

**DO (SUR)REALISMO E DO MARAVILHOSO N' O ANO DA MORTE DE
RICARDO REIS¹**

**ABOUT THE (SUR)REAL AND THE MARVELOUS IN *O ANO DA
MORTE DE RICARDO REIS***

Tania Mara Antonietti LOPES²

Resumo: A partir da experiência literária que acumulamos com os estudos da ficção saramaguiana, convencemo-nos de que há obras que merecem atenção por configurarem traços significativos que inserem o autor português no insólito ficcional. A publicação de *O ano de 1993* (1975) significou a liberação de José Saramago em direção à maior valorização do imaginário em sua escrita, a partir dos fatores atinentes à estética surrealista e a abertura do texto a uma percepção maravilhosa do real, correspondendo integralmente à concepção de *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984). Empreenderemos nossa abordagem a partir da dupla ficcionalização de um poeta múltiplo e do que dela decorre. Poderíamos seguir por muitos caminhos em nossa interpretação, desde o jogo ficcional tão pleno em sua elaboração até à problematização da História, entre outros elementos tratados com excelência pela fortuna crítica que se dedicou ao romance. Contudo, propomos aqui uma leitura mais simples, que demonstre ao leitor que a presença de imagens relacionadas ao espaço que percorre Ricardo Reis remetem ao surrealismo, e que a composição dessa personagem e de Fernando Pessoa se constituem de procedimentos que se aproximam do maravilhoso para dar verossimilhança ao mundo ficcional que habitam.

Palavras-chave: José Saramago, surrealismo maravilhoso, Ricardo Reis.

Abstract: Thanks to the literary experience framework we have amassed from studying Saramago's fiction, we have become convinced that some of his works deserve attention for showing significant features that ally the Portuguese author to the fictional insolite. The publishing of *O ano de 1993* (1975) has meant José Saramago's liberation towards a greater value to the imaginary in his writing, through factors linked to the Surrealist aesthetics and the opening of the text to a marvelous perception of the real, corresponding in its entirety to the conception of *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984). We shall follow an approach based upon the double fictionalization of a multifaceted poet and its consequences. We could follow many paths in our interpretation, from the manifold fictional games to the rereading of History, among other elements already treated in full by critics dedicated to the novel. However, we propose here a simpler reading that could demonstrate to the reader that the presence of images related to the space where Ricardo Reis roams are related to Surrealism, and that this character's makeup, as well as Fernando Pessoa's character, are created through procedures that are near to the marvelous in order to lend verisimilitude to the fictional world they inhabit.

Keywords: José Saramago, marvelous surrealism, Ricardo Reis.

O que propomos aqui se configura em uma análise sem a profundidade que a complexidade de *O ano da morte de Ricardo Reis* exige, mas que nos auxiliará a demonstrar que nessa narrativa há traços que vêm se desenvolvendo desde os livros

¹ Este artigo foi elaborado com o auxílio da bolsa de pós-doc da FAPESP.

² Departamento de Literatura, Faculdade de Ciências e Letras, Unesp, Araraquara, São Paulo, Brasil, taniaalopes7@gmail.com.

anteriores do autor português e que encontrarão o seu ápice – sobretudo no que diz respeito ao maravilhoso – em *A jangada de pedra*, romance publicado em 1986.

Portanto, seguiremos por onde “o mar acaba e a terra principia”, limitando a nossa atenção às situações vividas por Ricardo Reis, a sua relação com Fernando Pessoa e a elementos que dão consistência à realidade dos dois poetas na lógica da narrativa. Esperamos que, a partir dessa hipótese, se possa demonstrar que tanto as imagens que remetem ao surreal – sobretudo no que diz respeito à cidade (Lisboa) – quanto a presença mais consistente de um maravilhoso inserido no cotidiano de Ricardo Reis, configuram-se como elementos urdidos na narrativa como marcas de um estilo que ficará cada vez mais visível nos romances seguintes, o que confirma a inserção da obra saramaguiana no que se convencionou chamar de insólito ficcional³.

“Aqui o mar acaba e a terra principia. Chove sobre a cidade pálida, as águas do rio correm turvas de barro, há cheia nas lezírias. Um barco escuro sobe o fluxo soturno, é o Highland Brigade que vem atracar ao cais de Alcântara” (SARAMAGO, 1988, 11). Assim tem princípio a história de um (re)encontro, a partir de uma imagem que poderia figurar em um quadro surrealista ou numa narrativa fantástica, labiríntica, bem à moda de Jorge Luís Borges.

Chama-nos a atenção a menção à “cidade pálida”, uma vez que a imagem nos remete imediatamente às muitas descrições de cidades presentes nas crônicas *Deste mundo e do outro* (1997) e em *A bagagem do viajante* (1996), assim como à cidade d’*O ano de 1993* (1975) e, num caminho oposto, nos projeta para a cidade de *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a Lucidez* (2004), semelhantes pela atmosfera fugidia dos sonhos e dos pesadelos. A ideia do fugidio também está contida na terceira epígrafe que introduz esse romance, a de Fernando Pessoa: “Se me disserem que é absurdo falar assim de quem nunca existiu, respondo que também não tenho provas de que Lisboa tenha alguma vez existido, ou eu que escrevo, ou qualquer coisa onde quer que seja” (SARAMAGO, 1988, 9).

