo do mundo, mal entra na cidade é possuído por um cansaço, um sono de alma que, aparentemente, não tem uma origem definida nem um motivo concreto. É, no fundo, um cansaço psíquico, permanente, sinónimo de desespero, um mal incurável do qual padece o ser humano.

A presença de “Adiamento”, de Álvaro de Campos não deixa de ser pertinente, como sequência das especulações de Ricardo Reis feitas às supostas ações, a pôr em prática, pelas outras pessoas, no novo ano, 1936:

Não digamos, Amanhã farei, porque o mais certo é estarmos cansados amanhã, digamos antes, Depois de amanhã, sempre teremos um dia de intervalo para mudar de opinião e projecto, porém ainda mais prudente seria dizer, Um dia decidirei quando será o dia de dizer depois de amanhã, e talvez nem seja preciso, se a morte definidora vier antes desobrigar-me do compromisso, que essa sim, é a pior coisa do mundo, o compromisso, liberdade que a nós próprios negamos. (Saramago, 2011: 78)

Sem dúvida que o leitor, ao ler este excerto da obra *OAMRR*, é remetido para a referida composição poética do engenheiro naval, onde se verifica o adiamento contínuo de qualquer atividade de índole social, ou seja, a inércia, atitude que advém da inutilidade da ação do mundo. Sendo “adiamento” uma característica específica de Álvaro de Campos, em Ricardo Reis entra definitivamente no seu quotidiano. Atente-se na força ilocutória do advérbio “não”, associado ao modo imperativo, aconselhando o leitor à prudência no ato dos compromissos, “porque o mais certo é estarmos cansados amanhã”. Aliás, faz todo o sentido seguir os conselhos do protagonista, fruto da sua ponderação, no momento em que escrevia uma carta a Marcenda: “usemos palavras que não prometam, nem peçam, nem sequer sugiram, que desprendidas apenas insinuem, deixando protegida a retaguarda para recuo das nossas últimas cobardias” (p. 355).

Embora de forma indireta, o poema “Tabacaria” concorre, também, para a riqueza intertextual da obra. Exemplificativo é, neste sentido, o excerto da obra em análise:

Entra no Rossio e é como se estivesse numa encruzilhada, numa cruz de quatro ou oito caminhos, que andados e continuados irão dar, já se sabe, ao mesmo ponto, ou lugar, o infinito, por isso não nos vale a pena escolher um deles, chegando a hora deixemos esse cuidado ao acaso, que não escolhe, também o sabemos, limita-se a empurrar, por sua vez o empurram forças de que nada sabemos, e se soubéssemos, que saberíamos. (Saramago, 2011: 121)

O intertexto de Campos faz-se representar pela expressão “nada sabemos, e se soubéssemos, que saberíamos”, para anunciar um Ricardo Reis absorto nos seus pensamentos, minados pela angústia existencial e o pessimismo, resultado do incompreensível, o mistério da morte, esta metaforicamente representada pelo “infinito”. O Rossio, visto como “uma encruzilhada”, serve de motivo para as reflexões do protagonista

que chega à conclusão de que não vale a pena escolhermos nenhum caminho apontado, ou seja, reforça a ideia de que qualquer gesto é inútil, perante a fugacidade da vida. O melhor é delegarmos essa função ao “acaso”.

Como reforço à ideia da inutilidade de qualquer gesto, face a uma vida tão efémera, o leitor é contemplado com a primeira estrofe desta ode de Ricardo Reis: “Mestre, são plácidas todas as horas que nós perdemos, se no perdê-las, qual numa jarra, nós pomos flores [...]. Da vida iremos tranquilos, tendo nem o remorso de ter vivido” (p. 27).

Identificando-se Ricardo Reis como discípulo de Caeiro, nada mais natural do que o invocar, e partilhar a sua filosofia de vida com ele. Se deduzirmos que a passagem do tempo é encarada como o ato de pôr flores numa jarra, então se compreenderá que a caducidade da vida se traduz metaforicamente no processo natural inerente a esse gesto. Se repararmos, a filosofia de vida aqui representada é ditada pelo Estoicismo, visto que, associada ao sentimento da transitoriedade da vida, transparece uma grande serenidade, na aceitação da relatividade das coisas e da precariedade da vida, através do eufemismo usado nos últimos versos.

No que toca à heteronímia pessoana, grande fonte enriquecedora da intertextualidade de *OAMRR*, fazemos questão de referir o importante contributo do “Mestre”, Alberto Caeiro. Logo na primeira página, e na sequência da descrição de todo o cenário envolvente do Highland Brigade, fazendo lembrar a “Ode Marítima” de Álvaro de Campos e “O Sentimento dum Ocidental”, de Cesário Verde, deparamo-nos, embora de forma indireta, com o seguinte: “[...] enfim entrará o Tamisa como agora vai entrando o Tejo, qual dos rios o maior, qual a aldeia” (p. 9).

É, portanto, a instância narradora que nos brinda com o poema “O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia”, de Caeiro, com o propósito de induzir o leitor numa reflexão, sobre o passado próspero, a era dos Descobrimentos portugueses. O Tejo, outrora representante do maior império europeu, cede, no presente, a sua grandeza ao Tamisa, rio que atravessa a capital do império inglês.

Importa, ainda, abordar a importância que o mesmo poema assume no contexto da intertextualidade: “havia o Tejo, aqui estão os rios que correm pela minha aldeia, todos correndo com esta água que corre, para o mar que de todos os rios recebe a água e aos rios a restitui, retorno que gostaríamos que desejaríamos eterno” (p. 153).

Como se vê, a metamorfose do verso de Caeiro, no universo saramaguiano, arrasta consigo o mito do eterno retorno, formulado pelo filósofo Friedrich Nietzsche, no século XIX.

Vejam, agora, outra passagem que nos conduz, igualmente, à poética do “Mestre”, Alberto Caeiro, aquando da visita de Ricardo Reis a Fernando Pessoa, no cemitério dos Prazeres:

Não tem mais que fazer neste sítio, o que fez nada é, dentro do jazigo está uma velha tresloucada que não pode ser deixada à solta, está também, por ela guardado, o corpo apodrecido de um fazedor de versos que deixou a sua parte de loucura no mundo, é essa a grande diferença que há entre os poetas e os doidos, o destino da loucura que os tomou. (Saramago, 2011: 50)

Para além da imortalidade do poeta, anunciada em sentido metafórico pela expressão “deixou a sua parte de loucura no mundo”, deduzimos que a intertextualidade com o poema de Caeiro, “Li hoje quase duas páginas”, está também subjacente nesta citação paródica. O silogismo, “Os poetas místicos são filósofos doentes, / E os filósofos são homens doidos”, presente na segunda estrofe, e transfigurado no romance, serve um propósito: fazer o leitor encontrar a chave do raciocínio – os poetas são homens doidos que se distinguem dos outros homens doidos pela obra que legam à humanidade.

O momento que se segue é também ele importante para observarmos a imbricação das odes de Ricardo Reis, na narrativa saramaguiana: “Ora, Ricardo Reis é um espectador do espectáculo do mundo, sábio se isso for sabedoria, alheio e indiferente por educação e atitude, mas trémulo porque uma simples nuvem passou” (p.119). Esta e outras referências à ode “Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo”, aparecem com muita frequência ao longo de *OAMRR*, para acentuar as normas comportamentais, adotadas das doutrinas epicurista e estóica, por Ricardo Reis. Este é um mero espectador do espectáculo do mundo, supostamente, “sábio”, em virtude de poder satisfazer-se com a observação do mundo de fora, sem qualquer intervenção ou interferência nele.

A alienação e a indiferença que acompanham Ricardo Reis, nas suas deambulações por Lisboa labiríntica do ano de 1936, são normas comportamentais instituídas pelo Estoicismo, como forma de aceitação das leis do destino, das quais não se conseguiu libertar, mesmo sendo transportado de um mundo fictício para outro, completamente diferente. É precisamente a alienação de Reis que o impede de ver a realidade portuguesa do seu país e da vizinha Europa, apesar do esforço do seu criador, durante as suas visitas,

no sentido de o fazer ver que sábio não é aquele que simplesmente se contenta com o espetáculo do mundo.

Outro momento significativo, embora já referenciado, anteriormente, no contexto da poética de Ricardo Reis, é a relação intertextual estabelecida com o poema “Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia”:

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. (Saramago, 2011: 420)

O carácter pedagógico desta passagem não deixa nenhum leitor indiferente, visto que critica, severamente, não só Ricardo Reis, mas também todos aqueles que, vivendo em apatia e ataraxia, se contentam em ser meros espetadores do espetáculo do mundo. A preencher a índole moralista que se pretende transmitir, perante um cenário de guerra, onde se perdem imensas vidas, o leitor, também jogador, é chamado à realidade. Repare-se no sentido metafórico da expressão “se carne e osso em penedo convertido”, conotando a ausência de sensibilidade humana que, por sua vez, culmina na falta de altruísmo. Os jogadores de xadrez simbolizam o desprendimento egoísta da realidade da vida, tendo em conta que, no mundo atual, a banalização da violência e do sofrimento é uma realidade.

À luz destas reflexões, aduza-se que Ricardo Reis, para além dos jornais e das suas odes, a única leitura que faz, embora sempre inacabada, como já referido no capítulo I, é a do livro *The God of the Labyrinth*, de Herbert Quain. Tanto o livro como o autor são referenciados na obra *Ficciones*, do escritor Jorge Luís Borges, precisamente no conto “Análise da Obra de Herbert Quain”. Acresce que é o próprio autor, que se encarrega de esclarecer o seguinte: “Já declarei que se trata de um romance policial: *The God of the Labyrinth*; posso agradecer que o editor tenha proposto a sua venda nos últimos dias de novembro de 1933” (Borges, 2013: 69).

Após os comentários negativos tecidos à leitura da obra de Herbert Quain, nomeadamente o fracasso do romance, a “execução deficiente”, a “vã frígida pompa de certas descrições do mar”, e após a afirmação da impossibilidade de se recordar dos planos da ação, Borges apresenta-nos o seguinte:

Há um indecifrável assassinio nas páginas iniciais, uma lenta discussão nas intermédias, e uma solução nas últimas, Já esclarecido o enigma, há um parágrafo longo e retrospectivo que contém esta frase: «Todos julgaram que o encontro dos dois jogadores havia sido casual.» Esta frase dá a entender que a solução é errónea. O leitor, inquieto, relê os capítulos pertinentes e descobre *outra* solução, que é verdadeira. O leitor deste livro singular é mais perspicaz que o detetive. (Borges, 2013: 70)

Por ironia do destino, Ricardo Reis, o poeta clássico, traz consigo, por esquecimento da biblioteca do Highland Brigade, *The God of the Labyrinth*, um romance policial. Atraído pelo título, põe-se a ler a obra, mas nunca consegue chegar ao fim, nem tão pouco consegue reter o enredo na memória. Ricardo Reis esbarra no nome do autor “Quain”, nome “singularíssimo, pois sem máximo erro de pronúncia se poderia ler, Quem” (Saramago, 2011: 26), dando, por sua vez, indícios ao leitor acerca do problema de identidade que o atormenta, evidenciado, no repetido verso da sua ode “Vivem em nós inúmeros”.

Ao longo da leitura de *OAMRR*, verificamos que o livro de Herbert Quain é várias vezes referenciado, sendo esta a razão que nos impele a observar alguns contextos em que a mesma aparece. Olhemos, então, para o seu primeiro aparecimento:

A estas horas, se o bibliotecário irlandês deu pela falta, grossas e gravosas acusações não-de ter sido feitas à lusitana pátria, terra de escravos e ladrões, como disse Byron e dirá O'Brien, destas mínimas causas locais, é que costumam gerar-se grandes e mundiais efeitos, mas eu estou inocente, juro-o, foi deslembração, só, e nada mais. Pôs o livro na mesa-de-cabeceira para um dia destes o acabar de ler, apeteendo, é seu título *The God of the labyrinth* [...] (Saramago, 2011: 26)

É deste modo que o leitor fica a saber que Ricardo Reis trouxera mesmo o livro da biblioteca do Highland Brigade, por esquecimento. Preocupado com a sua reputação, especula sobre o pensamento do bibliotecário, visto que o associará à imagem negativa que tem a pátria portuguesa além-fronteiras.

No sentido de contextualizar o leitor no universo da obra *The God of the Labyrinth*, o narrador tece um comentário, fornecendo dados imprescindíveis à sua compreensão, designadamente o género literário, “um romance policial”, cuja temática assenta numa “vulgar história de assassinio e investigação”, a intriga, organizada em torno de um “criminoso, a vítima, se pelo contrário não preexiste a vítima ao criminoso, e finalmente o detective, todos três cúmplices da morte” (p.27). E, partindo do pressuposto que uma história só tem verdadeira existência, através do leitor, no mesmo comentário acrescenta:

“em verdade vos direi que o leitor de romances policiais é o único e real sobrevivente da história que estiver lendo, se não é como sobrevivente único e real que todo o leitor lê toda a história” (*ibidem*).

Acabar de ler um livro com um título tão sugestivo, seria o principal propósito de Ricardo Reis. Porém, quando se socorre dele, nem sempre a leitura acontece, como nos ilustra esta citação: “Lídia entra discretamente e sem rumor se retira, mais aliviada de carga, enquanto Ricardo Reis se finge distraído, no quarto, a folhear, sem ler, *The God of the Labyrinth*, obra já citada” (p. 76). Esta atitude serve para dissimular a conturbação do protagonista, proveniente da reflexão que faz, relativamente à intimidade partilhada com Lídia, no momento em que os dois observavam a cheia no Cais do Sodré. Sendo Lídia uma criada e ele um senhor doutor, então, estarão “a subverte-se perigosamente as relações e posições sociais” (*ibidem*).

Interessante é também apontar uma outra referência muito significativa no que toca ao protagonista de *OAMRR*:

Lá dentro, no escritório, Ricardo Reis não suspeita o que se está passando aqui. Para não pensar nos dois mil cadáveres, que realmente são muitos, se Lídia disse a verdade, abriu uma vez mais *The God of the Labyrinth*, ia ler a partir da marca que deixara, então percebeu que não se lembrava do que o livro contara até ali, voltou ao princípio, recomeçou, O corpo que foi encontrado pelo primeiro jogador de xadrez, ocupava, de braços abertos, as casas dos peões do rei e da rainha e as duas seguintes na direção do campo adversário, e chegado a este ponto tornou a desligar-se da leitura, viu o tabuleiro, plaino abandonado, de braços estendidos o jovem que jovem fora, e logo um círculo inscrito no quadrado imenso, arena coberta de corpos que pareciam crucificados na própria terra, de um para outro ia o Sagrado Coração de Jesus certificando-se que já não havia feridos. (Saramago, 2011: 551)

Dada esta realidade – o massacre de Badajoz, com tão elevado número de mortos – como anunciara Lídia, Ricardo Reis refugia-se no livro *The God of the Labyrinth*, como forma de alienação. Mas a leitura é novamente interrompida, passando-lhe pela retina imagens de um cenário de guerra. Para além da intertextualidade com “O menino da sua mãe”, de Fernando Pessoa ortónimo, evidencia-se a referência ao jogo de xadrez, remetendo para a Ode “Ouvi contar que outrora”, de Ricardo Reis, na qual os jogadores, calmos e indiferentes ao que se passa à sua volta, se encontram fora do quadrado, tal qual Ricardo Reis espetador exímio que se contenta com o espetáculo do mundo. Quando Lídia, em lágrimas, lhe dá a notícia da intenção da revolta dos contratorpedeiros, da qual fará parte o seu irmão Daniel, “Ricardo Reis espanta-se por não reconhecer em si nenhum sentimento”. Este comportamento é o resultado de quem segue as normas comportamentais

da doutrina estóica, alicerçadas na aceitação voluntária de um destino que nos é involuntário que, afinal, se resume a: “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. 567).

E para completar o quadro, especial destaque deve dar-se a mais um momento, muito decisivo na teia narrativa:

Foi à mesa-de-cabeceira buscar *The God of the Labyrinth*, meteu-o debaixo do braço, Então vamos, disse, Para onde é que você vai, Vou consigo, Devia ficar aqui, à espera da Lídia, Eu sei que devia, Para a consolar do desgosto de ter ficado sem o irmão, Não lhe posso valer, E esse livro, para que é, Apesar do tempo que tive, não cheguei a acabar de lê-lo, Não irá ter tempo, Terei o tempo todo, Engana-se, a leitura é a primeira virtude que se perde, lembra-se. Ricardo Reis abriu o livro, viu uns sinais incompreensíveis, uns riscos pretos, uma página suja, Já me custa ler, disse, mas mesmo assim vou levá-lo, Para quê, Deixo o mundo aliviado de um enigma. (Saramago, 2011: 582)

Ricardo Reis não acabara de ler o livro, e jamais o poderá devolver a O'Brien, o bibliotecário do Highland Brigade. Parte com Pessoa, levando-o consigo, para aliviar o mundo de um enigma. Embora 1936 seja o ano da sua morte, Ricardo Reis não pode morrer. Como homem e protagonista da obra saramaguiana deixa um filho – um prolongamento efémero; como poeta deixa as odes – um prolongamento perpétuo.

Em género de conclusão destas considerações tecidas em torno da intertextualidade de *OAMRR*, servimo-nos deste comentário de José Saramago, com o qual acordamos: “Devemos esperar tudo, principalmente o que nos parecer impossível, quando heterónimos, pseudónimos e similares se põem a viver por sua conta própria.”²⁵

2.5. A vertente paródica – uma projeção do mundo real na ficção

Quem escolhe uma citação escolhe uma situação; a situação termina por absorver a citação na operação de seleção e apropriação, determinada pela autoridade do autor [...] os princípios de seleção / apropriação e da autoria caminham paralelos – o texto parodiado não perde a sua identidade no processo de conformar a identidade do texto recetor –, porém, na obra literária, apontam para uma economia na qual este se sobrepõe àquele. Visto sob este ângulo, torna-se-nos compreensível o véu da fina ironia que Saramago pousa sobre a fábrica de seu relato, através da máscara da paródia na qual ela, a ironia, assegura terreno para florescer. (Costa, 1989: 43)

²⁵ Borges e Saramago: “O Jogo das Coincidências” (s. p.) <http://josesaramago.blogs.sapo.pt/113342.html>

Não podemos deixar de concordar com as observações deste analista, quanto ao capítulo da intertextualidade literária. Em *OAMRR*, é visível a arte de Saramago no tocante ao capítulo das citações. Estas, passando por um processo de transfiguração, dão lugar a uma situação, sem perder a sua identidade. A persistência da identidade do texto citado é, na nossa perspetiva, o cerne da riqueza intertextual, já que o leitor, possuidor de um determinado conhecimento literário, é capaz de a reconhecer, no seu contexto, e de a relacionar com o seu autor de origem.

Antes de iniciarmos o nosso percurso pelas páginas de *OAMRR*, no sentido de analisarmos algumas passagens exemplificativas da paródia, achamos conveniente apresentarmos uma breve explicitação sobre este conceito artístico.

Segundo Linda Hutcheon (1989, p. 11), “a paródia não é de modo nenhum um fenómeno novo”. Mas, dada a sua ubiquidade em todas as artes do século XX, torna-se imperativa a sua reconsideração quer a nível da sua natureza, quer da sua função. A desconfiança da crítica exterior determinou a incorporação do comentário crítico dentro das próprias estruturas da diversidade artística, como forma de “autolegitimação que curto-circuita o diálogo crítico normal” (*ibidem*). Aduz ainda a autora que, noutras áreas, designadamente da linguística à filosofia da ciência, se canaliza a atenção para a questão da “auto-referência”. Na perspetiva de Rose (1979), o interesse contemporâneo pela paródia, género descrito em simultâneo como sintoma e como ferramenta crítica do espírito modernista, surge no contexto da interrogação moderna sobre a índole da auto-referência e da autolegitimação (*apud* Hutcheon, 1989: 12).

