A ESTÉTICA DE CITAR DE JOSÉ SARAMAGO EM *O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS*

by

ANITA DE MELO

(Under the Direction of Robert H. Moser)

ABSTRACT

This dissertation examines José Saramago's novel *The Year of the Death of Ricardo Reis*, with a focus on how the author appropriates the voices of Fernando Pessoa and his heteronyms in response to Pessoa's literary creation. By investigating Saramago's aesthetics of quotation in this particular novel, I demonstrate how the author explores two fundamental questions that emerge from Fernando Pessoa's poetics: language and identity. I argue that quotations serve, essentially, as authorial sources for the (re)construction of the heteronym Ricardo Reis, and on a ideological level, as Saramago's response to the underlying political circumstances of both Fernando Pessoa's and Saramago's respective time periods. In addition, I demonstrate how the literal dialogues that take place in the novel between Pessoa e Reis are emblematic of a polyphonic novel. Therefore, my dissertation incorporates theoretical observations made by Mikhail Bakhtin concerning dialogism and polyphony, and engages

Saramago's aesthetics of quotation as they appear in the novel in an epistemological (language), ontological (identity), and literary context.

INDEX WORDS: José Saramago, O Ano da Morte de Ricardo Reis, Fernando Pessoa, Ricardo Reis, Mikhail Bakhtin, citação, intertextualidade, heteronímia, polifonia, dialogismo, quotation.

A ESTÉTICA DE CITAR DE JOSÉ SARAMAGO EM O ANO DA MORTE DE RICARDO

REIS

By

ANITA DE MELO

B.S. UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, BRASIL, 1993

M.A. BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY, 2001

A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in

Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree

DOCTOR OF PHILOSOPHY

ATHENS, GEORGIA

2007

© 2007

Anita de Melo

All Rights Reserved

A ESTÉTICA DE CITAR DE JOSÉ SARAMAGO EM O ANO DA MORTE DE RICARDO
REIS

by

ANITA DE MELO

Major Professor: Robert H. Moser

Committee: Susan C. Quinlan
Betina Kaplan
Dana Bultman
Luís Correa-Díaz

Electronic Version Approved:

Maureen Grasso
Dean of the Graduate School
The University of Georgia
December, 2007

DEDICATÓRIA

À minha tia “mamãe-Ide” (in memoriam)

À memória literária de Fernando Pessoa

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Robert Moser, orientador desta tese, que com paciência e profissionalismo esteve presente durante a dissertação deste trabalho. A Professora Susan Quinlan, pelo seu imenso trabalho de edição. Aos membros da banca, professores Betina Kaplan, Dana Bultman e Luís Correa-Diaz, por lerem, argüirem, e questionarem este trabalho de forma que foi possível aperfeiçoá-lo. A Dr^a. Amélia Hutchinson, Dr. Frederick G. Williams, Dr. Gregory Stallings, Joshua A. Enslin, Julia C. Hewitt, John e Rosemarie Goodrum, Steven Crawford, e Dr. Thomas Cerbu. A todos os membros do departamento de Línguas Românicas da Universidade da Geórgia por terem pacientemente me ajudado a resolver problemas de vários gêneros. A todos os professores que deram-me lições acadêmicas e de vida inestimáveis. A todos os familiares, amigos, alunos e colegas que acompanharam esta minha trajetória. Em especial ao meu irmão Virgílio A. P. de Melo, que sempre apoiou os meus estudos, de uma maneira ou de outra, e à minha irmã Juliana de Melo Takada, que constantemente se preocupou em me telefonar todos os dias durante estes anos de doutorado nos quais estive longe da convivência familiar.

SUMÁRIO

	Page
AGRADECIMENTOS	v
PRÓLOGO	1
CAPÍTULOS	
1 A Estética de Citar	6
2 <i>Locus Classicus</i> : Citações e Intertextualidades	34
Citação Como Voz de Outra Pessoa	34
Citação Como um Enunciado Persuasivo de Autoridade	36
O Sistema Hierárquico em <i>O Ano da Morte</i>	45
A Paródia	50
A tradição camoniana	52
A tradição bíblica	57
A literatura canônica brasileira	61
3 <i>Quisnam est Quem?</i> Existência como Diálogo	66
Heteronímia pessoa: “Drama em Gente”	76
Saramago Cita os Heterônimos.....	88
Alberto Caeiro	88

Álvaro de Campos	94
Ricardo Reis	99
Saramago Cita Jorge Luís Borges	111
<i>The god of the labyrinth</i>	112
O espelho	118
O xadrez	123
4 <i>Mosaïque de Citations: Linguagem como Diálogo</i>	131
Saramago Cita Fernando Pessoa.....	139
<i>Mensagem</i>	146
Autopsicografia	151
Saramago Cita Bernardo Soares	158
Lisboa.....	158
A Janela.....	161
A Rua.....	164
Espaços.....	165
EPÍLOGO	171
APÊNDICES	178
BIBLIOGRAFIA	226
NOTAS	230

PRÓLOGO

Uma rede de se pendurar em varandas, um esmerado trançado de fios e que forma um leito balouçante é um objeto útil e de valor estético, cujos fios variados são escolhidos com zelo pelo redeiro. Os fios se completam de tal forma que depois de estar pronta a rede, é impossível puxar-lhe um fio sem destruí-la por inteiro, pois que o entrelaçamento forma um todo, um vínculo indissociável.

Abrimos esta tese com esta metáfora da rede, um trançado esmerado de diversos fios e escolhidos com cuidado pelo redeiro, para apresentar o romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) de José Saramago, cujo corpo romanesco é composto de várias técnicas narrativas (como uma rede pronta): paródias, sátiras, paráfrases, recortes, montagens e citações diretas e indiretas que ecoam outras vozes.

Embora estas vozes (fios) provenham igualmente das mais variadas fontes, algumas destacam-se na narrativa, ganham supremacia e vantagem sobre as outras de tal forma que ornem toda a tecedura do texto, dando-lhe uma feição própria. Estas vozes provem fundamentalmente da literatura portuguesa, como a voz de Luís de Camões, poeta quinhentista, considerado o maior da língua portuguesa e autor de *Os Lusíadas* (1572). Igualmente provem da literatura mundial, como a de Jorge Luís Borges,

poeta, escritor e ensaísta argentino e mundialmente reconhecido por seus contos.

Sobretudo, o maior entrelaçamento de vozes que tecem e engedram esse romance de Saramago são óbvia e exorbitantemente a voz de Fernando Pessoa e de seu heterônimo Ricardo Reis. Fernando Pessoa, juntamente com Camões, é considerado um dos maiores poetas da língua portuguesa; e Ricardo Reis é um dos seus três heterônimos mais conhecidos.

Esta tese surgiu primeiramente do interesse em compreender o porquê desse romance de Saramago criar e inserir num espaço específico o poeta Fernando Pessoa e Ricardo Reis, como protagonistas. Segundo, da tentativa de se interpretar a maneira como o escritor reproduz essas vozes, isto é, como se apropria da palavra de Fernando Pessoa e de Ricardo Reis a fim de tecer grande parte da narrativa, pois é patente que o romance é armado em citações.

Logo, este estudo investiga o projeto estético de Saramago em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, arquitetado em forma de citações, a fim de identificar as implicações ideológicas, políticas, sociais, culturais e artísticas dele provenientes. O aspecto artístico-estético, sobretudo, é o de maior importância na nossa investigação, porque é nosso parecer que a escolha de determinadas vozes específicas do cânone literário português e mundial e com as quais Saramago dialoga neste romance evidencia além de posições ideológicas, um empenho de inclusão por parte do autor na tradição literária portuguesa canônica. O romance, portanto, é num primeiro plano o testemunho do

conhecimento e do julgamento estético de Saramago, ao mesmo tempo em que se prima num segundo plano como uma obra de arte inigualável, dada à aptidão e o elevado grau intelectual do autor.

Os estudos de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* tendem ora a enfatizar o aspecto político, como por exemplo, a questão do romance se passar no ano de 1936, ora o ideológico, como por exemplo, o fato de o protagonista ter uma atitude passiva em relação aos acontecimentos sociais, o que é oposto ao ativismo do escritor, ora ao aspecto filosófico, como a questão existencialista presente na poética de Fernando Pessoa e retomada no romance. Portanto, a nossa ênfase ao aspecto artístico desta obra, à estética de citar em especial, expõe áreas críticas ainda não exploradas, averiguando e comprovando todos estes outros aspectos e teorias no plano fundamental de uma obra de arte.

Como base teórica, utilizamo-nos das teorias de Mikhail Bakhtin de romance polifônico e de dialogismo uma vez que o romance de Saramago é uma manifestação exemplar dessa teoria porque no plano literal da narrativa o que está em destaque são os diálogos entre os protagonistas. Nossa escolha de Bakhtin como teorista dá-se igualmente por causa da sua visão orgânica do processo da criação artística que corrobora a atitude de pluralidade de Fernando Pessoa.

Argumentamos que uma discussão do papel e da função da “citação” em *O Ano da Morte* é mais que uma análise do papel da “palavra de outra pessoa,” (termo de

Mikhail Bakhtin)¹. E o nosso estudo pressupõe uma demonstração adicional de como este novo, original, individual, e persuasivo julgamento estético de Saramago encontra o seu próprio caminho dentro do romance.

Este trabalho visa demonstrar como *O Ano da Morte de Ricardo Reis* é paradigmático em vários aspectos dum romance polifônico e dialógico (e essa apropriação de várias outras vozes literárias serve para problematizar a linguagem e a identidade), ao mesmo tempo em que é representativo da produção literária pessoana (que igualmente problematiza a identidade e a linguagem). Linguagem e identidade neste romance entretecem-se inevitavelmente, tornando-se impossível discorrer sobre uma sem a outra.

Obviamente Saramago não é o primeiro escritor a citar outras vozes literárias numa obra de arte. Contudo, a maneira como o faz é inovadora: apropria-se por completo da palavra de Fernando Pessoa de tal forma que os fios da sua narrativa se confundem com os fios da poética de Fernando Pessoa num emaranhado que embaça as fronteiras entre imitação e citação. Ao leitor, tal façanha, pode passar despercebida. Os personagens protagonistas se apropriam da palavra um do outro, citam um ao outro como se a palavra fosse sua, embaçando as fronteiras não tanto no aspecto autoral, mas, sobretudo, no de identidade. Juntando-se às vozes trocadas dos protagonistas, identificamos a voz do narrador, que serve como o fio ligador desses vários discursos.

Todas estas vozes que povoam o romance, conseqüentemente, se engajam para tratar de duas questões: primeiro, a problematização da identidade em Fernando Pessoa, e isso o fazem de maneira alegórica uma vez que representam, no nível lateral da narrativa, um emaranhado pluridiscursivo, análogo à heteronímia pessoana. Saramago compreende que é impossível ficcionalizar o poeta Fernando Pessoa *sine-qua-non* o conceito de multiplicidade, e senão através de um romance dialógico onde não há a autoridade plena de uma voz só.

Segundo, estas vozes se unem para tratar a problematização da linguagem em Fernando Pessoa. E o que nos vem à mente é a famosa frase pessoana que fora dita através de Bernardo Soares: “minha pátria é a língua portuguesa,” que é isomorfa à importância da linguagem, e ao cuidado estético que tem toda a produção artística de Fernando Pessoa. Esta mesma frase é apropriada por Saramago e aparece como uma das epígrafes de *O Ano da Morte*. A linguagem aqui é igualmente representante de um instrumento de identidade. A relação tanto de Fernando Pessoa quanto de José Saramago com a linguagem, com a língua portuguesa, é de reavaliação da identidade, e o que lhes importa não é uma conclusão final, mas o processo constante orgânico.

CAPÍTULO 1

A Estética de citar

Quando se fala em estética a fim de descrever literatura, escritores, leitores e críticos tendem a crer que há uma dicotomia central em relação a uma obra literária: ela pode ser vista como *ergon* (o produto final, algo que foi alcançado) ou como *energeia* (algo em processo de se tornar). Aquelas pessoas que apóiam um enfoque orgânico consideram a obra de arte como algo que está em processo de “se tornar.” Acreditam que a criação artística contribui para um mundo em constante processo de mudança, cuja percepção humana também está num constante processo de expandir-se. Ao enfatizar esse processo em desenvolvimento, diferentes mentalidades pertencentes a épocas distintas têm concedido a aspectos diferentes a posição mais elevada de autoridade. Houve tempos em que a autoridade da tradição prevaleceu; houve tempos em que a inovação prevaleceu. E ainda houve outros tempos em que gêneros específicos tornaram-se mais importantes que outros modelos mais tradicionais, mas também em outros se tornaram vítimas da paródia. E como a paródia é também vulnerável, é vencida por uma nova forma de paródia que desbanca autoridades prévias.

A obra de Mikhail Bakhtin lança novos horizontes a tal enfoque orgânico. A título de esclarecimento, nesta pesquisa utilizamo-nos dos seguintes trabalhos de Bakhtin traduzidos para o inglês: *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1984), *Rabelais and his world* (1984), e uma coleção e quatro ensaios intitulada *The Dialogic Imagination* (1981). Além disso, utilizamo-nos igualmente do estudo de Michael Holquist intitulado: *Dialogism: Bakhtin and his world* (1990), e do estudo de Holquist com Katerina Clark: *Mikhail Bakhtin* (1984). De acordo com Bakhtin, uma obra de arte deve ser considerada como um enunciado artístico, e como tal é um dos elementos dos atos do discurso. O estilo individual do escritor a quem este enunciado artístico pertence, faz com quem o seu trabalho original seja distinto de outros enunciados ou atos do discurso. O escritor, ou o "sujeito-falante," introduz barreiras exatas aos seus enunciados; ele determina o começo e o fim da sua obra, e a separa de outros enunciados da linguagem. Cada ato individual do discurso ajunta-se à multiplicidade de enunciados comunicativos como sendo unidades limitadas e finalizadas do discurso. Assim, um trabalho de arte pode ser comparado a uma "reposta" dada dentro de um contexto de um diálogo. Em *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Bakhtin diz:

A work of art, like a rejoinder in a dialogue, seeks a response from others; it seeks their active comprehension, which eventually functions as an educating influence for the readers, as an influence on their world views and on their critical response. (284)

Esta visão de Bakhtin contribui para a crença no método orgânico de se visualizar as artes verbais. Sua teoria inovadora considera o texto original de um escritor como sendo uma colocação de respostas diretas, de notas, e comentários que se referem a enunciados já existentes na literatura. A existência do texto como um novo elemento na literatura provoca outras réplicas e ecos no futuro.

Na teoria de Bakhtin dos gêneros do discurso, uma obra de arte pode ser interpretada como a resposta do escritor à fala de outra pessoa ou à “palavra de outra pessoa.” Portanto, desde que “a palavra de outra pessoa” seja a definição mais ampla do ato de citar, essa fórmula nos leva diretamente ao ponto de partida deste estudo. A citação é essencialmente o elemento principal da estrutura poética de muitas obras de arte. Além disso, a citação liga novos fenômenos artísticos aos já existentes dentro do contexto cultural. O modo como o escritor cita é precisamente a maneira na qual ele recombina todos os tipos de enunciados culturais, a começar pelos enunciados do seu tempo até aos de épocas diferentes. Usando a terminologia de Bakhtin podemos dizer, portanto, que a maneira como o escritor cita, usando fontes diferentes, indica a sua posição dentro do “*polylogue*” cultural e artístico do seu tempo (*Dialogic Imagination*, 427, 275, 277). Igualmente indica a posição e relação do escritor diante da preservação e posterior transformação da cultura. A maneira de citar mostra a predisposição estética do escritor, as suas predileções, como também as suas idiossincrasias políticas e sociais.

Portanto, e chegando ao cerne da investigação desta tese, concluímos pela exposição teórica de Bakhtin que a investigação do papel e função que o ato de citar desempenha na estrutura poética de uma obra traz maior precisão à compreensão dos julgamentos estéticos e morais de um escritor. Nesse estudo analisamos *O Ano da Morte de Ricardo Reis (O Ano da Morte)*² como um diálogo que José Saramago estabelece com a literatura nacional portuguesa e com a mundial. Examinamos o texto de *O Ano da Morte* como uma nova maneira de citar dentro do amplo contexto da literatura mundial e também como sendo o próprio enunciado artístico de Saramago. Dizemos uma nova maneira de citar porque Saramago inusitadamente escolhe para serem personagens-protagonistas de seu romance, Fernando Pessoa e Ricardo Reis. Enquanto o primeiro teve vida real, o segundo só a teve literária, ou seja, Ricardo Reis é criação de Fernando Pessoa. E embora Fernando Pessoa tenha conferido a Ricardo Reis biografia própria, este nunca existiu como entidade real. Neste romance Saramago traz do mundo dos mortos Fernando Pessoa, o poeta da multiplicidade que escreveu sob o nome de várias personalidades literárias, e a quem ele chamou de heterônimos, sendo que um deles foi Ricardo Reis. De fato, o romance tem como protagonista principal Reis, que sobrevivera a morte de Pessoa.

Uma cuidadosa leitura de José Saramago revela que esse escritor já se aventurou em todos os tipos de gêneros literários (poesia, teatro e crônicas em geral), mas que atingiu o seu apogeu como escritor trabalhando o romance. Sempre inovando nesse

gênero, Saramago cria romances trabalhando-os com materiais culturais achados na sociedade, tentando manipulá-los de várias formas, e adotando uma estética de citar muito peculiar.

Como aponta Bakhtin, o estudo do romance deve ser distinto por causa das dificuldades características deste gênero, e justamente por causa da sua natureza, ou seja, o romance é o único gênero que continua a se desenvolver, que ainda não está completo. Nessa tese aceitamos essa idéia do gênero do romance ser algo em constante processo de evolução e de reedição.

O Ano da Morte é o terceiro romance de José Saramago publicado em 1984, um pouco antes das comemorações do quinquagésimo ano da morte do poeta Fernando Pessoa, e torna-se o livro do ano em Portugal, logo em seguida, também no Brasil, na França e na Alemanha. A publicação do livro coincide com o fato de que nesse mesmo ano os restos mortais de Fernando Pessoa, que até então estavam enterrados no cemitério dos Prazeres, são trasladados em definitivo para o mosteiro dos Jerônimos. Fernando Pessoa é re-sepultado ao lado do túmulo simbólico de Luís de Camões. Como ressalva bem Luciana Steganno Picchio, o mosteiro dos Jerônimos é o “panteon delle glorie patrie,” e os dois poetas serem postos um ao lado do outro faz “inaugurare quel simbólico dialogo con il cenotafio di Camões che già era implícito nell’opera dei due vati nazionali” (22). Obviamente esse diálogo entre Luís Vaz de Camões e Fernando Pessoa é peremptório no romance, pois há inúmeros cruzamentos intertextuais em *O*

Ano da Morte. No entanto, o romance, como o título indica, é a respeito de Ricardo Reis, heterônimo, isto é, identidade imaginária criada por Fernando Pessoa. Fernando Pessoa falecera deixando o seu heterônimo “vivo.” Parece irônico Saramago ter resolvido dar cabo à existência de Ricardo Reis, pois este nunca existira de fato, a não ser na imaginação de Fernando Pessoa. Todavia, como aponta Stegagno Picchio, “quello che conosvecamo de lui era molto poco” (25). Mas por que Ricardo Reis e não os outros heterônimos, quiçá Álvaro de Campos, aquele a quem Pessoa dizia ser o mais parecido a si? Picchio responde que justamente pelo contrário, por ser Ricardo Reis o mais diferente de Pessoa:

il più diverso da quel Fernando Pessoa ‘lui stesso’ che pur l’aveva generato a sua immagine e somiglianza: come lui, solo, scapolo, ritroso e poeta, pur se inserito nella società con diversa connotazione, medico Reis, impegnato di case commerciali il prototipo. E soprattutto, Reis, più disponibile verso quell’altro sesso que Pessoa, per paura e per angoscia, aveva isolato da sé con una parete di enigmi e di metafore. Non importa tuttavia molto che Reis, questo nuovo Reis di Saramago, il quale aprirà nella capitale portoghese uno studio medico in un tentativo di inserimento che ricorda i frustrati tentativi di socializzazione di Pessoa, finisca con l’aver a Lisbona due donne. (26)

De fato, Ricardo Reis era o heterônimo mais diferenciado de Fernando Pessoa, e ao criá-lo, Fernando Pessoa teria, então, atingindo a total despersonalização nesse “ser” de vida apenas literária. Ricardo Reis é o poeta clássico, das odes ao estilo de Horácio, é um esteta e classicizante, portanto, está localizado anacronicamente em comparação à sua forma de pensar.

Os vários encontros e diálogos entre Reis e Pessoa (personagens)³ são os episódios mais marcantes do livro, porque primeiro há de se notar as condições sobrenaturais dessas duas personagens: Ricardo Reis é invenção de Fernando Pessoa, mas ganha no romance de Saramago uma biografia ampliada e fim à sua existência terrena; Pessoa já falecera quando Reis volta a Portugal, e vaga por nove meses nessa esfera imaginária entre o mundo dos vivos e o dos mortos. O ano escolhido, 1936, é também crucial na história portuguesa e europeia. O tempo cronológico do romance inicia-se em dezembro de 1935 com o regresso de Reis a Portugal, vindo dum longo exílio no Brasil onde passara os últimos dezesseis anos, e com o retorno a Portugal vai viver hospedado num hotel outros nove meses até a sua morte. Stegagno Picchio alega que o verdadeiro protagonista do romance não é Ricardo Reis, mas sim o próprio ano de 1936, enfatizado no título que inicia-se com substantivo “ano” que aparece em destaque antes do nome “Ricardo Reis.” Picchio explica: “quel 1936 in cui tutto è accaduto in Europa prima che tutto accadesse nel mondo;” exceto, continua ela: “per chi osservi il mondo da una Lisbona ipocritamente neutrale e salazarianamente franchista.

Il punto de vista è portoghese, di un Portogallo che oggi rimedita democraticamente la lezione d'allora, la ripassa nella sua nuova pelle, la fa attuale e palpitante" (27).

Enquanto Picchio alega que 1936 tenha sido um ano de inércia para o povo português, Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1989) discorda, até certo ponto, propondo que esse ano não serve apenas de "pano de fundo" onde se passam os episódios no romance, mas também como um "laboratório político" onde Saramago experimenta com os acontecimentos históricos da época, que incluem além da "estabilidade de dez anos de ditadura em Portugal," uma "paisagem" geral da Europa às portas da segunda grande guerra mundial. De fato e porque o ano de 1936 representa uma época de repressão governamental em Portugal, a voz do Saramago, ativista político marxista, ganha relevância no romance.

Michael Holquist argumenta que o conceito de arquitetônica como desenvolvido por Bakhtin enfatiza o papel ativo e construtivo da mente em termos de percepção. Conclui que arquitetônica envolve a todos nós "but the branch of architectonics involving artists is aesthetics proper" (33):

What is the difference between the two? It is the ability of the artist in his or her text to treat other human subjects from the vantage point of transgression, a privilege denied the rest of us who author only in lived experience (and denied to artists too, when they are not being artists). The author of the novel, for instance, can

manipulate the other not only as an other, but as *self*. This is, in fact, what the very greatest writers have always done. Dialogically conceived, authorship is a form of governance, each is a way to adjudicate center/non center relations between subjects.

(34-35)

Visto dessa forma, a estética dialógica de Saramago em *O Ano da Morte* é também uma reflexão da sua ideologia política marxista. Não é o mesmo que dizer que Saramago esteja colocando a literatura a serviço dessa ideologia, ou no sentido de persuasão do leitor. Também não é dizer que há a necessidade da literatura estar à margem de ideologias.

O que nos parece no caso específico de Saramago é que esse rejeita claramente a literatura de partido, mas que porque se reconhece como um ser ideologicamente caracterizado ou determinado de certa maneira, como uma pessoa num mundo organizado também em função de certo entendimento da História, ou da sociedade, ou do funcionamento das forças sociais, então, embora não diga abertamente a sua ideologia política, é fácil para o leitor atento percebê-la no que ele escreve. Como aponta Holquist, os governos totalitários só trabalham em bases de monólogo. Holquist explica:

Dialogism has rightly been perceived by certain thinkers on the left as a useful correlative to Marxism, for it argues that

sharing is not only an ethical or economic mandate, but a condition built into the structure of human perception, and thus a condition inherent in the very fact of being human.

(34)

Assim, dialogismo é baseado na prioridade do social, da interação entre as pessoas: uma estética marxista, portanto. Nos diálogos ocorridos em *O Ano da Morte* entre Pessoa e Reis, o tema político está sempre presente, haja vista o ano estratégico em que o romance foi posto no tempo cronológico do romance. O ano de 1936 não é apenas o ano após a morte de Fernando Pessoa. Como explica Silva, 1936 é um ano estratégico porque há também uma “atração narrativa” pelos acontecimentos históricos da época (106).

Silva aborda de maneira elucidativa o painel histórico do ano de 1936 na Europa ao discutir as referências intertextuais e a maneira peculiar como o narrador as utiliza que se passaram nesse ano. Dizemos peculiar porque o narrador do romance polifônico não constitui uma voz única, mas democraticamente esse lugar é concedido a muitas outras vozes, além também das dos protagonistas.

Aparecem recortes de jornais, literatura panfletária, propaganda política. Silva faz um apanhado das referências intertextuais à França de Leon Blum, à Itália de Mussolini, à Alemanha de Hitler, à Espanha de Franco, e um retrato de Portugal. Sobre esse último Silva argumenta que o romance serve como um “laboratório político” onde

Saramago experimenta com os acontecimentos históricos da época, que incluem além da “estabilidade de dez anos de ditadura em Portugal”, uma “paisagem” geral da Europa às portas da segunda grande guerra mundial. Silva defende que o ano de 1936 é palco de várias manifestações políticas em Portugal, umas de teor democrático, outras de teor totalitário. De fato, Silva argumenta que o ano de 1936 tende “drasticamente” para uma integração fascista:

Talvez nos ocorra perguntar porquê Ricardo Reis e porquê 1936. Quanto ao nome, uma pista para uma possível resposta talvez estivesse na epígrafe do poema Ricardo Reis que José Saramago elege para o seu romance: ‘Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo’. Quanta à data, além de uma lógica interna, que condiciona o retorno do personagem Ricardo Reis à morte de Fernando Pessoa, há, sem dúvida alguma, a atracção pela narrativa dos acontecimentos históricos que marcaram definitivamente a Europa de então. É o Reis espectador da vida que o romance quer confrontar com o espetáculo de 1936, para testar até que ponto se consegue ser ‘sábio’ diante de uma Europa conturbada e agonizante, de valores degradados, onde a liberdade começava a ser um sonho cada vez mais inatingível. É esse o

argumento do romance, cuja trama deambulatória nos revelará um novo e amargo 'sentimento de um ocidental'. (104)

De fato, os acontecimentos do ano de 1936, principalmente no campo político, são de peso na construção do romance, tais como a criação da "Mocidade Portuguesa" sob o comando de Marcelo Caetano, a guerra civil espanhola e o apoio que Portugal deu ao partido nacionalista do general Francisco Franco criando o "Batalão de Viriatos," exército português de apoio exclusivo a Franco, e em Portugal a PVDE (polícia de vigilância e defesa do estado), criada em 1933, ganha forças e se torna PIDE (polícia internacional de defesa do estado). Portanto, a escolha do ano de 1936 não é apenas porque é o ano após a morte de Fernando Pessoa, mas também porque é o ano representativo de uma ideologia política contra a qual José Saramago visa combater. Assim, todos estes acontecimentos são citados no romance de forma direta ou indireta; há mesmo um episódio em que Reis/ personagem é detido pela pide, pois a polícia suspeitava que ele tivesse vindo do Brasil como espião político. Portanto, compreender o contexto histórico em que o romance está situado é crucial, pois é justamente esse tempo de repressão política que no nível ideológico o romance de Saramago põe em questão. E isso é feito através do motivo da alienação de Reis, e que será explicado mais adiante nesta tese.

Escolhemos *O Ano da Morte* justamente porque é um trabalho cumulativo no qual todos os *leitmotiven* e temas apresentados em seus romances anteriores são sintetizados.

Além disso, é uma obra que reflete pontos de vista de outros escritores importantes dentro do tempo cronológico no qual Saramago está inserido, o século XX. Dentre esses escritores, os mais importantes, por motivos óbvios haja vista o título do romance, são precisamente Fernando Pessoa e o seu heterônimo Ricardo Reis, que são chamados por Saramago para serem os personagens protagonistas do romance. Outro escritor cujos temas principais são resgatados nesse romance e que também viveu no século XX é o argentino Jorge Luís Borges. Por fim, voz de Luís Vaz de Camões é um eco constante por todo o romance, embora o poeta tenha vivido no século XVI. Além disso, há inúmeras outras vozes repercutindo outros escritores de língua portuguesa, principalmente. Portanto, *O Ano da Morte* tem o seu corpo narrativo quase todo composto de citações às obras de outros autores, e nosso objetivo é justamente investigar o porquê dessas citações.

O nosso uso do termo “enunciado” vem diretamente da teoria do discurso de Bakhtin que avança a noção que o papel primordial do enunciado é expressar os atos da comunicação. Portanto, o tamanho do enunciado e as suas características científicas, ideológicas, religiosas, filosóficas são de menos importância. O traço mais pertinente do enunciado a ser estudado nessa tese é a sua natureza dialógica. Em *The Dialogical Imagination*, lemos que Bakhtin argumenta:

A listener, while perceiving and comprehending the verbal
meaning of speech, takes an active responsive position in relation

to it: agrees or disagrees with it (partly or completely),
complements it, reaccentuates it, prepares to pronounce it aloud,
reaccentuates it, and etc. (246)

Como o escritor é também o interlocutor da sua própria obra, um participante, um destinatário e alguém que apóia o diálogo contínuo que ocorre dentro da sua cultura, de certa forma, toda a sua obra é composta de enunciados que pertencem aos enunciados da fala. Concebido como um enunciado, um trabalho de arte internamente leva vantagem por causa dos ecos dos enunciados proferidos por outros participantes do diálogo.

Portanto, Saramago tange à questão da heteronímia pessoana. Desde o falecimento do poeta Fernando Pessoa em 30 de novembro de 1935, a crítica tem discutido a sua heteronímia sob diversos ângulos, divergindo, às vezes, em suas conclusões. No entanto, a heteronímia de Fernando Pessoa ainda não havia sido tratada dentro do campo fictício, até a publicação de *O Ano da Morte*.

Em *O Ano da Morte*, Saramago inverte características das personalidades de seus protagonistas, ou seja, Pessoa age mais como um heterônimo enquanto Reis como o poeta. Essa sutileza de Saramago almeja experimentar a poética tanto de um quanto de outro, discordar com as suas ideologias, e, sobretudo, afiançar as suas palavras de autoridade dentro da contemporaneidade. A citação direta e indireta, que compõem grande parte da narrativa, à obra poética tanto de Ricardo Reis quanto à de Fernando

Pessoa, feita propositadamente de modo a misturar as falas dos protagonistas, é a maneira que Saramago encontra para lidar com o problema de identidade, no nível literário representado pela criação dos heterônimos, em Fernando Pessoa.

O presente estudo analisa o romance de acordo com vários aspectos da teoria formulada por Bakhtin sobre a literatura e a linguagem. Portanto, um sumário breve das teorias de Bakhtin e o nosso uso da sua terminologia nessa tese fazem-se necessários. Aceitamos a definição bakhtiniana de polifonia, um traço narrativo que inclui diversidade de pontos-de-vista e vozes, em toda a sua complexidade, e demonstramos nesse estudo como um ambiente polifônico influencia e transforma os traços mais pertinentes da “citação.”

Qual é o valor da palavra dos protagonistas (heróis na terminologia de Bakhtin) enunciada de uma forma estilística própria em oposição a como o escritor “cita” o protagonista? Qual é a relação entre polifonia de idéias e entre polifonia de citações? Como os protagonistas do romance citam um ao outro e como debatem questões existenciais? Que palavras e ponto de vistas os protagonistas consideram autoridade? Como a citação serve para estabelecer um romance dialógico? Qual é a relação entre linguagem e diálogo? Como a existência é concebida em termos de diálogo? Todas essas perguntas são introduzidas neste capítulo, e subseqüentemente respondidas nos capítulos que se seguem. As respostas são construídas a partir da classificação dos

diferentes exemplos de citações no romance, e da análise de como o estilo estético do escritor aborda estas questões.

Em nosso percurso, seremos orientados pelas seguintes vertentes: este primeiro capítulo, “A Estética de Citar,” aborda a teoria de Bakhtin do romance polifônico e de dialogismo e igualmente apresenta o romance de José Saramago. O próximo capítulo intitulado, “*Locus Classicus*: intertextualidades e citações” analisa os diversos tipos de citações (paródias, sátiras, citações diretas e indiretas) que aparecem no romance como técnicas intertextuais que promovem um diálogo consciente com outras vozes literárias, sendo que *locus classicus* refere-se a uma passagem citada de uma fonte autoritativa que tem o objetivo de ilustrar um ponto de vista. O capítulo seguinte, “*Quisnam est quem?* Existência como Diálogo,” analisa todas as citações que são feitas à obra poética dos outros heterônimos de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos e Alberto Caeiro, bem como as citações feitas à poética de Ricardo Reis e as citações temáticas do universo de Jorge Luís Borges, propondo que Saramago convida estas vozes à narrativa para reconstruir a personalidade de Ricardo Reis como personagem, e, portanto, lidar com a problematização da identidade em Fernando Pessoa, sendo que *Quisnam est quem* é o termo latim para “quem é quem”? O último capítulo intitulado, “*Mosaïque de Citations*: Linguagem como Diálogo,” analisa as citações que são feitas à obra poética de Fernando Pessoa, ortônimo e à prosa do seu semi-heterônimo, Bernardo Soares, propondo que Saramago convida estas vozes à narrativa a fim de lidar com a questão da linguagem

como forma de diálogo. Escolhemos o termo em francês *Mosaïque de Citations* como homenagem ao estudos de Julia Kristeva da obra de Bakhtin. Além dos capítulos mencionados, esta tese inicia-se com um prólogo descritivo que introduz o assunto a ser estudado, mas deixando para o primeiro capítulo a investigação per si, e finaliza com um epílogo que conclui o trabalho apresentado bem como indica novos horizontes de estudo.

Em meio a tudo isso, analisamos *O Ano da Morte* como sendo o próprio enunciado artístico de José Saramago, uma argamassa de citações, cuja natureza poética pode ser descrita como uma colocação de citações. Prestamos atenção especial à influência que um ambiente polifônico (a fábrica narrativa de *O Ano da Morte*) exercita sobre inserções homofônicas e, portanto, trata as novas propriedades estéticas da citação que aparecem como um resultado da relação entre as citações no texto.

Bakhtin concebe a arte literária como um processo universal, mas inacabado – uma conclusão análoga à sua teoria do romance polifônico. Nos seus últimos trabalhos, Bakhtin desenvolve a noção de que a literatura é um ramificado conjunto de enunciados (frases e respostas em suas manifestações mais elementares). Assim, pôde contribuir para a compreensão da evolução histórica e estética do romance. De acordo com Bakhtin, o romance acomoda vários enunciados poéticos que são introduzidos por heróis e protagonistas que discutem os problemas básicos da existência humana, cada um a sua própria maneira.

Em vez de tratar a teoria dos estilos tradicionais, Bakhtin estuda a evolução dos heróis centrados em seus pontos de vistas num universo em constante mudança no tempo e no espaço (cronotopo, termo usado por Bakhtin). Assim, o mundo poético da literatura aparece como um conjunto de textos inacabados (enunciados e respostas) originários de falantes diferentes. Novos autores, junto com os seus novos personagens fictícios são novos no corpo do novo texto. Cada falante pronuncia um enunciado, revela e apóia o seu ponto de vista, usando as palavras de outra pessoa para corroborar a sua própria e disputar conceitos opostos. Esta teoria estética introduzida por Bakhtin multiplica as direções que o pensamento humano pode tomar. Esta teoria considera como um enunciado valida não somente idéias e pontos de vista introduzidos pelo escritor, mas também respeita todos os outros pontos de vista e conceitos sugeridos por outros parceiros do ato da fala (ficcionalis ou reais), dentro e fora da obra de arte.

De fato, o romance composto de citações, portanto dialógico, também permite várias formas de leitura. A embaçadela de múltiplas vozes literárias (fios textuais) no corpo narrativo de *O Ano da Morte* provoca, por extensão, vários diálogos com a literatura mundial. Ou seja, citar é trazer à narrativa novos interlocutores.

Como a arte de citar propicia a técnica dialógica, passamos ao conceito de dialogismo conforme as explicações de Bakhtin. Para Bakhtin o diálogo é um elemento constitutivo e fundamental da linguagem poética e, portanto do romance (*Problems*, 84). De acordo com as suas análises da narrativa de Dostoievski, um romance é dialógico à

medida que contém duas ou mais versões, às vezes contraditórias, de um mesmo evento, personagem ou ponto de vista. Num segundo plano, um determinado autor entra em diálogo com outros autores à medida que recusa, afirma, deforma, confronta ou problematiza as obras e idéias de outros escritores dentro da sua própria obra. Bakhtin examina as diferentes “vozes” e sugere como o uso do discurso num romance, por exemplo, pode influenciar e, de certa forma, romper o pensamento autoritário de uma voz só (*Dialogic Imagination*, 348). Bakhtin, em seu estudo sobre Rabelais, introduz a teoria de que o elemento carnavalesco, comum em diálogos, é subversivo porque rompe autoridades e apresenta alternativas.

Por causa do caráter subversivo de *O Ano da Morte*, que apresenta uma elaborada alternativa para a possível morte de Reis, esse tom anárquico, estabelecido logo no início, está no fato do escritor resolver dar vida real (fictícia) a uma entidade que só teve vida literário-imaginária, portanto irreal. Os diálogos de Reis e Pessoa no plano do real são impossíveis, mas no da ficção servem de modelo para repensar não só o mundo e questões de ordem ontológicas, mas também a função da literatura e as diversas possibilidades de releitura do mundo que ela nos permite, bem como dar a vez às diversas vozes literárias que compõem o mundo pessoal do escritor; portanto, o escritor reconhece a presença de várias consciências de outros sem ter que renunciar a sua própria. Como explica Bakhtin:

The author of the polyphonic novel need not renounce himself and his consciousness, but he must in an unusual degree broaden and deepen and reorganize his consciousness of others. (*Problems*, 56)

Como o diálogo está intimamente conectado com a palavra deve ser analisado dentro dos parâmetros da linguagem. Bakhtin explica:

Dialogical relationships are, then, extra-linguistic phenomena. But they must not be separated from the province of the word, i.e., from language as a concrete, integral phenomenon. Language is alive only in the dialogical intercourse of those who make use of it. Dialogical intercourse is the genuine sphere of the life of language. Language's entire life, in whatever area it is used (in every day life, in business, science, art, etc), is permeated by dialogical relationships. Those relationships lie within the province of the word, since the word is by nature dialogical, and therefore they must be studied by metalinguistics, which reaches beyond the boundaries of linguistics and has its own independent subject matter and its own tasks. (*Problems*, 151)

Em outras palavras, a vida completa da linguagem permeia-se em relações dialógicas. E esses relacionamentos são possíveis de acordo com a 'palavra,' e a palavra por natureza

dialógica deve ser estudada em termos metalingüísticos, que vai além dos limites da lingüística e tem a sua vivência própria e independente.

Nessa tese argumentamos que *O Ano da Morte* é também a resposta de Saramago ao próprio diálogo recorrente à época da publicação do romance. Ou seja, o texto de *O Ano da Morte* é examinado com sendo tanto uma nova citação, no sentido mais amplo possível, no contexto literário mundial, e também como sendo a própria expressão artística de Saramago, i.e., um novo enunciado cuja natureza poética pode ser descrita como uma colocação de citações.

Finalmente nessa tese, acrescentamos à arte da citação, outra premissa.

Analisamos a função que o diálogo, como resultado da estética de citar, desempenha no romance *O Ano da Morte*. De acordo com Bakhtin, o diálogo tem três significados distintos. Às vezes ele o usa para se referir a um tipo de “verdade” que não pode ser compreendida adequadamente por nenhuma consciência específica. Requerem-se múltiplas, discretas, consciências (ou vozes) em interação (*Problems*, 71).