A epígrafe nos conduz para uma leitura fundamentada no olhar da personagem, ficcionalizada por José Saramago, não apenas sobre Lisboa – cidade para a qual Ricardo

³ No decorrer de nossa pesquisa acadêmica, temos considerado como insólito ficcional, ou formas do insólito, as narrativas associadas ao fantástico, ao realismo mágico, ao maravilhoso e ao surrealismo. Esses gêneros – ou formas literárias – têm sido tratados assim pela crítica especializada.

Reis retorna, em novembro de 1935, após dezesseis anos exilado no Brasil –, mas também no reflexo desse olhar sobre a realidade. A narração se realiza de modo onisciente, mas a maleabilidade do narrador saramaguiano⁴ nos permite afirmar que a focalização expressa também a percepção da personagem, com quem se identifica, como podemos verificar nas páginas que antecedem a revelação de sua identidade.

Por trás dos vidros embaciados de sal, os meninos espreitam a cidade cinzenta, urbe rasa sobre colinas, como se só de casas térreas construída, por acaso além um zimbório alto, uma empena mais esforçada, um vulto que parece ruína de castelo, salvo se tudo isto é **ilusão, quimera, miragem** criada pela movediça cortina das águas que descem do céu fechado. [...] Quando amanhã cedo o Highland Brigade sair a barra, que ao menos haja um pouco de sol e de céu descoberto, para que a parda neblina deste tempo astroso não obscureça por completo, anda à vista de terra, **a memória já esvaecente dos viajantes que pela primeira vez aqui passaram**, estas crianças que repetem Lisboa, por sua própria conta transformando o nome noutro nome, aqueles adultos que franzem o sobrolho e se arrepiam com a geral humidade que repassa as madeiras e os ferros, como se o Highland Brigade viesse a escorrer do fundo do mar, navio duas vezes fantasma (SARAMAGO, 1988, p.12. Grifos nossos).

A partir de um olhar compartilhado com a personagem, o narrador nos apresenta a cidade através de uma lógica que podemos aproximar do onírico ou da imaginação sabiamente utilizada pelo pensamento analógico de “cunho surrealista” (FELÍCIO, 2008, 884), exemplificado pelas imagens que o escritor escolhe para representar Lisboa, como se ela (a cidade) correspondesse à existência de Ricardo Reis.

É domingo. Para além dos barracões do cais começa a **cidade sombria**, recolhida em frontarias e muros, por enquanto ainda defendida da chuva, acaso **movendo uma cortina triste e bordada, olhando para fora com olhos vagos, ouvindo gorgolhar a água dos telhados**, algeroz abaixo, até ao basalto das valetas, ao calcário nítido dos passeios, às sarjetas pletóricas, levantadas algumas, se houve inundação (SARAMAGO, 1988, p.13. Grifos nossos).

Prosseguindo na descrição supracitada, vemos que a personificação da cidade, sombria, com olhos e ouvidos, poderia representar a personagem que retorna, permitindo-

⁴ Referimo-nos desse modo ao narrador de José Saramago porque o consideramos peculiar pelo modo como interfere na narrativa. Tratamos desse tema em nossa tese: *O realismo mágico e seus desdobramentos em romances de José Saramago*.

nos reconhecer a materialidade da linguagem estabelecendo imagens sensoriais que, por analogia, integram a narrativa num universo visual significativo. Essa prática, de personificação da cidade, está explícita também em *Ensaio sobre a lucidez* (2004), e reporta o leitor ao universo pictórico associado à arte metafísica de De Chirico, por exemplo, algo que percebemos também n' *O ano da morte de Ricardo Reis* e anima a nossa hipótese.

Contribuindo, ainda, para a impressão assombrada da cidade, e intensificando ainda mais a sua personificação, confirmamos aqui a flexibilidade do narrador e, pela focalização interna, verificamos que certamente Lisboa (obviamente representando Portugal) não só age sobre Ricardo Reis, como exprime o seu (não) ser.

A tarde escurece e ainda agora são quatro horas, com um pouco mais de sombra se faria a noite, **porém aqui dentro é como se sempre o fosse** [...] As janelas, sujas, deixam transluzir uma claridade aquática. O ar carregado cheira a roupas molhadas, a bagagens azedas, à serapilheira dos fardos, e a melancolia alastra, faz emudecer os viajantes, **não há sombra de alegria neste regresso**. A alfândega é uma antecâmara, um limbo de passagem, **que será lá fora** (SARAMAGO, 1988, p.14. Grifos nossos).

No momento da chegada, misturado à descrição do cais, percebemos com nitidez o estado psicológico da personagem – reafirmado pela permanência da “sombra” em seu interior – e constatamos que não se trata de um regresso desejado. São significantes as páginas que antecedem a apresentação concreta de Ricardo Reis, uma vez que a representação de Lisboa, mais tarde substituída por Portugal no contexto de 1936, parece-nos indissociável da composição do poeta, sobretudo quando o narrador delinea a cidade a partir da personificação. Parecendo um passageiro do mundo onírico, Reis se equilibra entre o céu e o mar, avança em direção à terra e é um dos primeiros a desembarcar, o mais perdido dos passageiros. Considerando a alfândega “uma antecâmara, um limbo de passagem”, a pergunta retórica – “que será lá fora” – amplifica a expectativa não só do leitor, mas da própria personagem em relação a sua pátria, representada por Lisboa – um labirinto a enfrentar.