A interação entre a paródia e a ironia, sua principal estratégia retórica, torna-se meio preponderante para a criação de novos níveis de sentido e ilusão. Tendo em conta o papel da ironia na paródia, vejamos o que nos diz a autora, ao apresentar uma definição do género:

A paródia é, pois, na sua irónica «transcontextualização» e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem-humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vaivém” intertextual [...] entre cumplicidade e distanciação. (Hutcheon, 1989: 48)

Como se depreende, o leitor também tem um papel preponderante no mundo parodístico. Partindo do pressuposto de que todo o texto tem de ser lido e interpretado,

Hutcheon (1989: 35) reconhece que “sem a existência implícita de um leitor, os textos escritos não passam da acumulação de marcas pretas em páginas brancas”. A autora acrescenta ainda que, na atualidade, a metaficção paródica, atua de forma deliberada, de modo a orientar ou desorientar o leitor. À maneira brechtiana, a paródia coloca a tônica na distanciação e, simultaneamente, no envolvimento do leitor “numa atividade hermenêutica participativa”, processo conseguido através de múltiplas maneiras, que vão da “agressão à sedução” (*ibidem*: 117).

Todavia, e conforme explicita a autora, a ausência de pistas para a decifração dos “enigmas criptogramáticos”, impossibilita a tarefa de geração de sentido incumbida ao leitor. Efetivamente, é o próprio autor que exerce a função de controlador, tanto sobre o leitor propriamente dito, como sobre o leitor, enquanto crítico (*ibidem*: 118). Assim, a verdadeira compreensão da paródia, na sua variada índole, passa pela partilha dos códigos paródicos. Tendo em conta que os leitores são criadores ativos do texto paródico, Hutcheon acrescenta que:

Conquanto toda a comunicação artística só possa ter lugar em virtude de acordos contratuais tácitos entre codificador e decodificador, faz parte da estratégia particular tanto da paródia como da ironia que os seus atos de comunicação não possam ser considerados completos, a não ser que a intenção codificadora precisa seja realizada no reconhecimento do recetor. (Hutcheon, 1989: 120)

Como se vê, o trabalho do autor ou codificador de um texto deve ter em conta um conjunto de códigos culturais e linguísticos que sejam comuns ao leitor, bem como a familiaridade do leitor com o texto parodiado. Dada a complexidade da alusão, e para que se cumpra o completamento do seu sentido, exige-se ao leitor o seguinte: a compreensão do seu significado literal; o seu reconhecimento como um reflexo de uma fonte passada (intratextual ou intertextual); a perceção da necessidade da sua “construção”; a evocação dos aspetos de “compreensão” do texto original; relação entre o texto parodiado e o texto paródico.

Na nossa deambulação pelas páginas de *OAMRR*, vimos que a paródia serve de estratégia ao autor para arrancar o passado histórico e literário, e o transplantar no seu romance, imiscuindo o leitor num jogo, simultaneamente, didático e lúdico.

Em *OAMRR*, observamos que a paródia tem origem numa ficção sobre outra ficção, processo efetuado com recurso à intertextualidade. É ela que dita a circularidade da obra,

visto que tanto o *incipit* – “Aqui o mar acaba e a terra principia” – como o *excipit* – “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” – subvertem, de forma criativa, o verso “Onde a terra se acaba e o mar começa” (estrofe 20, Canto III), de *Os Lusíadas*, de Camões. Enquanto o *incipit* assume a responsabilidade de criar a expectativa no leitor, acerca da temática a desenvolver ao longo da obra, o *excipit* empurra-o para a evocação da época áurea portuguesa – a da expansão marítima – desmistificando-a, mas, simultaneamente, apontando-lhe o caminho da esperança.

Ainda no que a Camões diz respeito, não podemos deixar de ilustrar a seguinte passagem:

[...] no Camões [...] é certo que se vê o D'Artagnan de costas, mas as transmissões estão asseguradas, os recados garantidos, do que logo fez demonstração um pombo voando da sacada para a cabeça do vate, provavelmente foi-lhe segredar ao ouvido, com malícia columbina, que tinha ali atrás um concorrente, mente, como a sua, às musas dada, porém, braço não mais do que às seringas feito, a Ricardo Reis pareceu que Luís de Camões encolhera os ombros, nem era o caso para menos. (Saramago, 2011: 356-357)

Trata-se da transfiguração paródica dos primeiros versos da estrofe 155, do canto X, da epopeia camonianiana. Esta metamorfose, coincidência ou não, aparece após um momento de reflexão do narrador sobre o estado da nação, no momento em que Ricardo Reis, finalmente, encontrara um “porto de abrigo”, ou seja, um trabalho temporário. A expressão “braço não mais do que às seringas feito” remete para a sociedade portuguesa de então, condenada à doença e à mortalidade infantil, não havendo, assim, lugar para os génios, ou seja, aqueles com a “mente”, às “musas dada”.

Outro reforço da expressividade do discurso paródico pode ser observado durante o percurso do esquife do Mouraria em direção ao cemitério:

[...] para onde de certeza não vai é para os Prazeres, e é pena, perde-se um edificante exemplo das igualdades da morte, juntar-se o Mouraria ao poeta Fernando Pessoa, que conversas teriam os dois à sombra dos ciprestes, a ver entrar os barcos nas tardes calmosas, cada um deles explicando ao outro como se arrumam as palavras para compor um conto-do-vigário ou um poema. (Saramago, 2011: 205)

Não é difícil denotarmos o véu com que se cobre a ironia nesta passagem. Com o propósito de se provar que na morte não há quaisquer desigualdades, o texto saramaguiano coloca-nos em paralelo um dos maiores poetas de todos os tempos, Fernando Pessoa, e um vigarista. Referenciando-se a polissemia das palavras, especula-se sobre as supostas

conversas que travariam os dois nas “tardes calmosas”, quando olhassem a entrada dos barcos. Para além da partilha do nada integral, apresentam outra característica em comum: o jogo da sedução – o arrumar “das palavras para compor um conto-do-vigário ou um poema”. Se a arte do vigarista é seduzir a vítima, a arte do poeta é seduzir o leitor.

É de dar, também, o devido realce a mais uma ilustração, onde a voz dupla paródica tem novamente lugar:

Em todo o caso, você tem de reconhecer que estamos muito à frente da Alemanha, aqui é a própria palavra da Igreja a estabelecer, mais do que parentescos, identificações, nem sequer precisávamos de receber o Salazar de presente, somos nós o próprio Cristo, Você não devia ter morrido tão novo, meu caro Fernando, foi uma pena, agora é que Portugal vai cumprir-se [...] (Saramago, 2011: 391-392)

Como se vê, o verso “Senhor, falta cumprir-se Portugal!” do poema “Infante” de *Mensagem*, de Fernando Pessoa, apelando ao profético cumprimento do destino mítico de Portugal, é metamorfoseado, conseqüentemente à descrição irónica de Ricardo Reis sobre Portugal ao comando de Salazar e da poderosa Igreja.

Repare-se, agora, num outro momento da narrativa que nos pareceu de assinalar:

Claro que na Alemanha o povo é outro. Aqui, a gente bate palmas, acorre aos desfiles, faz a saudação à romana, vai sonhando com fardas para os civis, mas somos menos que terceiras figuras no grande palco do mundo, o mais a que conseguimos chegar é à comparsaria e à figuração, por isso nunca sabemos bem onde pôr os pés e meter as mãos [...] com um povo destes não é possível ser convicto e solene, não é possível oferecer a vida no altar da pátria, devíamos era aprender com os ditos alemães [...] (Saramago, 2011: 360-361)

Creemos, portanto, que o objeto parodiado é o povo português, em virtude da sua passividade perante o estado deplorável do país, que se confina à pobreza, à fome e à falta de higiene. Sobrevaloriza-se o povo alemão, em detrimento do português, que padece de falta de interesse pelo seu país e de espírito reivindicativo. Um povo acomodado, face ao clima de “comparsaria” e de “figuração”.

Neste âmbito, é interessante destacar mais uma passagem que evidencia a perspicácia parodística do narrador:

Agora que veio o tempo da Páscoa, o governo mandou distribuir por todo o país o bodo geral [...] e já se fala que para os finais de Maio se dará uma brilhante festa do Jockey Club a favor dos sinistrados das inundações do Ribatejo, esses infelizes que andam de fundilhos molhados há tantos meses, formou-se a comissão patrocinadora com o que temos de melhor no high-life, senhoras e senhores que são ornamento da nossa melhor sociedade, podemos avaliar pelos

nomes [...] muita sorte vão ter os ribatejanos se conseguirem aguentar a fome até Maio.
(Saramago, 2011: 365)

É evidente a aliança entre o governo salazarista e a Igreja, pelo ato da distribuição do budo aos pobres em período pascal, uma forma clara de os manipular. A notícia dos bodos é anunciada nos jornais para fazer passar a imagem de um governo que prima pela caridade, matando a fome aos que dela padecem. No entanto, a imagem positiva do país, que se pretende passar e divulgar nos jornais, é severamente criticada pelo narrador que, com a sua lupa, consegue passar a ideia ao leitor de que tudo não passa de uma autêntica farsa.

Situação caricata é a festa do Jockey Club organizada por gente do “high-life”, comparsa de Salazar, pretendendo promoção e aquisição de privilégios à custa dos “sinistrados das inundações”.

Outro exemplo de inclusão do discurso paródico, revela-se nesta citação de *OAMRR*:

[...] que nome adequado se deveria dar a esta cadela [...] teima Ricardo Reis e enfim encontra o certo apelativo, um que vem de Ugolino della Gherardesca, canibalíssimo conde macho que manjou filhos e netos, e tem atestados disso, e abonações, na História dos Guelfos e Gibelinos [...] e também na Divina Comédia [...] chame-se pois Ugolina à mãe que come os seus próprios filhos, tão desnaturada que não se lhe movem as entranhas à piedade [...] Pelas ruas ermas de Lisboa anda a cadela Ugolina a babar-se de sangue, rosnando às portas, uivando em praças e jardins, mordendo furiosa o ventre onde já está a gerar-se a próxima ninhada. (2011: 37)

Um segundo sentido poder-se-á construir a partir desta sequência narrativa – a denúncia do regime ditatorial de Salazar, que castra a liberdade da imprensa, fazendo-a anunciar trivialidades, no sentido de ocultar toda a verdade ao povo, sobre Portugal e a restante Europa, bem como a polícia que a serve, perseguindo os mais esclarecidos e opositores ao regime, pelas ruas de Lisboa. Ugolino della Gherardesca, o conde canibal, do século XIII, dá nome à cadela “fox” – Ugolina – que assume um novo significado no contexto do ano de 1936. Na perspetiva de Oliveira (1999: 364) “a Ugolina, a cadela raivosa que devora os próprios filhos” é a “máscara atrás da qual se esconde o seu verdadeiro rosto, a PIDE, Salazar e a ditadura”.

Parece-nos ser de assinalar o episódio do simulacro do ataque aéreo na baixa de Lisboa, dado o significado que assume no contexto da obra de Saramago:

E, cúmulo dos cúmulos, está-se neste preparo, melhor ou pior vivendo cada qual a verdade do imaginário perigo, quando aparece um varredor da Câmara com o seu

carrinho metálico e a sua vassoura, vem varrendo os papéis ao longo da valeta, com a pá recolhe-os, e a outro lixo miúdo, despeja tudo dentro da caixa, e continua, alheio ao alarido, ao tumulto, às correrias, entra nas nuvens de fumo e sai delas ileso, nem sequer levanta a cabeça para ver os aviões espanhóis. (2011: 477)

Eis, aqui, uma forma de desmascarar a mentira da representação. Enquanto os curiosos se divertem com o espetáculo de guerra, rindo “como perdidos” e vivendo cada um “a verdade do imaginário perigo”, o homem do lixo executa o seu trabalho, alheio e indiferente a todos os pormenores. Curiosa é a sua postura, pois nem a cabeça levanta “para ver os aviões espanhóis”. Tal qual o carteiro, o varredor “não é homem para perder tempo com espetáculos e cenas de ruas”, uma atitude, à qual Lídia achara muita graça, quando Ricardo Reis lhe reportou tudo o que vira durante o simulacro.

Parodiando os dogmas do classicismo horaciano, seguido por Ricardo Reis, heterónimo de Fernando Pessoa, aparece a personagem Lídia, mulher do povo e camareira do Hotel Bragança, no romance, simbolizando a voz da revolta, contra o regime de Salazar, nos diálogos travados com Ricardo Reis. É ela que deixa transparecer as ideologias revolucionárias dos marinheiros comunistas, que vai tendo a oportunidade de conhecer, através de Daniel, seu único irmão. É ela que se envolve fisicamente com Ricardo Reis. Esta “Lídia não é mais que uma pobre criada do hotel onde ele se instalou, mulher sem cultura e sem convenção, que entra no seu quarto e no seu leito mais facilmente do que a outra se insere nos seus poemas” (Seixo, 1999: 91). Esta Lídia “faz com que Reis, monárquico e conservador, seja obrigado, através destes laços, a entrar em contacto com a realidade popular portuguesa, e com as suas tendências de simpatia para com os patriotas espanhóis” (*Ibidem*). Esta Lídia saramaguiana, contrapõe-se à musa das odes do poeta Horácio, sendo o próprio Ricardo Reis a reconhecê-lo, ao fazer esta observação: “Veio o nome de Lídia, não veio a mulher” (Saramago, 2011: 158).

Digno de apontamento, neste momento, registre-se, ainda, o que nos diz a referida autora:

Em todo o caso, o efeito paródico da construção da personagem de Lídia como uma serviçal é atenuado (porque não se pretende satirizar ou ridicularizar Reis, pretende-se tão-somente dar conta das contradições das suas relações com o mundo real – ao qual, de facto, ele não pertence) através da construção da outra personagem feminina. (Seixo, 1999: 91)

Por sua vez, a Lídia das odes é aquela que, por exortação de Ricardo Reis, observa com ele, calmamente, o curso do rio, como amiga e como companheira, sem qualquer

envolvimento amoroso. Segue as normas comportamentais enunciadas pelo Epicurismo e pelo Estoicismo, sem nada desejar, sem nada esperar e sem amar. A consciência da passagem inexorável do tempo que arrasta o homem inevitavelmente para a morte, condu-la a viver em apatia e ataraxia, superando todos os desejos.

Feitas estas ilustrações observações, não podemos deixar de acrescentar que o discurso jornalístico, trabalhado anteriormente, não deixa de ser uma mais valia no capítulo da paródia. O narrador, cúmplice do leitor, faz uso dos seus comentários irónicos para lhe mostrar a verdade, ocultada pela imprensa.

Com efeito, *OAMRR* apresenta um “discurso ficcional, marcado por um intenso dialogismo”, onde se “realiza uma síntese dialética entre contrários pelo uso da ironia, da paródia, atualizando-se a figura do narrador, marcado pelo signo do duplo e da alteridade” (Flory, 1997: 95).

CAPÍTULO 3. Cruzamentos Literários: Uma Abordagem

Comparatista

3.1. *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e *Afirma Pereira* (o livro; o filme):

Cruzamentos

A Literatura Comparada como disciplina de investigação universitária não se baseia na *comparação*. Ou antes, não se baseia *apenas* na comparação. De facto, trata-se sobretudo, muito mais frequentemente, muito mais amplamente, de *relacionar*. Relacionar o quê? Duas ou mais literaturas, dois ou mais fenómenos culturais; ou, restritamente, dois autores, dois textos, duas culturas de que dependem esses autores e esses textos. E trata-se também, obviamente, de justificar de maneira sistemática essa relação estabelecida. (Machado e Pageaux 1988: 19)

Comparar e relacionar dois textos de dois autores diferentes são dois objetivos cruciais que nos propomos alcançar neste capítulo. A leitura da obra *Afirma Pereira* de António Tabucchi transporta-nos para *O Ano da Morte de Ricardo Reis* de José Saramago, visto que as duas obras revisitam a época Salazarista, embora em anos diferentes. Acrescente-se, também, que pretendemos observar o filme *Sostiene Pereira*, de Roberto Faenza, de 1996, com o intuito de detetarmos possíveis cruzamentos no âmbito da intertextualidade histórica e literária. Assim, e baseando-nos no texto de Tânia Franco Carvalhal, achamos pertinente apresentar uma breve explicitação sobre “Literatura Comparada”.

Segundo esta autora, a expressão “literatura comparada” é compreendida no plural, uma vez que traduz “uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas” (Carvalhal, 2006: 5). Todavia, essa investigação não segue um método comparativista único e exclusivo, no campo dos estudos literários, dada a “diversificação dos objetos de análise”.

A literatura comparada, conforme nos adverte a estudiosa, não pode ser compreendida como “sinónimo de comparação”, visto não ser “um método específico, mas um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação” (*ibidem*: 6). Comparar implica concluir sobre a índole dos objetos em confronto, bem como, e em primeira instância, detetar aquilo que os aproxima e os diferencia, ou seja, as semelhanças e as diferenças, sendo estas uma “questão que, na actividade comparatista, não pode evidentemente deixar de ser objecto de reflexão maior” (Buescu, 2001: 18).

Embora já se tivesse mencionado o adjetivo “comparado” na Idade Média e nos séculos XVII e XVIII, como refere a autora, é no século XIX que se dá a difusão do termo,

através de: *Lições de anatomia comparada*, *História comparada dos sistemas de filosofia e Fisiologia comparada* de Cuvier, Degérand e Blainville, respetivamente. Refira-se que foi na França que surgiu “a primeira cátedra de literatura comparada”, em 1887, seguindo-se bem mais tarde o aparecimento de outra em Sorbonne, em 1910. A difusão da expressão “literatura comparada” ocorre graças à “ruptura com as concepções estáticas e com os juízos formulados em nome de valores reputados intemporais e intocáveis, preconizada pelo historicismo dominante” (Carvalho, 2006: 10).

O reconhecimento da “literatura comparada” como disciplina, dotada de bibliografia específica e de publicações especializadas, acontece nas primeiras décadas do século XX, nas grandes universidades da Europa e dos Estados Unidos.

É igualmente no âmbito da defesa da literatura comparada que Steiner, ciente dos efeitos que poderá ter esta prática, no ser humano, defende: “É muito possível que os reflexos que põem em jogo a semelhança e a dissemelhança, a analogia e o contraste, sejam fundamentais para a psique humana e para a possibilidade do inteligível” (2003: 151). Contudo, conforme nos relembra Steiner, não podemos esquecer a grande palavra *Weltliteratur*, inventada por Goethe, que “procura articular ideias e atitudes de sensibilidade próprias das civilizações universalizantes, da maçonaria internacional dos espíritos liberais característicos do iluminismo” (*ibidem*:154). Foi graças às suas diversas traduções que a Europa enriqueceu, significativamente, os seus conhecimentos. «Aquele que não conhece línguas estrangeiras», defendia Goethe, «não sabe nada da sua” (*Apud Steiner*, 2003: 154). Esta afirmação encontra complementaridade na seguinte:

O estudo de outras línguas e das tradições literárias, a apreciação não só do seu valor intrínseco como daquele que as entretete com a súpula da condição humana, «enriquece» essa condição. Esse estudo integra o «comércio livre», num sentido intelectual e espiritual. Na vida da mente, como na da política, o isolacionismo e a arrogância nacionalista são o caminho para a ruína brutal (Steiner, 2003: 154).