Outra maneira que Bakhtin vê o diálogo é que através do diálogo pode-se chegar aos problemas de linguagem. A linguagem é um todo que não procede de palavras sem corpo, mas de enunciados concretos, ou seja, algo específico que alguém diz a outra pessoa. Orações providenciam o material necessário para os enunciados, assim como a lógica para os desacordos. Entretanto, por elas mesmas, as orações não possuem o componente crucial que inicia um diálogo, porque não são ditas a ninguém (*Dialogic*

Imagination, 283). Orações são infinitamente repetíveis, mas enunciados não porque ditos num determinado momento específico não são repetíveis. Dessa forma, a metalingüística de Bakhtin explora as maneiras como os enunciados evocam, respondem, ou antecipam outros enunciados, o que constitui resposta a outros. Assim que palavras, frases, estilos já vêm poluídos com vozes de outros e às vezes também repetem o mesmo tópico. Nesse segundo sentido, o diálogo pertence a todos enunciados por definição. Alguns, mas não todos enunciados centralizam sua direção e os modos como evocam e antecipam outros enunciados. Tais enunciados são dialógicos num terceiro sentido do termo: se tornam uma voz-dupla. Às vezes se tornam paródia, ou em outras formas de interação nas quais a presença de mais do que uma voz num mesmo enunciado se torna essencial. Antes de receberem respostas, esses enunciados são internamente dialogados (*Problems*, 73). Bakhtin oferece um catálogo fascinante de tais diálogos e os usa para compreender fenômenos de ordem existencial, de ordem lingüística, de ordem do romance e de ordem cultural.

O Ano da Morte não é nada mais do que uma multiplicidade de vozes humanas interconectadas, de opiniões, de enunciados, de poesia, e palavras; tudo isso aparece dentro das falas das duas protagonistas do romance, junto com a voz do narrador. A citação em *O Ano da Morte* é a opinião ou ponto de vista de um dos três. Num romance polifônico citar fontes originais ou fazer uma auto-citação, não difere um do outro, em princípio. Citações são as menores partículas do discurso/enunciado que une um texto

artístico a um contexto universal. Os diálogos que estas partículas são capazes de promover é o que está em jogo.

Michael Holquist in *Dialogism* propõe que a existência e a linguagem podem ser interpretadas como forma de diálogos (40). Para Holquist, as perguntas essenciais a que chegou Bakhtin são: “How can I know myself,” ao que, segundo Holquist, leva a outras implicações “How can I know if it is I or another who is talking” (40)? As observações de Holquist são indispensáveis para o nosso estudo porque é através do que ele propõe que analisamos como as questões existenciais e de linguagem são partes intrínsecas da ideologia de *O Ano da Morte*. Holquist argumenta:

In dialogism, the very capacity to have consciousness is based on otherness. This otherness is not merely a dialectical alienation on its way to a sublation that will endow it with a unifying identity in higher consciousness. On the contrary: in dialogism consciousness is otherness. More accurately, it is the differential relation between a center and all that is not that center. (18)

Em *O Ano da Morte* o diálogo com o outro é também o diálogo com a própria consciência, pois Ricardo Reis é Fernando Pessoa. Saramago, consciente disso, mistura as vozes tanto de um quanto de outro. Para Holquist:

It cannot be stressed enough that for him [Bakhtin] 'self' is dialogic, a relation. And because it is so fundamental a relation, dialogue can help us understand other relationships work. (19)

Holquist explica que diferente das teorias tradicionais sobre epistemologia, a de Bakhtin se baseia no diálogo porque para Bakhtin o conhecimento nunca é um processo desenvolvido a só, mas em conjunto. Igualmente o romance polifônico recusa uma voz de autoridade como sendo a única palavra final. Igualmente, *O Ano da Morte* trata de forma inovadora a questão dos alters ego de Fernando Pessoa, como se ele mesmo se transformasse num novo heterônimo, pois nessa nova vida fictícia distancia do que fora na vida real, um homem isolado, enquanto que no romance está em constante diálogo sobre a sua criação bem como sobre a sua própria identidade. Citando Holquist novamente:

The situatedness of the self is a multiple phenomenon: it has been given the task of not being merely given. It must stand out in existence because it is dominated by a 'drive to meaning,' where meaning is understood as something still in the process of creation, something still bending toward the future as opposed to that which is already completed. (24)

E a esse sentido de se significar ao qual menciona Holquist, Bakhtin explica que o significado está nas relações dialógicas. Igualmente, Fernando Pessoa, que é convidado

a ser protagonista do romance de Saramago, e no nível estético da sua criação literária, projetava significados rejeitando a unicidade de uma voz literária apenas, e louvando a despersonalização para que outras vozes fizessem parte igualmente do diálogo.

Holquist continua:

My 'I' must have contours that are specific enough to provide a meaningful addressee: for if existence is shared, it will manifest itself as the condition of being addressed. Existence is not only an event, it is an utterance. The event of existence has the nature of dialogue in this sense; there is no word directed to no one. (27)

O que Holquist quer dizer é que há uma conexão íntima entre a linguagem e o ser, porque os dois existem para providenciar significado. O cuidado com a linguagem sempre foi preocupação de Saramago, e no terceiro capítulo dessa tese explicamos como a ideologia estética por trás das citações em *O Ano da Morte* reflete essa preocupação.

Holquist aponta:

I am always answerable for the response that is generated from the unique place I occupy in existence. My responses begin to have a pattern; the dialogue I have with existence begins to assume the form of a text, a kind of book. A book, moreover, that belongs to a genre. Bakhtin conceives existence as the kind of Book we call a

novel, or more accurately as many novels, for all of us write our own text, a text that is then called our life. (30)

Em sua lírica poética Fernando Pessoa, tanto ortônimo quanto na pele de um dos seus heterônimos, sempre questionou o problema existencial. Em um de seus poemas em prosa, pergunta o poeta “Não sei quem sou, que alma tenho. Sou diversamente outro que um eu que não sei se existe (se são os outros).” A criação heteronímica é interpretada como uma forma de se auto-despersonalização, mas pode também indicar que o poeta criava personagens com ideologias e credos distintos dos seus para poder dialogar e questionar a sua própria existência; portanto, o capítulo três dessa tese se atém a compreender esse diálogo existencial de Fernando Pessoa que é retomado por Saramago.

Como já mencionamos, em *O Ano da Morte*, Saramago cria um fascinante diálogo entre Reis, aquele em quem Pessoa diz ter posto todo o seu intelecto, e entre o poeta. Além disso, Saramago convida motivos da obra de Jorge Luís Borges à narrativa para ligar os fios perdidos através dessa saga pela compreensão existencial. As citações à obra de Borges são feitas de maneira indireta, pois ora se referem ou à obra em si e ou aos *leitmotiven* da criação de Borges, como o do espelho, por exemplo, que é uma constante no romance. No capítulo três dessa tese analisamos todas as citações feitas à obra de Borges, e como os seus leitmotiven servem de pano de fundo para enriquecer o diálogo existencial entre Pessoa e Reis que no romance estão em busca de suas

identidades, e que estão sendo construídas com base em suas existências (real e fictícia, no caso da vida do Poeta Fernando Pessoa, literária e fictícia no caso de Ricardo Reis) dentro dos parâmetros dessa narrativa.

Os empréstimos nesse romance de Saramago podem ser comparados a várias gravuras, cenas, cenários, paisagens e/ ou situações intelectuais. Estes tipos de empréstimos não são indivisíveis por natureza. Na estrutura do romance vários componentes não são homogêneos, e seria impossível reduzir a sua influência estética à “palavra.” Portanto, continua aparente a sua poética, a sua entonação individual, e os seus pontos de vista. Essa progressão da palavra dos escritores para a palavra do escritor em questão é típico do romance *O Ano da Morte*, ou seja, mostra a ideologia de Saramago. Nesse estudo, tratamos a estética das conexões entre citações e os *leitmotiven* e discutimos as interpretações ideológicas.

Concluindo, neste capítulo vimos que o romance polifônico e dialógico é representativo de uma obra literária em constante processo de “se tornar,” e que como produção artística contribui para um mundo em contínuo processo de mudança. Vimos como cada autor elege dialogar com determinada(s) voz(es) por julgarem-na(s) de maior autoridade dentro de acordo com o contexto histórico em que estão inseridos. E vimos como esse trabalho artístico torna-se uma “resposta,” dada dentro de um diálogo iniciado pelo escritor do romance polifônico.

Ademais, vimos que a citação é um método eficiente de se dialogar numa obra artística; que a estética de citar é um elemento principal da estrutura poética de muitas obras de arte, inclusive de *O Ano da Morte* de José Saramago. Este romance é, de fato, todo construído em forma de citações, que são apropriações das palavras de Fernando Pessoa e de Ricardo Reis para a tecedura da narrativa.

E nos capítulos que se seguem vamos demonstrar como a apropriação dessas vozes é emblemática à criação heteronímica de Fernando Pessoa; vamos demonstrar como o escritor retoma a problematização da linguagem e da identidade através do diálogo com essas vozes.

CAPÍTULO 2

Locus Classicus: Citações e Intertextualidades

Citação como “a voz de outra pessoa”

A citação une um antigo texto poético que possui autoridade e conteúdo universal, um *locus classicus*, a um mais novo, cuja autoridade e importância ainda estão sendo avaliadas. A propriedade estética dessa nova citação pode ser analisada de acordo com a proposta de Bakhtin do “cronotopo.” Holquist explica o conceito bakhtiniano de cronotopo como: “the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature” (109). Ou seja, Bakhtin trata o problema de representação da realidade em literatura como um processo “em movimento.”

Portanto, a metodologia de Bakhtin pode ser chamada de “substituição universal” (*Problems*, 210). Bakhtin separa um fenômeno na arte literária ao achar uma ocorrência isomorfa que acontecera num período anterior, cuja história, estética e tradições filosóficas já foram examinadas detalhadamente. Depois, Bakhtin substitui os traços desse modelo já exaustivamente estudado pelo exemplo do novo modelo a ser analisado. Finalmente Bakhtin descreve o novo aspecto do texto citado que não coincide

com o modelo que foi primeiramente formado. O próximo passo, portanto, que Bakhtin segue é achar novas fórmulas para esses setores que não são isomorfas, para que no estágio final ele possa usar esse “novo” fenômeno como uma parte constituinte no processo de substituição.

Bakhtin apresenta o seu conceito de “cronotopo” como uma representação poética de um universo composto de tempo e espaço que está sempre “em movimento.” O cronotopo é a forma universal que garante a existência e a transformação do mundo poético. Num processo dinâmico, o cronotopo expõe e inspira uma transformação constante do mundo poético. Os conceitos estéticos de tempo, espaço e herói são essencialmente relacionados ao conceito de cronotopo.

Portanto, o conceito total de literatura nada mais é que uma sucessão de diferentes tipos de cronotopos que se revelam na palavra poética. Tomando o conceito de cronotopo como substituição universal, nesse sentido *O Ano da Morte* é cronotrópico porque existe como uma colocação de várias unidades menores de espaço e tempo: o romance revela um cronotopo de busca constante de identidade, revela um diálogo ideológico com a obra de Fernando Pessoa e com as literaturas portuguesas e as mundiais, até certo ponto. E entre todas essas multidões de cronotopos, *O Ano da Morte* existe como uma resposta, ou uma citação num contexto abarcante, que por natureza nunca está terminado. Em outras palavras, todas as citações que estão na rede narrativa do romance são ferramentas (fios) essenciais na construção do romance. Se ao fim do

romance há uma nova ideologia, ela é, entretanto, uma miscigenação de outras vozes e ideologias.

Citação como um enunciado persuasivo de autoridade

Em um dos quatro ensaios de *Dialogical Imagination*, “Discourse in the Novel,” Bakhtin lida com o problema da “palavra de outra pessoa.” Suas conclusões são indispensáveis para nosso entendimento do papel que a palavra citada desempenha na estrutura do gênero do romance. Ele argumenta:

The topic of a speaking person has enormous importance in everyday life. In real life we hear speech about speakers and their discourse at every step. We can go so far as to say that in real life people talk most of all about what others talk about – other people’s words, opinions, assertions, information: people are upset by others’ words, or agree with them, content them, refer to them, and so forth. One must also consider the psychological importance in our lives of what others say about us, and the importance, for us, of understanding and interpreting these words of others. The importance of this motif is no way diminished in the higher and better-organized areas of everyday communication. Every conversation is full of transmissions and interpretations of other

people's words. At every step one meets 'a quotation' or 'a reference' to the 'people say' or 'everyone says' to the words of the person one is talking with, or to one's own previous words, to a newspaper, an official decree, a document, a book and so forth. The majority of our information and opinions is usually not communicated in direct form, as our own, but with reference to some indefinite and general source: 'I heard,' 'It is generally held that,' 'It is thought that,' and so forth. It goes without saying that not all transmitted words belonging to someone else lend themselves, when fixed in writing, to enclosure in quotation marks. Furthermore, syntactic means for formulating the transmitted speech of another are far from exhausted by the grammatical paradigms of direct and indirect discourse: the means for its incorporation, for its formulation and for indicating different degrees of shading are highly varied. The means, conceived both as a way to formulate verbally and stylistically another's speech, and as a way to provide an interpretative frame, a tool for the re-conceptualization and re-accenting – from direct verbatim quotation in a verbal transmission to malicious and deliberately parodic distortion of another's word, slander – are highly varied.

The speech of another, once enclosed in a context, is – no matter how accurately transmitted – always subject to certain semantic changes. The context embracing another's word is responsible for its dialogizing background whose influence can be very great. Given the appropriate methods for framing, one may bring about fundamental changes even in another's utterance accurately quoted. Another's discourse, when introduced into a speech context, enters the speech that frames it not in a mechanical bond but in a chemical union (on the semantically and emotionally expressed level); the degree of dialogized influence, one on the other, can be enormous. The topic of a speaking person takes on quite significance in the ordinary ideological workings of our consciousness, in the process of assimilating our consciousness to the ideological world. The ideological becoming of a human being, in this view is the process of selectively assimilating the words of others. The tendency to assimilate other's discourse takes on an even deeper and more basic significance in fundamental sense. Another's discourse performs here no longer as information, directions, rules, models, and so forth – but strives rather to determine the very bases of our ideological interrelations with the

world, the very basis of our behavior; it performs here as authoritative discourse, and an internally persuasive discourse.

(338-42)

Em seu estudo, Bakhtin faz uma distinção clara entre duas categorias: uma de autoridade e outra a que chama de discurso interno persuasivo:

The authoritative word demands that we acknowledge it, that we make it our own. It binds us, quite independently of any power it might have to persuade us internally; we encounter it with its authority already fused to it. The authoritative word is located in a distanced zone; it is felt to be hierarchically higher. Its authority was already acknowledged in the past. It is a prior discourse. Its language is a special language. It can be profaned. It is akin to taboo, i.e., a name that must not be taken in vain. (342)

Assim, uma palavra de autoridade difere de um discurso interno persuasivo. Este último é interconectado com a própria palavra da pessoa que tenta assimilá-lo:

In the everyday rounds of our consciousness, the internally persuasive word is half-ours and half-someone else's. Its creativity and productiveness consist precisely in the fact that such a word

awakens new and independent words, and does not remain in an isolated and static condition. (348)

A estrutura contextual da palavra interna persuasiva não está completa. Mas produz novas possibilidades semânticas em cada novo contexto dialógico. Assim, a nova palavra interna persuasiva traz à luz aspectos antes não conhecidos e conteúdo latente do sujeito-falante. A palavra do sujeito-falante caracteriza a sua personalidade, as suas idéias e o seu mundo. A pessoa e o personagem literário podem ser vistos de acordo com os seus próprios enunciados, ou seja, em termos das suas próprias palavras.

Para Bakhtin, um personagem literário não é apenas uma representação mimética do ser humano. A teoria de Bakhtin identifica a representação de um personagem literário de acordo com o seu discurso. Desse modo e de acordo com essa teoria, a criação artística de um “herói” positivo é indicada através da seleção que o herói faz da sua própria “palavra de autoridade.” O processo dinâmico-psicológico e ideológico do personagem aparece como um processo da sua assimilação seletiva da “palavra de outra pessoa” e como a sua busca em decifrar a palavra de autoridade suprema.

O processo de evolução da personagem e o progresso da sua consciência vêm em três estágios: 1) a evolução de uma palavra interna persuasiva até se tornar a própria palavra da pessoa; 2) o uso da sua própria palavra interna persuasiva para compreender a palavra de autoridade; 3) e a assimilação da palavra de autoridade na

própria consciência do protagonista. Essa caracterização tripla descreve o processo pelo qual o protagonista do romance passa: com suas transformações, buscas, e finalmente o seu encontro com a “verdade.” Para Bakhtin, o herói está naufragado dentro das profundezas do “discurso de outra pessoa,” num mar de opiniões que não são suas, que vêm em forma de citações.

Para Bakhtin o autor (escritor) e o herói (protagonista) estão em situação análoga (*Problems*, 68-69). Portanto, Bakhtin interpreta as influências que o ambiente cultural-histórico exerce na atividade do escritor: são vários tipos de colisões entre a integridade da palavra de outra pessoa e a do próprio escritor. E todos esses aspectos se tornam manifestações de duas espécies de discurso: o do próprio escritor e o “da outra pessoa,” que aparecem em forma de citações. Assim, a contribuição original do escritor para o mundo artístico é apenas mais um discurso dentro do “polylogue” da literatura. Até mesmo os próprios conceitos do escritor e o aspecto mais subjetivo da sua contribuição à literatura são apenas tentativas de firmar a sua própria palavra como autoridade. Portanto, é óbvio que José Saramago queira proclamar a sua própria visão da “verdade” e firmar a sua palavra como autoridade, e nesse sentido, podemos dizer que todos os escritores exibem o mesmo desejo. Mas o que faz o seu sistema artístico polifônico, e, portanto inusitado durante o seu tempo é que jamais impede que os seus personagens tenham a mesma experiência de firmar as suas palavras. Saramago permite que os dois protagonistas em *O Ano da Morte* sejam os seus próprios porta-vozes de seus próprios

pontos de vista, que podem diferenciar das do escritor. Ambos, o escritor e os seus personagens usam citações pelo mesmo motivo: para reforçar uma idéia apresentada ou para disputar a autoridade do oponente. A voz de autoridade é completamente invertida em *O Ano da Morte* porque os protagonistas se contradizem entre o que foram na vida real e o que são na ficção. Além do mais, as vozes de um são incorporadas como se fossem do outro, embaçando ainda mais os problemas de identidade, i.e., uma reafirmação escrita da complexidade heteronímica de Fernando Pessoa.

Os protagonistas de *O Ano da Morte* citam indiscriminadamente, pois os seus discursos finais estão em processo de “se tornar.” O mesmo acontece quando a voz narrativa é a do narrador. Ambos narrador e protagonistas usam citações como enunciados internos persuasivos para apoiar os seus pontos de vista. Nesse romance, Saramago faz com que a citação seja o atributo essencial do estilo dos seus protagonistas. Ao usar a citação nesse novo território estético (as palavras dos protagonistas), Saramago expande o domínio da palavra de outra pessoa dentro da textura do romance e incorpora a ele novas relações dialógicas que emergem da fonte original citada e da sua interpretação. De fato, o diálogo que o escritor almeja promover no romance é com o poeta Fernando Pessoa.

Para Beatriz Berrini em seu livro *Ler Saramago: o romance* (1998), a intertextualidade em *O Ano da Morte* ocorre quando o escritor “brinca desabusadamente com as palavras assimiladas” de outros textos de ressonâncias literárias, como os textos

de Camões, por exemplo (89). Há também citações diretas ao texto bíblico, e pode-se alcançar referências a pessoas e fatos biográficos relativos a Fernando Pessoa e contemporâneos do poeta.

Para Berrini, é impossível fugir às intertextualidades ao ler *O Ano da Morte*, pois elas estão presentes não apenas como meras citações passageiras de trechos de obras literárias, mas estão presentes no corpo da narrativa para criar diálogos. Esse efeito estilístico propicia o grande diálogo do romance entre Saramago e Pessoa. Berrini explica:

As palavras deste romance e os versos pessoanos espelham-se, reciprocamente se ecoam, ressurgem transfigurados dos verbos de Pessoa para o texto de Saramago – a testemunhar a intimidade deste convívio ímpar. Com fundamento, num primeiro nível, propõe-se a obra como biografia complementar de Ricardo Reis, iniciada por Pessoa e concluída por Saramago. Pode-se, portanto dizer que a fala no texto do romance é plural, e por várias razões. Presentes em cada palavra as vozes de Saramago narrador, a de Pessoa e as de seus poetas, além daquelas outras de autores vários chamados a colaborar. Difícil por tal motivo deslindar e descobrir quem fala, definir o emissor de certas frases, pois os limites por

vezes confundem-se. Mas por isso mesmo, este é também um texto pleno de ressonâncias. (91-2)

De fato, é necessário um trabalho minucioso e atento para descobrir de quem é a voz no texto, pois se confundem, se completam, citam uma a outra, formando uma rede intrinsecamente ligada. Essa maneira ousada e singular de abolir o uso da pontuação convencional é hábito em toda a prosa de José Saramago.

No capítulo que se segue analisamos os entrecruzamentos entre as vozes de Pessoa e Reis em cada encontro que têm. Argumentamos que o discurso dos protagonistas passa pelos três estágios de evolução. No primeiro estágio “a evolução de uma palavra interna persuasiva até se tornar a própria palavra da pessoa” é a palavra das identidades ficcionais de Reis e Pessoa no romance que prevalece. No segundo estágio “o uso da própria palavra interna persuasiva para compreender a palavra de autoridade” acontece quando as citações de fontes de autoridade são reproduzidas como “verdades” universais. E no terceiro estágio “a assimilação da palavra de autoridade na própria consciência do protagonista” se dá quando os protagonistas trocam os papéis ao citar um ao outro, conferindo ao outro a voz máxima de autoridade.

O sistema hierárquico de citações em *O Ano da Morte*

Em *O Ano da Morte* não há uma palavra de autoridade total que não seja indisputável, mesmo porque a palavra é representacional, e a representação é apenas uma vertente da realidade. No romance podemos ver isso durante o episódio da peça de teatro, em que Ricardo Reis explica à Marcenda que gostara da peça que vira, mas que não era possível dar muito atenção a esses entretenimentos porque “a vida não é representável, até o que parece ser o mais fiel reflexo, o espelho, torna o direito esquerdo e o esquerdo direito” (122). Dessa forma, o autor estabelece que representar “a verdade” é tarefa impossível de se realizar, mas que há de se tentar. Todos os pontos de vista da humanidade, cada enunciado particular, cada oração, cada palavra (a da própria pessoa ou a palavra emprestada) são partes de um sistema hierárquico montado em várias camadas.

Dentro desse sistema hierárquico, alguns enunciados alcançam o *status* de persuasão que o protagonista necessita na sua busca de autoconhecimento. Então, ele pode proclamar essa palavra (agora descoberta) como persuasiva e de autoridade. Ainda assim essa palavra de autoridade deve passar por um exame.

Dentro da hierarquia do romance de Saramago, todas as palavras estão sujeitas a uma inspeção e podem ser disputadas; elas são parodiadas e, portanto, suprimidas de qualquer valor inato que lhes dê pura validade. Citar como um princípio estético não se manifesta deliberadamente ou como uma escolha acidental. Uma citação antecipada é

um enunciado que aparece na fala de um dos protagonistas, e depois é enfatizado pelo narrador. O ultimato persuasivo da palavra dos protagonistas em *O Ano da Morte* só é dado depois de um exame severo que deve vir originalmente em forma de diálogo (polêmico e argumentativo). Dessa forma, se um dos protagonistas tenta pôr a sua palavra no maior grau do pedestal hierárquico, o outro tenta disputar o que está sendo dito.

Em *O Ano da Morte*, os protagonistas e o narrador participam desse diálogo que disputa a autoridade de uma dada palavra, e todos se baseiam em citações para contrargumentarem. A hierarquia de citações em *O Ano da Morte* aparece como a hierarquia da palavra da outra pessoa em seu progresso de ascensão: de palavra internamente persuasiva para palavra de autoridade.

A teoria de Bakhtin do discurso interno e persuasivo esclarece o porquê de os protagonistas de *O Ano da Morte* discutirem repetidamente os mesmos assuntos, e o porquê de citarem os mesmos autores. Por exemplo, citam unanimemente Camões, mais precisamente *Os Lusíadas*, ou fazem referências a essa obra. De fato, o romance começa com uma frase de Camões às inversas: “Aqui o mar acaba e a terra principia”(7). Dizemos às inversas porque a frase de *Os Lusíadas* que se lê; “Aqui onde a terra se acaba e o mar começa,” é subvertida por Saramago para ao invés de privilegiar uma era de descobrimentos, focaliza-se num Portugal que não é mais o dono dos mares. Ou seja, esta palavra de autoridade outrora, transforma-se num clichê.

Como explica Berrini “a viagem de Saramago é outra,” pois ele quer viajar pela poesia labiríntica de Pessoa que oferece uma infinidade de percursos e que está sempre aberta a novos descobrimentos (86). No entanto, é impossível descobrir esse Pessoa (s) e o seu heterônimo sem descobrir Camões. O próprio Reis nos argumenta “impossível imaginar Portugal sem o nosso Camões e sem *Os Lusíadas*” (58). Além disso, há uma proximidade entre a poesia camoniana e as odes de Reis que como diz Berrini estão povoadas de “Tétis, Apolos, Ceres, Pás e múltiplos outros deuses” (84). Dessa forma, a voz de autoridade de Camões é também reinventada, pois é também uma voz persuasiva interna que está sendo reinventada para se formar uma nova voz de autoridade. Dessa vez, a nova voz de autoridade privilegia a terra, Portugal, mais precisamente Lisboa, do que o mar camoniano.

A voz de autoridade está também em processo de reinvenção por causa da presença do espectro de Pessoa. Se a experiência da morte está associada a reunir toda a sabedoria, Saramago subverte esta idéia. Pessoa volta, mas modificado pela experiência vivida após transpor os limites entre vida e morte. O próprio Reis reconhece essa mudança e diz: “você, em vida, era menos subversivo, tanto quanto me lembro,” ao que lhe responde o outro: “quando chega a morte vemos a vida de outra maneira” (334).

Está explícito no romance que a voz de Camões ocupa a posição mais alta na hierarquia da literatura portuguesa. Por exemplo, a palavra de autoridade camoniana é transubstanciada em símbolo concreto através da presença da estátua de Adamastor

posta no meio de Lisboa, e à qual Reis freqüentemente visita. Portanto, a voz de autoridade de Camões é quase indisputável. Todavia, o romance subversivo vai rearquitetá-la para que uma nova palavra de autoridade, oriunda dessa primeira e de outras, ganhe posição de autoridade.

Já as vozes de autoridade de Fernando Pessoa e de Ricardo Reis, que chegam ao extremo de serem citadas no romance, são trocadas propositalmente, conferidas ora a um, ora a outro. O trabalho arquitetônico abrange a voz do narrador que serve de mediador entre essas vozes de autoridade, que juntamente com a sua reconstrói uma nova voz.

Há também uma perfeita simbiose entre a voz de Fernando Pessoa (total, o ortônimo, e os seus heterônimos) com a voz de Saramago, inventor do romance. Por vezes, as falas do texto se cruzam. É difícil definir se é a voz de Pessoa ou a do narrador. E isto é uma das maneiras que Saramago utiliza para validar a voz de Fernando Pessoa, mas como quer ao mesmo tempo contestá-la embaça a referência. Como bem explica Fernando Arenas: “Saramago deseja mostrar o peso cultural que exerce a palavra destes escritores e a necessidade de a desossificar, porque afinal não é mais que palavra” (40). Ou seja, embora a inevitabilidade da palavra de autoridade de Fernando Pessoa, há que pô-la em cheque, para também reafirmá-la.

Dessa forma, estabelecer uma cadeia hierárquica de ascendência que privilegie a voz de um ou de outro é tarefa complexa. Vale notar que como Pessoa e Reis são

personagens do romance, portanto fazem parte do mesmo tempo cronológico, assim como o narrador que não é de tudo onisciente, fica difícil conceder mais autoridade a uma ou a outra voz. O escritor Saramago objetiva reviver a obra de Pessoa na contemporaneidade, e consegue fazê-lo da maneira em que melhor se especializa, através da ficção.

Enfim, cada citação de autoridade entra na narrativa com um significado já estabelecido. Mas pode ser interpretada de maneiras diferentes, e com o passar dos tempos a interpretação final pode estar correta ou errada, ou pode mudar. Por isso, a caracterização estética dos protagonistas em *O Ano da Morte* se produz de tal forma que uma ideologia final é feita de acordo com a relação com a palavra de autoridade.

Há também várias “palavras de outras pessoas,” cujo valor estético é parodiar ou travestir o significado original da citação, mas tem menos peso na hierarquia de citar em *O Ano da Morte*. De fato, a textualização desse romance se dá através de vozes de poetas, de prosadores portugueses e de vozes do povo. Além dessas vozes menores, há ainda outras vozes que consideraremos mais a frente a título de ilustração, mas também porque sugerem diálogos até então inexplorados a fundo na crítica das obras de Saramago: a voz da tradição bíblica e a voz de alguns escritores da literatura brasileira.

A Paródia

Em *The Dialogic Imagination*, lemos que Bakhtin fala da cultura do riso em seus trabalhos, argumentando que a paródia é a sua manifestação mais freqüente (263). Para Bakhtin o riso é a forma mais abrangente do universo carnavalesco. Ele distingue três traços genéricos do universo carnavalesco: orientação comunal, universalismo e ambivalência. Segundo Bakhtin, universalismo e ambivalência são os traços mais importantes da paródia. Bakhtin demonstra que o riso carnavalesco se refere a tudo e a todo o mundo. Notamos que o riso carnavalesco é também inerente em *O Ano da Morte*.

Os enunciados dos protagonistas e também do narrador são às vezes e propositadamente citações distorcidas, e são reinterpretados parodicamente. Se a paródia pressupõe uma citação distorcida, pode diferenciá-la da original, como é o caso da primeira frase de *O Ano da Morte*, “Aqui o mar acaba e a terra principia,” em que há a inversão dos substantivos “mar” e “terra.” Como essa distorção paródica se aplica ao conteúdo ideológico do enunciado, necessariamente desafia a validade e autoridade da palavra. Ou seja, o autor usa a citação para satisfazer os seus próprios propósitos.

Estruturalmente, distorções paródicas são ambivalentes. Bakhtin define ambivalência como a capacidade simultânea de “to deny and to affirm, to destroy and to give birth.” Uma vez que a paródia tem essa qualidade binária, isso não quer dizer necessariamente que aniquila o sentido original da palavra. A paródia está sempre e semanticamente recarregando a palavra ao introduzir outros tons que se opõem ao

sentido original da palavra. Portanto, a citação paródica deixa uma marca dupla na cadeia hierárquica, e explica porque a localização de citações paródicas variar consideravelmente e porque não aparecerem num plano *a priori* na cadeia hierárquica de *O Ano da Morte*. A natureza binária da paródia possibilita aos protagonistas e leitores lidarem com qualquer imagem distorcida de uma maneira mais apropriada. Nessas situações, quando apenas a paródia se apresenta, o protagonista ou leitor reconstrói o que foi omitido, o significado original que foi distorcido, e assim ressuscita o significado real da palavra.

Para Bakhtin a paródia não é um estilo particular, mas a imagem ridicularizada desse estilo (uma imagem distorcida da palavra de outra pessoa) é a base fundamental da paródia (177). Essa interpretação da paródia nos ajuda a compreender todas as citações distorcidas que aparecem no corpo da narrativa de *O Ano da Morte*. Cada distorção de uma citação introduz uma nova ênfase.

As citações em *O Ano da Morte* que são enfatizadas adotam propriedades polifônicas. Cada nova forma expressa o significado original do enunciado não-distorcido, enquanto também reflete uma atitude subjetiva quanto ao significado original e quanto a um novo significado.

Em *O Ano da Morte*, esses três planos não estão isolados. Eles se interconectam e produzem um novo produto: a palavra amalgamada dos protagonistas. Para o leitor, as

citações paródicas aparecem como um novo mundo polifônico também de conteúdo amalgamado. É importante aludir ao papel estético que representam nesse romance.

A tradição camoniana

O romance *O Ano da Morte* revisita constantemente outros textos, e *locus classicus*, anterior à produção de Fernando Pessoa, é evidentemente a voz de Luís Vaz de Camões, autor do magnífico poema épico da língua portuguesa, *Os Lusíadas*. A sua voz em *O Ano da Morte* é quase obsessiva, e, de fato, inaugura o romance. Ricardo Reis está sempre à sua volta, desde os tempos do Hotel Bragança, ou quando encontra um local para trabalhar numa policlínica de onde vê a estátua do épico passado, ou ainda quando vai residir no Alto de Santa Catarina, em frente ao Adamastor.

Em primeira instância, essa atitude reflete o conhecimento intelectual e estético dos protagonistas e caracteriza os seus estilos. Todavia, resta-nos questionar o porquê da escolha de Saramago em citar Camões tão abundantemente, se o romance é sobre o poeta Fernando Pessoa, sobretudo, sobre Ricardo Reis. De acordo com Berrini, a presença massiva do vate quinhentista indica que para Saramago falar de Fernando Pessoa sem Camões é tarefa impossível. Outra explicação, acrescenta Berrini, é que talvez Camões fosse “o guia, único e insubstituível, sempre, no labirinto da poesia Pessoaana,” que afiança ao narrador a segurança de poder fugir às “subtis malhas dos versos ambíguos” e ao entrelaçado de “contradições conceituais” (78).

Jorge de Sena na introdução ao *Livro do Desassossego* que se encontra em *Fernando Pessoa & C^a Heterónima* (1982) explica a relação Pessoa-Camões da seguinte maneira:

Fernando Pessoa não foi, e não é, o Super-Camões que ele profetizou. Mas é o anti-Camões. Poucas vezes, se alguma, numa literatura e numa língua, se terão polarizado tão extremamente as condições estéticas da existência humana. Um não foi senão ele mesmo, reduzindo tudo à escala da sua experiência de vida, e amplificando esta experiência à estrutura do universo. O outro não foi senão “não-ele-mesmo,” amplificando o nada à escala da sua não-experiência, e reduzindo esta não-experiência a não-estrutura do não-universo. Para um, o amor era a força motriz do ser e do pensar. (183-4)

A explicação é relevante para o nosso estudo porque a estética de citar de Saramago privilegia o texto de Fernando Pessoa por vários motivos, uns óbvios como no caso do romance se tratar de Ricardo Reis, enquanto cita Camões em forma de paródia e sátira, o que provoca um diálogo conflitivo com a obra do vate quinhentista. Tendo dito isso, vejamos como a palavra de autoridade de Camões é utilizada no romance.

1) Citação direta pelas vozes das protagonistas: Numa certa passagem (227), Reis e Pessoa discutem o tema da solidão citando um dos versos mais conhecidos de Camões: “é solitário andar por entre a gente,” que é parte do soneto “Amor é fogo que

se arde” da *Lírica Completa de Luís de Camões* (1980). E o personagem não nos faz esquecer que a sua palavra é citação: “como disse o outro”(227). Como esta passagem, há várias outras no corpo narrativo do romance que se misturam ora com a fala do narrador, ora com a fala das protagonistas.

2) Citações indiretas pela voz do narrador: Essas citações referem-se à obra de Camões e ao seu valor dentro do contexto histórico-ideológico e literário português.

Num outro episódio vimos o narrador referindo-se a Camões:

À tarde, ao regressar ao almoço, reparou que havia ramos de flores nos degraus da estátua de Camões, homenagem das associações de patriotas ao épico, 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 dezesseis, hoje somos um povo muito contente, acredite, logo à noite acenderemos aqui na praça uns projectores, o senhor Camões terá toda a sua figura iluminada, que digo eu, transfigurada pelo deslumbrante esplendor, bem sabemos que é cego do olho direito, deixe lá, ainda lhe ficou o esquerdo para nos ver, se achar que a luz é forte de mais para si, diga, não nos custa nada baixá-la até a penumbra, à escuridão total, às trevas originais, já estamos habituados. (351)

Aqui o narrador recorre à presença de Camões porque como ele mesmo explica “todos os caminhos portugueses levam a Camões”(180). Por estar Reis atravessando a praça onde puseram o poeta, questiona a utilização ideológica da sua imagem pelo sistema que se serve da sua glória. Como diz Teresa Cristina da Silva em *José Saramago, entre a história e a ficção: uma saga de portugueses* (1989) é o “destino roubado, impotência Sartriana da consciência lúcida reduzida a objecto manipulado pelo outro.” Este uso de Camões para homenagear os patriotas, como um meio de mascarar a verdade escondida da pátria humilhada cuja única luz é, agora, artificial, como a dos projectores de que necessita, e já se habituou a viver nessa escuridão, desde que bem disfarçada pelo aparato ideológico.

A voz de Camões é tão freqüentemente presente, que como diz Silva é como uma “substância inalienável da língua” (162). Nessa outra passagem é o Velho do Restelo que surge para emprestar a sua caracterização a Fernando Pessoa.

Sonhar é ausência, é estar do lado de lá. Mas a vida tem dois lados,
Pessoa, pelo menos dois, ao outro só pelo sonho conseguimos
chegar, Dizer isso a um morto, que lhe pode responder, com o
saber feito da experiência, que o outro lado da vida é só a morte.

(94)

Entretanto, se para o primeiro a experiência nascia da vida, para o segundo é o saldo da morte, o conhecimento pleno do “outro lado,” não como tema de discussões

metafísicas, mas como o resultado do mais definitivo dos conhecimentos – o conhecimento da morte. A temática da morte, de fato, será discutida mais com mais profundidade no capítulo três desta tese, onde se discute a problemática de identidade(s) em Fernando Pessoa.

De todos os episódios de *Os Lusíadas*, o mais lembrado é, sem dúvida, o do Adamastor, que vem representado pela estátua no Alto da Santa Catarina, e a quem Ricardo Reis vê diariamente.

sobre as costas do Adamastor cai uma já esmorecida luz, rebrilha o dorso hercúleo, será da água que vem do céu, será o suor de agonia por ter a doce Tétis sorrido de escárnio maldizendo, Qual será o amor bastante de ninfa, que sustente o dum gigante. (221)

Tétis é também presença constante na poética de Reis, o que infere numa escolha consciente por parte do escritor quanto à estética de citar em *O Ano da Morte*. De fato, essa aproximação entre a poesia de Reis e a de Camões, povoadas de deuses gregos, e identificada na passagem acima, é classificada por Berrini como um “nexo simbólico” que ocorre entre a poesia de Camões e a produção portuguesa poética em geral. Para adicionar, a escolha do adjetivo hercúleo remete uma vez mais aos mitos e deuses gregos tanto de Camões quanto de Reis.

A tradição Bíblica. Paródia como forma de questionar uma voz de autoridade

No corpo narrativo de *O Ano da Morte* há certas citações que são secundárias, porque não pertencem à obra de nenhum dos protagonistas nem tampouco a de Camões, mas fazem parte dos atos da fala das comunidades por serem do conhecimento geral. É o caso das citações paródicas tiradas da Bíblia. Nesse caso, essa voz, tida como autoridade suprema de acordo com os parâmetros ideológicos ocidentais, é severamente contestada. A palavra da escritura perde, no texto de Saramago, o seu *status* de autoridade infalível. A voz do narrador de *O Ano da Morte* adianta a corrigir aquilo que é tido como verdade absoluta:

Por isso é duvidoso ter-se despedido Cristo da vida com as palavras da escritura, as de Mateus e Marcos, Deus meu, Deus meu, porque me desamparaste, ou as de Lucas, Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito, ou as de João, Tudo está cumprido, o que Cristo disse foi, palavra de honra, qualquer pessoa popular sabe que é esta a verdade, Adeus mundo, cada vez a pior. (60)

Nessa passagem notamos que a autoridade de todos os evangelistas é colocada em questão, o que gera dúvida de caráter religioso. Além disso, a paródia cria o efeito do riso carnavalesco, conforme explicado por Bakhtin. Como a voz do narrador nesse caso é uma reflexão direta da voz do escritor, serve para mostrar o ponto de vista e posição polêmica que ocupa Saramago dentro de uma sociedade de tradição cristão-católica.

Numa outra passagem, o narrador acrescenta uma adenda ao mandamento do Novo

Testamento:

E pensando neles sentiu um bom calor no coração, um íntimo conforto, amai-vos uns aos outros, assim fora dito um dia, e era tempo de começar. (45)

O quesito carnavalesco nessa paródia está no fato do narrador adicionar “era tempo de começar,” como se o mandamento nunca tivesse sido posto em prática, e questionando a possibilidade de que seja possível cumpri-lo.

Liga o Pilot de marfim, talvez sejam mais dignas de crédito as palavras ouvidas, só é pena não se poder ver a cara de quem está a falar, por um hesitar de olhos, por uma crispação da face, uma pessoa fica logo a perceber se é verdade ou mentira, oxalá que a invenção humana ponha depressa ao alcance de todos nós, em nossa própria casa, a cara de quem nos estiver a falar, saberemos enfim distinguir a mentira da verdade, começará então, verdadeiramente o tempo da injustiça, venha a nós o nosso reino.

(388-89)

“O nosso reino” ao invés do “vosso reino” desbanca uma ideologia teocêntrica em favor de uma antropocêntrica, deixando transparecer a posição ateísta do escritor, e, de certa forma, com alusões a um pensamento Marxista.

