
A (i)mobilidade narrativa em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago

The narrative (im)mobility in ‘The year of the death of Ricardo Reis,’ by José Saramago

Adriana Gonçalves

Universidade do Estado de Minas Gerais

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n51a676>

RESUMO:

O ano da morte de Ricardo Reis, publicado em 1984, ficcionalizará a morte daquele que é, por excelência, uma figura da ficção. Durante a narrativa, interessam-nos as diferenças existentes entre a figura do heterônimo pessoal e a reprodução dele na obra de Saramago no que diz respeito à certa (i)mobilidade. As relações simbólicas construídas por Saramago entre o personagem-heterônimo e o poeta (também ficcionalizado) e, especialmente, dele com as figuras femininas, afetarão diretamente sua movimentação na narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: heteronímia; movimento; José Saramago.

ABSTRACT:

The Year of the Death of Ricardo Reis, published in 1984, will transform into fiction the death of that which is already, par excellence, a figure of fiction. During the narrative, we are interested in the differences between

the figure of the Pessoa heteronym and the reproduction of the same in the work of Saramago, regarding to the (i)mobility. The symbolic relationships between the heteronym character and the poet (also fictionalized) and especially with the female figures, will directly affect its drive in the narrative.

KEYWORDS: heteronym; movement; José Saramago.

1. INTRODUÇÃO

Depois da morte de Fernando Pessoa, em 1935, alguns de seus heterônimos ainda existiam, apenas Caetano havia terminado de fato sua existência por desígnio do poeta. Quase meio século após, em 1984, surge o romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, publicado por José Saramago, com intuito de, aproveitando a continuidade dessa existência, retratar o Portugal de 1936.

O ano de 1936 para Portugal insere-se no período de opressão do regime ditatorial Salazarista. O Estado Novo, que emergia em 1933, terá no ano de 1936 o recrudescimento da censura, com a polícia política e a aproximação ao fascismo italiano e ao nazismo alemão (cf. Pimentel, 2021). Nesse momento, embora o discurso salazarista busque se valer do imaginário nacional sobre as navegações, as questões que se colocavam na ordem do dia para o país não estavam mais relacionadas às que se principiavam no mar, mas às internas, em seu âmbito territorial.

Este olhar do português para seu território – requisitado desde o século XIX com a pena de Almeida Garrett e com o gesto de verter as costas ao mar, evocado pela poesia de Cesário Verde – aparece na narrativa saramaguiana assinalado na construção realizada na primeira página do romance. Ao iniciar a narrativa com “Aqui o mar acaba e a terra principia” (Saramago, 2005, p. 7), o autor retoma e dialoga com a obra camoniana, invertendo a lógica do texto épico: “Onde a terra

se acaba e o mar começa.” (Camões, 2017, p. 128). Comparando com o excerto de Camões, temos a inversão do olhar português, deixando de ser a perspectiva Renascentista que outrora se lançava em direção ao externo, para voltar-se ao seu território. Ao final do romance, mais precisamente em sua última frase, Saramago utiliza a seguinte expressão: “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” (Saramago, 2005, p. 428), salientando a urgência do olhar à situação degradante do país.

O romance de José Saramago se acerca da história oficial do período utilizando como subsídio a personagem fictícia Ricardo Reis, uma recriação do heterônimo de Fernando Pessoa, ou seja, uma ficção de algo ficcional desde seu nascedouro, conforme pode-se vislumbrar na epígrafe que se segue. O próprio Pessoa de *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* é retomado, citado e também ficcionalizado:

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 (Pessoa, 1966, p. 93 apud Saramago, 2005, p. 7).

Saramago utiliza de algo irreal e estritamente veiculado à ficção, como a possibilidade de Fernando Pessoa, após morto, dialogar com Reis, partindo da esteira do real, da obra pessoana existente. Assim, nessa mistura de ficção e realidade, ele não só relata, mas ao mesmo tempo recria a história de Portugal, em um jogo de metaficção historiográfica. Conforme Hutcheon (1991, p. 141), tanto a história quanto a ficção se relacionam com a verossimilhança e são, portanto, “construtos linguísticos” convencionalizados.

