**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**
**INSTITUTO DE LETRAS**
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**
**MESTRADO**

**Curso:**
**ESTUDOS DE LITERATURA**

**Área:**
**LITERATURAS BRASILEIRA, PORTUGUESA E LUSO-AFRICANAS**

# RICARDO REIS:
# FICÇÃO DA FICÇÃO

**Priscilla de Oliveira Ferreira**

**Orientadora:**
**Profa. Dra. Jane Tutikian**

**Porto Alegre**
**2006**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**
**INSTITUTO DE LETRAS**
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**
**MESTRADO**

# RICARDO REIS:
# FICÇÃO DA FICÇÃO

**Priscilla de Oliveira Ferreira**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-africanas

**Orientadora:**
**Profa. Dra. Jane Tutikian**

**Porto Alegre**
**2006**

À Teresinha Marques, muito mais que professora, amiga e companheira, que não apenas me mostrou um outro mundo, como também me transmitiu a sua paixão pela literatura e pela sala de aula.

**AGRADECIMENTOS**

À profa. Dra. Jane Tutikian, pela orientação, apoio e incentivo, fundamentais para a realização deste trabalho.

À profa. Dra. Elisabete Peiruque, pelas conversas enriquecedoras, pela bibliografia cedida e, principalmente, pelo estímulo constante nas várias etapas desta pesquisa.

À profa. Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, pelas aulas instigantes, pelas idéias, sugestões e incentivo à pesquisa.

Ao Kafu, muito mais que marido, amigo e companheiro, por acreditar no meu sonho e não me deixar desistir nem desanimar nunca.

Ao João Pedro, planejado e concebido durante a realização desta pesquisa, que, involuntariamente, me acompanhou na maior parte do tempo.

À minha mãe, por ter sido sempre tão *mãe*.

Eis o espectáculo do mundo, meu poeta das amarguras
serenas e do cepticismo elegante. Disfruta, goza,
comtempla, já que estar sentado é a tua sabedoria...
*José Saramago*

## RESUMO

Fernando Pessoa, em uma de suas muitas definições sobre a questão da heteronímia, diz que seus heterônimos são “personagens fictícias sem drama”. São personagens que fazem poemas. Em **O Ano da Morte de Ricardo Reis**, Saramago se apropria do mais clássico dos heterônimos e insere este personagem em uma narrativa. Ficção da ficção, enquanto o poeta envia Ricardo Reis para o Brasil, o romancista leva-o de volta a Portugal. O médico que escreve poesias vive suas últimas aventuras em Lisboa, no ano de 1936. O objetivo deste trabalho é analisar a relação entre os dois Ricardos, ver o que os aproxima e o que os distancia. Abordamos a questão do processo heteronímico sob o ponto de vista do “drama em gente”. Apresentamos os dois personagens, o de Pessoa e o de Saramago, e levantamos algumas questões presentes no romance, como a intertextualidade, o dialogismo e a poesia.

## ABSTRACT

Fernando Pessoa, in one of his many definitions about the heteronym issues, says his heteronyms are "dramaless fictious characters". They are characters who make poems. In **The Year of the Death of Ricardo Reis**, Saramago appropriates the most classic heteronyms and inserts this character in a narrative. Fiction's fiction, while the poet sends Ricardo Reis to Brazil, the novelist takes him back to Portugal. The doctor who writes poetry lives his last adventures in Lisbon, in 1936. This paper's focus is to analyse the relationship of both Ricardos, as well observes what gets the closer or distant. To this study we consider heteronyms as "dramaless characters". We present both characters, Pessoa's and Saramago's, and bring some questions present in the novel, such as intertextuality, dialogism and poetry.

**SUMÁRIO**

**INTRODUÇÃO ..... 9**

**1. O FENÔMENO HETERONÍMICO – CONTEXTO CULTURAL E HISTÓRICO .... 23**
**1.1 Os primeiros heterônimos ..... 23**
**1.2 Orpheu e o Modernismo ..... 31**
**1.3 Sinceridade e fingimento em Fernando Pessoa ..... 45**
**1.4 Heterônimos: personagens de um "drama em gente" ..... 52**

**2. RICARDO REIS PESSOANO ..... 62**
**2.1 Ficções do Interlúdio ..... 72**

**3. PERSONAGEM DE FICÇÃO ..... 88**

**4. RICARDO REIS SARAMAGUIANO ..... 109**
**4.1 Intertextualidade no romance de Saramago ..... 125**
**4.2 Poesia em prosa n'O Ano da Morte de Ricardo Reis ..... 135**

**CONSIDERAÇÕES FINAIS ..... 144**

**REFERÊNCIAS ..... 151**

# INTRODUÇÃO

O século XX registra grandes transformações na sociedade. O avanço das tecnologias provocou imensas modificações culturais, foram muitas revoluções em pouco espaço de tempo (revoluções sociais, culturais, éticas). A literatura, como reflexo da sociedade, também sofre profundas transformações e os escritores passam a experimentar novas formas de expressão.

Para alguns historiadores, o século XIX não terminou na virada do século e sim, em 1914, com a eclosão da 1ª Guerra Mundial e com o fim do clima de otimismo da *belle époque* européia[1]. As vanguardas européias surgem nos primeiros anos do século XX e consolidam-se no pós-guerra, refletindo o clima de insegurança e incerteza gerado pela guerra, que trouxe fome, morte e destruição ao continente. As crises econômicas e sociais intensificam-se. Os padrões artísticos e literários vigentes entram em colapso.

> O consenso geral aponta o ano de 1914 como o marco do verdadeiro fim do século XIX. Quanto à literatura, evidentemente não é possível indicar data tão exata. O fato de que estilo, maneira de escrever e pensar do século XIX sobrevivem em plena época entre as duas guerras mundiais, não é de

[1] Para o historiador Eric Hobsbawn o “breve século XX” inicia em 1914 e termina em 1991, com o fim da era soviética. (HOBSBAWM, Eric. **A Era dos Extremos** - O breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.)

> grande importância; é o epigonismo sintoma da inércia nos autores e no público. [...] Importa mais outro fato, que aquilo que entendemos por "arte moderna" já se presentificara na primeira década do século XX, mas sua expansão e vitalidade deu-se na segunda década, quando a guerra, as crises sociais e existenciais, a Revolução na Rússia, o fim do grande ciclo burguês, favoreceram o desenvolvimento de uma arte polêmica e destruidora. Por romper com uma série de cânones, essa arte recebeu o nome de vanguarda, a que está a frente de seu tempo.[2]

O historiador Hobsbawn alerta que, em 1914, praticamente tudo o que se chama de “modernismo” e que hoje são ícones da modernidade “já se achava a postos: cubismo; expressionismo; abstracionismo puro na pintura; funcionalismo e ausência de ornamentos na arquitetura; o abandono da tonalidade na música; o rompimento com a tradição na literatura”.[3]

O século XX termina com a própria definição de arte em xeque. É difícil dizer o que é arte ou o que não é arte.

> [...] as fronteiras entre e o que é e o que não é classificável como “arte”, “criação” ou artifício se tornaram cada vez mais difusas, ou mesmo desapareceram completamente, [...] uma escola influente de críticos literários no *fin-de-siècle* julgou impossível, irrelevante e não democrático decidir se *Macbeth*, de Shakespeare, é melhor ou pior que *Batman* [...][4] (grifos do autor).

De uma certa forma, as rupturas provocadas pelas vanguardas no início do século passado continuavam influenciando a produção artística e servindo de referencial de modernidade.

> Mas chega um momento em que a vanguarda (o moderno) não pode ir mais além porque já produziu uma metalinguagem que fala de seus textos impossíveis (a arte conceptual). A resposta pós-moderna ao moderno

[2] CARPEAUX, Otto Maria. **As revoltas modernistas na literatura**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968, p. 25-26.
[3] HOBSBAWM, Eric. Op. cit. p. 178.
[4] SANT´ANNA, Afonnso Romano. **Desconstruir Duchamp**: arte na hora da revisão. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003. p. 14.

> consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente.[5]

Em Portugal, podemos considerar que o século passado começa com o surgimento do Modernismo, por volta de 1915, com Fernando Pessoa e grupo[6] do Orpheu, e termina com a geração da Repensagem, que surge após a Revolução dos Cravos em 1974, considerada por alguns críticos como a geração do pós-modernismo.

> A Literatura Portuguesa pós 1974 apresenta caminhos variados, temáticas diferenciadas que insinuam o próprio processo sócio-político-cultural por que passa Portugal.
>
> Saído de longo período de ditadura de forma abrupta, o país revela marcas dessa mudança através da sua literatura que traduz os anseios, as frustrações, a insegurança desse momento marcado pela guinada histórica do 25 de Abril.[7]

Durante o segundo ano da Primeira Guerra Mundial, em 1915, um grupo de jovens artistas se reúne em Lisboa para lançar uma revista ao mesmo tempo inovadora e contestadora. O lançamento da revista *Orpheu*, de que circularam apenas dois números[8], marcou o surgimento do Modernismo português. O *Orphismo* marca a transição da poesia portuguesa saudosista (normalmente vinculada a Teixeira de Pascoaes) para a fase modernista propriamente dita, para o chamado primeiro Modernismo.

> O significado meramente temporal da designação do movimento conhecido por "modernismo" exprime muito do carácter intrínseco de uma arte e de uma literatura que antes de mais nada quiseram proclamar-se do

---

[5] ECO, Umberto. **Pós-escrito a "O Nome da Rosa"**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 21.
[6] Segundo Jorge de Sena, não chega a constituir uma geração, mas um grupo.
[7] SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. O dialogismo como marca na literatura portuguesa contemporânea. In: **Temas Portugueses e Brasileiros**. Org: Luis F. Trigueios e Lélia P. Duarte. Lisboa, Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992. p. 659.
[8] A revista era financiada pelo pai de Mário de Sá Carneiro que patrocinou apenas dois números. O terceiro vem a púbico somente na década de 80.

> seu tempo. [...] O aparecimento da série de “ismos” – futurismo, cubismo, expressionismo, dadaísmo, surrealismo, dimensionismo, etc. – nas artes e literaturas européias do princípio do século mais não é que a conseqüência dessa como que aspiração à modernidade que toma conta de todos os artistas.[9]

A figura mais importante deste movimento é, sem dúvida, o poeta Fernando Pessoa, o maior nome da lírica portuguesa moderna. Embora tenha sido publicado, divulgado e amplamente conhecido e estudado apenas após a II Guerra Mundial, Pessoa pertence a essa geração dos "ismos", que tumultuou a Europa dos anos 10/20. O mundo, em crise e fragmentado, é representado por um sujeito lírico que não mais coincide com o sujeito empírico, mas um sujeito lírico também fragmentado, o poeta, como fingidor que é, aprofunda a cisão do sujeito lírico e do sujeito empírico, tendo suas fontes no esteticismo de Nietzsche e na tradição platônico/aristotélica. Fernando Pessoa cria, então, seus heterônimos, que, segundo sua própria definição, na carta a Adolfo Casais Monteiro, de 13 de janeiro de 1935, são personagens dramáticas descontextualizadas, cada um com uma biografia própria, um modo próprio de estar no mundo e um estilo de escrever, estilo este diferente do criador, o ortônimo.

> Já foi sobejamente analisado e provado que um dos índices básicos da Modernidade é a consciência de que o "eu" pessoal, empírico (disciplinado pelo mundo dos conceitos consagrados e das relações sociais) era o grande obstáculo entre o poeta e o verdadeiro conhecimento do mundo e das coisas (exatamente ao contrário do que exigia o romântico). Nessa ordem de idéias, o "eu" do artista passa a ser visto (ou desejado...) como um fulcro de despersonalização, que devia servir de fundamento para uma nova apreensão de mundo e conseqüentemente a uma nova linguagem.
>
> Vista pelo prisma dessa modernidade, a heteronímia criada por Fernando Pessoa não se apresenta, pois, como um fenômeno isolado ou absolutamente insólito, mas antes, corresponderia, a uma imposição geral dos novos tempos. [...] Enfim, é a cisão moderna entre Homem e Real que se agudiza, em nosso século, como consciência-de-mundo e como crise de linguagem, exigindo novas respostas às interrogações de sempre: quem sou eu? de onde vim? para onde vou? quem ou o que justifica minha

[9] SIMÕES, João Gaspar. **Perspectiva histórica da poesia portuguesa** (século XX). Porto: Brasília, 1976. p. 213-214.

> existência? e determina os valores que regem o mundo dos homens? como posso eu conhecer o Real? e ter certeza da autenticidade desse conhecimento? em que medida a minha palavra traduz a "verdade" desse Real entrevisto ou pressentido? etc., etc.[10]

A literatura portuguesa do século XX, por outro lado, rompe com a sua tradição literária, aquela de um discurso épico e sacralizante da Pátria, mas a questão do nacionalismo continua presente ao longo dos anos. Nesse sentido, a História de Portugal é tema recorrente na literatura, aparece tanto na obra de Fernando Pessoa (em **Mensagem**, com uma interpretação esotérica da História do país), lá no início do século, quanto na obra de autores contemporâneos, como em José Saramago. O que muda á a forma como o tema é abordado.

> Na verdade, esse diálogo com a História, esse confronto de duas verdades, a verdade histórica e a verdade da ficção, onde a segunda presentifica e critica a primeira, no resgate da identidade, é a grande marca da Literatura Portuguesa do final de século [...].
>
> É nesse sentido que a História portuguesa de fim de século aflora com toda a sua inquietação, seja pela atuação na África, seja pelo homem português que a revolução e o nosso tempo, o do multiculturalismo, se insistirmos em assim chamar, produziram.[11]

Ora, não é demais afirmar que o romance atingiu seu apogeu no século XX, alterou sua linguagem e sua forma, foi de uma “afirmação a uma negação, de uma presença amontoadora a uma ausência total, de um imenso ruído a um silêncio quase completo”[12]. Ele rompe com a tradição - abolindo de uma vez por todas as antigas castas literárias - as dos gêneros clássicos -, apropriando-se de todas as formas de expressão, “explora em seu proveito todos os processos sem mesmo ter

---

[10] COELHO, Nelly Novaes. **Fernando Pesssoa, a Dialética de ser em Poesia.** In: Jornal da Poesia. Disponível em: http://www.secrel.com.br/jpoesia/nelly01.html. Último acesso em: 25 de novembro de 2005.

[11] TUTIKIAN, Jane. **Os restelos do século do fascínio: a renúncia ao épico.** Revista Letras, n. 23, da UFSM , jul.-dez. 2001.

[12] TADIÉ, Jean-Yves. **O Romance no Século XX**. Lisboa: Publicação Dom Quixote, 1992. p. 11.

de justificar a sua utilização"[13].

> O estudo do romance enquanto gênero caracteriza-se por dificuldades particulares. Elas são condicionadas pela singularidade do próprio objeto: o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. As forças criadoras dos gêneros agem sob os nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas.[14]

Não há como pensar em possibilidades plásticas, na literatura portuguesa, sem pensar no escritor José Saramago, vencedor do Nobel de Literatura, em 1998. Embora tenha publicado, em 1948, **Terra em Pecado**, é na década de 80 que atinge sua fase luminosa. Seus romances apresentam como marcas fundamentais o hibridismo da voz narrativa, a pluralidade de competências do narrador, o tom sentencioso, o discurso oralizante, a apropriação singular dos sinais gráficos e a preponderância do tempo na construção da narrativa[15].

> [...] José Saramago destaca-se como um dos mais significativos autores portugueses atuais. Sua narrativa densa e complexa seduz o leitor, envolvendo-o nas artimanhas e urdiduras do texto romanesco, tornando-o participante do processo de ficcionalização da História portuguesa pelo romance e transformando-o em cúmplice de um exercício irônico que infringe e subverte as formas e os valores tradicionais, tanto no âmbito da História, quanto no da ficção.[16]

Nascido no Ribatejo, em 1922, Saramago começa realmente a escrever após ser demitido do cargo de diretor do jornal Diário de Notícias, em 1979, estando então próximo aos 60 anos. O próprio romancista diz:

---

[13] ROBERT, Marthe. **Romance das Origens e Origens do Romance**. Lisboa: Via Editora, 1979. p.39.
[14] BAKTHIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética** (A Teoria do Romance). 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1990. p. 397.
[15] Cf. SCHWARTZ, Adriano. **O Abismo invertido**: Pessoa, Borges e a Inquietude do Romance em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Globo, 2004.
[16] ROANI, Gerson Luiz. **O que está envolvido nesse cerco de Lisboa?** Uma leitura de *História do Cerco de Lisboa* de José Saramago. (Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada) - Porto Alegre, UFRGS, 1998. p. 12.

> Tenho que reconhecer que as coisas boas da minha vida aconteceram um pouco tarde. Quando publico o Memorial do Convento, em 1982, estou com 60 anos, e com 60 anos o escritor normalmente tem sua obra feita. Não é que não continue, mas a parte central da sua obra já está feita. Eu tinha alguns livros, mas é com o Memorial do Convento que tudo ganha outra força.[17]

Em 1984, um ano antes da comemoração do cinqüentenário da morte de Fernando Pessoa (e ano em que a Revolução dos Cravos completava dez anos), Saramago lança o romance **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. Ao ser questionado se "andava às voltas com Pessoa" quando escreveu a obra, o escritor responde que "directamente, não andava às voltas com Fernando Pessoa, mas todos nos lembram que por aqueles anos era o Pessoa que andava às voltas conosco..."[18]

No romance **O Ano da Morte de Ricardo Reis**, objeto deste trabalho, Saramago se apropria do mais clássico dos heterônimos e insere esta personagem em uma narrativa. Ricardo Reis, personagem de Fernando Pessoa, teria sido criada em 1912, conforme disse o poeta a Casais Monteiro, em carta citada anteriormente. Pessoa considera este heterônimo como o primeiro que a ele se revelou, ainda que não tenha sido o primeiro a iniciar a sua atividade literária. Ricardo Reis estaria latente desde o ano de 1912, mas só em março de 1914 o autor das Odes iniciaria a sua produção. Em outro texto, Pessoa afirma que Ricardo Reis "nasceu" dentro dele em 1914. Também a respeito da biografia do heterônimo Fernando Pessoa apresenta dados distintos, ora diz que nasceu em Lisboa, ora no Porto.

---

[17] SARAMAGO, José. *In*: Revista Playboy – entrevista concedida em outubro de 1998. Disponível em: http://planeta.terra.com.br/arte/sarmentocampos/Heresia.htm. Último acesso em: 25 de setembro de 2005.

[18] SARAMAGO, José. in Jornal Público: **Entrevista com José Saramago**, 27 de maio de 2002 . Disponível em: http://www.publico.clix.pt/docs/cmf/autores/joseSaramago/indexTextos.htm. Último acesso em 2 de março de 2006.

De acordo com Pessoa, Ricardo Reis foi educado em um colégio de jesuítas, recebendo, pois, uma formação clássica e latinista e imbuído de princípios conservadores, elementos que são transportados para a sua concepção poética. Domina a forma dos poetas latinos e proclama a disciplina na construção poética. Ricardo Reis é marcado por uma profunda simplicidade da concepção da vida, por uma intensa serenidade na aceitação da relatividade de todas as coisas. Médico de profissão, o heterônimo era monárquico, fato que o levou a se auto-isolar por anos no Brasil.

Enquanto Fernando Pessoa envia Ricardo Reis para o Rio de Janeiro, Saramago leva-o de volta a Lisboa. Ficção da ficção, Saramago dá continuidade à biografia inacabada do heterônimo e, para ele, o médico que escreve poesias vive suas últimas aventuras em Lisboa, no ano de 1936.

A temática da Histórica na ficção de Saramago tem sido amplamente discutida pela crítica, a ponto de a ensaísta Maria Alzira Seixo afirmar que “não haverá ensaio sobre a sua obra que dela não se ocupe”[19]. Neste trabalho, não pretendemos entrar nesta questão, não é o nosso objetivo abordar o diálogo do romancista com o momento histórico em que insere o romance **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. Nosso enfoque é a forma como o escritor constrói uma personagem duplamente inventada, tentar entender onde essas personagens se aproximam e onde se distanciam.

[19] SEIXO, Maria Alzira. Saramago e o tempo da ficção. In: **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa**/ organizado por Tania Franco Carvalhal e Jane Tutikian. Porto Alegre: Ed. Universidade, 1999. p. 91.

Fernando Pessoa, em uma de suas muitas definições sobre a questão da heteronímia, diz que seus heterônimos são “personagens fictícias sem drama”[20]. São personagens que fazem poemas.

Este trabalho pretende enfocar como Fernando Pessoa e Saramago construíram suas personagens e qual a relação entre elas. Quando Saramago se apropria do heterônimo de Fernando Pessoa e “lhe dá vida” em um romance, o Ricardo Reis deixa de ser uma personagem pessoana e passa a ser outra, mas uma outra que ora se aproxima, ora se distancia da original.

Enquanto Octavio Paz sugere que Fernando Pessoa seja um desconhecido de si mesmo[21], o crítico português Eduardo Lourenço acredita que dificilmente alguém possa um dia falar melhor do poeta português que ele mesmo[22]. Pessoa, não contente em criar essas personagens, inventou o termo heteronímia para tentar explicar o seu "drama em gente".

> Tenho, na minha visão a que chamo interior apenas porque chamo exterior a determinado “mundo”, plenamente fixas, nítidas, conhecidas e distintas, as linhas fisionômicas, os traços de caráter, a vida, a ascendência, nalguns casos a morte, destas personagens. Alguns conheceram-se uns aos outros; outros não. A mim, pessoalmente nenhum me conheceu, exceto Álvaro de Campos. Mas, se amanhã eu, viajando na América, encontrasse subitamente a pessoa física de Ricardo Reis, que, a meu ver, lá vive, nenhum gesto de pasmo me sairia da alma para o corpo; estava certo tudo, mas, antes disso, já estava certo. O que é a vida?[23]

Saramago promove o encontro de Fernando Pessoa com Ricardo Reis,

---

[20] PESSOA, Fernando. **Obras em Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 87. Todas as referências à obra de Fernando Pessoa em prosa foram retiradas dessa edição.
[21] PAZ, Octavio. **Fernando Pessoa: Desconhecido de Si Mesmo.** Lisboa: Editora Veja, 1992.
[22] LOURENÇO, Eduardo. **Fernando Pessoa: Rei da Nossa Bavieira**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1986.
[23] F. P. **Obras em Prosa**. p. 83-84.

não em viagem à América, mas na própria cidade de Lisboa. Dando continuidade à biografia inacabada do heterônimo, o romancista faz com que este habite um novo espaço ficcional de volta ao país de origem. Saramago promove também diversos diálogos entre o poeta e a sua criação. E, como já previra Fernando Pessoa, o encontro não causa espanto, e Ricardo Reis não se surpreende nem mesmo com o fato de Fernando Pessoa estar morto:

> 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 foi me 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, Contas certas, no geral e em média, são nove meses, tantos quantos os que andámos na barriga de nossas mães, acho que por uma questão de equilíbrio, antes de nascermos ainda que não nos podem ver mas todos os dias pensam em nós, depois de morrermos deixam de poder ver-nos e todos os dias nos vão esquecendo um pouco, salvo casos excepcionais nove meses é o que basta para o total olvido, e agora diga-me você o que é que o trouxe a Portugal.[24]

A história se desenrola nesses oito meses, até a morte do próprio Ricardo Reis, já anunciada no título da obra. Durante este período, o até então "espectador do mundo" vive seus dias finais entre um romance com a criada do hotel, não por acaso chamada Lídia; sua paixão pela jovem Marcenda e suas dúvidas entre ficar em Portugal ou retornar para o Brasil. Ricardo Reis vive o último ano de sua vida tentando não participar dos acontecimentos de 1936. Nesse período, recebe constantemente a visita de seu mestre, não o Caeiro, mas o próprio Pessoa, e como afirma Gerson Luiz Roani, Saramago prolonga o diálogo entre o poeta e seu heterônimo:

---

[24] SARAMAGO, José. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 80. Todas as referências ao romance de Saramago neste trabalho foram retiradas desta edição.

> Desta forma, a morte não implica, aqui, a cessação do diálogo e o artista contemporâneo vale-se da própria estratégia pessoana de "matar" ou deixar viver as suas criações. Observe-se, acerca disso, que Pessoa "mata" Alberto Caeiro, em 1915, faz partir Álvaro de Campos para a distante Escócia e confina ao exílio, no Brasil, o monarquista Ricardo Reis. "Esqueceu-se" de matar esses dois heterônimos antes de, ele próprio, Fernando Pessoa ser colhido pela morte, em novembro de 1935.[25]

E por que Saramago escolheu Ricardo Reis?