Até mesmo a simples pergunta do taxista sobre o seu destino assusta Ricardo Reis, revelando-se (a pergunta) como uma questão fatal, uma vez que ele não sabe para onde vai e nem mesmo para quê. “Um homem grisalho, seco de carnes, assina os últimos papéis, recebe as cópias deles, pode-se ir embora, sair, continuar em terra firme a vida”

(SARAMAGO, 1988, 15). Assim o narrador nos apresenta Ricardo Reis, cuja vida transcorrerá seguidamente em dois espaços: o Hotel Bragança e a casa do alto de Santa Catarina. Sua “máscara de homem” se constrói no hotel e assistimos à personagem seguir em busca de sua identidade, para tentar descobrir a multiplicidade de que tem consciência. “Entretanto, essa máscara de poeta não lhe basta e Reis procura reconhecer-se num outro lugar” (BUENO, 1994, 40).

Desse modo, a “máscara de homem” nos oferece seus contornos na recepção do Hotel Bragança:

[...] pega na caneta, e escreve no livro das entradas, a respeito de si mesmo, o que é necessário para que fique a saber-se quem diz ser, na quadrícula do riscado e pautado da página, nome Ricardo Reis, idade quarenta e oito anos, natural do Porto, estado civil solteiro, profissão médico, última residência Rio de Janeiro, Brasil, donde procede, viajou pelo Highland Brigade, parece o princípio duma confissão, duma autobiografia íntima, tudo o que é oculto se contém nesta linha manuscrita, agora o problema é descobrir o resto, apenas (SARAMAGO, 1988, p.20).

A inconsistência da máscara é percebida tão logo a personagem, ao se instalar no quarto 201, “passa os olhos em redor” e possibilita ao leitor vislumbrar seus anseios momentâneos – “é aqui que irá viver não sabe por quantos dias, talvez venha a alugar casa e instalar consultório [...], por agora o hotel bastará, lugar neutro, sem compromisso, de trânsito e vida suspensa” – e a paisagem refletida em seu olhar por uma das janelas, de onde entra o “ar fresco, húmido do vento que passou sobre o rio” e corrige “a atmosfera fechada” do quarto (SARAMAGO, 1988, 22).

Aos poucos, em sua vivência no cotidiano do hotel e da cidade, os traços de um desenho da personagem vão se delineando e um retrato começa a ser pintado. As percepções de Ricardo Reis em suas deambulações por Lisboa surgem e o materializam, e a partir de seu olhar, mediado pelo narrador, podemos ver um leve esboço de sua imagem, retornada à “terra fértil da ficção, lugar onde o encontro do homem com sua própria morte é também a descoberta de que a morte é esperança, pois é o que lhe garante a condição de mortal [...]” (MUNIZ; BARBOSA, 2013, 21).

Desse modo, a questão que se apresenta a Ricardo Reis é “quem ele é no lugar em que se encontra” (BUENO, 1994, 40). E nesse jogo de desdobrar a ficção, percebemos a importância dos espaços por onde anda o poeta na concepção fundadora do romance. Da

Rua do Comércio ao Terreiro do Paço, onde está com a finalidade de “cambiar algum do seu dinheiro inglês pelos escudos da pátria”, Reis não se aventura a atravessar a praça, mas “fica a olhar de longe, sob o resguardo das arcadas, o rio pardo e encrespado, [...] Lembra-se de ali se ter sentado em outros tempos, tão distantes que pode duvidar se os viveu ele mesmo, Ou alguém por mim, talvez com igual rosto e nome, mas outro” (SARAMAGO, 1988, 33-34). É como se cada espaço por onde passa Ricardo Reis se configurasse como aquilo que desse vida ao que nunca existiu, postulando assim a concepção fundadora do romance.

Remetemo-nos mais uma vez à estética surrealista e às possibilidades imprevisíveis das associações de imagens. Interessa-nos essa ideia no que concerne ao espaço-tempo onírico, onde e quando tais possibilidades deslocam os significados habituais de determinadas imagens, “a fim de serem re-significadas através da condensação de imagens que instauram novos mundos ou novos significados” (FELÍCIO, 2007, 895).

Utilizando a ideia das imagens re-significadas correspondentes à manifestação da dupla ficcionalização de Ricardo Reis como um critério importante na estruturação do romance, com o deslocamento do heterônimo para a personagem ficcionalizada, José Saramago realiza “acima de tudo, um elogio a uma forma [...] nobre e atacada de ilusão, de fantasia, de ficção: o romance faz um contundente elogio ao romance” (SCHWARTZ, 2004, 165). Nesse sentido, e confirmando nossa hipótese conduzida pela interpretação tangenciando a estética surrealista, “*O ano da morte de Ricardo Reis* se configura como desafio às múltiplas e ainda desconhecidas possibilidades plásticas do romance” (MUNIZ; BARBOSA, 2013, 12).

Justificando o nosso modo de ler essa narrativa a partir do olhar de Ricardo Reis, de sua existência como personagem e de seu encontro com o também ficcionalizado Fernando Pessoa, “o maravilhoso toma o caráter mágico de realidade surpreendente, de surrealidade. O mundo onírico, com suas leis próprias, seduz-nos. E é esta profundidade do onírico e do maravilhoso que o surrealismo deseja exprimir [...]” (FELÍCIO, 2007, 879), mas que no romance saramaguiano se torna mais verossímil graças à forma como a realidade é apreendida pela imaginação do autor, imaginação essa que atua no mundo da narrativa e se sensibiliza ao maravilhoso, reconhecendo nesse gênero um modo de percepção que deve ser salvaguardado.