Também é graças a Goethe que inúmeras universidades e faculdades exercem a atividade comparatista, apoiadas no método de tradução.

De qualquer das formas, segundo aquele autor, o método comparatista tem operado, desde sempre, no seio dos estudos literários e das artes da interpretação, como o comprova esta afirmação de George Steiner:

Os pedagogos, os comentadores de texto, os críticos e teóricos literários de Atenas e de Alexandria comparam diversos aspectos das obras de um único autor, como Homero. Observam as dinâmicas da analogia e do contraste entre o tratamento de temas mitológicos idênticos por parte de diferentes autores de tragédias, como Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. (2003: 152)

Como se depreende, o ato comparatista pauta-se sempre pela observação das analogias e dos contrastes entre a temática das obras em estudo, quer sejam do mesmo autor quer sejam de autores diferentes. Aliás, é bom lembrar que “um compromisso permanente com as línguas naturais, uma investigação sobre a recepção e influência de textos, o conhecimento das analogias e variantes temáticas fazem parte de todos os estudos literários” (*ibidem*: 162)

Complementarmente, e de acordo com o pensamento de Carvalhal (2006), não podemos deixar de mencionar, no âmbito da literatura comparada, a intertextualidade, já anteriormente e amplamente aqui referida, cuja noção “abre um campo novo e sugere modos de atuação diferentes ao comparativista” (p: 53). Para tal, este terá que se libertar dos “antigos conceitos” e “preconceitos” e adotar uma atitude “crítico-analítica”, até então descurada pelos estudiosos tradicionais.

Na verdade, a legibilidade dos textos literários torna-se maior aos olhos do leitor, se ele for capaz de os articular com “os textos esparsos ou fragmentos perdidos que eles recuperam para consumo próprio” (*ibidem*: 55). Porém, tome-se em atenção que no capítulo da literatura comparada a “diferença” é o “recurso preferencial”, uma vez que “é a diferença que permite nossa inserção no universal” (*ibidem*: 78). Assim sendo, a analogia deverá dar lugar ao contraste, pois “comparar é contrastar”.

Como reforço a esta última afirmação, a autora faz questão de vincar o seguinte:

[...] o estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por “um ar de parença” entre os elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente. (Carvalhal, 2006: 86-87)

Este pensamento ilustra-nos, claramente, a importância da literatura comparada no seio de uma comunidade. Para além de procurar encontrar respostas para as questões que comportam as obras literárias, incita ao procedimento de uma articulação entre essas mesmas respostas e a História, uma vertente que não deixa de ser bastante complexa.

Face ao exposto, achamos pertinente dar o devido realce a este argumento:

Na realidade, é possível argumentar que [...] a literatura comparada nos leva a ver como *desocultadas* várias questões que, em áreas afins dos estudos literários, podem apresentar-se como ocultadas (ou podem limitar-se, o que talvez seja ainda mais significativo, *a não ser desocultadas*): a *vexata questio* da nacionalidade literária é, evidentemente, uma delas e reflecte-se numa típica opção visível no âmbito do comparatismo. (Buescu, 2001: 17)

Como nos é dado observar, o comparativismo torna-se um processo imprescindível à leitura literária, julgando-se ser a estratégia mais adequada e eficaz para a desocultação / descodificação de diversas “questões” que, poderão reinar *ocultadas*, no universo literário.

Na senda destas reflexões, anote-se o que afirma Helena Buescu:

[...] não é possível *ler senão comparativamente* (ou seja, relacionalmente). E isto significa, mais uma vez, que não se trata tanto da *opção entre* comparar e não-comparar... Não há de facto como não-comparar. Toda a leitura é activação, partilha e “cooperação interpretativa” (no sentido que Umberto Eco dá a este conceito), o que significa que o sentido reside, justamente, nesse acto de cooperação, intercâmbio e interação.” (Buescu, 2001: 23)

Daqui resulta que o ato da leitura, em si mesmo, já é um ato relacional, uma vez que não nos podemos despojar do conhecimento adquirido, o que parece vir ao encontro do desabafo de Caetano de Castro: “triste de nós que trazemos a alma vestida”. Mas, enquanto “a alma vestida” para o poeta é tristeza, porque o homem não consegue “saber ver sem estar a pensar”, para o comparatista é riqueza, porque o capacita para a “activação”, a “partilha” e a “cooperação interpretativa”.

Por sua vez, atrever-nos-emos a dizer que é, efetivamente, “o acto de cooperação, intercâmbio e interação” que situa a literatura comparada “na área particularmente sensível da “fronteira” entre nações, línguas, discursos, práticas artísticas, problemas e conformações culturais.” (Buescu, 2001: 14).

Do ponto de vista de Helena Buescu, a literatura comparada é, ainda:

[...] espaço reflexivo privilegiado para a tomada de consciência do carácter histórico, teórico e cultural do fenómeno literário, quer insistindo em aproximações caracterizadas por fenómenos transtemporais e supranacionais quer acentuando uma dimensão especificamente cultural, visível por exemplo em áreas como os estudos intersemióticos.” (Buescu, 2001: 14)

Temos então uma dimensão multidisciplinar (ou mesmo interdisciplinar); uma dimensão interdiscursiva (diálogo com disciplinas como a história, a filosofia, a sociologia

e a antropologia), e uma dimensão intersemiótica que permite o relacionamento do literário com outras manifestações artísticas, designadamente o cinema e a pintura.

Com base nestes pressupostos, partiremos para um estudo comparado entre *Afirma Pereira*, de António Tabucchi, e o *OAMRR*, já analisado, tendo como suporte a intertextualidade histórica e literária, com vista à observação e análise, para consequente tirada de possíveis ilações sobre questões temáticas abordadas nestas duas obras. Tendo em conta que o processo comparatista implica ver as semelhanças e as diferenças entre os objetos em análise, dando primazia a estas últimas, a nossa orientação basear-se-á nesse sentido. Posteriormente, teceremos considerações sobre o filme a que a segunda obra deu origem.

Tanto a obra de Saramago como a de António Tabucchi reconstroem um período muito conturbado quer de Portugal, quer de outros países da Europa, designadamente a Itália, a Alemanha e a Espanha, esta com a guerra civil. Lisboa é a cidade que serve de cenário aos dois romances, pela sua história e pela sua localização geográfica. O colorido com que se pinta a cidade no início das duas narrativas, é completamente diferente. Enquanto Ricardo Reis é recebido, no inverno, por uma Lisboa “pálida”, “cinzenta”, chuvosa e “silenciosa”, que “assusta” os viajantes do Highland Brigade, a narrativa de Tabucchi brinda o leitor com uma Lisboa resplandecente num “magnífico dia de verão”, de 1938. O negro e a luminosidade remetem o leitor para o desfecho de Ricardo Reis e de Pereira – morte e vida, respetivamente.

Pereira, a personagem principal de *Afirma Pereira*, é um homem solitário, viúvo e doente cardíaco. Fisicamente, distingue-se de Ricardo Reis, sobretudo, pela sua obesidade. É jornalista e trabalha na redação do jornal *Lisboa*, dirigindo a página cultural, por incumbência do diretor. Contrariamente ao paganismo cultivado pelo protagonista do texto de Saramago, Pereira é católico, “um bom católico”, embora não acredite na “ressurreição da carne. Na alma sim, claro, porque tinha a certeza de possuir uma alma [...]” (Tabucchi, 2012: 8).

Pereira tinha uma obsessão: “refletia sobre a morte”, punha-se “a pensar na morte” (*ibidem*: 7), sem nunca saber o motivo. Esta obsessão leva Pereira ao encontro de Monteiro Rossi, pois lera numa revista, um artigo com “uma reflexão sobre a morte”, extraído da tese deste. Sem saber porquê, copiou o seguinte: “A relação que caracteriza de maneira mais profunda e geral o sentido do nosso ser é a da vida com a morte, pois a limitação da

nossa existência através da morte é decisiva para a compreensão e a avaliação da vida” (*ibidem*: 8-9). Daqui se depreende que esta narrativa aborda a temática existencialista. Pereira é obcecado com a morte, mas será esta obsessão que lhe fornecerá a chave da vida, ou seja, aquilo que é ser-se e sentir-se vivo entre os outros vivos, católico ou não católico, em liberdade, tomando decisões e reagindo, consoante a força das circunstâncias.

O protagonista de *Afirma Pereira*, que se destaca de Ricardo Reis pela atividade laboral permanente, marca encontro com Monteiro Rossi, pois necessitava de um colaborador para “fazer os elogios fúnebres dos escritores ou um necrológio sempre que morre um escritor importante”, porque “um necrológio não se pode fazer de um momento para o outro, tem de estar já preparado [...]”. De acordo com o que nos diz Pereira, “o *Lisboa* é um jornal de Lisboa, começou há poucos meses...”, apolítico e independente. Trata-se do ano de 1938, onde reina a opressão, o medo e a desconfiança, por isso a falta de liberdade leva à ocultação da transparência e da verdade sobre os acontecimentos. Também o mesmo se verifica com a prática jornalística relatada em *OAMRR*, onde não há lugar para o relato dos eventos relacionados com a política e, quando aparecem, se revestem de elogios a Salazar, ao seu governo e aos seus apoiantes.

Em *Afirma Pereira*, parece-nos ser de referir o caso do assassinato, pela polícia, de “um carroceiro que abastecia os mercados e era socialista”, e “o *Lisboa* não tivera coragem de dar a notícia, ou antes o subdiretor, porque o diretor estava de férias, no Buçaco, a gozar o fresco das termas [...]” (Tabucchi, 2012: 15). Segundo testemunha Pereira, “o país calava-se, não podia mais nada senão calar-se, e entretanto as pessoas morriam e a polícia fazia o que queria” (*ibidem*: 15-16).

Reportando-se ao contexto da ditadura que grassa em Lisboa e no estrangeiro, Pereira partilha com o leitor este pensamento: “Esta cidade tresanda a morte, toda a Europa tresanda a morte” (*ibidem*: 16). Ora, este pensamento não pode ter Ricardo Reis, já que vive alienado do que se passa à sua volta. No fundo, a alienação que avassala Pereira, antes da sua transformação, é uma alienação consciente, pois conhece bem o ambiente que o rodeia e o perigo que correm todos os oponentes ao regime salazarista. Prova disso é advertência de Pereira a Monteiro Rossi, a respeito da porteira.

O encontro que marcara com Monteiro Rossi, na Praça da Alegria, fá-lo ver, durante o percurso, que a capital portuguesa está inundada pela polícia: “Pereira afirma que naquela noite a cidade parecia nas mãos da polícia. Estavam em todo o lado” (*ibidem*: 21). Tendo

de passar diante de um pelotão, Pereira, com “um ligeiro mal-estar”, ouviu esta advertência de um oficial aos seus soldados: “ E lembrem-se rapazes que os subversivos estão sempre emboscados, é melhor estar de olhos abertos” (*ibidem*: 21). cremos, portanto, que esta frase é um indício do desfecho trágico de Monteiro Rossi e do seu primo, Bruno Rossi. Este “vem de Espanha, está numa brigada, a combater no lado republicano, veio a Portugal recrutar voluntários portugueses [...]” (*ibidem*: 83) e caiu nas malhas da polícia. Também, em *OAMRR*, Daniel e os seus companheiros serão assassinados, por agirem contra Salazar, numa tentativa de apoio aos republicanos espanhóis.

O apoio a Franco por Salazar, bem vincado em *OAMRR*, aparece também no romance de Tabucchi. Quando Pereira chega à Praça da Alegria, se depara com uma “larga tira de pano esticada” e, em tamanho enorme, esta inscrição: “*Viva Francisco Franco*”, seguindo-se em letras mais pequenas, o seguinte: “*Vivam os militares portugueses em Espanha*” (*ibidem*: 22).

A trivialidade das notícias dos jornais no romance de Tabucchi é criticada por Marta, a namorada de Monteiro Rossi, pois comprara o *Lisboa* e este não fala “do alentejano que a guarda matou, fala de um iate americano” e esta não lhe parecia ser “uma notícia interessante” (*ibidem*: 30). A fiabilidade das notícias jornalísticas também é posta em questão por Lídia, quando diz a Ricardo Reis que ele acredita nas notícias dos jornais.

Monteiro Rossi, o jovem contratado por Pereira, só escreve necrológios impublicáveis, “absolutamente” impublicáveis. Sob a ótica de Pereira, “aquele rapaz tem a política na cabeça e faz todos os necrológios com uma visão política [...] em suma, fascismo, socialismo, Guerra Civil de Espanha e coisas do género, tudo artigos impublicáveis” (*ibidem*: 124). A este respeito, recorde-se a reação de Pereira, perante Rossi, após a leitura do necrológio de Garcia Lorca:

[...] nada de Garcia Lorca, tenha paciência, há demasiados aspectos da vida e da morte dele que não condizem com um jornal como o *Lisboa*, não sei se você se apercebe, meu caro Monteiro Rossi, que as autoridades portuguesas pensam do mesmo modo que o general Francisco Franco e que Garcia Lorca era um subversivo, é essa a palavra: subversivo. (Tabucchi, 2012: 40)

Na verdade, Rossi, influenciado por Marta, seguidora dos princípios da Revolução Francesa e a verdadeira autora dos artigos, pretendia mostrar aos leitores dos jornais a face oculta das ditaduras que inundavam Portugal, Espanha, Alemanha e Itália. Garcia Lorca,

elogiado no necrológio de Rossi, por ter saciado o povo espanhol da “fome de cultura e de teatro”, não poderia constar das páginas do *Lisboa*, nem de “nenhum jornal português”, nem sequer de “um jornal italiano, visto que a Itália é o seu país de origem” (*ibidem*: 40).

Mas, se por um lado, existem intelectuais que, como Garcia Lorca, se manifestam contra as ditaduras instaladas, outros as idolatram. A propósito destes, vejamos o comentário de Marta, enquanto conversa com Pereira:

Monteiro Rossi falou-me do seu projecto jornalístico, parece-me uma boa ideia, há uma data de escritores que já era tempo de baterem a bota, felizmente aquele insuportável Rapagnetta que mudou o nome para D'Annunzio já se foi há uns meses, mas mesmo aquele beato do Claudel, mesmo esse já era tempo, não lhe parece?, e certamente que o seu jornal, que me parece de tendência católica, de boa vontade falaria dele, e também aquele canalha do Marinetti, aquele tipo asqueroso, que depois de ter cantado a guerra e os canhões alinhou com os camisas negras de Mussolini, era bom que também batesse a bota. (Tabucchi, 2012: 31)

Repare-se na crítica satírica de Marta ao jornalismo português, aqui representado pelo *Lisboa* de “tendência católica”, que, na realidade, deveria primar pela imparcialidade, com vista à ilustração da verdade.

Se Ricardo Reis lê as notícias de Lisboa e do mundo, camufladas e banhadas de superficialidade e de trivialidades, no alto de Santa Catarina, Pereira nem isso o pode fazer, visto que “ouvir as conversas era a única maneira de estar ao corrente, ou então comprar um jornal estrangeiro [...]” (*idem*: 59). Ouvir o relato de Manuel, o empregado do Café Orquídea, é uma excelente oportunidade para o protagonista que, em jeito confidencial, lhe pergunta:

Que novidades há, Manuel? Se o senhor que está nos jornais não sabe, doutor Pereira [...] respondeu o empregado. Estive nas termas, respondeu Pereira, e não li os jornais, aliás pelos jornais nunca se sabe nada, o melhor é perguntar as notícias que correm por aí, por isso é que lhe pergunto, Manuel. Coisas do arco-da-velha, doutor Pereira, respondeu o empregado, do arco-da-velha. E foi-se embora. (Tabucchi, 2012: 81)

De facto, os jornais, sob o olhar da censura, limitam-se a publicar assuntos banais e Pereira tem consciência disso. Repare-se que Manuel, um cidadão consciente da situação do país, critica ironicamente Pereira por ser jornalista, por trabalhar numa redação e não ter conhecimento das notícias do seu país e do mundo. Manuel, no romance de Tabucchi, assume o mesmo papel que Lídia assume em *OAMRR*, visto que ambos põem os protagonistas ao corrente dos acontecimentos. Se Lídia recolhe informações junto de

Daniel, seu irmão, Manuel colhe-as junto de um amigo que conseguia apanhar a rádio Londres.

Por outro lado, o Padre António, apercebendo-se de que Pereira desconhecia a morte do carroceiro, pergunta-lhe: “Mas então não sabes? [...] mas em que mundo vives, tu que trabalhas num jornal? (*ibidem*: 17). Esta admoestação do padre António, foi um dos passos importantes para a transformação de Pereira, pois abalou o seu ego, levando-o a questionar a si próprio em que mundo vivia. Enquanto Reis, como espetador do espetáculo do mundo, e à procura constante da sua identidade, vive uma vida real, escrevendo poemas, e dividido entre duas mulheres: Marcenda, a mulher que ama, e Lídia, a mulher que deseja, Pereira, que vive numa espécie de indiferença, em relação ao mundo circundante, confessa que desde “a morte da mulher vivia como se estivesse morto. Ou antes: não fazia mais nada senão pensar na morte, na ressurreição da carne em que não acreditava e em tolices do género, limitava-se a sobreviver, limitava-se a uma ficção de vida” (*ibidem*: 17). Ora, a indiferença e a alienação que avassalam os dois protagonistas encaixam muito bem no regime de 1936 e de 1938.

Se em *OAMRR* o doutor Moura, pai de Marcenda, é um grande apoiante de Salazar, considerando Portugal um “oásis” de paz, em *Afirma Pereira* destacam-se três personagens, a favor do regime: a porteira, o diretor do jornal e Silva, amigo de Pereira. A porteira, “uma megera que olhava para toda a gente com um ar suspeito [...]” (*idem*: 10), “deve ser uma informadora da polícia” (*ibidem*: 33) e por isso, Pereira aconselha Rossi a não lhe dar confiança; o diretor que o admoesta pelo facto de ter publicado “um conto de Alphonse Daudet, que aborda a guerra contra os alemães e que termina com a frase Viva a França”, sendo a “Alemanha nossa aliada” (*ibidem*: 170); Silva, que é indiferente, quer a todo o sofrimento causado pelas ditaduras na Alemanha, na Itália e em Portugal, quer à “carnificina” espanhola, se manifesta deste modo: “aqui não estamos na Europa, estamos em Portugal”, a Alemanha e a Itália “estão longe” e a “Espanha também fica longe [...] nós estamos em Portugal” (*ibidem*: 66).

Quanto à polícia salazarista e seus representantes, refira-se a forma caricata e sarcástica usada pelos dois autores, Saramago e Tabucchi, para a presentificar. Se em *OAMRR*, Victor é identificado, mesmo à distância, por tresandar a cebola, a porteira, uma autêntica espia daquela entidade, é associada ao cheiro dos fritos.

Ainda dentro das referências intertextuais históricas, relembre-se o bombardeamento de Guernica, uma pequena cidade do país basco, pelas tropas alemães, enviadas por Hitler para apoiar o General Franco. Este bombardeamento causou imensas perdas de vida, tal qual o massacre de Badajoz que Saramago teve o cuidado de mostrar ao leitor no seu texto. Com o episódio de Guernica, Tabucchi não só mostra a falta de escrúpulos dos governantes como Franco e os seus apoiantes, como também nos envolve numa crítica ao Vaticano, por ter declarado que “os republicanos tinham assassinado milhares de religiosos espanhóis, que os católicos bascos eram “cristãos vermelhos” e deviam ser excomungados” (*ibidem*: 148).