Deixando o diálogo estrito com a história, interessa-nos sobremaneira perceber a dinâmica realizada no plano ficcional mediante a apropriação do heterônimo de Fernando Pessoa por José Saramago. De modo mais específico, em que circunstâncias a característica do

movimento, importante na composição deste heterônimo, mantém-se ou se altera no regime estético do romance.

Parece-nos que, no romance saramaguiano, o personagem ora se apresenta próximo à ideação daquele que o criou, ora se afasta, alterando nessa oscilação sua movimentação na trama. Parece-nos, ainda, que, em alguma medida, a via para essa movimentação é alcançada e impulsionada pelas personagens femininas.

Inicialmente, cotejaremos brevemente a recriação das relações existentes entre Fernando Pessoa e sua criação no romance saramaguiano, para, em uma segunda seção, determo-nos à sua relação com as personagens femininas. Utilizaremos para este segundo momento as reflexões realizadas entre feminino, narrativa e continuidade no texto *Do poder da palavra*, de Adélia Bezerra de Menezes (1988), que fomenta essa possibilidade.

2. REIS X REIS: DA COMPLETA ESTAGNAÇÃO AO TRÂNSITO OSCILANTE

Na ficção saramaguiana, após o registro da morte do poeta Fernando Pessoa anunciada no início do romance, seu personagem-heterônimo poderia ganhar novos contornos, sem quaisquer preocupações em manter seu jugo ao criador. Poderia tornar-se avesso a qualquer verossimilhança com a ideação do poeta, passar a uma identidade expressiva, ganhar certa autonomia. No entanto, não é essa via estética escolhida pelo autor, que opta por manter o jogo diegético e extradiegético com esta morte e com esse personagem, definindo na intertextualidade “o seu fundo dialógico plurilíngue fora da obra” (Bakhtin, 1993, p. 205). O romancista português escolhe ensejar uma espécie de dialética entre a personagem que (re)cria e sua gênese.

Logo no início do livro, Ricardo Reis resolve regressar a Portugal. A viagem, o ato de mudar o curso de sua vida, é algo extremamente representativo para a cultura portuguesa, que viveu durante

muito tempo com o espírito voltado ao mar e à empreitada colonial, do qual constrói seus mitos e sua representação identitária, resvalando, inclusive, em uma hiperidentidade (Lourenço, 1988, p. 10). Aqui, porém, o deslocamento não se configura como elemento importante apenas nesse sentido, mas ele delata uma ruptura no cotidiano do personagem-médico residente no Brasil, deixando entrever uma tomada de atitude não muito comum à sua personalidade heteronímia.

A atitude devotada ao ortônimo altera o curso do personagem e permanecerá alterando ao chegar ao país. Ao instaurar-se novamente em Portugal, Reis escolherá o hotel Bragança como morada e, a partir dele, realizará algumas incursões pela cidade, inclusive ao túmulo de Pessoa. Iniciativas como esta é que comprovarão algo que o Ricardo Reis saramaguiano apresentará de particular e único em detrimento ao pessoano: o movimento.

O heterônimo de Fernando Pessoa apresenta-se sempre como um ser que se encontra no mundo e que o vê passar. Prefere a idealização dos atos à própria realização, numa atitude de letargia melancólica, assim como disse seu irmão, semi-heterônimo, Frederico Reis: “A obra de Ricardo Reis, profundamente triste, é um esforço lúcido e disciplinado para obter uma calma qualquer” (Pessoa, 1966, p. 386). Contudo, o personagem de José Saramago trará um pouco mais de movimento, tanto relativo ao trânsito que o personagem exercita por todo tempo no livro, no descer e subir de ruas de Lisboa, na viagem que faz à Fátima; quanto em relação a lançar-se a sentimentos, conforme veremos na próxima seção.

Especificamente, o processo de deambulação nos é interessante no que se relaciona à busca de conhecimento, não só do conhecer novamente Portugal, como também do conhecer o outro. Em relação ao primeiro ponto, aqui reside um paralelo com a reflexão elaborada anteriormente acerca da viagem, é o próprio narrador que afirma:

“todos os caminhos portugueses vão dar a Camões” (Saramago, 2005, p. 179), que pode ser tencionado ainda no plano extradiegético com o discurso salazarista vigente à época pelo apelo ao além-mar, não ausente nos jornais lidos por Ricardo Reis no romance.