> Homem de máscaras que olham máscaras, é como se só as máscaras os pudessem ler e por ventura 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 nascidos 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 heterônimos, 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.[26]

Saramago afirma que teve bons mestres de arte poética nas longas horas noturnas que passou em bibliotecas públicas, lendo ao acaso, sem orientação e sem alguém que o aconselhasse: "foi na biblioteca da escola industrial que **O Ano da Morte de Ricardo Reis** começou a ser escrito..."[27] Revela que encontrou, então com 17 anos, uma revista com poemas assinados com aquele nome e, "sendo tão mau conhecedor da cartografia literária do seu país pensou que existia em Portugal um poeta que se chamava assim: Ricardo Reis."[28]

---

[25] ROANI, Gerson Luiz. **A História Comanda o Espetáculo do Mundo: Ficção, História e Intertexto em "O Ano da Morte de Ricardo Reis** (Tese de Doutorado em Literatura Com parada) - Porto Alegre, UFRGS, 2001. p. 122.

[26] SARAMAGO, José. **As máscaras que se olham.** *In*: JL. Lisboa, 26 de novembro de 1985. Disponível em: http://www.instituto-camoes.pt/escritores/pessoa/mascarasolh.htm. Último acesso em 12 de maio de 2004.

[27] SARAMAGO, José. **De como a Personagem Foi Mestre e o Autor Seu Aprendiz**. Discurso pronunciado perante a Real Academia Sueca, quando recebeu o prêmio Nobel de Literatura. Estocolmo, 8 de Dezembro de 1998. Disponível em: http://www.educom.pt/proj/por-mares/discurso_nobel98.htm. Último acesso em 3 de julho de 2004.

[28] Idem, ibidem.

Posteriormente, Saramago descobriu que o poeta propriamente dito tinha sido Fernando Pessoa, que este assinava poemas “com nomes de poetas inexistentes nascidos na sua cabeça e a quem chamava heterônimos”[29]. Em entrevista a Adelino Gomes, o romancista explica por que de todos os heterônimos escolheu Ricardo Reis:

> Quando mais tarde avancei no conhecimento de toda aquela “gente” [...] e sobretudo comecei a penetrar mais profundamente no espírito de Reis, achei-me diante de algo que quase por instinto me rechaçava, aquela sua idéia de que a sabedoria consiste em contentar-se com o espetáculo do mundo... Pensava já então, e continuo a pensá-lo, que se alguém o espetáculo 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 para mostrar a Ricardo Reis o espetáculo 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. [30]

O crítico Eduardo Lourenço, no artigo “Pessoa e Saramago”, diz que o romancista escolheu como personagem principal de um romance o heterônimo “mais sóbrio, neoclássico na forma, desprendido de tudo”, o que vive indiferente às tragédias do mundo, “o mais extraterrestre”. Mas igualmente o “mais trágico por não se saber outra coisa do que puro tempo, vida evanescente, não-vida, nada."[31]

Sobre a escolha do heterônimo, Aparecida de Fátima Bueno afirma que esta representa mais que uma simples afinidade emocional derivada do primeiro contato com a obra pessoana, diz que “nada melhor que a escolha do mais ‘alienado’ dos heterônimos pessoanos para provar a inviabilidade da alienação e

---

[29] Idem, ibidem.
[30] SARAMAGO, José. Op. Cit..
[31] LOURENÇO, Eduardo. **Pessoa e Saramago**. *In*: Semanário Terras da Beira, 26 de novembro de 1998. Disponível em: http://www.freipedro.pt/tb/261198/opin14.htm. Último acesso em 3 de julho de 2004.

indiferença diante do mundo."[32]

Existem inúmeros estudos sobre a questão da heteronímia na obra de Fernando Pessoa, a cada ano que passa o poeta é tema de novas teses, é analisado através de novas teorias e comparações. Sabemos que a crítica está longe de ser unânime quando o assunto é Fernando Pessoa, há muitas divergências e teorias. O próprio Fernando Pessoa muito contribuiu para essas diferenças deixando inúmeras explicações, muitas vezes até contraditórias, sobre a sua obra e seus heterônimos. Para este trabalho, optamos por abordar a questão do "drama em gente", ou seja, os heterônimos vistos como personagens "sem drama". O primeiro capítulo apresenta justamente questões a respeito do processo heteronímico e sua contextualização histórica.

O Ricardo Reis pessoano é apresentado no segundo capítulo com base nos textos de Fernando Pessoa e heterônimos sobre o poeta ficcional. Além da obra poética de suas personagens, o poeta português deixou registrado dados biográficos e textos críticos que contam a história e analisam a obra de cada heterônimo. Usamos também como fonte de pesquisa os críticos e estudiosos de Fernando Pessoa.

Optamos neste trabalho por pensar os heterônimos como personagens, mesmo sabendo que isto está longe de ser unanimidade entre os exegetas de Fernando Pessoa. Portanto, tratamos o Ricardo Reis de Saramago como uma "personagem da personagem". No terceiro capítulo deste trabalho vamos

[32] BUENO, Aparecida de Fátima. **O Poeta no Labirinto**. Viçosa: Editora Universidade Federal de Viçosa, 2002. p. 61.

abordar justamente a questão da personagem de ficção, apresentamos algumas discussões teóricas sobre o tema e diferentes definições. No capítulo seguinte, tratamos do Ricardo Reis saramaguiano.

No momento em que Saramago insere esta personagem “sem drama” em um “drama”, está utilizando o recurso da intertextualidade. A questão do intertexto, assim como o dialogismo e a paródia presentes na obra, são enfocadas no quarto capítulo deste trabalho, onde apresentamos o Ricardo Reis como personagem de uma narrativa. Como a obra é permeada pela poesia pessoana, selecionamos, então, algumas referências para mostrar como o autor insere o texto poético na prosa. E, por fim, analisamos o que aproxima os dois Ricardos, o que os diferencia e como cada um foi construído pelos seus respectivos autores.

# 1. O FENÔMENO HETERONÍMICO – CONTEXTO CULTURAL E HISTÓRICO

## 1.1 Os primeiros heterônimos

> Tive sempre, desde criança, a necessidade de aumentar o mundo com personalidades fictícias, sonhos meus rigorosamente construídos, visionados com clareza fotográfica, compreendidos por dentro de suas almas. Não tinha eu mais que cinco anos, e, criança isolada e não desejando senão assim estar, já me acompanhavam algumas figuras de meu sonho – um capitão Thibeaut, um Chevalier de Pas – e outros que já me esqueceram, e cujo esquecimento, como a imperfeita lembrança daqueles, é uma das grandes saudades da minha vida.[33]

Fernando Pessoa nasce em Lisboa, em 13 de junho de 1988. Aos cinco anos fica órfão de pai. Dois anos depois, sua mãe casa-se com o cônsul português em Durban, levando o pequeno Fernando para morar com ela e o padrasto na África do Sul. O poeta permanece na colônia inglesa até os 17 anos de idade. É nesse período, vivido fora de Portugal, que realiza sua formação cultural básica sob o influxo da língua, do pensamento e da cultura inglesa, diretrizes que o poeta nunca abandonará por completo, escrevendo textos em inglês até a sua morte, em 1935.

[33] F. P. **Obras em Prosa**. p. 92 .

Desde a infância, o poeta cria em torno de si várias personagens e, como ele mesmo afirma, foi ainda na infância que surge o primeiro heterônimo, Chevalier de Pas, que escreve em francês e teria surgido por volta de 1894, antes mesmo de o poeta ir para a África:

> Lembro, assim, o que me parece ter sido o meu primeiro heterônimo, ou, antes, o meu primeiro conhecido inexistente – um certo Chevalier 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.[34]

Em 1903, surge o que a crítica costuma chamar de “pequeno” heterônimo: Alexander Search, autor de poemas ingleses, o duplo perfeito de Fernando Pessoa, grande embrião do fenômeno heteronímico, e, no ano seguinte, aparece Charles Robert Anon, também autor inglês, o oposto de Fernando Pessoa, prefigura do heterônimo que surgirá alguns anos mais tarde, Álvaro de Campos. Os dois, Search e Anon, seriam os precursores dos três grandes heterônimos (Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis). Nesse período, podemos identificar ainda umas outras seis ou sete “personalidades literárias”, ou seja, personagens como nome, biografia e obra, mas sem estilo próprio.

Fernando Pessoa regressa definitivamente a Lisboa em 1905. De volta à cidade natal, matricula-se na Faculdade de Letras, mas freqüenta o curso durante dois anos apenas. É desse período que datam seus primeiros "textos filosóficos", cuja produção mais significativa abrange mais ou menos dez anos, de 1906 a 1916. Essa preocupação com o conhecimento filosófico precede o definitivo encontro de Fernando Pessoa com a poesia.

---

[34] F. P. **Obras em Prosa**. p. 95.

Em 1907, funda a *Empresa Íbis - Tipografia Editora - Oficinas a Vapor* - que durou escassos meses. No ano seguinte, Pessoa inicia a sua atividade como “correspondente de língua estrangeira", profissão que vai exercer em várias casas comerciais até morrer.

> Até 1908 escreve quase sempre em inglês, e a maior parte das vezes sob a “máscara” muito parecida com ele, das “personalidades literárias” que trouxe consigo de Durban para Lisboa: Charles Robert Anon e Alexander Search. Em Lisboa Anon e Search, amadurecendo com Pessoa, afirmam-se mais.[35]

É em 1908 que Fernando Pessoa volta a escrever poemas na língua materna, da qual dirá mais adiante “minha pátria é a língua portuguesa”. Porém o poeta não deixa de escrever em inglês, segue até o fim produzindo textos nas duas línguas, tanto em prosa quanto em verso.

Em 1912, surge a Renascença Portuguesa, movimento cultural com sede no Porto, no norte de Portugal, que evolui para o Saudosismo. O principal mentor do programa é, sobretudo até 1916, Teixeira de Pascoaes. Movimento da aristocracia decadente, ruralista, democrática, sentimental e nacionalista, divulga suas idéias principalmente através revista *A Águia*. O objetivo do grupo é "promover a maior cultura do povo português [...] revelar a alma lusitana, integrá-la nas suas qualidades essenciais e originárias"[36]. Eles procuram, através da ação cultural, levar a cabo a reconstrução do país, lidando com os graves problemas que a instauração da República não conseguira resolver, nas áreas educativa, social, econômica e religiosa.

---

[35] BRÉCHON, Robert. **Estranho estrangeiro**: uma biografia de Fernando Pessoa. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 90.

[36] **Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura** - secretariado por MAGALHÃES, António Pereira Dias; OLIVEIRA, Manuel Alves, 1ª ed., Lisboa: Editorial Verbo, vol.16, 1973. p.273.

Teixeira de Pascoaes impõe suas idéias ao grupo através do Saudosismo, movimento estético-doutrinário de índole místico-panteísta, aliado ao nacionalismo, ligado a uma expectativa messiânica e profética, que consubstancia uma atitude humana perante o mundo tendo como base a saudade. Pascoaes considera a saudade o grande traço espiritual da alma portuguesa, fato que, segundo ele, é testemunhado pela literatura produzida em Portugal ao longo dos séculos. Para o Saudosismo, mais do que sentimento individual, a saudade é elevada a um plano místico e corresponde a uma doutrina política e social. O Saudosismo seria, de acordo com Pascoaes, a primeira corrente autenticamente portuguesa.

Em abril de 1912, com quase 24 anos, Fernando Pessoa adere ao movimento da Renascença Portuguesa. Estréia no mundo das letras como colaborador da revista *A Águia* com a publicação de um estudo sobre "A Nova Poesia Portuguesa" que provoca um rebuliço em Portugal, pelo seu caráter inovador e polêmico. Pessoa publicou três ensaios sobre o tema: "A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada", "Reincidindo..." e "A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico".

> Temos de admiti-lo: Pessoa não se estréia com uma obra-prima poética. Ele próprio adverte o leitor, logo nos primeiros parágrafos de que o seu objetivo é "com *raciocínios* e *cingentes análises* [penetrar] na compreensão do actual movimento poético português". Ressalto essas palavras porque justificam o estilo pesado, que aliás o título já deixaria adivinhar. Com efeito, nesse momento o autor não cuida de fazer arte. Tem uma tese para defender. Faz-se defensor e procurador. Tem uma idéia radicalmente nova, inédita, escandalosa, para transmitir ao público. No fundo esse artigo é menos uma obra que um ato; nesse sentido, pode-se dizer que nosso herói começa de forma brilhante e extraordinária. Então os leitores não se enganaram. O nome de Pessoa passou a ser conhecido de um dia para o outro no microcosmo literário português, elogiado por uns, vilipendiado por outros. Sua tese provocou verdadeira estupefação.[37]

[37] BRÉCHON, Robert. Op. Cit. p.149.

Nos três artigos publicados em *A Águia*, que estão muito mais para escritos programáticos e do que para crítica literária, a preocupação de Pessoa não é com o presente, mas sim, com o futuro da literatura em Portugal. Sobre a moderna poesia portuguesa, o poeta destaca, primeiramente, que a atual corrente "é absolutamente nacional". Segundo fato que destaca, são as "individualidades" de extremo valor que pertencem ao movimento. Como terceiro e último fato, diz que "este movimento poético português dá-se coincidentemente com um período de pobre e reprimida vida social, de mesquinha política, de dificuldades e obstáculos de toda a espécie". E, então, conclui que:

> [...] isso leva a crer que deve estar muito breve o aparecimento do poeta ou poetas supremos, desta corrente e da nossa terra, porque fatalmente o Grande Poeta, que este movimento gerará, deslocará para segundo plano a figura, até agora primacial, de Camões. [...] Mas *é precisamente por isso* que mais concluível se nos afigura o próximo aparecer de um supra-Camões na nossa terra.[38] (grifos do autor)

O crítico alemão Georg Rudolf Lind acredita que a qualidade desses três artigos tem sido sobreestimada pela crítica portuguesa, considera os textos como típicos de um jovem iniciante. Mas destaca que não é por acaso que Pessoa começa a sua carreira como crítico, e diz também que "a reflexão sobre a obra de arte precede nele o processo de criação artística; este emparceirar de teoria e prática acamarada-o com outros poetas seus contemporâneos, tais como Eliot, Pound e Valéry" [39].

Guiado pelo irmão de seu padrasto, Pessoa começa, ainda em 1912, a freqüentar os cafés literários de Lisboa e encontra-se com outros jovens poetas e

[38] F. P. **Obras em Prosa**. p.367.
[39] LIND, Georg Rudolf. **Teoria Poética de Fernando Pessoa**. Porto: Inova, 1970. p.14-15.

artistas, entre eles, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros, que, no futuro, seriam seus parceiros na revista *Orpheu*.

> Entre 1912 e 1914, Fernando Pessoa tinha criado, no entanto, em Lisboa, o seu próprio círculo de amigos. O seu espírito inquieto dirige-se para várias direções. Poeta, reconhece-se bem diferente de um Pascoaes ou de Afonso Lopes Vieira [mentores da Renascença Portuguesa]. Aquele tem a sua ortodoxia íntima e muito pessoal. Este, uma força de convicção idealista e um pouco ingênua, cultivando uma linguagem requintada. São todos mais velhos que Fernando Pessoa.[40]

No mesmo ano de 1912, teria surgido o primeiro dos três heterônimos: Ricardo Reis. O próprio poeta deixou registrado esse episódio na famosa carta escrita em 13 de janeiro de 1935, em que explica ao crítico e poeta da geração de Presença, Adolfo Casais Monteiro, a gênese dos heterônimos:

> Aí por 1912 (salvo erro que nunca pode ser grande), veio-me à idéia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), 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.)[41]

Ainda de acordo com este registro, seus principais heterônimos teriam surgido em 1914, num único dia, chamado pelo poeta de “dia triunfal”:

> 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 o título *Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome Alberto Caeiro.

[40] BRÉCHON, Robert. Op. Cit. p.154.
[41] F.P. **Obras em Prosa**. p.96.

> Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escrito que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutro 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 sua inexistência como Alberto Caeiro. (grifos do autor)

Ao lermos a tão conhecida carta, não podemos ignorar que mais de 20 anos separam o tal "dia triunfal" da sua redação e não devemos, como alguns estudiosos fizeram (e fazem ainda), levar ao pé da letra o que diz Pessoa neste texto. Alguns dados se contradizem com outros textos deixados pelo poeta. Em um deles, por exemplo, encontramos outra data para o "dia triunfal", é como se o próprio poeta não tivesse certeza de quando se deu o fenômeno.

Encontramos em sua obra um texto que seria um rascunho de uma outra carta escrita em 1935 a Casais Monteiro, onde Pessoa diz:

> [...] Sou também discípulo de Caeiro, e ainda me lembro do dia – **13 de Março** de 1914 – quando, tendo "ouvido pela primeira vez" (isto é, tendo acabado de escrever, de um só hausto do espírito) grande número dos primeiros poemas do *Guardador de Rebanhos*, imediatamente escrevi, a fio, os seis primeiros poemas-intersecções que compõem a *Chuva Oblíqua (Orpheu 2)*, manifesto e lógico resultado da influência de Caeiro sobre o temperamento de Fernando Pessoa.[42] (grifos nossos)

Jacinto Prado Coelho, citando estudo de Ildefonso-Manuel Gil sobre as incoerências da versão na gênese dos heterônimos escrita por Pessoa, alerta para a preocupação do poeta em ressaltar o caráter involuntário do surgimento dos heterônimos, dizendo que tudo foi "alheio a seu arbítrio", e que "uma vez nascido os heterônimos, Pessoa procurou fixar-lhes os traços biográficos, determinar as diferenças de critério, graduar influências", o que seria incompatível com a idéia de

[42] F. P. **Obras em Prosa**. p.92.

espontaneidade, pelo contrário, seria uma complexa tarefa intelectual. De onde Coelho concluiu que "pelo menos em parte, Fernando Pessoa simulou forjar os heterônimos; pelo menos em parte, dissimulou ironicamente ao redigir a carta a Casais Monteiro" [43].

Vale destacar, também, outras incoerências citadas por Coelho. Na carta, Pessoa diz que escreveu os seis poemas de "Chuva Oblíqua" logo após o "Guardador de Rebanhos", que era "a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro". Porém, em carta a A. Côrtes-Rodrigues, de 4 de outubro de 1914, Pessoa atribui "Chuva Oblíqua" a Álvaro de Campos, e não a ele mesmo[44].

O mexicano Andrés Ordeñez faz uma advertência a quem pretende se aventurar pelo universo pessoano: é preciso ter cuidado com as afirmações e considerações do poeta, não apenas "porque minta - o que, no entanto, faz com freqüência e com grande sutileza e sóbrio humor" mas também pela "habitual parcialidade de seus juízos"[45]. E, como exemplo, cita a famosa explicação da gênese dos heterônimos:

> Creio ser pertinente assinalar que em não poucas ocasiões esta carta foi tomada ao pé da letra e, em conseqüência, a ela se atribuiu mais verdade do que na realidade encerra. Apesar de esclarecedores, os fragmentos da reflexão do poeta são, também, um dos mais sérios obstáculos para quem pretende conhecer sua obra. Tanto na poesia quanto nos esboços ensaísticos de Pessoa, há uma constante mescla de sinceridade e ficção que oculta seu significado, que diz uma coisa para na verdade significar outra, quer dizer, tornando-a, nas palavras do próprio Pessoa, "irônica".[46]

[43] COELHO, Jacinto Prado. **Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa**. Lisboa: Editorial Verbo, 1980. p. 157-159.
[44] Idem, ibidem.
[45] ORDEÑEZ, Andrés. **Fernando Pessoa: Um Místico Sem Fé**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p.2.
[46] ORDEÑEZ, Andrés. Op. Cit,. p.7.

Não devemos esquecer, ainda, que essas cartas não são tão inocentes quanto aparentam, afinal, Pessoa "escreve essas longas cartas sabendo que eles, os da *presença*, lhas coleccionavam, e tratariam de, pela importância delas, imprimi-las mais tarde ou mais cedo[47]". Ou seja, o poeta sabia que mais tarde o conteúdo dessas cartas seria divulgado, e serviria de fonte para estudos sobre a sua obra, por isso a sua grande preocupação em explicar tão detalhadamente a sua produção.

O pesquisador Robert Bréchon diz estar inclinado a acreditar que a explicação da carta é confiável, mas admite algumas inexatidões, justificando que são compreensíveis, sendo que muitos anos haviam se passado. Bréchon afirma, no entanto, que alguns exegetas são categóricos: "quando Pessoa evocou seu transe criador de 1914, se não inventou tudo, pelo menos transformou, exagerou, embelezou quase tudo; não por falta de memória, mas por necessidade de transformar a própria vida em lenda"[48].

## 1.2 Orpheu e o Modernismo

Os anos de 1914 e 1915 são fundamentais para a definição literária de Fernando Pessoa, não apenas porque neste período "surgem" os heterônimos, mas também porque o poeta rompe com o movimento saudosista de Teixeira Pascoaes e acaba se engajando na aventura modernista do Orpheu.

A incompatibilidade entre Pessoa e a mentalidade do pessoal de *A Águia* era cada vez mais evidente. Para o crítico Gilberto de Mello Kujawski a

[47] SENA, Jorge de. **Fernando Pessoa & Cia Heteronímica**. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 443.
[48] BRÉCHON, Robert. Op. Cit. p. 194.

liberdade estética absoluta proclamada pelo poeta era incompatível com os intuitos messiânicos da revista[49]. O rompimento com Teixeira Pascoaes acontece em três momentos: quando Pascoaes se recusa a publicar o *drama estático* "O Marinheiro" (que dois anos mais tarde será incluído na revista Orpheu); com a criação do heterônimo Alberto Caeiro, eminentemente anti-transcedental, o oposto do Saudosismo; e a própria criação da revista Orpheu.

> O rompimento com a Renascença Portuguesa veio abrir os olhos a Pessoa para o facto de que a nova poesia portuguesa, a que ele queria conferir uma infra-estrutura teórica, não podia ser realizada por Teixeira Pascoaes e o seu grupo. Para o conseguir era necessário um grupo de poetas mais jovens, da idade de Pessoa, grupo esse que se constituiu, na realidade, dois anos mais tarde, criando o seu porta-voz próprio, a revista modernista "Orpheu".[50]

Os valores ocidentais entram em crise na virada do século XIX para o século XX. O surgimento das vanguardas européias é um reflexo dessa crise. Gilberto Mendonça Telles afirma que "as experiências literárias de Poe, Whitman, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé assinalam na poesia ocidental os pontos de ruptura estética e temática"[51], a esta lista, podemos incluir ainda o poeta português Fernando Pessoa, pois a sua poesia também marca uma ruptura estética e temática.

> Mesmo quando a arte é de vanguarda é uma arte de ruptura, também é uma arte de continuidade já que, herdeira direta do romantismo, tal ruptura ela leva a cabo através de valores da tradição crítica. Saber-se parte de uma tradição implica saber-se diferente dela, o que mais cedo ou mais tarde conduz a interrogá-la e, às vezes, até a negá-la. Esta consciência que suscita a crítica da tradição é particularmente clara no caso do poeta português.[52]

---

[49] KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **Fernando Pessoa, O Outro**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura Comissão de Literatura, 1967. p.35.
[50] LIND, Georg Rudolf. Op. Cit. p. 32.
[51] TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 1972. p.19.
[52] ORDEÑEZ, Andrés. Op. Cit. p. 28.

O início do século XX é um período de grandes questionamentos e mudanças na sociedade. Alguns autores, como Massaud Moisés, defendem que o contexto histórico propiciou a criação dos heterônimos e que não podemos estudar tal fenômeno desvinculado-o da época em que está inserido. Podemos dizer que heteronímia é um fenômeno datado e que marca o espírito de uma época.

> Nenhum mérito se retira do Poeta ao observar-se a sua vinculação à conjuntura histórica que inaugura o século XX. Antes, acrescenta-lhe o dado de ser comum ao tempo – o que lhe confere desde logo ressonância universal, embora alguém possa encontrar nisso um fator de restrição. E lhe confere, por outro lado, um traço distintivo: se muitos intuíram tal processo fragmentativo, e buscaram representá-lo do melhor modo possível, somente a ele coube dar-lhe forma emblemática, por meio dos heterônimos.[53]

Carlos Reis também alega que a heteronímia tem lugar num tempo próprio, que permitia o questionamento da unidade do sujeito e das fronteiras de identidade, e que é nesse contexto que "sobretudo o poeta – se acha por vezes dividido em personalidades autônomas, que, entre si, estabelecem elos de diálogo, com forte implicação, num tal diálogo, de uma concepção e de uma prática pluridiscursivas da linguagem." [54]

A poesia de Fernando Pessoa, sem preocupação social, repercutiu as grandes inquietações da sociedade do início do século passado e alterou, sem dúvida, o panorama da poesia portuguesa.

> Com suas sensíveis antenas, captou [Fernando Pessoa] as várias ondas que traziam de lugares diversos a certeza de se viver então uma profunda crise de valores e de cultura, quem sabe uma nova Renascença. O mundo romântico-realista agonizava: o moderno, em suas incontáveis modalidades, despontava como aspiração, medida e alvo.[55]

---

[53] MOISÉS, Massaud. **Fernando Pessoa: O Espelho e a Esfinge**. São Paulo: Cultrix, 1998. p.103.
[54] REIS, Carlos. **O conhecimento da Literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p.65-66.
[55] MOISÉS, Massaud. Op. Cit. p. 48.