Oferecendo-nos fatos e informações sobre o contexto histórico português, por meio dos jornais, temos confirmada e consolidada a qualidade narrativa de José Saramago na empreitada criativa não só de possibilitar ao leitor a releitura crítica da história de Portugal, mas a reinvenção do heterônimo pessoano, transformado em personagem e, de certo modo, também de Fernando Pessoa.

Sendo para Saramago o romance um lugar literário muito mais do que um gênero literário, fica fácil perceber que a sua versão da história e do destino do heterônimo pessoano acolhe e entrecruza temas, fatos, prosa e poesia em um grau de simultaneidade capaz de anular a cronologia temporal. Segundo o autor, o romance é também um conjunto de ideias e não meramente uma história sendo narrada com princípio, meio e fim (MUNIZ; BARBOSA, 2013, p.16).

Nesse conjunto de ideias se entrelaça, portanto, o modo de percepção sensível ao maravilhoso, a que nos referimos. Há elementos indispensáveis que confirmam isso. Recordemos que o viajante Ricardo Reis retorna a uma Lisboa associada (ou presa?) a um labirinto e que traz consigo *The god of labyrinth*, o livro que simboliza, na verdade, a busca de identidade empreendida pela personagem e refletida no povo português. Em seu regresso, Ricardo Reis encontra um país modificado, embora nele se registre o brilho de um passado histórico vislumbrado nas igrejas, esculturas e monumentos. É inevitável mencionarmos a problematização que se faz entre a ficção e a história quando a escolha (do heterônimo) recai naquele que é o menos contextualizado – “aquele que pregava a sabedoria dos que se contentam com o espetáculo do mundo – para instrumentalizar uma reflexão em torno de um momento histórico complexo e problemático para a História recente dos países ibéricos [...]”. Podemos compreender que, nessa reflexão, “o poeta revê-se, e se não se revoga, retira-se, recusa o espetáculo que o mundo lhe oferece (não sem antes chorar, enfim, lágrimas absurdas)” (GOBBI, 1999, 107).

Trata-se de um reencontro com um país paralisado diante do mar, cujo ímpeto de conquista de outros mundos cessou. Parece-nos que esse processo de paralisação se deu também no interior de Portugal e isso se reflete nas ruas de Lisboa, formando um inabalável labirinto, por onde deambula Ricardo Reis. Através de seus passeios, é possível percebermos a retomada de fatos, memórias de episódios e a reconstrução de cenas que oferecem a história de Portugal tecida ponto a ponto, mas tendo nas entrelinhas os traços insólitos que tornam a narrativa peculiar.

Retomando a imagem do labirinto, metáfora da busca existencial, ela (a busca) é “mais uma imagem da luta contra a morte, o absurdo, a dor existencial [...]. Essa caminhada é fundamentalmente solitária [...] O percurso, na verdade, é sempre solitário, a menos que o sentido buscado escape ao existencial para se inserir no social” (SILVA, 1989, 146). Obcecado pelo labirinto, Ricardo Reis se encontra nele e dele não procura a saída, desde a leitura do livro – mencionado nas *Ficções*, de Borges – até a sua relação com Lídia, uma vez que o hóspede se recrimina “por ter cedido a uma fraqueza estúpida” e se envolvido com uma criada.

Incrível o que eu fiz, uma criada, mas a ele o que lhe vale é não ter de transportar nenhuma bandeja com louça, então saberia como podem tremer igualmente as mãos de um hóspede. **São assim os labirintos**, têm ruas, travessas e becos sem saída, há quem diga que a mais segura maneira de sair deles é ir andando e virando sempre para o mesmo lado, **mas isso, como temos obrigação de saber, é contrário à natureza humana** (SARAMAGO, 1988, p.90. Grifos nossos).

Do labirinto textual que está sempre a recomeçar, o poeta não vai além. Quanto a Lídia, em nossa leitura, representa, de fato, a concretização da existência – sobretudo no que diz respeito à (breve) tomada de consciência – de Ricardo Reis no mundo da narrativa, uma vez que a personagem cria vínculos sociais superficiais em sua estadia em Lisboa. Com Lídia – “ex-musa, agora anunciadora do paradoxo entre a poesia e o cotidiano” (GOBBI, 1999, 106) – e Marcenda, Reis experimentará sentimentos desconhecidos até então – mas, mesmo inserido na vida cotidiana da cidade, o médico se comporta como um ser à parte e, apesar das mulheres, sobretudo Lídia, assim permanecerá. Nesse sentido, Ricardo Reis é um homem “definitivamente embarcado” e disso terá inexorável consciência. Do labirinto não haverá fuga e de sua imagem teremos “a maior consciência possível do concreto” (ARAGON *apud* GOMES, 1994, 45).

Ainda sobre Lídia,

[...] fazendo-a pensar, sentir, agir, o romancista imputa-lhe uma humanidade que ela jamais teve – mesma “graça”, enfim, que alcança Ricardo Reis. O recurso fabuloso que Saramago utiliza para dar a Pessoa um suplemento de vida que lhe permita conviver com seu heterônimo parece justificar-se sem mais problemas principalmente por este lastro carnavalizado com que o romance se equilibra (GOBBI, 1999, p.125).