A onda cresce e rola. Em Portugal afluem as inscrições de voluntários para a Mocidade Portuguesa, são jovens patriotas que não quiseram esperar pela obrigatoriedade que há-de vir, eles por sua esperançosa não, em letra escolar, sob o benévolo olhar da paternidade, firmaram a carta, e por seu firme pé a levam ao correio, ou trêmulos de cívica comoção a entregam ao porteiro do Ministério da Educação Nacional, só por respeito religioso não proclama, Este é o meu corpo, este é o meu sangue, mas qualquer pessoa pode ver que é grande a sua sede de martírio. (377)

A manipulação irônica da comparação entre a Mocidade Portuguesa, movimento de jovens que apoiavam o governo ditador de Salazar, com o próprio Cristo despe o texto bíblico da aura sagrada, propondo a alienação dos que investem na pátria sem razão ou no divino a ponto de se martirizarem. As palavras do sacrifício de Cristo são utilizadas aqui parodicamente no simulacro do altruísmo a que eram conduzidos os jovens da Mocidade Portuguesa por mera força da pressão ideológica do sistema.

Enfim, o discurso bíblico em *O Ano da Morte* é sempre desconstruído, fragmentado, parodiado ou parafraseado e sempre transgredido:

Para além desta porta, fechada para sempre, lhe tinha ela dado a maçã, ofereceu-a sem intenção de malícia nem conselho de serpente, porque nua estava, por isso se diz que Adão só quando

trincou a maçã é que reparou que estava nua, como Eva que ainda não teve tempo de se vestir, por enquanto é como os lírios do campo, que não fiam nem tecem [...] Onde se reunirem homem e mulher, Deus estará entre eles, por estas novas palavras aprenderemos que o paraíso, afinal, não era onde nos tinham dito, é aqui, ali aonde Deus terá de ir, de cada vez, se quiser reconhecer-lhe gosto. (223-4)

Além da paródia na passagem acima há certo humor herético na retomada da cena de Adão e Eva expulsos do paraíso, que faz parte de um dos devaneios de Ricardo Reis.

Outro exemplo dá-se na junção do texto de Camões com o Bíblico:

A bem-amada voz de Tétis que pairava sobre as águas, como se diz que costuma fazer o espírito de Deus. (343)

Por fim, há outras paródias de cunho sutil no texto que remetem ao texto bíblico, e que requerem a atenção de um leitor educado para decifrá-las.

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. (37)

Assim como Cristo fora guardado num jazigo, visitado por uma mulher, e depois de lá ressuscitado, Fernando Pessoa também está sendo guardado por uma velha, mas “ressuscita” para se encontrar com Reis.

A literatura canônica brasileira.

Tendo Ricardo Reis vivido no Brasil, não poderia estar ausente o diálogo com versos de autores brasileiros, em especial com o poeta Gonçalves Dias que tanta repercussão alcançou em ambos os países. “Nas terras de além e de Cabral, onde canta o sabiá,” diz o texto (156). Da mesma forma outro verso brasileiro ecoará, este de Manuel Bandeira, do poema “Vou-me embora para Pasárgada,” “Aí é outra civilização,” diz o narrador que menciona a França aonde muitos portugueses vão em busca de melhores condições de vida. De outro poeta brasileiro, Carlos Drummond de Andrade, ecoará também em paráfrase o seguinte verso “e assim o vasto mundo” (210). Esses poemas “A Canção do Exílio” e “Vou-me embora para Pasárgada,” como bem sabe o escritor, são origem de várias paródias e paráfrases no meio artístico brasileiro e lusófono.

Finalmente, ao que nos parece *O Ano da Morte* relembra, até certo ponto, o romance de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Ora, como Saramago está lidando, sem exagero e medo de incorrer em erro, com o maior poeta da língua portuguesa do século XX, Fernando Pessoa, bem como com outras vozes de autoridade

da tradição literária portuguesa como Camões, por exemplo, natural nos parece, portanto, que nesse romance altamente polifônico, várias vozes de igual peso aparecessem para dar suporte a sua estética de citar a literatura canônica. Machado de Assis é considerado um dos maiores escritores da literatura brasileira, o seu romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é considerado uma obra-prima do realismo e pré-modernismo brasileiros. Uma leitura atenta pode identificar as algumas semelhanças entre *O Ano da Morte* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Primeiramente os estilos de Saramago e de Machado de Assis quanto à citação são semelhantes. Machado cita indiscriminadamente em *Memórias Póstumas* a literatura canônica mundial, mostrando o seu vasto conhecimento e diálogo com outras vozes, e, portanto, escrevendo um romance polifônico.

O mais impressionante, todavia, é a semelhança na caracterização de certos personagens. Tanto Brás Cubas quanto Fernando Pessoa são personagens defuntos, embora se diferenciem em outros aspectos. O primeiro é produto apenas da ficção enquanto que o segundo é personalidade real transformada em ficcional. No entanto, tanto um quanto o outro são caracterizados de acordo com uma estética que lhes confere um “saber” superior por já terem experimentado a vida, e agora estarem numa posição privilegiada e poderem ver o mundo dos vivos sob uma nova perspectiva.

Portanto, a morte que é interlocutora nos dois romances, é abordada sob a perspectiva de quem já a conheceu. Além disso, notamos semelhanças entre o

pensamento de Brás Cubas e o de Fernando Pessoa, personagem, em relação à procriação. Pessoa diz a Reis “não me ficaram filhos. De mim também não vão ficar” (90). Isso relembra exatamente o capítulo final de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o das negativas, onde o narrador-protagonista diz: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.”

Há ainda outras semelhanças, como por exemplo, os nomes de personagens importantes dos romances: Marcela e Marcenda que mereciam um estudo a parte a fim de identificar a raiz paródica de *Memórias Póstumas de Brás cubas*, da qual faz uso Saramago na composição de *O Ano da Morte*. Todavia, isso não é o objetivo dessa tese.

Neste capítulo, vimos como Saramago cita outras obras da literatura portuguesa e mundial como forma de preparar o seu ensaio descritivo. Vimos como trata essas citações através da paródia, da sátira a fim de dialogar, mas também contestar essas outras vozes que fazem parte da tradição literária mundial e portuguesa. Portanto, o romance de Saramago é cronotrópico porque é uma substituição universal, ou seja, há uma colocação constante de várias vozes literárias na narrativa.

Vimos como as citações em *O Ano da Morte* obedecem a uma hierarquia. As citações à obra de Camões, por exemplo, têm mais peso quantitativo e qualificativo na narrativa, pois é a voz considerada como autoridade máxima dentro do contexto da literatura portuguesa. Contudo, a voz de Camões quando citada em forma de paródia é igualmente contestada pela voz do narrador. Assim, o texto de Saramago funciona em

oposição direta ao texto primário, que tinha sido escolhido propositadamente por ser familiar e óbvio ao leitor. A paródia ao verso de Camões que é a primeira frase de *O Ano da Morte* “[A]qui o mar acaba e a terra principia,” provocava justamente um desconforto literário, uma inversão do poema épico, das grandes navegações, pois o locus é deslocado do mar para a cidade de Lisboa. Além da paródia, a voz de Camões está presente através da citação temática, ou seja, da presença massissa da escultura do Adamastor, à qual Reis observa da janela do seu quarto. Em outras palavras, a idéia do Camões como parte da composição de Reis é essencial, pois é uma voz anterior que fora invocada por Fernando Pessoa, e que é presença na história da literatura portuguesa, portanto, indispensável à compreensão dessa personagem fictícia a partir de uma literária. No entanto, e como sugerido por Jorge de Sena a voz de Camões é monológica em oposição à multiplicidade da criação de Fernando Pessoa, e ao que Saramago desenvolve no romance. Camões é o “ser,” enquanto Fernando Pessoa é o “não-ser.” Camões escreveu para ser, e ser “com uma intensidade que raros poetas do mundo se deram a si mesmos,” argumenta Sena, enquanto que Fernando Pessoa escreveu “para não ser, com uma persistência de suicídio em vida” (184).

Embora *O Ano da Morte* não seja primordialmente uma comparação entre a obra poética de Camões e de Pessoa, Saramago, sem dúvida, quis pôr em diálogo essas duas vozes de autoridade, e se posicionou ao lado do poeta que é quase contemporâneo seu.

Vimos como outras citações, como a voz de autoridade máxima da bíblia, em termos teológicos, é contestada severamente por Saramago através do uso da sátira. O escritor do romance polifônico entende que essa voz considerada infalível só pode ser rebatida através do elemento carnavalesco, ou seja, do riso e do choque. Portanto, o Jesus Cristo de Saramago teria se despedido da dizendo: “adeus, mundo cada vez pior.” Essa inversão do acontecimento “sagrado” é alusiva de um comportamento rebelde. E rebeldia no ano de 1936 implicava em atitudes de reação contra o governo ditador de Salazar. Aplicada assim a um contexto histórico determinado e autoritário, a sátira é um bom ataque. Além disso, a reação é o oposto do que faz Reis, pois é alienado, e acredita que “sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo.”

No capítulo que se segue, passamos à análise das citações de maior peso dentro da cadeia hierárquica do romance: as citações que são feitas de forma a ajudar a reconstruir a personagem Reis. Além disso, argumentamos que essas citações almejam discutir o problema literário e filosófico da questão da identidade em Fernando Pessoa.

CAPÍTULO 3

Quisnam est Quem? Existência como Diálogo

Mikhail Bakhtin desenvolveu um conceito dialógico específico sobre a linguagem, o qual ele chama de fundamental, e o diálogo é a chave-mestra que lidera esse conceito. Em seu livro *Dialogism* (1990), Michael Holquist argumenta que em primeira instância o diálogo bakhtiniano adentra questões epistemológicas e filosóficas. Holquist argumenta que os antecedentes do dialogismo são encontrados nos estudos neo-kantianos que tentam resolver a lacuna entre “matter” e “spirit” (17). Segundo Holquist, Bakhtin aceita o argumento de Kant de que há uma ponte inacessível entre a mente e o mundo, e explica:

The non-identity of mind and world is the conceptual rock on which dialogism is founded and the source of all other levels of non-concurring identity which Bakhtin sees shaping the world and our place in it. (18)

Dessa forma, argumenta Holquist, a capacidade de haver dialogismo é baseada no outro. Dialogismo é a diferença entre um centro e entre tudo o que não está nesse

centro. O outro e o ser se tornam, portanto termos importantes no pensamento de Bakhtin (17).

Para Bakhtin, o ser é um evento com uma estrutura, portanto compreende a existência quando é posto num determinado lugar, e desse lugar observa o mundo. Bakhtin diz que o ser observa o outro, porque o outro pode ver “things behind my back that I cannot see, and I can see things behind your back that are denied to your vision” (21). Em outras palavras, ocupamos espaços diferentes no mundo não apenas porque nossos corpos ocupam um lugar único, mas porque vemos o mundo e o outro de centros diferentes, em termos de tempo e espaço cognitivos. O que se segue são enxertos do estudo de Holquist que julgamos indispensáveis para se compreender a posição do Ser no desenrolar do diálogo:

At the very basic level, then, dialogism is the name not just for a dualism, but for a necessary multiplicity in human perception. This multiplicity manifests itself as a series of distinctions between categories appropriate to whatever is being perceived on the one hand and categories appropriate to whatever is being perceived on the other. This way of conceiving this is not, as it might first appear to be, one binarism, for in addition to these poles dialogism enlists the additional factors of situation and relation that make any

specific instance of them more than a mere opposition of categories. (43)

Em *O Ano da Morte*, Saramago dá vida fictícia ao poeta Fernando Pessoa justamente porque esse último em sua poética tentara ser o representante máximo da despersonalização e da simulação. Fernando Pessoa experimentara não somente olhar o outro da perspectiva do Ser, mas também se transformar no próprio outro para (re)ver, dessa posição, a sua posição como Ser.

O sujeito, explica Holquist, pode ser considerado, portanto, com sendo um fenômeno essencialmente tríplice (um centro, um não-centro e uma relação entre os dois), e para se compreender esse fenômeno, faz-se necessário entender outro termo de Bakhtin: “arquitetônica” (29). Arquitetônica é a arte de agrupar partes a fim de se formar um todo. Em outras palavras, arquitetônica é a ciência das relações. Bakhtin argumenta que uma relação nunca é estática, mas está sempre no processo de se estar sendo feita, ou desfazendo (29). Holquist argumenta que Bakhtin usa o gênero do romance como uma alegoria para existência:

Bakhtin uses the literary genre of the novel as an allegory for representing existence as the condition of authoring. The author of a novel may unfold several different plots, but each will be merely one version of a more encompassing story: the narrative of how an author (as dialogic, non-

psychological self) constructs a relation with his heroes (as others). Authors are somehow both inside and outside their work. In literary texts, interaction between author and heroes is what constructs the relation that gives deepest coherence to the other meanings of relation, not least relation understood as a telling. (30)

Essa idéia de que o escritor está dentro e fora do centro ao mesmo tempo e de que um personagem é desenhado de acordo com as noções de tempo e espaço em relação ao Outro nos remete à idéia de que um evento nunca pode ser completamente visto a não ser que seja de dentro do próprio evento.

Saramago traz ao texto o personagem Ricardo Reis para negá-lo e reconstruí-lo. Do estado de perfeita placidez de quem “contempla o mundo” leva-o a uma tentativa de aprendizagem pela participação. Em outras palavras, Saramago discorda da palavra de autoridade descrita nessa ode ao fazer com que Ricardo Reis não fique somente observando, fora do centro, embora o poeta vá preferir continuar em seu estado de alienação e recusa a sua consciência, pois “a consciência é um sol sem noite cuja espantosa vigília não consente o sono” (108). Ou seja, a força da tradição prevalece, embora o escritor tenha tentado quebrá-la.

Holquist argumenta que dialogismo explora a natureza da linguagem como sendo um modelo sistemático para a natureza da existência.

Esse novo ocidental, espectador do mundo na Lisboa de 1936, como aponta Berrini, é, sobretudo um novo experimento literário da prosa de Saramago, pois de personalidade literária é transformado em personagem fictício, e a sua poética são as frases que compõem a narrativa do romance. Portanto, a citação em *O Ano da Morte* serve essencialmente o propósito lógico de reconstruir a personagem Reis, porque para Saramago é impossível reconstruir na ficção o Ricardo Reis literário sem a sua palavra que, tratada como palavra de autoridade máxima no romance, é revalidada na contemporaneidade. E como Ricardo Reis é heterônimo de Fernando Pessoa, o romance igualmente trata a palavra de Fernando Pessoa como autoridade máxima no romance, bem como a revalida. Todavia, não é uma renovação ingênua e despropositada. É um projeto dialógico que visa, igualmente, disputar essa palavra de autoridade, pois discorda, no plano ideológico, dela. Portanto, a citação é o elemento essencial do romance, pois possibilita que várias vozes, principalmente a dos protagonistas mas também a do narrador e outras, interejam na narrativa.

De acordo com Holquist, multiplicidade é o que caracteriza a percepção humana; e o problema da unidade está intimamente ligado ao “projeto da linguagem,” ou seja, tanto o “ser” quanto a linguagem existem para dar significado (24). Assim que a existência não é apenas um evento, mas um enunciado (27). E o evento da existência

tem uma natureza dialógica. De acordo com esse modelo de simultaneidade, Holquist propõe, então, que o “ser” pode ser lido como autoria, como signo, como uma estória, e como um texto (27). Holquist lembra que dialogismo, para Bakhtin, é concebido em forma de arquitetônica, ou seja, o “ser” é uma construção. A existência é lida como um livro (28).

Dionísio Vila Maior em *Heteronímia e Dialogismo* (1994) argumenta que Fernando Pessoa associava o sujeito ao projeto da linguagem (32). Portanto, sendo Ricardo Reis autoria de Fernando Pessoa, é um signo dentro do contexto literário mundial, e é igualmente ficção, pela qual Saramago lhe cria um novo espaço fictício.

A teoria do sujeito e da linguagem de Bakhtin sustenta o caráter social e intersubjetivo quer da linguagem, quer do pensamento, condenando, assim, as teorias que se esquecem que o discurso estabelece, sobretudo, uma ligação entre os vários sujeitos, e que as vozes dos “outros” se juntam à voz do sujeito explícito da enunciação. O testemunho de Holquist é de que toda a obra de Bakhtin “stands under the sign of plurality, the mystery of the one and the many” (307). Ao falarmos em multiplicidade, lembramos que Fernando Pessoa em vida teve a sua obra poética assinada por si mesmo e por outra galáxia de poetas, a quem ele chamou heterônimos. De fato, o termo heterônimo é invenção de Fernando Pessoa e denota um tipo de alter ego criativo: uma personalidade separada, e um ser que produz poesia e prosa seguindo estilos próprios. Dos vários heterônimos que Fernando Pessoa criou os três mais famosos são: Alberto

Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis. Além deles, o semi-heterônimo Bernardo Soares é igualmente importante devido a ser o autor do único livro em prosa que Fernando Pessoa teria escrito: *Livro do Desassossego*. Na carta a Adolfo Casais Monteiro (13 de janeiro de 1935), Fernando Pessoa explica a sua heteronímia. Para cada heterônimo que criou, Fernando Pessoa calculou-lhes minuciosamente uma biografia, atribuindo-lhes elementos intelectuais e sentimentais, com os quais desenvolveu a obra poética dessas personalidades.

O complexo problema da gênese e do desenvolvimento dos heterônimos de Pessoa tem sido analisado por críticos sob várias perspectivas. Não é nosso propósito nesta tese fazer um apanhado da teoria crítica sobre a questão da heteronímia de Fernando Pessoa; entretanto, faz-se necessário uma sinopse desse fenômeno para chegarmos à proposta bakhtiniana de que é possível compreender esse processo que Pessoa chamou de “despersonalização,” através de uma abordagem dialógica e polifônica.

A primeira parte deste capítulo, portanto, introduz a heteronímia pessoana analisando-a sob a perspectiva da crítica dialógica de Bakhtin. A premissa, portanto, é de que a construção de uma personagem é também a construção de uma personalidade. Isso é válido tanto para Fernando Pessoa quanto para José Saramago. Na segunda parte, analisamos como o escritor cita a poética dos heterônimos, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e a obra do próprio Ricardo Reis a fim de (re)construir a personagem Reis, bem

como rever a sua personalidade inventada por Fernando Pessoa. Além disso, Saramago convida os temas borgesianos à narrativa. Saramago utiliza-se das vozes dos heterônimos para construir a personalidade de Reis/personagem, e, portanto, valida por a autoridade dos seus escritos, e igualmente confirma no plano literário a explicação da heteronímia de Fernando Pessoa, i.e., cada heterônimo é, de fato, outro nome, outra biografia, outra personalidade distinta da de Fernando Pessoa. Portanto, o projeto de Saramago é recriar o mesmo Ricardo Reis, conforme planejado por Fernando Pessoa, no entanto quer testar não a criação, mas sim a sua obra poética e as ideologias que a acompanham. Na terceira parte deste capítulo analisamos como Saramago cita indiretamente Jorge Luís Borges. Como cita precisamente os motivos borgianos do labirinto, do espelho e do xadrez. O labirinto serve de símbolo para a questão da identidade, que o espelho para a questão do destino e o xadrez para a questão da morte.

O trabalho de ficcionalizar um ser literário, um poeta inventado por outro, é, por si só, inovador e merece cuidadosa atenção. No entanto, o trabalho de Saramago nesse romance não é apenas o de citar e recriar o personagem Reis bem como os últimos meses da sua vida. A estética de citar de Saramago apresenta outras facetas e revela o seu projeto ideológico e político.

Em primeira instância a escolha de Reis é proposital porque com esse romance o escritor quer, sobretudo, trazer à baila a obra de Fernando Pessoa para a contemporaneidade, quer estabelecer um diálogo contemporâneo com o poeta

português que é considerado o mais importante do século XX em Portugal. Segundo, sendo Reis um alienado, passivo, apenas um “espectador do mundo,” e sendo essa atitude igualmente um reflexo da vida política e social que levou Fernando Pessoa, Saramago, um ativista político Marxista, resolve arquitetar a construção desse personagem de forma a dialogar e confrontar essa posição de alienação. Em entrevista a Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago*, Saramago diz que a função primordial do escritor não é a de ser representante de uma determinada ideologia, seja ela política ou social. No entanto, e apesar de separar a “condição do escritor da de militante político,” como ele responde a Carlos Reis, Saramago é consciente de que transporta para as suas narrativas uma voz que não pode ser abafada e que representa as suas ideologias. À pergunta de Carlos Reis “você refuta a noção de literatura de partido?”, Saramago responde:

Eu refuto a literatura de partido, coisa que, aliás, parece que pode deduzir facilmente daquilo que fiz até hoje. O que eu não refuto é isto: se eu estou ideologicamente determinado ou caracterizado de uma certa maneira, se sou uma pessoa cujo mundo está organizado também em função de um certo entendimento da História ou da sociedade ou do funcionamento das forças sociais, então, eu creio que, mesmo que eu não esteja a dizer naquilo que escrevo ‘Viva o

Partido!”, é fácil ao leitor atento entender que o autor que ele está a ler pensa de uma maneira determinada. (74)

O Reis de Saramago é posto num laboratório a fim de ser testado para ver até quando agüenta viver alienado numa Lisboa de 1936, em plena era da ditadura portuguesa, conforme sugere Silva.

Além de criar um Reis, personagem fictício, Saramago cria também um Pessoa fictício; e sutilmente inverte o papel dos dois na sua ficção. Ora, Saramago faz com que Reis que era apenas um ser literário, possa a ter vida dentro dos parâmetros ficcionais, e faz com Pessoa, que no tempo cronológico da narrativa já é morto, volte do mundo do além para dialogar com o seu heterônimo. Essa inversão é, além de curiosa, sintomática porque des-situa a identidade de Reis e de Pessoa. Assim, e ironicamente, podemos dizer que o personagem Pessoa assemelha-se a um heterônimo, enquanto Reis assemelha-se ao criador. Essa inversão vai se tornar mais evidente a partir do momento em que um personagem cita o outro indiscriminadamente como se o texto fora seu próprio e na medida em que há o confronto ideológico entre a poética de um e a de outro. Os pontos altos do romance estão justamente nos diálogos literais que Reis e Pessoa carregam.

A estética de citar de Saramago em *O Ano da Morte* pode igualmente ser lida como uma alegoria à complexa criação heteronímica de Pessoa. Deve, contudo, ser lida como um esforço artístico e imaginativo do escritor de dialogar e confrontar com essa(s)

complexa(s) identidade(s) de Fernando Pessoa. Ao embrenhar na saga de descobrir “quem é Reis” e “quem é Pessoa,” Saramago cria uma narrativa pluridiscursiva que reflete uma atitude democrática, pois permite que várias vozes se confrontem entre si, como se o tecido narrativo fosse mesmo um laboratório experimental onde o escritor testa outras possibilidades poéticas.

Heteronímia pessoana: “Drama em Gente”

Angel Crespo em *Estudos Sobre Fernando Pessoa* (1998) relembra que Fernando Pessoa definiu a sua produção heteronímica de “drama em gente,” isto é, não em atos ou jornadas, como sucede no teatro convencional, mas “em personagens” (68). Para Crespo a heteronímia é, sobretudo, um “drama intelectual” dividido em quatro personagens principais (Caeiro, Pessoa, Reis e Campos e numa semipersonagem: Bernardo Soares) (71). Crespo argumenta que Fernando Pessoa justificava a sua maneira de entender e orientar a sua poesia heterônima dizendo que “lhe assistia o direito de criar personagens,” assim como assistia a Shakespeare (112-3). No entanto, a diferença entre eles, como aponta Crespo, estava no fato de que quando Shakespeare criava uma personagem, duas coisas sucediam: primeiro, a personagem era apenas “objeto de suas preocupações,” até o dramaturgo dar cabo à obra, e, como consequência, à vida da personagem que criara. Segundo, que uma vez que a obra estava terminada, Shakespeare podia “desinteressar-se dela” (113). Contrariamente,

continua Crespo, Pessoa nunca se desinteressava de seus heterônimos. Eram eles que “determinaram, por exclusão, quais dos seus poemas ele deveria assinar,” e influíram constantemente na temática e no estilo do que escrevia (114). Crespo argumenta que as personagens de Fernando Pessoa eram, para o poeta, não apenas personagens, como no sentido das de Shakespeare, mas eram “gente,” isto é, “estavam vivas enquanto personagens não canceladas e atuantes” (115).

Dado esse caráter de “gente” como proposto pelo próprio Fernando Pessoa e retomado na análise de Crespo, a voz de cada heterônimo é, podemos dizer, autônoma, e não apenas representacional. A criação heteronímica é, dessa forma, um *paragon* da impossibilidade de se outorgar a uma única voz autoridade plena. Portanto, o caráter intrinsecamente dialógico da produção poética de Fernando Pessoa é o que Saramago intenta primeiramente retomar em seu romance.

Em *Heteronímia e Dialogismo* Dionísio Vila Maior (1994), abordando a heteronímia de Fernando Pessoa de acordo com as teorias de polifonia e dialogismo de Bakhtin, explica que o seu interesse pelos heterônimos deriva da “consciência nítida que Fernando Pessoa patenteia de que o seu “eu” se conforma não como um sujeito vazio, mas como um sujeito rico em ‘vozes’ interiores destoantes”(15).

De acordo com Dionísio Maior, a heteronímia pessoana é também uma teoria do Sujeito aos moldes de Bakhtin. Em termos de teorização literária, Maior argumenta que a produção heteronímica pode ser representada em termos de alteridade, dialogismo e

polifonia. Ora, alteridade porque para Fernando Pessoa a primazia na sua criação era a pluralidade do sujeito. Fernando Pessoa criou pessoas; por conseguinte, criou textos com possibilidades de múltiplas leituras. E ao criar “textos” assinados por personalidades distintas, Fernando Pessoa inventou, obviamente, “autoria,” bem como novos “signos” lingüísticos. Dessa forma, instalou de vez a falência monológica à qual Bakhtin rebatia. O “eu” de Fernando Pessoa é um “eu” descentrado, ou pelo menos dá-se conta de que há sempre um centro e um não-centro.

Finazzi-Agro, conforme citado por Maior, resume bem o problema do ser duplo em Fernando Pessoa ao dizer:

O vazio entre “eu” e “outro” é precariamente exorcizado no falso movimento que permite ao escritor português [Fernando Pessoa] recusar seja o tautológico “eu sou eu” da tradição metafísica ocidental, seja o irreversível “je est un autre” rimbaudiano, proclamando, ao contrário, que o “homem mais perfeito é o que com mais justiça possa dizer eu sou todos os outros. (65)

A heteronímia é dialógica, conforme propõe Maior, porque “ao discurso de Pessoa está inerente um *tu* – o *outro* (que é ao mesmo tempo sujeito e objeto),” ou seja, o “eu” pessoano se encontra “ameaçado” porque não consegue pensar como uno (81). Além disso, e como realça Maior há a maravilhosa “fortuna estético-literária” provinda da criação heteronímica.

Antonio Tabucchi, especialista em Fernando Pessoa, conforme citado por Maior, é quem explica claramente o diálogo que é estabelecido com o “eu” justamente por causa da existência do “outro”.

Na ficção literária, isto é, na criação de personagens inexistentes, neste extravagante jogo de tênis em que a bola é lançada só pelo autor, enquanto a personagem está do outro lado da rede com a função por assim dizer, de que lhe sejam lançadas as bolas, Pessoa aceitou jogar até às últimas conseqüências. Com ele, o jogo desenrolou-se nos dois sentidos: a certa altura, aquele, ou melhor, aqueles que estavam do outro lado da rede responderam. E Pessoa, lealmente, jogou. (67)

A heteronímia pessoana também é polifônica porque Fernando Pessoa viveu, como aponta Maior, um tempo de crise cultural, científica e de valores, no qual era impossível alcançar um “Todo,” o absoluto apenas na palavra poética do “eu.”

Massaud Moisés, conforme citado por Maior, esclarece que:

Ao gerar os heterônimos, Pessoa refletia um estado de coisas culturalmente revolucionário, ou pelo menos repleto de significativas mudanças. Diríamos que viveu num tempo heteronímico por antonomásia, e soube dele extrair o melhor partido. (72)

Por ser um sujeito empírico e histórico e também social e ideológico, Maior conclui que a heteronímia que lhe interessa é a que só se pode ser vista como:

Uma prática que reflete um sujeito poético, que concebido na sua totalidade, afirma a sua pluralidade, através de outros – através, portanto, de posições poéticas – garantindo-lhes não só um nome, um perfil psicológico e ideológico, uma índole expressiva, mas ainda a possibilidade de se articularem dialogicamente: ‘eram gente’. (101)

Jorge de Sena na introdução ao *Livro do Desassossego* que se encontra em *Fernando Pessoa & CA. Heterónima* (1982) aponta que não é possível interrogarmos quem foram eles, cogitarmos as suas existências, se existiram ou não, porque mesmo cada um visto na sua individualidade é muitos, característica inerente a Fernando Pessoa. Sena é peremptório ao afirmar que o poeta não foi um ‘eu,’ mas um ‘anti-eu’ (180). A explicação de Sena da heteronímia é a da mascarada, o que assemelha-se à teoria do elemento carnavalesco de Bakhtin. Sena afirma:

Os heterônimos, parecendo máscaras, o não são, mas as realidades virtuais de um homem que cindiu em estilos as suas íntimas contradições e versatilidades, e que, tal como o átomo da física moderna que nascia quando ele fazia essas experiências consigo mesmo, era, rodeado de ‘eus’ positivos, um anti-eu. (181)

Eduardo Lourenço em *Fernando Pessoa Rei da nossa Baviera* (1986) falando por ocasião do quinquagésimo aniversário da morte de Fernando Pessoa esclarece o mito em que se tornou o poeta. Lourenço explica o mito através da criação heteronímica da seguinte maneira:

Custa-me a imaginar que alguém possa um dia falar melhor de Fernando Pessoa que ele mesmo. Pela simples razão de que foi Pessoa quem descobriu o modo de falar de si tomando-se sempre por um outro. E como os deuses lhe concederam um olhar imparcial como a neve, o retrato que nos devolve do fundo do seu próprio espelho brilha no escuro como uma lâmina. Quando encarnada em figuras que parecem vivas – e ele mesmo supunha mais vivas do que ele essa descoberto de si como outro, convertida em jogo da sua verdade, chamou-se heteronímia. O célebre ‘drama em gente,’ a invenção dos *Pessoas-outros* destinados a cumprir pelo único que havia os sonhos de felicidade ou grandeza imaginários que só de os pensar o destruíam, é o último acto do longo processo de dissolução do Eu inaugurado pelo Romantismo. Fernando Pessoa, criador único do seu próprio mito, chamou-lhe ‘drama em gente’ e baptizando-o assim ficou aquém da verdade. (9, 13-14)

De modo que ao categorizar a heteronímia pessoana como postura “aquém da verdade,” está implícito no discurso de Lourenço que a criação poética de Fernando Pessoa é desconcertante, quiçá pós-moderna no sentido de que para tal não há respostas definidas. E Saramago escreveu igualmente uma nota sobre o “drama em gente” heteronímico dizendo que cada um deles é “a expressão individualizante de um conteúdo plural que se tornou singular no seu fazer-se”⁴. Na entrevista dada à revista “O Público,” Saramago diz que “Pessoa dá para tudo. Se quisermos viver em paz com ele, teremos de *o aceitar como foram*”⁵. E quando questionado sobre o porquê de ter escolhido Ricardo Reis, o heterônimo com o qual “Saramago se identificará menos,” o escritor responde:

Quando mais tarde avancei no conhecimento de toda aquela "gente" - foi muito importante para mim a antologia organizada por Adolfo Casais Monteiro, cuja segunda edição, a que tenho, saiu em 1945 - e sobretudo comecei a penetrar mais profundamente no espírito do Reis, achei-me diante de algo que quase por instinto rechaçava, aquela sua ideia de que a sabedoria consiste em contentar-se cada um com o espectáculo do mundo... Pensava já então, e continuo a pensá-lo, que se a alguém o espectáculo do mundo contenta, ao menos que tenha a decência de não chamar sabedoria a essa atitude. Direi que "O Ano da Morte de Ricardo

Reis" foi precisamente escrito para mostrar a Ricardo Reis o espectáculo do mundo (de Portugal também) e perguntar-lhe se continuava a considerar sabedoria a mera contemplação dele. Foi portanto para resolver o choque entre uma admiração sem limites e uma rejeição sem limites que escrevi o romance.

De um lado temos a complexa e já largamente estudada heteronímia de Fernando Pessoa, de outro temos um romance, *O Ano da Morte*, onde as vozes dos heterônimos ecoam de forma a ajudar na construção da personagem Ricardo Reis.

Como ponto de partida, Saramago retoma o projeto que havia sido empreendido por Fernando Pessoa, ou seja, dá vida fictícia a um personagem, baseando-se nos fatos "reais" que dele se sabia. O Reis de Saramago viaja de volta do Brasil porque para lá tinha sido exilado, conforme afirmara Fernando Pessoa. No início do romance, o Reis de Saramago é exatamente o mesmo de Fernando Pessoa. O que acontece no desenrolar da narrativa, a sua ficcionalização, é o que está em xeque, pois demonstra todo o processo de arquetônica e dialogismo nos quais a narrativa de Saramago se engaja.

Portanto, nesse romance, Saramago ficcionaliza a suposta continuação do último período da vida de Ricardo Reis, o autor das odes clássicas ao estilo de Horácio e com timbre estóico. Álvaro de Campos define Ricardo Reis como "pagão por natureza, o seu estilo é dendo e construído". Ricardo Reis é também monárquico, educado num colégio de Jesuítas, latinista, semi-helenista, e amante do exato. O seu espírito é grave, medido e

ansioso de perfeição. E assim como Caeiro, o seu mestre, aconselha a aceitar calmamente a ordem natural das coisas, elogia uma vida campestre, é indiferente ao social; e, mais uma vez, como Caeiro acredita que é necessário gozar a vida sem muito pensar. Angel Crespo considera as odes de Ricardo Reis como as “páginas mais ricas e profundas” que Fernando Pessoa escreveu (72). Crespo ainda nos relembra que certa feita Fernando Pessoa escrevera a Mário de Sá-Carneiro que com Reis “tinha alcançado o período culminante da sua maturidade literária”. Crespo explica que o paganismo de Ricardo Reis se fundamentava na dialética de uma visão intelectual da verdade. Para Ricardo Reis a religião deve ser pagã politeísta, pois a natureza é plural; portanto, a necessidade de haver pluralidade na concepção e aceitação dos deuses. Segundo, Crespo diz que para Ricardo Reis a religião pagã é humana, assim que os atos dos deuses são os atos de homens admiráveis.

Segundo João Alves das Neves em *O Poeta Singular e Plural* (1974), um dos muitos heterônimos de Fernando Pessoa, Frederico Reis, definiu com olhar crítico a obra de Ricardo Reis da seguinte maneira. Resume-se num epicurismo triste toda a filosofia da obra de Ricardo Reis. Para Reis cada qual de nós deve viver a sua própria vida, isolando-se dos outros e procurando apenas, dentro de uma sobriedade individualista, o que lhe agrada e apraz. Não deve procurar os prazeres violentos, e não deve fugir às sensações dolorosas que não sejam extremas.

Segundo Coelho, além do paganismo e dos deuses, outro tema que povoa a poética de Ricardo Reis é o da morte e do destino universal. E esses temas são retomados por Saramago em *O Ano da Morte*. Coelho explica que essa angústia de ter que aceitar o destino voraz era também partilhada pelos gregos. E assim como eles, Ricardo Reis reconhece que deve fazer da imperfeição da vida terrena uma compensação, recriar a sua imperfeição através da criação estética, fazendo da própria vida uma arte. Por isso, confessa a Lídia, a musa dos seus versos, que prefere o tempo presente ao futuro. Prefere pensar no agora a pensar no que não sabe que virá. Prefere a inconsciência à plena sabedoria. Prefere, portanto, “contentar-se com o espetáculo do mundo.”

De fato, Ricardo Reis, conforme concebido por Fernando Pessoa, foi o mestre da estética enquanto escrevia. E o mais intrigante é que embora Fernando Pessoa tenha concedido a Ricardo Reis uma biografia tão elaborada, e tenha “despersonalizado” tão completamente nesse heterônimo, criando, portanto, uma nova poética e linha de pensamento, Ricardo Reis, de fato, nunca existiu, como nenhum dos heterônimos. Ou seja, Ricardo Reis é um trabalho estético consciente, embora singular. Essa consciência da singularidade heteronímica de pessoana tinha também Saramago, por isso, concedeu-lhe a palavra de maior autoridade, por isso traz essa questão heteronímica de volta no fim do século XX. Dessa vez, em prosa, no romance. Dessa vez, com inovações, diríamos igualmente inovadoras.

Aqui acaba o que a nós nos foi dado por Fernando Pessoa sobre Ricardo Reis, ou seja, por ocasião do falecimento do poeta, isso era tudo o que se sabia do paradeiro de Ricardo Reis. Todavia, Saramago julgou que devia continuar a biografia de Ricardo Reis que estava exilado no Brasil. Saramago concede-lhe outros nove meses de vida fictícia.

Abaixo mostramos os depoimentos que esclarecem que é Ricardo Reis, dados, consecutivamente, por Fernando Pessoa na carta a Adolfo Casais e por José Saramago em *O Ano da Morte* para que se entenda o que este último resgatou de Fernando Pessoa, e o que pretende fazer doravante. Em outras palavras, o processo de arquetônica de Saramago lança o seu primeiro tijolo.

(Fernando Pessoa): Ricardo Reis nasceu em 1887, no Porto, é médico e está presentemente no Brasil, foi educado num colégio de Jesuítas, é, como disse, médico; vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico. É um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria⁶.

(José Saramago): nome Ricardo Reis, idade quarenta e oito anos, natural do Porto, estado civil solteiro, profissão médico, última residência Rio de Janeiro, Brasil, donde procede, viajou pelo Highland Brigade, parece o princípio duma confissão, duma autobiografia íntima, tudo o que é oculto se contém nesta linha manuscrita, agora o problema é descobrir o resto, apenas. (17)

“Descobrir o resto” soa como um convite ao leitor para adentrar às portas da ficção de Saramago. Os fios da rede (vozes) são providenciados por Fernando Pessoa, e Saramago, o redeiro, tem que juntá-los.

Partindo de fatos “reais” sobre a vida de Ricardo Reis, Saramago constrói o romance cujo título, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, antecipa o breve destino funéreo do protagonista. O Reis que chega a Lisboa é exatamente a mesma personalidade conforme houvera sido criada por Fernando Pessoa. Dessa forma, Saramago valida a total existência de Ricardo Reis, e a palavra de autoridade de Fernando Pessoa. Reis passa as noites a caminhar pela cidade de Lisboa como um estrangeiro que regressasse à pátria de onde não mais faz parte, pois tudo lhe é estranho. Vive a fazer observações sobre a cidade e as suas estátuas. Relaciona-se amorosamente com Lídia (no romance uma empregada do hotel; nas odes de Ricardo Reis, a sua musa com quem tem um relacionamento platônico), e com Marcenda por quem no romance nutre um sentimento platônico, enquanto tem um relacionamento carnal com Lídia. Ele ainda tem encontros com o fantasma de Fernando Pessoa que volta do território do além para dialogar com a sua criação.

De todos os fatos ocorridos nesses nove meses de vida real (dentro dos parâmetros da ficção) que ganha Ricardo Reis, os encontros que mantém com o fantasma de Fernando Pessoa são os mais fascinantes. Durante as aparições de Pessoa a

Reis, os dois se engajam em diálogos sobre diversos temas, entre os quais a vida, a morte, o destino, a identidade e a linguagem figuram entre os mais sedutores.

Que identidade tem Ricardo Reis, todavia? Isso é a pergunta chave do romance. E a narrativa pode ser lida como a busca de Ricardo Reis pelo o seu “eu” que só vai poder ser conquistada através da descoberta do seu criador, Fernando Pessoa, primeiramente.

De acordo com Maria Alzira Seixo em *Lugares da Ficção em José Saramago* (1999), *O Ano da Morte* é uma “aliança do facto com a ficção,” e uma “macroestrutura narrativa” alegórica, na qual nada acontece a não ser o que já se sabia (87). Em primeira instância é dessa forma que Saramago cita a obra poética heteronímica de Fernando Pessoa para dar continuação a tudo o que já sabemos sobre Ricardo Reis. No entanto, o escritor reserva-se ao direito de engendrar o fato como sendo objeto da ficção.

Na parte que se segue mostramos como Saramago convida outras vozes para reconstruir a personalidade de Reis, personagem fictício, no entanto, moldado a Ricardo Reis, personagem literária, heterônimo de Fernando Pessoa.