A partir dos grandes movimentos da vanguarda literária antes da Primeira Guerra Mundial: o Futurismo (1909), Expressionismo (1910) e o Cubismo (1913), surgem, durante ou logo após a guerra, outra infinidade de *ismos*, (mais de quarenta), unidos pelo princípio comum da renovação literária.

> O período da literatura européia que se estende de 1886, por aí, a 1914, corresponde, de um modo geral, ao que informalmente se denomina "belle époque". Uma de suas características, sob o ponto de vista da história literária, é a pluralidade de tendências filosóficas, científicas, sociais e literárias, advindas do realismo-naturalismo. [...] Dessa literatura de cafés e boulevards, de transição pré-vanguardista, é que vão se originar os inúmeros *–ismos* que marcarão o desenvolvimento de todas as artes neste século. Esses movimentos foram, por um lado, decorrentes do culto à modernidade, resultado das transformações científicas por que passava a humanidade; e, por outro, conseqüência do esgotamento de técnicas e teorias estéticas que já não correspondiam à realidade do novo mundo que começava a desvendar-se.[56]

A modernidade é caracterizada como um período dominado pela obsessão da mudança, o mutável se instaura nas relações humanas. Essa obsessão pelo novo acaba afetando os critérios estéticos: "haja vista a multiplicação dos movimentos artísticos, tanto no fim do século XIX, quanto no início do XX".[57]

> O intelectual da modernidade acaba por elaborar um universo particular que dá continuidade e rompe com uma ordem estabelecida, que simultaneamente nega e afirma o pensamento liberal; este é o caso de Nietzsche, o de Baudelaire e, claro, o de Fernando Pessoa.[58]

O início da transformação cultural em Portugal coincide com a queda da monarquia em 1910 (ano que surge a revista *A Águia*, que depois vai servir ao movimento da Renascença Portuguesa). A monarquia começa a enfraquecer em 1890, com o *Ultimatum*, quando a Inglaterra submete o país a terrível humilhação,

---

[56] TELLES, Gilberto Mendonça. Op. Cit. p.19.
[57] HAUSER, Arnold. apud. GOMES, Álvaro Cardoso. **Fernando Pessoa: as muitas águas de um rio**. São Paulo: Pioneira/Editora da Universidade de São Paulo, 1987. p. 63.
[58] ORDEÑEZ, Andrés. Op. Cit. p. 20.

obrigando Portugal a retirar suas tropas da região africana. Em 1910, republicanos exaltados matam o rei D. Carlos e o príncipe herdeiro D. Luís Felipe: é proclamada a República. O povo alimenta esperanças de mudanças, que efetivamente não ocorrem.

> Historicamente humilhado pelo "Ultimatum", economicamente frágil, politicamente doente mas contente em sê-lo, o Portugal dos começos do século esperava da "República" uma nova vida. Para alguns o foi, para a nação profunda apenas sol de pouca dura. Ninguém como Pessoa, que nos chegava de longe, sonhando-se e sonhando-nos, viveu o seu encontro com Portugal com tanta exaltação e ao mesmo tempo com tanta consciência da imobilidade e do marasmo da nossa existência colectiva.[59]

Ainda antes do "nascimento" oficial dos heterônimos, em 1913, Pessoa formula a corrente estético-literária chamada Paulismo. O poema "Impressões do Crepúsculo", escrito em 29 de março, inaugura esta nova estética. O nome do movimento origina-se da primeira palavra do poema, *pauis*, que é o plural de *paul*, que significa pântano:

> Pauis de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro...
> Dobre longínquo de Outros Sinos... Empalidece o louro
> Trigo na cinza do poente... Corre um frio carnal por minh'alma...
> Tão sempre a mesma, a Hora!... Balouçar de cimos de palma!...
> Silêncio que as folhas fitam em nós... Outono delgado
> Dum canto de vaga ave... Azul esquecido em estagnado...
> Oh que mudo grito de ânsia põe garras na Hora!
> Que pasmo de mim anseia por outra coisa que o que chora!
> Estendo as mãos para além, mas ao estendê-las já vejo
> Que não é aquilo que quero aquilo que desejo...
> Címbalos de Imperfeição... Ó tão antiguidade
> A hora expulsa de si-Tempo! Onda de recuo que invade
> O meu abandonar-me a mim próprio até desfalecer,
> E recordar tanto o Eu presente que me sinto esquecer!...
> Fluido de auréola, transparente de Foi, oco de ter-se...
> O Mistério sabe-me a eu ser outro... Luar sobre o não conter-se...
> A sentinela é hirta - a lança que finca no chão
> É mais alta do que ela... Para que é tudo isto... Dia chão...
> Trepadeiras de despropósito lambendo de Hora os Aléns...
> Horizontes fechando os olhos ao espaço em que são elos de erro...
> Fanfarras de ópios de silêncios futuros... Longes trens...
> Portões vistos longe... através de árvores... tão de ferro![60]

[59] LOURENÇO, Eduardo. Op. Cit. p.15.
[60] F.P. **Obra Poética**. p.42.

Esta poesia marca definitivamente a reputação de Pessoa como poeta original e vanguardista. Muitos de seus companheiros, como Mário de Sá-Carneiro, Alfredo Guisado e Côrtes-Rodrigues aderem ao novo movimento. “A idéia do *paulismo* entusiasma e congrega ainda mais os elementos do grupo, dando-lhes a noção de se abrirem para si um espaço novo e arrojado na literatura portuguesa contemporânea”. [61] (grifos do autor)

Para João Gaspar Simões, o Paulismo ”é um simbolismo bem original”[62], totalmente aberto à vida psíquica, cujas imagens são projeções de um eu profundo ligado ao inconsciente coletivo e aos seus arquétipos (que são a cristalização do inconsciente coletivo). O Paulismo é soma da teoria saudosista, com a herança da forma simbolista (como, por exemplo, o uso de reticências e maiúsculas) e a temática do futurismo e o ego cingido, pela experiência de choque, própria de sua época.

> Esta corrente caracteriza-se pela linguagem metafórica, por um discurso inacabado onde sobressaem as reticências e por uma desconexão sintáctico-semântica, numa tentativa de expressão do vago, do subtil e do complexo.[63]

Mais adiante, no mesmo período do surgimento dos heterônimos, Pessoa cria outra corrente literária: o Interseccionismo. A estética interseccionista resulta de uma adaptação do Paulismo a novos movimentos de vanguarda, como o Futurismo e o Cubismo, com a intersecção de planos subjetivos e objetivos, passado

---

[61] QUADROS, António. Op. Cit. p. 83.
[62] SIMÕES, João Gaspar. Op. Cit. p. 216.
[63] **História da Literatura Portuguesa**. Disponível em: http://www.universal.pt/scripts/hlp/hlp.exe/artigo?cod=6_253. Último acesso em 15 de novembro de 2005.

e presente, realidades presentes e ausentes. O Interseccionismo afirma que todo o estado de alma é não apenas uma paisagem, mas a intersecção de duas paisagens. A poesia que melhor expressa essa corrente é “Chuva Oblíqua”, publicada no segundo número da revista *Orpheu*. De acordo com o poeta, os seis poemas que compõe a poesia foram escritos no “dia triunfal” (8 de março de 1914) logo após o surgimento do mestre Caeiro.

> Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito
> E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios
> Que largam do cais arrastando nas águas por sombra
> Os vultos ao sol daquelas árvores antigas...
>
> O porto que sonho é sombrio e pálido
> E esta paisagem é cheia de sol deste lado...
> Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio
> E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...
>
> Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
> O vulto do cais é a estrada nítida e calma
> Que se levanta e se ergue como um muro,
> E os navios passam por dentro dos troncos das árvores
> Com uma horizontalidade vertical,
> E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro... [...][64]

Ainda em 1914, Pessoa apresenta mais uma nova doutrina: o Sensacionismo, corrente que faz a apologia da sensação como a única realidade da vida. Na base da arte estaria, portanto, a sensação. O sensacionismo assume-se como princípio psicológico e estético e é explicado pelo poeta em vários ensaios, apontamentos e escritos[65]. Em um desses textos, Pessoa explica o que chama de Movimento Sensacionista:

> A uma arte assim cosmopolita, assim universal, assim sintética, é evidente que nenhuma disciplina pode ser imposta, que não a de sentir tudo de todas as maneiras, de sintetizar tudo, de se esforçar por de tal modo expressar-se que dentro de uma antologia da arte sensacionista esteja tudo o que de essencial produziram o Egipto, a Grécia, Roma, a Renascença e a

[64] F. P. **Obra Poética**. p. 47.
[65] ver: F. P. **Obras em Prosa**. p. 424-454.

> nossa época. A arte, em vez de ter regras como as artes do passado, passa a ter só uma regra - ser a síntese de tudo.[66]

Segundo o Sensacionismo, entre a sensação e o objeto nada se interpõe, nem mesmo uma reflexão. De acordo com essa teoria a reflexão brota diretamente da percepção do objeto por intermédio de sua manifestação. Segundo Pessoa "nada existe, não existe a realidade, mas apenas sensações".[67]

Para Fernando Pessoa, são três os princípios do Sensacionismo em relação à arte.: "1. Todo objeto é uma sensação nossa; 2. Toda a arte é a conversão duma sensação em objeto; 3. Portanto, toda a arte é a conversão de uma sensação numa outra sensação."[68]

Em uma carta a um editor inglês, o poeta explica a origem do movimento:

> Descendemos de três movimentos mais antigos – do Simbolismo francês, do panteísmo transcendental português e da confusão de coisas contraditórias e sem sentido expressas ocasionalmente pelo Futurismo, pelo Cubismo e afins; todavia, para ser exato, descendemos mais do seu espírito do que da sua letra.[69]

Na mesma carta, define a atitude central do sensacionismo:

> 1- A única realidade da vida é a sensação. A única realidade em arte é a consciência da sensação.
> 2- Não há filosofia, ética ou estética, mesmo na arte, seja qual for a parcela que delas haja na vida. Na arte existem apenas sensações e a consciência que dela temos.[...]
> 3- A arte, na sua definição plena, é a expressão harmónica da nossa consciência das sensações, ou seja, as nossas sensações devem ser

[66] F. P. **Obras em Prosa**. p. 428.
[67] F. P. **Obras em Prosa**. p. 441.
[68] F. P. **Obras em Prosa**. p. 426.
[69] F. P. **Obras em Prosa**. p. 237-241.

> expressas de tal modo que criem um objecto que seja uma sensação para os outros. [...]
>
> 4- Os três princípios da arte são: 1) cada sensação deve ser plenamente expressa [...]; 2) a sensação deve ser expressa de tal modo que tenha a capacidade de evocar - como um halo em torno de uma manifestação central definida - o maior número possível de outras sensações; 3) o todo assim produzido deve ter a maior parecença possível com um ser organizado, por ser essa a condição da vitalidade. Chamo a estes três princípios 1) o da Sensação, 2) o da Sugestão, 3) o da Construção.[70]

Os seus três heterônimos[71] estariam vinculados a este movimento. Encontramos, entre os textos em prosa do poeta, uma comparação entre Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos dizendo que todos são, apesar de diferentes entre si, *sensacionistas*.

> Pois o Dr. Ricardo Reis, com o seu neoclassicismo, sua efetiva e real crença na existência das deidades pagãs, é um puro sensacionista, embora uma espécie diferente de sensacionista. Sua atitude perante a natureza é tão agressiva para com o pensamento como a de Caeiro; não descobre significados nas coisas. Olha-as apenas e se parece vê-las diferentemente de Caeiro é porque, embora vendo-as tão pouco intelectualmente e tão pouco poeticamente como Caeiro, vê-as através de um definido conceito religioso do universo – paganismo, puro paganismo, e isto necessariamente altera seu próprio modo direto de sentir. Mas é pagão porque o paganismo é *a* religião sensacionista. [...] Mas Ricardo Reis expôs de modo bem claro a lógica de sua atitude como puramente sensacionista. De acordo com ele, não só nos deveríamos curvar diante da pura objetividade das coisas (daí o seu sensacionismo propriamente dito e o seu neoclassicismo, pois foram os poetas clássicos os que menos comentaram, pelo menos diretamente, as coisas).
>
> [...] Bastante curiosamente, Álvaro de Campos está no ponto oposto, inteiramente oposto a Ricardo Reis. Contudo não é menos do que este último um discípulo de Caeiro e um sensacionista propriamente dito.[72]

Segundo Lind, o pensamento Sensacionista serve de elo de ligação entre os heterônimos. Há numerosos fragmentos no espólio de Pessoa sobre o Sensacionismo, ao contrário do que ocorre com os outros dois *ismos*. O crítico acredita que os outros movimentos “foram amplamente discutidos pelo autor e seus amigos, nos cafés de Lisboa”, e por isso, para um estudo aprofundado é “mais fácil

[70] Idem, ibidem.
[71] Para a nova crítica, Fernando Pessoa ortônimo é considerado um quarto heterônimo.
[72] F. P. **Obras em prosa**. p. 130

decifrá-los com base nas poesias que lhe serviam de modelo, do que através das formulações teóricas”[73], já que são quase inexistentes.

A criação desses *ismos* portugueses não deve ser considerada como uma simples imitação dos movimentos europeus, pelo contrário, era muito mais uma resposta à turbulência criativa do momento. Massaud Moisés diz que esses programas seriam manifestações locais e diferenciadas de um processo amplo, ocidental e estariam longe de ser um simples arremedo e “menos que copiar ou adaptar, como tinha sido vezo no curso dos séculos, impunha-se criar algo novo, ainda que equivalente à onda de modernidade que repassava a Europa”[74]. Mesmo estando em sintonia com outros movimentos vanguardistas, os “ismos” portugueses, segundo Seabra, passaram despercebidos ao resto da Europa, apesar da sua originalidade.[75]

A Primeira Guerra Mundial teve papel importante na história da formação cultural portuguesa, pois provocou o regresso a Portugal dos intelectuais emigrados que estavam na França, a par das novidades e vanguardas que surgiam e, também, “o conseqüente acarretamento de uma enorme bagagem de idéias novas entre as quais se destacava as relativas ao cubismo e ao futurismo”[76]. A obra de Fernando Pessoa está fortemente vinculada tanto com a tradição lusitana do século XIX como com as idéias da vanguarda introduzidas em Portugal durante este período.

[73] LIND, Georg Rudolf. Op. Cit. p. 32.
[74] MOISÉS, Massaud. Op. Cit. p. 101.
[75] Cf. SEABRA, José Augusto. Op. Cit. p. 209.
[76] ORDEÑEZ, Andrés. Op. Cit. p. 31.

O grupo que protagonizou a aventura literária e artística que foi o lançamento da revista *Orpheu* começara a se reunir por volta de 1912, mas durante algum tempo permaneceu disperso. A idéia de criar uma revista que defendesse novos valores estéticos da modernidade pode ter surgido muito cedo, mas foi no final do verão ou princípio de outono de 1914, com a volta dos que residiam no estrangeiro, que ela tomou forma.[77] O projeto da nova revista vinha de encontro com as aspirações de Fernando Pessoa.

A publicação da revista *Orpheu* provoca uma explosão vanguardista em Portugal. O primeiro número sai em abril de 1915, e causa uma violenta agitação de ânimos no país. O lançamento da revista foi um escândalo, Casais Monteiro conta que, na época, um grupo de não-literatos andou à procura dos responsáveis para lhes dar pancada. Mas, segundo o crítico presencista, o que mais causou revolta foram as propostas de liberdade poética:

> [...] de entre todos os inconcebíveis atrevimentos, o da liberdade de expressão poética parece ter sido que mais iras despertou, como se aquela sociedade decadente visse na rima o próprio símbolo da intangibilidade das únicas formas sob que se habituara a reconhecer a poesia.[78]

O segundo número foi lançado em julho de 1915. Um terceiro número chegou a ser preparado, mas ficou engavetado (até 1983), já que o financiador do projeto recuou diante tantas repercussões negativas e resolveu retirar seu apoio econômico. Quem financiava a revista era o pai de Sá-Carneiro, um dos grandes nomes do movimento modernista português.

---

[77] BRÉCHON, Robert. Op. Cit. p. 263.
[78] MONTEIRO, Adolfo Casais. **Estudo Sobre a Poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1958. p.41.

Foram apenas dois números, mas que marcaram o advento do Modernismo em Portugal, "um dos primeiros da Europa", como afirma António Quadros[79]. Gilberto Kujawski defende a idéia de que com esses dois volumes o Orpheu atingiu seus objetivos: "agitar as consciências, despertar sensibilidades adormecidas, propelindo a poesia portuguesa ao mesmo nível da poesia européia contemporânea."

Massaud Moisés acredita que o grupo do Orpheu conseguiu materializar um antigo sonho dos portugueses: "colocar a cultura portuguesa em dia com a cultura européia" e, portanto, significava "que Portugal acertava o passo com a Europa e que superava a atração para o mar, a África, as Américas"[80]. Para o crítico, esse grupo conseguiu derrubar mitos culturais herdados do passado, dessacralizando modelos conceituais antigos e ultrapassados.

> A geração do *Orpheu* veio a tempo manifestar o seu desrespeito pelo estabelecido, e afirmar poeticamente essa insatisfação com a realidade e a recusa em aceitá-la que é o fundamento da regeneração, quando uma literatura se esvai em fáceis aprovações ao *statu quo* social-literário.[81]

Na época, o próprio Pessoa escreve entusiasmado ao amigo Côrtes-Rodrigues:

> Deve esgotar-se rapidamente a edição. Foi um triunfo absoluto [...]. Agora tenho tido muito o que fazer. Da livraria depositária é que seguirão os exemplares para os assinantes e livrarias de aí. Naturalmente não há números para irem para todos os nomes que v. indica. [...] SOMOS O ASSUNTO DO DIA EM LISBOA: sem exagero lho digo. O escândalo é enorme. Somos apontados na rua, e toda a gente – mesmo extra-literária – fala do Orpheu.[82]

---

[79] QUADROS, António. Op. Cit. p. 44.
[80] MOISÉS, Massaud. Op. Cit. p. 13.
[81] MONTEIRO, Adolfo Casais. Op. Cit. p.37-38.
[82] *In:* QUADROS, António. Op. Cit. p. 88.

Para o crítico Casais Monteiro, o ímpeto revolucionário do Orpheu era na realidade o de três personalidades fundamentais: Pessoa, Sá-Carneiro e Almada Negreiros.[83] O próprio Pessoa, respondendo ao que queria o Orpheu, diz:

> Criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço. A nossa época é aquela em que todos os países, mais materialmente do que nunca, e pela primeira vez intelectualmente, existem todos dentro de cada um, em que a Ásia, a América, a África e a Oceania são a Europa, e existem todos na Europa. [...] Por isso, a verdadeira arte moderna tem que ser maximamente desnacionalizada – acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna. Que a nossa arte seja uma onde a dolência e o misticismo asiático, o primitivismo africano, o cosmopolitismo das Américas, o exotismo ultra da Oceania e o maquinismo decadente da Europa, se fundam, se cruzem, se interseccionem. E, feita esta fusão espontaneamente, resultará uma arte-todas-as artes, uma inspiração espontaneamente complexa.[84]

Mesmo que o surgimento do Orpheu represente o início do Modernismo em Portugal, não podemos considerar seus idealizadores como uma *geração*, apesar da maioria dos críticos e estudiosos denominá-los assim. Eles foram um grupo que defendia idéias de mudanças e renovações nos campos da literatura e da artes plásticas, formado por individualidades, sem anseios históricos semelhantes e preocupações sociais comuns. Não podemos esquecer também, que a esta mesma geração, como alerta Jorge de Sena, "pertencem outras individualidades como Afonso Duarte, António Sardinha, Mário Beirão, Florbela Espanca [...], por ilustres ou significativas que sejam, não têm nada a ver com o Orpheu".[85]

---

[83] MONTEIRO, Adolfo Casais. Op. Cit. p. 35
[84] F.P. **Obras em Prosa**. p. 407.
[85] SENA, Jorge de. Op. Cit. p. 100.

A revista *Orpheu* durou apenas um curto espaço de tempo, mas mesmo com uma tão breve duração, sacudiu a vida literária e cultural da época com suas idéias vanguardistas.

> Internacional no seu horizonte e nacional na sua expressão, contemporânea do seu tempo e fora de um tempo linearmente demarcado, a revolução órfica parece transcender sempre as fronteiras espaciais e cronológicas onde, por vezes, se tenta enclausurá-la ou imobilizá-la, sem que por isso escapa a uma imanência historicamente localizável.[86]

Algumas idéias defendidas pelo grupo órfico provocaram mudanças significativas na literatura portuguesa, influenciando as gerações seguintes. Uma delas é a divisão entre *poesia da emoção* e *poesia do pensamento*[87]. A obra de Pessoa gira em torno dessa dicotomia entre o sentir e o pensar, e essa questão também é o que unifica ou identifica, na origem, seus heterônimos (Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos) ou os semi-heterônimos (Bernardo Soares, Vicente Guedes, José Pacheco, Antônio Mora...).

> É natural que em face de um mundo cujos valores, definições, limites e certezas ruíam irremediavelmente, a arte se voltasse para as possibilidades de um novo conhecer. Nesse sentido, duas diretrizes se abrem para as buscas: a que investiga os próprios meios de expressão (a que faz da própria Arte o objeto da obra) e a que investiga o "eu" através do qual a Arte se realiza (o sujeito do conhecimento estético).[88]

---

[86] SEABRA, José Augusto. Op. Cit. p. 197.
[87] MOISÉS, Massaud. Op. Cit. 15.
[88] COELHO, Nelly Novaes. **Fernando Pesssoa, a Dialética de ser em Poesia.** In: Jornal da Poesia. Disponível em: http://www.secrel.com.br/jpoesia/nelly01.html. Último acesso em: 25 de novembro de 2005.

## 1.3 Sinceridade e fingimento em Fernando Pessoa

A poesia moderna é a poesia da dissonância, representa o homem fragmentado, vivendo em um mundo também fragmentado, atormentado pela crise do sujeito. Fernando Pessoa introduz a poesia moderna em Portugal e leva ao extremo a cisão e a falta de unidade, com a criação heteronímica. Verificamos em Pessoa "a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos"[89].

> Dividindo-se em vários "eus", Pessoa exibiu a falha sobre a qual assentamos nosso ser de linguagem. Deixando esses diferentes "eus" como elementos autônomos de um conjunto aberto, partes de um todo incognoscível, assinalou a fragmentação ontológica do sujeito moderno.[90]

Como já afirmado, uma das marcas da poesia moderna é a cisão entre o sujeito empírico e o sujeito lírico. No Romantismo, o sujeito lírico representava o sujeito empírico, a partir do modernismo, não mais. Carlos Reis diz que a teoria do fingimento de Fernando Pessoa foi criada justamente "para afirmar o carácter modelado do sujeito poético", para superar a atitude romântica que procurava inculcar o texto "como projecção imediata de emoções e experiências efectivamente sentidas pelo autor empírico" [91]. O caráter subjetivo dos textos líricos põe em destaque o sujeito poético, mas este não pode ser confundido com o sujeito empírico e histórico, que é o verdadeiro autor do poema.

---

[89] FRIEDRICH, Hugo. Apud*:* GOMES, Álvaro Cardoso. **Fernando Pessoa: as muitas águas de um rio**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987. p. 10.
[90] PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Inútil Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 149.
[91] REIS, Carlos. Op. Cit. p. 317-318.

> Foi com a invenção-Caeiro que Pessoa ascendeu à sua vida duplamente mítica e é com os versos de Caeiro e dos seus companheiros de ficção que o *mito-Pessoa* se tornou o símbolo da Modernidade se, por modernidade, se entender a redenção pelo humor da vivência do Absurdo e da Perdição da existência humana em busca de si mesma.[92]

A partir do Modernismo, os poemas líricos passam a ser vistos como "imitações ficcionais de elocução pessoal", segundo afirma Jonathan Culler e analisados como "a dramatização de pensamentos e sentimentos de um falante que reconstruímos". O crítico diz também que a lírica deve ser tratada "menos como expressão dos sentimentos do poeta e mais como trabalho associativo e imaginativo *com* a linguagem" [93] (grifos dele) e que é fundamental distinguir a voz que fala no poema do poeta que escreveu, que criou essa figura que fala.

> É sabido como, em Fernando Pessoa, **a crise do sujeito** e o processo de **autognose** envolvem uma **fragmentação** heteronímica. Entretanto, essa fragmentação não só não é exclusiva de Pessoa – embora, de facto, ele a tenha elevado ao expoente máximo que seu gênio literário favorecia -, como remete para algo mais do que a invenção de figuras imaginadas por um ortónimo: envolve um acto de **fingimento** que se completa numa linguagem **pluridiscursiva** responsável, em cada um dos heterónimos, por estilos poéticos próprios, directamente relacionados com as suas contexturas culturais e psicológicas.[94] (grifos do autor)

O próprio Pessoa diz que a arte é "a expressão de um pensamento através de uma emoção ou, em outras palavras, de uma verdade geral através de uma mentira particular"[95].