Assim, dando vida à imaginação, a “quase” materialização do fantasma da personagem Fernando Pessoa enriquece a poesia do romance e se confirma como atuação na realidade, ou seja, não se trata de uma imagem criada: a personagem se configura na própria realidade. Somente com o fantasma é que Ricardo Reis, no romance todo, mantém demoradas e reveladoras conversas. Nascido “do estilhaçamento do espelho existencial de Pessoa, descobrir-se é o primeiro passo e a primeira questão” (SILVA, 1989, 147) para Ricardo Reis – e o encontro dos dois compõe o maravilhoso na tessitura do enredo.

Utilizaremos aqui as acepções adotadas por Irlemar Chiampi (1980), considerando o efeito de encantamento como um dos aspectos que refletem o espelhamento a que nos referimos. Na relação entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa persistirá uma ambiguidade estabelecida pelo confronto entre a postura poética do heterônimo e sua “atuação [...] num mundo moldado no real” (BUENO, 1994, 52). A dupla ficcionalidade do heterônimo nesse mundo, coexistindo com o fantasma Fernando Pessoa, revela a causalidade onipresente – por mais difusa que esteja –, responsável pelo efeito de encantamento no leitor, “provocado pela percepção da contiguidade entre as esferas do real e do irreal” (CHIAMPI, 1980, 61), muito bem estruturada (a contiguidade) no primeiro encontro entre as personagens.

[...] é então que Ricardo Reis repara que por baixo da sua porta passa uma réstia luminosa, ter-se-ia esquecido, enfim, são coisas que podem acontecer a qualquer, meteu a chave na fechadura, abriu, **sentado no sofá estava um homem, reconheceu-o imediatamente apesar de não o ver há tantos anos, e não pensou que fosse acontecimento irregular estar ali à sua espera Fernando Pessoa**, disse Olá, embora duvidasse de que ele lhe responderia, **nem sempre o absurdo respeita a lógica**, mas o caso é que respondeu, disse Viva, e **estendeu-lhe a mão, depois abraçaram-se**, Então como tem passado, um deles fez a pergunta, **ou ambos**, não importa averiguar, considerando a insignificância da frase (SARAMAGO, 1988, p.79. Grifos nossos).

Acima verificamos que, ao reconhecer Fernando Pessoa, não há desconcerto por parte de Ricardo Reis, e o narrador não modaliza o acontecimento insólito. É necessário afirmar que as obras mais representativas do realismo maravilhoso manifestam o fenômeno do “desmascaramento do narrador”, possibilitando um processo semelhante à produção do efeito de encantamento no leitor: “o questionamento do ato produtor da ficção involucra a revisão da convenção romanesca do real” (CHIAMPI, 1980, 72). As últimas três linhas supracitadas demonstram que o narrador tem significativa função na

explicitação do “metatexto”, assegurando com uma postura natural uma nova concepção do real.

Olham-se ambos com simpatia, vê-se que estão contentes por se terem reencontrado depois da longa ausência, e é Fernando Pessoa quem primeiro fala, 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 oito meses para circular à vontade, explicou Fernando Pessoa, Oito meses porquê, perguntou Ricardo Reis, e Fernando Pessoa esclareceu a informação [...] (SARAMAGO, 1988, p.80. Grifos nossos).

Podemos observar que o narrador procura garantir, por meio da cumplicidade com o leitor – intensificada pelo efeito de encantamento –, que Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa, não se extinguiu com a morte do poeta. Essa aparente simplicidade será redimensionada a partir dos encontros entre os dois e notaremos, no “jogo de palavras existentes entre eles, a complexa forma como se relacionam” (BUENO, 1994, 67).

Ricardo Reis perguntou, Diga-me, como soube que eu estava hospedado neste hotel, Quando se está morto, sabe-se tudo, é uma das vantagens, respondeu Fernando Pessoa, E entrar, como foi que entrou no meu quarto, Como qualquer outra pessoa entraria, [...] E ninguém deu pela entrada de um desconhecido, sim, que você aqui é um desconhecido, 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**. Houve um silêncio arrastado, espesso, ouviu-se como em outro mundo o relógio do patamar, duas horas (SARAMAGO, 1988, p.82. Grifos nossos).

Desde o primeiro encontro, como podemos verificar, tudo é dúbio e se propõe um jogo com a expectativa do leitor sobre a identidade de Ricardo Reis. Nesse sentido, a inquietação conceitual borgiana dá a partida à revisão metafísica do real e do imaginário que exalta uma nova modalidade de ficção, em que o gênero maravilhoso, no caso desse romance, atualiza-se. Como leitor de Borges, José Saramago inevitavelmente – sendo isso intencional ou não – “participa da crítica explícita que aponta de forma metalinguística as diretrizes da ficção pós-fantástica” (CHIAMPI, 1980, 71), enquanto o escritor argentino supera a repetição discursiva da tradição fantástica inventando situações, motivos e personagens em sua produção.