Há uma labirintização do real que pode ser entendida por esse ser que transita não apenas geograficamente, mas incorpora o flâneur baudelairiano (Benjamin, 1989, p. 34), numa busca de experimentar sensações e situações. Esse indivíduo que busca investigar o mundo, mesmo que seja por um prisma distante, o do observador, encerrado em alguma segura apatia com o social e com o real, de certa maneira procura no outro essa experimentação. Grande parte deste contato com o outro se dará no hotel em que se hospeda quando retorna à Lisboa. Ali conhecerá a criada Lídia e a jovem Marcenda, duas personagens femininas antagônicas e necessárias à composição deste Ricardo Reis.

A vertigem que provém do labirinto parece ser idealizada como o ponto de equilíbrio almejado, por mais paradoxal que seja a relação. O ato de flunar pelas ruas promove o labirinto e insinua esse processo vertiginoso de encarar o real, quase que criando uma sobrerrealidade. Não ao acaso aparece no registro ficcional a menção ao título *The God of the Labyrinth*. Essa busca pela vertigem atua como antagônica ao que elucida Frederico Reis (Pessoa, 1966, p. 386). Para o semi-heterônimo, a obra de seu irmão resume-se na filosofia epicurista que consiste na busca do prazer, contanto que este não seja incômodo ou avassalador; prima-se por uma condição de comodidade, de apatia e de calma acima de tudo.

Após a visita ao túmulo de Fernando Pessoa, o leitor é surpreendido com a retribuição da visita a Ricardo Reis. Essa construção em

que seu criador o visita e dialoga com ele sustenta a transficcionalidade¹ que estrutura o romance:

Soube que me foi visitar, eu não estava, mas disseram-me quando cheguei, e Ricardo Reis respondeu assim, Pensei que estivesse, pensei que nunca de lá saísse, Por enquanto saio, ainda tenho uns meses para circular à vontade, explicou Fernando Pessoa (Saramago, 2005, p. 77).

Por que Fernando Pessoa necessitaria, após morto, de procurar Ricardo Reis? Com seu falecimento no universo fictício, há a sensação de que uma parte dele fica, enquanto a outra se esvai, temendo até mesmo ser esquecida.

Então que memória é essa que continua a chamá-lo, A memória que ainda tenho do mundo, Julguei que o chamasse a memória que o mundo tenha de si, Que idéia tola, meu caro Reis, o mundo esquece, já lhe disse, o mundo esquece tudo, Acha que o esqueceram, O mundo esquece tanto que nem sequer dá pela falta do que esqueceu (Saramago, 2005, p. 279).

O interessante é esse jogo saramaguiano, pois Fernando Pessoa só visita e só tem motivo para visitar Ricardo Reis, ou seja, neste caso, o agora personagem Ricardo Reis do romance:

Essa é outra vantagem de estar morto, ninguém nos vê, querendo nós, Mas eu vejo-o a si, Porque eu quero que me veja, e, além disso, se reflectirmos bem, quem é você, a pergunta era obviamente retórica, não esperava resposta, e Ricardo Reis, que não a deu, também não a ouviu (Saramago, 2005, p. 79).

¹ A transficcionalidade funciona como um prolongamento de universos ficcionais, espaços e/ou personagens, dotando-os de uma sobrevida (cf. Gelais, 2005).

Pessoa fora diversas vezes procurar Reis e relata, aliás, como consegue identificar e encontrar a moradia de seu heterônimo. O caminho, as imagens que lhe pareciam difusas e as que retomavam em sua mente de morto, só aparecem deusas no que se referia ao trajeto que o levava a Reis, declarando claramente esquecimento do restante. Dessa forma, vê-se na heteronímia e encontra nela seu reflexo: “É uma impressão estranha, esta de me olhar num espelho e não me ver nele, Não se vê, Não, não me vejo, sei que estou a olhar-me, mas não me vejo, No entanto, tem sombra, É só o que tenho” (Saramago, 2005, p. 78).