Saramago cita os heterônimos: criação da identidade fictícia de Reis

Alberto Caeiro

Num primeiro plano, as citações feitas à obra de Caeiro aparecem principalmente em forma de sátira. Saramago utiliza-se satiricamente das palavras de Caeiro e de

Campos a fim de caracterizar o personagem Reis. Num segundo plano, a citação serve para renunciar a consciência do escritor e reconhecer a dos outros, no caso a de Caeiro, como palavra de autoridade.

Para Bakhtin, o uso irônico da palavra de outra pessoa é muito comum nas relações dialógicas, pois é comum um falante citar outro investindo num novo valor ao que está sendo citado. Se a atitude do falante for de dúvida, indignação, ironia, escarnecimento ou de ridicularizar, então ocorre a sátira; mas quando a citação é feita através de um processo em que o escritor fala através da palavra de outra pessoa, e introduz uma nova “direção semântica,” a isso é chamado de paródia (*Problems*, 160). A nova palavra pode se tornar uma “arena de conflito” entre dois pólos antagônicos. Assim que a percepção da palavra de outra pessoa através da paródia é feita com mais cuidado.

A sátira e a paródia em *O Ano da Morte* funcionam também como uma alegoria à criação pluralística de Fernando Pessoa, isto é, o escritor fala pela voz de outros, ao mesmo tempo em que com eles estabelece um diálogo, um debate. E as citações no romance não são apenas ornamentos de representação mimética da realidade; pois, a estética de citar em Saramago crítica, sobretudo, a atitude de alienação de Fernando Pessoa, e até certo ponto dos seus heterônimos, bem como estabelece um diálogo cíclico sobre a questão existencial.

“O Guardador de Rebanhos,” a coletânea de poemas mais famosa de Alberto Caeiro, ecoa pelas páginas do romance⁷. E Caeiro conforme idealizado por Pessoa negava toda e qualquer forma de filosofia, logo toda forma de pensamento e significação – pelo que rejeita qualquer tipo de categorias filosóficas, como o tempo e o espaço, mas também toda a categoria lingüístico-literária, como a personificação, a denominação, a classificação, ou a metáfora. De acordo com Dionísio Maior, em Caeiro e no poema *O Guardador de Rebanhos* é o primeiro a estampar uma atitude de manifestação “heteronímica do eu”.

Logo de início, o narrador discursa sobre o Highland Brigade, navio em que Ricardo Reis viajava de volta a Portugal, com ecos de Caeiro: “enfim entrará o Tamisa como agora vai entrando o Tejo, qual dos rios o maior, qual a aldeia”(12). O poema XX dessa coletânea sobre o rio Tejo que é diferente do rio que corre pela aldeia do poeta, vai ser retomado mais adiante no romance quase que como uma citação literal⁸. Aqui o narrador valida por completa a palavra máxima de autoridade de Caeiro. Reis está falando dos navios de guerra afundados no Tejo em referência à afirmação de Caeiro “O Tejo tem grandes navios.” Sendo que Reis considerava Caeiro o seu mestre, Saramago aproveita essa “verdade” literária para afiançar que o seu Reis, personagem, é o mesmo Reis que tinha Caeiro por mestre:

Devem ser os contratorpedeiros, aqueles que têm nomes de rios,

Ricardo Reis não se recorda de todos eles, ouviu pronunçá-los ao

bagageiro como uma ladainha, havia o Tejo, que no Tejo está, e o Vouga, e o Dão, que é mais perto, disse o homem, aqui está pois o Tejo, aqui estão os rios que correm pela minha aldeia. (111)

A alusão ao rio que invoca uma imagem bucólica é também significativa porque tanto Caeiro quanto Reis incentivavam uma vida campestre. De fato, Reis é um alienado cosmopolita, o que lhe confere uma contradição aparente, pois embora viva na cidade, nela não participa. Reis não é apenas um alienado das cidades, é um alienado dos problemas sociais e políticos que as envolvem. Vive hospedado no hotel Bragança, mas passa as noites a caminhar pela cidade de Lisboa como se dela fosse apenas mais uma paisagem, e não um cidadão engajado com o que se passava no país de 1936.

A coisa mais natural do mundo é chegar-se um homem à beira do cais, mesmo sendo noite, para ver o rio e os barcos, este Tejo que não corre pela minha aldeia, o Tejo que corre pela minha aldeia chama-se Douro, por isso, por não ter o mesmo nome, é que o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia⁹. (112)

Ao retomar esse poema de Caeiro, o escritor começa a confrontar o tema central da ideologia de Caeiro que é de certa forma também a de Reis: “o não pensar,” isto é, o sentido de alienação diante do “espetáculo do mundo,” que também é característica da vida de Pessoa. Esse “não pensar,” de Caeiro e esse “espectador do mundo” de Reis

estão em xeque no romance, pois a ideologia de Saramago intenta rebater esse ponto de vista¹⁰.

Embora o *locus aemenuus* do homem de Caeiro esteja na aldeia e a de Reis em Lisboa, a idéia de contemplação em busca de significado é o que está em xeque nesse episódio. A singularidade do *locus* que um determinado sujeito ocupa em vida demonstra que ele ocupa um “evento de existência” particular e que não pode ser compreendido por outro, mas apenas “compartilhado” através do diálogo, como articula Holquist (36).

O mesmo rio visto por Caeiro não é o mesmo visto por Reis. Pessoa tinha consciência dessa impossibilidade do sujeito de não poder observar um evento da existência de pontos diferentes, portanto, almejou a completa alteridade na criação heteronímica, estabelecendo assim diálogos que seriam vistos sob diferentes perspectivas.

O poema VIII de “O Guardador de Rebanhos” também aparece no romance, mas o que no poema original é atribuído ao menino Jesus, em *O Ano da Morte* é atribuído a um rapazinho¹¹. Dessa forma, a autoridade máxima da palavra da Bíblia que já fora transgredida no poema de Caeiro, aparece com um novo enfoque subversivo, pois o escritor humaniza ainda mais a figura transcendental de Jesus:

Este pensar num rapazinho visto de relance numa sossegada
estação de caminho-de-ferro, este desejo súbito de ser como ele, de

limpar o nariz ao braço direito, de chapinhar nas poças de água, de colher flores e gostar delas e esquecê-las, de roubar a fruta aos pomares, de fugir a chorar e a gritar dos cães, de correr atrás das raparigas e levantar-lhes as saias, porque elas não gostam, ou gostam, mas fingem o contrário, e ele descobre que o faz por gosto seu inconfessado. (315)

Se Caeiro já havia banalizado uma entidade cristã divina, o menino Jesus, tirando-lhe assim qualquer conteúdo dêitico, ao fazer com que a criança fugisse do céu para viver como uma criança comum na sua aldeia, Saramago vem a colaborar para que esse processo de alteridade se estabeleça na perfeita viabilização do divino para o humano, num nível estético, para o “outro.” Ao transformar o menino Jesus num “rapazinho” de rua, Saramago que não é o poeta bucólico e do não-pensar, altera o conceito de “divinização” para um ser humano comum. Ora, temos aqui mais uma reflexão do engajamento político de Saramago que traz ao seu laboratório não um ser metafísico, mas um menino de rua, representante de desigualdade social.

Enfim, ao citar, ora em forma de sátira, ora em forma de paródia tais poemas específicos de Caeiro, Saramago atinge dois objetivos: primeiro, confirma o tema da alienação que é uma constante ideológica de Ricardo Reis, portanto, a citação é pertinente para a caracterização dessa personagem, e Saramago dialoga com essa postura satirizando o Tejo de Caeiro, deslocando o lócus ameno para a cidade de

Lisboa, e finalmente pondo Reis a questionar a filosofia do “não-pensar.” Sobretudo, o escritor assenta uma peça do mosaico identitário de Reis personagem nascido de Ricardo Reis, heterônimo.

Álvaro de Campos

As citações referentes à poética de Álvaro de Campos retomam os temas do cansaço e do sono, nascidos pela crise existencial de Ricardo Reis. De fato, ao citar Álvaro de Campos, Saramago começa a trabalhar o tema essencial da gênese heteronímica de Pessoa, a questão da identidade, e do ser fragmentado. O narrador de *O Ano da Morte* descreve:

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 na alma, um
desespero, se sabemos com bastante suficiêcia o que isso seja para
pronunciar a palavra e entendê-la. (18)

Reis também é um reflexo do pensamento de Campos, pois apesar do estoicismo aparente nas suas odes, sofre do mal de “ser-se,” indicativo de que não é tão alienado quando pareça à primeira vista. Dói-lhe a alma. Essa atitude é oposta a de Caeiro, e, portanto, o trabalho de Saramago de citar esses dois heterônimos para compor Reis se

torna mais fascinante à medida que estabelece padrões paradoxais entre o “não-pensar” e o ter “sono na alma” que vive cansada de existir.

“Degraus exteriores” nos remetem a idéia de *outsideness* na composição do ser, e conforme aponta Bakhtin, e cita Holquist, “we have no alibi in existence” (179). Em outras palavras é o que é exterior ao ser, o “outro,” que o ajuda a construir a si próprio, a ser uma “autoria” de si mesmo. A idéia de exterioridade presente através da representação paisagística de Lisboa será discutida no capítulo três deste trabalho.

Reis é todas as facetas do “outro,” é autoria, produto da invenção de Pessoa; é signo lingüístico, produto da engenhosidade de Saramago. A citação ao poema “Tabacaria” de Álvaro de Campos aparece indiretamente sendo incorporado por completo à fala de Reis¹²:

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.

(92)

O verso original de “Tabacaria,” todavia, lê-se da seguinte forma “E se soubessem quem é, o que saberiam?” Para Campos a pergunta é de ordem ontológica, enquanto que para Saramago é de ordem social. O ser de Campos é individual enquanto que o de Saramago é plural. Essa sutileza da incorporação do verso de Campos não passa despercebida a um leitor atento. No entanto e paradoxalmente, o escritor, através de

Pessoa personagem e mais adiante no romance, vai validar por completo a autoria da obra de Campos ao dizer; “e agora que já cedemos à fraqueza sentimental de citar, dividido por dois, um verso do Álvaro de Campos” (151).

Já no caso do poema “Linha Recta,” a citação a este poema é direta, e aproveita-se todo o material poético¹³.

Acho-a muito bonita, e ficou a olhar para ela por um segundo só,
 Não agüentou mais do que um segundo, virou as costas, há
 momentos em que seria bem melhor morrer, *Eu, que tenho sido*
cômico às criadas de hotel, também tu, Álvaro de Campos, todos
 nós¹⁴. (97-98)

O trabalho intertextual é rico na passagem acima onde o verso de Campos é incorporado à atitude de Reis, mas com esse último incorporando na mesma frase a autoria poética. O poema escolhido de Campos alude à questão existencial. Mas no romance apenas o verso que reflete a atitude Reis diante de Lídia é focado. O comentário do narrador “também tu, Álvaro de Campos, todos nós,” estabelece uma relação entre identidades. Compartilhar a existência com outros não é apenas estar em diálogo com outros seres, mas também com as configurações culturais das quais somos parte. A atitude de Campos de se achar “ridículo” ante os outros é corrigida: não apenas ele, mas “todos nós.” De fato, o vocábulo “ridículo” é completamente

intertextual, pois remete a outro poema de Campos “Todas as Cartas de Amor são Ridículas.”

Ao citar o poema “Adiamento” de Álvaro de Campos, o escritor nos mostra Ricardo Reis, que é um espectador do mundo, refletindo sobre a sua alienação. No entanto, devido ao arranjo dado à citação, essa contemplação é, de fato, uma reflexão do próprio Saramago¹⁵:

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. (60)

Em vez de corrigir a idéia de Campos de deixar para amanhã o que se deve fazer, Saramago aproveita a temática do adiamento para a ela acrescentar a idéia de um destino déspota que a tudo consome. O tema da morte, fim inevitável, é trazido à baila. E esse tema é parte fundamental do questionamento da poética de Pessoa e será analisado mais adiante.

Outro tema que é introduzido e reinterpretado é o da alienação. Nessa citação, o narrador como que cedesse à vontade contagiosa do pensamento de Ricardo Reis de não tomar partido na vida, de deixar para qualquer outro dia a decisão que precisa ser tomada. Tanto Campos quanto Saramago dialogam com a existência em si levando em conta o lugar singular que ocupam dentro dela. Esse diálogo entre o ser e a existência ganha contornos de um livro, propõe Holquist. A metáfora do livro de Holquist que é estabelecido através do diálogo existencial entre o ser e a existência é exposta nos seguintes termos:

My responses begin to have a pattern; the dialogue I have with existence begins to assume the form of a text, a kind of book. A book, moreover, that belongs to a genre. In antiquity, too, the world was often conceived as a book, the text of libri naturae. Bakhtin conceives existence as the kind of book we call a novel, or more accurately as many novels (the radically manifold world proposed by Bakhtin looks much like Borges' Library of Babel), for all of us write our own such text, a text that is then called our life. Bakhtin uses the literary genre of the novel as an allegory for representing existence as the condition of authoring. (30)

Ricardo Reis

A figura de Reis é matéria prima do romance de José Saramago. O projeto de Saramago é pô-lo em confronto com o social que Reis rejeita, ao mesmo tempo em que é reconstruí-lo, libertando-o assim do pai, Fernando Pessoa. Teresa Cristina Silva nota que Reis passa a ser um novo texto pertencente à experiência “romanesca” de José Saramago (169).

As citações referentes às odes de Ricardo Reis são sintomáticas, pois ocorrem repetidamente tanto direta quanto indiretamente. Segundo Silva, os textos de Reis povoam o romance inteiro constituindo, assim o “próprio tecido romanesco” da narrativa (169). De fato, é difícil o trabalho de separar as Odes de Ricardo Reis no texto de *O Ano da Morte*, pois os seus versos são incorporados com tanta familiaridade e abundância nos entremeios do texto que quase passam despercebidos ao leitor. Num simples encontro entre Reis e Lídia, por exemplo, o diálogo todo se constitui de versos ou de títulos tirados das odes do heterônimo¹⁶.

A voz de Ricardo Reis é acentuada e está presente logo na epígrafe do romance como uma representação nítida do compromisso de Saramago em dar prioridade dialógica à poética desse heterônimo. A primeira citação da epígrafe de *O Ano da Morte* é um verso da “Ode 320” de Ricardo Reis: “sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”¹⁷.

Essa citação de um verso em tom de aforismo torna-se adjetivo de Reis, que vira o epítome de “espectador do mundo.” No entanto, essa citação conforme apropriada por Saramago serve não apenas para validar a palavra de Fernando Pessoa, mas também serve de material ideológico contra o qual o escritor vai confrontar.

Esse Reis “espectador da vida” e alienado vai ser testado por Saramago para ver até que ponto consegue ser “sábio” e alienado diante dos acontecimentos do mundo de 1936: uma Europa conturbada, mas, sobretudo, um mundo onde se tem que conviver com os homens; e sendo Reis agora real vai medir forças com o destino. Por ocasião do lançamento de *O Ano da Morte*, Saramago concedeu uma entrevista ao jornal “O Público.” Ao receber a seguinte indagação: “Um espectador da vida, Ricardo Reis é, talvez de todos, o heterônimo com o qual José Saramago se identificará menos. Por que então este privilégio que lhe concede fazê-lo “herói” do seu livro?” A resposta de Saramago explica o projeto que tinha mente ao iniciar o romance:

Quando mais tarde avancei no conhecimento de toda aquela [gente] - foi muito importante para mim a antologia organizada por Adolfo Casais Monteiro, cuja segunda edição, a que tenho, saiu em 1945 - e, sobretudo, comecei a penetrar mais profundamente no espírito do Reis, achei-me diante de algo que quase por instinto rechaçava, aquela sua ideia de que a sabedoria consiste em contentar-se cada um com o espectáculo do mundo. Pensava já

então, e continuo a pensá-lo, que se a alguém o espectáculo do mundo contenta, ao menos que tenha a decência de não chamar sabedoria a essa atitude. Direi que *O Ano da Morte de Ricardo Reis* foi precisamente escrito para mostrar a Ricardo Reis o espectáculo do mundo (de Portugal também) e perguntar-lhe se continuava a considerar sabedoria a mera contemplação dele. Foi, portanto, para resolver o choque entre uma admiração sem limites e uma rejeição sem limites que escrevi o romance.

Em outras palavras, o projeto de *O Ano da Morte* era, sobretudo, político-ideológico nos seus primórdios. Depois de terminado, apresenta-se, todavia, como um inovador projeto estético, isto é, um romance excessivamente polifônico e, portanto, dialógico, que ao nível literário afiança toda a poética de Fernando Pessoa. No entanto, é importante ter em mente durante a leitura do romance a atitude política de Saramago, com carácter ativista e democrático.

E o mundo fictício que o escritor constrói é democrático, ou seja, o narrador não constitui uma voz única do saber, sobretudo porque democraticamente, esse lugar é concedido muitas vezes a outras vozes que se expõem controvertidamente.

Assim que essa citação da epígrafe do romance vai se retomada mais adiante com a seguinte ressalva: “ora, Ricardo Reis é um espectador do mundo, sábio se isso for

sabedoria” (90). Já numa outra instância dessa citação, o escritor parece aceitá-la ao pôr Reis meditando sobre o complexo problema do destino:

Ricardo Reis espanta-se por não reconhecer em si nenhum sentimento, talvez isto é que seja o destino, sabermos o que vai acontecer, sabermos que não há nada que o possa evitar, e ficarmos quietos, olhando, como puros observadores do espetáculo do mundo. (416)

Nessa passagem, portanto, o narrador vai parafrasear o verso; “sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo,” como que alegando ser impossível despegar desse fio crucial na poética de Pessoa. Igualmente em outras ocasiões o mesmo a força semântica e ideológica do mesmo verso é validada, e a voz latente de Saramago cede lugar ao paradoxo existencial e a dor de viver que o verso representa numa outra leitura poética. Se numa certa hora Saramago quer o ser ativo, noutra reconhece que há de ser passivo diante do “espetáculo do mundo”: “Não há resposta para o tempo, estamos nele e assistimos, nada mais” (323).

Em outras instâncias, Saramago experimenta esse mesmo verso em tom de zombaria e sátira. O narrador caracteriza a atitude sempre passiva de Reis, parodiando o seu verso: “Sentou-se num banco de cozinha, a assistir aos trabalhos domésticos” (327). E noutra ocasião, o narrador observa que Reis: “dorme pela manhã adentro, acorda e readormece, assiste ao seu próprio dormir” (345). Todavia, o narrador

igualmente cede a uma atitude, quiça intrínseca à condição humana, de que às vezes o que se resta a fazer é “ficarmos quietos, olhando, como puros observadores do espetáculo do mundo” (404).

Saramago em seu projeto experimental esgota todas as possibilidades da sua estética de citar ao referir-se a esse verso de Reis. Por fim, cruza intertextualmente a outros textos: “alguém que se sentou na margem do rio a ver passar o que o rio leva, à espera de se ver passar a si próprio na corrente” (298). Ora, nesta passagem o motivo do “espectador do mundo” é claro uma vez mais, no entanto a passagem lembra claramente a voz de Guimarães Rosa e o seu conto também existencial “A Terceira Margem do Rio.”

Embora em *O Ano da Morte* exista sim uma terceira voz narrativa que apresenta as personagens e que guarda a onisciência para adivinhar pensamentos, esta voz não pretende ser autoritária, mas dialogar com a atitude ideológica de Reis. Ora, se por um lado há uma engenhosa estética de citar as odes de Ricardo Reis, existe também uma força antagônica e ideológica que pretende impor-se contra a ideologia da alienação impregnada na definição de “espectador do mundo.”

Seixo argumenta que essa terceira voz narrativa “comunica uma focalização interna de índole monologal” (85). Todavia, ainda que a voz do narrador assuma uma atitude de onisciência e palavra de autoridade máxima, é nosso parecer que há uma cumplicidade (um diálogo) com o leitor que é o destinatário de vários comentários

feitos pelo narrador. Portanto, a voz quase onisciente do narrador não vai se sobressair como palavra infalível de autoridade, pelo contrário, vai dialogar contra essa atitude de Reis – e dialogismo é metaforicamente a “transgressão do poder,” como sugere Holquist¹⁸. A intenção, portanto, é a de rebate. Saramago desconstrói o tema da alienação ao esmiuçar todas as possibilidades da vida alienada de Reis.

Como dizemos anteriormente, Saramago aproveita o material factual dado por Fernando Pessoa para introduzir Reis, todavia, o que acontece a esse personagem na narrativa de *O Ano da Morte* é produto da imaginação do escritor. O Reis de Saramago retorna a Portugal para encontrar a sua musa, Lídia, que é intocável nas odes, mas vem reinventada como a criada do hotel, e com quem Reis vai ter relações amorosas muito diferentes das platônicas e idealizadas que mantinha com a Lídia das suas odes. Reis ao ganhar vida “real,” inverte o papel que desempenha com o seu criador Fernando Pessoa, ou seja, Reis vai dar conselhos a Fernando Pessoa, que é agora identidade “irreal,” pois está morto. Assim Reis ganha contornos de criador e Pessoa de heterônimo. Ao discordar de Reis, a voz de Édipo, antes latente porque nunca tivera representação, mas fora apenas representada pelo pai, agora entra em diálogo direto com ele. Enfim, se a voz do narrador rebate a de Reis, a esse último também é dado o poder de rebater a voz do seu criador, e, portanto, a narrativa é polifônica em todos os sentidos da palavra.

As outras citações que são feitas à obra de Reis, referem-se aos temas que povoam a sua criação poética. A “Ode 423” de Ricardo Reis, por exemplo, é largamente citada e explorada no romance, justamente por ser uma metáfora perfeita da criação heteronímica e do problema de alteridade em Fernando Pessoa, pois fala do ser múltiplo:

VIVEM em nós inúmeros;
Se penso ou sinto, ignoro
Quem e que pensa ou sente.
Sou somente o lugar
Onde se sente ou pensa.
Tenho mais almas que uma.
Há mais eus do que eu mesmo.
Existo todavia
Indiferente a todos
Faço-os calar: eu falo.
Os impulsos cruzados
Do que sinto ou não sinto
Disputam em quem sou.
Ignoro-os. Nada ditam
A quem me sei: eu ‘screvo.

No segundo encontro entre Reis e o espectro de Fernando Pessoa, a polifonia se faz por completo em relação à tematização da “Ode 423.” Os seus versos misturam-se a outras vozes literárias dificultando o trabalho de distinguir de quem é a fala. Destarte, o tema da busca pela identidade, pela resposta ao “que sou eu,” é alegoricamente representado. É como se Pessoa e Reis fossem colocados no palco para representar o drama de Édipo, a busca pela verdade, a busca pelo “quem sou eu.” O narrador abre as cortinas da peça e anuncia o diálogo afirmando que Reis tem uma curiosidade a desvendar:

R: Quem estiver a olhar para nós, a quem é que vê, a si ou a mim [?]

P: Vê-o a si, ou melhor, vê um vulto que não é você nem eu [.]

R: Uma soma de nós ambos dividida por dois [?]

P: Não, diria antes que o produto da multiplicação de um pelo outro.

Dois, sejam eles quem forem, não se somam,

multiplicam-se [.]

R: Crescei e multiplicai-vos, diz o preceito [.]

P: Não é nesse sentido, meu caro, esse é o sentido curto, biológico, aliás com muitas exceções, de mim, não ficaram filhos [.]

R: De mim também não vão ficar, creio [.]

P: E no entanto somos múltiplos [.]

R: Tenho uma ode em que digo que vivem em nós inúmeros [.]

P: Como vê, cada um de nós, por seu lado, vai dizendo o mesmo [.]

R: Então não valeu a pena estarmos multiplicados [?]

P: Doutra maneira não teríamos sido capazes de o dizer. (89-90) ¹⁹

Esse diálogo fascinante entre Pessoa e Reis reflete de várias formas aspectos concernentes à estética de citar de José Saramago em *O Ano da Morte*. Segundo Seixo, este trabalho de falas múltiplas forma-se numa “unicidade compósita” que é ainda realçada por um ritmo discursivo que omite o sistema de pontuação da norma lingüística para enfatizar a “escansão de incidência identitária” que é comum à pausa sistemática (92). Seixo acredita que esse fenômeno propicia uma fala “profética,” quase “original,” portanto onisciente (92). Todavia, a falta dos símbolos lingüísticos parecem ser uma tentativa de se aproximar a linguagem falada da escrita, de romper padrões lingüísticos autoritários, o que é representativo da ideologia de Saramago, isto é, a atitude não é monóloga, ao contrário, pretende cruzar as falas para que uma passe por outra sem nada que as distinga. De fato, e como será explicado no capítulo quatro deste trabalho, a questão da linguagem é um tema complexo nessa narrativa de Saramago bem como na poética de Fernando Pessoa.

O leitor atento vai descobrir em primeira instância a alusão clara ao poema “Passagem das Horas” de Álvaro de Campos, que traz o famoso verso: “multipliquei-me, para me sentir, para me sentir, precisei sentir tudo” ²⁰. Essa idéia de multiplicidade, de arquetônica é o que constitui a obra de Pessoa que na passagem acima se explica através da sua criação literária. Pessoa é uma galáxia de poetas, e como explica na carta

a Adolfo Casais: “vou mudando de personalidade.” O poeta ao multiplicar-se, foge à fluidez do “eu,” à sensação de que o “eu” não passa de um palco onde desfilam várias e confusas personagens. A heteronímia pessoana, portanto, pode ser interpretada à luz do que Bakhtin chama de alteridade e que tem a ver com o problema da relação entre o “eu” e o “tu.” Para Bakhtin, a essência da alteridade constitui a superação dos termos limitados do “eu” monológico.

Retomamos o diálogo. A seguir, Reis cita diretamente o texto bíblico em tom irônico. O escritor, assim, estabelece um jogo semântico com o verbo fascinante com o “multiplicar-se,” apontando para duas perspectivas. Pessoa rebate dizendo que o sentido “sagrado” é apenas denotativo, ou seja, refere-se ao “biológico” apenas. Enquanto que o seu “multiplicar-se” é conotativo, pois refere-se a sua própria criação estético-literária que é voltada para a “despersonalização” com o objetivo de alcançar as outras nuances do “eu,” através da criação do “tu.” Ainda sobre a idéia de multiplicidade, Reis cita o primeiro verso da Ode 423: “vivem em nós inúmeros.” Para Maior, há uma tentativa do sujeito de “mergulhar na multiplicidade discursiva” do seu mundo interior, e nesse poema é evidente a preocupação em reconhecer a “pluralidade do sujeito,” e igualmente ultrapassar um compromisso com esse “sujeito fraccionado,” sem que Reis negue evidentemente o valor da “pluralização inerente em si” (86). A nosso ver, a questão da multiplicidade pode, sobretudo, ser interpretada em termos de se identificar o sujeito como um signo, conforme explica Holquist²¹.

Ainda no diálogo acima encontramos reminiscências de outras vozes literárias²², porque como dito no capítulo um desta tese, a estética de citar de Saramago aproveita o material canônico da literatura mundial. Além disso, encontramos um verso inteiro do poema X “Mar Portuguez” da “Mensagem” de Fernando Pessoa: “valeu a pena? Tudo vale a pena se a alma não é pequena”²³. Todavia, se o verso na *Mensagem* era uma frase interrogativa, no diálogo de *O Ano da Morte*, aparece invertido aparece como uma frase negativa; “então não valeu apenas estarmos multiplicados.” Uma vez mais é Saramago substituindo o papel de Pessoa e de Reis, de criador e de heterônimo, de palavra de autoridade máxima para palavra a ser contestada.

A seguir, outro personagem do romance, Lídia, a camareira, cujo nome é da musa das odes de Ricardo Reis, igualmente cita a poética de Fernando Pessoa e dos heterônimos, o que provoca um rico emaranhado intertextual, e que facilmente passaria despercebido ao leitor não-atento:

Lídia: Eu não sou nada, não tenho instrução, o senhor doutor é que deve saber, com tantos estudos que fez para chegar à posição que tem, acho que quanto mais alto se sobe, mais longe se avista [...]

Reis: Assim em cada lago a lua toda brilha, porque alta vive, Lídia:

O senhor doutor diz as coisas duma maneira tão bonita. (375)

As primeiras palavras espontâneas de Lídia “eu não sou nada” referem-se ao verso de Álvaro de Campos “Tabacaria,” e apontam para o despreendimento dessa personagem,

bem como a sua simplicidade humana, o que é oposto à musa das odes de Reis²⁴. Lídia não é o amor platônico idealizado e nem a musa distante que Reis esperava encontrar. Ela é apenas uma criada de quarto, uma mulher que vem todas as noites deitar-se com ele. Uma mulher de pouca educação, e que não é cúmplice do “espectador do mundo.” Lídia, a operária, reconhece que o seu ser “nada” tem a ver com a sua condição econômica e não intelectual. Para Silva, Lídia representa a “recuperação pelo fio de Ariadne” que Reis precisa para sair do labirinto onde se encontra. “Lídia não vem pronta, metáfora concreta de uma tese a ser testada. Também ela cresce e cria. Deixa de ser um nome e passa a ter uma voz e um corpo. Deixa de ser ouvinte que aquiesce a um Ricardo Reis.” Teresa Cristina Silva que no seu estudo sobre *O Ano da Morte* dedica uma grande parte ao estudo de Lídia, diz que ela é uma “traição do romance” em contrapartida ao que se sabe sobre Ricardo Reis. No entanto, a nova Lídia também representa uma “ponte, um eco” no espaço do romance. É com ela, argumenta Silva, que Reis podia passar da “alienação” à “participação.” Lídia não aprendeu nada com livros, argumenta Silva. Por isso, tem a segurança e o equilíbrio de quem com o “espetáculo diário.” A resposta de Reis “[A]ssim em cada lago a lua toda brilha, porque alta vive,” verso tirado da “Ode 414,” rebate o verso de Campos no campo ideológico, e anula essa palavra de autoridade²⁵. Para Saramago o ser é algo, e não nada.

Saramago cita Borges

Como dito anteriormente, Saramago considera Borges, Kafka e a Fernando Pessoa os três maiores escritores do século XX. A nosso ver e a título de curiosidade, parece-nos relevante apontar as semelhanças, *grosso modo*, entre a escrita de Borges e a de Saramago no que tange à prática de citar.

Lisa de Behar (2003) in *The Passion of an Endless Quotation* articula que no universo de Borges é fácil reconhecer um mundo de “citações gravitacionais”(1). Para Behar, Borges mais de uma vez reconheceu “the precedence of a writing that cannot avoid quotation”(2). Embora não seja o nosso propósito fazer um trabalho comparativo entre a estética de citar de Borges e a de Saramago, nos parece relevante apontar para o fato de que há semelhanças claras na construção do discurso fictício com tendências polifônicas entre esses dois escritores. Dessa forma, Saramago arquiteta o seu romance, *O Ano da Morte*, seguindo uma tradição literária que ao mesmo tempo em que é moderna e clássica, ao mesmo tempo em que é portuguesa, é universal.

A citação indireta em *O Ano da Morte* se faz presente através da alusão à obra de Jorge Luís Borges, mais precisamente ao livro de Ricardo Reis tenta ler durante o romance, *The god of the labyrinth*, supostamente escrito por Herbert Quain, autor imaginário de Borges. Devotamos uma seção do capítulo dois explicando porque essa citação indireta é tão importante no romance, uma vez que ajuda a desvendar a essência do ato dialógico como parte da compreensão da existência. Como é prática da ficção de

Saramago, inexistem travessões e aspas, ou quaisquer sinais gráficos ou expressões indicadoras do locutor – e o resultado é que, em amálgama e em texto contínuo, surgem versos pessoais, palavras do narrador, réplicas das personagens de ficção, vozes eventuais de autores e textos rememorados. A presença de Borges serve para trazer de volta o questionamento fundamental de Pessoa enquanto vivo: a questão da identidade, ou seja, a citação é temática. Em *O Ano da Morte*, Saramago desenvolve a citação temática, ao citar indiretamente temas do universo de Borges, bem como incorporar na narrativa uma de suas “obras,” *The god of the labyrinth*²⁶. Operando com o motivo do labirinto, o romance toca diretamente na questão da identidade do sujeito. E operando com os motivos do espelho e do xadrez, o romance lida com temas importantes da poética de Fernando Pessoa: o destino e a morte, que também são vertentes da composição da identidade do sujeito.

Os traços biográficos de Reis e o estilo individual da sua poética são tecidos de forma a parodiar o tema do labirinto. Reis está em todos os labirintos: o existencial, o espacial, e o textual.

The god of the labyrinth – a identidade de Reis

O narrador de *O Ano da Morte*, *The god of the labyrinth* valida por completa a criação de Borges: num ato de cumplicidade literária se apropria do que Borges teria dito sobre o romance: gênero policial e escrito pelo autor irlandês Herbert Quain (351).

Reis o havia tomado emprestado da biblioteca do Highland Brigade e esquecera-se de devolvê-lo. Reis está sempre tentando lê-lo durante o tempo cronológico dos nove meses do romance, mas nunca consegue terminá-lo.

Tanto o livro quanto o seu autor são imaginários, nunca existiram; apenas tiveram uma breve existência nas páginas de Borges que escreveu um ensaio crítico “Examen de la obra de Herbert Quain” – incluindo *The god of the Labyrinth* – em *Ficciones* (1971), páginas 71-87.

Borges diz que Quain é um heterônimo virtual, “o autor” de sua própria estória “Las ruinas circulares,” na qual um homem descobre que ele não é mais que o personagem no sonho de alguém: “comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo” (87). Igualmente, Reis é também um ser imaginário, sonhado por outro: Fernando Pessoa.

The god of the labyrinth e o seu autor servem como metáfora da complexa identidade de (Ricardo) Reis. *The god of the labyrinth*, por si só é um labirinto textual das *Ficções* de Borges. Como aponta Silva, Reis é o “enigma indecifrado,” e o percurso pelo “autoconhecimento é sempre solitário, a menos que o sentido buscado escape ao existencial para inserir no social” (178). Essa interpretação reflete a ideologia de Saramago que é igualmente semelhante ao dialogismo de Bakhtin. Holquist explica que para Bakhtin o “ser” só é concebido de acordo com o entendimento do “outro.” Saramago está preocupado com a alienação do sujeito social, enquanto que Fernando

Pessoa estava apenas preocupado com o sujeito poético. Assim que o trabalho de Saramago nesse romance é separar esses dois sujeitos; embora discorde da idéia de alienação em termos sociais, Saramago também aceita e explora todas as nuances do sujeito poético.

Reis é o poeta das odes clássicas. É moderno e futurista, mas vive fora da sociedade do seu tempo, obcecado pela fuga do tempo e pela busca dos prazeres moderados, pelos amores plácidos das ninfas e pelo discurso racional e inteligente do mundo e da sensação. Reis, um alienado, mas está preso no labirinto intertextual onde tem que confrontar com várias vozes poéticas, umas suas, outras não em busca do seu “eu.”

Portanto, o questionamento “quem sou eu,” e “quem é o “outro” é alegoricamente representado pelo motivo da leitura impossível do *The god of the labyrinth*. Reis, espectador do mundo, observa, mas ao mesmo tempo é observado; deste modo ocupa uma posição única de espaço e tempo na existência. A sua própria voz reflete esse estado dual.

A citação ao *The god of the labyrinth* é direta à medida que faz referência ao título da obra e a seu autor. No entanto, nenhuma passagem desse romance virtual é citada. Quando cita o título e o seu autor, Saramago mescla a citação a uma outra citação direta provinda ou das odes de Ricardo Reis ou da poética de Fernando Pessoa.

Em *o Ano da Morte*, encontramos Reis entediado, relembrando a personalidade de Fernando Pessoa, e meditando sobre um deus em um labirinto, e sobre quem ele é:

Se somente isto sou, pensa Ricardo Reis depois de ler, quem estará pensando agora o que penso, ou penso que estou pensando agora o que penso, ou penso que estou pensando no lugar que sou de pensar, quem estará sentindo o que sinto, ou sinto que estou sentindo no lugar que sou de sentir, quem se serve de mim para sentir e pensar, e, de quantos inúmeros que em mim vivem, eu sou qual, quem, Quain, que pensamentos e sensações serão os que não partilho por só me pertencerem, quem sou eu que outros não sejam ou tenham sido ou venham a ser. (21)

A passagem polifônica acima situa Reis meditando a questão da identidade: “quem sou eu,” e ele o faz através de várias vozes. Um verso da ode de Reis é (re)citada; “vivem em nós inúmeros;” versos de Caeiro que lembram a ideologia do “o não-pensar” saltam aos olhos. Além disso, o jogo de alegorias é intenso: Reis é colocado no mesmo nível existencial de Quain, pois tanto um quanto o outro jamais existiram, a não ser na literatura (inventada). Por extensão, a tradição literária do século XX é invocada por Saramago, e forma-se uma insinuação de que Borges igualmente teria inventado uma espécie de heterônimo virtual.

A crise de identidade de Reis acontece no terceiro encontro que tem com o espectro de Pessoa. Ele está no quarto tentando escolher entre Lúdia e Marcenda, e também tentando ler *The god of the labyrinth*. Esperava Lúdia, mas é Pessoa quem aparece.

Pôs o livro na mesa-de-cabeceira para um destes dias o acabar de ler, apeteendo, é seu título *The god of the labyrinth*, seu autor Herbert Quain, irlandês também, por não singular coincidência, mas o nome, esse sim, é singularíssimo, pois sem máximo erro de pronúncia se poderia ler, Quem, repare-se, Quain, Quem, escritor que só não é desconhecido porque alguém o achou no Highland Brigade, agora, se lá estava em único exemplar, nem isso, razão maior para perguntarmos nós, Quem. O tédio da viagem e a sugestão do título o tinham atraído, um labirinto com um deus, que deus seria, que labirinto era, que deus labiríntico, e afinal saíra-lhe um simples romance policial. (20)

O jogo semântico e fonológico são fascinantemente arranjados nessa passagem, pois o vocábulo “quem” na língua portuguesa é homófono a “Quain,” sobrenome de Herbert Quain, suposto autor do *The god of the labyrinth*. Há vários trocadilhos no romance entre “quem” e “Quain” que aludem a dificultosa tarefa de decifrar a identidade de Ricardo Reis, bem como as várias de Fernando Pessoa. Igualmente, o motivo do labirinto é uma

constante no romance. O escritor sugere que os caminhos são labirínticos ao citar o título de um poema de Campos; “um homem não vai menos perdido por caminhar em linha reta²⁷” (92). Ao fim do romance, Reis parte com Pessoa para o território do além sem ter acabado de ler *The god of the labyrinth*, metaforicamente sugerindo que continua no labirinto existencial em que sempre esteve. Essa alegoria é um tanto confusa, como aponta Seixo. É nosso parecer que ao permitir essa partida obscura de Reis que acompanha Pessoa em direção ao mundo do além, o escritor valida por completo a criação heteronímica de Fernando Pessoa, concedendo-lhe o direito de tirar (Ricardo) Reis do laboratório experimental em que o escritor o pusera para navegar definitivamente no enigma da constituição poética e inexplicável de Fernando Pessoa:

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, lembre-se. Ricardo Reis
abriu o livro viu uns sinais incompreensíveis, uns riscos pretos,
uma página suja, Já me custa ler. (427)

Assim encerra-se a narrativa com o tempo de nove meses de vida dados a Reis dentro dos parâmetros da ficção. Tempo para uma gestação, e tempo de criação experimental no qual Saramago o moldou de forma a pô-lo em contacto direto com o “espetáculo do mundo,” negando-o ao mesmo tempo em que afiançando-o. O Reis de Saramago pode

ser descrito nas palavras de Borges; “um invisível labirinto de tempo”²⁸. A seguir continuamos a mostrar como Saramago cita outros motivos borgesianos.

O espelho – destino

O espelho é também um dos temas de Borges que Saramago explora em sua tentativa de (re)construir Reis. O tema do espelho é citado em *O Ano da Morte sem*, contudo, se referir a nenhuma outra voz autoral. Todavia, sempre que é citado, aparece incorporado à outra citação direta, provinda ou das Odes de Ricardo Reis ou da poética de Fernando Pessoa. Reis, numa cessa narcisista, olha-se a si mesmo no espelho enquanto indaga sobre a sua existência através da voz do narrador:

O grande espelho em que cabe toda a sala, que nele se duplica, [...] aqui se está contemplando Ricardo Reis, no fundo do espelho, um dos inúmeros que é, mas todos fatigados. (24)

O paradoxo de se ser humano num mundo misterioso e incompreensível, a consciência de se saber o produto do “estilhaçamento do espelho existencial” de Pessoa, como aponta Silva, faz com que Reis tome o primeiro passo na tentativa de descobrir quem é ele (172). Para Silva, essa busca de Reis pelo o “eu” vai ser “redimensionado,” vai passar do individual para o coletivo, pois isso reflete o projeto ideológico de Saramago. O seu novo questionamento, portanto, vai ser “quem sou eu aqui” (147)? Todavia, é nosso parecer que pelo menos em termos poéticos, Ricardo Reis, o heterônimo, constitui

igualmente o coletivo em que se consuma o sujeito poético. Embora o projeto ideológico-político de Saramago conspurque o romance e seja relevante para a sua análise, a nós nos parece que esse projeto aparece num segundo nível hierárquico dentro do romance; o primeiro nível é justamente o de trazer à baila a complexidade da personalidade e da poética, principalmente da heteronímia, de Fernando Pessoa. Além disso, Saramago inova ao pôr em prosa os versos do poeta:

O espelho, este e todos, porque sempre devolve uma aparência,
 está protegido contra o homem, diante dele não somos mais que
 estarmos. Assim é o espelho, suporta, mas podendo ser, rejeita.