Retomando o romance, após três dias do reencontro entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa, o primeiro “sabia perfeitamente que não sonhara”, pois Pessoa, “em osso e carne suficiente para abraçar e ser abraçado, estivera neste mesmo quarto na noite da passagem do ano e prometera voltar” (SARAMAGO, 1988, 87). Não havia dúvidas sobre o fato inusitado, mas impaciência com a demora. A vida de Ricardo Reis

[...] parecia-lhe agora suspensa, expectante, problemática. Minuciosamente, lia os jornais para encontrar guias, fios, traços de um desenho, **feições de rosto português, não para delinear um retrato do país, mas para revestir o seu próprio rosto e retrato de uma nova substância**, poder levar as mãos à cara e reconhecer-se, pôr uma mão sobre a outra e apertá-las, **Sou eu e estou aqui** (SARAMAGO, 1988, p.87-88. Grifos nossos).

Daqui em diante, a dúvida quanto à identidade persistirá em Reis e perceberemos a fragilidade do poeta enquanto entidade romanesca. Se o leitor procura o heterônimo já conhecido das odes, surpreende-se ao encontrar uma personagem perdida num mundo que não é o seu. Como espetáculo verossímil, *O ano da morte de Ricardo Reis* se mostra como exercício retórico da própria teoria da verossimilhança, em nossa leitura, a partir do realismo maravilhoso: “um trabalho de persuasão que confere *status* de verdade ao não existente” (CHIAMPÌ, 1980, 171). A solidez que Saramago injeta numa personagem de dupla ficção nos intriga por sabermos que Ricardo Reis é fictício e esse fato se torna profundo e comovente, pois o próprio Reis “se sente um tanto fictício, no máximo um espectador à sombra, um homem à margem das coisas. E, quando [...] reflete sobre isso, sentimos uma estranha ternura por ele, cientes de algo que *ele não sabe* – que ele não é real” (WOOD, 2012, 97).

Entrou no quarto, pensou que talvez devesse fazer a cama antes de sair, não pode consentir a si mesmo hábitos de desleixo, mas não valia a pena, não esperava visitas, então sentou-se na cadeira onde Fernando Pessoa passara a noite, traçou a perna como ele, cruzou as mãos sobre o joelho, **tentou sentir-se morto**, olhar com olhos de estátua o leito vazio, mas havia uma veia a pulsar-lhe na fonte esquerda, a pálpebra do mesmo lado agitava-se, **Estou vivo**, murmurou, depois em voz alta, sonora, **Estou vivo, e como não havia ali ninguém que pudesse desmenti-lo, acreditou** (SARAMAGO, 1988, p.227. Grifos nossos).

Além do fato de não ser real, inferimos que essa atitude de Ricardo Reis, procedente dos encontros entre ele e Fernando Pessoa, revela um sentimento de vida e amor ao “fantasma” de si mesmo e, talvez, a impressão de que ele também passa por esse mundo como uma sombra, permanente entre vida e morte. Nos diálogos travados entre os dois, o fantasma Fernando Pessoa – por experiência, conhecedor da morte – resgata a ideia (presente em *Memorial do convento*, 1982) de que o esquecimento é a verdadeira morte: “o esquecimento alheio é o que vai matando rapidamente em tempo de apagamento o ser que se acreditou imortal” (MUNIZ; BARBOSA, 2013, 30).

O heterônimo Ricardo Reis teme a transitoriedade da vida, não a perenidade da morte, fato que talvez explique a aparente ausência do Ricardo Reis saramaguiano em relação aos vivos. Se repararmos, em torno dele há sempre uma atmosfera nebulosa que nos dá a impressão de apagamento da imagem, “de esmaecimento de cores e formas, como se o concreto fosse se liquefazendo aos poucos em torno do médico poeta, como se a morte fosse engolindo a vida, assim como o nada vai sugando a areia da ampulheta que marca o tempo” (MUNIZ; BARBOSA, 2013, 31).

Diante dessa ideia da ampulheta, reportemo-nos a um fragmento que sucede um dos encontros de Ricardo Reis com Fernando Pessoa:

Durante alguns minutos viu fugir-lhe o ânimo **como se assistisse ao correr da areia numa ampulheta**, fatigadíssima comparação que, apesar de o ser, sempre regressa, um dia a dispensaremos, quando, por termos uma longa vida de duzentos anos, **formos nós próprios a ampulheta**, atentos à areia que em nós corre, **hoje não, que a vida, curta sendo, não dá para contemplações**. (SARAMAGO, 1988, p.229. Grifos nossos).

Talvez não seja coincidência que encontremos na ideia acima afinidades com o que temos afirmado sobre os traços do surrealismo e do maravilhoso na composição desse romance, visto que, em sua elaboração sobre a concepção do Maravilhoso (com maiúscula), Pierre Mabilie (1990) sintetiza da seguinte maneira como compreende a morte:

O homem é um momento no tempo, a sua vida é uma trajetória refulgente entre duas praias negras, o passado e o futuro; faísca viva semelhante ao fósforo que se acende na opaca escuridão; faísca que une duas noites, uma onde nasceu a paixão entre dois corpos, a outra, de

silêncio, com a sua grande pausa musical: a Morte (MABILLE, 1990, p.38).

Seguindo esse raciocínio, transitando entre espaços de vida e morte, o Pessoa saramaguiano surge sempre na relação com Ricardo Reis, de uma forma que o verossímil desse mundo ficcional, assim como no realismo maravilhoso, encontre consistência na busca da reunião dos não contraditórios, sugerida acima pelo gesto radical de Mabilille (1990), a fim de tornar verossímil o inverossímil. “Vivendo” a sua “grande pausa musical”, é por meio de Reis que Pessoa aparece nos vários encontros ao longo da narrativa, pois a morte suspende sua possibilidade de atuar no mundo.