Esta imagem espectral derridiana² corresponde à relação estabelecida entre a ortonímia e a heteronímia no romance, como uma intromissão do real na ficção, em diversos jogos e camadas, que mantém a referência ao poeta. A própria faceta ortônima seria uma criação ficcional de si, pela tendência à dramatização, à despersonalização (Pessoa, 1935, s/p), podendo ser descolada de um espelhamento exato da autoria.

Em sua Carta a Adolfo Casais Monteiro, Fernando Pessoa, ao traçar o perfil de seus heterônimos, salienta o caráter sistemático, rígido e disciplinar de Ricardo Reis: “[...] pus em Ricardo Reis toda a minha

2 O trecho do romance com a imagem do espelho e a ausência da materialidade que se apresenta como sombra, remete-nos ao espectro derridiano: “O espectro é uma incorporação paradoxal, o tornar-se corpo, uma certa forma carnal e fenomenal do espírito. Torna-se algo difícil de nomear: nem espírito nem corpo, ou tanto um como outro. Pois é a carne e a condição de fenômeno que possibilitam ao espírito a sua aparição espectral, mas que desaparecem imediatamente na aparição, na própria chegada do *revenant* ou retorno do espectro. Existe algo que desaparece, que se afasta na própria aparição enquanto reaparição do que partiu (...). Essa coisa que não é uma coisa olha para nós e vê que não a vemos, mesmo quando está lá. A isso chamaremos o efeito de visor: nós não vemos aquele que olha para nós” (Derrida, 1994, p. 6-7).

disciplina mental, vestida da música que lhe é própria” (Pessoa, 1935, s/p), aspecto que será flexibilizado no romance a partir do retorno do personagem a Lisboa, o que fará com que Pessoa intervenha algumas vezes, apontando esse afastamento.

Considerando deveras a tensão entre unidade e fragmentarismo, os três principais heterônimos de Fernando Pessoa – Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos – darão à atividade poética pessoana um caráter de integridade pela diversidade abrangente, ao passo que também se figuram como partes desse mesmo todo. Em defesa de um indivíduo esfacelado e carente de unidade existencial na obra de Pessoa, a crítica Leyla Perrone Moisés (1982, p. 7) irá concluir: “Meu trabalho não pressupõe uma riqueza desse ser que foi muitos, mas a *falta* de ser, que ser muitos indicia. Um trabalho em (sobre o) negativo”. Nisso podemos recorrer, portanto, ao que o próprio Fernando Pessoa diz sobre si: “a origem mental dos meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante de *despersonalização* e para a simulação” (Pessoa, 1935, s/p, grifo nosso).

Seja pelo viés do excesso ou da carência originária, conhecer essa possibilidade de desdobramento da obra pessoana e sua capacidade de *sendo um, ser muitos*, é essencial frente à compreensão do aspecto singular vivenciado pela modernidade, que ficou conhecido como a *quebra do conceito de mímeses* ou, como preferimos, uma nova visada a ele. O esfacelamento do olhar em diversas direções, o fragmentarismo, assume na obra pessoana diversas *personas*, explicadas em sua carta por sua tendência à dramatização.

Essa quebra, ou a *desrealização*³, é também suporte para a obra do romancista português José Saramago, uma vez que, em *O ano da*

3 Termo que fora apropriado pela literatura especialmente com as vanguardas que utilizaram demasiadamente de exageros, de ambientes surreais e

morte de Ricardo Reis, o autor reescreve a história de Portugal de 1936, utilizando como subsídio o personagem fictício de Reis, uma recriação do heterônimo de Pessoa, ou seja, uma ficção de algo outrora ficcional. Este aparente descompromisso com o real, pela recriação que utiliza como suporte a obra de Pessoa, serve de embate e de enredo ao mesmo tempo, para relatar o contexto histórico vivenciado pelo povo português em 36.

José Saramago, ao utilizar do recurso intertextual, realiza-o como algo político, que diz respeito à arte, à história e à literatura, utilizando-o também de forma a tornar Ricardo Reis mais verossímil ao contexto turbulento e significativo vivenciado pelo povo português, a inserção do movimento o ambientaliza neste aspecto.