Ricardo Reis desviou os olhos, muda de lugar, vai, rejeitador ele, ou
 rejeitado, virar-lhe as costas. Porventura rejeitador porque espelho
 também. (49)

Ricardo Reis, o heterônimo, é uma multiplicidade sígnica, nascido à sombra da estética de Fernando Pessoa. A filosofia que se encontra nessa passagem é a de que o espelho nunca devolve a mesma imagem, isto é, ela vem distorcida. A pessoa a olhar no espelho não a vê a si mesma. É sempre necessário uma terceira pessoa para ver o sujeito como ele realmente é. O espelho é ludibriador, apenas. Assim que Reis não consegue saber quem ele realmente é. Só pôde ser concebido por Fernando Pessoa como o poeta das odes clássicas. E agora é reinventado por Saramago através da prosa.

No quarto encontro entre Reis e Pessoa, este último comunica a Reis que não irá aparecer durante as festas de carnaval, mas se aparecesse ambos deviam se vestir de morte e de domador, respectivamente. Portanto, não é possível saber se a aparição que vê Reis é Pessoa ou não. E esse “encontro” não é anunciado, o que mantém o suspense da cena mórbida que se segue:

Era uma figura vestida de preto, com um tecido que se cingia ao corpo, talvez malha, e sobre o negro da veste o traçado completo dos ossos, da cabeça aos pés, a tanto pode chegar o gosto da mascarada. Tornou Ricardo Reis a arrepiar-se, desta vez sabendo porquê, lembrara-se do que lhe dissera Fernando Pessoa, seria ele, É absurdo, murmurou, nunca faria tal coisa, se a fizesse não viria juntar-se a estes vadios, talvez se pusesse à frente dum espelho, porventura vestido desta maneira conseguiria ver-se. (163)

A passagem acima reflete várias nuances da estética de citar que Saramago emprega em *O Ano da Morte*. Primeiro, observamos o gosto à mascarada que é, de acordo com Silva, o estilo de Pessoa, pois o poeta se reveste de vários alter egos (175).

Para Bakhtin o elemento carnavalesco reflete uma atitude irreverente contra hierarquias. De fato, o escritor reorquestra e cita, em forma de paródia, a idéia heteronímica de pessoa ao propor que o poeta e o seu heterônimo fantasiem-se, pois já são fantasias de si mesmo, e o são também no plano do romance. O que faz Saramago é

citar indiretamente a heteronímia. O elemento satírico está no fato de Pessoa sugerir para si uma fantasia de morte, pois ele já é morto. Pessoa como morto não pode ver o seu reflexo no espelho. Mas fantasiado, cogita Reis, pode ser que possa ver a sua imagem. A metáfora da imagem no espelho sugere o duplo, e propícia a dúvida:

O mascarado não se demorou, saiu logo, e Ricardo Reis não teve tempo de afastar-se e a voz não era de homem, era de mulher, ou a meio caminho entre macho e fêmea, Olha lá, ó burgesso, por que é que andas atrás de mim, és maricas, ou estás com pressa de morrer, Não senhor, de longe julguei que era um amigo meu, mas pela voz já vi que não é, E quem é que te diz que não estou a fingir, realmente a voz era outra, indecisa também, porém de maneira diferente, então Ricardo Reis disse, Desculpe, e o mascarado respondeu com uma voz que parecia a de Fernando Pessoa, Vai bardamerda, e voltando as costas desapareceu na noite que se fechava. (389)

O espetáculo carnavalesco na passagem acima é fascinante. De acordo com Bakhtin, as ações do romance acontecem de acordo com a orquestração de vozes do narrador. Portanto, o romance como um gênero é caracterizado pela falta de verdade absoluta. Todas as verdades, incluindo a do escritor, são verdades entre muitas outras. Esta característica cética do romance não é um reflexo apenas da teoria do diálogo, mas

também é uma atitude irreverente em relação a hierarquias, portanto possui características carnavalescas. Além disso, vimos na passagem que o tema do “fingimento pessoano” é parodiado e citado. Quem é esse mascarado que Reis vê? Um homem? Uma mulher? Pessoa diz que não pode olhar no espelho, mas que tem sombra (181). Isso reflete a autoconsciência do sujeito. Em seu artigo “The Making of a Masterpiece,” Giovani Pontieiro sugere que:

The existential problem posed by pessoa, Reis and Saramago, is that every human being is individual while resembling every other human being. We are all unique, yet innumerable, and this multiple personality exacerbates the problem of self-identity and our fragmentation. To complicate matters, the gods, too, are innumerable, but hopefully superfluous: ‘quem não tem Deus procura deuses, quem deuses abandonou a Deus inventa, um dia nos livraremos deste e daqueles’. This fragmentation means that we can feel many, often contradictory, things at the same time. And this in turn can so easily lead us into misunderstanding and misinterpretation; human error and its dire consequences being one of Saramagos’s constant preoccupations. (52)

O Xadrez – a morte

O xadrez, outro motivo borgesiano e metáfora de morte é um tema constante nos diálogos entre Pessoa e Reis. A morte nas odes de Ricardo Reis é uma errância. Vida e morte, portanto, podem traduzir-se pela mesma metáfora: sempre um deslocamento no tempo, um caminhar para um futuro desconhecido. O tema da morte aparece logo no título do romance que indica o destino funéreo de Reis personagem. A morte também está presente através do espectro de Pessoa que volta do mundo dos mortos para dialogar com Reis.

As citações são feitas de modo a misturar o motivo do xadrez com as odes de Ricardo Reis, e mais abundantemente com a poética de Fernando Pessoa que igualmente trata em larga escala do tema da morte.

No primeiro encontro entre Pessoa e Reis, este último propõe ocupar o espaço deixado por Fernando Pessoa. Ao que Pessoa lhe responde; “nenhum vivo pode substituir um morto” (79). Mais adiante na narrativa encontramos Reis contemplando o xadrez; “plano abandonado, de braços estendidos o jovem que jovem fora, e logo um círculo inscrito no quadrado imenso” (392). No exato momento em que Reis contempla o xadrez, medita sobre um poema seu, “a mais extensa de suas odes, passadas e futuras, aquela que começa, Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia.” E logo mistura a isso aos versos de Fernando Pessoa do poema “O menino da sua Mãe”²⁹:

Só estando mortos assistimos, e nem disso sequer podemos estar certos, morto sou eu e vagueio por aí, paro nas esquinas, se fossem capazes de ver-me, raros são, também pensariam que não faço mais que ver passar, não dão por mim se lhes tocar, se alguém cair não o posso levantar, e contudo não me sinto como se apenas assistisse, ou, se realmente assisto, não sei o que em mim assiste, todos os meus actos e palavras, não os posso emendar, se forem expressões de um erro, explicar, resumir num acto só e numa palavra única que tudo exprimissem de mim, ainda que fosse para pôr negação no lugar duma dúvida, uma escuridão no lugar da penumbra, um não lugar de um sim, ambos com mesmo significado, e o pior de tudo talvez nem sejam as palavras ditas e os actos praticados, o pior, porque é irremediável definitivamente, é o gesto que não fiz, a palavra que não disse, aquilo que não teria dado sentido ao feito e ao dito. (147-8)

Como explica Pessoa, a morte não é infecunda, a aprendizagem não cessa após o fatal desenlace. Portanto, Pessoa morto não está apenas observando o espetáculo do mundo, mas descobrindo o que talvez nunca tivesse descoberto em vida. Resgatado por Saramago e pelo seu heterônimo, Pessoa pode, portanto, dialogar a respeito de questões que teve em vida. Quanto a Reis, ele igualmente não consegue mais apenas observar o

espetáculo do mundo, pois este se apresenta demasiadamente inquietante para que ele possa contemplá-lo com indiferença.

A atitude desses protagonistas subverte o verso da ode que fora criado por Ricardo Reis, ou seja, a autoridade dessa palavra é questionada pelos seus próprios criadores no papel de personagens. E essa asserção sobre “observar o mundo” de uma posição distante (estóicos) é um questionamento existencial, cujas origens antecedem a Fernando Pessoa; assim como o questionamento sobre a morte também antecede ao poeta. O que fez Fernando Pessoa foi tentar reinterpretar questões tão antigas quanto à própria humanidade: a existência e a morte. E o que faz Saramago é ajudar Pessoa a reinterpretar o seu próprio questionamento. Ainda assim no contexto do romance, essa idéia aparece como nova, porque cada novo enunciado, mesmo que seja uma citação, é um novo enunciado, conforme Bakhtin. A inovação está no fato de Pessoa-personagem afirmar que na morte é possível observar a vida.

É no sexto encontro que o diálogo entre Reis e Pessoa que ocorre no plano literal da ficção sobre a vida e morte se intensifica:

P: é difícil um vivo entender aos mortos [.]

R: julgo que não será menos fácil a um morto entender os vivos [.]

P: O morto tem a vantagem de já ter sido vivo, conhece todas as coisas deste mundo e desse mundo, mas os vivos são incapazes de aprender a coisa fundamental e tirar proveito dela [.]

R: Qual [?]

P: Que se morre [.]

R: Nós, vivos, sabemos que morreremos [.]

P: Não sabem, ninguém sabe, como eu também não sabia quando vivi, o que nós sabemos, isso sim, é que os outros morrem [.]

R: Para filosofia, parece-me insignificante [.]

P: Claro que é insignificante, você nem sonha até que ponto tudo é insignificante visto do lado da morte [.]

R: Mas eu estou do lado da vida [.]

P: Então deve saber que coisas, desse lado, são significantes, se as há [.]

R: Estar vivo é signficante [.]

P: Meu caro Reis, cuidado com as palavras, viva está a sua Lídia, viva está a sua Marcela, e você não sabe nada delas, nem o saberia mesmo que elas tentassem dizer-lho, o muro que separa os vivos uns dos outros não é menos opaco que o que separa os vivos dos mortos [.]

R: Para quem assim pense, a morte, afinal deve ser um alívio [.]

P: Não é, porque a morte é uma espécie de consciência, um juiz que julga tudo, a si mesmo e à vida [.]

R: Meu caro Fernando, cuidado com as palavras,

você arrisca-se muito [.]

F: Se não dissermos as palavras todas, mesmo absurdamente, nunca diremos as necessárias [.]

R: E você, já as sabe [.]

P: Só agora comecei a ser absurdo [.]

R: Um dia você escreveu Neófito, não há morte [.]

P: Estava enganado, há morte [.]

R: Di-lo agora porque está morto [.]

P: Não digo-o porque estive vivo, digo-o, sobretudo, porque nunca mais voltarei a estar vivo, se você é capaz de imaginar o que isto significa, não voltar a estar vivo. (278-9)

A morte aqui é tratada como o fim inevitável do qual não se tem regresso. Esse ceticismo em relação à morte permanece ao longo do romance, e é estilizado em tom filosófico nas palavras do narrador que diz: “a morte também é pleonástica, é mesmo a mais pleonástica de todas as coisas” (228). Portanto, palavras são redundantes e insuficientes para expressar o pensamento da morte.

A citação é temática, aparece indiretamente, e refere-se ao tema da morte que foi uma preocupação constante na poética de Fernando Pessoa. A certa altura do romance, Pessoa irrita-se ao perceber a visão simplista daqueles que comparam a morte ao sono. E o escritor arquiteta essa inquietude a partir de uma referência indireta que faz ao

poema “Insônia” de Álvaro de Campos: “Vou deixá-lo dormir, realmente é essa a única coisa que lhe invejo, dormir, só os imbecis é que dizem que o sono é primo da morte” (119). O ato de dormir, no poema de Campos, é quase impossível: “Nem na morte espero dormir,” e Pessoa, mesmo morto, inveja essa capacidade que nunca tivera em vida, e nem a tem mesmo agora na morte. Na ficção de Saramago, Pessoa é morto e o seu heterônimo ganha vida fictícia, mas o desenlace leva ao desaparecimento definitivo da vida “real” tanto de um quanto de outro.

Como vimos nesse capítulo, em *O Ano da Morte* Saramago revive o heterônimo Ricardo Reis de Fernando Pessoa que sobrevivera a morte do seu criador. No plano ideológico, Saramago aproveita da vida extra de nove meses que concede a Reis para discordar da sua alienação representada pelo verso: “sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo.” O Reis de Saramago tem que confrontar o cenário político de Portugal, e vai se relacionar amorosamente com Lídia, embora carregue reminiscências do Ricardo Reis para quem o amor é idealizado através do amor platônico que desenvolve por Marcela.

Portanto, e se num nível o romance intenta continuar a vida de Ricardo Reis, no outro serve como pano de fundo para que a voz do narrador discuta o cenário político do ano de 1936. A voz do narrador como sendo uma das vozes de autoridade no romance representa igualmente o ponto de vista político-ideológico do escritor. Para Saramago é impossível ser passivo diante dos acontecimentos impostos por um

governo autoritário e monológico que foi o de Salazar. Embora a admiração do escritor pela criação literária de Fernando Pessoa, Saramago, o intelectual e Marxista, tem dificuldades em compreender como Fernando Pessoa fora tão alienado aos acontecimentos que cercaram o seu tempo.

No nível artístico, todavia, que o trabalho de Saramago surpreende e rende homenagens à criação de Fernando Pessoa. O romance de Saramago é todo constituído de citações.

Nesse capítulo vimos como Saramago utiliza-se da poética dos heterônimos para recompor a personalidade de Ricardo Reis, transformando-o personagem protagonista do romance com um efeito de veracidade brilhante. Fica difícil conjecturar se o Reis de Saramago é outro. Tudo que passa a seu redor é conforme havia sido estabelecido por Fernando Pessoa, com algumas inversões feitas por Saramago. No entanto, o Reis de Saramago bem como a nova palavra que recebe são igualmente novas, são novos enunciados dentro do contexto literário contemporâneo, arquitetados por Saramago que alcança re-dizer o que Fernando Pessoa tinha dito: a impossibilidade de uma alma apenas

Por que citar os heterônimos? Primeiramente porque são todos produtos do mesmo criador, da voz de Fernando Pessoa, no entanto são vozes distintas, graças a genialidade da criação heteronímica de Fernando Pessoa. Segundo, porque eles viveram a mesma época, se conheceram, leram a obra um do outro. De fato, Caeiro é o mestre

tanto de Reis quanto de Campos e Pessoa. No plano metafórico, a multiplicidade da criação literária é alegórico ao que Saramago faz no romance polifônico, ou seja, convida muitas vozes a fazerem parte da narrativa.

Por que *The god of the labyrinth* de Jorge Luís Borges? Qual é a importância dessa novela policial, criada por um escritor virtual, invenção de Borges? Igualmente porque é alegórico ao que a heteronímia de Fernando Pessoa. Porque fala de um deus de um labirinto ao qual Reis nunca tem acesso, pois o enigma que ele é não é desvendado, morre com ele. Além disso, a metaforização do labirinto, através do fato de que Reis não consegue terminar de ler o livro, sugere que não há caminhos alternativos para Reis, exceto o já traçado por Fernando Pessoa. Portanto, a palavra de autoridade de Fernando Pessoa é completamente validada pelo escritor.

No romance, a questão dessa identidade complexa de Reis ganha relevância nos diálogos, no plano literal, travados entre Reis e Pessoa. Portanto, e como sugere Holquist, os dois representam um “drama” em gente. E o consciente que é sinônimo do “outro” só pode ser auto-suficiente se for dialógico. É através de uma proposta dialógica e polifônica que podemos compreender o processo a que Fernando Pessoa chamou de “despersonalização.” O “ser” pode ser lido como um signo, como uma estória e como um texto. O romance, até certo ponto, mimético de Saramago igualmente almeja lidar com o problema da complexa identidade em Fernando Pessoa usando os mesmos moldes.

CAPÍTULO 4

Mosaïque de Citations: Linguagem como Forma de Diálogo

Neste capítulo, analisamos as citações em *O Ano da Morte* feitas à poética de Fernando Pessoa, ortônimo, e à prosa de Bernardo Soares, semi-heterônimo. Prestamos atenção em que como os poemas “Autopsicografia,” e “Isto,” de Fernando Pessoa são citados no romance e como propiciam o diálogo entre Reis e Pessoa. Esses poemas de Fernando Pessoa são uma explanação de uma teoria poética: o fingimento, mais precisamente o que se convencionou a chamar de fingimento pessoano. Analisamos também como Saramago cita *Mensagem* de Fernando Pessoa, e de como contesta essa palavra de autoridade. Por fim, analisamos as citações indiretas que são feitas ao *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares, concernentes ao tema da paisagem, da imagem de Lisboa, e principalmente à questão da linguagem.

Em *O Ano da Morte*, há uma preocupação quase filosófica com a questão da linguagem que não é apenas dos protagonistas cujas experiências “reais” são de poetas, mas também do narrador, cuja voz reflete o poder da linguagem. A certa altura do romance, encontramos Reis a meditar sobre a língua na qual um escritor escreve:

A língua é que vai escolhendo os escritores de que precisa, serve-se deles para que expressem uma parte pequena do que é, quando a língua tiver dito tudo, e calado, sempre quero ver como iremos nós viver. (58)

Numa outra passagem, Reis medita novamente, e o seu pensamento é uma citação da “Ode 433” de Ricardo Reis, sobre o poder sobrenatural da linguagem escrita³⁰:

Aos deuses peço só que me concedam o nada lhes pedir, e tendo escrito não soube que mais dizer, há ocasiões assim, acreditamos na importância do que dissemos ou escrevemos até certo ponto, apenas porque não foi possível calar os sons ou apagar os traços, mas entra-nos no corpo a tentação da mudez, a fascinação da imobilidade, estar como estão os deuses, calados e quietos, assistindo apenas. (76)

A Lídia é dada a percepção orgânica da inexplicável origem das palavras. A simples criada de hotel compara o texto ao nascimento de um filho:

Quando abro a boca para falar, as palavras já estão formadas, é só deixá-las sair [...]. Se calhar, eu não penso, será como gerar um filho, ele cresce sem darmos por isso, quando chega a sua hora nasce. (375)

Bakhtin em seu ensaio “Discourse in the Novel,” argumenta que o romance é caracterizado por uma intensa heteroglossia dialógica. Trazer pontos de vista e experiências para dentro do diálogo fazendo-os interagir um com outro e depois exagerar os resultados dessas interações, imaginando outros que nunca aconteceram, em termos de linguagem, é tarefa central do romance. O lócus dessas interações dialógicas não está entre os personagens, mas aparentemente nas sentenças em tom de comentário do narrador, cujo discurso Bakhtin vê como um tiro através de vozes alienígenas que foram trazidas para dentro da interação.

A linguagem não é apenas reflexo estético; ela existe, sobretudo, para promover significados, e através dela é que o sujeito dialógico pode se manifestar. O sujeito é o ser existente que fala, e o escritor é o mensageiro levado a fazer sentido do que é dito.

Para Bakhtin, o enunciado é o tópico de análise quando a linguagem é concebida em termos dialógicos. Embora o falante seja livre para escolher os enunciados que desejar, cada enunciado pressupõe algo que vem antes de si, isto é, a linguagem existia *a priori* o sujeito falante. O indivíduo, portanto, é produto da linguagem e não vice e versa. As palavras chegam ao sujeito de longe; ele nasce nelas. Por isso, a liberdade discursiva do sujeito é diminuída e condicionada a um mundo de signos que já existiam.

Para Bakhtin o ser ouve, lembra e discrimina. Ele pode ouvir dúzias de vozes num mesmo enunciado e a personalidade de cada voz. Portanto, um ser dialógico é,

sobretudo, todas as consciências carregadas de memória. E a obrigação primordial do sujeito dialógico é complementar o “outro,” vendo e ouvindo o que o “outro” não pode fazer por si mesmo.

A complementação do sujeito e do “outro” só é possível através da linguagem que dá sentido ao que um observa do outro. Portanto, o indivíduo tem de se compreender dentro dessa piscina de signos onde ele nasceu. A linguagem, por isso, é um fator chave na busca da identidade.

Retornando a *O Ano da Morte*, essa aparente preocupação com a linguagem não é apenas do narrador do romance. Até mesmo no plano lingüístico, Saramago é subversivo no romance, pois abole o uso de pontuação convencional. Giovanni Pontiero em “The Making of a Masterpiece” comenta sobre esta atitude lingüística idiossincrática de José Saramago da seguinte forma:

He [Saramago] is particularly sensitive to words spoken from the heart as opposed to platitudes devoid of any human interest, and he leads us through an intricate mental process that derives from a succession of stimuli, sometimes unconscious, sometimes only pretending to be unconscious, which achieves new relationships of thought and expression. As with most of the important writers of our age, he cultivates that opacity of language whereby books are made out of words as much as out of characters and incidents. He

neatly defines the tyranny of words: “Por que será que as palavras se servem tantas vezes de nós, vemo-las a aproximarem-se, a ameaçarem, e não somos capazes de afastá-las, de calá-las, e assim acabamos por dizer o que não queríamos, é como o abismo irresistível, vamos cair e avançamos. Yet much as he is worried by the inauthenticity of language and the danger of counterfeit emotions, he reassures us in the next breath that words are the best tools we can hope for in our attempt, ever frustrated, to express what we call thought. Language, for Saramago, owes much of its fascination to the inherent contradictions, and he warns us that unless we are prepared to use all words. The texture of his own prose owes much of its richness to multiple registers as he goes from description to philosophical speculation, from melancholy and despair to wry humour. By restricting punctuation to commas and full stops, he creates his own verbal music and allows for a greater variety of inflections. The basic technique is that of counterpoint as he sets a game of voices, each voice establishing its own truths, yet truths often saying different things. (33)

De fato, a preocupação com a linguagem, os questionamentos filosóficos que provem dela são constantes no romance. O estilo anárquico que não usa a pontuação

convencional é de igual modo um novo enunciado que embora se concretize no plano artístico, tem implicações ideológicas. Isto é, no plano ideológico, e em termos de norma lingüística, Saramago é subversivo em seus romances, pois ao abolir o uso da pontuação convencional, utilizando-se somente da vírgula para estabelecer pausas, provoca um discurso com traços carnavalescos. E o discurso carnavalesco, explica Bakhtin, rompe as leis da linguagem censurada pela gramática e pela semântica, o que é lido como um protesto social e político. Talvez a posição ideológico-política do escritor se manifeste através dessa estética particular do não-uso dos sinais de pontuação, pois e como é sabido de todos Saramago é Marxista, e por isso viveu sempre sob o rótulo político de rebelde, esquerdista. Saramago esteve sempre envolvido como ativista contra o regime ditador de Salazar. De certa forma, portanto, o seu discurso é sempre o do “outro.”

O que é significativo para o nosso estudo, entretanto, é que essa particularidade da escrita de Saramago ganha peso em *O Ano da Morte*, pois faz com que os diálogos entre Reis e Pessoa se fundam por completo no texto da narrativa, misturando-se às observações do narrador, e ficando assim difícil discernir de quem é cada voz – alegoria perfeita do romance polifônico, metáfora perfeita da criação artística de Fernando Pessoa.

Igualmente, esteve Fernando Pessoa preocupado com a questão da linguagem. É através da linguagem variada que o poeta cria outros *alter egos*, e cada nova personalidade a quem dá vida é uma versão do seu amplo e dialógico “eu.” Assim que

a linguagem como forma de diálogo, como forma de se buscar a identidade é uma constante na obra poética de Fernando Pessoa. Certa feita, disse Fernando Pessoa a Francisco Cabral Metelo, conforme aparece em *Correspondências*:

Raros, dentre os que escrevem, podem ser verdadeiramente escritores – isto é, escritores superiores, artistas pela palavra escrita. O exercício superior das letras exige, como toda a especialidade superior, uma predisposição complexa, e uma preparação complexa também. (30)

É no *Livro do Desassossego*, obra em prosa, que Fernando Pessoa fez os mais intensos questionamentos filosóficos a respeito da linguagem³¹. *O Livro do Desassossego* é um exemplo de como Fernando Pessoa foi também um grande ficcionista. A obra em prosa, dita por ele mesmo de poema em prosa, só foi publicada depois da sua morte, em 1985, graças aos esforços de Jorge de Sena. A autoria da obra é conferida a Bernardo Soares, um semi-heterônimo, conforme explica Fernando Pessoa que trabalha de ajudante de guarda-livros em Lisboa.

A respeito de Bernardo Soares, Fernando Pessoa disse na carta a Casais: “É um semi-heterônimo porque não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a efectividade.” António Quadros na introdução de *O Livro do Desassossego* diz que: “o próprio poeta deu-nos a chave, na carta a Casais Monteiro: o que Soares confessa é um Fernando Pessoa minus.

Como expressamente disse, Soares é o produto de uma mutilação na personalidade de Fernando Pessoa” (20).

Jorge de Sena no prefácio da primeira edição do *Livro do Desassossego* que aparece reproduzida em *Fernando Pessoa & CA Heterônima* (1982) chama atenção para o fato da preocupação estética de Fernando Pessoa se refletir na linguagem. Sena diz que Fernando Pessoa “sublinhava como a linguagem, esteticamente considerada, era a condição sine-qua-non da existência do plano estético” (70).

A frase famosa de Bernardo Soares: “a minha pátria é a língua portuguesa,” ecoa pelas páginas de *O Ano da Morte* em forma de citação, mas igualmente como uma estética que Saramago do mesmo modo aceita e incorpora em seu romance. A pátria nesta frase, tanto aplicada à criação de Fernando Pessoa quanto a de Saramago, não é uma postulação de um “patriotismo cultural e literário,” como explica Sena, mas sim a “linguagem esteticamente considerada” (180).

Outro tema constante do *Livro do Desassossego* é o da paisagem de Lisboa, que funciona como emblema de exterioridade, ou seja, do outro. António Quadros explica o que se passa com Bernardo Soares, cidadão de Lisboa:

Se acompanharmos este *Livro do Desassossego* ao lado de Bernardo Soares, temos a nítida impressão, o correspondente comercial da firma Moitinho de Almeida, que percorre, sonhador e divagante, as ruas da Baixa, olha para o Tejo, sofre a ferida da Decadência e

resolve-a pelo sonho desperto, pela revêrie descrito no livro de Bacherard, pela fuga à acção e à vida, por um cepticismo estóico de que tira motivos de orgulho. Através de Bernardo Soares, Pessoa confessa, revela, diz, uma parte do seu ser, a do seu quotidiano banal como correspondente comercial, a dos seus hábitos lisboetas, a dos seus sonhos divagantes, a dos seus encontros de ocasião nos cafés e nos restaurantes, a das suas subidas a escritórios da Baixa através de escadas poeirentas, a das suas contemplações melancólicas do Tejo ou do casario lisboeta, a das suas aspirações frustradas para o infinito e para a transcendência. (32-3)

De volta ao romance, notamos que seguindo o seu projeto estético de citar, Saramago, em *O Ano da Morte*, cita a poética de Fernando Pessoa, ortônimo, direta e indiretamente através, principalmente, nos diálogos literais que Pessoa personagem tem com Reis a fim de tratar a questão da linguagem. A seguir mostramos como Saramago cita a obra poética de Fernando Pessoa, levando em consideração a problematização da linguagem.

Saramago cita Fernando Pessoa

Primeiro, há de creditar a importância de Fernando Pessoa e da sua poética como o motores propulsores para que *O Ano da Morte* de Saramago exista como ele é.

Segundo, há de se notar que a trama do romance gira em torno da figura central de Fernando Pessoa e do seu heterônimo Ricardo Reis.

Fernando Pessoa foi um poeta observador do seu tempo que conseguiu ultrapassar todos os seus contemporâneos com uma singularidade que o afastou da sua compreensão e órbitas. No entanto, foi múltiplo na concepção poética do significado desse termo, e por isso, muitas vezes é necessário revisitá-lo isoladamente.

Como já dito anteriormente, à altura da publicação de *O Ano da Morte*, comemorava-se cinquenta anos do falecimento do poeta, que já tendia para a imortalidade como um dos grandes gênios da literatura portuguesa. Esse fator é também importante, pois sugere a intenção do escritor de aproveitar a ocasião do quinquagésimo ano da morte do poeta para recuperá-lo na contemporaneidade.

De fato, o motivo propulsor para a criação do romance foi que Saramago, tendo conhecimento e apreço pela magnitude da obra de Fernando Pessoa, bem como estando a par das suas idéias estéticas, não hesitou em resgatá-lo, a ele e a um de seus heterônimos na contemporaneidade, através da ficção. Com efeito, o título da entrevista que Saramago concedeu à revista "Público" é tirado de uma das respostas do autor, e diz: "Escrevi o romance para resolver o choque entre uma admiração e uma rejeição sem limites." Portanto, *O Ano da Morte* é o produto de uma admiração e rejeição, admiração no nível estético e artístico e rejeição no ideológico, até certo ponto e específico a uma característica da ideologia política de Saramago.

Nesta tese, portanto, a estética de citar em *O Ano da Morte* feita à poética de Pessoa é sempre examinada, antes de tudo, como um compromisso que Saramago estabelece com a obra do poeta. No entanto, o romance não é uma apologia simplória à poética de Fernando Pessoa. Como já visto no capítulo três, o escritor além de resgatá-lo com todas as suas metamorfoses, confronta o seu pensamento, principalmente a atitude de “espectador do mundo” que conferiu a Ricardo Reis.

Passamos agora à análise da maneira como a voz de Fernando Pessoa aparece citada no romance. A influência da voz de Fernando Pessoa em *O Ano da Morte* é imensa; aparece citada diretamente logo no intróito do romance como uma das três epígrafes escolhidas:

Se me disserem que é absurdo falar assim de quem nunca existiu,
respondo que também não tenho provas de que Lisboa tenha
alguma vez existido, ou eu que escrevo, ou qualquer coisa onde
quer que seja. Fernando Pessoa (6)

Essa filosofia negativista de Fernando Pessoa reflete os elementos básicos e essenciais da escrita nesse romance que são compreendidos, aplicados, louvados e reinterpretados por Saramago. Ora, tudo que existe no romance, de fato, é improvável, principalmente se tomarmos a ficção como sendo uma “representação da realidade;” Pessoa é fantasma e Reis nunca existira de fato. Portanto, a voz de Fernando Pessoa na epígrafe é o aval apropriado para um romance que carrega traços do gênero fantástico.

A voz de Fernando Pessoa logo de início é também estabelecida como voz de autoridade máxima que estará percorrendo o romance inteiro, e com a qual um diálogo será estabelecido.

Implicitamente, Fernando Pessoa compara o ato de escrever, a criação literária, à existência de Lisboa, e aponta para as suas improbabilidades. Sugere, por conseguinte, que Lisboa existe como a concebemos por causa da representação descritiva que se faz dela através da linguagem. E se a linguagem é capaz de concretizar em vida o que de fato é, por que não o pode fazer com o que também não é? Dessa forma, tanto Lisboa quanto Ricardo Reis são possíveis de terem existência dentro dos parâmetros da linguagem.

Aparecida a voz de Fernando Pessoa na epígrafe do romance, o escritor precisa ainda assegurar ao leitor que o romance é de fato a respeito do poeta. Portanto, utiliza-se das primeiras páginas para apresentar os fatos históricos concernentes à vida de Fernando Pessoa tal como aconteceram. A história, portanto, é incorporada dentro de uma das instâncias da linguagem poética:

Não diz mais este jornal, outro diz doutra maneira o mesmo,
Fernando Pessoa, o poeta extraordinário da Mensagem, poema de
exaltação nacionalista, dos mais belos que se têm escrito, foi ontem
a enterrar, surpreendeu-o a morte num leito cristão do Hospital de
S. Luís, no sábado à noite, na poesia não era só ele, Fernando

Pessoa, ele era também Álvaro de Campos, e Alberto Caeiro, e

Ricardo Reis. (35-6)

Esse tipo de citação baseia-se na história como é conhecida, e o escritor utiliza-se dos textos jornalísticos da época. O leitor fica com a impressão de estar lendo, de fato, um periódico. Na passagem acima encontramos o narrador explicando a época cronológica em que está Ricardo Reis, logo após o falecimento de Fernando Pessoa. A evocação do texto jornalístico provoca o efeito do verídico, e finca o romance no tempo cronológico de 1936. Assim, fica implícito que uma das tarefas da linguagem é providenciar, num primeiro plano, significado literal/histórico.

Na passagem acima também encontramos pela primeira vez a citação do narrador à *Mensagem*, o que corrobora para o efeito de veracidade, pois *Mensagem* é a única coletânea de poemas publicada em vida pelo poeta Fernando Pessoa. Dessa forma, a palavra da história é validada.

A seguir, a narrativa sente-se confortável para sair do campo do histórico e adentrar o do mundo romanesco. A asserção do fato histórico serve para situar as personagens fictícias do romance dentro do tempo cronológico exato.

Uma vez que a linguagem faz a transição entre o fato histórico para a ficção, encontramos Reis e Marcenda dando continuidade à essa transição. Ao ouvir a notícia da morte de Fernando Pessoa dada por Reis, Marcenda, uma das mulheres com quem

Reis tem um relacionamento amoroso na narrativa, não se lembra de ter lido o poeta.

Mas Reis vem em seu socorro citando diretamente alguns versos pessoanos:

Como se chamava ele, Fernando Pessoa, Tenho uma vaga idéia do
 nome, mas não me lembro de alguma vez ter lido, Entre o que
 vivo e a vida, entre quem estou e sou, *durmo numa descida, descida*
em que não vou, Foram estes os versos que estive a dizer, Foram,
 Podiam ter sido feitos por mim, se entendi bem, são tão simples,
 Tem razão, qualquer pessoa os poderia ter feito. (183)

Citar o fato histórico no caso de *O Ano da Morte* é a maneira de tecer o fio por onde o leitor deve se guiar em relação aos acontecimentos políticos e sociais que aconteciam em Portugal de 1936. Além da morte de Fernando Pessoa, o que se passava aos arredores, a instalação de vez de um regime político opressivo, vai estar em xeque no romance, e será discutido ao nível ideológico.

O estabelecimento da voz de Fernando Pessoa na epígrafe e logo nas primeiras páginas do romance alude a uma complexidade estilística já conhecida pelo leitor atento, leitor de Fernando Pessoa; e alude para a criação arquitetônica de um romance cujos tijolos são em grande parte a palavra de Fernando Pessoa. No entanto, dada a menção direta ao nome de Fernando Pessoa e a sua obra, o leitor fica à vontade, pois compreende que o escritor não vai esperar dele que decifre citações latentes – pelo

menos a voz de autoridade de Fernando Pessoa e também de Ricardo Reis são evidentes.

Antes de passarmos à análise das citações referentes à *Mensagem*, apontamos para como o diálogo entre Pessoa e Reis é alucinantemente arranjado em termos de polifonia e heteroglossia. Ceres Costa Fernandes em *O Narrador Plural Na Obra de José Saramago* (1990) diz que o romance é um “autêntico diálogo de duas vozes a quatro vozes” (83). O diálogo se torna ainda mais complexo à medida que Reis, personagem, assume o texto literário de Pessoa como fala, e Pessoa, personagem, o de Reis, poeta:

Adeus, caro Reis, até um dia desses, deixo-o a namorar a pequena,
 você afinal desilude-me, amador de criadas, cortejador de donzelas,
 estimava-o mais quando você via a vida a distância que está, A
 vida, Fernando, está sempre perto, Pois aí lha deixo, se é vida isso.
 Marcenda descia entre os canteiros sem flores, Ricardo Reis subiu
 ao seu encontro, Estava a falar sozinho, perguntou ela, Sim, de
 certa maneira, dizia uns versos escritos por um amigo meu que
 morreu há uns meses, talvez conheça, Como se chamava ele,
 Fernando Pessoa, Tenho uma vaga idéia do nome, mas não me
 lembro de alguma vez ter lido, Entre o que vivo e a vida, entre
 quem sou e sou durmo numa descida, descida em que não vou³²,
 Foram esses os versos que estive a dizer, Foram, podiam ter sido

feitos por mim, se entendi bem, são tão simples, Tem razão,
 qualquer pessoa os poderia ter feito, Mas teve de vir essa pessoa
 para os fazer. (183)

A terceira frase da fala de Pessoa é um verso da “Ode 318” de Ricardo Reis. Quando o narrador diz que “Marcenda descia os canteiros sem flores,” alude a “Ode 427,” se notarmos que Marcenda é a própria morte das flores. Dessa forma, a fala de Pessoa, personagem, é construída com a poética de Ricardo Reis e vice e versa³³.

Todas essas citações validam a palavra de autoridade tanto de Fernando Pessoa quanto de Ricardo Reis. No nível mais alto e ideológico do romance, o resultado final da polifonia de vozes não é o aniquilamento de um enunciado incorreto, mas a sua transformação e às vezes mera perpetuação. Além disso, uma das funções estéticas da citação é em *O Ano da Morte* é criar múltiplas formas de paródia. Os personagens protagonistas atingem um crescimento tal no desenrolar do romance, que o significado final de suas palavras passa despercebido, e as suas personalidades e linguagens estão em constante processo de formação.

Mensagem

Mensagem como já dito anteriormente, é a única coletânea de poemas publicada em vida pelo poeta Fernando Pessoa. Essa obra tem sido analisada pela crítica como um trabalho de cunho nacionalista, de linguagem esmerada e altamente simbólica. Gaspar

Simões, por exemplo, em *Vida e Obra de Fernando Pessoa* (1987) interpreta a *Mensagem* como a profecia do super-Camões (43). Ou seja, para Simões, Fernando Pessoa seria o mais novo representante do império português em termos de cultura. Angel Crespo diz que para Pessoa há três classes de imperialismo: o de domínio, o de expansão e o de cultura, e o Quinto Império pretence a esta última classe (62). Crespo cita Pessoa: “a primeira coisa em que Portugal se tornou notável na atenção da Europa foi um fenómeno literário. Portugal surgiu definitivamente na civilização europeia pelas descobertas, e as descobertas são um acto cultural; mais que um acto cultural, são um acto de criação civilizacional” (62).

Saramago reconhece o elevado grau estético, simbólico e universal da *Mensagem* de Fernando Pessoa. No entanto ao citá-la, permite-se parodiá-la em tom de correção, ao mesmo tempo em que revisita o papel da língua portuguesa, bem como a dos seus representantes. E como foi através da *Mensagem*, único volume publicado em vida por Fernando Pessoa e com o qual fincou os pés na tradição literária portuguesa, Saramago cita-a também por estar no encalque de se fixar nesta mesma tradição.

A primeira crítica à *Mensagem* é orquestrada de forma a ter Pessoa personagem a questionar a sua própria obra. O último encontro entre o fantasma de Pessoa e Reis, justamente o nono, dá-se quando este último está tentando compor alguns versos. Reis queixa-se de que vê Pessoa cada vez menos, ao que Pessoa lhe responde que é natural que isso aconteça com o passar do tempo (336). A passagem do tempo é simbólica.

Pessoa está se esquecendo dos fatos do mundo dos vivos. Perde a memória à medida que se aproximam os nove meses que tinha para voltar ao mundo dos vivos³⁴. A passagem do tempo e a perda da memória são também simbólicas ao estado de alienação política e social do poeta. A perda da memória também implica a perda da linguagem como instrumento de criação poética, mas também como meio através do qual o pensamento se faz concreto:

Quis Fernando Pessoa, na ocasião, recitar mentalmente aquele poema da Mensagem que está dedicado a Camões, e levou tanto tempo a perceber que não há na Mensagem nenhum poema dedicado a Camões. (337)

A citação é direta ao título do poema. Pessoa tem dificuldade em recitar, em falar. Saramago faz com que Pessoa note que Camões, o maior representante da literatura portuguesa e, portanto, o maior representante da língua portuguesa, não fora mencionado na *Mensagem*, e isso, cogita, talvez tenha sido uma das poucas falhas da *Mensagem*. É para a tradição literária portuguesa, através do projeto da linguagem, o que Saramago quer chamar atenção. No entanto, o escritor vai aproveitar o poema para tocar nos pontos nos quais ele tem sido motivo de crítica. E num segundo plano, este tipo de citação serve para revelar o projeto ideológico do escritor.