Esta atitude tomada contra os republicanos, como nos relata o padre António, teve o apoio do “famoso Paul Claudel, também ele escritor católico, que escreveu “uma ode “Aux Martyrs Espagnols” como prefácio em verso a um infecto opúsculo de propaganda de um agente nacionalista de Paris” (*ibidem*). Semelhante atitude, conforme informação irónica do narrador, em *OAMRR*, tomou Miguel de Unamuno, um grande vulto da cultura espanhola, que se vinculou a Franco, apelando: “Salvemos a civilização ocidental, aqui me tendes, homens de Espanha”. É claro que “estes homens de Espanha eram os militares revoltosos e os mouros de Marrocos”. E, como se a palavra não bastasse, “deu cinco mil pesetas do seu bolso a favor do que já então era chamado exército nacionalista espanhol” (Saramago, 2011: 530).

À semelhança de Saramago, Tabucchi põe à disposição do leitor uma vasta variedade intertextual, onde podem ser contempladas grandes figuras do século XIX e XX que marcaram a literatura europeia, designadamente Daudet, Maupassant, Balzac, Eça de Queiroz, Camilo Castelo Branco, Pirandello, Marinetti, D`Annunzio, Rilke, Bernanos, Garcia Lorca, Fernando Pessoa, Aquilino Ribeiro, Thomas Mann, Claudel, Maiakovski.

Logo no início da narrativa de Tabucchi, o leitor é apresentado com a paródia ao texto *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello, tendo em conta que o protagonista de *Afirma Pereira*, como dirigente da página cultural de o *Lisboa* também procura “um colaborador externo que fizesse uma rubrica fixa” (Tabucchi, 2012: 10). Uma vez encontrado o autor, que só escreve artigos impublicáveis, por não acatar as sugestões de Pereira, o leitor é levado a acompanhar a questão que envolve a atividade jornalística, dominada pela censura, na época da ditadura salazarista, bem como toda a transfiguração

operada naquele, provocada, em grande parte, pela persistência do seu colaborador em publicar a realidade.

Se em *OAMRR* “todos os caminhos vão dar a Camões”, servindo de orientação preciosa para Ricardo Reis, em *Afirma Pereira* é mencionado pelo diretor do *Lisboa*, como uma das possíveis alterações à escrita rotineira do jornalista. Assim, à enumeração acima apresentada, acrescente-se o grande mito da literatura nacional, associado à época áurea dos descobrimentos, “o nosso grande Camões”, recomendado a Pereira pelo diretor do *Lisboa* para constar da “rubrica das efemérides”. Segundo o diretor, o *Lisboa* está a ficar “estrangeirado” e, por isso, Pereira deveria fazer “uma efeméride sobre um poeta da pátria”. Camões deverá constar da página cultural, por ser “o nosso poeta nacional”, e por ser “sempre actualíssimo”, visto que “António Ferro, o director do Secretariado Nacional de Propaganda, enfim o Ministério da Cultura, teve a brilhante ideia de fazer coincidir o Dia de Camões com o dia da Raça...” (Tabucchi, 2012: 187). Tal sugestão, que não agradara a Pereira, leva-o a questionar sobre a raça portuguesa, confrontando o diretor deste modo: “nós na origem éramos lusitanos, depois tivemos os romanos e os celtas, depois tivemos os árabes, que raça é que nós portugueses podemos comemorar?”. Esta reação de Pereira é um prenúncio da transformação que nele se operará.

No que tange à intertextualidade pessoana, e estabelecendo um paralelo entre os dois romances, verificamos que, ao contrário de *OAMRR*, em *Afirma Pereira*, as referências ao poeta e à sua obra aparecem em número muito reduzido. No entanto, não podemos deixar de afirmar que Tabucchi não só faz uma grande homenagem a Fernando Pessoa, grande vulto da literatura portuguesa do século XX, como também acompanha o leitor numa reflexão sobre a palavra, perante a complexidade do pensamento. Veja-se o que nos diz o narrador sobre a seguinte rubrica de “Efemérides”:

«Faz agora três anos que morreu o grande poeta Fernando Pessoa. Era de cultura inglesa, mas decidira escrever em português porque dizia que a sua pátria era a língua portuguesa. Deixou-nos belíssimas poesias dispersas em revistas e um poema, “Mensagem”, que é a história de Portugal vista por um grande artista que amava a sua pátria.» Releu o que tinha escrito e achou-o detestável, a palavra é detestável, afirma Pereira. Então atirou a folha para o cesto dos papéis e escreveu: «Fernando Pessoa deixou-nos há três anos. Poucos deram por ele, quase ninguém. Viveu em Portugal como estrangeiro, talvez porque fosse estrangeiro em toda a parte. [...] Recordam-no os amigos, os admiradores, os que amam a poesia.» (Tabucchi, 2012: 38)

Como se pode observar, o *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares é transportado para o texto de Tabucchi, através da alusão à célebre frase “Minha pátria é a língua

portuguesa”, bem como o poema “Lisbon Revisited” (1926), de Álvaro de Campos, pela relação que se pode estabelecer com o verso, “Estrangeiro aqui como em toda a parte”. Também não podemos deixar de sublinhar a crítica velada à sociedade portuguesa da época pelo desprezo que nutre pelos seus artistas, evidenciada na expressão “Poucos deram por ele”. Repare-se, ainda, que Tabucchi não perdeu a oportunidade, como Saramago, de referenciar a imortalidade dos poetas, que só poderá ser alcançada, através daqueles que recordam, admiram e “amam a poesia”.

Se nesta passagem “a palavra é detestável”, conforme nos afirma Pereira, porque não foi capaz de lhe traduzir fielmente o pensamento, sentindo necessidade de refazer o texto, em *OAMRR*, a palavra não tem melhor classificação, neste momento da narrativa:

Muito obrigado ao senhor doutor, quando quiser alguma coisa é só dizer, todas estas palavras são inúteis, e isso ainda é o melhor que podemos dizer delas, quase todas, em verdade, hipócritas [...] a palavra foi dada ao homem para disfarçar o pensamento, enfim [...] são questões sobre as quais não devemos fazer juízos peremptórios, o mais certo é ser a palavra o melhor que se pôde arranjar, a tentativa sempre frustrada para exprimir isso a que, por palavra, chamamos pensamento. (Saramago, 2011: 298)

Com trajetórias de vidas diferentes, os dois protagonistas, Ricardo Reis e Pereira fazem uso da palavra. Enquanto Ricardo Reis se consegue manter alienado de tudo à sua volta, contemplando o espetáculo do mundo, refugiando-se nos seus poemas e na banalidade dos jornais, Pereira, como jornalista, vai-se transfigurando interiormente. As traduções que vai fazendo de textos de autores franceses, tais como: Maupassant, Alphonse Daudet e Balzac apontam, com a ajuda do narrador, a metamorfose gradual de Pereira. Maupassant, segundo afirma Pereira, era um escritor talentoso, “de tendência satírica descreveu nas suas novelas os fracos e a cobardia de uma certa sociedade francesa”. Talvez o protagonista de Tabucchi aprendesse com ele a libertar-se da fraqueza e da cobardia, características que não dignificavam um jornalista.

Através de *Contes du lundi* de Alphonse Daudet, com o seu “Viva a França”, Pereira, conforme observa o doutor Cardoso, talvez estivesse “a deixar vir ao de cima o seu novo eu hegemónico”, ou até lhe parecia “entrever um novo eu hegemónico”. Contudo, o doutor Cardoso, ciente das represálias que poderia ter Pereira, num ambiente ditatorial, aconselha-o o seguinte: “Sabe o que lhe digo, doutor Pereira, se o senhor quiser ajudar o eu

hegemónico que está a pôr a cabeça de fora, talvez tenha de sair daqui, de deixar este país [...]” (Tabucchi, 2012: 131-132).

De Balzac, traduzira *Honorine*, “Pereira não sabe porquê, mas pensava que aquele conto sobre o arrependimento seria como uma mensagem numa garrafa que alguém poderia recolher” (*ibidem*: 80).

À medida que a ação vai avançando, o leitor se vai apercebendo da importância deste conto, na transformação de Pereira: “Pensava no *Honorine*, no arrependimento, e parecia-lhe que também ele” se deveria arrepender “de alguma coisa, mas não sabia de quê” (*ibidem*: 113). Pereira diz ao doutor Cardoso que o leu num “registo autobiográfico” e que se reconheceu nele, “se bem que de uma maneira transversal”, ou seja, “de um modo limítrofe”, porque “a palavra é limítrofe” (*ibidem*: 122).

Pereira, em conversa com o doutor Cardoso, volta a abordar o tema do arrependimento. Se aqueles jovens, Rossi e Marta, tivessem razão quanto às suas tendências antifascistas, a sua vida não teria sentido, conforme nos mostra este seu depoimento:

[...] não teria sentido ter feito Letras em Coimbra e ter acreditado que a literatura era a coisa mais importante do mundo, não teria sentido dirigir a página cultural deste jornal da tarde onde não posso exprimir a minha opinião e onde tenho de publicar contos franceses do século XIX, nada mais teria sentido, e é disto que sinto necessidade de me arrepender, como se eu fosse outra pessoa e não o Pereira que sempre foi jornalista, como se devesse renegar qualquer coisa. (Tabucchi, 2012: 124-125)

À semelhança de Ricardo Reis, Pereira passa por um estranhamento de si próprio, alheio e indiferente à sociedade circundante, marcada pela violência e pela crueldade das ditaduras instaladas. Ao contrário daquele, Pereira age, movido pelo coração, porque as “razões do coração são as mais importantes” e, por isso, devem ser sempre seguidas, acabando por responder aos impulsos do seu coração. Enquanto Pereira encontra um sentido para a sua verdadeira identidade, enfrentando a tragicidade da sua existência, Ricardo Reis desiste da vida, no final do romance. A crise da consciência política, espoletada pelo jovem casal, o padre António, o doutor Cardoso, Manuel e até mesmo a senhora Delgado, leitora de Thomas Mann e, concomitantemente, a tradução dos contos franceses do século XIX são estratégias narrativas que guiam Pereira, tanto na procura de um sentido para a sua própria identidade, como de uma tomada de consciência, enquanto

jornalista experiente. Com Ricardo Reis, nem as conversas com Lúcia, reveladoras da realidade, nem os bombardeamentos dos contratorpedeiros são suficientes para a sua transfiguração, porque lhe entra no “corpo a tentação da mudez, a fascinação da imobilidade” e porque se contenta com “estar como estão os deuses, calados e quietos, assistindo apenas” (Saramago, 2011: 62).

Significativo é também lembrar a ocorrência dos sonhos nos dois romances, visto que Ricardo Reis e Pereira sonham com alguma frequência. Os sonhos do protagonista de Saramago iniciam-se sempre com um cenário agradável, repleto de sol, terminando de forma muito negativa: ouve “tiros ao longe, rebentamentos de bombas, explosões” (*ibidem*: 62); “multiplicado, dividido, acenando para si mesmo como quem se despede”, viaja em vários barcos, que acabam por se afundarem em “águas quietas, paradas”. Estes sonhos espelham não só o percurso de vida de Ricardo Reis – um observador do espetáculo do mundo, múltiplo e dividido em busca da sua identidade, como também o seu desfecho final. Ricardo Reis sai do palco da vida, optando pela morte – “um gesto simples de retirada, como do palco sai um actor secundário” (*ibidem*: 360).

Quanto a Pereira, os seus sonhos são sempre lindos ou belos. Como vive de recordações, sonha sempre com a sua juventude. Contrariamente aos sonhos de Ricardo Reis, que são descritos ao pormenor pelo narrador, o leitor pouco ou nada sabe do conteúdo dos sonhos de Pereira, uma vez que este prefere não os revelar, “porque os sonhos não se devem revelar” (Tabucchi, 2012: 81), ou porque não têm nada que ver com a história que está sendo narrada (*ibidem*: 110). No entanto, e partindo do princípio de que os sonhos ocorrem quase sempre “na praia da Granja”, um espaço associado à água e ao banho, e se reportam à juventude, servem de método narrativo para orientar o leitor, na direção da transformação ou regresso à vida de Pereira.

Surpreendente é o modo como as duas personagens lidam com a conceção de paternidade. Enquanto Ricardo Reis permanece alheio e indiferente à gravidez de Lúcia, sugerindo de forma velada o “desmancho”, Pereira sente pena de não ter tido um filho. “Ele sim, teria querido [...] Porque se tivesse tido um filho, um filho crescido com quem pudesse estar à mesa a conversar, agora não sentiria a necessidade de falar com aquele retrato [...]” (*ibidem*: 18). Por este desabafo, tomamos consciência de que Pereira sente o peso da solidão que dá azo a uma ânsia profunda de partilhar com alguém o seu estado de alma.

Tanto Ricardo Reis como Pereira convivem assiduamente com os mortos. Enquanto o protagonista de Saramago recebe a visita do fantasma de Fernando Pessoa, depois de o ter visitado no cemitério dos Prazeres, abordando com ele os mais diversificados temas, como já tivemos a oportunidade de referir, anteriormente, Pereira “adquirira o hábito de falar com o retrato da mulher. Contava-lhe o que tinha feito durante o dia, confiava-lhe os seus pensamentos, pedia-lhe conselhos” (Tabucchi, 2012: 18). Este género de solilóquio, tanto espelha o que vai na alma da personagem, como leva o leitor a conhecer mais de perto a mesma. Se, no final da narrativa, Ricardo Reis opta pela morte, seguindo o fantasma do seu criador, Pereira opta pela vida, levando, na mala, o retrato da mulher, mas com uma particularidade: “Meteu-o de cabeça para cima para que pudesse respirar bem” (*ibidem*: 209). Eis, aqui, uma verdadeira demonstração de valorização da vida, de carácter existencialista, conforme aprendera Pereira.

Após este confronto entre o *OAMRR* e *Afirma Pereira*, e partindo do princípio que há muito tempo “o cinema e a literatura ensaiam relações de fascínio mútuo” e tendo em conta que, com frequência, “o cinema se constrói sobre a literatura, adaptando vários géneros literários, provindos, sobretudo, das formas naturais da literatura narrativa e dramática” (Gonçalves, 2005: s / p), achamos pertinente estabelecer uma relação entre o filme *Sostiene Pereira*, de Roberto Faenza e esta obra.

Segundo esta autora, o realizador cinematográfico parte para a sua realização, tendo por base “um argumento escrito original” ou, muito frequentemente, uma adaptação de um texto literário. Ora, é precisamente esta última vertente que, particularmente, interessa aos estudos comparados, visto conter “as linhas gerais da história e os diálogos” (*ibidem*).

No dizer da estudiosa, quando um filme é baseado na adaptação de um texto literário, o produto final é uma consequência da “capacidade estética” do realizador e do seu orçamento, ou seja, da “realização cinematográfica pessoal” (*ibidem*). Neste sentido, registemos o que nos diz Michael Klein: “A film of a novel, far from being a mechanical copy of the source, is a transposition or a translation from one set of conventions for representing the world to another” (*Apud* Gonçalves, 2005, s/p). Acrescente-se que esta constatação poderá ser a base de “toda uma metodologia de análise comparativa”, já que se poderá

[...] isolar formas peculiares de produção de sentido se se combinarem metodologias de análise textual e metodologias de análise fílmica, operando, só num primeiro estágio, a cisão entre o

texto, que está na origem, e o filme, produto final, de modo a apurar modos próprios de modelização do real. (Gonçalves, 2005, s/p).

Sendo os dois sistemas de modelização, o texto literário e o filme, completamente diferentes, quando o filme adapta aquele é toda uma metamorfose que se opera, como observa Michael Klein:

When a literary work is translated into a film, it is metamorphosized not only by the camera, the editing, the performances, the setting, and the music, but by distinct film codes and conventions, culturally signifying elements, and by the producer's and director's interpretations as well. (Apud Gonçalves, 2005, s/p)

Ao observarmos o filme *Sostiene Pereira*, de Roberto Faenza, realizado em 1996 e baseado no romance homónimo, de António Tabucchi, verificamos que a adaptação prima pela fiabilidade, deixando bem clara a sua relação com a obra que lhe serviu de fonte inspiradora. Para além das ideologias culturais, sociais e políticas, do ano de 1938, abordadas no romance de Tabucchi, transpostas fielmente para o filme, mantiveram-se: o narrador e os diálogos, os processos discursivos fílmicos preciosos para o espetador / ouvinte, uma vez que apreende, de forma mais detalhada, a diegese, o número de personagens, o macro espaço e lugares frequentados pelo protagonista. No entanto, ressalve-se que, enquanto no final do drama, Pereira se delicia, no meio da multidão, com o pregão do ardina a apelar à compra do *Lisboa* e à leitura do assassinato de Monteiro Rossi, pela polícia, no romance, o narrador anuncia que Pereira tinha de se “despachar”, porque “o *Lisboa* saía daí a pouco e não havia tempo a perder” (Tabucchi, 2012: 209). Esta fala do narrador cria, assim, uma indeterminação no texto, deixada, talvez, propositadamente, para o leitor ponderar o motivo da pressa de Pereira: evadir-se rapidamente do país antes da divulgação do artigo, para não ir parar às mãos da polícia, ou se deliciar, como no filme, com a reação das pessoas, por, finalmente, lhes ter mostrado a verdade no jornal?

O filme reproduz claramente o texto de Tabucchi, através da intertextualidade histórica, literária e jornalística, centrando-se, sobretudo, nas passagens que levam à transfiguração de Pereira que, abraçado ao mundo funesto dos necrológios dos autores literários, vai descobrindo gradualmente o seu eu hegemónico, culminando numa alteração radical da sua vida como jornalista.

Terminado o percurso pelas obras de Saramago e de Tabucchi e pelo filme de Roberto Faenza, chegamos à conclusão de que as três manifestações artísticas conseguiram trazer a realidade histórica do salazarismo ao presente, transformando-a em objeto da ficção, bem como conseguiram ilustrar problemas de carácter social e existencial, com recurso à paródia e ao diálogo intertextual de cariz histórico, literário e jornalístico. Afinal, Pereira não deixa de ter razão em afirmar o seguinte: “A filosofia parece ocupar-se só da verdade, mas talvez diga só fantasias, e a literatura parece ocupar-se só de fantasias, mas talvez diga a verdade” (Tabucchi, 2012: 32). Uma verdade, sem dúvida, iluminadora do presente e do futuro da humanidade.

CAPÍTULO 4. O Universo Literário no Contexto Escolar

4.1. Estratégias para a abordagem da obra de Saramago

A literatura é um domínio decisivo na compreensão do texto complexo e na aquisição da linguagem conceptual, constituindo, além disso, um repositório essencial da memória de uma comunidade, um inestimável património que deve ser conhecido e estudado. Cumpre, nesse sentido, sublinhar o potencial de criação representado na leitura dos *clássicos*, enquanto *corpus* seletivo de textos que nunca estão lidos, na sua dialética entre memória e invenção. (Buescu, Maia, Silva, Rocha 2014: 7)

A literatura, pela riqueza que ela encerra, deveria ser muito mais valorizada, não só nos estabelecimentos de ensino, mas também junto de toda a comunidade educativa. Hoje em dia, a esmagadora maioria dos encarregados de educação delega a responsabilidade do ensino da literatura aos professores de Português, atitude que não consideramos ser a mais correta, uma vez que estes deveriam ser os primeiros a inculcar hábitos de leitura nos seus educandos, lendo-lhes histórias ou poemas, em vez de os sentarem, durante muitas horas, em frente à televisão, como acontece, infelizmente, muitas vezes.