3. FEMININO, NARRATIVA E CONTINUIDADE

O mito de Sheherazade apontado por Nádya Gotlib, em sua obra *Teoria do conto*, e tão amplamente explanado por Adélia Bezerra de Menezes, em *Do poder da palavra*, é bastante conhecido. O mote da trama refere-se à busca incessante por sobrevivência. Nele, a personagem precisa distrair o rei contando contos a fim de aguçar sua curiosidade em saber o final da história, conseguindo prolongar a própria vida. Essa representação feminina de alguém que tece histórias, remete-nos a uma imagem bastante recorrente na literatura.

Assim como Sheherazade, em *As mil e uma noites*, tecia histórias para que o rei não a matasse naquela noite, Penélope tecia à espera de Ulisses na *Odisséia*. Em “Penélope: a fidelidade por um fio. (Em) Sheherazade: a vida por um fio” (Menezes, 1988, p. 119). A tensão gerada entre vida e morte, dependente do ato de tecer, também dialoga

expressivos, ou seja, em uma negação do ordenado e da realidade, propiciando o não comprometimento mimético (cf. Rosenfeld, 1996).

com o próprio processo de gestação bíblico em que a criação divina é exaltada nos seguintes termos: “Fostes vós que plasmastes as entranhas de meu corpo, vós me tecestes no seio de minha mãe” (Bíblia, 2005, Salmos, 138, 13).

Dessa maneira, temos na figura daquela que tece – que narra – alguém que gesta, e esta caracterização feminina na narrativa como processo de continuidade obtido pela gestação ocorre na obra de Saramago figurada por duas personagens: Lídia e Marcenda. Lídia e Marcenda serão responsáveis por muitos dos poucos movimentos exercidos pelo personagem saramaguiano na obra.

Marcenda, jovem acompanhada pelo pai, hospedada no hotel, chama a atenção pela paralisia que possui em um dos seus braços. Inicialmente, Ricardo Reis tenta a todo o momento ler a pessoa de Marcenda, conhecê-la, sem precisar aproximar-se ou trocar palavras, o que se verte a uma tentativa de decifrar o que lhe é estranho e de experimentar essa descoberta, mantendo-a à distância, atributo próprio de seu caráter observador. Só mais tarde parte para o plano físico e real, antes prefere voltar-se a este labirinto, o qual percorre solitário.

Mesmo depois da aproximação, seu olhar volta-se ao braço paralisado de Marcenda, em uma inquietação muito maior do que lhe daria sua formação médica. Uma inquietação de quem busca desvendar o que esconde aquele estado, algo que o perturba muito além do aparente, que o atinge na circunstância de verificar seu estado de alma idêntico ao estado deste, “essa mão paralisada e cega” (Saramago, 2005, p. 26). No *Dicionário de personagens da ficção portuguesa*, o verbete de Marcenda traz a seguinte constatação:

Verbo latino usado para caracterizar uma rosa em um poema do heterônimo clássico de Fernando Pessoa, Marcenda transforma-se em personagem secundária de *O ano da morte de Ricardo*

Reis (1984), fazendo par com o protagonista ao longo do fatídico período em que decorre a ação do livro. Junto com Lídia, seu oposto, ela constitui um dos principais laços que Ricardo Reis estabelece em seu retorno a Lisboa, carregando consigo a bagagem do heterônimo, mas vivendo a prosa de um tempo que vai confrontá-lo com sua visão poética de espectador do mundo (Grünhagen, 2016, s/p).

A inquietação interna ao ver Marcenda contrasta com sua prostração física. E há um confronto e incômodo nos encontros que possuem, com a mão paralisada que parece realizar uma relação espectral de “sua visão poética de espectador de mundo”. Lídia, por sua vez, na poética de Fernando Pessoa, é a musa inspiradora de Ricardo Reis que aparece em suas *Odes*, mas a relação entre os dois no universo da heteronímia não ultrapassa a letargia mencionada anteriormente:

Amemo-nos tranquilamente, pensando que podíamos,
Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias,
Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro
Ouvindo correr o rio e vendo-o (Pessoa, 1994, p. 39).

No romance de Saramago, no entanto, ela surge como uma camareira do hotel em que o médico fica hospedado, com a qual se relaciona fisicamente, contrariando os versos de suas *Odes*. O próprio Pessoa surge constatando a mudança: “[...] você afinal desilude-me, amador de criadas, cortejador de donzelas, estimava-o mais quando você via a vida à distância que está” (Saramago, 2005, p. 82).