No oitavo encontro entre Pessoa e Reis encontramos os dois a discutirem questões políticas, principalmente o regime de Salazar, citando a *Mensagem*. O poema

“Prece” aparece com o verso “Senhor, falta cumprir Portugal” parodiado na voz de Reis que aproveita para criticar o regime Salazarista da época³⁵:

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 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. (281)

Nesta citação, a engenhoca da amalgamação de temas conglomerados de um texto literário consagrado, *Mensagem* expõe visivelmente o projeto de Saramago: retomar Fernando Pessoa em sua essência. No entanto, fica subentendido que é a *Mensagem* que deve ser o representante máximo dos anos 30 em Portugal, e não o regime Salazarista.

Ainda no oitavo encontro, temos o diálogo literal quando encontramos Reis interrogando Pessoa a respeito do destino de Portugal. É interessante notar que dessa vez é Pessoa quem traz “*Mensagem*” para o diálogo, e o faz com uma lucidez que contraria o que sempre fora em vida, e o que nela escreveu:

Reis: Explique melhor essa tal divina e humana confusão [.]

Pessoa: É, que segundo a declaração solene de um arcebispo, o de Mitilene, Portugal é Cristo e Cristo é Portugal [.]

Reis: Está aí escrito [.]

Pessoa: Com todas as letras [.]

Reis: Que Portugal é Cristo e Cristo Portugal [.]

Pessoa: Exactamente. [...] Eu a julgar que tinha ido longe de mais no atrevimento quando na Mensagem chamei santo a Portugal, lá está, São Portugal, e vem um príncipe da Igreja, com a sua arqui episcopal autoridade, e proclama que Portugal é Cristo [.]

Reis: E Cristo é Portugal, não esqueça. (285-6)

A paródia do texto acima ganha contornos de sátira, pois o tema aplica-se a um período histórico e refere-se a situações e a indivíduos (no caso o arcebispo de Mitilene) conhecidos por uma dada sociedade, a portuguesa. A sátira também tem o propósito de atacar. O caso do arcebispo de Mitilene é um evento externo ao texto, por isso a sátira funciona bem porque as polaridades satíricas representadas em seus extremos ajudam a produzir uma máxima tensão. As restrições de uma ditadura, de um sistema autoritário como o de Salazar em vigor no Portugal de 1936 ajudam a levantar um tipo de auto-exame, feito pelo próprio Fernando Pessoa, e que é comunicado, no caso, indiretamente.

Com efeito, *Mensagem* é trazida para a narrativa de *O Ano da Morte* porque primeiramente é o único que Fernando Pessoa publicou em vida; e como o escritor tem um compromisso com a poética de Pessoa não poderia deixar de mencioná-la. Além disso, *Mensagem*, estética e simbolicamente, é uma preciosidade da língua portuguesa. E num segundo plano, ela se encaixa dentro do projeto ideológico-político do escritor - é

como se Saramago, em diálogo com Fernando Pessoa, fizesse o poeta repensar o papel do intelectual português do início do século XX frente a um regime autoritário. É dessa maneira também que o escritor traz o mundo externo para dentro da arte, conforme explicado por Linda Hutchenson in *Theory of Parody*, transformando a sociedade numa peça importante do jogo do satirista (104).

“Autopsicografia” e o Fingimento Poético³⁶

É no poema “Autopsicografia,” que a questão da linguagem poética e da produção literária, manifestadas através do problema pessoano do “fingimento poético, são densamente analisadas. O poema “Autopsicografia” é muito conhecido como um auto-retrato de Fernando Pessoa. Vários foram os críticos que reconheceram a singularidade desses versos. José Blanco em *Fernando Pessoa: A Galaxy of Poets* (1985) cita o que Octávio Paz teria dito sobre este poema: “In telling the truth, he lies; in lying, he tells the truth. We are not dealing with an esthetic but with an act of faith. Poetry is the revelation of its unreality.” Fernando Pessoa, a pessoa, era também tido como um heterônimo, como alguém distante por aqueles que o conheceram. O depoimento de Jorge de Sena também aparece na coletânea de José Blanco:

In private life, as I saw him and as all of his family, friends, and acquaintances can or did testify, he could be a delightful man, full of charm and good humour, a humour that was very British. But

this role was also that of a heteronym, which saved him from intimacy with anyone while allowing him to take a modest part in the normal feast of daily life. Certainly there was a kind of frightening – something of the terrifying cold that you feel sometimes when reading him – emanating from Pessoa for those not admitted to the inner sanctum. (54)

Por fim, Jacinto Prado Coelho falando sobre a “Autopsicografia” explicou o fingimento poético Pessoaano da seguinte maneira:

Precisamente esta dificuldade, se não impossibilidade absoluta, de saber o que sente, de a inteligência contactar com o rio da alma, terá levado Pessoa a hesitar entre dois caminhos: dizer, sem pensar, o que primeiro lhe vem à cabeça; ou então renunciar à austera sinceridade humana, não convencional que ambicionava ao escrever ao amigo, ou pelo menos desistir de a procurar por via directa. Pessoa optou quase sempre pelo segundo caminho, limitando-se à sinceridade mais fácil do fingimento, que é a conformidade entre a expressão e o que se finge sentir, por outras palavras, o que se sente pela inteligência ou pela imaginação. (89)

Saramago cita a “Autopsicografia” nos diálogos literais que ocorrem entre Pessoa e Reis. Em *O Ano da Morte* as citações feitas a esse poema aproveitam quase todo o material poético, incorporando versos inteiros dentro da narrativa.

No terceiro encontro entre Pessoa e Reis, os dois se encontram à noite no quarto de Reis quando este último estava à espera de Lídia. Pessoa reprime Reis por ter um caso amoroso com Lídia, uma criada de hotel, e lembra que o seu Ricardo Reis era o poeta das musas clássicas e não de criadas. De certa forma, é como se Pessoa personagem sentisse que estava perdendo controle da sua criação. Uma vez a questão da identidade de Ricardo Reis enquanto heterônimo e enquanto personagem se faz presente no corpo da narrativa:

R: você disse que o poeta é um fingidor [.]

P: Eu o confesso, são adivinhações que nos saem pela boca sem que saibamos que caminho andamos 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 [.]

R: Fingir e fingir-se não é o mesmo [.]

P: Isso é uma afirmação ou uma pergunta [?]

R: É uma pergunta [.]

P: Claro que não é o mesmo, eu apenas fingi, você finge-se, se quiser onde estão as diferenças, leia-me e volte a ler-se [.]

Reis: Diga-me só uma coisa é como poeta que finjo, ou como homem [.]

P: O seu caso, Reis amigo, não tem remédio, você, simplesmente, finge-se, é fingimento de si mesmo, e isso já nada tem a ver com o homem e com o poeta. (115)

Reis cita diretamente o poema de Pessoa. Este tipo de citação é parecido com o conceito gramatical de discurso direto, mas possui vários traços que são particulares. Na passagem acima vemos Reis e Pessoa num diálogo de um discurso já antecipado, pois presume-se que o leitor dele tenha conhecimento. O resultado dessa antecipação é que a narrativa se torna colorida de reflexões que as personagens fazem do discurso, e a narrativa adquire características da palavra do autor da citação.

De fato, é como se a narrativa despegasse por completo do seu autor, Saramago, e pertencesse unicamente a Pessoa personagem. O estilo de Fernando Pessoa predomina e sobressai-se ao de Saramago, o que provoca um tom inteiramente polifônico.

O tema do poema “Autopsicografia” é movido pelo “intuito da alteridade,” como aponta Maior (107). O poema alude à temática da heteronímia de Pessoa. Nas palavras de Jacinto Prado Coelho, esse poema é o “retrato do Autor e da sua arte poética”³⁷. Maior interpreta o poema “Autopsicografia” de acordo com o dialogismo de Bakhtin, e explica que através do jogo semântico com o verbo “fingir,” Fernando Pessoa

estabelece a sua expressão poética de alteridade. Fernando Pessoa conforme a carta que escreveu a Francisco Costa, reproduzida em *Correspondências* (1999) comenta sobre o “fingimento poético” da seguinte maneira: “A arte é, para mim, a expressão de um pensamento através de uma emoção, ou, em outras palavras, de uma verdade geral através de uma mentira particular. Pouco importa que sintamos o que exprimimos; basta que, tendo-o pensado, saibamos fingir bem tê-lo sentido” (84).

Maior explica que do poeta é exigida não a representação das suas emoções pessoais, mas o “desdobramento do *eu* num outro *eu*,” (o *eu* pessoal para o *eu* poético, o fingidor). Dessa forma, explica Maior, o poeta representa uma espécie de “superação de uma sinceridade humana,” que a transformação do *eu* monológico (que seria o *eu* pessoano, fixo) num *eu* dialógico (108).

O mais sugestivo no estudo de Maior é a comparação que faz que do poema “Autopsicografia” com as propostas de Bakhtin acerca do processo de criação artística e da importância da alteridade nesse contexto. Para Maior o “eu” do poema é uma “representação do sujeito poético,” sujeito este que não se compadece com um “eu” idêntico a si mesmo, e que não define o “eu” autoral numa posição de superioridade em relação ao “outro.” Dionísio Maior explica

Se tivermos em conta as virtualidades inerentes ao processo da prática poética que, sob o signo da alteridade, são próprias da acentuação do desdobramento do eu monológico no eu dialógico, e

se atentarmos no profundo significado que afecta a atitude de fingimento a perfilhar pelo sujeito real e histórico, reconheceremos sem dificuldade, nas propostas pessoanas, a confirmação da articulação do processo estético-literário com o procedimento alteronímico”(111).

A despersonalização de Pessoa, o seu fingimento poético, é possível através das artimanhas da linguagem que permitem ao poeta se alterar. Dessa forma, a linguagem não serve apenas como representação concreta da realidade. A linguagem é capaz de criar “identidades.” A linguagem funciona assim como um cosmo lingüístico de onde se extrai vida.

Portanto, citar o poema “Autopsicografia” é também retomar o desafio de destrinchar a complexa identidade de Reis. Através da escrita, o autor concede a Reis uma vida “real” na qual ele se “liberta” do pai, sai da estante poética para adentrar ao mundo como ele é, para ter os seus valores testados, para ver a sua musa intocável transformada numa criada de hotel, para, sobretudo, dialogar com aquele a quem lhe concedeu vida literária.

Com efeito, ao citar o poema “Autopsicografia” Saramago “toca o teto,” para usar uma expressão sua, pois além de reunir toda a problemática heteronímica pessoana, demonstrar o projeto ideológico político que persegue, é capaz de divagar sobre a criação literária, e a supremacia da linguagem como forma de promover significados³⁸.

Uma das características da estética de citar de Saramago em *O Ano da Morte* é misturar não apenas vozes quando os personagens dialogam, mas também misturar os textos que são citados. Assim que “Autopsicografia” aparece mais adiante no romance mesclado difusamente ao poema “Isto³⁹”:

Sou, como não deve ser esquecido, a mais duvidosa das pessoas,
um humorista diria o mais duvidoso dos Pessoas, e hoje nem
sequer atrevo a fingir o que sinto. E a sentir o que finge, Tive de
abandonar esse exercício quando morri, há coisas, deste lado, que
não nos são permitidas. (361)

O protagonista Pessoa citando as suas próprias palavras em “Autopsicografia” cria um forte campo emocional no romance. Como resultado, o entendimento subjetivo do personagem Pessoa sobre o que é certo e o que é errado predomina acima de qualquer concepção objetiva.

Com efeito, o poema “Autopsicografia” é talvez o dos mais conhecidos e citados do poeta Fernando Pessoa, dado o seu caráter de ars poética que inovadoramente confirma a posição do artista como um “fingidor.” Jorge de Sena no ensaio intitulado “‘O Poeta é um Fingidor’ (Nietzsche, Pessoa e outras coisas mais),” publicado no livro *“O Poeta é um Fingidor”* (1960), explica o “fingir” do poema “Autopsicografia” dizendo que “o fingimento é a mais autêntica sinceridade intelectual” (42). Para Sena, o “fingir” da “Autopsicografia” não significa criar “ficções,” nem significa simplesmente “fingir.”

O “fingir” consciente e voluntário do poeta, explica Sena, refere-se especificamente “à ordem do conhecimento, ou mais exactamente, à ordem da expressão autêntica de um conhecimento do mundo” (23).

Na seção que se segue analisamos como Saramago ainda em compromisso com a (semi)heteronímia de Fernando Pessoa, resgata a palavra de autoridade de Bernardo Soares para dentro da narrativa de *O Ano da Morte*.

Saramago cita Bernardo Soares

Lisboa

Reis chegou desembarcou do mar onde “a terra principia,” e chove sobre a “cidade pálida” (7). A chuva que realça a sombriedade da cidade vai aparecer sempre que o espectro de Pessoa vier visitar Reis. As ruas por onde Reis andam, o hotel Bragança, e depois o alto de Santa Catarina, onde fica hospedado, as estátuas da cidade, e, por fim, a janela do quarto de onde Reis observa o que se passa nas ruas são imagens que de igual maneira fazem parte da narrativa do *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares. A abundância de imagens paisagísticas em *O Ano da Morte* ajuda a reconstruir a personagem Reis.

Igualmente uma leitura, por mais superficial que seja, do *Livro do Desassossego*, mostra de imediato a abundância de descrições paisagísticas, conforme aponta Crespo (131). A paisagem de Lisboa, e também as várias tempestades que lá ocorrem são

descritas de acordo com o ponto de vista do guarda-livros Bernardo Soares. Soares observa tudo de seu escritório, através da janela que mostra o movimento das ruas, mas algumas vezes faz longos passeios pelas ruas da cidade. Soares explica, no fragmento 190, o porquê do cenário paisagístico povoar os seus escritos:

Porque tantas vezes interropo um pensamento com um trecho de uma paisagem, que de algum modo se integra no esquema, real ou suposto, das minhas impressões, é que essa paisagem é uma porta aberta por onde fujo ao conhecimento da minha impotência criadora. Tenho a necessidade, em meio das conversas comigo que formam as palavras d'este livro, de falar de repente com outra pessoa, e dirijo-me à luz que paira, como agora, sobre os telhados das casas, que parecem molhados de tela de lado; ao agitar brando das árvores altas na encosta citadina, que parecem perto, numa possibilidade de desabamento mudo; aos cartazes sobrepostos das casas ingremadas, com janelas por letras onde o sol morto doira goma humida. (35)

Crespo explica que nessa transcrição há uma personalização, que resulta, segundo a ótica pessoana, em paisagens, enquanto criações intelectuais, não são da própria natureza, da qual procedem os seus elementos, e não se encontram, por isso, no espaço

físico, mas são um produto da nossa contemplação sensual e intelectual da realidade exterior a nós (133).

A noção de exterioridade em o *Livro do Desassossego* ajuda a definir o sujeito, cuja existência está condicionada ao que ele vê. Igualmente as descrições da paisagem de Lisboa, e das suas tormentas, feitas durante as perambulações noturnas de Reis, lembram as observações que Bernardo Soares faz da cidade em o *Livro do Desassossego*.

O narrador de *O Ano da Morte* descreve exteriores exatamente como Soares o faz. O espaço geográfico de *O Ano da Morte* e do *Livro do Desassossego* é a cidade de Lisboa. É óbvio que ao escolher Lisboa, Saramago está pensando na vida do poeta Fernando Pessoa nessa cidade dos anos 30. Porém, a maneira como descreve a sua paisagem, vista sob os olhares de Reis e de Pessoa, é muito semelhante a como Soares a vê. Portanto, e uma vez mais a estética de citar de Saramago vai buscar em Soares, semi-heterônimo de Fernando Pessoa, o espaço geográfico que falta para completar a composição da sua personagem Reis. Para Reis e para Soares Lisboa é vista sob a ótica do outro, do espaço exterior. Segundo Silva o exterior para Reis funciona como elemento “catalisador da [sua] subjetividade” (149).

Portanto, analisamos como Saramago incorpora o tema da observância à paisagem de *Lisboa do Livro do Desassossego* à narrativa de *O Ano da Morte*. Depois analisamos como a questão da linguagem é arquitetada de forma representacional. É através de Bernardo Soares que Fernando Pessoa proclamou “minha pátria é a língua

portuguesa.” Bernardo Soares frequentemente reavalia a sua relação com a sua escritura e o faz por meio da escritura, e a por extensão reavalia sua relação com a vida, sendo que o que lhe importava não era uma conclusão final, mas o processo constante de “se tornar.”

Em *O Ano da Morte*, o ambiente da cidade de Lisboa desde a chegada de Ricardo Reis no Highland Brigade - o cais aonde o navio de passageiros vai encostar; o clima da cidade nesse dia e durante os nove meses de vivência de Ricardo Reis; o hotel onde ele se instala; as ruas; as praças; a representação das calçadas; os cheiros; as cores e as mutações; o crepúsculo e o transe das horas; os sons; os pregoes; a ária tocada por um cego numa esquina – é descrita minuciosamente, e com um rigor que lembra o realismo de seus precedentes literários. Além disso, as estátuas do Adamastor e de Camões servem como motivo literário, representantes do grande épico da língua portuguesa, *Os Lusíadas*.

A Janela

O Reis de Saramago passa os nove meses que antecedem à sua morte a vagar pela cidade de Lisboa, a fugir de regimes políticos mais por puro capricho do que por ideologia. Reis é um observador de Lisboa. De fato, é quase parte da paisagem de Lisboa devido ao seu constante estado de alienação perante aos seus habitantes.

Ao pôr Reis contemplando a cidade do ponto de vista de quem está de fora, uma relação dual entre o sujeito e o objeto é estabelecida. Só há de fato duas maneiras de se posicionar: o sujeito ou contempla ou faz-se mais um objeto, passando, portanto, a ser parte paisagisticamente da cidade. Esse prelúdio de Reis não só refere-se ao posicionamento do próprio protagonista do romance, mas também às estátuas de Camões e de Adamastor, as quais Reis literalmente contempla durante a narrativa.

Numa certa altura da narrativa, encontramos Reis a olhar pela janela, justamente como faz Soares, com o lampião na mão. A chuva embaça um pouco a visão, e o narrador filosofa a respeito de Lisboa:

Ricardo Reis tem a testa gelada, apoiou-a na vidraça e ali se esqueceu, vendo cair a chuva... cada lampião com o seu fulgor e aura, e sobre as costas de Adamastor cai uma já esmorecida luz, rebrilha o dorso hercúleo... Lisboa é um grande silêncio que rumoreja, nada mais. (222)

Essa voz é sutilmente colocada num plano quase que imperceptível. Reis bem poderia ter dito as palavras de Soares; “Oh Lisboa, meu lar!” (99). Enquanto isso, Bernardo Soares medita da janela do escritório da rua dos dourados: “Chego a minha janela sobre a rua estreita e sou livre” (142). Essa polifonia de vozes sobrepostas embaça os limites entre literatura e realidade como argumenta Bakhtin em *Estetika*; “When a man is in art, he is not in life, and vice-versa” (5). Isso não significa necessariamente que há um corte

bem demarcado entre a arte e a vida. Tanto a arte quanto a experiência de vida são aspectos do mesmo fenômeno, a heteroglossia das palavras, dos valores e das ações uma vez interagidos entre si fazem com que o diálogo seja a categoria fundamental do dialogismo.

Esse caráter dual da linguagem poética remete-nos ao conceito de diálogo que pede pelo menos dois para se fazer por completo, o homem e a arte, o escritor e o texto. Por extensão, Lisboa e Reis são tropos de arte e vida.

Notamos como Lisboa é descrita em forma de um quadro, principalmente pelo fato de Reis estar olhando-a pela janela. Ele vê as esculturas de Camões e do seu monstro mitológico, Adamastor.

Ricardo Reis é um espelho fictício e oco, pois a sua parte equivalente do mundo real nunca de fato existiu, senão como criação de Fernando Pessoa. Ora, de igual modo Ricardo Reis é apenas uma paisagem, uma paisagem novelística que é concebido como personagem para ser contemplado como mais um “espetáculo do mundo,” no caso, do mundo fictício.

Bernardo Soares no *Livro do Desassossego* fala do poder do espaço; “eu componho paisagens como quem sente” (52). A sua capacidade de transportar a experiência emotiva para dentro de um quadro em prosa é singular e problemática. A sua declaração inverte o conceito de experiência e percepção. Além do mais, a complicação entre o “eu” e Soares é evidente. O mesmo pode ser dito para Reis. As existências de

Reis e de Soares, criações de Fernando Pessoa, e assim como a das paisagens que propõem são virtuais. Declara Soares: “e eu sou, como tudo, uma paisagem indistinta e confusa” (76). Então, o “eu” a que Soares se refere, capaz de transformar a experiência, já é pré-fabricado.

A Rua

A rua indica praticamente o único movimento de Reis que vem em oposição a sua atitude passiva, de espectador. A travessia de uma rua indica uma atividade ativa, quase combativa. Na rua o que se sobressai também é o movimento da multidão. Portanto, metáfora da paisagem como o meio da expressão emotiva corresponde ao que Saramago faz no romance ao pôr Reis perambulando pelas ruas de Lisboa. Reis e a sua existência complexa, colocada dentro de um lócus específico, são uma articulação da própria busca pela identidade. O estado do sujeito é refletido nos espaços que são habitados, ou criados através da presença das vozes de vários outros escritores. Camões é uma constante pela cidade de Lisboa, por exemplo. A paisagem que cada escritor “compõe,” projeta e cria e torna-se um meio de expressão tão vital quanto a linguagem em si. O espaço físico se torna o espaço literário, o meio pelo qual a identidade fragmentada de Reis peleja para se compreender. Há um encontro interessante entre o sujeito e o espaço e uma tremenda associação entre a paisagem e a memória.

Para Soares, a paisagem de Lisboa, com efeito, encaixava bem à alma poética. Não apenas as atrações da cidade apresentam inúmeras cenas para serem transcritas na imaginação do escritor, mas também o seu cenário infringe o poeta de qualquer identidade a não ser da sua escritura.

Como um adendo ao conceito de “multiplicidade,” Fernando Pessoa criou tanto Ricardo Reis quanto Bernardo Soares para contemplar o sujeito do ponto de vista do “outro.” Para Soares, o guardador-de-livros, e para Reis, o poeta das odes clássicas, em cada objeto que vêem, eles vêem a evidência das suas próprias exterioridades. A paisagem de Lisboa é um instrumento da sua aventura.

Para Soares, Lisboa permanece no interior, mas o seu significado é ampliado quando em relação com o exterior. Nesse sentido a cidade de Lisboa desempenha para o guarda-livros um papel importante. A cidade e os seus habitantes são como um prisma através do qual o poeta observa imagens castiças de alteridade que ele arranja dentro de um panorama que acomode a sua própria subjetividade. Essa atitude é incorporada nas andanças do Reis de Saramago.

Espaços

Espaços físicos se tornam espaços literários, o meio através do qual identidades embaraçadas nos conceitos de alteridade se cruzam. Tanto Saramago quanto Soares abraçam as poderosas associações no encontro entre o espaço e o ser. Por exemplo,

Pessoa personagem só consegue orientar-se pela cidade tendo como ponto de referência a estátua de Camões (358). Ele mora no Alto de Santa Catarina em frente à estátua de Adamastor. “Todos os caminhos portugueses levam a Camões” (180).

Soares não contrabalança os elementos duais da existência na cidade, representados pelos espaços das ruas e do apartamento, via sua imaginação. A sua compreensão de que é necessário um sujeito essencial é feita em termos da sua ausência. Mesmo assim ele não está fechado num círculo de falta e desejo. Ele constantemente traça o esqueleto da sua exterioridade como prova da sua existência: “para dar relevo aos meus sonhos preciso conhecer como é que as paisagens reais e as personagens da vida nos aparecem relevadas” (53).

O espaço externo é o que o conforta. O outro para Pessoa é o que define. O protagonista do *Livro do Desassossego* desconstrói o “ser” em componentes através dos quais ele compõe os fragmentos não-lineares. O único centro é o universo, ou mais precisamente, a cidade de Lisboa que harmoniza um cosmo.

É interessante notar que o semi-heterônimo Bernardo Soares assemelha-se ao heterônimo Ricardo Reis. Ecos do poema “Vivem em nós Inúmeros” aparecem repetidamente, com variações, no *Livro do Desassossego*.

Enquanto Soares identifica o sujeito com a noção de exterioridade, Saramago igualmente utiliza-se da paisagem de Lisboa para compor o seu personagem Reis. A proposta de Holquist de que o sujeito é um texto nos diz que tudo está escrito no “ser”

mesmo, e que a linguagem é o que nos constitui. A nossa relação com a linguagem – somos sujeitos à expressão e compreensão, vítimas do significado – é a chave para o sentido da nossa distância de nossas vidas.

A Lisboa revisitada de Saramago é sombria. Chove sempre, principalmente quando Pessoa aparece para visitar Reis. Reis passeia pela cidade que lhe tornou estrangeira depois de um exílio de 16 anos no Brasil. Tem que redescobri-la para descobrir-se a si mesmo. É impossível imaginar Lisboa sem Camões, por isso a sua estátua é simbólica, e está lá para lembrá-lo da sua presença não só geográfica, mas também textual.

Soares explica a função da literatura, da linguagem poética na composição do ser:

Toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real.

Como todos sabem, ainda quando agem sem saber, a vida é absolutamente irreal na sua realidade directa; os campos, as cidades, as idéias, são coisas absolutamente fictícias, filhas da nossa complexa sensação de nós mesmos. São intransmissíveis todas as impressões salvo se as tornarmos literárias. (94)

Por fim, Soares confessa o desejo poético: “Dizer! Saber dizer! Saber existir pela voz escrita e a imagem intelectual! Tudo isto é quanto a vida vale” (94).

A proposta de linguagem em Saramago pode ser definida pelo que Seixo chama de “consciência de dominação teórica” (94). Ora, conforme exposto aprendemos que a primeira é de Ricardo Reis, a segunda de Bernardo Soares, e a terceira do poeta Fernando Pessoa ele mesmo. Paradoxalmente os nomes desses três autores sugerem polifonia de vozes ao mesmo tempo em que aparecem mescladas a um mesmo *topos*, uma convenção retórica. E essa convenção é a arte de citar, uma atitude que embora tida como pós-moderna é tão antiga quanto os primeiros tempos da civilização ocidental. De fato, a arte de citar em *O Ano da Morte de Ricardo* almeja um propósito específico que se encontra no plano representacional da narrativa: fazer renascer o gosto pela obra de Fernando Pessoa, pois o texto é um grande mosaico que cita a torto e a direito a obra lírica tanto de Pessoa quanto de Reis. Enquanto que no plano fictício da narrativa, o enredo narrativo trate da pós-vida de Ricardo Reis sem o seu criador, o livro todo pode ser lido como uma grande apologia à obra de Pessoa.

Segundo, Ricardo Reis o ser é sábio ao se contentar com “o espetáculo do mundo,” e segundo Bernardo Soares a rebeldia sempre fora a estratégia de sua vida. Os dois colocam-se numa posição de “outsider.” Um porque observa e o outro porque subverte. No entanto ambos são apenas *alter ego* de Fernando Pessoa. Quem observa o espetáculo do mundo não é senão o escritor do romance que é quem também anarquiza a própria concepção de texto literário. É através das palavras de Pessoa que entendemos os principais *leitmotiven* do romance; a condição das duas personagens protagonistas;

Fernando Pessoa e Ricardo Reis. O primeiro sai do mundo dos mortos para dialogar com a sua criação que nunca tivera existência própria a não ser agora dentro da ficção.

E talvez a maior imagem em *O Ano da Morte* é a do próprio espectro de Fernando Pessoa, que vem às noites visitar Ricardo Reis, que fica sentado aos pés da cama de Reis a observar o que passa, confundindo-se a si mesmo com a sombra do ambiente. E quando posteriormente as visitas de Pessoa se tornaram escassas, Reis observa que: “dele tem-se lembrado pouco, como se a imagem dele se fosse desvanecendo com a memória que dele tem” (204). E o autor do *Livro do Desassossego* parece citar Fernando Pessoa ao explicar a alienação do sujeito:

Um homem pode, se tiver a verdadeira sabedoria gozar o espetáculo inteiro do mundo numa cadeira, sem saber ler, sem falar com alguém, só com o uso dos sentidos, e a alma não saber ser triste. (243)

De fato, e como explica Sena o Livro do Desassossego poderia ser lido como um poema em prosa da alienação. Para Sena, no entanto, o poeta Fernando Pessoa não é o da alienação, mas sim o da negação da alienação:

A própria diversificação da ilusão estética, a despersonalização dramática identificada com a pluralidade virtual do “eu,” a constante negação da unidade psicológica da criação literária, a

linguagem como personificação. Tudo isso não é alienação, mas a negação da alienação. (191)

Portanto, a consciência dessa teoria da estética da linguagem, como forma de consciência, do “outro” é o que Saramago intenta resgatar em seu romance ao escolher lidar com a criação de Fernando Pessoa. Se no plano ideológico, rebate a questão da alienação política, no estético-literário, Saramago valida a criação do poeta. Para a constituição do seu Reis personagem, Saramago necessitou invocar a voz de ortônima de Fernando Pessoa, bem como a do semi-heterônimo, um quase-Pessoa. A estética de citar de Saramago, portanto, valida a voz máxima de autoridade de Fernando Pessoa e dos heterônimos mais famosos, bem como a de Bernardo Soares.

EPÍLOGO

Uma rede de se pendurar em varandas, objeto útil e de valor estético, é o trabalho de um redeiro que alia sua criatividade a variados fios para tecer um leito. Igualmente, *O Ano da Morte*, uma rede de citações, é o romance através do qual José Saramago alia sua imaginação artística a outras vozes literárias para produzir uma obra requintada e de alto valor estético.

Este estudo é pioneiro em examinar *O Ano da Morte* de José Saramago baseando-se no projeto estético da obra, modaldo em citações e cujas implicações ideológicas aparecem refletidas no ato de apropriação das vozes de outros autores. Nesse trabalho procuramos demonstrar o porquê Saramago ter escolhido o poeta Fernando Pessoa e Ricardo Reis como protagonistas do romance. Isto é, procuramos demonstrar que o comprometimento de Saramago com a poética de Fernando Pessoa, que se faz concreta através da publicação do romance, atinge várias camadas ideológicas. Sobretudo, esforçamo-nos para revelar que a preferência estética de Saramago em citar a criação pessoana é uma reflexão do seu projeto de união à tradição literária portuguesa.

Nesse estudo, traçamos hierarquias e identificamos as palavras de autoridade de Fernando Pessoa e Ricardo Reis que aparecem em relevo na narrativa. A seguir,

mostramos como o projeto estético de citar de Saramago revela a perceptibilidade de um escritor classicista que se engaja num projeto patente e dialógico com a obra poética e com a heteronímia de Fernando Pessoa. Por fim, chegamos à proposta bakhtiniana de romance polifônico e dialógico. Leyla Perrone-Moisés na introdução de *O Ano da Morte* diz que: “esta é uma obra à altura de Ricardo Reis. E conhecendo-se essa altura, poucos seriam capazes de enfrentá-la sem vertigem.” Por extensão e corroborando o que o diz Perrone-Moisés, esse é um romance a altura de Fernando Pessoa. Em outras palavras, Saramago segue uma tradição literária que é portuguesa e classicista ao mesmo tempo, e se engaja num projeto de citar nomes da literatura que julga de suma importância. Portanto, a escolha de citar, além de Fernando Pessoa e Ricardo Reis, Luís Vaz de Camões e Jorge Luís Borges, por exemplo, não é aleatória e ingênua. Haja vista que esses escritores igualmente pertencem a uma mesma tradição literária considerada clássica.

Em *O Ano da Morte* há citações diretas e indiretas às obras de Shakespeare, Eça de Queirós, Mallarmé, Molière, Dante, e ao cânone da poesia brasileira para citar alguns entre milhares. Por conseguinte, o romance é polifônico em todos os aspectos, com a ressalva na escolha das vozes de maior autoridade, pelo escritor. Sobretudo, é um diálogo constante com a criação de Fernando Pessoa. Portanto, se Bakhtin é *in esse* o pai da metalinguagem, dizemos que Saramago em *O Ano da Morte* é *in posse* um arquiteto de metaliteratura.

Finalmente, esta seção final sugere outras continuidades e conexões que estão além do foco fundamental deste estudo. Todavia, todos os prosseguimentos sugeridos doravante tangem e/ou refletem o trabalho que nesta tese nos propusemos a alcançar.

Darlene Sadlier num estudo intitulado: *An Introduction to Fernando Pessoa: Modernisms and the Paradoxes of Authorship* (1998) argumenta que Fernando Pessoa em sua obra poética segue uma tradição literária classicista de citar outras vozes, e tanto extrapola a necessidade de dar vezes a essas outras vozes que cria, por isso, outras personagens, os heterônimos. Sadlier analisa os primeiros versos de Fernando Pessoa, compostos quando o poeta ainda era criança. Ela argumenta que logo nos primeiros poemas escritos pelo poeta Fernando Pessoa, enquanto ainda criança, há referências claras à poesia de Álvares de Azevedo, conhecido como o Byron brasileiro. Portanto, Fernando Pessoa lia os românticos brasileiros, e, continua Sadlier, ainda em criança Fernando Pessoa cria um heterônimo brasileiro, a quem deu o nome de Eduardo Lança, e deu-lhe igualmente lugar e data de nascimento (15 de setembro de 1875 na Bahia) específicos (19-20). Além disso, Sadlier menciona vários outros escritores, cujas obras a poesia de Fernando Pessoa teria citado. Ao analisar os primeiros poemas “O Palrador” e “A Palavra” escritos por Pessoa ainda na idade de 14 anos, Sadlier propõe que o poeta:

was intrigued by devices such as imitation, quotation, and parody
and that he aimed to construct a kind of literary dialogue with

other author, some of whom he created as personae or imaginary aspects of himself. (9)

Partindo da análise desses poemas, Sadlier vai interpretar a estética de Fernando Pessoa com base em apropriação explícita e intertextualidades, projetos que teriam sido refinados quando da criação dos seus heterônimos. Reduzir ou mesmo categorizar a complexa criação poética de Fernando Pessoa a uma possibilidade de interpretação é arriscado. Contudo, parece-nos campo fértil um trabalho comparativo que almejasse examinar a estética de citar, quiçá quase patológica, de Fernando Pessoa com a estética de citar em *O Ano da Morte* de José Saramago, e esmiuçar o entendimento deste último do projeto do primeiro, levando em consideração uma tradição literária que é portuguesa, mas também clássica, e, portanto, universal.

Atando cabos, outro estudo sugestivo seria uma análise comparativista entre a estética de citar de Fernando Pessoa e a de Jorge Luís Borges, levando em conta que o primeiro criou heterônimos e este último escritores virtuais, e levando em conta que para Saramago estes dois representam os maiores escritores do século XX. Até que ponto Saramago não estaria, portanto, sofrendo de uma ansiedade bloomiana ao dialogar em *O Ano da Morte* franco e abertamente com estes dois eixos da literatura canônica ocidental: Pessoa e Borges?

Ainda sobre a estética de citar em *O Ano da Morte*, chamamos atenção para o livro de David Frier: *The Novels of José Saramago* (2007), no qual ele argumenta,

baseando-se na teoria de Bakhtin, que um romance obtém poder ao combinar o mundo popular do “ditty” com “the world of the Shilleream dithyramb”. Frier observa que:

Saramago does not hesitate to make use of popular culture when appropriate: *Jandada*, for example, contains allusions to Hitchcocks’s ‘The Birds’ and the television series ‘Lassie,’ while other works (such as the story “Cadeira” in *Objecto*) strategically mingle high culture with popular.” (187)

Igualmente sugestiona estudo frutífero comparar a estética de citar de José Saramago em *O Ano da Morte* com os outros romances do autor. Embora, o foco do nosso estudo tenha sido investigar as citações feitas em particular à obra de Fernando Pessoa, não nos passou despercebido outras inúmeras vozes e motivos que povoam o romance. Por exemplo, o tema popular do carnaval, da mascarada é uma constante na obra. E como aponta Silva, “o gosto da mascarada de que fala o texto é, sem dúvida, o estilo pessoano”. (175)

Enfim, arredamos um pouco do caminho para sugerir um projeto que nos parece fascinante e sem querer excusá-lo somente porque não está diretamente ligado ao tema desta tese: um trabalho comparativista entre a obra de Mikhail Bahktin e a de Fernanda Pessoa. Ora, o pensador Bakhtin, todas as suas teorias, e em todos os assuntos que tocou sempre o fez tendo em mente a importância de um projeto que nunca se acaba, tendo em mente o estar sempre em processo de “se tornar.” Para Bakhtin o “outro” nunca

concide com si mesmo, e nunca coincide com nenhum outro grupo ou posição ideológica. Como aponta Holquist in *Mikhail Bakhtin*, ele se engajou em diferentes diálogos com todos os pensadores de seu tempo, no entanto, se recusou a unir-se a qualquer ideologia, ou movimento político ou apenas intelectual. O mundo via Bakhtin como elusivo, contraditório e enigmático, acrescenta Holquist (3). Além disso, a visão de Bakhtin da linguagem é singular no sentido em que advoga um elo indissociável entre o “ser” e a sua “linguagem.” Em outras palavras, enquanto a crítica prega que ninguém é capaz de assegurar “significado,” Bakhtin advoga para o fato de que o significado está no próprio ser. Igualmente e como aponta Jorge de Sena, Fernando Pessoa “aquém da criação em linguagem, não era uma pessoa” (180). Ou seja, Pessoa se há um rótulo que seja para definir Fernando Pessoa há que achá-lo dentro da linguagem. Portanto, um trabalho que investigasse a idéia orgânica de “tornar-se” em Bakhtin e em Pessoa é por demais apetecível.

O que mais teria Saramago alcançado com seu *O Ano da Morte*, para além da estética de citar e que nos cabe como tema nesta tese? Quiçá tenha despertado o gosto para se ficcionalizar a fascinante heteronímia pessoana.

Ora, Fernando Pessoa e os seus heterônimos aparecem também como personagens fictícios e que imitam a “realidade inventada” pelo poeta em *Dreams of Dreams* de António Tabucchi (1992). Nesta novela, Tabucchi ficcionaliza os três últimos dias de Fernando Pessoa, nos quais ele, em delírio, teria sonhado com cada um de seus

heterônimos. Escolhemos fechar esta tese ao modo de Saramago convidando a voz de Tabucchi que imaginou que no dia 29 de novembro de 1935 delirava Fernando Pessoa. Estando o poeta no hospital, ouve alguém bater à porta. Convida o desconhecido a entrar. O homem que entra diz: "I am Ricardo Reis, coming from my imaginary Brazil" (105). Travam diálogo sobre diversos temas, entre os quais o da monarquia e da república, dos poemas horacianos, e até mesmo Lídia. Por fim, o poeta Fernando Pessoa despede-se do seu heterônimo, e diferentemente de *O Ano da Morte*, Reis fica:

I too say farewell. Farewell, and I invite you to write your poems
even after I am no longer here.

But they will be apocryphal poems, Ricardo Reis replied.

It doesn't matter, said Pessoa, the apocryphal does no harm to
poetry, and my work is so vast and it accommodates even
apocryphal poems. Farewell, my dear Ricardo Reis, we shall see
each other again. (108)

APÊNDICES

Apêndice 1

“As máscaras que se olham.”

“Naquele jazigo do cemitério dos Prazeres, onde durante cinquenta anos os restos de Fernando Pessoa foram esquecidos (agora os transportaram para o Mosteiro dos Jerónimos e acomodaram em arca nova, perante uma plateia fúnebre de ministros e secretários de Estado), havia, como é costume cristão, uma cruz. De mármore, ou outra pedra calcária menos nobre, colocada a prumo sobre a fachada insignificante, o conhecido símbolo derramava sobre o defunto bênçãos para o imediato e promessas de eternidade. De quanto valham umas e outras não sou eu o competente contabilista, nem seria esta a ocasião para se apurarem transcendências tais. Digamos, no entanto, porque em algum ponto de doutrina terei de comprometer-me, que me incluo entre os cépticos.

Ora, a cruz desapareceu, já não está lá. Partiram-na ao rente do pé, deixando o jazigo subitamente nu, com aquele ar friorento e sem jeito que têm os homens quando lhes cortam o cabelo, ou as árvores quando são podadas. Não se sabe quem foram os autores do atentado sacrílego, desconhecem-se as razões do atrevimento. Mas a alma portuguesa, a mística alma, não pode deixar de sentir-se confortada ante o acto magnífico de roubar-se uma cruz de pedra só porque, durante meio século, ela velou o último sono de um poeta. Portugal, afinal de contas, não está perdido se filhos seus mantêm esta fé e praticam esta coragem. Acredito que sobre a cruz e o furto possam vir a ser lançados os alicerces de um culto novo, de que Fernando Pessoa seria, ao mesmo tempo, profeta e livro. E também não me surpreenderia se me viessem dizer que a esta mesma hora, numa qualquer cave de Lisboa, uma congregação de neófitos já vai elaborando um rito e inventando orações, ou simplesmente adaptando os velhos passes de mágica à nova esperança de redenção.