A questão dos heterônimos concretiza-se num dos fundamentos epistemológicos da modernidade: a questão do sujeito. A questão da identidade que "perseguirá o poeta vida afora, será responsável pela imposição de um paradigma

[92] LOURENÇO, Eduardo. Op. Cit. p. 18
[93] CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. São Paulo: Beca, 1993. p. 77.
[94] REIS, Carlos. Op. Cit. p. 466.
[95] F.P. **Obras em Prosa**. p. 247.

para a Modernidade – quem produz o texto poético? É por esse prisma que surge a 'estética do fingimento'"[96].

> Evidentemente que, em Pessoa, o **fingimento** assume uma radicalidade que é determinada também pela constituição dos heterónimos, num quadro de manifestações poéticas em que cada um desses **heterónimos** se distingue dos restantes e do próprio ortónimo[97]. (grifos do autor)

Fernando Pessoa tenta, através da estética do fingimento, alcançar a verdade. O fingimento pessoano tem como fonte a teoria filosófica de Nietzsche e a *mimesis*, criada por Platão e desenvolvida por Aristóteles. O fingimento é um processo que o poeta usa na tentativa de superar a sua incapacidade de ver o real.

No artigo "O problema da sinceridade do poeta"[98], assinado pelo heterônimo Álvaro de Campos, Pessoa, falando sobre a sinceridade intelectual dos poetas, afirma que "O poeta superior diz o que efetivamente sente. O poeta médio diz o que decide sentir. O poeta inferior o que julga que deve sentir". No mesmo texto, o autor de **Mensagem** (1934) diz que:

> Nada disso tem a ver com sinceridade. Em primeiro lugar, ninguém sabe o que verdadeiramente sente; é possível sentirmos alívio com a morte de alguém querido, e julgar que estamos sentindo pena, porque é isso que devemos sentir nessas ocasiões. A maioria da gente sente convencionalmente, embora com a maior sinceridade humana; o que não sente é com qualquer espécie ou grau de sinceridade intelectual, e essa é que importa no poeta. [...] Quando um poeta inferior sente, sente sempre por caderno de encargos. Pode ser sincero na emoção: que importa, se o não é na poesia?[99]

---

[96] GONÇALVES, Robson Pereira. **O Sujeito Pessoa: Literatura & Psicanálise**. Santa Maria: Ed. UFSM, 1995. p.9.
[97] REIS, Carlos. Op. Cit. p. 171.
[98] F. P. **Obras em Prosa**. p. 269-270.
[99] Idem, ibidem.

Para Pessoa, quem empresta ao poeta força para fingir sentimentos poeticamente utilizáveis é a fantasia, ela é capaz de transformar artisticamente esses sentimentos que ele considera poeticamente utilizáveis.[100]

Observe-se o poema de Nietzsche:

> O poeta capaz de mentir
> conscientemente, voluntariamente,
> só ele é capaz de dizer a Verdade.[101]

A semelhança com a primeira estrofe de “Autopsicografia” (poema do qual falaremos mais adiante no trabalho) é total. Por isso, Jorge de Sena aponta as raízes esteticistas-nietszcheanas da teoria do fingimento, e afirma que o fingimento pessoano, é uma “arte poética” que o criador dos heterônimos partilha com muitos outros modernistas de várias línguas e culturas, no desejo de libertar-se da herança do subjetivismo romântico. Jorge de Sena diz ainda que a questão do fingimento pode ser inserida na tradição da *mimesis*, tal como a introduziu Platão, e como a desenvolveu Aristóteles, pois “a *mimesis* aristotélica permite ao poeta *fingir* a realidade para melhor cingi-la [...] e sem esse *fingimento* a criação estética não é possível”[102] (grifos do autor).

Seabra, no livro **O Heterotexto Pessoano**, também aborda a questão do fingimento na obra de Pessoa, e concorda com Sena a respeito das influências:

> Fingir, [...] é antes de mais “formar”, “modelar”, acepção que fora acolhida na *Arte Poética* de Horácio e que, da *mimesis* aristotélica até

[100] Cf. LIND, Georg Rudolf. Op. Cit. p. 311.
[101] Apud: SENA, Jorge de. Op. Cit. p. 120.
[102] SENA, Jorge de. Op. Cit. p. 405.

> Nietzsche, teve múltiplos avatares, vindo repercutir-se na poética pessoana. Mas o fingimento, como se sabe, não é para Pessoa mais do que a face velada de uma outra verdade. Esta há de coexistir nele, de qualquer forma, com a mentira: tal seria a máxima de Pessoa.[103]

Fernando Pessoa diz que “por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja” ele é essencialmente um dramaturgo. Para o poeta, a sua explicação para a criação dos heterônimos comprova sua definição – ele diz que os heterônimos são personagens dramáticas descontextualizadas. Pessoa afirma ainda, que vai “mudando de personalidade”, vai enriquecendo-se “na capacidade de criar personalidades novas, novos tipos de fingir que compreendo o mundo, ou, antes, de fingir que se pode compreendê-lo”[104].

Um dos poemas mais discutidos e citados de Fernando Pessoa é justamente ”Autopsicografia”, quase todos os estudos sobre o autor fazem referência aos célebres versos e o poeta passa, então, a ser apresentado como um *fingidor*.

> 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 o coração.[105]

[103] SEABRA, José Augusto. Op. Cit. p. 65.
[104] F. P. **Obras em Prosa**. p. 101.
[105] F. P. **Obra Poética**. p. 98.

A primeira estrofe do poema sintetiza a teoria do fingimento na obra pessoana, que visa a alcançar a verdade através do fingimento. O poeta mostra que há um distanciamento entre a dor sentida e a dor expressa, “visto que sentimento é uma coisa, e a expressão por palavras deste mesmo sentimento é outra”[106].

Álvaro Cardoso Gomes, no livro **Fernando Pessoa: as muitas águas de um rio**, utiliza o referido poema para mostrar que o ato criativo é artificial, que o poeta precisa convencer da veracidade de suas palavras e diz que “melhor poeta não é o que mais sofre e, sim, o que melhor representa que sofre...”[107]. Todo poeta, sob este ponto de vista, é um fingidor, pois sempre há uma distância entre a coisa e sua representação.

A partir do poema ”Autopsicografia” é possível entender a arte poética de Pessoa, tomando a linguagem poética como ato de fingimento, “onde o discurso poético é operado a partir do eixo pensar/sentir”. Assim, a poética de Pessoa estaria centrada na expressão da linguagem, e o “drama em gente” deveria ser entendido como um “drama no e do discurso”.[108]

Para o crítico Augusto Seabra, o famoso poema exemplifica muito bem a poética do “fingimento” de Fernando Pessoa, ou seja, o fato do poeta criar a si mesmo como sujeito fictício, com sensações também fictícias, mesmo se estas fossem realmente sentidas como tais. Seabra cita o crítico Carlos Bousoño para falar do fingimento em Fernando Pessoa:

---

[106] GOMES, Álvaro Cardoso. Op. Cit. p.4-5.
[107] Idem, ibidem.
[108] GONÇALVES, Robson Pereira. Op. Cit. p.29.

> [...] a pessoa que fala no poema, ainda que com uma maior ou menor freqüência [...] coincida duma qualquer forma com o eu empírico do poeta, é pois substantivamente uma 'personagem', uma composição que a fantasia atinge através dos dados da experiência. Isto vê-se com mais clareza no romance e no teatro, mas é verdadeiro também para a poesia lírica. [109]

A concepção do poeta-fingidor é freqüentemente relacionada com a máxima de Álvaro de Campos: "Fingir é conhecer-se" e também com o poema *Isto*.

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 considera o fingimento como princípio de composição, a insinceridade é, para ele, a condição prévia para a liberdade do artista. A teoria pessoana é contrária ao ideal romântico que diz que o leitor deve sentir o mesmo que o poeta sentiu no momento de compor. Não. O poeta, como diz o último verso do poema acima, deve transmitir ao leitor não a emoção sentida, mas a emoção *fingida*.

[109]BOUSOÑO, Carlos. Apud: SEABRA, José Augusto. Op. Cit. p. 148.

## 1.4 Heterônimos: personagens de um “drama em gente”

Em vida, Fernando Pessoa publicou apenas um livro em língua portuguesa, **Mensagem** (1934). Ao longo da sua carreira, entretanto, o poeta publicou boa parte da sua obra poética em revistas ligadas à literatura. Porém, parte significativa de sua obra, foi publicada postumamente e, hoje, ainda há textos inéditos (entre mais de 27500 documentos) na famosa arca onde uma equipe – a Equipa Pessoa - estuda os originais e prepara uma edição atualizada das obras completas que, a partir de 30 de novembro de 2005, quando completou 70 anos da morte do poeta, caíram em domínio público.

À medida que a obra de Pessoa foi sendo publicada em livros e tornando-se conhecida, foi despertando também o interesse dos críticos e propiciando o surgimento de inúmeros estudos sobre o poeta. A questão do processo heteronímico, porém, tem se mantido no centro das discussões.

Os primeiros intérpretes da obra de Pessoa utilizaram os pontos de vista que o próprio poeta apontou como fundamentais para o estudo de uma obra literária: o psicológico, o literário e o sociológico[110], respectivamente representados por João Gaspar Simões, Jacinto Prado Coelho e Mário Sacramento[111]. Eduardo Lourenço explica:

> [...] a primeira constituiu encontrar na *vida* do Poeta, na sua psicologia real ou suposta, as motivações dessa diversificação em poetas, característica de sua criação literária; a segunda, em mostrar, através da análise de cada um dos poetas que Pessoa pretendeu ser, que a apregoada autonomia não resiste a um exame, nem dos temas, nem das particularidades estilísticas; a

[110] Ver F. P. **Obras em Prosa**. p.378.
[111] Cf. LOURENÇO, Eduardo. **Fernando Pessoa Revisitado**. 2ª ed. Lisboa: Moraes, 1981. p.21.

> terceira, finalmente, reenvia essa estranheza, diagnosticada como simples difracção de um comportamento histórico absurdo característico de uma classe sem futuro inteligível, para essa mesma história de que é reflexo.[112] (grifos do autor)

Mário Sacramento, um dos primeiros estudiosos do poeta, não concorda com Pessoa quando este diz que a "heteronímia é do autor fora de sua pessoa; é de uma individualidade fabricada por ele, como o seriam os dizeres de qualquer drama seu"[113]. O crítico não aceita que os heterônimos façam parte de uma representação teatral sem palco, ou que sejam, como defende Pessoa, escritos dramaticamente e sentido sinceramente "como é sincero o que diz o rei Lear, que não é Shakespeare, mas uma criação dele".[114]

Para Sacramento, a poesia heterônima não é escrita dramaticamente, pois falta um conflito que articule os heterônimos e os conduza, faltam elementos dramáticos para considerá-los como tal. Ele discorda da definição de Pessoa que os heterônimos são personagens isoladas em um romance sem enredo, considera absurda essa designação *romance-sem-enredo* e também o uso da palavra *personagens* para definir os heterônimos. Diz que deveríamos falar: "tal como Pessoa escreveu na coletânea *Alberto Caeiro*..." (grifos do autor).[115]

> Foram os críticos poetas Adolfo Casais Monteiro e Jorge de Sena que decidiram tomar muito a sério a maneira como Pessoa tinha querido que se lesse a sua obra poética; com uma diferença: enquanto o primeiro esteve quase a ponto de desistir, o segundo teve a brilhante e acertada idéia de considerar como um heterónimo mais o autor dos poemas assinados por Fernando Pessoa posteriores à criação dos heterónimos Caeiro, Campos e Reis. Não podia fazer-se, portanto, uma leitura da obra pessoana como se se tratasse de outra coisa senão um *drama em gente,* segundo as indicações – por vezes exactas, por vezes ambíguas – do seu autor. A partir deste ponto, o alarga e encolhe da crítica tem inclinado a maior parte dela

[112] Idem, ibidem.
[113] F. P. **Obras em Prosa**. p.278.
[114] Idem, ibidem.
[115] SACRAMENTO, Mário. **Fernando Pessoa: Poeta da Hora Absurda**. Porto: Editorial, 1970. p.174.

> nesta direcção; mas, como não podia deixar de ser, com métodos e fins muito diferentes, por vezes.[116]

Várias hipóteses têm sido levantadas para explicar a gênese heteronímica, alguns estudos baseiam-se nos registros que o poeta deixou sobre o assunto, sendo o mais utilizado, a carta sobre a Gênese dos Heterônimos, já citada neste trabalho; outros abordam a questão sob aspectos psiquiátricos, psicanalíticos e/ou sexuais (como fizeram João Gaspar Simões e Eduardo Lourenço)[117].

O próprio poeta contribui para essa confusão em torno da questão, explicando o processo ora como desvio psiquiátrico: “A origem dos meus heterônimos é o fundo de traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histeroneurastênico”[118]. Ora definindo-se como um simples dramaturgo, autor de um teatro sem drama. Ou mesmo dando pistas para interpretações místicas, esotéricas, ou até mesmo mediúnicas: “o autor real [...] nada tem a ver com as idéias, as emoções e a arte dos heterônimos, salvo o ter sido, ao escrevê-las, o médium de figuras que ele próprio criou” [119] ou ainda dizendo que os heterônimos surgem espontaneamente: “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”[120].

---

[116] CRESPO, Angel. **Estudos sobre Fernando Pessoa**. Disponível em: http://www.cfh.ufsc.br/~magno/estudsobrfp.htm. Último acesso em 5 de dezembro de 2005.
[117] Cf. MOISÉS, Massaud. Op. Cit. p. 84.
[118] F. P. **Obras em Prosa**. p.95.
[119] Apud. SEABRA, José Augusto. Op. Cit. 17
[120] F.P. **Obras em Prosa**. p. 96-97.

Seabra adverte que devemos tomar as explicações pessoanas do fenômeno heteronímico como simples indicações de leitura, pois estas notas de "auto-interpretação" são ambíguas e podem nos levar para um "labirinto sem saída visível" ou então "aberto sucessivamente sobre outros labirintos"[121].

> Estamos, com efeito, perante uma obra proteiforme, não apenas enquanto criação de uma pluralidade de linguagens, mas pelo seu apelo a uma pluralidade de leituras, tanto dos textos poéticos como dos textos críticos que os prolongam e repercutem. A heteronímia exige acima de tudo uma apreensão desta intertextualidade, que não se pode limitar a uma hermenêutica redutora dos textos uns pelos outros, em que toda e qualquer "interpretação" deve subsumir-se.[122]

Fernando Pessoa publicou na revista Presença, n° 17, em dezembro de 1928, o seguinte texto a respeito dos heterônimos: "O que Fernando Pessoa escreve pertence a duas categorias de obras, a que poderemos chamar ortônimas e heterônimas. Não se poderá dizer anônimas e pseudônimas, porque deveras o não são". Segundo ele, não devemos confundir heteronímia e pseudonímia, pois "a obra pseudônima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterônima é do autor fora da sua pessoa, é de uma individualidade completamente fabricada por ele, como seriam os dizeres de um personagem de qualquer drama seu"[123].

Pessoa foi impedido de ser *um* poeta, por isso converteu-se em *vários*, afirma Eduardo Lourenço. O próprio poeta batizou esse processo de *heteronímico*. Lourenço, assim como Pessoa, diz que a heteronímia não pode ser confundida com a pseudonímia, por que "o autor não esconde um *mesmo texto* sob nomes diferentes: ele é *vários autores* apenas e na medida em que é *vários textos*, isto é,

---

[121] SEABRA, José Augusto. Op. Cit. p. 17.
[122] Idem, Ibidem.
[123] PESSOA, Fernando. Apud: MONTEIRO, Adolfo Casais. **Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Agir, 1958. p. 76-77.

textos que exigem vários autores"[124] (grifos do autor).

Ordeñez também destaca que heterônimos e pseudônimos não são sinônimos, apesar de muitas vezes serem empregados como termos equivalentes. "Um pseudônimo supõe pensar e sentir *in própria persona*, mas assinar com outro nome. [...] Um heterônimo, ao contrário, supõe pensar e sentir como *outra* pessoa o faria"[125] (grifos do autor).

A palavra heterônimo, diz Dante de Laytano, foi inserida nos dicionários da língua "quando Fernando Pessoa pegou a idéia de inventar escritores", pretensão de ser vários ao mesmo tempo.

> [...] Não se conhecia isso na literatura luso-brasileira. O pseudônimo partia para manter alguém oculto. Quantas vezes o próprio sistema de escrever traiu o anonimato do pseudônimo já que se reconhecia o autor pelos hábitos e posições tomadas. Mas o heterônimo é, pelo contrário, um ser em cada personagem ou autor que se encarna. Firme e sem outra preocupação senão aparecer como um escritor novo.[126]

Na obra de Fernando Pessoa, os heterônimos nascem através dos poemas que são autores, não o inverso. Por isso, podemos considerá-los como "personagens". Fernando Pessoa, como diz Casais Monteiro "é um *romancista em poeta*: pois que, como romancista só pode fazer viver as personagens da sua obra quando elas são de certo modo ele próprio, também as obras heterônimas de Fernando Pessoa são como que os monólogos de personagens de um romance"[127] (grifo do autor).

---

[124] LOURENÇO, Eduardo. Op. Cit. p.20.
[125] OREDEÑES, Andrés. Op. Cit. p. 5.
[126] LAYTANO, Dante de. In: SQUEFF, Maria Ozomar Ramos. **A filosofia na poesia de Fernando Pessoa.** Porto Alegre: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UFRGS, 1980. p. 10.
[127] MONTEIRO, Adolfo Casais. Op. Cit. p. 80.

José Augusto Seabra aprofunda a questão do *poetodrama* e explica que "os heterônimos aparecer-nos-ão, nos seus próprios termos, não como personagens de um drama poético, mas como 'simples personagem(s), sem drama'." [128]

> As biografias dos heterônimos não têm assim sentindo senão em função da própria obra: elas são [...] inventadas para os próprios poemas, como se Pessoa, encenador do drama em poetas, tivesse que os caracterizar ao pô-los fisicamente em cena, enquanto pessoas (enquanto máscaras) vivas. Os seus traços fisionômicos e corporais, bem como as circunstâncias do nascimento, da educação e mesmo da profissão que exercem (ou não), devem ser dramaticamente objeto de uma *leitura* proposta pela *escrita* a que servem de suporte. As criaturas são aqui criadas por e para a criação: o sujeito poético decorre da poesia que ao mesmo tempo o subentende.[129] (grifos do autor)

Eduardo Lourenço, assim como Seabra, concorda que os poemas é que geram as personagens (e não o contrário), e diz que essa questão cria uma grande confusão nos estudos da obra de Fernando Pessoa:

> Como *autores* reais seriam dotados de personalidade e de uma vocação cuja coerência se devia exprimir *nos poemas* que cada qual subscreve. Daí nasceu um teatro em segundo grau (personalizando na pura arbitrariedade um "drama em gente" assim deslocado para sempre do seu centro próprio) convertendo autores fictícios *em criadores de poemas* quando só os poemas são os *criadores dos autores fictícios*.[130] (grifos do autor)

O próprio Fernando Pessoa, que tem várias explicações para o fenômeno da heteronímia, insiste na questão da "personagem sem drama":

---

[128] SEABRA, José Augusto. **Fernando Pessoa ou o Poetodrama**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 14.
[129] SEABRA, José Augusto. Op. Cit. p. 90.
[130] LOURENÇO, Eduardo. **Fernando Pessoa Revisitado**. 2ª ed. Lisboa: Moraes Editores, 1981. p.27.

> [...] há autores que escrevem dramas e novelas; e nesses dramas e nessas novelas atribuem sentimentos e idéias às figuras, que as povoam, que muitas vezes se indignam que sejam tomados por sentimentos seus, ou idéias suas. Aqui a substância é a mesma, embora a forma seja diversa.[131]

Octavio Paz concorda com Fernando Pessoa quando este diz: “sou um poeta dramático”. E sobre os heterônimos, Paz afirma que “Caeiro, Reis e Campos são os heróis de uma novela que Pessoa nunca escreveu”[132]. A dificuldade de os leitores em compreender a obra de Pessoa está justamente ligada a esta dificuldade em aceitar que estas personagens não nascem de um drama, e sim, de poemas.

> Há algo de terrivelmente soez na mente moderna; as pessoas, que toleram toda a espécie de mentiras indignas na vida real e toda a espécie de realidades indignas, não suportam a existência da fábula. E isso é a obra de Fernando Pessoa: uma fábula, uma ficção.[133]

Fernando Pessoa tenta explicar o que são os heterônimos através do seguinte exemplo: “suponhamos que um supremo despersonalizado como Shakespeare, em vez de criar o personagem de Hamlet como parte de um drama, o criava como simples personagem, sem drama.”[134]

Analisando os heterônimos apenas do ponto de vista estético-poético, podemos observar que o “drama em gente” é um processo extremamente elaborado de criação literária. De acordo com Benedito Nunes, os heterônimos são:

> [...] último grau da poesia lírica, o artista, em vez de limitar-se à expressão de um, de vários ou de complexos sentimentos seus, criaria de si todo um personagem ou uma série de personagens, dotados de autonomia dramática e falando liricamente.[135]

---

[131] F. P. **Obras em Prosa**. p. 82.
[132] PAZ, Octavio. Op. cit., p. 21.
[133] PAZ, Octavio. Op. cit., p. 19.
[134] F. P. **Obras em Prosa**. p. 82.
[135] NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p.229.

No livro **Teoria Poética de Fernando Pessoa**, Lind critica a famosa carta enviada a Adolfo Casais Monteiro, datada de 13 de janeiro de 1935, onde o autor de **Mensagem** explica a origem do surgimento dos heterônimos. Segundo o crítico alemão, as informações contidas neste texto têm levado muitos estudiosos a uma "avaliação exagerada" da importância dos elementos romanescos nas personagens dos heterônimos. Na opinião dele, Pessoa estaria "cultivando a sua própria lenda" ao exaltar as características biográficas das personagens:

> [...] o nascimento dos heterónimos derivou, sobretudo, do propósito de querer concretizar certas posições literárias, cuja necessidade parecera evidente ao poeta num determinado momento histórico europeu. Visto tratar-se de tendências divergentes, cada uma delas só podia ser expressa por uma parte do Eu poético.[136]

Mesmo acreditando que há um exagero e uma grande valorização do caráter romanesco dos heterônimos, Lind reforça a questão de que as "personagens sem drama" nascem do texto, e não o contrário, e afirma que por trás da criação de cada heterônimo existia um "programa estético-literário."[137]

Pessoa se declara "dramaturgo" e, a respeito dessa declaração, Benedito Nunes diz que devemos entender que "a sua atitude como poeta é a do diálogo – célula do dramático, mas do diálogo incessante que se produziu entre si e o mundo, através dos outros que havia nele"[138].

As personagens criadas por Pessoa podem ser comparadas a outras grandes personagens literárias, e como diz Bréchon:

---

[136] LIND, Georg Rudolf. Op. Cit. p.95-97.
[137] Idem, ibidem.
[138] NUNES, Benedito. Op. Cit. p. 231.

> Os retratos que faz deles podem parecer arbitrários, mas, se os olharmos de perto, veremo-los perfeitamente congruentes: por um efeito de sua imaginação que para nós continua a ser misterioso, ele viu Caeiro, Reis e Campos como Balzac, Proust e Tolstoi viam seus heróis, com a diferença que, no caso de Pessoa, sua aparência física está na glosa (a carta a Casais Monteiro) e não no texto. Mas o texto revela-lhes a "personalidade".[139]

Fernando Pessoa transforma um poeta em vários poetas, faz um poeta dramático escrever poesia lírica. E o poeta *fingidor*, que *finge que é dor a dor que deveras sente*, transforma cada grupo de estados de sua alma mais aproximados em uma personagem, cada qual com seu estilo e sentimentos, que podem ser diferentes, e até mesmo opostos, aos da poesia na sua pessoa, "e assim se terá levado a poesia lírica – ou qualquer forma literária análoga em sua substância à poesia lírica – até à poesia dramática, sem todavia se lhe dar a forma de drama, nem explícita nem implicitamente."[140]

Mas por que Pessoa não colocou suas personagens em um teatro ou mesmo em um romance? Jorge de Sena responde:

> Criar peças de teatro é resignar-se a visão dramática a figuras cuja vida se desenvolve num palco, em dados momentos, em certas condições. É resignar-se à fixação convencional da própria riqueza dramática. E o mesmo se daria na criação romanesca. Ao passo que os heterônimos, presos à vida do autor e vivos de uma vida própria, cujos incidentes a imaginação do autor pode acumular e desenvolver infinitamente, são, por excelência, não a criação dramática, mas, mais fundo, o *próprio instinto dramático do fluir da vida*.[141] (grifos do autor)

Cabe a Eduardo Lourenço, no entanto, a explicação-síntese da aventura pessoana. A aventura em que, quase sem perceber, nos torna comparsas e testemunhas: "os seus plurais rostos foram a sua maneira de inventar uma face

---

[139] BRÉCHON, Robert. Op. Cit. p. 203.
[140] F. P. **Obras em Prosa**. p. 86
[141] SENA, Jorge. Op. Cit. p. 75.

para a universal falta dela. Não foi a sua aventura da ordem estética, mas sério e vero ‘drama em gente’, como o soube e disse.”[142]

[142] LOURENÇO, Eduardo. **Poesia e Metafísica**: Camões, Antero e Pessoa. 1° ed., Lisboa: Sá da Costa, 1983. p. 170.