O personagem terá alguns impulsos sexuais, especificamente no caso de Lídia, além de manifestações de sentimento, como ocorre com o beijo em Marcenda, culminando com o chorar a morte de Daniel, irmão de Lídia, que será o ápice da expressividade desse Ricardo Reis.

[...] não tem esse nome o irmão de Lídia, mas em desgraça não será grande a diferença. [...], Coitadinhos, refere-se aos marinheiros, mas Ricardo Reis sentiu esta doce palavra como um afago, a mão sobre a testa ou suave correndo pelo cabelo, e entra em casa, atira-se para cima da cama desfeita, escondeu os olhos com o antebraço para poder chorar à vontade, lágrimas absurdas, que esta revolta não foi sua, sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo... (Saramago, 2005, p. 424).

Opondo-se à imobilidade de Reis, Lídia é alguém que está em constante movimento e que se sente angustiada quando não é útil. Enquanto o primeiro busca, utilizando o que diz seu irmão acerca de sua filosofia, abster-se de esforços e de toda atividade útil, Lídia pode ser entendida como responsável pela gestação da narrativa. Ela se torna figura indispensável na compreensão deste Reis saramaguiano, uma vez que é ela que o impele em vários momentos a sair de seu comodismo, ainda que dentro do âmbito restrito oferecido por seu quarto.

As poucas notícias que o personagem possui do mundo e de todo contexto histórico da realidade do ano de 1936 em Portugal são-lhe dadas por intermédio de Lídia, que o informa tanto pelos jornais – nos quais busca notícias de seu irmão – como também pelo que vê, ouve e lhe transmite em suas visitas. É ela que se envolve e vivencia o real, transmitindo-o, assim, a Reis, mesmo que em frações. Aqui aloja uma observação importante: se Lídia é responsável por contar-lhe o mundo, ela é duplamente gestora dessa narrativa, pois lhe é incumbida novamente a responsabilidade de tecer. Além disso, ao rememorar o já visto para narrá-lo a Reis, traz à tona a questão da memória, e com ela o aspecto da infinitude, inerente à sua origem mítica:

[...] podemos vislumbrar as ligações da narrativa com o infinito, da Memória com o infinito – aspecto que se tornará bastante evidente se formos situar a Memória na sua dimensão mítica. Com

efeito, no Panteão grego, a memória, ‘mnemosyne’, é uma deusa, filha de Urano e de Gaia, irmã de Chronos e de Okeanos – a memória, filha do céu e da terra, irmã do tempo e do oceano: todas, metáforas de infinitude... (Menezes, 1988, p. 117-118).

Talvez, se não houvesse a figura de Lídia, este Reis portar-se-ia como o outro, sem deixar-se mover por impulso algum, nem mesmo os sexuais, o que impossibilitaria a gravidez da personagem no romance que, seguida pela morte de Reis, reforça essa ideia de continuidade e, ao mesmo tempo, de incompletude. Assim como Fernando Pessoa não foi pai, nenhum de seus heterônimos será, por mais perto que Ricardo Reis tenha chegado dessa realidade, não a realiza, tanto pela morte, como por não se reconhecer como tal: “[...] sinto que essa criança não me pertence, Pensa que será outro o pai, Sei que o pai sou eu, a questão não é essa, a questão é que só a mãe existe de verdade, o pai é um acidente” (Saramago, 2005, p. 371).

Voltando o foco a Marcenda, temos o embate novamente com a questão da continuidade que nos vem exposta desde seu nome, uma vez que a forma do gerúndio remete a uma ação inacabada. É assim que Reis sente-se diante dela, pois, apesar de em um de seus encontros haver cedido ao impulso de beijá-la, tempo depois perde contato, recebendo apenas algumas cartas. A impossibilidade do novo encontro, mesmo com todo esforço feito de viajar até Fátima à sua procura, trará este ar de *suspensão*, não só da história particular de ambos como também do ritmo da narrativa, que se volta a esse desejo do protagonista. Mais uma vez, a ideia de não-continuidade, a incompletude ou falta de resolução deste impasse será causadora de frustrações ao personagem.