Há sempre um fundo de tristeza na ironia: a esta pouco lhe faltou para atingir a lágrima. Claro que não cairei na banalidade de interrogar-me sobre se Portugal merecia este poeta, como não pergunto se mereceu Camões. Mas torna-se cada vez mais evidente o carácter redutor da relação que, preconcebidamente ou pela obscura força das circunstâncias de tempo e de lugar, se está estabelecendo entre os portugueses vivos que hoje somos e o poeta morto e trasladado, mais emblema, ele, que homem, mais símbolo difuso que discurso coerente, mais pretexto evasivo que afirmação peremptória.

É possível que Fernando Pessoa tenha nisto grande responsabilidade. Homem de máscaras que olham máscaras, é como se só máscaras o pudessem ler e porventura compreender. Mas o que, sendo assim, produziria infalivelmente uma constelação de sentidos, de significados, de leituras infinitamente abertas e nunca conclusivas, veio, pelo contrário, a esbarrar com a tentação de definir um Fernando Pessoa unificado, do qual, por mera ramificação sucessiva, tivessem nascido heterónimos em qualquer momento reversíveis ao seu ponto de partida. Trabalho vão, em meu entender. Cada um de nós é quem é, mas aquele que em nós faz é outro. Fernando Pessoa soube-o melhor que ninguém, e os heterónimos, mais do que «drama em gente», são, cada um deles, a expressão individualizante de um conteúdo plural que se tornou singular no seu fazer-se, um ser que é diferente porque diferente foi o fazer dele.

Posta a questão nestes termos, seria fascinante ler Ricardo Reis como Ricardo Reis, e não como Fernando Pessoa. E o mesmo com Álvaro de Campos. Ou Alberto Caeiro. Ou Bernardo Soares. E todos os esboçados e inacabados heterónimos como crianças ou adolescentes que não puderam crescer, mas que eram já, no que foram, outros. E finalmente duvidar que os poemas ortónimos tenham sido realmente escritos por um Fernando Pessoa, tal como ele, com esse próprio nome, duvidou da sua existência. Estaríamos, aí, em pleno campo da esquizofrenia (com ressalva do emprego não de todo adequado da expressão), mas, correndo os riscos de quem ousa um passo em terreno tão instável, poderíamos agora interrogar-nos sobre a virtual maior produtividade duma leitura radiante, aceitando à letra aquilo que teria sido a verificação final de Fernando Pessoa: eu não sou eles. E talvez que «O Ano da Morte de Ricardo Reis» seja, em mais de quatrocentas páginas de prosa, tão-somente uma leitura que caminha ao longo de um raio, uma trajectória vital e poética a que nenhum outro poema pode ser juntado, mas em que se admite como plausível uma vida outra, que é mentira e por isso verdade outra, como a máscara é um rosto outro. Talvez seja preciso escrever também sobre os anos da morte de Alberto Caeiro, de Álvaro de Campos, de Bernardo Soares, para que sejam, cada um deles, cada vez menos Fernando Pessoa, como Fernando Pessoa os quis.

Há vertigem neste jogo. As máscaras olham-se sabendo-se máscaras. Usam um olhar que não lhes pertence, e esse olhar, que vê, não se vê. Colocamos no rosto uma máscara e somos outro aos olhos de quem nos olhe. Mas de súbito descobrimos, aterrados, que, por trás da máscara que afinal não poderemos ser, não sabemos quem somos. Está portanto por saber quem é Fernando Pessoa.”

Recolhido do site <http://www.geocities.com/marco_lx_pt/pesmscr.htm>

Apêndice 2

Lisboa, 13 de Janeiro de 1935

Meu prezado Camarada,

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

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

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

Comecei por esse livro as minhas publicações pela simples razão de que foi o primeiro livro que consegui, não sei porquê, ter organizado e pronto. Como estava pronto, devo dizer, com os olhos postos no prémio do Secretariado, embora nisso não houvesse pecado intelectual de maior. O meu livro estava pronto em Setembro, e eu julgava, até, que não poderia concorrer ao prémio, pois ignorava que o prazo para a entrega dos livros, que primitivamente fora até ao fim de Julho, fora alargado até ao fim de Outubro. Como, porém, em fim de Outubro já havia exemplares da *Mensagem*, fiz entrega dos que o Secretariado exigia. O livro estava exactamente nas condições (nacionalismo) de concorrer. Concorri.

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

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

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

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

Feita, nas condições que lhe indiquei, a publicação da *Mensagem*, que é uma manifestação unilateral, tenciono prosseguir da seguinte maneira. Estou agora completando uma versão totalmente remodelada do *Banqueiro Anarquista*; essa deve estar pronta em breve e conto, desde que esteja pronta, publicá-la imediatamente. Se assim fizer, traduzo imediatamente este escrito para inglês, e vou ver se o posso publicar em Inglaterra. Tal qual deve ficar, tem probabilidades europeias. (Não tome este frase no sentido de Prémio Nobel imanente.) Depois – e agora respondo propriamente à sua pergunta, que se reporta a poesia – tenciono, durante o Verão, reunir o tal grande volume dos poemas pequenos do Fernando Pessoa ele mesmo, e ver se o consigo publicar em fins do ano em que estamos. Será esse o volume que o Casais Monteiro espera, e é esse que eu mesmo desejo que se faça. Esse, então, será as facetas todas, excepto a nacionalista, que a *Mensagem* já manifestou.

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

Creio que respondi à sua primeira pergunta.

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

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

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

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

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

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

Esta tendência para criar em torno de mim um outro mundo, igual a este mas com outra gente, nunca me saiu da imaginação. Teve várias fases, entre as quais esta, sucedida já em maioridade. Ocorria-me um dito de espírito, absolutamente alheio, por

um motivo ou outro, a quem eu sou, ou a quem eu suponho que sou. Dizia-o, imediatamente, espontaneamente, como sendo de certo amigo meu, cujo nome inventava, cuja história acrescentava, e cuja figura – cara, estatuto, traje e gesto – imediatamente eu via diante de mim. E assim arranjei, e propaguei, vários amigos e conhecidos que nunca existiram, mas que ainda hoje, a perto de trinta anos de distância, ouço, sinto, vejo. Repito: ouço, sinto, vejo... E tenho saudades deles.

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

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

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

Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir – instintiva e subconscientemente – uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o *via*. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo individuo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos – a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem.

Criei, então, uma *coterie* inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as

divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim, e parece que assim ainda se passa. Se algum dia eu puder publicar a discussão estética entre Ricardo Reis e Álvaro de Campos, verá como eles são diferentes, e como eu não sou nada na matéria.

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

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

Mais uns apontamentos nesta matéria... Eu *vejo* diante de mim, no espaço incolor mas real do sonho, as caras, os gestos de Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Construí-lhes as idades e as vidas. Ricardo Reis nasceu em 1887 (não me lembro do dia e do mês, mas tenho-os algures), no Porto, é médico e está presentemente no Brasil. Alberto Caeiro nasceu em 1889 e morreu em 1915; nasceu em Lisboa mas viveu quase toda a sua vida no campo. Não teve profissão, nem educação quase alguma. Álvaro de Campos nasceu em Tavira, no dia 15 de Outubro de 1890 (às 1.30 da tarde, diz-me o Ferreira Gomes; e é verdade, pois, feito o horóscopo para essa hora, está certo). Este, como sabe, é engenheiro naval (por Glasgow), mas agora está aqui em Lisboa em inactividade. Caeiro era de estatura média, e, embora realmente frágil (morreu tuberculoso) não parecia tão frágil como era. Ricardo Reis é um pouco, mas muito pouco, mais baixo, mais forte, mas seco. Álvaro de Campos é alto (1,75 m de altura, mais dois cm do que eu), magro e um pouco tendente a curvar-se. Cara rapada todos – o Caeiro louro sem cor, olhos azuis; Reis de vago moreno mate; Campos, entre o branco e moreno, tipo vagamente de judeu português, cabelo, porém, liso e normalmente apartado ao lado, monóculo. Caeiro, como disse, não teve mais educação que quase nenhuma – só instrução primária; morreram-lhe cedo o pai e a mãe, e deixou-se ficar em casa, vivendo de uns pequenos rendimentos. Vivia com uma tia velha, tia-avó. Ricardo Reis, educado num colégio de jesuítas, é, como disse, médico; vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico. É um latinista por

educação alheia, e um semi-helenista por educação própria. Álvaro de Campos teve uma educação vulgar de liceu; depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval. Numas férias fez a viagem a Oriente de onde resultou o *Opiário*. Ensinou-lhe latim um tio beirão que era padre.

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

Nesta altura estará o Casais Monteiro pensando que má sorte o fez cair, por leitura, em meio de um manicómio. Em todo o caso, o pior de tudo isto é a incoerência com que o tenho escrito. Repito, porém: escrevo como se estivesse falando consigo, para que possa escrever imediatamente. Não sendo assim, passariam meses sem eu conseguir escrever.

Falta responder à sua pergunta quanto ao ocultismo. Pergunta-me se creio no ocultismo. Feita assim, a pergunta não é bem clara; compreendo porém a intenção e a ela respondo. Creio na existência de mundos superiores ao nosso e de habitantes nesses mundos, em existências de diversos graus de espiritualidade, subtilizando-se até se chegar a um Ente Supremo, que presumivelmente criou este mundo. Pode ser que haja outros Entes, igualmente supremos, que hajam criado outros universos, e que esses universos co-existam com o nosso, interpenetradamente ou não. Por estas razões, e ainda outras, a Ordem Externa do ocultismo, ou seja a Maçonaria, evita (excepto a Maçonaria Anglo-Saxónica) a expressão «Deus», dadas as suas implicações teológicas e populares, e prefere dizer «Grande Arquitecto do Universo», expressão que deixa em branco o problema de se ele é Criador ou simplesmente Governador, do mundo. Dadas essas escalas de seres, não creio na comunicação directa com Deus, mas, segundo a nossa afinação espiritual, poderemos ir comunicando com seres cada vez mais altos. Há três caminhos para o oculto: o caminho mágico (incluindo práticas como as do espiritismo, intelectualmente ao nível da bruxaria, que é magia também), caminho esse extremamente perigoso, em todos os sentidos; o caminho místico, que não tem

propriamente perigos, mas é incerto e lento; e o que se chama o caminho alquímico, o mais difícil e o mais perfeito de todos, porque envolve uma transmutação da própria personalidade que a *prepara*, sem grandesriscos, antes com defesas que os outros caminhos não têm. Quanto a «iniciação» ou não, posso dizer-lhe só isto, que não sei se responde à sua pergunta: não pertenço a Ordem Iniciática nenhuma. A citação, epigrafe ao meu poema *Eros e Psyche*, de um trecho (traduzido, pois o Ritual é em latim) do Ritual do Terceiro Grau da Ordem Templária de Portugal, indica simplesmente – o que é facto – que me foi permitido folhear os Rituais dos três primeiros graus dessa Ordem, extinta, ou em dormência, desde cerca de 1888. se não estivesse em dormência, eu não citaria o trecho do ritual, pois se não devem citar (indicando a origem) trechos de Rituais que estão em trabalho.

Creio assim, meu querido Camarada, ter respondido, ainda com certa incoerência às suas perguntas. Se há outras que deseja fazer, não hesite em fazê-las. O que poderá suceder, e isso me desculpará desde já, é não responder tão depressa.

Abraça-o camarada que muito o estima e admira,

Fernando Pessoa.

Recolhido de *A Poesia de Fernando Pessoa* de Adolfo Casais Monteiro.

Apêndice A

“Poema XX” do “Guardador de Rebanhos” de Alberto Caeiro

O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,
Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia
Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia.

O Tejo tem grandes navios
E navega nele ainda,
Para aqueles que vêm em tudo o que lá não está,
A memória das naus.

O Tejo desce de Espanha
E o Tejo entra no mar em Portugal.
Toda a gente sabe isso.

Mas poucos sabem qual é o rio da minha aldeia
E para onde ele vai
E donde ele vem.
E por isso porque pertence a menos gente,
É mais livre e maior o rio da minha aldeia.

Pelo Tejo vai-se para o Mundo.
Para além do Tejo há a América
E a fortuna daqueles que a encontram.
Ninguém nunca pensou no que há para além
Do rio da minha aldeia.

O rio da minha aldeia não faz pensar em nada.
Quem está ao pé dele está só ao pé dele.

Fernando Pessoa, *Obra Poética*, pp. 215-216

Apêndice B

“Poema VIII” do “Guardador de Rebanhos” de Alberto Caeiro

Num meio-dia de fim de primavera
Tive um sonho como uma fotografia
Vi Jesus Cristo descer à terra.
Veio pela encosta de um monte
Tornado outra vez menino,
A correr e a rolar-se pela erva
E a arrancar flores para as deitar fora
E a rir de modo a ouvir-se ao longe.

Tinha fugido do céu.
Era nosso demais para fingir
De segunda pessoa da Trindade.
No céu era tudo falso, tudo em desacordo
Com flores e árvores e pedras.
No céu tinha que estar sempre sério
E de vez em quando de se tornar outra vez homem
E subir para a cruz, e estar sempre a morrer
Com uma coroa toda à roda de espinhos
E os pés espetados por um prego com cabeça,
E até com um trapo à roda da cintura
Como os pretos nas ilustrações.
Nem sequer o deixavam ter pai e mãe
Como as outras crianças.
O seu pai era duas pessoas...
Um velho chamado José, que era carpinteiro,
E que não era pai dele;
E o outro pai era uma pomba estúpida,
A única pomba feia do mundo
Porque não era do mundo nem era pomba.
E a sua mãe não tinha amado antes de o ter.

Não era mulher: era uma mala
Em que ele tinha vindo do céu.
E queriam que ele, que só nascera da mãe,
E nunca tivera pai para amar com respeito,
Pregasse a bondade e a justiça!

Um dia que Deus estava a dormir

E o Espírito Santo andava a voar,
 Ele foi à caixa dos milagres e roubou três.
 Com o primeiro fez que ninguém soubesse que ele tinha fugido.

Com o segundo criou-se eternamente humano e menino.
 Com o terceiro criou um Cristo eternamente na cruz
 E deixou-o pregado na cruz que há no céu
 E serve de modelo às outras.
 Depois fugiu para o sol
 E desceu pelo primeiro raio que apanhou.

Hoje vive na minha aldeia comigo.
 É uma criança bonita de riso natural.
 Limpa o nariz ao braço direito,
 Chapinha nas poças de água,
 Colhe as flores e gosta delas e esquece-as.
 Atira pedras aos burros,
 Rouba a fruta dos pomares
 E foge a chorar e a gritar dos cães,
 E, porque sabe que elas não gostam
 E que toda a gente acha graça,
 Corre atrás das raparigas
 Que vão em rancho pelas estradas
 Com as bilhas às cabeças
 E levanta-lhes as saias.

A mim ensinou-me tudo.
 Ensinou-me a olhar para as coisas.
 Aponta-me todas as coisas que há nas flores.
 Mostra-me como as pedras são engraçadas
 Quando a gente as tem na mão
 E olha devagar para elas.

Diz-me muito mal de Deus.
 Diz que ele é um velho estúpido e doente,
 Sempre a escarrar no chão
 E a dizer indecências.

A Virgem Maria leva as tardes da eternidade a fazer meia.
 E o Espírito Santo coça-se com o bico
 E empoleira-se nas cadeiras e suja-as.
 Tudo no céu é estúpido como a Igreja Católica.
 Diz-me que Deus não percebe nada

Das coisas que criou –
 «Se é que ele as criou, do que duvido» –.
 «Ele diz, por exemplo, que os seres cantam a sua glória,
 Mas os seres não cantam nada.
 Se cantassem seriam cantores.
 Os seres existem e mais nada,
 E por isso se chamam seres».
 E depois, cansado de dizer mal de Deus,
 O Menino Jesus adormece nos meus braços
 E eu levo-o ao colo para casa.
 Ele mora comigo na minha casa a meio do outeiro.
 Ele é a Eterna Criança, o deus que faltava,
 Ele é o humano que é natural,
 Ele é o divino que sorri e que brinca.
 E por isso é que sei com toda a certeza
 Que ele é o Menino Jesus verdadeiro.

E a criança tão humana que é divina
 É esta minha quotidiana vida de poeta,
 E é porque ele anda sempre comigo que eu sou poeta sempre,
 E que o meu mínimo olhar
 Me enche de sensação,
 E o mais pequeno som, seja do que for,
 Parece falar comigo.

A Criança Nova que habita onde vivo
 Dá-me uma mão a mim
 E a outra a tudo que existe
 E assim vamos os três pelo caminho que houver,
 Saltando e cantando e rindo
 E gozando o nosso segredo comum
 Que é o de saber por toda a parte
 Que não há mistério no mundo
 E que tudo vale a pena.

A Criança Eterna acompanha-me sempre.
 A direcção do meu olhar é o seu dedo apontando.
 O meu ouvido atento alegremente a todos os sons
 São as cócegas que ele me faz, brincando, nas orelhas.

Damo-nos tão bem um com o outro
 Na companhia de tudo

Que nunca pensamos um no outro,
 Mas vivemos juntos e dois
 Com um acordo íntimo
 Como a mão direita e a esquerda.

Ao anoitecer brincamos as cinco pedrinhas
 No degrau da porta de casa,
 Graves como convém a um deus e a um poeta,
 E como se cada pedra
 Fosse todo o universo
 E fosse por isso um grande perigo para ela
 Deixá-la cair no chão.

Depois eu conto-lhe histórias das cousas só dos homens
 E ele sorri, porque tudo é incrível.
 Ri dos reis e dos que não são reis,
 E tem pena de ouvir falar das guerras,
 E dos comércios, e dos navios
 Que ficam fumo no ar dos altos-mares.
 Porque ele sabe que tudo isso falta àquela verdade
 Que uma flor tem ao florescer
 E que anda com a luz do sol
 A variar os montes e os vales
 E a fazer doer aos olhos os muros caiados.

Depois ele adormece e eu deito-o.
 Levo-o ao colo para dentro de casa
 E deito-o, despindo-o lentamente
 E como seguindo um ritual muito limpo
 E todo materno até ele estar nu.

Ele dorme dentro da minha alma
 E às vezes acorda de noite
 E brinca com os meus sonhos
 Vira uns em cima dos outros
 E bate as palmas sozinho
 Sorrindo para o meu sono.
 Quando eu morrer, filhinho,
 Seja eu a criança, o mais pequeno.
 Pega-me tu ao colo
 E leva-me para dentro da tua casa.
 Despe o meu ser cansado e humano

E deita-me na tua cama.
E conta-me histórias, caso eu acorde,
Para eu tornar a adormecer.
E dá-me sonhos teus para eu brincar
Até que nasça qualquer dia
Que tu sabes qual é.
Esta é a história do meu Menino Jesus.
Por que razão que se perceba
Não há-de ser ela mais verdadeira
Que tudo quanto os filósofos pensam
E tudo quanto as religiões ensinam?

Fernando Pessoa, *Obra Poética*, pp. 209-212

Apêndice C

“Tabacaria” de Álvaro de Campos

Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.
Janelas do meu quarto,
Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é
(E se soubessem quem é, o que saberiam?),
Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,
Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,
Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,
Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres,
Com a morte a por umidade nas paredes e cabelos brancos nos homens,
Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.

Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.
Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer,
E não tivesse mais irmandade com as coisas
Senão uma despedida, tornando-se esta casa e este lado da rua
A fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apitada
De dentro da minha cabeça,
E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos na ida.
Estou hoje perplexo, como quem pensou e achou e esqueceu.
Estou hoje dividido entre a lealdade que devo
À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,
E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.
Falhei em tudo.
Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada.
A aprendizagem que me deram,
Desci dela pela janela das traseiras da casa.
Fui até ao campo com grandes propósitos.
Mas lá encontrei só ervas e árvores,
E quando havia gente era igual à outra.
Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei de pensar?
Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?
Ser o que penso? Mas penso tanta coisa!
E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tantos!
Gênio? Neste momento
Cem mil cérebros se concebem em sonho gênios como eu,

E a história não marcará, quem sabe?, nem um,
Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras.

Não, não creio em mim.

Em todos os manicômios há doidos malucos com tantas certezas!
Eu, que não tenho nenhuma certeza, sou mais certo ou menos certo?

Não, nem em mim...

Em quantas mansardas e não-mansardas do mundo
Não estão nesta hora gênios-para-si-mesmos sonhando?

Quantas aspirações altas e nobres e lúcidas -

Sim, verdadeiramente altas e nobres e lúcidas -,

E quem sabe se realizáveis,

Nunca verão a luz do sol real nem acharão ouvidos de gente?

O mundo é para quem nasce para o conquistar

E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão.

Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez.

Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do que Cristo,

Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu.

Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,

Ainda que não more nela;

Serei sempre o que não nasceu para isso;

Serei sempre só o que tinha qualidades;

Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta,

E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira,

E ouviu a voz de Deus num poço tapado.

Crer em mim? Não, nem em nada.

Derrame-me a Natureza sobre a cabeça ardente

O seu sol, a sua chuva, o vento que me acha o cabelo,

E o resto que venha se vier, ou tiver que vir, ou não venha.

Escravos cardíacos das estrelas,

Conquistamos todo o mundo antes de nos levantar da cama;

Mas acordamos e ele é opaco,

Levantamo-nos e ele é alheio,

Sáímos de casa e ele é a terra inteira,

Mais o sistema solar e a Via Láctea e o Indefinido.

(Come chocolates, pequena;

Come chocolates!

Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates.

Olha que as religiões todas não ensinam mais que a confeitaria.

Come, pequena suja, come!

Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes!

Mas eu penso e, ao tirar o papel de prata, que é de folha de estanho,

Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida.)

Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei
 A caligrafia rápida destes versos,
 Pórtico partido para o Impossível.
 Mas ao menos consagro a mim mesmo um desprezo sem lágrimas,
 Nobre ao menos no gesto largo com que atiro
 A roupa suja que sou, em rol, pra o decurso das coisas,
 E fico em casa sem camisa.
 (Tu que consolas, que não existes e por isso consolas,
 Ou deusa grega, concebida como estátua que fosse viva,
 Ou patrícia romana, impossivelmente nobre e nefasta,
 Ou princesa de trovadores, gentilíssima e colorida,
 Ou marquesa do século dezoito, decotada e longínqua,
 Ou cocote célebre do tempo dos nossos pais,
 Ou não sei quê moderno - não concebo bem o quê -
 Tudo isso, seja o que for, que sejas, se pode inspirar que inspire!
 Meu coração é um balde despejado.
 Como os que invocam espíritos invocam espíritos invoco
 A mim mesmo e não encontro nada.
 Chego à janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta.
 Vejo as lojas, vejo os passeios, vejo os carros que passam,
 Vejo os entes vivos vestidos que se cruzam,
 Vejo os cães que também existem,
 E tudo isto me pesa como uma condenação ao degredo,
 E tudo isto é estrangeiro, como tudo.)
 Vivi, estudei, amei e até cri,
 E hoje não há mendigo que eu não inveje só por não ser eu.
 Olho a cada um os andrajos e as chagas e a mentira,
 E penso: talvez nunca vivesses nem estudasses nem amasses nem cresses
 (Porque é possível fazer a realidade de tudo isso sem fazer nada disso);
 Talvez tenhas existido apenas, como um lagarto a quem cortam o rabo
 E que é rabo para alguém do lagarto remexidamente
 Fiz de mim o que não soube
 E o que podia fazer de mim não o fiz.
 O dominó que vesti era errado.
 Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.
 Quando quis tirar a máscara,
 Estava pegada à cara.
 Quando a tirei e me vi ao espelho,
 Já tinha envelhecido.
 Estava bêbado, já não sabia vestir o dominó que não tinha tirado.
 Deitei fora a máscara e dormi no vestiário
 Como um cão tolerado pela gerência

Por ser inofensivo

E vou escrever esta história para provar que sou sublime.

Essência musical dos meus versos inúteis,

Quem me dera encontrar-me como coisa que eu fizesse,

E não ficasse sempre defronte da Tabacaria de defronte,

Calcando aos pés a consciência de estar existindo,

Como um tapete em que um bêbado tropeça

Ou um capacho que os ciganos roubaram e não valia nada.

Mas o Dono da Tabacaria chegou à porta e ficou à porta.

Olho-o com o desconforto da cabeça mal voltada

E com o desconforto da alma mal-entendendo.

Ele morrerá e eu morrerei.

Ele deixará a tabuleta, eu deixarei os versos.

A certa altura morrerá a tabuleta também, os versos também.

Depois de certa altura morrerá a rua onde estive a tabuleta,

E a língua em que foram escritos os versos.

Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu.

Em outros satélites de outros sistemas qualquer coisa como gente

Continuará fazendo coisas como versos e vivendo por baixo de coisas como tabuletas,

Sempre uma coisa defronte da outra,

Sempre uma coisa tão inútil como a outra,

Sempre o impossível tão estúpido como o real,

Sempre o mistério do fundo tão certo como o sono de mistério da superfície,

Sempre isto ou sempre outra coisa ou nem uma coisa nem outra.

Mas um homem entrou na Tabacaria (para comprar tabaco?)

E a realidade plausível cai de repente em cima de mim.

Semiergo-me enérgico, convencido, humano,

E vou tencionar escrever estes versos em que digo o contrário.

Acendo um cigarro ao pensar em escrevê-los

E saboreio no cigarro a libertação de todos os pensamentos.

Sigo o fumo como uma rota própria,

E gozo, num momento sensitivo e competente,

A libertação de todas as especulações

E a consciência de que a metafísica é uma conseqüência de estar mal disposto.

Depois deito-me para trás na cadeira

E continuo fumando.

Enquanto o Destino mo conceder, continuarei fumando.

(Se eu casasse com a filha da minha lavadeira

Talvez fosse feliz.)

Visto isto, levanto-me da cadeira. Vou à janela.

O homem saiu da Tabacaria (metendo troco na algibeira das calças?).

Ah, conheço-o; é o Esteves sem metafísica.

(O Dono da Tabacaria chegou à porta.)
Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me.
Acenou-me adeus, gritei-lhe Adeus ó Esteves!, e o universo
Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono da Tabacaria sorriu.

Fernando Pessoa, *Obra Poética*, pp. 362-366

Apêndice D

“Poema em Linha Reta” de Álvaro de Campos

Nunca conheci quem tivesse levado porrada.
 Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo.
 E eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil,
 Eu tantas vezes irresponsavelmente parasita,
 Indesculpavelmente sujo,
 Eu, que tantas vezes não tenho tido paciência para tomar banho,
 Eu, que tantas vezes tenho sido ridículo, absurdo,
 Que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes das etiquetas,
 Que tenho sido grotesco, mesquinho, submisso e arrogante,
 Que tenho sofrido enxovalhos e calado,
 Que quando não tenha calado, tenho sido mais ridículo ainda;
 Eu que tenho sido cómico às criadas de hotel,
 Eu, que tenho sentido o piscar de olhos dos moços de fretes,
 Eu, que tenho feito vergonhas financeiras, pedido emprestado sem pagar,
 Eu, que, quando a hora do soco surgiu, me tenha agachado,
 Para fora da possibilidade do soco;
 Eu, que tenho sofrido a angústia das pequenas coisas ridículas,
 Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo.
 Toda a gente que eu conheço e que fala comigo
 Nunca teve um acto ridículo, nunca sofreu enxovalho,
 Nunca foi senão príncipe. todos eles príncipes na vida...
 Quem me dera ouvir de alguém a voz humana
 Que confessasse não um pecado, mas uma infâmia;
 Que contasse, não uma violência, mas uma cobardia!
 Não, são todos o Ideal, se os oiço e me falam.
 Quem há neste largo mundo que me confesse que uma vez foi vil?
 Ò príncipes, meus irmãos,
 Arre estou farto de semideuses!
 Onde é que há gente no mundo?
 Então sou só eu que é vil e erróneo nesta terra?
 Poderão as mulheres não os terem amado,
 Podem ter sido traídos, mas ridículos nunca!
 E eu, que tenho sido ridículo sem ter sido traído,
 Como posso eu falar com os meus superiores sem titubear?
 Eu, que tenho sido vil, literalmente vil,
 Vil no sentido mesquinho e infame da vileza.

Apêndice E

“Adiantamento” de Álvaro de Campos

Depois de amanhã, sim, só depois de amanhã...
 Levarei amanhã a pensar em depois de amanhã,
 E assim será possível; mas hoje não...
 Não, hoje nada; hoje não posso.
 A persistência confusa da minha subjetividade objetiva,
 O sono da minha vida real, intercalado,
 O cansaço antecipado e infinito,
 Um cansaço de mundos para apanhar um elétrico...
 Esta espécie de alma...
 Só depois de amanhã...
 Hoje quero preparar-me,
 Quero preparar-me para pensar amanhã no dia seguinte...
 Ele é que é decisivo.
 Tenho já o plano traçado; mas não, hoje não traço planos...
 Amanhã é o dia dos planos.
 Amanhã sentar-me-ei à secretária para conquistar o mundo;
 Mas só conquistarei o mundo depois de amanhã...
 Tenho vontade de chorar,
 Tenho vontade de chorar muito de repente, de dentro...

 Não, não queiram saber mais nada, é segredo, não digo.
 Só depois de amanhã...
 Quando era criança o circo de domingo divertia-me toda a semana.
 Hoje só me diverte o circo de domingo de toda a semana da minha infância...
 Depois de amanhã serei outro,
 A minha vida triunfar-se-á,
 Todas as minhas qualidades reais de inteligente, lido e prático
 Serão convocadas por um edital...
 Mas por um edital de amanhã...
 Hoje quero dormir, redigirei amanhã...
 Por hoje, qual é o espetáculo que me repetiria a infância?
 Mesmo para eu comprar os bilhetes amanhã,
 Que depois de amanhã é que está bem o espetáculo...
 Antes, não...
 Depois de amanhã terei a pose pública que amanhã estudarei.

Depois de amanhã serei finalmente o que hoje não posso nunca ser.

Só depois de amanhã...

Tenho sono como o frio de um cão vadio.

Tenho muito sono.

Amanhã te direi as palavras, ou depois de amanhã...

Sim, talvez só depois de amanhã...

O porvir...

Sim, o porvir...

Fernando Pessoa, *Obra Poética*, pp. 368-363

Apêndice F

“Ode 320” de Ricardo Reis

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

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

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

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

Fernando Pessoa, *Obra Poética*, p. 259

Apêndice G

“Passagem das Horas” de Álvaro de Campos

Trago dentro do meu coração,
 Como num cofre que se não pode fechar de cheio,
 Todos os lugares onde estive,
 Todos os portos a que cheguei,
 Todas as paisagens que vi através de janelas ou vigias,
 Ou de tombadilhos, sonhando,
 E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero.

A entrada de Singapura, manhã subindo, cor verde,
 O coral das Maldivas em passagem cálida,
 Macau à uma hora da noite... Acordo de repente
 Yat-iô--ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô ... Ghi...

E aquilo soa-me do fundo de uma outra realidade
 A estatura norte-africana quase de Zanzibar ao sol
 Dar-es-Salaam (a saída é difícil)...

Majunga, Nossi-Bé, verduras de Madagascar...
 Tempestades em torno ao Guardaful...
 E o Cabo da Boa Esperança nítido ao sol da madrugada...
 E a Cidade do Cabo com a Montanha da Mesa ao fundo...

Viajei por mais terras do que aquelas em que toquei...
 Vi mais paisagens do que aquelas em que pus os olhos...
 Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti,
 Porque, por mais que sentisse, sempre me faltou que sentir
 E a vida sempre me doeu, sempre foi pouco, e eu infeliz.

A certos momentos do dia recordo tudo isto e apavoro-me,
 Penso em que é que me ficará desta vida aos bocados, deste auge,
 Desta estrada às curvas, deste automóvel à beira da estrada, deste aviso,
 Desta turbulência tranqüila de sensações desencontradas,
 Desta transfusão, desta insubsistência, desta convergência iriada,
 Deste desassossego no fundo de todos os cálices,
 Desta angústia no fundo de todos os prazeres,
 Desta saciedade antecipada na asa de todas as chávenas,
 Deste jogo de cartas fastiento entre o Cabo da Boa Esperança e as Canárias.

Não sei se a vida é pouco ou demais para mim.
 Não sei se sinto de mais ou de menos, não sei
 Se me falta escrúpulo espiritual, ponto-de-apoio na inteligência,
 Consangüinidade com o mistério das coisas, choque
 Aos contatos, sangue sob golpes, estremeção aos ruídos,
 Ou se há outra significação para isto mais cômoda e feliz.

Seja o que for, era melhor não ter nascido,
 Porque, de tão interessante que é a todos os momentos,
 A vida chega a doer, a enjoar, a cortar, a roçar, a ranger,
 A dar vontade de dar gritos, de dar pulos, de ficar no chão, de sair
 Para fora de todas as casas, de todas as lógicas e de todas as sacadas,
 E ir ser selvagem para a morte entre árvores e esquecimentos,
 Entre tombos, e perigos e ausência de amanhã,
 E tudo isto devia ser qualquer outra coisa mais parecida com o que eu penso,
 Com o que eu penso ou sinto, que eu nem sei qual é, ó vida.

Cruzo os braços sobre a mesa, ponho a cabeça sobre os braços,
 É preciso querer chorar, mas não sei ir buscar as lágrimas...
 Por mais que me esforce por ter uma grande pena de mim, não choro,
 Tenho a alma rachada sob o indicador curvo que lhe toca...
 Que há de ser de mim? Que há de ser de mim?

Correram o bobo a chicote do palácio, sem razão,
 Fizeram o mendigo levantar-se do degrau onde caíra.
 Bateram na criança abandonada e tiraram-lhe o pão das mãos.
 Oh mágoa imensa do mundo, o que falta é agir...
 Tão decadente, tão decadente, tão decadente...
 Só estou bem quando ouço música, e nem então.
 Jardins do século dezoito antes de 89,
 Onde estais vós, que eu quero chorar de qualquer maneira?

Como um bálsamo que não consola senão pela idéia de que é um bálsamo,
 A tarde de hoje e de todos os dias pouco a pouco, monótona, cai.

Acenderam as luzes, cai a noite, a vida substitui-se.
 Seja de que maneira for, é preciso continuar a viver.
 Arde-me a alma como se fosse uma mão, fisicamente.
 Estou no caminho de todos e esbarram comigo.
 Minha quinta na província,

Haver menos que um comboio, uma diligência e a decisão de partir entre mim e ti.

Assim fico, fico... Eu sou o que sempre quer partir,
E fica sempre, fica sempre, fica sempre,
Até à morte fica, mesmo que parta, fica, fica, fica...

Torna-me humano, ó noite, torna-me fraterno e solícito.

Só humanitariamente é que se pode viver.
Só amando os homens, as ações, a banalidade dos trabalhos,
Só assim - ai de mim! -, só assim se pode viver.
Só assim, o noite, e eu nunca poderei ser assim!

Vi todas as coisas, e maravilhei-me de tudo,
Mas tudo ou sobrou ou foi pouco - não sei qual - e eu sofri.
Vivi todas as emoções, todos os pensamentos, todos os gestos,
E fiquei tão triste como se tivesse querido vivê-los e não conseguisse.

Amei e odiei como toda gente,
Mas para toda a gente isso foi normal e instintivo,
E para mim foi sempre a exceção, o choque, a válvula, o espasmo.
Vem, ó noite, e apaga-me, vem e afoga-me em ti.
Ó carinhosa do Além, senhora do luto infinito,
Mágoa externa na Terra, choro silencioso do Mundo.
Mãe suave e antiga das emoções sem gesto,
Irmã mais velha, virgem e triste, das idéias sem nexos,
Noiva esperando sempre os nossos propósitos incompletos,
A direção constantemente abandonada do nosso destino,
A nossa incerteza pagã sem alegria,
A nossa fraqueza cristã sem fé,
O nosso budismo inerte, sem amor pelas coisas nem êxtases,
A nossa febre, a nossa palidez, a nossa impaciência de fracos,
A nossa vida, o mãe, a nossa perdida vida...
Não sei sentir, não sei ser humano, conviver
De dentro da alma triste com os homens meus irmãos na terra.
Não sei ser útil mesmo sentindo, ser prático, ser quotidiano, nítido,
Ter um lugar na vida, ter um destino entre os homens,
Ter uma obra, uma força, uma vontade, uma horta,
Unia razão para descansar, uma necessidade de me distrair,
Uma cousa vinda diretamente da natureza para mim.
Por isso sê para mim materna, ó noite tranqüila...
Tu, que tiras o mundo ao mundo, tu que és a paz,

Tu que não existes, que és só a ausência da luz,
 Tu que não és uma coisa, rim lugar, uma essência, uma vida,
 Penélope da teia, amanhã desfeita, da tua escuridão,
 Circe irreal dos febris, dos angustiados sem causa,
 Vem para mim, ó noite, estende para mim as mãos,
 E sê frescor e alívio, o noite, sobre a minha frente...
 'Tu, cuja vinda é tão suave que parece um afastamento,
 Cujo fluxo e refluxo de treva, quando a lua bafeja,
 Tem ondas de carinho morto, frio de mares de sonho,
 Brisas de paisagens supostas para a nossa angústia excessiva...
 Tu, palidamente, tu, flébil, tu, liquidamente,
 Aroma de morte entre flores, hálito de febre sobre margens,
 Tu, rainha, tu, castelã, tu, dona pálida, vem...

Sentir tudo de todas as maneiras,
 Viver tudo de todos os lados,
 Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
 Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
 Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.
 Eu quero ser sempre aquilo com quem simpatizo,
 Eu torno-me sempre, mais tarde ou mais cedo,
 Aquilo com quem simpatizo, seja uma pedra ou uma ânsia,
 Seja uma flor ou uma idéia abstrata,
 Seja uma multidão ou um modo de compreender Deus.
 E eu simpatizo com tudo, vivo de tudo em tudo.
 São-me simpáticos os homens superiores porque são superiores,
 E são-me simpáticos os homens inferiores porque são superiores também,
 Porque ser inferior é diferente de ser superior,
 E por isso é uma superioridade a certos momentos de visão.
 Simpatizo com alguns homens pelas suas qualidades de caráter,
 E simpatizo com outros pela sua falta dessas qualidades,
 E com outros ainda simpatizo por simpatizar com eles,
 E há momentos absolutamente orgânicos em que esses são todos os homens.
 Sim, como sou rei absoluto na minha simpatia,
 Basta que ela exista para que tenha razão de ser.
 Estreito ao meu peito arfante, num abraço comovido,
 (No mesmo abraço comovido)
 O homem que dá a camisa ao pobre que desconhece,
 O soldado que morre pela pátria sem saber o que é pátria,

E o matricida, o fraticida, o incestuoso, o violador de crianças,
 O ladrão de estradas, o salteador dos mares,
 O gatuno de carteiras, a sombra que espera nas vielas —
 Todos são a minha amante predileta pelo menos um momento na vida.

Beijo na boca todas as prostitutas,
 Beijo sobre os olhos todos os souteneurs,
 A minha passividade jaz aos pés de todos os assassinos
 E a minha capa à espanhola esconde a retirada a todos os ladrões.
 Tudo é a razão de ser da minha vida.

Cometi todos os crimes,
 Vivi dentro de todos os crimes
 (Eu próprio fui, não um nem o outro no vício,
 Mas o próprio vício-pessoa praticado entre eles,
 E dessas são as horas mais arco-de-triunfo da minha vida).

Multipliquei-me, para me sentir,
 Para me sentir, precisei sentir tudo,
 Transbordei, não fiz senão extravasar-me,
 Despi-me, entreguei-rne,
 E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente.
 Os braços de todos os atletas apertaram-me subitamente feminino,
 E eu só de pensar nisso desmaiei entre músculos supostos.
 Foram dados na minha boca os beijos de todos os encontros,
 Acenaram no meu coração os lenços de todas as despedidas,
 Todos os chamamentos obscenos de gesto e olhares
 Batem-me em cheio em todo o corpo com sede nos centros sexuais.
 Fui todos os ascetas, todos os postos-de-parte, todos os como que esquecidos,
 E todos os pederastas - absolutamente todos (não faltou nenhum).
 Rendez-vous a vermelho e negro no fundo-inferno da minha alma!

(Freddie, eu chamava-te Baby, porque tu eras louro, branco e eu amava-te,
 Quantas imperatrizes por reinar e princesas destronadas tu foste para mim!)
 Mary, com quem eu lia Burns em dias tristes como sentir-se viver,
 Mary, mal tu sabes quantos casais honestos, quantas famílias felizes,
 Viveram em ti os meus olhos e o meu braço cingido e a minha consciência incerta,
 A sua vida pacata, as suas casas suburbanas com jardim,
 Os seus half-holidays inesperados...