## 2. RICARDO REIS PESSOANO

Fernando Pessoa deixou muitos registros sobre as suas personagens, registros dispersos, por vezes até contraditórios, mas bastante elucidativos. Os seus três heterônimos são poetas: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, mas ao contrário do que possa parecer, eles não se contentam em escrever apenas poemas. Encontramos na produção em prosa do escritor, inúmeros textos assinados pelos seus heterônimos, textos esses que contribuem em muito para definir o perfil de cada um deles. A prosa de Pessoa é fundamental para compreender a complexidade de sua obra e representa mais de dois terços das 27.543 páginas do espólio do escritor[143].

Na carta (já citada neste trabalho) escrita em 13 de janeiro de 1935 a Adolfo Casais Monteiro, Pessoa fornece os dados biográficos dos três heterônimos:

> 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 idades e vidas. **Ricardo Reis nasceu em 1887 (não lembro o dia nem o 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

[143] Cf. MOISÉS, Massaud. Fernando Pessoa prosador. In: PESSOA, Fernando. **O banqueiro anarquista e outras prosas**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

> 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 em Lisboa em inatividade. Caeiro era de estatura média, e, embora aparentemente frágil (morreu tuberculoso), não parecia tão frágil como era. **Ricardo Reis é um pouco, mas pouco mais baixo, mais forte, mais seco**. Álvaro de Campos é alto (1,75m de altura, mais 2cm do que eu), magro e um pouco tendente a curvar-se. Cara rapada todos – o Caeiro louro sem cor, olhos azuis; **Reis de um vago moreno mate**; Campos entre o branco e o 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. [...] Ensinou-lhe latim um tio beirão que era padre.[144] (grifos nossos)

Assim como Pessoa tem várias explicações a respeito do fenômeno heteronímico, o mesmo acontece quando o poeta relata como surgiu "dentro dele" cada um dos poetas. Ricardo Reis teria surgido em 1912, "quase por acaso", quando Fernando Pessoa teve a idéia de "escrever uns poemas de índole pagã", é o que Pessoa diz na carta: "tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis"[145]. No mesmo texto, ele conta que o heterônimo em questão teria surgido no mesmo dia que o mestre Caeiro e Álvaro de Campos, naquele que teria sido o dia triunfal de sua vida: 8 de março de 1914.

> Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir – instintivamente 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 já o *via*. E de repente, numa derivação oposta a de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jato, 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.[146] (grifos do autor)

---

[144] F. P. **Obras em Prosa**. p. 97-98.
[145] F. P. **Obras em prosa**. p. 96
[146] Idem, ibidem.

Mas essa versão relatada por Pessoa na carta, como referimos anteriormente, não é definitiva e nem deve ser considerada como verdade absoluta. O próprio Fernando Pessoa (em manuscrito escrito provavelmente em 1914), conta outra versão para o surgimento de Ricardo Reis:

> O Dr. Ricardo Reis nasceu dentro da minha alma no dia 29 de Janeiro de 1914, pelas 11 horas da noite. Eu estivera ouvindo no dia anterior uma discussão extensa sobres os excessos, especialmente de realização da arte moderna. Segundo o meu processo de sentir as cousas sem a sentir, fui-me deixando ir na onda dessa reação momentânea. Quando reparei estava pensando, vi que tinha erguido uma teoria neoclássica, e que a ia desenvolvendo. Achei-a bela e calculei interessante se a desenvolvesse segundo princípios que não adoto nem aceito. Ocorreu-me a idéia de a tornar um neoclassicismo "científico" [...] reagir contra duas correntes – tanto contra o romantismo moderno, contra o neoclassicismo à Maurras. [...][147]

Benedito Nunes também alerta para que não levemos ao pé da letra tudo o que o poeta diz, afinal "a sua atitude como poeta é a do diálogo – célula do dramático, mas do diálogo incessante que se produziu entre si e o mundo, [...] e que necessitou fixar formas definidas, para, por intermédio delas, recriar e interpretar a realidade"[148].

O heterônimo Ricardo Reis deixou um conjunto de mais ou menos 250 Odes, dessas, Fernando Pessoa publicou em vida cerca de 30 nas revistas Athena e Presença[149], o restante foi publicado postumamente. Para Bréchon, o que mais chama a atenção em uma leitura das Odes "é a extrema distinção da linguagem, o requinte do estilo, a nobreza do tom, a nitidez do que gostaríamos de chamar, como em música: *fraseado*"[150] (grifos do autor).

---

[147] F. P. **Obras em Prosa**. p. 139.
[148] NUNES, Benedito. Op. Cit. p. 231
[149] Cf. BRÉCHON, Robert. Op. Cit. p. 222
[150] Idem, ibidem.

De acordo com o mapa astral feito por Fernando Pessoa[151], Ricardo Reis nasceu no dia 19 de setembro de 1887, em Lisboa, às dezesseis horas e cinco minutos. Na referida carta a Adolfo Casais Monteiro, no entanto, a cidade natal de Ricardo Reis não é Lisboa, e sim, o Porto, mas como já vimos, não há precisão nos registros deixados por Pessoa sobre seus heterônimos. Ricardo Reis teria sido educado num colégio de jesuítas, onde recebeu uma educação clássica e estudou o helenismo. Essa formação clássica aparece refletida em sua obra tanto no nível formal (odes à maneira clássica), como na temática abordada e na própria linguagem utilizada (faz uso de um vocabulário erudito e de uma sintaxe rebuscada).

Ricardo Reis foi um poeta neoclássico, um erudito que insistia na defesa dos valores tradicionais, tanto na literatura quanto na política. Foi pelas suas convicções monárquicas que emigrou para o Brasil em 1919, após a implantação da República em Portugal. Apesar de médico de profissão, pelos registros de Pessoa, não sabemos se exercia ou não a medicina.

Álvaro Cardoso Gomes diz que a poesia de Ricardo Reis oferece uma reflexão sobre as coisas: “mediada pela frieza e pelo controle emocional, controle este que se dá pela linguagem contida, pausada e pelo espartilho da forma poética escolhida, a ode” [152]. O crítico diz ainda, que Reis “leva às últimas conseqüências o culto do estilo refinado, numa série de harmoniosas e incisivas odes, onde o traço dominante é a voz que se poupa, evitando o derramamento emotivo [...].”[153]

[151] F. P. **Obras em Prosa**. p. 91.
[152] GOMES, Álvaro Cardoso. Op. Cit. p. 27
[153] Idem, ibidem.

> 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.[154]

A poesia, para Ricardo Reis, não é um produto exclusivamente intelectual, o poeta defende que ela se baseia no sentimento, "ainda que se exprima pela inteligência"[155]. Para ele "um poema é a projeção de uma idéia em palavras através da emoção", mas alerta que "a emoção não é a base da poesia: é tão-somente o meio de que a idéia se serve para se reduzir a palavras"[156].

Reis escreveu algumas odes inspiradas em Horácio, onde defendeu idéias marcadas pelo epicurismo e pelo estoicismo:

> O epicurismo é característico daquele que "ama os prazeres, a comodidade, a vida agradável, a boa mesa; em geral, com a idéia acessória de certa arte e de certa delicadeza na eleição dos gozos"; o estoicismo, por sua vez, caracteriza-se pela "indiferença à dor, firmeza de alma posta aos males da vida".[157]

Segundo ele mesmo se definia, era um poeta neoclássico e neopaganista:

> Ao pagão moderno, exilado e casual no meio de uma civilização inimiga, só pode convir uma das duas formas últimas da especulação pagã – ou o estoicismo, ou o epicurismo. Alberto Caeiro não foi nem um nem outro, porque foi o Paganismo Absoluto, sem ramificação ou intenção segunda. Por mim, se em mim posso falar, quero ser ao mesmo tempo epicurista e estóico, certo que estou da inutilidade de toda a ação num mundo em que a ação está em erro, e de todo o pensamento, em um mundo onde o modo de pensar se esqueceu.[158]

---

[154] F. P. **Obras Poética**. p. 223.
[155] F. P. **Obras em Prosa**. p. 148
[156] F. P. **Obras Poética**. p.231.
[157] GOMES, Álvaro Cardoso . Op. Cit. p. 37.
[158] F. P. **Obras em Prosa**. p. 114.

Ricardo Reis herda dos antigos uma concepção do mundo natural. Através de sua poesia, podemos dizer que ele entende o mundo como algo cíclico, que sempre se repete:

> No ciclo eterno das mudáveis coisas
> Novo inverno após novo outono volve
> À diferente terra
> Com a mesma maneira.
> Porém a mim nem me acha diferente
> Nem diferente deixa-me, fechado
> Na clausura maligna
> Da índole indecisa.
> Presa da pálida fatalidade
> De não mudar-me, me infiel renovo
> Aos propósitos mudos
> Morituros e infindos.[159]

Álvaro Gomes diz que "dentro desta circularidade, todos os seres, inclusive os próprios deuses, são submissos ao princípio causal, que o poeta identifica com o Fado". O crítico acredita que:

> A figura de Cronos devorando os próprios filhos e sendo por um deles devorado – "Não se resiste/ Ao deus atroz/ Que os próprios filhos/ Devora sempre" – é a melhor imagem de um Universo, onde todos os seres se submetem ao Destino cíclico das coisas, onde as individualidades se anulam em prol de forças maiores e desconhecidas, onde o poeta não passa de um hábil artesão, a manipular, de modo diverso, idéias alheias.[160]

Para Ricardo Reis, os deuses estão acima de tudo e controlam o destino dos homens:

> Acima da verdade estão os deuses.
> Nossa ciência é uma falhada cópia
> Da certeza com que ele
> Sabem que há o Universo[161].

---

159 F. P. **Obra Poética**. p. 212.
160 GOMES, Álvaro Cardoso. Op. Cit. p. 32.
161 F. P. **Obra Poética**. p. 199.

O heterônimo era seguidor do classicismo greco-romano. Para Robert Bréchon, Ricardo Reis era mais romano que grego, por ser apreciador de Lucrécio, de Virgílio, de Propércio, e, sobretudo de Horácio, cujas Odes imita, tentando copiar-lhe o tom alegre.

> Assume a pose de poeta báquico, coroado de pâmpanos ou de rosas, uma taça de vinho na mão, deitado junto de Cloe, de Lídia ou de Neera. Mas tudo isso é puramente exterior. Não há nada de dionisíaco nessa poesia cerebral, sofisticada. Nada de carnal nem de sensual, somente uma elegante e exigente meditação sobre o destino, uma espécie de Pascal às avessas: é preciso viver como se cada instante fosse o último, sem nada depois que não seja total e definitiva ausência.[162]

Na tentativa de imitar a Antigüidade na sua perfeição ideal, o que sobressai na obra de Ricardo Reis, segundo Eduardo Lourenço, é "um fundo de angústia moderna, como moderna sob cor antiga, é a resposta para a não-resposta de onde nasce e extravasa"[163]. Para o crítico, Reis acredita que somos tempo e nada mais, somos "uma breve *luz* irrompendo sem razão no seio de uma Vida desprovida dela", e essa seria "a única maneira de ascender ao que é comum a homens e deuses"[164]:

> Só esta liberdade nos concedem
> Os deuses: submetermo-nos
> Ao seu domínio por vontade nossa.
> Mais vale assim fazermos
> Porque só na ilusão da liberdade
> A liberdade existe.
>
> Nem outro jeito os deuses, sobre quem
> O eterno fado pesa,
> Usam para seu calmo e possuído
> Convencimento antigo
> De que é divina e livre a sua vida.

[162] BRÉCHON, Robert. Op. Cit. p. 221.
[163] LOURENÇO, Eduardo. Op. Cit. 43.
[164] Idem, ibidem.

Nós, imitando os deuses,
Tão pouco livres como eles no Olimpo,
Como quem pela areia
Ergue castelos para encher os olhos,
Ergamos nossa vida
E os deuses saberão agradecer-nos
O sermos tão como eles.[165]

Para Ricardo Reis, a sabedoria encontra-se na capacidade de não-reação, na desistência, na passividade: "Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo"[166]. Álvaro Gomes diz que a proposta de Reis é que as pessoas esvaziem a consciência, não se comprometam com as coisas, mantenham um distanciamento proposital da vida. Pois "o homem que se interroga e às coisas, passa a sofrer, porque a consciência lhe pesa", mas não só isso: "a memória de amores, o acúmulo de bens também se constituem em empecilhos, visto que prendem o ser a alguma coisa e ao mesmo tempo preenchem a consciência de um peso do qual o 'eu' não mais se libertará"[167].

Jacinto do Prado Coelho afirma que mais pungente que a idéia da morte na obra de Ricardo Reis "é a sensação de que a vida consiste numa série de mortes sucessivas, de que o tempo é irreversível"[168].

Melhor destino que o de conhecer-se
Não frui quem mente frui. Antes, sabendo,
    Ser nada, que ignorando:
    Nada dentro de nada.
Se não houver em mim poder que vença
As Parcas três e as moles do futuro,
    Já me dêem os deuses
    O poder de sabê-lo;
E a beleza, incriável por meu sestro,
Eu goze externa e dada, repetida
    Em meus passivos olhos,
    Lagos que a morte seca.[169]

[165] F. P. **Obras Poética**. p.196.
[166] F. P. **Obras Poética**. p. 193.
[167] GOMES, Álvaro Cardoso. Op. Cit. p. 37.
[168] COELHO, Jacinto. **Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa**. 2ª ed., Lisboa: Editorial Verbo, 1963. p. 32.
[169] F. P. **Obra Poética**. p. 210.

Reis procura na sabedoria dos antigos um remédio para seus males. O classicista teme ao futuro, diz preferir o presente precário a um futuro que desconhece.

> Nada fica de nada. Nada somos.
> Um pouco ao sol e ao ar nos atrasamos
> Da irrespirável treva que nos pese
> Da humilde terra imposta,
> Cadáveres adiados que procriam
>
> Leis feitas, estátuas vistas, odes findas –
> Tudo tem cova sua. Se nós, carnes
> A que um íntimo sol dá sangue, temos
> Poente, por que não elas?
> Somos contos contando contos, nada.[170]

A filosofia de Reis é de um niilismo total. Para o heterônimo: "não somos nada, não temos nada, não fazemos nada que dure" e a vida "é um breve adiamento da morte". Robert Bréchon afirma que Reis "tem consciência intensa da brevidade de tudo, da perpétua ameaça do tempo que corre, da fragilidade de nossas obras, que se desfazem em pó ou em fumo como nossos corpos"[171].

> Breve o dia, breve o ano, breve tudo.
> Não tarda nada sermos.
> Isto, pensado, me de a mente absorve
> Todos mais pensamentos.
> O mesmo breve ser da mágoa pesa-me,
> Que, inda que mágoa, é vida.[172]

A originalidade de Reis está em celebrar a brevidade do tempo que nos é dado a viver. A personagem criada por Fernando Pessoa acredita que não se deve desejar nada além do que se tem, não esperar nada da vida, não amar e também não ser amada, devemos não provocar o destino, "viver discreta e secretamente,

[170] F. P. **Obra Poética**. p. 223.
[171] BRÉCHON, Robert. Op. Cit. p.225.
[172] F. P. **Obra Poética**. p. 220.

sem se fazer notar pelos deuses".[173]

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.[174]

Ricardo Reis muitas vezes apresenta como interlocutores de seus poemas as musas Lídia, Cloe e Neera, a quem, vez ou outra, se refere como sua "amada", na maioria das vezes, chama-as de "companheiras de passeio" ou "amiga". Ele não pretende se envolver com elas, pelo contrário, deseja estabelecer um relacionamento fraco e inconsistente que não venha a lhe deixar recordações[175], como podemos observar neste poema:

Vem sentar-te comigo Lídia, à beira do rio.
Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos
Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.
(Enlacemos as mãos.)

Depois pensemos, crianças adultas, que a vida
Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa,
Vai para um mar muito longe, para ao pé do Fado,
Mais longe que os deuses.

Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos.
Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio.
Mais vale saber passar silenciosamente
E sem desassossegos grandes.
Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz,
Nem invejas que dão movimento demais aos olhos,
Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre correria,
E sempre iria ter ao mar.

Amemo-nos tranqüilamente, 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.

[173] BRÉCHON, Robert. Op. Cit. p.229.
[174] F. P. **Obra Poética**. p. 229.
[175] SQUEFF, Maria Ozomar Ramos. Op. Cit. p. 52.

> Colhamos flores, pega tu nelas e deixa-as
> No colo, e que o seu perfume suavize o momento –
> Este momento em que sossegadamente não cremos em nada,
> Pagãos inocentes da decadência
>
> Ao menos, se for sombra antes, lembrar-te-ás de mim depois
> sem que a minha lembrança te arda ou te fira ou te mova,
> Porque nunca enlaçamos as mãos, nem nos beijamos,
> Nem fomos mais do que crianças.
>
> E se antes do que eu levares o óbolo ao barqueiro sombrio,
> Eu nada terei que sofrer ao lembrar-me de ti.
> Ser-me-ás suave à memória lembrando-te assim - à beira-rio,
> Pagã triste e com flores no regaço.[176]

O amor é sempre qualquer coisa de profundo e eterno nas odes de Ricardo Reis, diz António Quadros, que destaca também o diálogo de "idealismo amoroso" e de "distância separativa" que o heterônimo apresenta sob uma forma requintada e fria. O amor para Ricardo Reis é, segundo Quadros, "ao mesmo tempo distante, corruptível, ilusório ou intelectual"[177].

## 2.1 Ficções do Interlúdio

De acordo com as anotações encontradas, Pessoa estava organizando seus escritos para futuras edições. Alguns desses textos indicam que planejava publicar a obra de seus heterônimos numa série intitulada **Ficções do Interlúdio**, textos que deveriam ser lidos e entendidos não como seus, mas de autoria de suas personagens:

> Por motivo temperamental que não proponho analisar, nem importa que analise, construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e idéias, os escreveria. Assim tem esses poemas de Caeiro, os de Ricardo Reis e os de Álvaro de Campos que ser considerados. Não há que buscar neles quaisquer idéias ou sentimentos meus, pois muitos deles exprimem idéias que não aceito, sentimentos que

[176] F. P. **Obra Poética**. p. 190.
[177] QUADROS, António. Op. Cit. p. 168.

> nunca tive. Há que os ler simplesmente como estão, que é, aliás, como se deve ler.[178]

Encontramos em sua obra alguns rascunhos de prefácios para essa série, onde ele apresenta as personagens-autoras e explica que é apenas um "editor" dos textos. Em carta escrita a Gaspar Simões em 28 de junho de 1932, o poeta fala sobre os planos de publicar, ainda naquele ano, um ou dois livros dos heterônimos. Mas a idéia não é nova, um ano ou dois após o "dia triunfal", ou seja, por volta de 1915/1916, Pessoa escreveu um "Prefácio às Ficções do Interlúdio":

> A atitude que deveis tomar para com estes livros publicados e a de quem não tivesse dado [*sic*] esta explicação, e os houvesse lido, tendo-os comprado, um a um, de cima das mesas de uma livraria. [...] Deveis supor [...] que menti; que ides ler obras de diversos poetas, ou de escritores diversos, e que através delas podeis colher emoções ou ensinamentos deles, em que eu, salvo como publicador, não estou nem colaboro. [...] Finjo? Não finjo. Se quisesse fingir, para que escreveria isto? Estas cousas passaram-se, garanto; onde se passaram não sei, mas foi tanto quanto neste mundo qualquer cousa se passa, em casas reais, cujas janelas abrem sobre países realmente visíveis. [179]

Em outro texto, escrito provavelmente em 1930, também apontado como rascunho para um prefácio de uma edição de suas obras, Pessoa diz que o primeiro volume é de "substância dramática", e afirma que "nem esta obra, nem as que se lhe seguirão têm nada que ver com quem as escreve" e apresenta os livros que serão publicados e seus autores:

> Primeiro, este volume, *Livro do Desassossego*, escrito por quem diz de si próprio chamar-se Vicente Guedes; depois *O Guardador de Rebanhos* e outros poemas e fragmentos do (também, e do mesmo modo, falecido) Alberto Caeiro, que nasceu próximo de Lisboa em 1889 e morreu onde nascera em 1915. 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 cousa que seja.
>
> Este Alberto Caeiro teve dois discípulos e um continuador filosófico.

[178] F. P. **Obras em Prosa**. p. 87.
[179] PESSOA, Fernando. apud*:* BRÉCHON, Robert. Op. Cit. p.205-206.

> Os dois discípulos, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, seguiram caminhos diferentes; tendo o primeiro intensificado e tornado artisticamente ortodoxo o paganismo descoberto por Caeiro, e o segundo, baseando-se em outra parte da obra de Caeiro, desenvolvido um sistema inteiramente diferente, e baseado inteiramente nas sensações. O continuador filosófico, Antônio Mora (os nomes são tão inevitáveis, tão impostos de fora como as personalidades), tem um ou dois livros a escrever, onde provará completamente a verdade metafísica e prática, do paganismo. Um segundo filósofo desta escola pagã, cujo nome, porém, ainda não apareceu na minha visão ou audição interior, dará uma defesa do paganismo baseada, inteiramente, em outros argumentos.[180]

Segundo Bréchon, Pessoa chegou a cogitar a hipótese de publicar a obra de seus heterônimos separadamente, apenas com o nome do autor fictício. No sumário do primeiro número da revista Orpheu, de janeiro-março de 1915, aparece o título do *drama-estático* "Marinheiro", de Fernando Pessoa e do "Opiário" e da "Ode Triunfal", de Álvaro de Campos, sem que se estabeleça nenhuma ligação entre os dois, "no interior da revista, porém, o *Opiário* e a *Ode Triunfal* são apresentados, de maneira ambígua, como 'duas composições de Álvaro de Campos publicadas por Fernando Pessoa'"[181]. Mais adiante, por volta de 1925, contribuindo para a ficção heteronímica, "Pessoa escreve sobre Reis, Reis escreve sobre Campos, Campos escreve sobre Caeiro, nos jornais ou nas revistas, sem que o público, a princípio possa suspeitar de que se trata do mesmo escritor."[182]

Para demonstrar o pensamento das personagens-poetas, Pessoa dialoga com elas e as faz dialogarem entre si. O poeta dá voz às suas próprias personagens, que opinam, através de textos críticos, sobre a obra dos outros heterônimos. Este diálogo que o criador organiza entre as suas criaturas, confirma uma integridade artística e nos permite entender melhor o que pensam e como se caracterizam essas personagens pessoanas.

---

[180] F. P. **Obras em Prosa**. p. 82-83..
[181] BRÉCHON, Robert. Op. Cit. p.204-205.
[182] Idem, ibidem.

> Pessoa concebe este diálogo, [...] não como independente da obra poética mas como a sua desdobragem, o seu eco prolongado. Ao projetar a série de livros que iriam constituir as *Ficções do Interlúdio*, ele fala mesmo de "um (livro), curioso mas muito difícil de escrever, que contém o debate estético entre mim, o Ricardo Reis e o Álvaro de Campos, e talvez, ainda, outros heterônimos". De um tal debate produziu Pessoa inúmeras notas dispersas (rascunhos de prefácios, esboços de ensaios, alusões ocasionais), em que os heterônimos analisam ou comentam as artes poéticas respectivas, o que dá por vezes lugar a uma viva polêmica quer acerca da natureza da poesia em geral, quer das teorias propugnadas por cada um, ou imanentes às suas obras.[183]

António Quadros diz que Pessoa gostava "de fingir, de pôr máscara, de enganar", mas que o seu fingimento "nunca era ofensivo, era apenas desconcertante e inesperado", de acordo com o biógrafo o poeta "chegava ao ponto, por exemplo, de escrever polémicas entre seus heterónimos, polémicas por vezes (dir-se-ia) muito mais que literárias". Poucos meses antes de morrer, Pessoa preparava uma polêmica entre Álvaro de Campos e Ricardo Reis.

> De tal modo se colocava exteriormente a estes seus dois heterônimos, o primeiro, rigoroso e purista na forma, que, contando o caso a Eduardo Freitas da Costa lhe disse, a certa altura: *Nota que essa preocupação de purismo do Reis é completamente idiota*![184] (grifos do autor)

Na carta em que explica a gênese da heteronímia, Fernando Pessoa diz que criou uma *coterie* inexistente e faz referências a discussões e divergências entre suas personagens:

> 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 ainda assim 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.[185]

---

[183] SEABRA, José Augusto. Op. Cit. p. 7.
[184] QUADROS, António. Op. Cit. p. 141.
[185] F. P. **Obras em Prosa**. p. 97.