Este tempo de ausência e viagem aparece prenunciado no dia anterior, quando o revela durante uma conversa com Lídia, momento que se orna simbolicamente pela presença do livro de Carlos Quei-

rós intitulado *Desaparecido*, homônimo do poema do próprio autor. E esse tempo se propõe em duas vias: o movimento da busca de um indivíduo (Marcenda) e de si próprio “Eu, que pudesse, enfim, ser eu! /- Livre o instinto, em vez de coagido” (Queirós, 2023, s/p).

Marcenda causa no romance aquilo que Sheherazade faz em *As mil e uma noites* com o rei Xariar: interrompe e suspende a narrativa no clímax, fazendo com que o sultão curioso e desejoso da ‘continuidade’ a deixe viver por mais um dia: “Sheherazade não apenas joga com a imperiosa necessidade de ficção que habita o coração de cada homem, mas teria inventado também a técnica do suspense” (Menezes, 1988, p. 119). Enquanto Ricardo Reis se ocupa na busca à Marcenda em Fátima, interrompe seus encontros com Pessoa e Lídia, cultuando a imagem e a memória da primeira.

A continuidade pode ser vista ainda sob a premissa de Saramago ter resgatado estas duas personagens femininas da obra existente de Ricardo Reis, em que apareciam como musas de suas *Odes*. Esse resgate transficcional traz uma ininterrupção e alimenta a narrativa, à medida em que Pessoa aparece para dialogar com este Reis que, afetado por elas, não é mais o mesmo, que cede a impulsos carnis, divergindo de como Pessoa o idealizou.

Menezes (1988, p. 115) assinala que compreender Sheherazade significa “abordar o problema das relações da mulher com a Literatura, da mulher com a Palavra, da mulher com o símbolo e com o corpo”. E todas essas camadas estão presentes no romance saramaguiano. Lídia e Marcenda reconfiguram a mobilidade de Reis por vias aparentemente opostas, uma mais impulsiva e corpórea, outra mais comedida e racional. Entretanto, é o corpo das duas personagens femininas que mobiliza o corpo masculino, seja pelo desejo de Lídia ou pela paradoxal inquietude da imobilidade do braço de Marcenda. A palavra e seu poder também não se ausentam: seja nos jornais, nos

relatos de Lídia ou nas cartas de Marcenda; ora escamoteando uma realidade que se quer “suspender”, ora enfrentando-a.

Por fim, o diálogo de Fernando Pessoa com a recriação de sua prole, aparecendo deveras para reprimi-lo por agir de forma incongruente à de outrora, durará exatamente nove meses, tempo em que o morto continua a aparecer ao seu heterônimo. Tempo este que traz, analogamente, referência ao feminino e à gestação, sendo contraditório ao findar gerando a morte de Reis, e não a vida. O Ricardo Reis que morre, todavia, é aquele que mais se movimenta, que se permite levar sem cálculo de rota, o Ricardo Reis que só pode existir no universo ficcional saramaguiano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A observância do traço do movimento na obra de José Saramago foi efetuada sob dois aspectos: não só no tocante à caracterização da personagem e de suas implicações com o personagem Fernando Pessoa e as personagens femininas, como também a alguns pontos relativos à ordenação do enredo. Isso podemos verificar, por exemplo, no referente à viagem de Ricardo Reis à Fátima, que o ausenta de Lisboa e interrompe temporariamente o curso da narrativa relacionado às relações estabelecidas com Lídia e com Pessoa.

As contingências do movimento da narrativa estão implicitamente relacionadas à proximidade ou ao afastamento do personagem saramaguiano do heterônimo de Pessoa. Quanto mais próximo de Pessoa, menos vivo parece manter-se, comporta-se mais anemicamente, distante e ausente do mundo; tanto pela condição de que com a morte e o desaparecimento de seu criador lhe configure uma identidade comprometida, quanto pelo fato de ter sido assim que o poeta o idealizara: um indivíduo extremamente passivo. Contrapondo, quanto mais próximo às personagens femininas, maior a mobilidade, maior o trânsito exercido e a vivência do flâneur.