Por meio dos diálogos entre o poeta das odes e Fernando Pessoa, José Saramago compõe não só a personagem Ricardo Reis como a estratégia que possibilita a verossimilhança do texto, sendo ela fundada no campo do maravilhoso: as duas personagens ganham corpos individualizados – Pessoa morto e Reis no contexto romanesco. O uso que o narrador saramaguiano faz da morte pode ser uma forma encontrada para humanizar o poeta do *Orpheu* e criar um outro poeta, mais de acordo com a natureza do romance.

[...] mas deixe de fazer perguntas sobre a minha intimidade, diga-me antes por que é que não tornou a aparecer, Usando uma só palavra, por enfado, De mim, Sim, também de si, não por ser você, mas por estar desse lado, Que lado, O dos vivos, é difícil a um vivo entender os mortos, Julgo que não será menos difícil a um morto entender os vivos, 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, Qual, Que se morre [...] Um dia você escreveu Neófito, não há morte, Estava enganado, há morte, Di-lo agora porque está morto, 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 [...] (SARAMAGO, 1988, p.274).

Como vemos, o conhecimento de Pessoa se restringe ao passado e não lhe permite agir no presente – para sempre é um espectador. Reis, por seu turno, na estratégia do romance, é lançado num emaranhado social, e podemos ver aí uma inversão de papéis entre uma personagem que quer atuar, mas é impedido pela morte, e outra que, por sua natureza não atuaria, mas é impelido pela vida. Mas, paralisado pelo questionamento “quem sou eu aqui”, Ricardo Reis se furta ao engajamento, não aceita o caminho que

Lídia lhe abre, “não tem coragem de ‘saltar para dentro da vida’ e mergulha só – porque Lídia não o acompanha – na caminhada sem retorno ao labirinto para sempre indecifrado ao optar por seguir Fernando Pessoa ao cemitério dos Prazeres” (SILVA, 1989, 148). Dessa forma, o heterônimo não se realiza humanamente, permanece como máscara pessoana e não se insere no mundo dos homens.

Retomando nossa leitura pela perspectiva do surrealismo e do maravilhoso, no que diz respeito à composição das personagens no mundo ficcional *d’O ano da morte de Ricardo Reis*, no transcorrer do romance, percebemos um gradual “desaparecimento” existencial, se assim podemos dizer, em Ricardo Reis, constatação essa que se inicia em sua excursão para Fátima, quando se percebe no meio da multidão absurda de fieis, onde seus olhos

[...] vão de rosto em rosto, procuram e não encontram, é como estar num sonho cujo único sentido fosse precisamente não o ter, como sonhar com uma estrada que não principia, com uma sombra posta no chão sem corpo que a tivesse produzido, com uma palavra que o ar pronunciou e no mesmo ar se desarticula (SARAMAGO, 1988, p.318).

As impressões descritas acima remetem-nos à supra-realidade perseguida pelos surrealistas, configurando-se pela existência de um certo ponto do espírito onde “vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos como contraditórios” (BRETON, 1985, 98). Parece-nos que algo semelhante acontece com o heterônimo, que

A si mesmo se vê como um ser duplo, o Ricardo Reis limpo, barbeado, digno, de todos os dias, e este outro, também Ricardo Reis, mas só de nome, porque não pode ser a mesma pessoa o vagabundo de barba crescida, roupa amarrotada, camisa como um trapo, chapéu manchado de suor, sapatos só poeira, um pedindo contas ao outro da loucura que foi ter vindo a Fátima sem fé, só por causa duma irracional esperança [...] (SARAMAGO, 1988, p.320).

O jogo da multiplicação, muitas vezes mencionado pelo narrador saramaguiano, sobretudo quando se vale da imagem dos espelhos, faz-se representar também no debate sobre a identidade de Ricardo Reis, evidentemente dividido, em conflito com o caminho que precisa escolher para sair do labirinto de sua existência. O desejo de decidir faz com

que a personagem se depare com os múltiplos **eus** que o habitam. Nessa situação, como lidar com o excesso de “ser”? Como é possível se sentir vivo e se desconfiar como ficção?

Recordemos que, no romance saramaguiano, Ricardo Reis é uma dupla ficção, ou seja, carrega em si o heterônimo que habita basicamente “o reino da realidade evanescente das *Odes*” ao passo que é uma personagem presente num universo ficcional explicitamente pautado na realidade histórica e social (BUENO, 1994, 32).

No romance, a personagem é confrontada com um país muito distante das *Odes* – daí a sua facilidade em aceitar as “verdades” que os jornais noticiam sobre Portugal diante do conflito mundial em 1936. Prevaecem no Ricardo Reis saramaguiano a indiferença e o alheamento adotados em sua postura: “Regressado, depois de terminadas as férias de Lídia, ao seu hábito de dormir até quase à hora do almoço, Ricardo Reis deve ter sido o último habitante de Lisboa a saber que se dera um golpe militar em Espanha” (SARAMAGO, 1988, 371).

A reação aos acontecimentos é temporária, as notícias sobre o golpe lhe causam “talvez mais exactamente uma impressão de descolamento interior, como se de súbito tivesse caído em queda livre sem ter a certeza de estar o chão perto. Acontecera o que se devia ter previsto” (SARAMAGO, 1988, 371). A partir daí, veremos transparecer em Ricardo Reis o sentimento de fugacidade da vida e a inevitabilidade da morte, impressos na passagem do tempo associada à contenção das emoções. Para Reis, tudo é passageiro, “[...] Não há resposta para o tempo, estamos nele e assistimos, nada mais” (SARAMAGO, 1988, 323).