Fernando Pessoa, através de um texto assinado por Frederico Reis, uma de suas tantas – mais de 70 - personalidades literárias, diz que a filosofia da obra de Ricardo Reis resume-se “num epicurismo triste” e acredita que:

> 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 lhe apraz. Não deve procurar os prazeres violentos, e não deve fugir às sensações dolorosas que não sejam extremas.
>
> Buscando o mínimo de dor ou [...], o homem deve procurar sobretudo a calma, a tranqüilidade, abstendo-se do esforço e da atividade útil.
>
> [...] Tudo isso se apóia num fenômeno psicológico interessante: numa crença real [?] e verdadeira nos deuses da Grécia antiga, admitindo Cristo [...] como um deus a mais, mas mais nada – idéia esta de acordo com o paganismo e talvez em parte inspirada pela idéia (puramente pagã) de Alberto Caeiro de que o Menino Jesus era “o deus que faltava”.[186]

O crítico Álvaro Cardoso Gomes afirma que, ao conceber Jesus Cristo como um deus a mais entre os deuses, Ricardo Reis critica o que chama ironicamente de *Cristismo*, “pelo seu caráter subjetivo e transcendental”, o heterônimo considera que “esse subjetivismo é o responsável pelo monoteísmo, ou seja, desprezando a realidade exterior, o cristão inventa um deus, projeção de sua subjetividade”[187]. Em seus poemas, Reis coloca Cristo no mesmo nível dos outros deuses:

> Não a Ti, Cristo, odeio ou te não quero.
> Em ti como nos outros creio deuses mais velhos.
> Só te tenho por não mais nem menos
> Do que eles, mas mais novo apenas.
>
> Odeio-os sim, e a esses com calma aborreço,
> Que te querem acima dos outros teus iguais deuses.
> Quero-te onde tu stás, nem mais alto
> Nem mais baixo que eles, tu apenas.
>
> Deus triste, preciso talvez porque nenhum havia
> Como tu, um a mais no Panteão e no culto,
> Nada mais, nem mais alto nem mais puro
> Porque para tudo havia deuses, menos tu.

[186] F. P. **Obras em Prosa**. p. 140.
[187] GOMES, Álvaro Cardoso. Op. Cit. p. 31.

Cura tu, idólatra exclusivo de Cristo, que a vida
É múltipla e todos os dias são diferentes dos outros,
E só sendo múltiplos como ele
'Staremos com a verdade e sós.[188]

Não a Ti, Cristo, odeio ou menosprezo
Que aos outros deuses que te precederam
Na memória dos homens.
Nem mais nem menos és, mas outro deus.

No Panteão faltavas. Pois que vieste
No Panteão o teu lugar ocupa,
Mas cuida não procures
Usurpar o que aos outros é devido.

Teu vulto triste e comovido sobre
A 'steril dor da humanidade antiga
Sim, nova pulcritude
Trouxe ao antigo Panteão incerto.

Mas que os teus crentes te não ergam sobre
outros, antigos deuses que dataram
Por filhos de Saturno
De mais perto da origem igual das coisas.

E melhores memórias recolheram
Do primitivo caos e da Noite
Onde os deuses não são
Mais que as estrelas súbditas do Fado.

Tu não és mais que um deus a mais no eterno
Não a ti, mas aos teus, odeio, Cristo.
Panteão que preside
À nossa vida incerta.

Nem maior nem menor que os novos deuses,
Tua sombria forma dolorida
Trouxe algo que faltava
Ao número dos divos.

Por isso reina a par de outros no Olimpo,
Ou pela triste terra se quiseres
Vai enxugar o pranto
Dos humanos que sofrem.[...] [189]

Discípulo de Alberto Caeiro, Ricardo Reis é seguidor de um neopaganismo ortodoxo. No texto “Programa Geral do Neopaganimso Português”[190], atribuído ao heterônimo, ele diz que essa corrente considera a religião cristã como um produto da decadência romana “como uma mera heresia pagã, heresia que

[188] F. P. **Obra Poética**. p. 205.
[189] Idem, ibidem.
[190] F. P. **Obras em Prosa**. p.169-171.

atinge a essência e não a forma, da fé". Reis diz ainda que o *cristismo*, para os neopagãos ortodoxos, "é uma violação das leis do equilíbrio que regem, ou devem reger, a nossa civilização", também consideram o cristismo um "produto de uma degenerência nas idéias e nos sentimentos de onde deriva o stado perpetuamente mórbido da nossa civilização". No mesmo ensaio, Ricardo Reis refere-se a outros textos sobre o paganismo que seriam publicados por Fernando Pessoa e companhia[191].

> Publicaremos, na altura em que estiverem prontas, as duas obras teóricas onde se apóia, nos seus dois ramos divergentes, o neopaganismo português: O *Regresso dos Deuses* de Antônio Mora e *O Paganismo Superior* de Fernando Pessoa. Além disso, porém, será publicada aquela obra fundamental de onde parte todo este movimento, sobretudo naquele seu ramo a que chamamos o ortodoxo – *O Guardador de Rebanhos, E Outros Poemas e Fragmentos*, de Alberto Caeiro (1889-1915).[192] (grifos do autor)

Ainda falando sobre o neopaganismo português, Reis afirma que os neopagãos rejeitam por completo a obra cristã, seja na forma direta ou nas suas formas indiretas. O poeta diz que eles rejeitam também :

> [...] a democracia, todas as formas de governo não-aristocrático, todas as fórmulas humanitárias, todas as fórmulas de desequilíbrio como, por exemplo, o imperialismo germânico ou a democracia aliada; rejeitamos o feminismo, porque pretende igualar a mulher ao homem e conceder à mulher direitos políticos e sociais, quando a mulher é um ser inferior apenas necessário à humanidade para o fato essencial mas biológico apenas da sua continuação, rejeitamos as ternuras anticientíficas, como o vegetarismo, o antialcoolismo, o antivivisseccio-nismo, não admitindo direitos aos animais inferiores ao homem. Rejeitamos o princípio pacifista; rejeitamos os imperialismos modernos, de índole católica todos – todo o sacro império romano que cada Inglaterra ou cada Alemanha ocultamente quer ser.
>
> Nisso estamos todos de acordo.
>
> Rejeitamos o spartanismo idiota dos eugenistas, e do aperfeiçoamento à máquina das raças. Rejeitamos a fórmula tradicionalista, porque à única verdadeira tradição civilizada é a tradição pagã: as outras tradições locais estéreis de efeito civilizacional, prejudiciais às nações. Povo conservador, povo morto.[193]

[191] Expressão usada por Jorge de Sena.
[192] F. P. **Obras em Prosa**. p.169-171.
[193] Idem, ibidem.

No texto “Cristianismo e Paganismo”, de Ricardo Reis, indicado como um rascunho de um prefácio para as obras de Alberto Caeiro, o heterônimo fala sobre “a essência do sistema religioso da Grécia e da Roma antigas”. Diz ele que o fato de ser politeísta não distingue o paganismo greco-romano, pois há muitos tipos de politeísmo, de várias espécies. Também não é “a alegria e a sensualidade” que distingue o sistema, afinal:

> Esse conceito, que existe apenas nos ignorantes e nos que só pensam em paganismo como cousa diferente do cristismo, é, como a ciência sabe, um erro. [...] Sobre o ponto de vista da sensualidade é inútil tocar, porque só fala da sensualidade greco-romana quem ignora o caráter grego e romano. A castidade grega é cousa sabida e assente para os estudiosos; a disciplina romana, a austeridade de princípios dos romanos é cousa do conhecimento geral. O hábito de tomar uma parte pelo todo, que faz com que a Roma meio cristã da decadência seja considerada como típica do paganismo, é causa de erro crasso do vulgo a esse respeito. O cristianismo é , como religião, mais alegre que o paganismo, e é mais sensual também.[194]

Para Ricardo Reis, o caráter firmemente objetivo é o que distingue o paganismo greco-romano, que, embora diferente nos dois povos, apresenta como ponto comum “a tendência para colocar na Natureza exterior, ou num princípio, embora abstrato derivado dela, o critério da Realidade, o ponto da Verdade, a base para a speculação e para a interpretação da vida”[195].

O objetivismo absoluto greco-romano é, para Ricardo Reis, a essência do paganismo. Ele alega que para os gregos, o objetivismo “floriu na especulação e na interpretação da vida” e para os romanos, “na segura experiência e compreensão prática”, ou seja “como diria um sintético excessivo”, “nos primeiros era inteligência e

[194] F. P. **Obras em Prosa**. p.185-189.
[195] Idem, ibidem.

emoção", e nos segundos, "vontade"[196].

A crença de Ricardo Reis nos deuses é analisada por Georg Rudolf Lind, para quem os deuses em que o heterônimo finge acreditar não são "os deuses antigos na sua juventude e frescura homéricas". O crítico afirma que Reis serve-se da noção de outra personalidade literária, António Mora, para quem "os deuses são as idéias humanas em passagens de noções concretas para idéias abstratas"[197]. Por isso os deuses de Reis permanecem esquemáticos, sem cor nem forma, plasticamente pouco convincentes. Essa questão pode ser exemplificada através do poema:

> [...]
> Vê como Ceres é a mesma sempre
> E como os louros campos intumesce
> E os cala prás avenas
> Dos agrados de Pã.
>
> Vê como com seu jeito sempre antigo
> Aprendido no origem azul dos deuses,
> As ninfas não sossegam
> Na sua dança eterna.
>
> E como as hemadríades constantes
> Murmuram pelos rumos das florestas
> E atrasam o deus Pã.
> Na atenção à sua flauta.
>
> Não de outro modo mais divino ou menos
> Deve aprazer-nos conduzir a vida,
> Quer sob o ouro de Apolo
> Ou a prata de Diana.
>
> Quer troe Júpiter nos céus toldados.
> Quer apedreje com as suas ondas
> Netuno as planas praias
> E os erguidos rochedos.
>
> Do mesmo modo a vida é sempre a mesma.
> Nós não vemos as Parcas acabarem-nos. [...][198]

[196] Idem, ibidem.
[197] F. P. **Obras em Prosa**. p. 206.
[198] F. P. **Obra Poética**. p. 226.

Outro texto que contribui para a compreensão das idéias de Ricardo Reis é uma discussão entre ele e Álvaro de Campos sobre *idéia*, *emoção* e *ritmo*[199]. Campos define poesia como uma prosa em que o ritmo é artificial, diz que este artifício cria pausas especiais e antinaturais, determinadas pela escrita do texto. Reis discorda, para ele "a poesia é música que se faz com idéias, e por isso com palavras", destaca que quanto mais fria for a poesia, mais verdadeira ela será.

> A emoção não deve entrar na poesia senão como elemento dispositivo do ritmo, que é a sobrevivência longínqua da música no verso. E esse ritmo, quando é perfeito, deve antes surgir da idéia que da palavra. Uma idéia perfeitamente concebida é rítmica em si mesma; as palavras em que perfeitamente se diga não têm poder para a apoucar. Podem ser duras e frias: não pesa – são únicas e por isso as melhores. E, sendo as melhores, são as mais belas.
>
> De nada serve o simples ritmo das palavras se não contêm idéias. Não há nomes belos, senão pela evocação que os torna nomes.[200]

Para Ricardo Reis, em tudo o que se diz há idéia e emoção, seja poesia ou prosa. O que difere as duas formas, na sua opinião, é que a poesia utiliza para expressar emoção, além da palavra, o ritmo, a rima, a estrofe. Critica os poemas de Campos, diz que são "um extravasar de emoção", pois "a idéia serve a emoção, não a domina". Reis alega que "no sentido em que Campos diz que são artifícios o ritmo, a rima e a estrofe, se pode dizer que são artifícios a vontade que corrige defeitos, a ordem que policia sociedades, a civilização que reduz os egoísmos à forma sociável".[201] O poema "Ponho na altiva mente o fixo esforço/ Da altura, e à sorte deixo,/ E as suas leis, o verso;/ Que, quanto é alto e régio o pensamento,/ Súbita a frase o busca/ E o 'scravo ritmo o serve"[202] sintetiza e ilustra a arte poética de Reis.

---

[199] F. P. **Obras em Prosa**. p. 142.
[200] F. P. **Obras em Prosa**. p. 143.
[201] F. P. **Obras em Prosa**. p.144.
[202] F. P. **Obra Poética**. p. 225.

Álvaro de Campos, no artigo “Louvor e Crítica a R. Reis”, discorda das idéias defendidas por Reis sobre a arte poética, rebate suas críticas e defende um ponto de vista oposto ao dele, sem com isso deixar de admirar a sua poesia:

> [...] Não concebo, porém, que as emoções, nem mesmo as do Reis, sejam universalmente obrigadas a odes sáficas ou alcaicas, e que Reis, quer diga a um rapaz que não lhe fuja, quer diga que tem pena de ter que morrer, o tenha forçosamente que fazer em frases súditas que por duas vezes são mais compridas e por duas vezes mais curtas, e em ritmos escravos que não podem acompanhar frases súditas senão em dez sílabas para as duas primeiras, e em seis sílabas as duas segundas, num graduar de passo desconcertante para a emoção.
>
> Não censuro o Reis mais que qualquer poeta. Aprecio-o, realmente, e para falar a verdade, acima de muitos, de muitíssimos. A sua inspiração é estreita e densa, o seu pensamento compactamente sóbrio, a sua emoção real se bem que demasiadamente virada para o ponto cardeal chamado Ricardo Reis. Mas é um grande poeta – aqui o admiro -, se é que há grandes poetas neste mundo fora do silêncio de seus próprios corações.[203]

Ricardo Reis é autor de várias tentativas de prefácios (nunca publicados como tais) das obras de Alberto Caeiro. Estes textos nos permitem conhecer um pouco mais sobre o discípulo que escreve sobre o mestre, e também entender melhor como funciona esse “teatro” de Fernando Pessoa, onde as personagens dialogam entre si, através dos textos, como se realmente tivessem existido e convivido uns com os outros. Em um dos prefácios, Reis conta por que foi designado a escrevê-lo:

> Os parentes de Alberto Caeiro, a quem ele deixou entregue o seu livro completo, e os poemas dispersos que o suplementam, quiseram que eu, a única pessoa a quem o Destino concebeu que pudesse considerar-se discípulo do poeta, fizesse uma espécie de apresentação, ou de prefácio explicativo, à coleção de seus poemas.
>
> O encargo, por grato que seja à minha amizade e à minha admiração, é oneroso deveras para a consciência que tenho dos limites da minha competência. Não que me escasseie a sensibilidade espontânea, com que sinta, e a sensibilidade intelectual com que aprecie os poemas, ou que me falhe, para falar a verdade, a justa noção de quanto eles pesam – porque hão-de pesar – na balança da história literária; mas porque nem tenho nome

[203] F. P. **Obras em Prosa**. p.141.

> conhecido com que faça prevalecer, como quereria, a justiça da minha apreciação, nem me deram os Deuses aquele estilo que, por translúcido, conquiste adeptos, ou por entusiástico, os subjugue.[204]

Em outra tentativa de prefaciar as obras de Caeiro, Fernando Pessoa revela a proximidade de seus três heterônimos: Ricardo Reis apresenta o poeta Alberto Caeiro da Silva, e diz que seus poemas foram quase todos escritos numa quinta do Ribatejo, tanto os do livro intitulado "O Guardador de Rebanhos", como os do livro, "ou o que quer que fosse, incompleto, chamado *O Pastor Amoroso*, e alguns dos primeiros, que eu mesmo, herdando-os para publicar, com todos os outros, reuni sob a designação, que **Álvaro de Campos** me sugeriu bem, de *Poemas Inconjuntos*"[205] (grifo nosso).

Ricardo Reis diz, ainda, que, quando lhe foi entregue a tarefa de publicar os livros do mestre, pensou em "fazer um largo estudo crítico e excursivo sobra a obra de Caeiro e a sua natureza e natural destino"[206], mas alega que não pode fazer estudo algum que o satisfizesse. Com a publicação dos textos inéditos de Fernando Pessoa, vieram a público vários rascunhos assinados por Reis sobre a obra de Caeiro, várias tentativas de estudos que, talvez, não estivessem a contento de Fernando Pessoa, por isso a afirmação anterior, de que nenhum estudo era satisfatório.

De acordo com um dos textos, Ricardo Reis não teria aceitado facilmente a "difícil tarefa" de escrever um prefácio para os poemas de Caeiro, pois, segundo ele, muito refletiu antes de aceitar tal incumbência. Em um dos rascunhos,

---

[204] F. P. **Obras em Prosa**. p. 111.
[205] F. P. **Obras em Prosa**. p. 115.
[206] F. P. **Obras em Prosa**. p. 116.

o heterônimo afirma que:

> Morto o autor destes poemas, e deixados eles ao abandono, pediu-me aquela pessoa da sua família, que tomou sobre si o honesto encargo de os imprimir, que lhes pusesse aquele prefácio que só eu – escrevia – talvez lhes pudesse pôr. Grande fora a minha amizade, e maior – porque maior pôde ser – a minha admiração pelo homem maravilhoso que criou esses poemas. Mas não acedi ao convite que me fora feito sem que, primeiro, a sós com a minha reflexão, vezes sobre vezes hesitasse sobre se devia aceitar.[207]

Interessante também é uma nota editorial assinada por A.L.C/J.C, encontrada nos manuscritos de Fernando Pessoa, explicando o atraso na publicação das obras de Alberto Caeiro, pois "esperava-se a apresentação do Sr. Dr. Ricardo Reis, e, como este tinha de vir da América, houve mais demora do que se esperava na publicação do livro". A nota diz ainda, que "além do prefácio, o Sr. Dr. Ricardo Reis também deu ordens para a coleção de poemas que vai no fim do livro sob o título *O Andaime*" e que as notas do livro "são também do Sr. Dr. Ricardo Reis", escolhido por ser discípulo de Caeiro. O texto termina identificando Ricardo Reis como "professor de latim (humanidades) num importante colégio americano"[208].

Em outro rascunho de prefácio para Caeiro, este provavelmente de 1917, Ricardo Reis descreve um episódio que teria ocorrido quatro anos antes, uma discussão surgida supostamente em 1912:

> Quando, há quatro anos, eu tive ocasião de mostrar a Alberto Caeiro, em Lisboa, a que princípios conduziu a sua obra, ele negou que ela a tais princípios conduzisse. Para Caeiro, objetivista absoluto, os próprios deuses pagãos eram uma deformação do paganismo. Objetivista abstrato, os deuses já eram a mais no seu objetivismo. Ele bem via que eles eram feitos à imagem e semelhança das cousas materiais; mas não eram as cousas materiais, e isso lhe bastava para que nada fossem.

---

[207] Idem, ibidem.
[208] F. P. **Obras em Prosa**. p. 134.

> As cousas, para mim, têm outro sentido. Os deuses gregos representam a fixação abstrata do objetivismo concretizador. Nós não podemos viver sem idéias abstratas, porque sem elas não podemos pensar. O que devemos é furtar-nos a atribuir-lhes uma realidade que derive da matéria de onde as extraímos. Assim acontece aos deuses. [...] Os deuses pertencem à categoria das abstrações [...]. Os deuses são, portanto, reais e irreais ao mesmo tempo. [...] Pessoalmente creio na existência dos deuses; creio no seu número infinito, na possibilidade de o homem ascender a deus.[209]

Muito de Ricardo Reis é revelado através dos textos que escreve sobre o seu mestre. No ensaio "O objetivismo de Caeiro"[210], também provavelmente de 1917, diz que fala de si, porque de ninguém melhor poderia falar, e diz que se entrega também "ao mesmo exercício literário que Caeiro" e que é "disciplinarmente, do mesmo paganismo que Caeiro". Mais adiante no texto, continua relacionando sua obra com a do mestre e destaca a importância do encontro dos dois para a sua formação:

> Mas sem Caeiro tudo isso me seria impossível. Eu sou, é certo, um pagão nato. Por um *lusus naturae*, cuja razão não sei, mas que é curioso que acontecesse a pouca distância no tempo daquele que Caeiro representa, nasci com um temperamento tal, que o objetivismo me é natural e próprio. Mas, repito, eu ficaria, quando muito, presa de um mal-estar instintivo e inexplicável, descrente no cristianismo e sem crença possível, se não tivesse vindo a revelação da obra de Caeiro. Eu era como cego de nascença, em quem há porém a possibilidade de ver; e o meu conhecimento com *O Guardador de Rebanhos* foi a mão do cirurgião que me abriu, com os olhos, a vista. [...] Exponho estes fatos, não só para mostrar o que é, num terreno apropriado, a influência da obra de Caeiro, como para que o leitor, sabendo-me assim grato, e por quanto sou grato, possa dar nas minhas palavras o desconto que julgue dever-se ao que nelas, de excessivo ou de deformador, haja posto a minha grata admiração.[211]

Ironicamente, Fernando Pessoa permite que seus heterônimos reflitam sobre as obras uns dos outros. Diálogos entre eles, como os apresentados anteriormente, podem servir como mais um indício de que se tratam de

[209] F. P. **Obras em Prosa**. p. 147.
[210] F. P. **Obras em Prosa**. p. 111.
[211] F. P. **Obras em Prosa**. p. 112.

“personagens sem drama”. Ora, quem melhor do que um heterônimo para falar da obra de outro heterônimo? Ricardo Reis não deixou registrados apenas possíveis prefácios e elogios à obra de Caeiro, encontramos também alguns apontamentos críticos, como no texto “Três defeitos da obra de Caeiro”[212], onde Reis diz que “por certo que a obra tem defeitos, e defeitos que, sendo para mim bem patentes, não empanam, salvo no pouco em que a empanam, a cintilação da obra”[213].

O primeiro defeito apontado por Reis é a forma poética adotada por Caeiro, ele considera o uso de versos livres como a mais “evidente” e “inadmissível” das falhas. Em seguida, aponta “o banho morno de emotividade cristã em que alguns poemas são envolvidos”, para ele, o defeito mais grave, pois “na obra do mais pagão, substancialmente, de todos os autores de todos os tempos, tal elemento desconsola e desconcerta, punge e desola”. O último defeito apontado por Reis é “o caminho seguido pela inspiração de Caeiro, a partir do fim de *O Guardador de Rebanhos* – isto é, a contar dos dois pequenos poemas *O Pastor Amoroso* até o fim”. O discípulo defende a idéia de que esses poemas foram escritos durante um período em que o mestre esteve doente, por isso diferem-se do restante de sua obra:

> O cérebro do poeta torna-se confuso, a sua filosofia se entaramela, os seus princípios sofrem a derrota que, na indisciplina da alma, representa em espírito o que seja a vitória ignóbil de uma revolução de escravos. O leitor que tenha seguido a curva ascencional de *O Guardador de Rebanhos* verá, passado esse conjunto de poemas, como a inspiração se deteriora e se confunde. [...]
>
> São estes os três defeitos que, a meu ver, empanam esta obra. São inevitáveis – um por o meio intelectual moderno, em que o autor vivia; outro pela própria espontaneidade e simpleza da obra, que buscava exprimir-se sem curar da forma, escrúpulo que ao discípulo, mais que ao mestre, compete; outra pela doença e pela perturbação do espírito. São defeitos

[212] F. P. **Obras em Prosa**. p. 120.
[213] idem, ibidem.

> inevitáveis, digo; não deixam por tal de ser defeitos, mas os efeitos inevitáveis são, em toda a obra, os menores.[214]

Rudolf Lind se questiona se Fernando Pessoa não estaria querendo divertir-se um pouco ao permitir que Ricardo Reis criticasse a obra de Caeiro. E pergunta ainda se Pessoa não teria deixado propositalmente falhas na obra do mestre para que fossem criticadas pelo discípulo, para "demonstrar, por meio duma censura assim, a rigidez doutrinária do Dr. Reis" [215]. Não importa se o poeta português planejou de antemão os ensaios críticos ou se percebeu posteriormente nas obras poéticas estas lacunas, que permitiam críticas, o que interessa destacar neste trabalho é este teatro o que Pessoa armou entre os heterônimos.

O semi-heterônimo António Mora é outra personagem fictícia de Fernando Pessoa que aparece criticando o comportamento de Ricardo Reis: "Quero que sejamos indiferentes para com uma época que nada pode querer de nós, e sobre a qual em nada podemos agir. Mas não quero que se cante esta indiferença como uma coisa boa. É isso que Ricardo Reis faz."[216] No Ricardo Reis criado por José Saramago encontraremos várias características comuns ao Ricardo Reis pessoano. Essa questão da sua indiferença perante a vida é uma delas.

---

[214] F. P. **Obras em Prosa**. p. 122.
[215] LIND, Rudolf. Op. cit. p. 119.
[216] F. P. **Obras em Prosa**. p. 301.