Importa destacar que, por mais que na obra de Saramago o poeta possua mais movimento do que na obra pessoana, este ainda é um mínimo deslocar-se, não chega a tirá-lo de sua posição de aparente indiferença com o real. Apesar de ocorrer alguns momentos de impulso e de movimento, ele é em todo tempo restante um sujeito ainda que muito sem expressão, o que permite ao leitor perceber a todo o momento a monotonia de sua vida: “Ao abrir o jornal lembrei-me do movimento idêntico que fizera algumas horas antes...” (Saramago, 2005, p. 289).

A movimentação relacionada ao ambiente histórico do livro, permeado de conturbações políticas num contexto em que Portugal vivia o prenúncio da Guerra Civil Espanhola, seria um ambiente propício ao heterônimo Álvaro de Campos. No entanto, aparece como protagonista Ricardo Reis, como uma forma de contrapor a movimentação externa com a imobilidade interna do personagem. Tudo ocorre fora de seu quarto e ele permanece, impassível e indiferente, a olhar pela janela o rio Tejo. As únicas movimentações em seu quarto são a presença de Lídia e as visitas de Fernando Pessoa, que também se demonstra indiferente e desinteressado pelo mundo externo: “Ó Reis, leia-me aí as notícias, as mais importantes, As da guerra, Não, essas não vale a pena, leio-as amanhã, que são iguais...” (Saramago, 2005, p. 289).

Dessa forma, a narrativa irá modificar-se à medida que o Ricardo Reis saramaguiano titubeia entre manter-se como outrora – com a existência de Pessoa – ou alterar-se mediante a falta deste. E é também por isso que as visitas do poeta serão tão importantes à construção desse personagem oscilante que culminará na rendição às suas origens, compreendida na alegoria final do livro em que acompanha o poeta em direção à sua última viagem, ao seu último labirinto: o da morte.

RECEBIDO: 11/05/2023 APROVADO: 27/06/2023

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética* (A teoria do romance). São Paulo: Edunesp/Hucitec, 1993.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BÍBLIA, N.T. *BÍBLIA Sagrada Ave Maria*. São Paulo: Ave-Maria, 2005.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 2017.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 1994.
- GELAIS, R. S. Transfictionality. In: HERMAN, D. [et alli] (Eds.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005
- GOTLIB, Nádia. *Teoria do conto*. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- GRÜNHAGEN, Sara. Marcenda. *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*, Portugal, 2016. Disponível em: <http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/956-marcenda>. Acessado em 15 de novembro de 2020.
- HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. Do poder da palavra. *Folha de São Paulo*, 29 jan. 1988, Folhetim.
- MOISÉS, Leyla Perrone. *Fernando Pessoa aquém do eu, além do outro*. São Paulo, Martins Fontes, 1982.
- PESSOA, Fernando. *Carta a Adolfo Casais Monteiro*. Arquivo Pessoa. Lisboa, 1935. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3007>. Acesso em: 08 de novembro de 2019.
- PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.
- PESSOA, Fernando. *Poemas de Ricardo Reis*. Vol.III, Edição de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

PIMENTEL, Irene Flunser. O que foi a PIDE? Funções, poderes e métodos. *Setenta e quatro*. 13 de julho de 2021. Disponível em: <https://www.setentaequatro.pt/ensaio/oque-foi-pide-funcoes-poderes-e-metodos>. Acesso em: 13 de julho de 2021.

QUEIRÓS, Carlos. Desaparecido. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/5508/desaparecido>. Acesso em: 30 de julho de 2023.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto e contexto*, 5ª ed., SP: Perspectiva, 1996.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MINICURRÍCULO

ADRIANA GONÇALVES é Docente de Literatura Portuguesa e Brasileira da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e bolsista de Produtividade em Pesquisa (PQ) com o projeto: Facetas do exílio em narrativas de Língua Portuguesa do século XXI. Possui Licenciatura em Letras-Português (UBM), mestrado em Estudos Literários (UFV) e doutorado em Estudos de Literatura (UFF). Pesquisadora no grupo Perspectivas pós-coloniais: literaturas e culturas em língua portuguesa (UFF/CNPq) e líder do grupo de pesquisa ELLiP – Estudos de Literaturas em Língua Portuguesa: Memória, Política e Deslocamentos (UEMG/CNPq). Possui como interesse de pesquisa os estudos acerca de identidades culturais, memória e política nas narrativas de língua portuguesa.