Ensinar literatura implica, em primeiro lugar, sensibilizar a criança para a leitura, desde muito cedo. Veloso (2006: 161) defende a “hora do conto” no Pré-escolar como uma atividade muito profícua, sobretudo, a nível do “domínio metalinguístico”. A este propósito, Viana (*apud* Veloso 2006: 161) afirma que “*a atividade de ler para as crianças aparece como uma das atividades mais importantes para favorecer a construção de competências facilitadoras da aprendizagem da leitura...*” e que é necessário “*desenvolver a curiosidade da criança para com o texto escrito, para que ela se apodere dele como objeto de fruição*”. Martins (*apud* Veloso 2006) foca a importância da literatura no “domínio da imaginação”, partindo do pressuposto de que

[...] uma boa leitura, que acentue o potencial literário do texto, gera um prazer intenso, levando muito cedo à *elaboração de um projeto pessoal do leitor*, o que irá criar o futuro gosto pela leitura e facilitar múltiplas aprendizagens, graças à transversalidade da língua portuguesa. (p:161)

Como não deixamos de dar razão à autora, defendemos que a exercitação da leitura do texto literário, na sala de aula, será o maior contributo para a elaboração do projeto pessoal

do aluno, enquanto leitor, levando-o a ganhar mais segurança e confiança em si próprio nos anos seguintes e pela vida fora.

Sendo a leitura literária a chave do sucesso escolar, urge que todos os educadores, designadamente docentes, encarregados de educação e outras entidades comunitárias enviem esforços no sentido de proporcionarem às crianças textos que venham ao encontro do desenvolvimento das suas faculdades humanas. No entanto, e para que esta tarefa possa singrar, é imprescindível “amar a literatura”, conforme nos alerta Veloso:

A poesia, seja ela pertença do património tradicional, seja de autoria de poetas, não pode estar arredada do espaço escolar [...] há que vivê-la e dá-la a viver, não para velhos exercícios de recitação, mas para ser desvendada. O texto dramático existe para ser representado; a multiplicidade de linguagens nele presente recomendam-no para os alunos o fruírem com o prazer de “fazer teatro”. A narrativa, porque tem a ver com a viagem que é a vida, toca particularmente a criança; a variedade de propostas é vasta e os adultos não têm desculpa para as ignorarem. (Veloso, 2006: 161)

Todavia, é bom lembrar que a poesia, o texto dramático e a narrativa só poderão ser valorizados, no contexto escolar, se tivermos em consideração esta observação: “Se falar é natural, ler e escrever não o são, exigem ensino e prática” (Coelho, 2011: 289). Assim, a concretização destas propostas terá de passar, primeiramente, por uma reflexão, onde se poderá incluir esta questão: “Como formar um leitor que descodifique e reproduza um texto com uma linguagem escolhida, uma construção frásica que tenha em conta o ritmo, o encadeamento narrativo lógico ou não, com a articulação do tempo e do espaço, uma plurissignificação?” (*ibidem*).

No âmbito desta reflexão, Paula Mendes Coelho, baseando-se num estudo de Maryanne Wolf, cientista americana, da universidade de Michigan, faz saber que um número bastante significativo de estudantes universitários norte-americanos, aproximadamente 40%, “deixaram de conseguir imaginar como é que o outro se sente, ou pode estar a sentir, face a uma determinada situação, incapazes de se colocar no lugar do outro”, situação que se tende a agravar com a “geração do *Facebook* e do *Twitter*” (*ibidem*). Ora este cenário é gravíssimo, e terá de ser alterado, visto que espelha a perda de dois valores fundamentais no ser humano, enquanto elemento integrante de uma sociedade: o sentimento de alteridade e de altruísmo.

Perante tal constatação, nada melhor do que a literatura para servir de terapia e recuperação do humano. Esta terapia poderá passar pelo desenvolvimento de

[...] estratégias a partir da palavra escrita, dos contos tradicionais, mas também de contos recentes de qualidade inegável, e ainda e sobretudo a partir da poesia (música, sentimentos, sensações). Só ouvindo, absorvendo / integrando e recontando / devolvendo, é possível passar a ter um papel activo, desenvolver a partir das qualidades literárias e estéticas intrínsecas aos textos propostos a imaginação, o sentido estético, essa necessidade vital que temos de ouvir contar histórias, de ouvir o canto poético. (Coelho, 2011: 289-290)

No entanto, dada a complexidade da sociedade, devido à “globalização”, não podemos deixar de concordar com a autora, ao afirmar que o estudo da poesia “tem que passar cada vez mais por práticas comparatistas” (*ibidem*: 292). Estas práticas não só contribuem para exercitar o poder criativo da criança e do jovem, como também vêm ao encontro das suas expectativas, num ambiente onde a diversidade dialetal e multicultural são uma constante. Assim, sob a ótica comparatista, e refugiando-nos nos escritores, devemos apostar no confronto e no cruzamento de “temas, começando por aqueles que nos questionam, interpelam ou dilaceram, indagando um sentido outro, mais humano, para as nossas inquietações” (*ibidem*: 297).

Eis, aqui, uma grande potencialidade, entre múltiplas, resultante das práticas comparatistas – a capacidade de resposta às nossas inquietações, enquanto seres humanos, já que somos levados, através das questões que nos são colocadas, a rever-nos por dentro e, conseqüentemente, a encontrarmos o verdadeiro sentido da vida. Assim, no universo escolar, o comparativismo reveste-se de crucial importância, tendo em conta que a investigação, a análise e a compreensão das relações existentes entre os diversos textos literários e as demais formas de arte, designadamente a música, a pintura e o cinema, permitem um alargamento dos horizontes do conhecimento estético dos jovens.

A este respeito, acrescenta-se que o contraste, estratégia valorizada pelas práticas comparatistas, no ato de relacionar, tanto contribui para o aperfeiçoamento do espírito crítico do aluno, no âmbito da leitura literária, como o dota de capacidade analítica e crítica, para poder viver totalmente inserido na sociedade. Referira-se que “o *processus* literário revela, a nível linguístico, social, cultural, escolhas e clivagens, dimensões características de alteridade”, Álvaro Machado e Daniel-Henri Pageaux, 2001 (*apud* Simões, 2001: s.p).

Ler, investigar, analisar, refletir e comparar são as principais metas a atingir, nas atividades / estratégias propostas, para a abordagem da obra *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, sem perder de vista “as dinâmicas da analogia e do contraste”.

Tendo em conta que esta obra passará a ser leitura obrigatória, mesmo por um curto espaço de tempo (dois anos), passando posteriormente a leitura opcional, com *Memorial do Convento*, todas as atividades aqui apresentadas terão como ponto de partida o novo “Programa e Metas Curriculares de Português – Ensino Secundário”, a implementar no próximo ano letivo. Refira-se, ainda, que selecionamos, para suporte deste conjunto de estratégias / atividades, os conteúdos programáticos que vêm ao encontro da temática que tem sido trabalhada nesta dissertação, a saber: “Representações do século XX: o espaço da cidade, o tempo histórico e os acontecimentos políticos”, “Deambulação geográfica e viagem literária”; “Representações do amor”, “Intertextualidade: José Saramago, leitor de Luís de Camões, Cesário Verde e Fernando Pessoa” (2014: 26).

Feitas estas observações, passamos à apresentação das estratégias distribuídas por treze momentos, correspondendo cada momento a um bloco de noventa minutos. Aponte-se, ainda, que outros três momentos (finais) serão dedicados a atividades / estratégias abertas a toda a comunidade educativa, no âmbito do projeto de leitura e da semana da literatura. Perspetiva-se com esta abertura sensibilizar alunos de outras turmas, professores, auxiliares da ação educativa e encarregados de educação para a importância da leitura literária na vida dos seres humanos, já que “feitos à imagem de Deus, são também livros a ler. Neste caso, o acto da leitura serve de metáfora para nos ajudar a compreender a nossa relação hesitante com o nosso corpo, o encontro, o contacto e o deciframento de signos noutra pessoa” (Manguel, 2010: 179).

Momento prévio

Devemos propor cada vez mais abordagens transversais em que os textos sejam devidamente analisados formal e teoricamente, mas sobretudo e de novo historicamente contextualizados, em que o autor volte a ter uma voz enquanto sujeito de uma experiência de vida. (Coelho, 2011: 292)

Educação Literária: José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*

Conteúdo: José Saramago – o homem e o escritor

Metas Curriculares: Utilizar procedimentos adequados ao registo e ao tratamento da informação; seleccionar criteriosamente informação relevante.

Pretendendo dar uma voz a José Saramago, “enquanto sujeito de experiência de vida”, achamos pertinente canalizar os alunos para a “Fundação José Saramago”²⁶. À turma, dividida, previamente, em grupos de seis elementos, ser-lhe-á atribuída a responsabilidade de investigar o que comporta cada uma das secções que compõem este local e o contributo que cada uma delas proporciona a cada um de nós para o nosso enriquecimento cultural. Também é nossa intenção levar os alunos a visitarem, assiduamente, a secção “Notícias”, visto esta anunciar eventos culturais úteis à sua formação quer como leitores / espetadores quer como cidadãos ativos.

Nesta aula, cada grupo, com a ajuda da professora, efetuará um plano que lhe servirá de orientação na pesquisa / investigação. Assim, e tendo em conta os conhecimentos a adquirir na vasta informação disponibilizada sobre Saramago, nomeadamente “Autobiografia”, “Biografia”, “Cronobiografia”, “Distinções”, “Prémio Nobel”, “Bibliografia”, “Artigos”, “Conferências”, estamos convictos de que os alunos partirão para o estudo de *OAMRR*, conhecedores de que “não devemos limitar nossas investigações apenas aos leitores e aos textos; o processo de produção também não pode ser ignorado” (Hutcheon, 1991: 111), dado que todo o texto, “pólo da produção e presença do autor implícito”, se insere sempre num contexto. Aliás, o pós-modernismo, segundo a autora, defende que o “ processo dinâmico da geração de sentido, a enunciação, exige mais do que somente o texto e o recetor” (*ibidem*). Esta afirmação complementa, de forma clara, a ideia de que os textos devem ser “sobretudo e de novo historicamente contextualizados, em que o autor volte a ter uma voz enquanto sujeito de uma experiência de vida”.

Primeiro momento

Ao dar forma a um objeto, um acontecimento ou um caráter, o escritor não faz a imposição de uma tese, mas incita o leitor a formulá-la: em vez de impor, ele propõe, deixando, portanto, seu leitor livre ao mesmo tempo em que o incita a se tornar mais ativo. (Todorov, 2009: 78)

Educação literária: José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*

Conteúdo: José Saramago – o homem – o escritor – a obra – o leitor

²⁶ <http://www.josesaramago.org/>

Metas curriculares: Participar oportuna e construtivamente em situações de interação oral; apreciar a qualidade de informação mobilizada; fazer inferências, fundamentando; considerar pontos de vista contrários e reformular posições.

Feita a visita à Fundação José Saramago, os grupos apresentam a informação recolhida em cada uma das secções, culminando numa troca de impressões e opiniões sobre o que aprenderam sobre Saramago como homem e como escritor.

Nesta sequência, partindo do pressuposto de que a leitura de *O ano da morte de Ricardo Reis* já foi realizada, tendo como suporte diários ou fichas de leitura, a professora estabelecerá um diálogo com os alunos acerca do conteúdo da obra, uma vez que estes sem o sentido global da obra, não poderão proceder a uma avaliação plena e consciente. Mas, como “o escritor não faz a imposição de uma tese”, delegando a liberdade ao leitor de o fazer, incitando-o a tornar-se “mais ativo”, achamos pertinente a atribuição de títulos sugestivos a alguns capítulos, distribuídos equitativamente pela turma dividida em três grupos, que sintetizem a ação narrativa de cada um. A atribuição de títulos aos capítulos, em nosso entender, é um bom ponto de partida para a compreensão e, simultaneamente, preenchimento das lacunas ou indeterminações, deixadas intencionalmente no texto, pelo seu autor. Terminada esta tarefa, os títulos serão apresentados, oralmente, por cada grupo, e registados no quadro, com vista a serem estabelecidas analogias e possíveis contrastes entre os mesmos, servindo o seu conteúdo de apoio às opiniões e justificações dos alunos.

No sentido de complementar e enriquecer os conhecimentos sobre a temática de *OAMRR*, a professora poderá facultar aos alunos o ensaio de Maria Alzira Seixo (1999: 83-94), “Factualidade Da Ficção: Ricardo Reis E Pessoa Em Saramago”.

Segundo momento

A literatura tem um papel particular a cumprir [...]: diferentemente dos discursos religiosos, morais ou políticos, ela não formula um sistema de preceitos; por essa razão, escapa às censuras que se exercem sobre as teses formuladas de forma literal. As verdades desagradáveis – tanto para o género humano ao qual pertencemos quanto para nós mesmos – têm mais chances de ganhar voz e ser ouvidas numa obra literária do que numa obra filosófica ou científica. (Todorov, 2009: 80)

Educação literária: José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*

Conteúdo: Representações do século XX: o espaço da cidade, o tempo histórico e os acontecimentos políticos.

Metas curriculares: Ler textos literários portugueses do século XX, de diferentes géneros; comparar temas, ideias e valores expressos em diferentes textos da mesma época; reconhecer a contextualização histórico-literária na obra; participar oportuna e construtivamente em situações de interação oral.

Para iniciar o estudo da cidade, espaço da ação do romance, achamos de importância capital, partirmos da leitura do poema “A Cidade Derrubada”, de Joaquim Pessoa, uma vez que a imagem transmitida é a de uma cidade, um país e um povo aprisionados num contexto anterior à Revolução do 25 de abril, vindo ao encontro da Lisboa com que Ricardo Reis se depara ao desembarcar do Highland Brigade, em dezembro de 1935. Com esta leitura, objetivamos a inferência destes aspetos: ausência de vida; ausência de amor; o ódio; o sofrimento humano; o medo; o silêncio. Terminada esta tarefa, a professora solicitará da turma a identificação de passagens, que apontem para a caracterização da cidade em *OAMRR*, por exemplo, no primeiro “capítulo”, com vista ao estabelecimento de analogias e possíveis contrastes, entre este e aquele género textual.

Posto isto, sugerir-se-á a escuta do texto “O Romance e a História”²⁷ e consequente anotação das ideias essenciais. Esta nossa opção assenta nestes princípios: consciencializar o leitor de que o romance testemunha a atualidade e problematiza o futuro, bem como fazer saber a esta entidade de que o prazer da fruição do romance deriva da capacidade da sua imaginação. Antes de passarmos ao reconhecimento do tempo histórico e respetivos acontecimentos políticos, e como modo de controlo da compreensão da leitura, procederemos do seguinte modo: breve diálogo com a turma, orientado para um levantamento de ocorrências no ano de 1936 – “as verdades desagradáveis” que ganham voz na narrativa saramaguiana – acompanhado de registo no quadro e no dossier do aluno. Como trabalho de casa, cada discente procederá à seleção de duas ou mais sequências narrativas que abordem os factos enumerados.

²⁷ Faixa 34 – José Saramago, *Memorial do Convento* – Sequência 4, “O Romance e a História”, in CD áudio do Professor, *Página Seguinte*, 12º Ano Português.

Terceiro momento

O discurso da História deixa [...] de ser um templo de eternização do passado para se instituir como dimensão criadora do futuro. O passado, mais propriamente, não se recupera, não se resgata, mas representa-se – naquele sentido mesmo do jogo teatral – isto é, torna-se outra voz presente pelo gozo da representação, e não pela vida, pelas artimanhas criadoras da linguagem [...] (Silva, 1991: 175).

Educação literária: José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*

Conteúdo: Representações do século XX: o espaço da cidade, o tempo histórico e os acontecimentos políticos.

Metas curriculares: Expressar pontos de vista suscitados por leituras diversas, fundamentando; comparar temas, ideias e valores expressos em diferentes textos da mesma época; reconhecer a contextualização histórico-literária na obra; participar oportuna e construtivamente em situações de interação oral.

Dando continuidade ao estudo do conteúdo proposto, começaremos por um breve comentário escrito ao excerto do texto de Teresa Silva (1991), acima transcrito, visto elucidar o leitor acerca do poder da ficção – reinventar, representar e teatralizar a História. Terminada a tarefa, que poderá durar, aproximadamente, dez minutos, solicitar-se-á a três alunos, pelo menos, a leitura da sua produção, com o intuito de se verificar a convergência ou divergência de opiniões.

Aduza-se, ainda ao exposto, que determinados aspetos, designadamente a vertente histórico-ficcional da obra, o estilo único e original de Saramago, a especificidade do narrador, seu estatuto e funções, deverão ser trabalhados ao longo da unidade didática.

Segue-se a apresentação da proposta de trabalho, elaborada em casa e solicitada no momento anterior, que dará lugar a uma síntese dos acontecimentos ocorridos no ano de 1936: Consolidação do Estado Novo; Criação da Mocidade Portuguesa; Formação da Legião Portuguesa; Guerra Civil de Espanha; Revolta dos marinheiros / contratorpedeiros portugueses; A ocupação da Etiópia por Mussolini; A ocupação da Renânia por Hitler.

Quanto a Salazar, é Fernando Pessoa que, a pedido de Ricardo Reis, num dos diálogos travados entre os dois, lhe pinta o retrato de forma sarcástica (p. 387). Assim, pensamos canalizar os alunos para esta sequência narrativa que, poderá, talvez, desembocar numa posterior dramatização.

Ainda, num contexto histórico, a propósito da guerra civil espanhola, selecionamos para esta aula, *Guernica*, de Pablo Picasso, visto ser uma pintura representativa do bombardeamento da cidade do mesmo nome, a mando de Hitler, como forma de apoiar o ditador Francisco Franco. Com a leitura desta imagem, intentamos estabelecer uma analogia com a descrição do massacre de Badajoz, em *OAMRR*, com a finalidade de levar os alunos a refletirem sobre as vítimas das atrocidades cometidas pelos ditadores iguais a Hitler e a Franco e sobre as consequências das guerras, em geral. A delineação desta estratégia serve ainda o propósito de demonstrar, perante a turma, que a pintura, à semelhança do romance, pode reinventar e representar a História, imbuída do mesmo cariz didático.

Como forma de consolidação de conhecimentos inerentes aos factos históricos na obra de Saramago, proporemos à turma, dividida em grupos, a investigação do processo de inserção da História no romance – jornais, narrador, personagens...

Encerraremos esta sessão com a recomendação da leitura do ensaio “Da Rua Dos Douradores Para O Impossível... Deambulando Pelas Ficções De Lisboa”, de Paula Mendes Coelho.

Quarto momento

Desde sempre, mais do que os urbanistas, foram os escritores, os poetas sobretudo, aqueles que melhor falaram sobre a cidade, que melhor disseram o que, em profundidade, ela significa. (Coelho, 2006: 121)

Educação literária: José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*

Conteúdo: Deambulação geográfica e viagem literária.

Metas curriculares: Elaborar tópicos que sistematizem as ideias-chave do texto, organizando-os sequencialmente; participar oportuna e construtivamente em situações de interação oral; identificar universos de referência ativados pelo texto; fazer inferências, fundamentando; consolidar e aperfeiçoar procedimentos de elaboração de planos de texto.

Esta sessão iniciar-se-á, a partir de um diálogo com os alunos, no sentido de se apurar a compreensão da leitura do texto recomendado para trabalho de casa. Em nosso entender, o conhecimento relativo “à evolução da imagem da cidade na literatura”, com que nos

brinda o documento, é uma mais valia para o estudo dos conteúdos propostos, visto que Lisboa é o espaço predileto e privilegiado no romance.