## 3. PERSONAGEM DE FICÇÃO

As Teorias Literárias, ao longo do século XX, evoluíram e se multiplicaram, afinal, já não era possível olhar para a literatura com os mesmos pressupostos do passado. Assim como o modo de narrar sofreu grandes transformações neste último século, a forma de pensar a literatura e, conseqüentemente, a forma de analisar as personagens de ficção, também.

Considerando que o objeto de estudo deste trabalho são duas personagens de ficção, recorremos às teorias sobre o assunto e selecionamos algumas abordagens que examinam e problematizam a questão dos seres ficcionais na narrativa, mostrando como diferentes correntes literárias abordam o tema e, também, as controvérsias geradas pelos estudos em questão.

Não é de hoje que os estudiosos da literatura se preocupam com a personagem de ficção, a questão é abordada desde a Antigüidade. Aristóteles, considerado o primeiro a pensar o assunto, destaca a semelhança entre os seres ficcionais e os seres humanos. Os aspectos levantados pelo pensador grego influenciam ainda hoje a nossa forma de lidar com a literatura e a arte. Os conceitos

de *mimesis* e *verossimilhança*, tão debatidos e estudados ao longo dos séculos, continuam influenciando as discussões sobre a personagem de ficção.

A *mimesis* remete ao nível de representação da narrativa literária, que compreende a intenção de construir um universo ficcional, um simulacro do mundo, *imitando* uma realidade concreta possível de ser vivenciada pelos seres humanos. Por isso, ainda hoje encontramos teses que se baseiam no conceito aristotélico para defender a idéia de que os seres humanos são as referências para as personagens de ficção e concentram as explicações para a compreensão destas.

Fernando Segolin, no livro **Personagem e Anti-personagem**, destaca, porém, que não são poucos os estudos que levantam outras questões relativas à *mimesis*, apresentando uma nova interpretação sobre o conceito aristotélico:

> [...] Embora o termo "mímesis" ressalte, na obra de Aristóteles, a faceta representativa da obra literária, não se pode deixar de notar que o autor da *Poética* estava igualmente atento em relação ao fato de que todo trabalho imitativo, por mais fiel que seja ao modelo a cópia oferecida, exige o desenvolvimento de uma operação ordenadora que, ao mesmo tempo em que nos remete para o ser imitado, igualmente aponta para a própria imitação, isto é, para a obra enquanto produto de um gesto mimético, que realça não mais o referente, mas o próprio modo como a imitação deste se configura.[217]

Ainda sobre o conceito de *mimesis*, Segolin cita os estudos de Willian Winsatt Jr. e Cleanth Brooks, que contestam as teses platônicas e deslocam o ponto de investigação "afastando-o daquilo que a poesia pode exprimir ou dizer-nos, num sentido prático ou até mesmo filosófico, a fim de o orientar em direção àquilo que a poesia pode encarnar ou ser em si mesma", tal deslocamento se daria pelo fato de a

[217] SEGOLIN, Fernando. **Personagem e Anti-personagem**. São Paulo: Olho d'Água, 1999. p. 15.

Poética aristotélica “se ocupar não só com o que é imitado ou refletido no poema, mas também com o próprio poema como forma ou modalidade de ser na qual a imitação se realiza”.[218]

Por toda a Idade Média e Renascença prevalecem as idéias defendidas por Aristóteles (na sua interpretação mais clássica – que relaciona os seres ficcionais aos homens) e também a concepção de Horácio (divulgador das idéias aristotélicas, que não vê as personagens apenas como meras reproduções de seres humanos, “mas também modelos a serem imitados por todos aqueles interessados em atingir sua excelência moral”)[219]. A personagem conserva sua força representativa durante o período medieval e renascentista, mantendo suas características antropomórficas e sua função ético-pedagógica valorizadas.

A concepção aristotélica vai predominar até meados do século XVIII, quando a questão passa a ser vista por uma lógica que vai estudar a personagem como a representação do universo psicológico de seu criador.

> Coincidindo com o apogeu da narrativa romanesca, estendem-se as pesquisas teóricas que procuram encontrar na gênese da obra de arte, nas circunstâncias psicológicas e sociais que cercam o artista, os mistérios da criação e, conseqüentemente, a natureza e a função da personagem. Nesse sentido, os seres fictícios não mais são vistos como imitação do mundo exterior, mas como projeção da maneira de ser do escritor. [220]

Até o século XVIII o romance é um gênero desprestigiado pela literatura. A partir de então, a consolidação do Liberalismo provoca profundas mudanças no mundo ocidental. A ascensão da burguesia européia e a derrocada da

---

[218] WINSATT Jr., William K. e BROOKS, Cleanth. Apud. SEGOLIN, Fernando. Op. Cit. p.15.
[219] SEGOLIN, Fernando. Op. Cit. p. 19.
[220] BRAIT, Beth. **A Personagem**. 2ª ed., São Paulo: Ática, 1985. p. 38.

aristocracia acabam afetando as rígidas barreiras entre as classes sociais e propiciando um novo estilo de vida, baseado na livre iniciativa, independente de títulos e antepassados.

O sistema de valores da estética clássica perde sua homogeneidade e a sua rigidez no século XVIII e um novo público leitor começa a se firmar: um público burguês. O romance, "gênero literário de ascendência obscura e desprezado pelos teorizadores das poéticas, conhece uma metamorfose e um desenvolvimento muito profundos"[221]. A narrativa romanesca afirma-se decisivamente no Romantismo e o alargamento do público leitor, ávido consumidor das obras, propicia uma imensa produção literária.

É nessa época que a personagem passa a ser considerada como um dos elementos mais atuantes na narrativa. Também é no Romantismo que a figura do autor passa a ser valorizada, ou mesmo supervalorizada.

> [...] as teses miméticas começam a ser combatidas e entram em franco declínio [...]. A gênese da obra de arte, os impulsos determinantes da criação artística passam a ser procurados não mais no mundo exterior, modelo sempre presente e docilmente submisso à vocação imitativa do artista, mas sim nas emoções, sentimentos e aspirações deste.[222]

Segolin defende a idéia de que essa mudança na forma de ver a personagem é, na verdade, apenas uma inversão de valores, que somente "transferiu-se para a subjetividade o que as doutrinas ligavam à realidade objetiva". A personagem passa, então, a ser vista como "representação do multifacetado universo psicológico de seu criador" e continua ostentando "com roupagem nova, as

[221] SILVA, Manuel de Aguiar. **A Estrutura do Romance**. Coimbra: Almedina, 1974. p.16.
[222] SEGOLIN, Fernando. Op. Cit. p. 22.

marcas antropomórficas de sempre".

> Deste modo, enquanto, desde meados do século XVIII e no decorrer de praticamente todo o século XIX, os estudos literários se ocupavam da explicação da gênese da atividade artística e da própria obra, buscando no autor, na sociedade, na herança genética, nas injunções históricas caracterizadoras de uma época, indícios que lhes permitissem desvendar o mistério da arte e da criação, a personagem assistia à persistente reproposição de seu caráter de retrato, deformado ou não, exterior ou interior do ser humano, sem que se evidenciasse preocupação maior no sentido de conhecer-lhe a natureza específica.[223]

Apesar do grande desenvolvimento apresentado pelo romance nos séculos XVIII e XIX, os estudos sobre a narrativa e o gênero romanesco pouco se alteraram neste período, e o "[...] conhecimento até então colhidos acerca da personagem permaneceram indiscutidos e imutáveis, sem que nada de relevante fosse realizado nesse domínio, a não ser a repetição de velhos chavões e amarelecidas premissas de cunho antropomórfico e pedagógico-moralista"[224].

Nas primeiras décadas do século XX, os escritores começam a experimentar novas formas de narrar e, também, de construir enredos e personagens. As teorias literárias em vigor não dão conta dessas inovações artísticas. Falando de inovações artísticas no início do século passado, convém lembrar aqui que é nesse período que Fernando Pessoa, autor moderno, inovador e ousado para o seu tempo, escreve e se destaca principalmente por trabalhar a questão do distanciamento entre o eu empírico e o eu lírico de um poema, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho.

---

[223] Idem, ibidem.
[224] SEGOLIN, Fernando. Op. Cit. p. 24.

O conceito de personagem de ficção continua relacionado ao modelo humano nas primeiras décadas do século passado, de certa forma ainda influenciado por princípios aristotélicos. É então que a personagem passa a ser vista não mais como representação psicológica, mas, sim, como um reflexo das estruturas sociais.

Em 1920, em Berlim, Georg Lukács reabre as discussões sobre romance e, também, sobre personagem de ficção com a publicação do livro **Teoria do Romance**, considerada uma das obras fundamentais da crítica literária do século passado. O livro começa com uma evocação das culturas fechadas, onde o autor localiza, num passado remoto, na era da epopéia, uma Grécia sonhada, onde o grego não tem dúvidas, só respostas, e ainda não conhece "nenhum caos". A epopéia expressa a concordância do que está no interior do homem com o seu exterior, apresentando um mundo fechado e perfeito onde o homem encontra-se incluído.

> É um mundo homogêneo, e tampouco a separação entre homem e mundo, entre eu e tu é capaz de perturbar sua homogeneidade. [...] Pois o homem não se acha solitário, como único portador da substancialidade, em meio a figurações reflexivas: suas relações com as demais figurações e estruturas que daí resultam são, por assim dizer, substanciais como ele próprio ou mais verdadeiramente plenas de substância, porque mais universais, mais "filosóficas", mais próximas e aparentadas à pátria original: amor, família, Estado.[225]

O romance, para Lukács, é a epopéia da era burguesa. O herói romanesco é chamado de herói problemático e, ao contrário do herói da epopéia - que não era um indivíduo, mas um duplo de uma ordem estabelecida que sempre consegue realizar as tarefas que lhe eram destinadas -, representa a distância entre

[225] LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 29.

o mundo como deveria ser e o mundo como se apresenta, sem sentido, fragmentado, degradado.

> Se a essência, no entanto, como no drama moderno, só é capaz de revelar-se e afirmar-se após uma disputa hierárquica com a vida, se toda a personagem carrega em si este conflito como pressuposto de sua existência ou como elemento motriz de seu ser, então cada uma das *dramatis personae* terá de se unir somente por seu próprio fio ao destino por ela engendrado; cada uma terá de nascer da solidão e, na solidão insuperável, em meio a outros solitários, precipitar-se ao derradeiro e trágico isolamento; cada palavra trágica terá de dissipar-se incompreendida, e nenhum feito trágico poderá encontrar uma ressonância que o acolha adequadamente.[226]

A teoria de Lukács rompe com a tradição aristotélica e propõe um novo olhar sobre a obra ficcional. O teórico húngaro entende o romance “não como uma tentativa de reprodução mimética do homem, através da imitação de suas ações e/ou paixões e sentimentos, mas como uma atividade tendente a explicitar sua situação no mundo”[227]. Apesar de apresentar uma nova visão sobre a estrutura do romance, Lukács não consegue se distanciar do modelo humano, pois, de acordo com a sua teoria, tanto a personagem quanto a estrutura romanesca estão submetidas à influência determinante das estruturas sociais.

Ainda na década de 20, surge outro estudo fundamental sobre o romance e as personagens de ficção. Em 1927, E. M. Forster publica o livro **Aspectos do Romance**. Para o crítico inglês, as personagens não surgem de repente, e, sim, são fornecidas por aquilo que o romancista imagina sobre outras pessoas e sobre si mesmo. Forster faz questão de ressaltar que as personagens não são iguais às pessoas reais, pois há uma diferença obrigatória, mesmo quando a personagem é inspirada em alguém que existe na vida real: ”se uma

[226] LUKÁCS, Georg. Op. Cit. p. 43.
[227] SEGOLIN, Fernando. Op. Cit. p. 25.

personalidade de um romance é igual à Rainha Vitória – não parecida, mas exatamente igual, então de fato é a Rainha Vitória, e o romance, ou toda a parte dele que aludir a essa personagem, tornar-se-á uma Memória"·[228].

Forster divide as personagens em *planas* e *redondas*. As personagens *planas* seriam aquelas definidas linearmente, que mantêm sempre o mesmo comportamento durante toda a obra e, como elas não alteram seu comportamento, nenhum ato ou reação sua pode surpreender o leitor. Já as personagens *redondas* são aquelas que surpreendem o leitor, que apresentam uma complexidade acentuada, caracterizadas pela acumulação de elementos diversificados e também por uma multiplicidade de traços.

> [...] o romance que tem alguma complexidade, requer com freqüência gente "plana", tanto quanto "redonda", e o resultado do seu entrechoque assemelha-se à vida com maior exatidão [...].
>
> [...] O teste para uma personagem redonda está nela ser capaz de surpreender de modo convincente. Se ele nunca surpreende é plana. Se não convence, é plana pretendendo ser redonda. Possui a incalculabilidade da vida – a vida dentro das páginas de um livro. E usando essa personagem, às vezes só e, mais freqüentemente, em combinação com a outra espécie, o romancista realiza a sua tarefa de aclimatação e harmoniza a raça humana com os outros aspectos de sua obra.[229]

Apesar de não ter se libertado de uma concepção psicológica e de se prender na relação entre os seres ficcionais e os humanos, os estudos de Forster são importantes porque apresentam uma preocupação com a estrutura da obra. Sua teoria pretende abranger todos os romances, ele não faz distinção entre as narrativas modernas e as produzidas nos séculos XVIII ou XIX, busca observar elementos comuns a todas as obras. Para Forster, o romance é um universo

[228] FORSTER, E. M. Op. Cit. p. 55.
[229] FORSTER, E. M. Op. Cit. p. 56-62.

organizado e lógico, não é uma expressão da experiência humana.

Outro autor que abre novas perspectivas para além do mimetismo tradicional é Edwin Muir, contemporâneo de Forster, que em 1928 publica o livro **A Estrutura do Romance**. O ensaísta inglês destaca a importância do distanciamento entre o romance e a vida real:

> Para ter em mente o romance, a primeira coisa que se deve fazer é aceitar (isto é, esquecer) coisas tais como: o romance é sobre a vida e a vida tem um padrão. Afinal de contas, o fato de que o romancista escreve sobre a vida não é assim tão extraordinário; é a única coisa de que ele tem algum conhecimento. Não é de causar surpresa que, ao escrever, ele inevitavelmente organize a vida num padrão, não importa o que possa pensar a respeito dela. Age desse modo porque está declarando algo e a vida não.[230]

Muir mantém a mesma tipologia usada por Forster para classificar as personagens, porém, preocupado com os princípios estruturais do romance, procura explicar os seres ficcionais não como representantes do homem, mas como produtos do enredo e da estrutura romanesca. Dionísio de Oliveira Toledo ressalta a importância das análises de Muir para os estudos estruturalistas posteriores:

> Edwin Muir é um estruturalista antes dos estruturalistas. Corresponde, historicamente, ao movimento que os formalistas russos criaram no outro lado da Europa. Talvez não estivesse tão consciente, como os russos, da necessidade do estudo científico da obra literária. Não importa, uma vez que chegou por outros rumos e noutras dimensões aos mesmos resultados obtidos por um Eichebaum ou um Jacobsen.[231]

A grande ruptura na forma de analisar a personagem acontece mesmo é com os formalistas russos. São eles que desvinculam a personagem do ser humano e tratam-na como um ser da linguagem. No Ocidente, os estudos dos

[230] MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**. Porto Alegre: Globo, s/d. p. 3.
[231] TOLEDO, Dionísio de Oliveira. Texto de Apresentação. In: MUIR, Edwin. Op. Cit. P. XV.

formalistas, iniciados em 1916, só serão amplamente divulgados a partir da década de 60. O principal objetivo desses teóricos era determinar um rigor científico para o estudo, desenvolver uma abordagem empírica, ou seja, conhecimento, observação, verificação, descrição e comprovação. Os formalistas se propunham a analisar os elementos que compõem o texto, não o conteúdo, mas sim os fatores que definem um texto como literário. A personagem passa a ser vista como um componente da narrativa e a questão do sujeito não é abordada.

O Formalismo Russo é considerado por alguns teóricos como um divisor de águas dentro da teoria literária. Beth Brait destaca que

> [...] os teóricos começam a explorar, desde a década de 50, os caminhos abertos pelos formalistas russos na década de 20. Roman Jakobson, Lévi-Strauss, Tzvetan Todorov, Claude Bremond, Roland Barthes, Julien Greimas e outros exploram as teses oferecidas pelos formalistas e encaminham os estudos da narrativa na direção exploratória de suas possibilidades estruturais.[232]

Um formalista desbravador de caminhos é o lingüista russo Vladimir Propp[233], que publica, em 1926, seu **Estudo Morfológico do Conto** (obra que chega ao Ocidente apenas em 1958). Na pesquisa dedicada ao conto fantástico russo, ele esboça os princípios axiomáticos de uma verdadeira revolução na crítica literária. O estudo de Propp é tido como o pioneiro na tentativa de uma sistematização da análise estrutural do conto.

Para realizar seu estudo, Propp selecionou um corpus de cem contos maravilhosos russos e analisou-os, através de um processo que visava a isolar os

[232] BRAIT, Beth. Op. cit. p. 44
[233] Os estudos desenvolvidos por Propp inspiraram, em diferentes aspectos, as produções de Lévi-Strauss, Claude Bremond, Tzvetan Todorov, Roland Barthes e Julien Greimas.

elementos primários e invariantes dos contos, em busca do esquema fundamental subjacente à multiplicidade das narrativas. Propp desenvolveu um trabalho morfológico descrevendo os contos de acordo com as suas partes constitutivas e as relações destas partes entre si e com o conjunto, pois afirma que, para uma classificação, é necessário seguir "as propriedades estruturais e internas, e não as propriedades externas e variáveis"[234].

Com os estudos de Propp, os seres ficcionais passam a ser vistos "única e exclusivamente do ângulo de sua funcionalidade na narrativa"[235]. As personagens foram reduzidas a uma tipologia simples, não fundada nos aspectos psicológicos, mas sim, na unidade das ações que a narrativa lhes impunha.

> [...] O que define o ser ficcional são, pois, esferas de ação que correspondem às funções que ele cumpre. Essas funções, por sua vez, decorrem uma das outras, por uma necessidade ao mesmo tempo lógica e estética. A sua sucessão é sempre idêntica; e uma vez isoladas as funções, poderemos agrupar os contos que alinham as mesmas funções. Nenhuma função exclui a outra; elas pertencem todas ao mesmo eixo e não a vários.[236]

A partir da percepção de uma unidade estrutural, Propp conclui que os elementos constantes e recorrentes dos contos maravilhosos são localizados nas *funções* desempenhadas por uma personagem ou por uma ação. O termo *função*, adotado por Propp, designa "a ação de uma personagem, definida sob o ponto de vista do seu significado no desenrolar da intriga"[237], são elementos repetidos e limitados. Em sua análise, o formalista constata 31 funções, como por exemplo:

---

[234] PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro : Forense-Universitaria, 1984. p.157.
[235] SEGOLIN, Fernando. Op. Cit. P. 33.
[236] FERREIRA, Edema Argua. **Integração de perspectivas** (contribuição para uma análise das personagens de ficção). Rio de Janeiro: Cátedra, 1975. P. 29.
[237] PROPP, Vladimir. Op. Cit. p. 60.

afastamento, interdição, transgressão, interrogação, informação, engano, cumplicidade...

As personagens, na teoria proppiana, desempenham determinados papéis que podem repetir-se nas diversas esferas de ação, que compreendem uma ou várias funções. É importante salientar que a mesma personagem pode incorporar mais de um desses papéis e que um mesmo papel pode ser compartilhado por diversas personagens. Propp identifica sete papéis: o antagonista, o doador, o auxiliar, a princesa e o seu pai, o mandatário, o herói e o falso herói. A ação da personagem, na concepção do teórico formalista, integra-se diretamente na trama da narrativa e independe de quem a realiza ou da maneira como é realizada.

O modelo proposto por Propp é de grande relevância para o desenvolvimento dos estudos estruturais da literatura. Mas não podemos ignorar que sua aplicação é limitada, tanto no que ultrapassa o nível da narrativa quanto na sua utilização para análise de narrativas literárias que não apresentam as mesmas características estruturais dos contos populares.

O Formalismo, preocupado com os meios formais de construção da obra, influencia a corrente estruturalista, que vê a obra literária não como uma forma e um conteúdo, mas uma estrutura de significações, que precisam ser estudadas. O Estruturalismo concebe a língua como código. Surge na lingüística, e, assim como o Formalismo, utiliza métodos para análise das obras literárias. O Estruturalismo considera cada signo como uma entidade abstrata, monofônica e que só ganha sentido em relação ao sistema. O sujeito falante também é excluído como objeto de

estudo. Visão que mais tarde será contestada pelo teórico russo Mikhail Bakhtin, que defende que dentro de cada enunciado ou discurso estaria sempre presente não só a voz do eu, mas também a voz do outro, base do conceito de polifonia, aprofundado mais adiante neste trabalho.

Tzvetan Todorov é considerado como "um elo vivo entre o formalismo russo e o estruturalismo francês"[238], búlgaro radicado na França desde 1964, traduziu para o francês, no início dos anos 60, os principais textos dos formalistas russos, divulgando as idéias do grupo no Ocidente. "O que pretende Todorov é levar adiante certas reflexões formalistas e atualizá-las à luz da lingüística contemporânea"[239], seus estudos sobre a prosa literária pretendem abordar justamente os pontos de aproximação entre a linguagem e a literatura.

Todorov propõe um sistema de noções para o estudo do discurso literário baseado no duplo caráter das obras narrativas: a história e o discurso. "Ela é história, no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real", ao mesmo tempo, é discurso porque "existe um narrador que relata a história; há diante dele um leitor que a percebe. Neste nível, não são os acontecimentos relatados que contam mas a sua maneira pela qual o narrador nos fez conhecê-los"[240].

---

[238] PERRONE-MOISÉIS, Leyla. In: TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1979, (texto de apresentação da obra).
[239] Idem, ibidem.
[240] TODOROV, Tzvetan. As Categorias da Narrativa Literária. *In*: BARTHES, Roland et al. **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 211.

A questão dos seres ficcionais, segundo Todorov, apresenta muitos problemas que estão longe de serem resolvidos. Em vista dessas dificuldades, baseia seu estudo em um tipo de personagem: "o que é caracterizado exaustivamente por suas relações com as outras personagens"[241]. Propõe, então, uma análise através das relações entre elas, divididas em *predicados de base*, *regras de oposição*, *regra do passivo*, *o ser e o parecer* e *as transformações pessoais*, sendo que, para descrever o universo das personagens, são necessárias três noções básicas: *predicados* (noção funcional), *personagens* (agente, sujeito ou objeto da ação) e regras de derivação (que descrevem as relações entre os diferentes predicados). Porém, Todorov alerta que o uso exclusivo dessas noções torna o estudo puramente estático; para descrever o movimento de tais relações, é preciso então trabalhar com as *regras de ação*.

> Elas [regras de ação] refletem as leis que governam a vida de uma sociedade, a destes personagens de nosso romance. O fato de que se trata aqui de personagens imaginários e não reais não aparece na formulação: com a ajuda de regras semelhantes, poder-se-ia descrever os hábitos e as leis implícitas de não importa qual grupo homogêneo de pessoas. Os próprios personagens podem ter consciência destas regras: encontramo-nos pois aqui ao nível da história e não ao do discurso.[242]

Abordando a questão da narrativa como discurso, tendo em vista que é produzida em livro e de que "não pertence à 'vida' mas a esse universo imaginário que só conhecemos através do livro", separa os procedimentos em três grupos: o *tempo da narrativa* (relação entre o tempo da história e do discurso); os *aspectos da narrativa* (como a história é percebida pelo narrador) e os *modos da narrativa* (tipo de discurso usado pelo narrador). Importante ressaltar que a construção textual da

[241] TODOROV, Tzvetan. Op. Cit. p. 221.
[242] TODOROV, Tzvetan. Op. Cit. p. 229.

personagem não é abordada na teoria de Todorov, a personagem não é analisada no plano discursivo, é concebida apenas como elemento de uma organização semântica ou narrativa.

Os estruturalistas se preocupam com as diferentes funções da linguagem e em não reduzir a mensagem apenas à função referencial ou emotiva. A noção da estrutura é o centro do Estruturalismo (como a própria expressão já anuncia), entendida como um todo no qual as partes só ganham sentido em relação umas às outras. Os teóricos estruturalistas olham todo o processo da obra, buscando estabelecer modelos abstraídos do objeto de estudo. Consideram o texto como construção e não como reflexo da realidade.

Roland Barthes considera a personagem com um elemento indispensável na narrativa e defende a idéia de que "não existe uma só narrativa no mundo sem 'personagem'"[243]. Em seus estudos, ele reforça a idéia de que não devemos conceber os seres ficcionais como uma pessoa, e discorda da corrente que utiliza análises psicológicas, afirmando que:

> A análise estrutural, muito preocupada em não definir a personagem em termos de essências psicológicas, esforçou-se até o presente, através de hipóteses diversas, das quais encontrar-se-á eco em algumas das contribuições que se seguem, em definir a personagem não como um "ser", mas como um "participante".[244]

Para Barthes, é importante incluir um plano de descrição da personagem dentro de uma análise estrutural da narrativa, porque os "personagens

[243] BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. in: BARTHES, Roland et al. **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 41.
[244] BARTHES, Roland. Op. Cit. p. 43.

são essencialmente ‘seres de papel’”[245].