Assim, no processo de “desaparecimento” de Ricardo Reis fica cada vez mais clara a sua posição (herdada do heterônimo?) de espectador, mas de uma realidade observada não de forma transparente, mas sob ângulos mais imprevistos, propondo uma outra leitura do mundo⁵. “Ricardo Reis está sozinho. Nos ramos baixos dos ulmeiros já começaram as cigarras a cantar, são mudas e inventaram uma voz. Um grande barco negro vem entrando a barra, depois desaparece no espelho refulgente da água. **Não parece real esta paisagem**” (SARAMAGO, 1988, 384. Grifos nossos).

⁵ Nesse sentido, o maravilhoso surge como objetivo a ser alcançado pela imaginação surrealista (BRÉCHON, 1971, 92).

Invocando a realidade fugidia da transitoriedade da vida, inferimos que a personagem saramaguiana retorna ao heterônimo pessoano quando faz sua escolha: deixa de existir e se funde à morte de seu criador.

Estavam no passeio do jardim, olhavam as luzes pálidas do rio, a sombra ameaçadora dos montes. Então vamos, disse Fernando Pessoa, Vamos, disse Ricardo Reis. O Adamastor não se voltou para ver, parecia-lhe que desta vez ia ser capaz de dar o grande grito. **Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera** (SARAMAGO, 1988, 414-415. Grifos nossos).

Como sabemos, a obra tem início com um intertexto de Camões – “Aqui o mar acaba e a terra principia” –, referindo-se ao trajeto percorrido por Reis do Brasil a Lisboa, e encerra com uma variação – “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera”. Sobre a frase que encerra *O ano da morte de Ricardo Reis*, Saramago afirma que não haveria mais descobrimentos para Portugal, apenas como destino uma espera infinita de futuros nem ao menos imagináveis: “só o fado do costume, a saudade de sempre, e pouco mais...” (SARAMAGO, 2013, 80-81).

As duas referências – do início e do fim – indicam uma concepção de circularidade que desde as crônicas José Saramago adotou, e prosseguirá em toda sua ficção. O mesmo ocorrerá com a presença das formas do insólito em sua literatura. “Foi então que o aprendiz imaginou que talvez houvesse ainda uma maneira de tornar a lançar os barcos à água, por exemplo, mover a própria terra e pô-la a navegar pelo mar afora” (SARAMAGO, 2013, p.81). O autor português termina assim sua fala sobre *O ano da morte de Ricardo Reis*, e assim inicia o seu discurso sobre *A jangada de pedra*, o romance que representa, em nossos estudos, o realismo mágico na ficção saramaguiana.

Propusemos aqui uma análise d’ *O ano da morte de Ricardo Reis* limitada às noções sobre o maravilhoso e o surrealismo que viemos adquirindo no decorrer de nosso trabalho. Mostramos que, no universo de referência onde se inscrevem Ricardo Reis e Fernando Pessoa, aqueles traços se apresentam como estruturantes significativos para a organização do mundo ficcional postulado por José Saramago. Desse modo, a presença de fragmentos associados ao surrealismo e ao maravilhoso na composição do romance confirma a circularidade de traços que inserem a ficção saramaguiana nas formas do insólito.

Referências:

- AGUILERA, Fernando Gómez (Org.). *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BRÉCHON, Robert. *Le Surréalisme*. Paris: Armand Colin, 1971. p.92.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BUENO, Aparecida de Fátima. *O poeta no labirinto: a construção do personagem em O ano da morte de Ricardo Reis*. 1994, 97ff. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Campinas.
- COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso. Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Coleção Debates)
- FELÍCIO, Vera Lúcia G. Bachelard e o Surrealismo: no espaço-tempo ultradimensional do maravilhoso. In: GUINSBURG, J. e LEINER, S. (Orgs.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Stylus; 13) p.875-898.
- GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. O ano da morte de Ricardo Reis: uma ressalva para a História e para a Ficção. *Boletim do CESP*, v.19, n.24, p. 105-128, jan./jun. 1999, Disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/viewFile/6807/5801>. Acesso em 21 agosto 2014.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética surrealista: textos doutrinários comentados*. Direção de Massaud Moisés. Tradução de textos ingleses e franceses de Eliane Fittipaldi Pereira, textos espanhóis, Maria Augusta Costa Vieira. São Paulo: Atlas, 1994.
- MABILLE, Pierre. *O Maravilhoso*. Tradução de Judite Berkemeier. Lisboa: Fenda, 1990.
- MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho; BARBOSA, Maria Rita Sousa. O ano da morte de Ricardo Reis. Uma leitura da estética do romance. *Revista ContraPonto*, Belo Horizonte, v. 3, n. 4, p.12-31, 2013.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *A bagagem do viajante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Deste Mundo e do Outro*. Crônicas. 4. ed. Lisboa: Caminho, 1997.
- _____. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *O ano de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCHWARTZ, Adriano. *O abismo invertido: Pessoa, Borges e a inquietude do romance em O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Globo, 2004.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago. Entre a História e a Ficção: uma Saga de Portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989. p.146-148.
- WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann. 1. ed. Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2012.