Mary, eu sou infeliz...

Freddie, eu sou infeliz...

Oh, vós todos, todos vós, casuais, demorados,
 Quantas vezes tereis pensado em pensar em mim, sem que o fósseis,
 Ah, quão pouco eu fui no que sois, quão pouco, quão pouco —
 Sim, e o que tenho eu sido, o meu subjetivo universo,
 Ó meu sol, meu luar, minhas estrelas, meu momento,
 Ó parte externa de mim perdida em labirintos de Deus!

Passa tudo, todas as coisas num desfile por mim dentro,
 E todas as cidades do mundo, rumorejam-se dentro de mim ...
 Meu coração tribunal, meu coração mercado,
 Meu coração sala da Bolsa, meu coração balcão de Banco,
 Meu coração rendez-vous de toda a humanidade,
 Meu coração banco de jardim público, hospedaria,
 Estalagem, calabouço número qualquer cousa
 (Aqui esteve el Manolo en vísperas de ir al patíbulo)
 Meu coração clube, sala, platéia, capacho, guichet, portaló,
 Ponte, cancela, excursão, marcha, viagem, leilão, feira, arraial,
 Meu coração postigo,
 Meu coração encomenda,
 Meu coração carta, bagagem, satisfação, entrega,
 Meu coração a margem, o lirríte, a sùmula, o índice,
 Eh-lá, eh-lá, eh-lá, bazar o meu coração.

Todos os amantes beijaram-se na minh'alma,
 Todos os vadios dormiram um momento em cima de mim,
 Todos os desprezados encostaram-se um momento ao meu ombro,
 Atravessaram a rua, ao meu braço, todos os velhos e os doentes,
 E houve um segredo que me disseram todos os assassinos.

(Aquele cujo sorriso sugere a paz que eu não tenho,
 Em cujo baixar-de-olhos há uma paisagem da Holanda,
 Com as cabeças femininas coiffées de lin
 E todo o esforço quotidiano de um povo pacífico e limpo...
 Aquela que é o anel deixado em cima da cômoda,
 E a fita entalada com o fechar da gaveta,
 Fita cor-de-rosa, não gosto da cor mas da fita entalada,

Assim como não gosto da vida, mas gosto de senti-la ...

Dormir como um cão corrido no caminho, ao sol,
Definitivamente para todo o resto do Universo,
E que os carros me passem por cima.)

Fui para a cama com todos os sentimentos,
Fui souteneur de todas as emoções,
Pagaram-me bebidas todos os acasos das sensações,
Troquei olhares com todos os motivos de agir,
Estive mão em mão com todos os impulsos para partir,
Febre imensa das horas!
Angústia da forja das emoções!
Raiva, espuma, a imensidão que não cabe no meu lenço,
A cadela a uivar de noite,
O tanque da quinta a passear à roda da minha insônia,
O bosque como foi à tarde, quando lá passeamos, a rosa,
A madeixa indiferente, o musgo, os pinheiros,
Toda a raiva de não conter isto tudo, de não deter isto tudo,
Ó fome abstrata das coisas, cio impotente dos momentos,
Orgia intelectual de sentir a vida!

Obter tudo por suficiência divina —
As vésperas, os consentimentos, os avisos,
As cousas belas da vida —
O talento, a virtude, a impunidade,
A tendência para acompanhar os outros a casa,
A situação de passageiro,
A conveniência em embarcar já para ter lugar,
E falta sempre uma coisa, um copo, uma brisa, urna frase,
E a vida dói quanto mais se goza e quanto mais se inventa.

Poder rir, rir, rir despejadamente,
Rir como um copo entornado,
Absolutamente doido só por sentir,
Absolutamente roto por me roçar contra as coisas,
Ferido na boca por morder coisas,
Com as unhas em sangue por me agarrar a coisas,
E depois dêem-me a cela que quiserem que eu me lembrarei da vida.

Sentir tudo de todas as maneiras,
 Ter todas as opiniões,
 Ser sincero contradizendo-se a cada minuto,
 Desagradar a si próprio pela plena liberalidade de espírito,
 E amar as coisas como Deus.

Eu, que sou mais irmão de uma árvore que de um operário,
 Eu, que sinto mais a dor suposta do mar ao bater na praia
 Que a dor real das crianças em quem batem
 (Ah, como isto deve ser falso, pobres crianças em quem batem —
 E por que é que as minhas sensações se revezam tão depressa?)

Eu, enfim, que sou um diálogo contínuo,
 Um falar-alto incompreensível, alta-noite na torre,
 Quando os sinos oscilam vagamente sem que mão lhes toque
 E faz pena saber que há vida que viver amanhã.

Eu, enfim, literalmente eu,
 E eu metaforicamente também,
 Eu, o poeta sensacionista, enviado do Acaso
 As leis irrepreensíveis da Vida,
 Eu, o fumador de cigarros por profissão adequada,
 O indivíduo que fuma ópio, que toma absinto, mas que, enfim,
 Prefere pensar em fumar ópio a fumá-lo

E acha mais seu olhar para o absinto a beber que bebê-lo...

Eu, este degenerado superior sem arquivos na alma,
 Sem personalidade com valor declarado,

Eu, o investigador solene das coisas fúteis,
 Que era capaz de ir viver na Sibéria só por embirrar com isso,

E que acho que não faz mal não ligar importância à pátria
 Porque não tenho raiz, como uma árvore, e portanto não tenho raiz

Eu, que tantas vezes me sinto tão real como uma metáfora,

Como uma frase escrita por um doente no livro da rapariga que encontrou no terraço,

Ou uma partida de xadrez no convés dum transatlântico,

Eu, a ama que empurra os perambulators em todos os jardins públicos,

Eu, o policia que a olha, parado para trás na álea,

Eu, a criança no carro, que acena à sua inconsciência lúcida com um coral com guizos.

Eu, a paisagem por detrás disto tudo, a paz cidadina

Coada através das árvores do jardim público,

Eu, o que os espera a todos em casa,

Eu, o que eles encontram na rua,

Eu, o que eles não sabem de si próprios,
 Eu, aquela coisa em que estás pensando e te marca esse sorriso,
 Eu, o contraditório, o fictício, o aranzel, a espuma,
 O cartaz posto agora, as ancas da francesa, o olhar do padre,
 O largo onde se encontram as suas ruas e os chauffeurs dormem contra os carros,
 A cicatriz do sargento mal encarado,
 O sebo na gola do explicador doente que volta para casa,
 A chávena que era por onde o pequenito que morreu bebia sempre,
 E tem uma falha na asa (e tudo isto cabe num coração de mãe e enche-o)...
 Eu, o ditado de francês da pequenita que mexe nas ligas,
 Eu, os pés que se tocam por baixo do bridge sob o lustre,
 Eu, a carta escondida, o calor do lenço, a sacada com a janela entreaberta,
 O portão de serviço onde a criada fala com os desejos do primo,
 O sacana do José que prometeu vir e não veio
 E a gente tinha uma partida para lhe fazer...
 Eu, tudo isto, e além disto o resto do mundo...
 Tanta coisa, as portas que se abrem, e a razão por que elas se abrem,
 E as coisas que já fizeram as mãos que abrem as portas...
 Eu, a infelicidade-nata de todas as expressões,
 A impossibilidade de exprimir todos os sentimentos,
 Sem que haja uma lápida no cemitério para o irmão de tudo isto,
 E o que parece não querer dizer nada sempre quer dizer qualquer coisa...
 Sim, eu, o engenheiro naval que sou supersticioso como uma camponesa madrinha,
 E uso monóculo para não parecer igual à idéia real que faço de mim,
 Que levo às vezes três horas a vestir-me e nem por isso acho isso natural,
 Mas acho-o metafísico e se me batem à porta zango-me,
 Não tanto por me interromperem a gravata como por ficar sabendo que há a vida...
 Sim, enfim, eu o destinatário das cartas lacradas,
 O baú das iniciais gastas,
 A entonação das vozes que nunca ouviremos mais -
 Deus guarda isso tudo no Mistério, e às vezes sentimo-lo
 E a vida pesa de repente e faz muito frio mais perto que o corpo.
 A Brígida prima da minha tia,
 O general em que elas falavam - general quando elas eram pequenas,
 E a vida era guerra civil a todas as esquinas...
 Vive le mélodrame óu Margot a pleuré!
 Caem as folhas secas no chão irregularmente,
 Mas o fato é que sempre é outono no outono,
 E o inverno vem depois fatalmente,

há só um caminho para a vida, que é a vida...

Esse velho insignificante, mas que ainda conheceu os românticos,
Esse opúsculo político do tempo das revoluções constitucionais,
E a dor que tudo isso deixa, sem que se saiba a razão
Nem haja para chorar tudo mais razão que senti-lo.

Viro todos os dias todas as esquinas de todas as ruas,
E sempre que estou pensando numa coisa, estou pensando noutra.
Não me subordino senão por atavisnio,
E há sempre razões para emigrar para quem não está de cama.

Das serrasses de todos os cafés de todas as cidades
Acessíveis à imaginação
Reparo para a vida que passa, sigo-a sem me mexer,
Pertenço-lhe sem tirar um gesto da algibeira,
Nem tomar nota do que vi para depois fingir que o vi.

No automóvel amarelo a mulher definitiva de alguém passa,
Vou ao lado dela sem ela saber.
No trottoir imediato eles encontram-se por um acaso combinado,
Mas antes de o encontro deles lá estar já eu estava com eles lá.
Não há maneira de se esquivarem a encontrar-me,
Não há modo de eu não estar em toda a parte.
O meu privilégio é tudo
(Brevetée, Sans Garantie de Dieu, a minh'Alma).

Assisto a tudo e definitivamente.
Não há jóia para mulher que não seja comprada por mim e para mim,
Não há intenção de estar esperando que não seja minha de qualquer maneira,
Não há resultado de conversa que não seja meu por acaso,
Não há toque de sino em Lisboa há trinta anos, noite de S. Carlos há cinquenta
Que não seja para mim por uma galantaria deposta.

Fui educado pela Imaginação,
Viajei pela mão dela sempre,
Amei, odiei, falei, pensei sempre por isso,
E todos os dias têm essa janela por diante,
E todas as horas parecem minhas dessa maneira.

Cavalgada explosiva, explodida, como uma bomba que rebenta,
 Cavalgada rebentando para todos os lados ao mesmo tempo,
 Cavalgada por cima do espaço, salto por cima do tempo,
 Galga, cavalo eléctron-íon, sistema solar resumido
 Por dentro da ação dos êmbolos, por fora do giro dos volantes.
 Dentro dos êmbolos, tornado velocidade abstrata e louca,
 Ajo a ferro e velocidade, vaivém, loucura, raiva contida,
 Atado ao rasto de todos os volantes giro assombrosas horas,
 E todo o universo range, estraleja e estropia-se em mim.

Ho-ho-ho-ho-ho!...

Cada vez mais depressa, cada vez mais com o espírito adiante do corpo
 Adiante da própria idéia veloz do corpo projetado,
 Com o espírito atrás adiante do corpo, sombra, chispa,
 He-la-ho-ho ... Helahoho ...

Toda a energia é a mesma e toda a natureza é o mesmo...
 A seiva da seiva das árvores é a mesma energia que mexe
 As rodas da locomotiva, as rodas do eléctrico, os volantes dos Diesel,
 E um carro puxado a mulas ou a gasolina é puxado pela mesma coisa.

Raiva panteísta de sentir em mim formidandamente,
 Com todos os meus sentidos em ebulição, com todos os meus poros em fumo,
 Que tudo é uma só velocidade, uma só energia, uma só divina linha
 De si para si, parada a ciclar violências de velocidade louca...

Ho ----

Ave, salve, viva a unidade veloz de tudo!
 Ave, salve, viva a igualdade de tudo em seta!
 Ave, salve, viva a grande máquina universo!
 Ave, que sois o mesmo, árvores, máquinas, leis!
 Ave, que sois o mesmo, vermes, êmbolos, idéias abstratas,
 A mesma seiva vos enche, a mesma seiva vos torna,
 A mesma coisa sois, e o resto é por fora e falso,
 O resto, o estático resto que fica nos olhos que param,
 Mas não nos meus nervos motor de explosão a óleos pesados ou leves,
 Não nos meus nervos todas as máquinas, todos os sistemas de engrenagem,
 Nos meus nervos locomotiva, carro eléctrico, automóvel, debulhadora a vapor

Nos meus nervos máquina marítima, Diesel, semi-Diesel,

Campbell, Nos meus nervos instalação absoluta a vapor, a gás, a óleo e a eletricidade,
Máquina universal movida por correias de todos os momentos!

Todas as madrugadas são a madrugada e a vida.

Todas as auroras raiam no mesmo lugar:

Infinito...

Todas as alegrias de ave vêm da mesma garganta,

Todos os estremecimentos de folhas são da mesma árvore,

E todos os que se levantam cedo para ir trabalhar

Vão da mesma casa para a mesma fábrica por o mesmo caminho...

Rola, bola grande, formigueiro de consciências, terra,

Rola, aureada, entardecida, a prumo sob sóis, noturna,

Rola no espaço abstrato, na noite mal iluminada realmente

Rola ...

Sinto na minha cabeça a velocidade de giro da terra,

E todos os países e todas as pessoas giram dentro de mim,

Centrífuga ânsia, raiva de ir por os ares até aos astros

Bate pancadas de encontro ao interior do meu crânio,

Põe-me alfinetes vendados por toda a consciência do meu corpo,

Faz-me levantar-me mil vezes e dirigir-me para Abstrato,

Para inencontrável, Ali sem restrições nenhuma,

A Meta invisível — todos os pontos onde eu não estou — e ao mesmo tempo ...

Ah, não estar parado nem a andar,

Não estar deitado nem de pé,

Nem acordado nem a dormir,

Nem aqui nem noutra ponto qualquer,

Resol,,er a equação desta inquietação prolixa,

Saber onde estar para poder estar em toda a parte,

Saber onde deitar-me para estar passeando por todas as ruas ...

Ho-ho-ho-ho-ho-ho

Cavalgada alada de mim por cima de todas as coisas,

Cavalgada estalada de mim por baixo de todas as coisas,

Cavalgada alada e estalada de mim por causa de todas as coisas ...

Hup-la por cima das árvores, hup-la por baixo dos tanques,

Hup-la contra as paredes, hup-la raspando nos troncos,
 Hup-la no ar, hup-la no vento, hup-la, hup-la nas praias,
 Numa velocidade crescente, insistente, violenta,
 Hup-la hup-la hup-la hup-la ...

Cavalgada panteísta de mim por dentro de todas as coisas,
 Cavalgada energética por dentro de todas as energias,
 Cavalgada de mim por dentro do carvão que se queima, da lâmpada que arde,
 Clarim claro da manhã ao fundo
 Do semicírculo frio do horizonte,
 Tênuo clarim longínquo como bandeiras incertas
 Desfraldadas para além de onde as cores são visíveis ...

Clarim trêmulo, poeira parada, onde a noite cessa,
 Poeira de ouro parada no fundo da visibilidade ...

Carro que chia limpidamente, vapor que apita,
 Guindaste que começa a girar no meu ouvido,
 Tosse seca, nova do que sai de casa,
 Leve arrepio matutino na alegria de viver,
 Gargalhada súbita velada pela bruma exterior não sei como,
 Costureira fadada para pior que a manhã que sente,
 Operário tísico desfeito para feliz nesta hora
 Inevitavelmente vital,
 Em que o relevo das coisas é suave, certo e simpático,
 Em que os muros são frescos ao contacto da mão, e as casas
 Abrem aqui; e ali os olhos cortinados a branco...

Toda a madrugada é uma colina que oscila,
 e caminha tudo

Para a hora cheia de luz em que as lojas baixam as pálpebras
 E rumor tráfego carroça comboio eu sinto sol estruge

Vertigem do meio-dia emoldurada a vertigens —
 Sol dos vértices e nos... da minha visão estriada,
 Do rodopio parado da minha retentiva seca,
 Do abrumado clarão fixo da minha consciência de viver.

Rumor tráfego carroça comboio carros eu sinto sol rua,

Aros caixotes trolley loja rua i,itrines saia olhos
 Rapidamente calhas carroças caixotes rua atravessar rua
 Passeio lojistas "perdão" rua
 Rua a passear por mim a passear pela rua por mim
 Tudo espelhos as lojas de cá dentro das lojas de lá
 A velocidade dos carros ao contrário nos espelhos oblíquos das montras,
 O chão no ar o sol por baixo dos pés rua regas flores no cesto rua
 O meu passado rua estremece camion rua não me recordo rua

Eu de cabeça pra baixo no centro da minha consciência de mim
 Rua sem poder encontrar uma sensação só de cada vez rua
 Rua pra trás e pra diante debaixo dos meus pés
 Rua em X em Y em Z por dentro dos meus braços
 Rua pelo meu monóculo em círculos de cinematógrafo pequeno,
 Caleidoscópio em curvas iriadas nítidas rua.
 Bebedeira da rua e de sentir ver ouvir tudo ao mesmo tempo.
 Bater das fontes de estar vindo para cá ao mesmo tempo que vou para lá.
 Comboio parte-te de encontro ao resguardo da linha de desvio!
 Vapor navega direito ao cais e racha-te contra ele!
 Automóvel guiado pela loucura de todo o universo precipita-te
 Por todos os precipícios abaixo
 E choca-te, trz!, esfrangalha-te no fundo do meu coração!

À moi, todos os objetos projéteis!
 À moi, todos os objetos direções!
 À moi, todos os objetos invisíveis de velozes!
 Batam-me, trespassem-me, ultrapassem-me!
 Sou eu que me bato, que me trespasso, que me ultrapasso!
 A raiva de todos os ímpetos fecha em círculo-mim!

Hela-hoho comboio, automóvel, aeroplano minhas ânsias,
 Velocidade entra por todas as idéias dentro,
 Choca de encontro a todos os sonhos e parte-os,
 Chamusca todos os ideais humanitários e úteis,
 Atropela todos os sentimentos normais, decentes, concordantes,
 Colhe no giro do teu volante vertiginoso e pesado
 Os corpos de todas as filosofias, os tropos de todos os poemas,
 Esfrangalha-os e fica só tu, volante abstrato nos ares,
 Senhor supremo da hora européia, metálico a cio.

Vamos, que a cavalgada não tenha fim nem em Deus!

.....

Dói-me a imaginação não sei como, mas é ela que dói,
 Dec4ina dentro de mim o sol no alto do céu.
 Começa a tender a entardecer no azul e nos meus nervos.
 Vamos ó cavalgada, quem mais me consegues tornar?
 Eu que, veloz, voraz, comilão da energia abstrata,
 Queria comer, beber, esfolar e arranhar o mundo,
 Eu, que só me contentaria com calcar o universo aos pés,
 Calcar, calcar, calcar até não sentir.
 Eu, sinto que ficou fora do que imaginei tudo o que quis,
 Que embora eu quisesse tudo, tudo me faltou.

Cavalgada desmantelada por cima de todos os cimos,
 Cavalgada desarticulada por baixo de todos os poços,
 Cavalgada vôo, cavalgada seta, cavalgada pensamento-relâmpago,
 Cavalgada eu, cavalgada eu, cavalgada o universo — eu.
 Helahoho-o-o-o-o-o-o-o ...

Meu ser elástico, mola, agulha, trepidação ...

Fernando Pessoa, *Obra Poética*, pp. 341-354

Apêndice H

“Mar Portuguez” de Fernando Pessoa

Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
Quantos filhos em vão rezaram!

Quantas noivas ficaram por casar
Para que fosses nosso, ó mar!
Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.

Quem quer passar além do Bojador
Tem que passar além da dor.
Deus ao mar o perigo e o abismo deu,
Mas nele é que espelhou o céu

Fernando Pessoa, *Obra Poética*, p. 7

Apêndice I

“Ode 414” de Ricardo Reis

PARA SER GRANDE, sê inteiro: nada
Teu exagera ou exclui.
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.
Assim em cada lago a lua toda
Brilha, porque alta vive.

Fernando Pessoa, *Obra Poética*, p. 289

Apêndice I

“O Menino da Sua Mãe” de Fernando Pessoa

NO PLAINO abandonado
Que a morta brisa aquece,
De balas traspassado
- Duas, de lado a lado -,
Jaz morto, e arrefece.

Raia-lhe a farda o sangue.
De braços estendidos,
Alvo, louro, exangue,
Fita com olhar langue
E cego os céus perdidos.

Tão jovem! que jovem era!
(Agora que idade tem?)
Filho único, a mãe lhe dera
Um nome e o mantivera:
"O menino da sua mãe".

Caiu-lhe da algibeira
A cigarreira breve.
Dera-lhe a mãe. Está inteira
E boa a cigarreira.
Ele é que já não serve.

De outra algibeira, alada
Ponta a roçar o solo,
A brancura embainhada
De um lenço... Deu-lho a criada
Velha que o trouxe ao colo.

Lá longe, em casa, há a prece:
"Que volte cedo, e bem!"
(Malhas que o Império tece!)
Jaz morto, e apodrece,
O menino da sua mãe.

Apêndice K

“Ode 433” de Ricardo Reis

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

Fernando Pessoa, *Obra Poética*, p. 295

Apêndice L

“Ode 318” de Ricardo Reis

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

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

O sol que havia sobre o Parténon e a Acrópole
O que iluminava os passos lentos e graves
De aristóteles falando.
Mas Epicuro melhor
Me fala, com a sua cariciosa voz terrestre

Tendo para os deuses uma atitude também de deus,
Serenos e vendo a vida
À distância a que está

Fernando Pessoa, *Obra Poética*, p. 25

“Ode 427” de Ricardo Reis

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

Fernando Pessoa, *Obra Poética*, p. 292

Apêndice M

“Prece” de Fernando Pessoa

Senhor, a noite veio e a alma é vil.
Tanta foi a tormenta e a vontade!
Restam-nos hoje, no silêncio hostil,
O mar universal e a saudade.

Mas a chamma, que a vida em nós criou,
Se ainda há vida ainda não é finda.
O frio morto em cinzas a ocultou:
A mão do vento pode ergue-la ainda.

Dá o sopro, a aragem, - ou desgraça ou ancia -,
Com que a chamma do esforço se remoça,
E outra vez conquistemos a Distância –
Do mar ou outra, mas que seja nossa!

Fernando Pessoa, *Obra Poética*, p. 83

Apêndice N

“Autopsicografia” de Fernando Pessoa

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.

Fernando Pessoa, *Obra Poética*, p. 164

Apêndice O

“Isto” de Fernando Pessoa

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

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

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

Fernando Pessoa, *Obra Poética*, p. 165

BIBLIOGRAFIA

- Andrade, Carlos Drummond de. Nova reunião: 19 livros de poesia. Rio de Janeiro: Olympio, 1985
- Arenas, Fernando. "Intertextos 'Onde o Mar Acaba': O Ano da Morte de Ricardo Reis de José Saramago." Lucero: A Graduate Student Journal of the Dept. of Spanish and Portuguese, University of California, Berkeley 1 (1990): 33-47.
- Bakhtin, Mikhail. Problems of Dostoevsky's Poetics. Ed. and Trans. Caryl Emerson. Minneapolis: Minnesota Press, 1984.
- . Rabelais and his world. Trans. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana Press, 1984.
- . The Dialogic Imagination. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Bandeira, Manuel. Selected Poems. Trans David Slavitt. Bilingual ed. New York: Sheep Meadow Press, 2002
- Behar, Lisa Block de. Borges: The Passion of an Endless Quotation. Trans. William Egginton. New York: SUNY, 2003
- Berardinelli, Cleonice. "Fernando Pessoa: os vários eus." Estudos de Literatura Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985 259-270.
- Berrini, Beatriz. Ler Saramago: o Romance. Lisboa: Caminho, 1998.
- Blanco, José. Fernando Pessoa: A Galaxy of Poets. Lisboa: Serviço Internacinal da Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- . Fernando Pessoa, esboço de uma bibliografia. Lisboa: Imprensa-Nacional Casa da Moeda, 1983.
- Bloom, Harold. The anxiety of influence: a theory of poetry. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 1997.
- Borges, Jorge Luis. Labyrinths: Selected Stories & Other Writings. Ed. Donald Yates & James Irby. New York: A New Directions Book, 1964.
- . Ficciones. Buenos Aires: Emecé Editores, S.A, 1956.
- Calbucci, Eduardo. Saramago: um roteiro para os romances. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1999.
- Camões, Luís Vaz de. Os Lusíadas. Ed. Emanuel Paulo Ramos. 3rd ed. Lisboa: Porto Editora, 1974.
- . Selected Sonnets. Bilingual ed. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

- Castro, E. M. de Melo e. Pessoa: Metade de Nada. Lisboa: Livros Horizonte, 1988.
- Clark, Katerina & Michael Holquist. Mikhail Bakhtin. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- Coelho, Jacinto de Prado. Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa. Lisboa: Editora Verbo, 1990.
- . "Fernando Pessoa, pensador múltiplo." Intr. & Org. Georg Rudolf Lind & J. do Prado Coelho. Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação. Lisboa: Ática, 1966. XXI-XXXVII.
- Costa, Horácio. José Saramago, o período formativo. Lisboa: Caminho, 1997
- Crespo, Angel. Estudos sobre Fernando Pessoa. Trans. José Bento. Lisboa: Editorial Teorema, 1984.
- . La Vida Plural de Fernando Pessoa. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1988.
- Dias, Antônio Gonçalves. Poemas. Intr. Péricles Eugênio da Silva Ramos. Rio de Janeiro: Edições Ourto, 1980.
- Diepeveen, Leonard. Changing Voices: the modern quoting poem. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.
- Fernandes, Ceres Costa. O Narrador Plural na Obra de José Saramago. São Luís: Coleção Lingüística Letras e Artes, 1990.
- Elia, Sílvio. "O existencialista Bernardo Soares." Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio. Lisboa: Diefel, 1991 719-741.
- Finazzi-Agrò, Ettore. "As 'fúrias do colecionador'. A invenção do tempo em Fernando Pessoa." Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990. 257-260
- Frier, David G., The Novels of José Saramago. Cardiff: University of Wales Press, 2007.
- Garber, Marjorie. Quotation Marks. New York: Routledge, 2003.
- Galhoz, Maria Aliete. Introduction. Obra Poética. By Fernando Pessoa. 3rd. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.
- Gil, José. "Metafísica e heteronímia na obra de Fernando Pessoa." Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990. 128-130.
- Gomes, Adelino. "Entrevista com José Saramago." Revista Público. 27 Nov. 2000. Lisboa. <<http://static.publico.clix.pt/docs/cm/atores/joseSaramago/entrevistaAnoMorteRicardo.htm>>
- Holquist, Michael. Dialogism: Bakhtin and his World. London: Routledge, 1990.
- Hutcheon, Linda. Theory of Parody: the teachings of twentieth-century arts forms. New York: Methuen, 1985
- Kristeva, Julia. "Word, Dialogue, and Novel." Ed. Toril Moi. The Kristeva

- Reader. New York: Columbia University Press, 1986.
- Lind, Georg Rudolf. Estudos sobre Fernando Pessoa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.
- Lourenço, Eduardo. Fernando Pessoa Revisitado: Leitura estruturante do drama em gente. 2nd ed. Lisboa: Moraes Editores, 1981.
- . Fernando Pessoa Rei da Nossa Baviera. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.
- . Esplendor do Caos. Lisboa: Gradiva, 1998.
- . "O Drama do Ser em Fernando Pessoa." Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990. 140-154.
- . O Labirinto da Saudade. 4th ed. Lisboa: Dom Quixote, 1991.
- Machado de Assis, Joaquim Maria. Memórias Póstumas de Brás Cubas. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967, p. 176.
- Maior, Dionísio Vila. Fernando Pessoa: Heteronímia e Dialogismo: o contributo de Mikhail Bakhtine. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.
- Marques, Irene. "Four writers being political on their own terms: Feminist, class and cultural identity discourses across continents (Mia Couto, Jose Saramago, Clarice Lispector, J. M. Coetzee)." Diss. University of Toronto, 2005.
- Marinho, Maria de Fátima. O Romance Histórico em Portugal. Porto: Campo das Letras, 1999.
- Moisés, Massaud. "Ainda a questão dos heterônimos." Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio. Lisboa: Difel, 1991. 795-805.
- Monteiro, Adolfo Casais. A Poesia de Fernando Pessoa. Org. José Blanco. 2nd ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.
- Neves, João Alves. O Poeta Singular e Plural. São Paulo: Editora Expressão, 1985.
- Pereira, Maria Helena da Rocha. "Leituras de Ricardo Reis." Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988. 261-285.
- Perrone-Moisés, Leyla. "Crítica e intertextualidade." Texto, Crítica, Escritura. São Paulo: Ática, 1978. 58-76.
- . "A intertextualidade crítica." Intertextualidades. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. 209-230.
- . Fernando Pessoa. Aquém do eu, além do outro. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1982.
- Pessoa, Fernando. Correspondência: (1923-1935). Ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999.
- Pontiero, Giovanni. The translator's dialogue. Ed. Pillar Orero & Juan C. Sager. Philadelphia: J. Benjamins Pub., 1997.
- Quadros, António. Introduction. Livro do Desassossego por Bernardo Soares. By

- Fernando Pessoa. Ed. Francisco Lyon de Castro. 2nd. Ed. Lisboa: Europa-América, 1995.
- Rebello, Luís de Souza. "José Saramago: O Ano da Morte de Ricardo Reis." *Colóquio/ Letras*. Lisboa, 1985. 144-8.
- Reis, Carlos. Diálogos com Saramago. Lisboa: Caminho, 1998.
- . "Ideología y pluridiscursividad." Congresso de Literatura (Hacia la Literatura vasca). Madrid: Castalia, 1989. 49-58
- . "Les hétéronymes de Pessoa Et la théorie bakhtinienne du dialogisme. » Die Modernisierung Des Ich. Ed. Manfred Pfister. Wissenschaftsverlag: Rothe, 1989. 306-311
- Rosa, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Olympia, 1962.
- Sadlier, Darlene J., An Introduction to Fernando Pessoa: Modernism and Paradoxes of Authorship. Gainesville: University Press of Florida, 1998.
- Saramago, José. A Jangada de Pedra. Lisboa: Caminho, 1986.
- . "As Máscaras que se Olham." Jornal de Letras. 26 Nov. 1985.
<http://www.geocities.com/marco_lx_pt/pesmscr.htm>
- . Cadernos de Lanzarote: diário. Lisboa: Caminho, 1994.
- . História do Cerco de Lisboa. Lisboa: Caminho, 1989.
- . Memorial do Convento. Lisboa: Caminho, 1998.
- . O Ano da Morte de Ricardo Reis. 2nd ed. São Paulo: Co. das Letras, 1998.
- Seabra, José Augusto. O Heterotexto pessoano. Lisboa: Dinalivro, 1985.
- Seixo, Maria Alzira. "Aforismo e temporalidade na lírica de Ricardo Reis." Cadernos de Literatura. 21. Coimbra, 1985. 23-32
- . Lugares da Ficção em José Saramago. Lisboa: Casa da Moeda, 1999.
- Sena, Jorge de. Fernando Pessoa e Cª Heterônima. 2nd ed. Lisboa: Ed 70, 1984.
- . "O Poeta é um Fingidor". Lisboa: Ática, 1961.
- Sequeira, Rosa Maria. A imagem da cidade na poesia moderna: Cesário Verde e Fernando Pessoa. Frankfurt: Editora TFM, 1990.
- Silva, Teresa Cristina Cerdeira da. Entre a História e a Ficção: Uma Saga de Portugueses. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- Simões, João Gaspar. Vida e obra de Fernando Pessoa. 5th ed. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- Tabucchi, Antonio. Dreams of Dreams and The Last Three Days of Fernando Pessoa. Trans. Nancy J. Peters. San Francisco: City Light Books, 1992.
- . Pessoana Mínima. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.

NOTAS

¹ Conforme explicado por Affonso Romano Sant'Anna e citado por Ceres Costa Fernandes, o "outro" para Bakhtin significa: "esse outro (para Bakhtin) do texto teórico russo é sinônimo de 'alguém'".

² Nesta tese, a cópia de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* da qual nos utilizamos é a 2ª. edição, 1ª. reimpressão publicada pela Companhia Das Letras, São Paulo, 2005. E doravante nesta tese passamos a nos referir ao romance apenas como *O Ano da Morte* a fim de poupar espaço.

³ Nesta tese ao referirmo-nos aos personagens de José Saramago, chamamo-os pelo sobrenome: Pessoa e Reis, e ao referirmo-nos às entidades literárias chamamo-os pelos seus nomes completos: Fernando Pessoa e Ricardo Reis.

⁴ Veja Apêndice 1 para a transcrição completa que Saramago deu à revista Público sobre *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.

⁵ Grifo nosso

⁶ Veja Apêndice 2 que traz a transcrição da carta de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro.

⁷ O Guardador de Rebanhos é um conjunto de poemas (49 no total) escritos pelo heterônimo Alberto Caeiro de Fernando Pessoa. Os poemas foram escritos em 1914 e Fernando Pessoa atribui sua gênese a uma única noite de insônia de Caeiro. Foram publicados em 1925 nas 4ª e 5ª edições da revista *Athena*, com exceção do 8º poema do conjunto que só viria a ser publicado em 1931, na revista *Presença*.

⁸ Veja Apêndice A

⁹ Veja Apêndice B

¹⁰ Veja nota 6

¹¹ Veja Apêndice B

¹² Veja Apêndice C

¹³ Veja Apêndice D

¹⁴ Grifo nosso

¹⁵ Veja Apêndice E

¹⁶ O encontro entre Reis e Lídia é todo estruturado com versos das seguintes odes:

"Mestre, são plácidas, Os deuses desterrados, Coroi-me de rosas, O deus Pã não morreu, De Apolo o carro rodou para fora, Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio, Só o ter flores pela vista fora, A palidez do dia é levemente dourada, Não tenhas nada nas mãos, Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo, As rosas amo dos jardins de Adónis, Cuidas, ínvio, que cumpres, apertando, Aqui, Neera, longe, O mar jaz; gemem em segredo os ventos, Antes de nós nos mesmos arvoredos, Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia, Não a ti, Cristo, odeio ou menosprezo, Não quero recordar nem conhecer-me, Quão breve tempo é a mais longa vida [Cloe], Se recordo quem fui, outrem me vejo, Não quero, Cloe, teu amor, que oprime, Sereno aguardo o fim que pouco tarda, Vivem em nós inúmeros, Aos deuses peço só que me concedam."

¹⁷ Veja Apêndice F

¹⁸ Para Holquist "Dialogically conceived, authorship is a form of governance, for both are implicated in the architectonics of responsibility, each is a way to adjudicate center-non center relations between subjects. Totalitarian governments always seek the condition of absolute monologue [...]. Dialogism has rightly been perceived by certain thinkers on the left as a useful correlative to Marxism, for it argues that sharing is not only an ethical or economic mandate, but a condition built into the structure of human perception. But by the same token dialogism differs from the pseudo-Marxism of regimes that use

“Communism” as a license for totalitarian government. For as the ultimate critique of any claim to monologue, it is intransigently pluralist.” (34-35)

¹⁹ Saramago não usa da pontuação formal em sua narrativa; as sentenças são separadas apenas por vírgulas. Pusemos os devidos pontos entre colchetes para facilitar a compreensão do texto. Além disso, no romance não há a separação como indicamos pelas letras “P” (Pessoa) e “R” (Reis), e uma vez mais o fizemos para facilitar a clareza.

²⁰ Veja Apêndice G

²¹ Holquist, Michael. *Dialogism*, 27: “When I look at you, I see your whole body, and I see it as having a definite place in the total configuration of a whole landscape. I see you as occupying a certain position vis-à-vis other persons and objects in the landscape (you are one *other* among *many* others) [...] My “I” must have contours that are specific enough to provide a meaningful addressee: for if existence is shared, it will manifest itself as the condition of being addressed. Existence is not only an event, it is an utterance. The event of existence has the nature of dialogue in this sense; there is no word directed to no one”.

²² O diálogo cita indiretamente o último capítulo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o das “Negativas”. De Pessoa ouvimos: “de mim não ficaram filhos,” ao que Reis completa: “de mim também não ficaram”. No romance de Machado lemos as últimas palavras de Brás Cubas que tivera uma vida não-ortodoxa, de acordo com o modelo de sucesso social do fim do século XIX, e que ao chegar ao fim da vida nega tudo que tentara fazer, exceto, argumenta o narrador Brás Cubas, que achava ter saído da vida com um saldo positivo: “não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria”. Ora, tanto Pessoa (a pessoa) quanto Brás Cubas (e podemos dizer também Reis, Machado de Assis e Saramago, que tivera apenas uma filha, mas não um filho) podem estar se referindo ao ato de procriação. Paul Dixon in *Retired Dreams* (1989) diz que a procriação é um conceito importante para a mente primitiva; “for the primitives, procreation signified a recreation of themselves, an act of repetition assuring a sort of immortality. Its absence meant not only a collective extirpation but also an individual annihilation since the individual saw himself as inseparable from the community”(39). Seja como for, a procriação é, sem dúvida, um tema significativo da criação poética de Fernando Pessoa. Ao dizer que não teve filhos, contradiz-se, pois Reis é o seu “filho,” e contradiz-se ainda mais pelo narrador que põe na boca de Reis: “somos múltiplos”. A contradição nessa passagem toma proporções imensas porque o texto sagrado é citado por Reis da seguinte forma: “cresci e multiplicai-vos, diz o preceito,” ao que Pessoa rebate que aquele é o apenas o sentido biológico. Notamos, portanto, que a voz de autoridade da Bíblia é relevada a apenas um plano: o literal, portanto, sem conotações e sem outras representações enquanto que o texto literário, conforme explica Pessoa, é o que conta, pois conota e representa outros níveis do entendimento da linguagem.

²³ Veja Apêndice H

²⁴ Veja Apêndice C

²⁵ Veja Apêndice I

²⁶ De fato, *The god of the labyrinth* supostamente teria sido escrito por Herbert Quain, escritor irlandês, e Borges analisa essa obra em *Ficciones*.

²⁷ Poema Linha Reta de Alvaro de Campos (por referencia)

²⁸ Borges, Jorge Luís. *Ficciones*, 145

²⁹ Veja Apêndice J

³⁰ Veja Apêndice K

³¹ A edição do *Livro do Desassossego* da qual nos utilizamos nessa tese é a segunda edição da Publicações Europa-América com introdução e organização de textos de António Quadros. A primeira edição do *Livro do Desassossego* saíra em 1985 com uma introdução de Jorge de Sena.

³² Pessoa, Fernando. *Fernando Pessoa obra poética*, poema 158, p. 170

³³ Veja Apêndice L

³⁴ A memória é um tema constante na obra de José Saramago. Em seus diários intitulados *Cadernos de Lanzarote Vol. 1*, Saramago discorre sobre como teve que invocar a memória a fim de descrever a Lisboa dos anos 30 em *O Ano da Morte*; “Habitamos fisicamente um espaço, mas, sentimentalmente, habitamos uma memória. Quando precisei de descrever o último ano da vida de Ricardo Reis, tive que voltar atrás cinquenta anos na minha vida para imaginar, a partir das minhas recordações daquele tempo, a Lisboa que teria sido a de Fernando Pessoa, sabendo de antemão que em pouquíssimo poderiam coincidir duas idéias de cidade tão diferentes; a do adolecente que eu fui, fechado na sua condição social e na sua timidez, e a do poeta lúcido e genial que freqüentava, como seu direito de natureza, as regiões mais altas do espírito. A minha Lisboa de bairros pobres, quando muito remediados, e se as circunstâncias me levaram, mais tarde, a viver noutros ambientes, a memória mais grata e mais ciosamente defendida foi sempre a da Lisboa dos meus primeiros anos, A Lisboa da gente de pouco ter e muito sentir, ainda rural nos costumes e na idéia que fazia do mundo. Hoje, aqui tão longe, apercebo-me de que a imagem da Lisboa do presente se vai distanciando aos poucos de mim, vai-se tornando memória de uma memória, e revejo, embora saiba que nunca serei nela um estranho, que chegará um dia em que percorrerei as suas ruas com a curiosidade perplexa de um viajante a quem tivessem descrito uma cidade que deveria reconhecer logo, e que se encontra, não precisamente com uma cidade diferente, mas com a impressão de estar perante um enigma que terá de resolver se não quiser tornar a partir de alma triste e mãos vazias. Somos a memória que temos e a responsabilidade que assumimos. Sem a memória não existimos, sem responsabilidade talvez não mereçamos existir” (63).

³⁵ Veja Apêndice M

³⁶ Veja Apêndice N

³⁷ Conforme citado por Maior p. 106.

³⁸ Em entrevista a revista *Público*, Saramago diz que “toca o tecto” ao criar o romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, sobretudo, porque através dele que conheceu a atual esposa, Pilar.

³⁹ Veja Apêndice O