A nova etapa de trabalho ocorrerá com a solicitação dos alunos da releitura de excertos, na obra, que permeiem a identificação dos espaços que integram a deambulação geográfica e a viagem literária do protagonista, Ricardo Reis, durante os nove meses que passou em Lisboa, antes da sua morte. Com esta estratégia, e sem nunca perder de vista o rio que completa e embeleza o cenário, propomo-nos organizar o itinerário da personagem – Rossio, Terreiro do Paço, Praça da Figueira, Bairro Alto, Cais do Sodré, Rua do Alecrim, Chiado, largo de Camões, Príncipe Real, Alto de Santa Catarina – na labiríntica cidade de Lisboa de 1936, preenchido com grandes vultos da literatura portuguesa – Eça de Queirós, o Chiado e Luís Vaz de Camões.

Uma vez elaborado o itinerário de Ricardo Reis com recheio literário, entraremos no campo da simbologia, onde os alunos terão de inferir o seguinte: o Tejo, símbolo de libertação, é uma porta para o mundo, que se abriu na era dos Descobrimentos, ou talvez, já se tivesse aberto para deixar entrar Ulisses; o Rossio, Terreiro do Paço, Praça da Figueira, o Chiado, o Largo de Camões, o Príncipe Real, o Bairro Alto, o Alto de Santa Catarina, pela sua vertente mítica e emblemática, enriquecem a nossa História e a nossa Literatura.

Perante um itinerário tão completo, o nosso enfoque será, sobretudo, no Bairro Alto. “Este espaço dentro do espaço da cidade permite-lhe dar continuação ao enredo da história lisboeta e pôr em confronto dois tempos: o aurífero, progressista e aberto do século XVI, em oposição ao cinzento, e obscurantista e cercado de 1936” (Oliveira, 1999: 366). É necessário que os discentes se apercebam de que é, precisamente, neste espaço, que se encontram algumas “estátuas de figuras proeminentes da literatura portuguesa, verdadeiros símbolos de humanismo e da capacidade de intervenção da arte e da cultura no poder, no pensamento e na história” (*ibidem*), tais como: Eça de Queirós, o Chiado e Luís de Camões, com que Ricardo Reis se cruza durante a sua deambulação.

De igual modo, será dada importância à estátua do Adamastor, situada no Alto de Santa Catarina, levando os alunos a inferirem a simbologia do Adamastor no contexto global da obra, sem descurar a posição da estátua – voltada para o rio, foco de concentração do seu olhar.

Nesta sequência, e antes de darmos por encerrada esta sessão, passaremos à leitura expressiva, em voz alta, de uma conversa entre Fernando Pessoa e Ricardo Reis, onde as estátuas fazem parte da temática abordada. É bom que os alunos captem a mensagem que se quer fazer passar ao leitor: a imortalização dos escritores / poetas não está na sua petrificação, mas sim na valorização das suas palavras, porque os escritores e os poetas são “apenas homens de palavras, e as palavras não podem ser postas em bronze ou pedra, são só palavras, e basta” (Saramago, 2011: 501).

A tarefa a executar em casa constará de uma breve reflexão escrita, tendo como suporte um plano previamente elaborado, sobre a importância das palavras do poeta / escritor na nossa vida, visto que elas encerram valores.

Quinto momento

Conhecer novas personagens é como encontrar novas pessoas [...] O que o romance nos dá não é um novo saber, mas uma nova capacidade de comunicação com seres diferentes de nós; nesse sentido, eles participam mais da moral do que da ciência. O horizonte último dessa experiência não é a verdade, mas o amor, forma suprema da ligação humana. (Todorov, 2009: 80-81)

Educação literária: José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*

Conteúdo: Representações do amor

Metas curriculares: Elaborar tópicos que sistematizem as ideias-chave do texto, organizando-os sequencialmente; participar oportuna e construtivamente em situações de interação oral; analisar o ponto de vista das diferentes personagens; comparar temas, ideias e valores expressos em diferentes textos de diferentes épocas; estabelecer relações de sentido entre situações ou episódios; fazer inferências, fundamentando.

A visualização de uma representação do resumo da obra²⁸, em linguagem icónica, acompanhada de várias vozes, é o ponto de partida desta sessão. Através dela, não só pretendemos motivar os alunos para a investigação e análise da temática da obra, como também lhes pretendemos demonstrar que uma obra literária, apesar da complexidade do discurso, característica marcante de *OAMRR*, pela riqueza que traduz, poderá ser recriada de múltiplas formas, bem ao gosto do leitor empenhado, independentemente da faixa

²⁸ *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, trabalho da turma D, Colégio Paulo VI, 2012/2013, autores: Joana, Luís, Renata e Bruno, publicado a 11/03/2013. [Consultado em 08/10/2014]. http://www.youtube.com/watch?v=T_uRh3doTTA

etária, desde que seja bem orientado e bem apoiado. Com toda a razão Manguel afirma: “desde que o leitor e o texto partilhem uma língua comum, qualquer leitor pode compreender *alguma* coisa de qualquer texto” (2010: 99). A reforçar esta ideia, atentemos no que nos diz Steiner: “Se um poeta fosse capaz de construir uma nova língua, uma nova sintaxe, teria, para se fazer compreender, de ensiná-la primeiro a si próprio, e depois a outra pessoa” (2003: 152). Assim, e a título exemplificativo, servir-nos-emos dos autores do vídeo, alunos do décimo primeiro ano que, no âmbito da leitura recreativa, homenagearam José Saramago, reproduzindo e recriando a sua obra, em nosso entender, uma forma de manifestar a merecida valorização do autor e das suas palavras, bem ao gosto de Fernando Pessoa.

Quanto ao tema proposto, “Representações do amor”, terminada uma breve abordagem às personagens da obra, incluindo a sua caracterização, procederemos do seguinte modo: leitura em voz alta de vários excertos de *OAMRR* concernentes à relação Ricardo Reis / Lúcia e Ricardo Reis / Marcenda, seguida de um diálogo sobre as formas comportamentais deste triângulo amoroso, numa vertente comparatista. Aqui, é nossa intenção levar os discentes a fazerem inferências sobre os preconceitos da aristocracia, que toma atitudes discriminatórias perante as classes sociais mais baixas, servindo de exemplo o modo como Ricardo Reis se comporta com Lúcia antes e depois de estabelecerem contactos físicos. Esta, porque é analfabeta e está condenada a servir, é apenas uma mulher que deseja, nada mais. Posição contrária assume Ricardo Reis, perante Marcenda. Apaixona-se por ela e, por ser fidalga, com ela se casaria, mesmo com aquele braço inerte, porque a ama, ou talvez, simplesmente, a admire e deseje. É ela que até consegue atrair o médico pagão a Fátima.

Com base nestas e noutras eventuais observações, e conscientes da relevância da Literatura Comparada no desenvolvimento cultural dos leitores, a nossa meta assentará numa relação de aproximações e contrastes, face ao tema do amor, entre *O ano da Morte de Ricardo Reis* e *Memorial do Convento* de José Saramago. Assim, procurar-se-á focar, neste texto, a nossa atenção para os casais rei / rainha e Baltasar /Blimunda, orientando os alunos para a descoberta de duas manifestações de amor que se diferenciam acentuadamente, no contexto em que elas se inserem, e quando comparadas com as brindadas naquele romance. Quanto a D. João V e Maria Ana Josefa, deduzir-se-á que o casal vive um amor contratual, alicerçado nas convenções e conveniências da época, por

razões de estado, enquanto Baltasar e Blimunda protagonizam uma história de amor verdadeiro e puro, que contrasta com a do rei e da rainha e com a protagonizada por Ricardo Reis quer no seu envolvimento com Lídia, quer com Marcenda.

Ainda neste capítulo, tencionamos orientar os alunos para a constatação de outras manifestações de amor, nos dois textos, que consideramos preciosas para o enriquecimento de valores, a saber: o amor maternal, traduzido na atitude de Lídia em “deixar vir o menino”; o amor fraternal evidenciado em Lídia e Baltasar na relação estabelecida com o (s) irmão (s); o amor impossível entre Reis e Marcenda, porque ambos padecem de uma paralisia espiritual e física, respetivamente; o amor ao trabalho manifestado em Lídia e nos trabalhadores do convento; o amor à causa monárquica apontado por D. João V – o desejo de um sucessor e conseqüente promessa; o amor patriótico demonstrado em Daniel e seus companheiros, já que lutar contra Franco, seria lutar contra Salazar; o amor à justiça, traduzido na fala do narrador. Enfim, efetuada a comparação entre os dois romances, chegaremos a esta conclusão: a humildade é a chave que abre o caminho ao verdadeiro amor, capaz de despir o homem dos preconceitos e das convenções sociais.

Sexto momento

A crença de que há nos textos literários elementos comuns que identificam sua natureza, sem que isso os uniformize, é que ampara a atuação não só da teoria literária como da literatura comparada quando ambas visam a abstração de conceitos a partir da análise textual, orientando-se para aspectos supra-individuais das obras. (Carvalho, 2006: 125)

Educação literária: José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*

Conteúdo: Intertextualidade: José Saramago, leitor de Luís de Camões.

Metas curriculares: Identificar e interpretar manifestações de intertextualidade; participar oportuna e construtivamente em situações de interação oral; comparar temas, ideias e valores expressos em diferentes textos da mesma época e de diferentes épocas; estabelecer relações de sentido entre situações ou episódios; fazer inferências, fundamentando.

Tratando-se de um trabalho centrado na intertextualidade camoniana em *OAMRR*, e dada a simbologia que o mar encerra no contexto desta obra e da pátria, achamos que a

audição da “Canção do Mar”, de Dulce Pontes, seria a estratégia mais adequada à motivação dos alunos.

Uma vez efetuada uma troca de impressões sobre a canção, pretendemos orientar os alunos para a sua simbologia, no contexto da pátria portuguesa e do mundo – a música portuguesa que chega aos quatro cantos do mundo, navegando pelos mesmos “mares nunca de antes navegados”.

Após uma breve troca de impressões sobre o mar em *OAMRR*, centrar-nos-emos nos dois versos alusivos à epopeia de Camões, que iniciam e terminam a narrativa saramaguiana, para que os alunos infiram o conceito de intertextualidade e o seu valor numa obra literária. Tendo em conta o caráter circular da narrativa, suportado por aqueles dois versos, os discentes terão de descodificar o seu significado no contexto global da obra. Posteriormente, a professora apresenta a estrofe 20 do canto III d’*Os Lusíadas*, fazendo lembrar aos discentes o conteúdo desta no contexto da epopeia – descrição da Europa e localização geográfica de Portugal, no discurso de Vasco da Gama, ao rei de Melinde – destacando-se o verso “Onde a terra se acaba e o mar começa”. A intenção é levar os alunos a confrontarem o verso de origem com as duas frases que abrem e fecham a narrativa, no sentido de detetarem a transfiguração sofrida por aquele no texto recetor. Também serão levados a inferir que as alusões ao verso de Camões não conservam, de modo algum, o seu sentido original, mas que o subvertem de forma criativa e irónica, proporcionando ao leitor uma nova construção de sentido. O tom irónico poderá ser observado no advérbio de lugar “Aqui”, que se faz acompanhar de uma vírgula, a reforçar a forma verbal “espera” que, afinal de contas, era o que Portugal deveria fazer em 1936, sob o comando de Salazar. Assim sendo, passarão os alunos a tomar conhecimento de que a intertextualidade que se manifesta na “deformação de um texto pré-existente”²⁹ leva o epíteto de paródia.

Como “todos os caminhos vão dar a Camões”, ponto de orientação de Ricardo Reis, na labiríntica cidade de Lisboa, pensamos dividir a turma em grupos, com vista a darmos continuidade à investigação da intertextualidade camoniana. Terminada esta etapa de trabalho, com especial destaque para as sequências narrativas (páginas 48, 49, 356, 357), é nossa intenção solicitar de cada grupo a leitura, em voz alta de, pelo menos, um excerto,

²⁹ CEIA, Carlos (2010). Paródia in E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia. Disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=353&Itemid=2 [Consultado em 03-11-2014]

que servirá de ponto de partida para o estabelecimento de analogias e de contrastes entre o texto de Saramago e excertos da epopeia, *Os Lusíadas*, (Cantos IV e X). Relativamente a este canto, pretendemos ilustrar a estrofe 155, para que os alunos procedam a uma comparação entre esta e o seu intertexto (páginas 356 e 357), com o intuito de inferirem, após detetadas as possíveis diferenças, que se encontram, novamente, perante um exemplo de intertextualidade paródica, especificando o novo sentido que a mesma adquire no seu novo contexto. Concluída esta estratégia, elaborar-se-á uma síntese de conclusões sobre a presença de Camões em *OAMRR* e supostas intenções do autor.

Retomando o canto IV, onde se destaca o episódio “Das despedidas em Belém”, solicitaremos dos discentes, como trabalho de casa, uma comparação entre os grupos de pessoas presentes no momento da “largada” no poema “A Largada”, de Miguel Torga e os respetivos sentimentos com os das estâncias (87, 88, 89) d`*Os Lusíadas*.

Sétimo momento

Não podemos contudo esquecer que é Cesário, o de “Um bairro moderno”, aquele que “busca a moderna e fina arte”, uma nova escrita, uma nova estética, para cantar, enquanto pintor, tal como Baudelaire – “peintre de la vie moderne” – a nova realidade que começava então a emergir. Foi de facto ele o primeiro pintor da “nossa” vida moderna, ao qual Pessoa prestaria mais tarde homenagem (“Ó Cesário Verde, ó mestre!”). (Coelho, 2006: 123)

Educação literária: José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*

Conteúdo: Intertextualidade: José Saramago, leitor de Cesário Verde.

Metas curriculares: Participar oportuna e construtivamente em situações de interação oral; interpretar manifestações de intertextualidade; comparar temas, ideias e valores expressos em diferentes textos de diferentes épocas; estabelecer relações de sentido entre situações ou episódios; expressar pontos de vista suscitados pelos textos lidos, fundamentando.

Uma vez concretizada a apresentação da tarefa a realizar em casa, partiremos para a leitura, em voz alta, de “Ave-Marias” de “O Sentimento Dum Ocidental”, seguida da caracterização da cidade, cantada por um *eu* poético que deambula no fim da tarde, pela cidade de Lisboa. Na nossa perspetiva, esta estratégia torna mais clara a presença de

Cesário em *OAMRR*, visto que as alusões ao poeta não marcam nitidamente o seu texto original, juntando-se, assim, às muitas outras indeterminações, deixadas propositadamente para o leitor experiente e atento.

Com base na cidade pintada por Cesário Verde, procederemos à leitura de passagens na obra, *OAMRR*, cujo propósito é a identificação de expressões, alusivas à deambulação do protagonista, que nos levem até àquele. Entre várias, poder-se-á exemplificar algumas: “e o mal-estar transformou-se em náusea”, “ele que em catorze dias de viagem não enjoara” (p. 51), “Diante de Ricardo Reis aparece uma multidão negra que enche a rua em toda a sua largura [...], sobre as cabeças passam refluxos, variações, é como o jogar das ondas na praia” (p. 89), “a coisa mais natural do mundo é chegar um homem à beira do cais, mesmo sendo noite, para ver o rio e os barcos” (p. 154).

Nesta sequência, e para completar o quadro citadino brindado por Cesário e por Saramago, nada melhor do que a leitura da segunda parte do poema “O Cisne”, do poeta francês Charles Baudelaire, já que este foi “o primeiro poeta a ter traduzido as relações do sujeito com este novo espaço em plena mutação” (Coelho, 2006: 122). Sabendo que “O Cisne” retrata Paris na segunda metade do século XIX, sugerir-se-á aos alunos, em grupos, que encontrem pontos de contacto e diferenças entre este texto, as passagens de *OAMRR* e “O Sentimento Dum Ocidental”, na caracterização da cidade. Os discentes serão orientados, sobretudo, para determinados aspetos, tais como: a descrição da cidade e do seu ambiente, o estado de espírito do *eu* poético e de Ricardo Reis, não descurando alguns símbolos e imagens usados.

A leitura de “Lisboa, meu Lar”, do *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares deverá ser recomendada como tarefa de casa, para que se possam estabelecer analogias / contrastes entre a descrição deste autor e as apresentadas por aqueles.

Oitavo momento

Só quem puder obter a estupidez
Ou a loucura pode ser feliz.
Buscar, querer, amar [...] tudo isto diz
Perder, chorar, sofrer, vez após vez.
Fernando Pessoa

Educação literária: José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*

Conteúdo: Intertextualidade: José Saramago, leitor de Fernando Pessoa.

Metas curriculares: Participar oportuna e construtivamente em situações de interação oral; interpretar manifestações de intertextualidade; comparar temas, ideias e valores expressos em diferentes textos de diferentes épocas; estabelecer relações de sentido entre situações ou episódios; reconhecer valores culturais, éticos e estéticos manifestados nos textos; fazer inferências, fundamentando.

Esta sessão principiará com a correção do trabalho de casa: apresentação oral e diálogo acompanhado de uma síntese de conclusões, passando-se, posteriormente, à audição de um texto informativo sobre a Casa Fernando Pessoa. Com esta estratégia, pretende-se que os alunos se pronunciem criticamente sobre a importância deste espaço cultural para o público português e estrangeiro.

Partindo do princípio de que a intertextualidade assenta no reconhecimento dos textos já lidos na narrativa, solicitar-se-á dos alunos a releitura de excertos em *OAMRR* que permitam identificar a alusão a poemas de Fernando Pessoa ortónimo, por exemplo, “O Menino de sua Mãe”, “Autopsicografia”, “Não sei quantas almas tenho”. Sob a orientação da professora, os alunos analisam os contextos em que os mesmos aparecem, o tema, bem como a mensagem transmitida ao leitor. Também é nossa intenção levar os alunos a inferirem a simbologia do fantasma de Fernando Pessoa, no romance.

Na etapa seguinte, objetiva-se a leitura expressiva por vários alunos dos poemas atrás referidos. Com a turma organizada em três grupos, visitar-se-á, no mínimo, três diálogos entre Fernando Pessoa e Ricardo Reis, em *OAMRR*, com vista à sua dramatização. Esta atividade que, primeiramente, ocorrerá na sala de aula, será extensiva a toda a comunidade educativa, provavelmente, no dia da escola (seis de maio), ou noutra data que se propicie.

A tarefa a realizar em casa constará da releitura da “Carta a Adolfo Casais Monteiro – Génese dos heterónimos”, de Fernando Pessoa.

Nono momento

O Tejo tem grandes navios
E navega nele ainda,
Para aqueles que veem em tudo o que lá não está.
A memória das naus.
[...]
O rio da minha aldeia não faz pensar em nada.
Quem está ao pé dele está só ao pé dele.
(Alberto Caeiro)

Educação literária: José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*

Conteúdo: Intertextualidade: José Saramago, leitor de Alberto Caeiro

Metas curriculares: Participar oportuna e construtivamente em situações de interação oral; interpretar manifestações de intertextualidade; comparar temas, ideias e valores expressos em diferentes textos de diferentes épocas; estabelecer relações de sentido entre situações ou episódios; expressar pontos de vista suscitados pelos textos lidos, fundamentando.

A presente sessão iniciar-se-á com a caracterização de Caeiro, baseada na explicitação de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro. Depois, partir-se-á para a audição da declamação, por Maria Bethânia, do “Poema Do Menino Jesus”, de Alberto Caeiro.³⁰ Segue-se uma troca de impressões sobre o poema ouvido, registrando-se, em simultâneo, as ideias-chave do poema. Posto isto, a professora recomendará a leitura silenciosa da sequência narrativa (páginas 437-439), que contextualiza Ricardo Reis em Fátima. Com esta estratégia, pretendemos o reconhecimento da presença do texto de Caeiro na narrativa saramaguiana, bem como a inferência do significado adquirido na mesma.

Nesta sequência, terá lugar a leitura expressiva do poema “O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia”, de Caeiro. Daqui, partiremos para a identificação da intertextualidade desta composição poética em *OAMRR*, com recurso à leitura dos excertos (páginas 9 e 154). Após uma breve troca de opiniões, sobre o significado deste intertexto de Caeiro, nas respetivas sequências narrativas e não esquecendo que “as obras existem sempre dentro e em diálogo com um contexto” (Todorov, 2009: 32), proceder-se-á a uma

³⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=gWl1gsOdJYk> [consultado em 14-10-2014]

comparação com o texto original, com a finalidade de se apurar eventuais alterações de sentido ocorridas no processo da sua imbricação no romance. Posteriormente, explicitaremos a simbologia dos três rios: Tamisa, Tejo e o rio que “corre pela minha aldeia”.

Décimo momento

Há sem dúvida quem ame o infinito
Há sem dúvida quem deseje o impossível,
Há sem dúvida quem não queira nada –
Três tipos de idealistas, e eu nenhum deles:
[...]
Porque quero tudo, ou um pouco mais, se puder ser,
Ou até se não puder ser...
(Álvaro de Campos)

Educação literária: José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*

Conteúdo: Intertextualidade: José Saramago, leitor de Álvaro de Campos

Metas curriculares: Participar oportuna e construtivamente em situações de interação oral; interpretar manifestações de intertextualidade; comparar temas, ideias e valores expressos em diferentes textos de diferentes épocas; estabelecer relações de sentido entre situações ou episódios; expressar pontos de vista suscitados pelos textos lidos, fundamentando.

A professora dará início a esta sessão com a apresentação de uma estrofe ou versos, dos poemas de Álvaro de Campos, a saber: “Poema em linha reta”, “Ode Marítima”, “Adiamento”, “Tabacaria” e “Todas as Cartas de Amor são ridículas”, seguida de leitura expressiva por alguns alunos, uma vez que a sua transposição para a narrativa compõe parte bastante significativa da temática desta.

Tendo em conta que “na maioria das grandes culturas do nosso planeta o poema é transmitido pela voz, de voz para voz” (Coelho, 2011: 290), pensamos trabalhar a intertextualidade da poética de Álvaro Campos em *OAMRR*, partindo de uma declamação. Assim, estando certos de que “a voz humana não é uma voz prosaica”, conforme nos diz Steiner (*apud* Coelho, 2011: 290), selecionamos, para os poemas acima referidos, as vozes

de Paulo Autran, Diogo Infante, Rodrigo Alencar, Mário Viegas e João Rios, respetivamente.³¹

Terminada esta atividade que culminará na investigação e análise da imbricação deste conjunto de poemas, no texto de Saramago, os alunos tomarão conhecimento da tarefa a realizar em casa que constará do seguinte: pondo-se na pele de Álvaro de Campos, escreverão uma carta a Ricardo Reis, ironizando e criticando o seu comportamento durante os nove meses que passou em Lisboa, após regressar do Brasil.

Décimo primeiro momento

Girassóis sempre
Fitando o sol,
Da vida iremos
Tranquilos, tendo
Nem o remorso
De ter vivido.
(Ricardo Reis)

Educação literária: José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*

Conteúdo: Intertextualidade: José Saramago, leitor de Ricardo Reis

Metas curriculares: Participar oportuna e construtivamente em situações de interação oral; ler textos literários do século XX, de diferentes géneros; interpretar manifestações de intertextualidade; comparar temas, ideias e valores expressos em diferentes textos de diferentes épocas; estabelecer relações de sentido entre situações ou episódios; expressar pontos de vista suscitados pelos textos lidos, fundamentando.

³¹ “Poema em Linha Reta” – Interpretação visual do poema de Álvaro de Campos na Voz de Paulo Autran. Aula de Áudio e Vídeo do Infnet. Affter Effects – Animação. Publicado a 08/06/2009. <http://www.youtube.com/watch?v=3dRchZ-vRAI>. [Consultado a 18-10-2014].

“Ode Marítima” – Diogo Infante dá voz ao poema de Álvaro de Campos, Ode Marítima, em cena no Teatro de São Luiz, em Lisboa, até 16 de Março, e no Teatro Nacional de S. João, no Porto, entre 3 e 13 de Abril. Neste vídeo realizado pelo PÚBLICO, o actor diz um excerto do texto no Cais das Colunas, em Lisboa. <http://www.youtube.com/watch?v=ySsCA2weSqA>. Publicado a 11/03/2014. [Consultado a 18-10-2014].

“Adiamento” – Declamação do poema Adiamento por Rodrigo Alencar (eu). Feito em take único, nos Jardins da Gulbenkian, no dia 17/06/2010. http://www.youtube.com/watch?v=ZBH_2sWxO5Q [Consultado a 18-10-2014].

“Tabacaria” – Poema de Álvaro de Campos (heterónimo de Fernando Pessoa), recitado e interpretado por Mário Viegas no programa Palavras Vivas. Publicado a 21/03/2013. <http://www.youtube.com/watch?v=0jJE-2FqqpM>. [Consultado a 18-10-2014].

“Todas as cartas de amor são ridículas” - Chão de Palavras | Colectivo Silêncio da Gaveta (João Rios/ Leituras, José Peixoto/ Guitarra, Tiago Pereira/ Violino, Paulo Lemos/ Guitarra) | João Rios diz "Todas as Cartas de Amor são Ridículas" de Álvaro de Campos | No Museu de Etnografia e História da Póvoa de Varzim, 2 de Novembro. Publicado a 02/11/ 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=Fox7AhPTXcg>. [Consultado a 18-10-2014].

Para iniciarmos este momento, basear-nos-emos no seguinte: breve comentário ao verso “A vida é só o esperar morrer” do poema “Em Busca da Beleza” de Fernando Pessoa; breve leitura do cartoon de Slawomir Luczynski;³² leitura expressiva da composição poética “Não creias, Lídia, que nenhum estio”, de Sophia de Mello Breyner Andresen. Com estas estratégias, visamos estabelecer uma relação entre estas manifestações artísticas, no sentido de se descobrir pontos de contacto que levem a uma síntese de um dos vectores temáticos da poesia de Ricardo Reis – a fugacidade da vida.

A nova etapa de trabalho constará da releitura de excertos que permitam constatar a presença do intertexto poético de Ricardo Reis no romance, *OAMRR*. Esta tarefa, de investigação, sinalização e descodificação dos elementos intertextuais nas diferentes sequências narrativas, será distribuída pela turma, previamente dividida em grupos, em função do número de “capítulos” e seus respetivos “títulos” (atribuídos numa das sessões anteriores). Os alunos poderão consultar, como suporte de orientação, os diários ou as fichas de leitura da obra.

Após síntese final das conclusões dos grupos, efetuada pela professora, os alunos estabelecerão, oralmente, uma comparação entre o Ricardo Reis das odes e o Ricardo Reis, protagonista do romance de Saramago. Nesta sequência, e como trabalho de casa, os alunos, apoiados numa “cine-ficha”, cujo conteúdo é apreciação de filmes, aconselhar-se-á a visualização do filme “Sostiene Pereira” de Roberto Faenza, com vista ao estabelecimento de analogias e contrastes entre este e *OAMRR*.

Décimo segundo momento

Todo o acto de recepção de uma forma significativa, em linguagem, em arte, em música, é comparativo. [...] Procuramos compreender, “colocar” o objeto diante de nós – o texto, o quadro, a sonata – atribuindo-lhe o contexto inteligível, informativo, de uma experiência anterior e afim. Olhamos, intuitivamente, para a analogia e para o precedente, como se para os traços fisionómicos de uma família (portanto, «familiares»), que relacionam a obra que é nova para nós com um contexto reconhecível. (Steiner, 2003: 150)

³² LUCZYNSKI, Slawomir (Polónia), 2008. Sem título, in *World Press Cartoon – Sintra 2009*, Lisboa: WPC

Educação literária: José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*

Conteúdo: Representações do século XX em *OAMRR*, *Afirma Pereira*, de Antonio Tabucchi e *Sostiene Pereira*, de Roberto Faenza – Cruzamentos

Metas curriculares: Participar oportuna e construtivamente em situações de interação oral; interpretar manifestações de intertextualidade; identificar temas, ideias principais, pontos de vista e universos de referência, justificando; comparar temas, ideias e valores expressos em diferentes contextos; estabelecer relações de sentido entre situações ou episódios; analisar recriações de obras literárias, com recurso a diferentes linguagens (cinema), estabelecendo comparações pertinentes.

Esta sessão iniciar-se-á com a leitura expressiva de algumas passagens da obra *Afirma Pereira*, de Antonio Tabucchi, visto permitirem uma relação transversal com *OAMRR* e, simultaneamente, servirem de transição para a relação a estabelecer entre este romance e o filme *Sostiene Pereira*, de Roberto Faenza.

Tendo em conta o conteúdo programático acima transcrito, procurar-se-á encontrar semelhanças e potenciais diferenças relativamente ao “espaço da cidade”, ao “tempo histórico” e aos “acontecimentos políticos” entre os dois romances. Assim, serão selecionados excertos que contemplem toda esta temática, tais como: os espaços frequentados por Pereira em Lisboa – a redação do jornal, (página 7), a Praça da Alegria (página 10), o Café Orquídea (página 16), o Terreiro do Paço, a Sé e a Rua da Saudade (página 17); o tempo histórico – 1938 com a ditadura salazarista instalada em Portugal, na Itália e na Alemanha (páginas 11, 15, 29, 66); os acontecimentos políticos – Guerra Civil de Espanha e o apoio de Salazar a Franco, o bombardeamento de Guernica e o bombardeamento de barcos ingleses pelos italianos, ao largo de Barcelona (páginas 22, 40, 66, 148, 169).

Uma vez aferidas as conclusões, passar-se-á a um estudo comparado entre *OAMRR* e *Sostiene Pereira*, de Roberto Faenza. Como era nossa pretensão que a visualização do filme “Sostiene Pereira” se fizesse acompanhar da “cine-ficha”, servindo de guião aos discentes, a professora solicitará destes a respetiva leitura, seguida de troca de impressões acerca dos aspetos que mais / menos apreciaram. Com o preenchimento deste recurso, os alunos adquirirão informação que julgamos ser imprescindível à compreensão desta forma

de arte, a saber: o realizador, o argumentista, os atores principais, os atores secundários, a contextualização histórica, política e social e o espaço (s) da ação.

Com base nestes dados, e com a turma dividida, aproximadamente, em seis grupos partir-se-á para uma análise comparativa entre o *OAMRR* e o filme, investigando pontos convergentes e divergentes entre as duas formas de arte.

Relativamente aos pontos convergentes, os alunos serão orientados para estes aspetos: a ditadura salazarista, com destaque para a PIDE e suas atrocidades, tendo como cenário a cidade de Lisboa; a guerra civil espanhola; o apoio português a Franco; o número reduzido de personagens; os apoiantes / opositores ao regime; a indiferença ou alienação dos protagonistas; o contacto com os mortos; a riqueza intertextual, remetendo para um vasto universo literário. Quanto aos pontos divergentes, ter-se-ão em conta os seguintes: as condições climatéricas que ditam o início das duas ações e sua simbologia no desfecho da mesma; a profissão; a atividade / inatividade diária; a tipologia da leitura e da escrita; a índole da alienação, enquanto em Ricardo Reis é uma norma de conduta autêntica, em Pereira é uma espécie de máscara, originada no medo das represálias; a religião – paganismo e catolicismo; o sentimento de paternidade; o espírito solidário e altruísta em Pereira, oposto ao egoísmo de Ricardo Reis; a força e a coragem reveladas em Pereira, em Ricardo Reis são fraqueza, já que, ao contrário daquele, opta pela morte.

Para além das semelhanças e das diferenças apontadas, fará todo o sentido que os alunos cheguem a estas conclusões: o romance e o cinema diferenciam-se pela linguagem e pelo género literário (narrativa, drama), o primeiro prima pelas descrições detalhadas evidenciadas quer na fala do narrador, quer na fala das personagens, o segundo centra-se, sobretudo, embora também possua um narrador, nas imagens claras que fornece, acompanhadas dos diálogos, dos gestos, dos comportamentos, enfim, tudo se conjugando com os recursos técnicos para levar o espetador/ouvinte a construir o seu verdadeiro sentido, num “contexto reconhecível”.

Outras estratégias / atividades

A verdade dos poetas ou a de outros intérpretes do mundo não pode pretender ter o mesmo prestígio que a verdade da ciência, uma vez que, para ser confirmada, precisa da aprovação de numerosos seres humanos, presentes e futuros; de facto, o consenso público é o único meio de

legitimar a passagem entre, digamos, “gosto dessa obra” e “essa obra diz a verdade”. (Todorov, 2009: 78)

No âmbito do projeto de leitura, pretendemos delinear várias estratégias sobre a obra de Saramago e de outros autores, designadamente António Tabucchi e Fernando Pessoa com o intuito de as apresentar a toda a comunidade educativa, no dia da “Semana da Literatura”, evento que se tem tornado habitual em cada ano letivo. A nossa intenção é alertar e sensibilizar o público presente para a importância da leitura das obras literárias de forma a encontrar nelas “um sentido que lhe permita compreender melhor o homem e o mundo, para nelas descobrir uma beleza que enriqueça sua existência; ao fazê-lo, ele compreende melhor a si mesmo (Todorov, 2009: 33).

Posto isto, passaremos a enumerar as estratégias / atividades que pensamos desenvolver, durante três sessões, (blocos de 90 minutos) ao longo da “Semana da Literatura”. Numa primeira sessão, e depois de se sensibilizar os presentes para a importância de José Saramago, o nosso Nobel da Literatura, estabeleceremos um paralelo entre *Memorial do Convento* e *O ano da morte de Ricardo Reis* de José Saramago. Pretendemos equacionar os eventos históricos, sociais e políticos dos séculos XVIII e XX, bem como os comportamentos dos dois protagonistas D. João V e Ricardo Reis perante os “espetáculos” do mundo – Inquisição e ditadura salazarista, respetivamente, com vista ao apuramento das potenciais diferenças. Também se poderá apresentar analogias e contrastes entre os sonhos das duas personagens, explicitando a simbologia dos mesmos, no contexto de cada obra.

Uma outra atividade para esta sessão será a dramatização de uma conversa entre Blimunda e Lídia, onde exporão o seu sentimento acerca do amor que nutrem por Baltasar e Ricardo Reis, respetivamente, levando, posteriormente alguns elementos presentes a pronunciarem-se, voluntariamente, sobre o que ouviram. Nesta sequência, dissimular-se-á um debate entre o padre Bartolomeu de Gusmão, Baltasar e Blimunda, tendo como foco central a distribuição de tarefas com vista à construção da passarola. Conscientes de que os “textos poéticos [...] são os textos mais perduráveis, mais vivos e mais fecundantes, de todas as culturas” (Silva, 2010: 208), e conscientes de que a “linguagem do poeta” nos leva “para casa, para aquela casa que não conhecíamos” (Steiner, 2003: 152), o encerramento

da sessão far-se-á com a audição do poema “Pedra filosofal”, de António Gedeão, cantado por Manuel Freire³³.

Numa segunda sessão destinada à comunidade educativa, focar-nos-emos em *OAMRR*, apontando para o contexto histórico e os acontecimentos políticos com o intuito de mostrar ao auditório que a Literatura, uma espécie de magia, revisita a História do passado, trá-la ao presente, contribuindo para a construção de um futuro melhor.

O passo seguinte incidirá na intertextualidade, numa tentativa de fazer saber aos presentes que Saramago, além de escritor, era também um grande leitor e, por isso, nos quis brindar com a presença de três grandes vultos literários portugueses: Camões, Fernando Pessoa e Cesário Verde. Para esta abordagem, recorreremos às estratégias que passamos a enumerar: Leitura expressiva de passagens na obra alusivas a Camões, seguida da visualização do vídeo Camões. *Os Lusíadas* 2/5 – Série Grandes Livros³⁴; audição de “O Sentimento Dum Ocidental”, declamado por Mário Viegas³⁵; leitura expressiva de sequências narrativas de *OAMRR* que aludam a Fernando Pessoa ortónimo e seus heterónimos que, por sua vez, dará lugar à visualização da curta-metragem *Dia Triunfal*, da realizadora Rita Nunes e produzida por Paulo Branco sobre o fenómeno da heteronímia.

A terceira sessão recairá sobre *OAMRR* e *Afirma Pereira*, de António Tabucchi. Tendo em conta que grande parte do público presente já é conhecedor da biografia e bibliografia de José Saramago, falaremos um pouco sobre Tabucchi como homem e como escritor, antes de iniciarmos o nosso trabalho.

O objetivo central desta sessão, com o fascismo italiano, a guerra civil espanhola, o salazarismo português e as atrocidades da PIDE a servirem de cenário, é encontrar pontos convergentes e divergentes entre Ricardo Reis e Pereira, sem perder de vista estes condicionantes: as profissões; as opções políticas e religiosas; o tipo de leitura (obras, jornais); o contacto com o mundo dos mortos (conversas com o fantasma e o retrato, respetivamente); a alienação; atitudes comportamentais perante o regime opressor e perante a ideia da morte; o cheiro e sua simbologia, no contexto da obra; a localização geográfica do local onde habitam; o conceito de paternidade; os sonhos; a solidão; a desilusão; o humanismo; a mudança (despedimento do passado) – morte / vida.

³³ Pedra Filosofal – António Gedeão+Manuel Freire+Rui Simões (Animação Flash). wmv. <http://www.youtube.com/watch?v=ZKIb30Qz5II>. Consultado a 19-10-2014.

³⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=JDrXTZKmm-A>. [Consultado a 20-10-2014].

³⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=xYF2wCsoPw>. [Consultado a 20-10-2014].

Concretizado este conjunto de abordagens para o décimo segundo ano, no âmbito da “Educação Literária” e do “Projeto de Leitura”, em conformidade com o “Programa e Metas Curriculares – Ensino Secundário, janeiro de 2014, e após refletirmos sobre o mesmo, não podemos deixar de concordar com este pensamento:

[...] o estudo da obra remete a círculos concêntricos cada vez mais amplos: o dos outros escritos do mesmo autor, o da literatura nacional, o da literatura mundial; mas seu contexto final, o mais importante de todos, nos é efetivamente dado pela própria existência humana. [...] O que devemos fazer para desdobrar o sentido de uma obra e revelar o pensamento do artista? Todos os “métodos” são bons, desde que continuem a ser meios, em vez de formarem fins em si mesmo. (Todorov, 2009: 90)

CONCLUSÃO

As fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás da sua configuração interna e de sua forma autónoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um só dentro de outra rede. (M. Foucault *Apud* Hutcheon, 1991: 167)

O ano da morte de Ricardo Reis de José Saramago é o exemplo perfeito de um livro só “dentro de outra rede”. Ler esta obra, é ter o privilégio de se emaranhar nas malhas de uma rede única e inigualável, cuja saída nos acalenta a alma e nos desperta o desejo de a ela regressarmos.

Compreender o modo como a História se interliga com a Ficção, meta crucial deste trabalho, é compreender o “sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases”, na narrativa saramaguiana, já que a intertextualidade grassa por toda a obra, desde o título até ao “último ponto final”.

Como tivemos a oportunidade de observar, ao longo deste trabalho, a incorporação da História na Ficção não representa, de forma alguma, a sua recuperação, mas sim a sua reavaliação imbuída de ironia, porque é precisamente a ironia que impede o escritor pós-moderno de se libertar da nostalgia. O passado é revisitado como um meio de proporcionar expectativas sobre o presente, com vista à construção de um futuro melhor. No entanto, a revisitação da História em *OAMRR* não lhe atribui, de modo algum, o epíteto de romance histórico, visto que neste o presente se imiscui completamente no passado, não havendo lugar para o carácter didático e pedagógico, como se verifica nesta obra. A propósito, vejamos o que nos diz Maria Alzira Seixo: “o que de menos se pode acusar a obra de José Saramago é de que ela seja “passadista”, pois nela justamente o passado tem uma função, diríamos “brechtiana”, de crítica do presente, e por isso [...] a contemporaneidade como preocupação e como temática nunca anda ausente” (1986: 23).

A complexa articulação entre a História e a Ficção, dada a natureza dos dois discursos, é harmonizada, de forma perfeita, através da instância narradora que deixa transparecer a sua convivência com o leitor, “destinatário de um sem-número de comentários, apreciações e apartes, muitas vezes irónicos” (Seixo, 1999: 85). Enquanto a História se ocupa dos eventos ocorridos numa determinada época e num determinado contexto, a ficção representa-os, mas essa representação passa primeiro por um processo de transfiguração na

imaginação do autor que, por sua vez, culmina na descodificação do sentido feito pelo leitor. É, sem dúvida, graças a este processo imaginativo que se dá a presentificação da História e, concomitantemente, a sua libertação das malhas da letargia, que parece ser a sua condenação.

Nesta sequência, vale assinalar que tivemos, como objetivo, nesta investigação, analisar, de perto, o jogo da intertextualidade, elemento crucial no texto de Saramago, por ser a estratégia perfeita para trazer o passado ao presente e o reescrever num novo contexto para gáudio do leitor. Assim, para a intertextualidade histórica contribuem as notícias dos jornais (*O Século*), a rádio, conversas e comentários entre as personagens (Lídia, Ricardo Reis, Fernando Pessoa, os hóspedes do Hotel Bragança), a ficção ao serviço do salazarismo (*Conspiração*, de Tomé Vieira) e alguns poemas, que podemos exemplificar com as alusões a “O menino de sua mãe” de Fernando Pessoa e a “Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia”, de Ricardo Reis.

A nossa investigação e análise ao *OAMRR*, levou-nos a deduzir que este texto revisita a História, não para narrar os seus eventos oficiais, mas para os reconstituir, recorrendo a “intromissões de tipo fantástico” (Seixo, 1986: 23). Assim, Saramago faz regressar a Portugal, Ricardo Reis, o heterónimo, de Fernando Pessoa, que se expatriara em 1919, ano da sublevação monárquica, para o inserir no agitado ano de 1936, com o privilégio de receber a visita do seu criador, “que emerge de vez em quando dos territórios da morte” (Seixo, 1999: 86), metamorfoseado em fantasma, “e que finalmente o leva consigo para um desaparecimento final dos dois, na conclusão do romance” (*ibidem*). Acrescente-se que a imbricação do “fantasma” de Fernando Pessoa no texto saramaguiano contribui para a criação de um cenário harmonioso entre a História e a Ficção, desembocando numa reflexão do leitor sobre a forma de tratamento que se deve dar aos escritores em vida e para além da morte – a valorização das suas obras, como bem o merece e merecerá o grande poeta Fernando Pessoa.

Durante um período de nove meses, tempo necessário para ser esquecido e perder, simultaneamente, a memória, desencadeará conversas com Ricardo Reis à volta de variadíssimos temas “que focam a relação entre a literatura e o mundo, entre o indivíduo e os outros, entre a sobredeterminação e o imprevisível” (*ibidem*: 90), embrenhando o leitor numa meditação profunda, à procura de uma construção de sentido que o ajudará a iluminar os caminhos da vida.

Toda a trajetória feita em torno de Ricardo Reis, o protagonista, cerne de uma ficção imbricada numa outra ficção, teve sempre o intuito de compreendermos o seu modo de interação com as diversas situações do seu quotidiano, tais como: o cenário da Lisboa salazarista, onde sobressai a polícia que o persegue no seu percurso diário; o cenário europeu marcado por Hitler e por Mussolini; a guerra Civil de Espanha e o envolvimento português e as consequentes vítimas dos bombardeamentos quer em Badajoz, quer na nossa capital, de onde resultou a morte de Daniel, elemento que contribui, de certa forma, para a inserção da História na ficção; a sua relação com as duas mulheres Lúcia e Marcenda. A existência destas reveste-se de um toque de irrealidade, porque os nomes assim o indicam. Lúcia, uma das musas invocadas nas suas odes, transfigurada numa criada de hotel, Marcenda o adjetivo que qualifica a flor de um dos seus poemas, transformado num nome próprio, para dar identidade a uma mulher aristocrata, por quem Ricardo Reis se apaixona ou talvez não.

A inserção de Ricardo Reis, transportado do universo pessoano para a narrativa, serve um propósito de Saramago: obrigar o poeta, monárquico e conservador “a entrar em contacto com a realidade popular portuguesa” (*ibidem*: 91), já que, no mundo da poesia, segue as doutrinas apontadas por Epicuro e Zenão, fazendo dele “um mero espetador do espetáculo do mundo”. Como protagonista, e vendo agora o “espetáculo” de perto – um turbilhão de acontecimentos de cariz histórico, político e social – Ricardo Reis nunca se envolve, devido à sua incapacidade de decisão, mantendo-se sempre alienado do mundo circundante, mesmo perante o massacre de Badajoz, acreditando piamente nos jornais, ou quando, aparentemente, chora a morte de Daniel, na sequência da palavra “Coitadinhos” (p. 577), que o incita a ter piedade de si próprio, proferida por “uma mulher, compassiva” que assistira aos bombardeamentos dos contratorpedeiros, no Alto de Santa Catarina.

Por outro lado, vale destacar que Ricardo Reis rompe com as normas comportamentais aprendidas com o Estoicismo e o Epicurismo, ao envolver-se com Lúcia, a musa da sua poesia, metamorfoseada em criada do hotel onde se hospedara, e ao correr para Fátima, não como crente, mas na ânsia de encontrar Marcenda, por quem supostamente se apaixonara, sofrendo uma desilusão amorosa, sentimento perturbador, reprovado por aquelas doutrinas.

No âmbito da intertextualidade literária, a nossa investigação e a análise feitas à obra levam-nos a concordar plenamente com esta visão:

Saramago escrevendo a partir de Pessoa em 1984 [...] Saramago integrando nos motivos literários abundantes alusões a vários escritores portugueses – Eça e Camões, entre outros; Saramago incorporando no seu texto, por variadíssimas vezes e em vários tipos de registos, excertos das *Odes* de Ricardo Reis – o que é afinal o único facto acontecido [...] que suporta este conjunto de ficção. (Seixo, 1999: 88-89)

Como reforço à intertextualidade literária, é de importância capital referir a obra, *The God of the Labyrinth* de Herbert Quain, que Reis se esquecera de devolver à Biblioteca do Highland Brigade, cuja leitura nunca terminara, mas que leva consigo, quando acompanha Fernando Pessoa, “para os territórios da morte, numa alegoria difusa – quer da identidade e perda da criação poética, quer da identificação relativa da galáxia pessoana, quer do próprio acto genérico e totalizador da criação literária” (Seixo, 1999: 89). Deixava, Ricardo Reis, então, “o mundo aliviado de um enigma” (p. 582), um “enigma cujo traçado a existência do livro na ficção afinal fundou” (*ibidem*).

Aponte-se ainda que, no capítulo da intertextualidade, verificamos que Saramago se serviu, também, da paródia como estratégia para aproximar o passado literário do leitor, levando-o a reconhecer a sua identidade de origem e, conseqüentemente, a embrenhar-se na descodificação do sentido adquirido no novo contexto. Nas várias situações observadas, apercebemo-nos de que, efetivamente, a paródia se reveste de ironia no processo de transcontextualização e inversão, fazendo dela uma repetição com diferença. Contudo, achamos pertinente ressaltar que o reconhecimento da intertextualidade em *OAMRR*, ou noutra obra de arte, depende exclusivamente do leitor, ou seja, da sua experiência humana e literária. A falta de reconhecimento da intertextualidade não só dificulta a construção do sentido, no novo contexto, como também leva à redução da fruição artística. Não nos podemos esquecer de que “conhecimento é reconhecimento”, – “um certo pacto de eventual decifração e de esclarecida avaliação subjaz ao encontro entre a nossa sensibilidade e o texto ou obra de arte” (Steiner, 2003: 150).

Curioso é lembrar que a relação estabelecida entre *OAMRR* e *Afirma Pereira* de António Tabucchi, cuja tónica era encontrarmos a diferença, foi muito enriquecedora, na medida em que, a partir de dois autores diferentes, conseguimos apurar cruzamentos relativamente à intertextualidade histórica e literária. Assim, ao longo da nossa atividade comparativa, verificamos que Tabucchi se serviu da mesma contextualização histórica (1938) – a época salazarista e a guerra civil espanhola, para compor o cenário do seu romance. Aduza-se que as principais divergências residem, precisamente, nos dois

protagonistas e na intertextualidade literária. Ricardo Reis e Pereira, um médico/poeta e um jornalista, respetivamente, que fazem textos e leituras diferentes, seguindo, no final do romance, destinos opostos – morte / vida. Quanto aos intertextos literários na obra de Tabucchi, ao contrário de Saramago, a tónica recai em autores estrangeiros, se bem que aposte, ainda, de forma muito reduzida, em Camões e Fernando Pessoa.

Cientes de que grande parte dos filmes se baseia em obras literárias, propusemo-nos, com base nas metodologias comparatistas, estabelecer uma relação entre a obra de Tabucchi e o filme “Sostiene Pereira” de Roberto Faenza, no sentido de apurarmos eventuais diferenças entre estes dois modos de realização do real, chegando à conclusão de que o filme prima pela fiabilidade histórica, literária e jornalística ao romance *Afirma Pereira*. Por conseguinte, verificamos que o realizador se cingiu às passagens da narrativa decisivas para a metamorfose interior do protagonista.

Partindo do pressuposto de que desenvolver, junto dos alunos, um projeto de promoção da leitura literária, privilegiando a obra de José Saramago, era uma das metas cruciais deste trabalho, delineámos, um conjunto de estratégias que nos pareceram ser as mais adequadas e ajustadas aos alunos do ensino secundário. Tudo faremos para as concretizar, embora estejamos conscientes de que não será tarefa fácil, dada a grande variedade de atrações que os jovens têm, atualmente.

Para finalizar, façamos nossas as palavras de Caio Meira: “Se o texto literário não nos puder mostrar outros mundos e outras vidas, se a ficção ou a poesia não tiverem mais o poder de enriquecer a vida e o pensamento, então teremos de concordar com Todorov e dizer que, de facto, a literatura está em perigo” (*Apud* Todorov, 2009: 12).

Bibliografia Ativa

SARAMAGO, José (1994). *Memorial do Convento*, Editores Reunidos, Lda., Lisboa.
ISBN: 972-747-003-3.

_____ (2011). *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, (20ª ed.), Caminho. ISBN
978-972-21-0286-5.

TABUCCHI, Antonio (2012). *Afirma Pereira*, Trad. José Lima, (2ª edição), Leya, SA.
ISBN: 978-989-660-211-6.

Filmografia

Faenza, Roberto (1996) *Sostiene Pereira*. Feltrinelli. (1:35:55) Disponível em
<http://www.youtube.com/watch?v=OiUZRoTCUWQ>.

Bibliografia Passiva

BORGES, Jorge Luís (2013). *Ficções*, Trad. José Colaço Barreiros, Quetzal Editores.
ISBN: 978-989-722-123-1.

BUESCU, Helena (2001). *Grande angular, comparatismo e práticas de comparação*.
Lisboa: FCT/FCG.

_____ et alii (2014). *Programa e Metas Curriculares de Português – Ensino Secundário*, Governo De Portugal – Ministério Da Educação E Ciência, janeiro.

CARAGEA, Mioara (2005). “História”, in *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*,
coord de Carlos Ceia, <http://www.edtl.com.pt>. [Consultado em 18-04-2014].

CARNEIRO, Roberto (Dir.) (1997). *Activa e Multimédia: Enciclopédia de Consulta – Geografia e História Universal*. 1ª Edição, Editora Lexicultural – Actividades Editoriais, Lda. 5º Vol. pp. 178-237. ISBN: 972-8377-05-3

CARVALHAL, Tânia Franco (2006). “Intertextualidade: a migração de um conceito”, in *Via Atlântica*, nº 9, Junho, pp. 125-136.

_____ (2006). *Literatura Comparada*, São Paulo: Ática. Série Princípios. ISBN: 85 08 01095-8

COELHO, Paula Mendes (2006). “Da rua dos douradores para o impossível... deambulando pelas ficções de Lisboa”. "Discursos: língua, cultura e sociedade". Lisboa, pp. 121-128.

_____ (2011). “Ensinar Poesia no Séc. XXI: do comparativismo à escrita cosmopolita de Maria Gabriela Llansol”. In *Pensar a Literatura no séc. XXI*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia Universidade Católica Portuguesa, pp. 287-297.

COSTA, Horácio (1989). Sobre a Pós-Modernidade em Portugal: Saramago revisita Pessoa. *Revista Colóquio/Letras*, nº 109, pp. 41-48.

FILHO, Nelson Rodrigues (1998). “Saramago E O Romance Histórico”. In *Revista Semear I*, Cátedra Padre António Vieira de Estudos portugueses / PUC-Rio. Disponível em http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/1Sem_11.html (consultado em 08-10-2013).

FINAZZI-AGRÒ, Ettore (1999). “«Da capo» – o texto como palimpsesto na «História do Cerco de Lisboa»”, in *Colóquio Letras*, nºs 151/152, Lisboa, Gulbenkian, janeiro-junho: 341-351.

FLORY, Sueli Fadul Villibor (1997). *O Leitor e o Labirinto*, São Paulo: Editora Arte & Ciência.

GONÇALVES, Teresa M.P. A. Augusto Duarte Gonçalves (2005). “Estudos de Literatura E Cinema”, In E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia. Disponível em http://edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1037&Itemid=2 [Consultado em 10-09-2014]

Guerreiro, Emmanuelle (2013). «Le roman *Conspiração* de Tomé Vieira : la Fiction au service de la Propagande Salazariste», *Reflexos*, n°2. Disponível em URL: http://erevues.pum.univtlse2.fr/sdx2/reflexos/article.xsp?numero=2&id_article=article_02guerreiro-933. [Consultado em 04/07/2014].

HUTCHEON, Linda (1989). *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do Século XX*. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70.

_____ (1991). *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora. ISBN 85-312-0157-8.

KAUFMAN, Helena (1991). *A Metaficção Historiográfica de José Saramago*. Colóquio Letras, n° 120, abril - janeiro, p. 124-136

KRISTEVA, Júlia (2005). *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Ferraz (2ª edição), São Paulo, Perspectiva. ISBN 85-273-0720-0.

LIMA, Isabel Pires de (2000). “Traços pós-modernos na Ficção Portuguesa Actual”, in: *Semear (Revista da Cátedra Pe. António Vieira de Estudos Portugueses)*. Rio de Janeiro, Instituto Camões / PUC-Rio. N°04, jan.

MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri (2001). *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Presença.

MANGUEL, Alberto (2010). *Uma História da Leitura*, Editora Presença.

MARTINS, Margarida Alves (1996). *Pré-História da Aprendizagem da Leitura*. Apud VELOSO, Rui (2006), AA.VV., *Educação e leitura – Atas do Seminário*, Esposende, C. M. Esposende / Biblioteca Municipal Manuel de Boaventura, pp. 23-79.

MATIAS, Felipe dos Santos e ROANI, Gerson Luiz (2007). “Literatura e História em *O ano da morte de Ricardo Reis*. In *Revista Alpha*, UNIPAM (8): 114-123, nov. [Consultado em 31 de maio de 2014]. Disponível em: <http://alpha.unipam.edu.br/documents/18125/21394/literatura-e-historia.pdf>

MEDINA, João (1985). Dir. “Salazar, ideólogo do “Estado Novo” _ Introdução à ideologia salazarista: O “Estado Novo”, um “fascismo de cátedra”, in *História Contemporânea De Portugal*, Tomo I, Amigos Do Livro, Editores, pp. 9-19.

MELO, Ricardo Marques (2008). “Teoria do Discurso Historiográfico de Hayden White: Uma Introdução”. In *Revista OPSIS*, Departamento de História e Ciências Sociais, Campus Catalão, nº 11 (v.8).

OLIVEIRA, Isaura (1999). Lisboa segundo Saramago: a História, os Mitos e a Ficção. *Revista Colóquio / Letras*, 151/152, pp. 357-378.

PACHECO, António (1936). “Mocidade Portuguesa” (Discurso de 24-V), in *História Contemporânea De Portugal*, João Medina (dir.), Tomo I, Amigos Do Livro, Editores, 1985, pp. 264-266.

ROANI, Gerson Luiz (2003). “Espaços que a história tece na ficção de Saramago”, in *Espaços de Circulação da Linguagem*, Revista LETRAS, nº 27, Julho – Dezembro, artigo 10. Disponível em http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r27/revista27_10.pdf. [Consultado em 30-03-2014].

ROSAS, Fernando e colaboradores (1994). *História de Portugal – O Estado Novo (1926-1974)*, Dir. José Matoso, (vol. 7), Editorial Estampa, Lda. e Autores para a língua portuguesa. ISBN: 972-33-1086-4.

SARAIVA, José Hermano (1993). *História de Portugal*, Publicações Europa – América, Lda., pp: 495-542.

SEIXO, Maria Alzira (1984). *Ficção*, Colóquio Letras, nº 78, p.31.

_____ (1986). *A palavra do romance: ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte.

_____ (1999). *Lugares da ficção em José Saramago: O essencial e outros ensaios*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da (1991). *José Saramago – A Ficção reinventa a história*, Colóquio Letras, nº 120, p. 174.

SILVA, Vítor Aguiar e (2010). “Teses Sobre o Ensino Do Texto Literário Na Aula De Português”, in *As Humanidades, os Estudos Culturais, o Ensino da Literatura e a Política da Língua Portuguesa*. Editora Almedina. ISBN: 9789724041957.

SOUSA, Susana Afonso (2004).”A Reescrita da História em o Ano da Morte de Ricardo Reis, de José Saramago, in *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*, Porto, Vol.II, pp. 251-265.

SOUSA, Rainer. (s.d.). “Guerra Civil Espanhola”, in *Mundo Educação*. [Em linha]. Disponível em <http://www.mundoeducacao.com/historiageral/guerra-civil-espanhola.htm>

STEINER, George (2003). *Paixão intacta*. Lisboa, relógio d` Água ed.

TODOROV, Tzvetan (2009). *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira, Rio de Janeiro. Difel.

VELOSO, Rui (2006). AA.VV., *Educação e leitura* – Atas do Seminário, Esposende, C. M. Esposende / Biblioteca Municipal Manuel de Boaventura, pp. 23-79.

VERÍSSIMO, Helena et alii. (2009). *Nova Construção da História*, História A, 12º ano, Ensino Secundário, Vol.1, edições ASA, Revisão científico - pedagógica Prof.^a Doutora Olga Magalhães.

VIANA, Fernanda Leopoldina (2001). *Melhor falar para melhor ler*. Apud VELOSO, Rui (2006), AA.VV., *Educação e leitura* – Atas do Seminário, Esposende, C. M. Esposende / Biblioteca Municipal Manuel de Boaventura, pp. 23-79.

WHITE, Hayden (2001). *Trópicos do discurso: ensaios sobre a Crítica da Cultura*. Trad. NETO, Alípio Correia França. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Ensaio de Cultura: 6).