Na análise estrutural proposta por Roland Barthes, os três níveis de descrição para a narrativa são: nível das funções, nível das ações, nível da narrativa. Estes três níveis estão intimamente relacionados e só têm sentido quando utilizados de maneira harmônica, pois “uma função não tem sentido se não tiver lugar na ação geral de um actante; e a própria ação recebe sua significação última pelo fato de ser narrada”.[246]

O nível das ações é indicado por Barthes como campo de estudo da personagem. Estes são caracterizados pela análise estrutural como agentes, ou seja: como participantes da ação. Uma diferença importante dentro da análise estrutural é a que torna a personagem importante pelo que ela é. A análise da personagem consistirá no registro de sua participação nas esferas de ação definidas por três grandes roteiros da conduta humana, presentes ao universo narrativo, que para Barthes são: desejar, comunicar e lutar.

O estruturalismo domina o cenário cultural quando Lucien Goldmann, em 1967, publica o livro **Sociologia do Romance**, resgatando a teoria defendida por Lukács, que considera o romance um reflexo não do indivíduo, mas da sociedade. Goldmann afirma que não concorda com os métodos utilizados então pela crítica literária: “estruturalismo genético, psicanálise e estruturalismo estático”, mas destaca que alguns dos resultados obtidos com essas abordagens são incontestáveis: “colocaram, finalmente, na ordem do dia a exigência de constituir uma ciência séria, rigorosa e positiva da vida do espírito, em geral, e da criação cultural, em

[245] BARTHES, Roland. Op. Cit. p. 46.
[246] BARTHES, Roland. Op. Cit. p. 27.

particular”[247].

Assim como Lukács, Goldmann defende a idéia de que o romance se alimenta não do homem, mas da situação do homem. Para esses pensadores, “a obra é uma totalidade, cuja função é dar uma representação às contradições do mundo histórico ‘real’”[248]. Goldmann é um seguidor assumido do filósofo húngaro e, com base nas suas idéias, dá prosseguimento aos seus estudos, onde defende uma sociologia estruturalista.

> Goldamnn procurou um compromisso entre a teoria tradicional da obra como expressão de uma consciência coletiva e as abordagens “formalistas”, que se atinham unicamente às “estruturas textuais”. Então é tentado a procurar “uma única e mesma estrutura” para as duas ordens de realidade, a literária e a econômica.[249]

Lucien Goldmann aprofunda a noção do herói problemático de Lukács, herói que busca valores autênticos em um mundo degradado. De acordo com a sua teoria, a personagem é problemática porque, na sociedade que representa, o indivíduo perdeu o seu valor e a sua importância; para Goldmann, a forma romanesca é “a transposição para o plano literário da vida cotidiana na sociedade individualista nascida da produção para o mercado”[250].

Na sociedade moderna há uma troca de papéis: os objetos assumem o lugar e os valores das pessoas. Goldmann relaciona essa reificação do homem com a noção de herói problemático. A personagem, de acordo com os seus apontamentos, assume um caráter de elemento estrutural importante na narrativa,

---

[247] GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do Romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. p.3.
[248] MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p.7.
[249] MAINGUENEAU, Dominique. Op. Cit. p. 10.
[250] GOLDMANN, Lucien. Op. Cit. p. 16.

que traz em si toda a carga crítica de um mundo em transformação.

O desenvolvimento do estruturalismo vai aportar numa concepção semiológica da personagem[251], ou seja, passa a ser estudada como um signo dentro de um sistema de signos, como uma instância da linguagem. Philippe Hamon, por exemplo, diz que falar de personagem como seres vivos seria banal e incoerente. Hamon vê a personagem como integrada a um composto de signos lingüísticos, afastando totalmente a noção de "pessoa humana". Segundo ele, é comum encontrarmos estudos que tratam a questão dentro de um psicologismo banal, como se a personagem fosse uma pessoa viva.

> [...] seja a personagem do romance, da epopéia, do teatro e do poema, o problema das modalidades de sua análise e seu estatuto constituiu um dos pontos de "fixação" tradicional da crítica (antiga e nova) e de toda teoria da literatura [...]. A voga de uma crítica psicanalítica conduzida mais ou menos empiricamente contribui para fazer deste problema da personagem um objeto de estudo de tal modo valorizado [...] que podemos perguntar-nos se esta popularização privilegiada não é conseqüência fatal da ideologia humanista e romântica de analistas que elidem e constroem seu objeto à sua imagem.[252]

A noção semiológica de personagem apresentada por Hamon não fica apenas no domínio da literatura, mas como pertencente a qualquer sistema semiótico e "discute os domínios diferentes e os diversos níveis de análise, colocando a questão do herói/anti-herói e da legibilidade de um texto como pontos que divergem de sociedade para sociedade, de época para época." [253]

Na concepção de Hamon, a personagem apresenta-se como uma rede

---

[251] cf. BRAIT, Beth. Op. cit. p. 44
[252] HAMON, Philippe. In: BARTHES, Roland**. Masculino, feminino, neutro**: ensaios de semiótica narrativa. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 69.
[253] BRAIT, Beth. Op. cit. p. 45

de traços pertinentes e também como enunciado. Baseando-se na divisão reconhecida pelos semiólogos e semioticistas (semântica, sintaxe e pragmática), Hamon distingue três tipos de personagem: *personagens referenciais* (aquelas com um sentido pleno e fixo, imobilizadas por uma altura e chamadas comumente de personagens históricas); *personagem embreantes* (aquelas que funcionam como elementos de conexão e só ganham sentido com outros elementos da narrativa); *personagem anáfora* (aquelas que só podem ser compreendidas totalmente na rede de relações formada pelo tecido da obra).

A crítica literária permanece profundamente influenciada pelo Estruturalismo e pelo estudo do texto em si até o final dos anos 70. No entanto, a partir dos anos 80, os estudos no campo da teoria literária passam a priorizar os problemas da recepção dos textos, é o chamado pós-estruturalismo.

> [...] é bom lembrar que esses autores, apesar de certa reciprocidade temática, estão longe de constituir uma unidade de pensamento. Aliás, um dos principais pontos de discordância no âmbito destas teorias pós-estruturalistas concerne exatamente à maneira como se deve entender o processo de leitura de um texto. [254]

Antonio Candido afirma que a leitura de uma obra ficcional depende da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor. Mais do que isso, o jogo que se estabelece com quem está lendo o texto apóia-se num paradoxo em que reside o problema da verossimilhança do romance: o fato de um ser fictício, criado pela fantasia, comunicar a impressão da mais lídima verdade existencial. Candido afirma ainda que: “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem

[254] RABENHORST, Eduardo R. **Sobre os limites da interpretação:** O debate entre Umberto Eco e Jacques Derrida. Disponível em: www.ccj.ufpb.br/primafacie/revista/artigos/artigo1.pdf . Último acesso em: 28 de jun de 2004.

no enredo. Enredo e personagens exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam.”[255]

Ao analisar a obra e as personagens, Candido focaliza aspectos internos, pondo em segundo plano uma possível comparação com a realidade exterior. Compor uma personagem é tão importante quanto compor a estrutura do romance, a organização do contexto é decisiva para a unificação dos traços fragmentados e para a verdade dos seres fictícios, “princípio que lhes infunde vida e calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos”[256].

O professor Anatol Rosenfeld[257] defende que a criação de um vigoroso mundo imaginário, de personagens vivas e situações verdadeiras, vai depender da mobilização de todos os recursos da língua, assim como de muitos outros elementos da composição literária.

> [...] somente no gênero narrativo podem surgir formas de discurso ambíguas, projetadas ao mesmo tempo de duas perspectivas: a da personagem e do narrador fictício. Mas a estrutura básica do discurso fictício parece ser a mesma também nos outros gêneros.[258]

A personagem na poesia lírica pode não ser claramente identificada, pois muitas vezes parece não haver personagem. No entanto, Rosenfeld alerta que “expresso ou não, costuma manifestar-se no poema um ‘Eu lírico’ que não deve ser

---

[255] CÂNDIDO, Antônio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 54-55.
[256] CÂNDIDO, Antônio et al. Op. Cit. p. 80.
[257] ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. *In*: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 37
[258] ROSENFELD, Anatol. Op. Cit. p.25

confundido com o Eu empírico do autor"[259]. Essa diferenciação entre o "eu lírico" e o "eu empírico", como vimos anteriormente, é uma característica da poesia moderna e não deve ser generalizada e aplicada a todos os poemas.

Mesmo sendo a personagem que "com mais nitidez torna patente a ficção"[260], a tarefa de definir o que é *personagem* não é fácil.

> [...] diante do leitor há apenas "papel pintado com tinta". Além disso, que outra matéria, que outra natureza reveste esses seres de ficção, esses edifícios e palavras que, por obra e graça da vida ficcional, espelham a vida e fingem tão completamente a ponto de conquistar a imortalidade?[261]

Acreditamos que, hoje, ao abordar a questão da personagem de ficção, não devemos descartar as contribuições oferecidas pela Psicanálise, pela Sociologia, pela Semiótica e, principalmente, pela Teoria Literária moderna centrada na especificidade dos textos. As diversas correntes dos estudos literários nos permitem olhar a obra e seus componentes de diferentes pontos de vista, por vezes até opostos. Não há uma teoria que aborde todas as perspectivas, por isso, ao analisar uma questão complexa como as personagens de ficção, não vamos nos ater a uma única corrente de pesquisa, nem abordar todos os ângulos possíveis.

---

[259] ROSENFELD, Anatol. Op. Cit. p. 21.
[260] Idem, ibidem.
[261] BRAIT, Beth. Op. cit. p. 9.

## 4. RICARDO REIS SARAMAGUIANO

A relação entre os seres ficcionais e os seres humanos é uma questão central na grande maioria dos estudos teóricos sobre as personagens (como vimos no capítulo anterior). Seja a relação de verossimilhança, defendida por Aristóteles, ou teorias que consideram a personagem como representação do universo psicológico do autor ou mesmo como representação da sociedade, quase todas abordam a questão do ser ficcional versus ser humano[262].

> Logo, ao contrário do que sempre se disse, a personagem não é retrato do homem, mas o homem reduzido a uma linguagem que, antes de reproduzi-lo o transforma e o nega, propondo-o como um complexo de significantes que nada têm a ver com ele, mas que ambiguamente nos aproxima dele, na medida em que nos sugere um modo de vê-lo.[263]

Não há dúvidas de que os estudos formalistas e estruturalistas são fundamentais na teoria literária do século passado. São eles que passam a analisar a personagem como um ser da linguagem. O problema é que eles dispensam os aspectos históricos da obra de arte literária e se concentram apenas na apreciação

[262] As teorias que defendem um estudo baseado apenas no texto também abordam essa questão ao criticarem outras linhas de pesquisa que consideram não apenas o texto, mas também o contexto.
[263] SEGOLIN, Fernando. Op. Cit. p. 125.

do texto como "objeto estético".

> Negação do homem e do próprio mundo enquanto objetos a serem reproduzidos a personagem, como forma de linguagem, participa do paradoxo da escritura: afasta-se do mundo para aproximar-se dele, desintegra-o para reconstruí-lo.[264]

O protagonista do romance objeto deste estudo é um ser fictício inspirado em outro ser fictício. O herói de Saramago é uma apropriação de um ser já existente na literatura, ser este oriundo apenas da imaginação do poeta português. Ricardo Reis saramaguiano é, portanto, personagem da personagem. São duas personagens distintas que têm o mesmo referencial: a obra de Fernando Pessoa. Assim sendo, o romancista precisa convencer o leitor da dupla verdade desse ser fictício.

Tanto o Ricardo Reis de Saramago quanto o Ricardo Reis de Pessoa, podem ser classificados como personagens *redondas*[265], pois surpreendem o leitor (de modo convincente), representam uma certa complexidade e uma multiplicidade de traços.

A teoria apresentada por Forster no início do século XX (abordada no capítulo anterior) defende que a construção da personagem se dá, não de repente, mas baseada nas idéias do romancista, no seu entendimento de mundo. O Ricardo Reis de Saramago é construído justamente em cima dos dados que o autor conhece do heterônimo e também da sua compreensão de mundo. Saramago cria a sua história a partir das informações deixadas por Pessoa sobre uma personagem. O

---

[264] SEGOLIN, Fernando. Op. Cit. p. 126.
[265] Cf. FORSTER. E. M. Op. Cit.

romancista inspira-se livremente na vida e obra do poeta português.

A existência de Ricardo Reis, como personagem-heterônimo, está documentada nas várias edições das Odes e nos textos em prosa de Pessoa, como vimos no segundo capítulo deste trabalho. Para que o leitor aceite que a personagem que volta a Portugal depois da morte de seu criador é o heterônimo de Fernando Pessoa, é preciso que Saramago mantenha no *seu* Ricardo Reis algumas características já conhecidas do público leitor. Como afirma Antonio Candido, quando pensamos nas personagens, pensamos na vida que vivem, nos seus problemas, nas suas idéias, nas suas aventuras, e a leitura do romance depende da aceitação da personagem pelo leitor[266].

Para que o leitor *aceite* como verdadeira a sua personagem, o romancista português, como veremos a seguir, trabalha com os dados mais óbvios do heterônimo de Pessoa, compreensível, se o objetivo é manter a verossimilhança. Como exemplo, selecionamos um trecho de **O Ano da Morte de Ricardo Reis**, e um da carta que Fernando Pessoa escreveu para Adolfo Casais Monteiro (referida anteriormente neste trabalho), descrevendo a biografia de seus heterônimos:

> [...] 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.[267]

[266] CANDIDO, Antonio. Op. Cit.
[267] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 20-21.

> Construí-lhes idades e vidas. Ricardo Reis nasceu em 1887 (não lembro o dia nem o mês, mas tenho-os algures), no Porto, é médico e está presentemente no Brasil.[...] Ricardo Reis é um pouco, mas pouco mais baixo [refere-se a Alberto Caeiro], mais forte, mais seco. [...] Reis de um vago moreno mate. [...] 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.[268]

Uma das epígrafes do livro de Saramago é justamente um trecho de uma famosa poesia de Ricardo Reis, que é também uma das filosofias da personagem pessoana: “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”. No decorrer do romance, Saramago testa esta passividade pregada pelo heterônimo, fazendo, inclusive, com que o próprio narrador questione esta atitude do poeta: “Ora, Ricardo Reis é um espectador do espetáculo do mundo, *sábio se isso for sabedoria*, alheio e indiferente por educação e atitude”[269] (grifos nossos). O romancista acredita que consegue manter a sua personagem como um simples “espectador do mundo” até o final do romance:

> A minha intenção foi a de confrontar Ricardo Reis e mais que ele a sua própria poesia, a tal que se desinteressava, a que afirmava que “sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”, com um tempo e uma realidade cultural que de fato não tem nada a ver com ele. Mas o facto dele vir a confrontar-se com a realidade de então não quer dizer que ele tenha deixado de ser quem era. Conserva-se contemplador até a última página e não modificado por essa confrontação.[270]

O escritor português resgata Ricardo Reis para a vida e, por mais que tente mantê-lo alheio e indiferente a tudo que o cerca, não consegue. No romance, Ricardo Reis não permanece preocupado apenas com questões existenciais, transcendentais. Logo no início da narrativa ele aparece ocupando-se com o que

---

[268] F. P. **Obras em Prosa**. p. 97-98.
[269] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 90.
[270] SARAMAGO, José apud VALE, Francisco. Neste livro nada é verdade e nada é mentira. **Jornal de Letras**, Lisboa, 30 de outubro a 5 de novembro de 1984.

vestir, comer, enfim, com questões básicas do dia-a-dia.

> Decide que não fará a barba, mas veste uma camisa lavada, escolhe a gravata para a cor do fato, acerta o cabelo ao espelho, apurando a risca. Embora a hora do jantar ainda esteja longe, vai descer.
>
> [...] Ricardo Reis dissera ao gerente, Mande-me o pequeno-almoço ao quarto, às nove e meia, não que pensasse em dormir até tarde, era para não ter de saltar da cama estremunhando, a procurar enfiar os braços nas mangas do roupão, tentear os chinelos [...].
>
> [...] Ricardo Reis dobra o jornal, sobe ao quarto a lavar as mãos, a corrigir o aspecto, volta logo, senta-se à mesa onde da primeira vez comeu, e espera. Quem o visse, quem lhe seguisse os passos, assim expedito, cuidaria haver ali muito apetite ou ser a pressa muita, que teria almoçado este cedo e mal, ou comprou bilhete para o teatro. [...] Ricardo Reis é somente um compositor de odes, não um excêntrico, ainda menos um tolo, menos ainda desta aldeia, Então que pressa foi esta que me deu, se agora só é que vêm chegando as pessoas para o jantar [...].[271]

Saramago descreve a rotina da sua personagem desde que ela desembarca em Lisboa, normal então que ela apresente preocupações cotidianas, comuns aos seres humanos: “Está já composto Ricardo Reis de vestuário e modos, barba feita, roupão cingido, abriu mesmo meia janela para arejar o quarto, aborrece os odores noturnos, aquelas expansões do corpo a que nem os poetas escapam”.[272]

Quando Pessoa faz a primeira visita ao protagonista, este logo o reconhece, e não pensa que é “um acontecimento irregular estar ali à sua espera Fernando Pessoa”[273]. O fato de o poeta morto visitar o heterônimo não causa estranhamento a Ricardo Reis, e por conseqüência, nem aos leitores, pois, se a própria personagem principal da história é baseada em um ser fictício, não é impossível que o seu *criador* venha dialogar com ela, mesmo não estando este mais

[271] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 51, p. 53 e p. 57.
[272] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 58.
[273] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p.79.

entre os vivos.

> [Ricardo Reis] 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. [...] [Ricardo Reis] Puxou uma cadeira, sentou-se defronto do visitante, reparou que Fernando Pessoa estava em corpo bem feito, que é a maneira portuguesa de dizer que o dito corpo não veste sobretudo nem gabardina nem qualquer outra proteção conta o mau tempo, nem sequer um chapéu para a cabeça, este tem só o fato preto, jaquetão, colete e calça, camisa branca, preta também a gravata, e o sapato, e a meia, como se apresentaria quem estivesse de luto ou tivesse por ofício enterrar os outros. Olham-se ambos com simpatia, vê-se que estão contentes por terem se reencontrado depois da longa ausência, e é Fernando Pessoa quem primeiro fala, Soube que foi me visitar, eu não estava, mas disseram-me quando cheguei, e Ricardo Reis respondeu assim, Pensei que estivesse, pensei que nunca saísse de lá[274].

Fernando Pessoa refere-se à visita que Ricardo Reis fez ao seu túmulo, no cemitério. É também durante o primeiro encontro com o heterônimo, no quarto do hotel, que ele explica que ainda tem “uns oito meses para circular à vontade”. É justamente nesses meses que Saramago situa o seu romance: da chegada de Ricardo Reis a Lisboa, em dezembro de 1935, até a sua morte, já anunciada no título do livro, em setembro de 1936.

Durante este encontro, ficamos sabendo também que quem avisou Ricardo Reis da morte do poeta tinha sido outro heterônimo: Álvaro de Campos. Mais uma ironia do romancista, que, como descreve Teresa Cristina Cerdeira da Silva, dá vida a quem nunca existiu de verdade e a quem já não existe mais:

> O debate Pessoa/persona ficava, deste modo assegurado, pois, se de um lado Ricardo Reis, personagem falsamente verdadeiro, que era só um nome, uma vez e uma biografia, adquire um corpo, convive com os homens, realiza-se de uma certa forma, por outro, o personagem real -

[274] Idem, ibidem.

> Fernando Pessoa -, que perdera com a morte o seu contorno humano, adquire forma literária, transforma-se em ser fictício, sombra, imagem ora visível ora invisível, a quem o discurso dá vida.[275]

Para o Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa, a sabedoria encontra-se na capacidade de manter um distanciamento proposital da vida. Por isso, o Ricardo Reis de Saramago aparece, no início da trama, "contente em não sentir sequer contentamento, menos ser o que é do que estar onde está, assim faz quem mais não deseja ou sabe que mais não pode ter, por isso só quer o que já era seu, enfim, tudo"[276].

> Nós não vemos quem a personagem é, mas *de que modo* ela toma consciência de si mesma, a nossa visão artística já não se acha diante da realidade da personagem mas diante da função pura de tomada de consciência dessa realidade por ela.[277]

O paganismo do Ricardo Reis pessoano é outra característica preservada por Saramago: "mas os deuses de Ricardo Reis são outros, silenciosas entidades que nos olham indiferentes, para quem o mal e o bem são menos que palavras, por as não dizerem eles nunca" [278]. Mais adiante, o narrador diz que "nem sabe Ricardo Reis o que perde por ser adepto de religiões mortas, não se apurou se prefere as gregas ou as romanas, que a uma e outras em verso invoca, a ele basta-lhe haver deuses nelas, e não Deus apenas"[279].

O Ricardo Reis heterônimo, como vimos anteriormente, dedicou seus

---

[275] SILVA, Teresa Cristina Cerdeira. **José Saramago: entre a história e a ficção**. Lisboa: Dom Quixote, 1989, p. 104.
[276] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 48-49.
[277] BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981. p. 41.
[278] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 60.
[279] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 235.

poemas a três diferentes musas: Lídia, Neera e Cloe.

> [...] quando, por exemplo, surgem, como nas Odes de Ricardo Reis as figuras femininas, de Lídia ou de Cloe, logo vemos que essas afectações literárias, de estilo horaciano e destinadas a propiciar a breve confidência estóica. São poemas onde não perpassa verdadeiro sentimento, onde não há, em suma, emoção amorosa ou qualquer forma de erotismo.[280]

Saramago também se refere a essas musas em seu romance. Em determinado momento, constrói um diálogo entre Fernando Pessoa e Ricardo Reis, especificamente falando da musa que se personifica no romance:

> Meu caro Reis, você, um esteta, íntimo de todas as deusas do Olimpo, a abrir os lençóis de sua cama a uma criada de hotel, a uma serviçal, eu que me habituei a ouvi-lo falar a toda hora, com admirável constância, das suas Lídias, Neeras e Cloes, agora sai-me cativo duma criada, que grande decepção[...][281].

Em outra visita, Pessoa novamente critica a postura de Reis, dizendo que não esperava que ele fosse tão persistente amante, e questiona ao "volúvel homem que poetou a três musas, Neera, Cloe e Lídia, ter-se fixado carnalmente em uma, é obra, diga-me cá, nunca lhe apareceram as outras duas [...].[282]

Ainda sobre suas musas, o Ricardo Reis do romance diz que: "não são mulheres verdadeiras, mas abstrações líricas, pretextos, inventado interlocutor, se é que merece este nome de interlocutor alguém a quem que não foi dada voz, às musas não se pede que falem, apenas sejam Neera, Lídia, Cloe", e prossegue falando da *incrível coincidência* "eu há tantos anos a escrever poesias para uma Lídia desconhecida, incorpórea, e vim encontrar num hotel uma criada com esse

[280] QUADROS, António. **Fernando Pessoa: Vida, Personalidade e Génio** (A obra e o Homem). Lisboa: Arcádia, 1981. p. 53.
[281] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 118.
[282] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p.274.

nome, só o nome, que no resto não se parecem nada"[283].

O amor da personagem do poeta do Orpheu por Lídia é o mais casto possível, "platônicos-amores", como diz Eduardo Lourenço, quando questiona a sexualidade branca de Fernando Pessoa, presente nas obras dos heterônimos:

> Todavia, no pessimista Ricardo Reis encontramo-nos diante de um *par ideal*, prisioneiro de um amor *fora do tempo*, banhado numa atmosfera que parece dever tanto à leitura de Horácio como à pintura evanescente dos pré-rafaelistas. Na verdade, esta harmonia intemporal não passa de um jogo de sombras a que dificilmente se pode associar a pulsão calorosa ou orgiástica do Amor. Sob o reino de Saturno os jogos de amor não podem ser mais que simulacros, rito que integra a morte nas suas figuras, pois em Ricardo Reis não há outra figura que a Morte. O amor, à sombra de Ricardo Reis é, antes de tudo, a arte refinada de tornar essa Morte propícia ou indolor, simulando já no interior da vida a sua lição de impassibilidade, de ausência de sofrimento futuro.[284]

Ironicamente, Saramago dá vida à Lídia, não à musa a quem o poeta escreve suas odes e nutre um amor furtivo e assexuado, mas, àquela que vai "aquecer a sua cama", à criada-amante, a quem se referia a personagem Fernando Pessoa no diálogo citado anteriormente. O romancista mistura texto e poesia, referindo-se às duas Lídias, a que era apenas figura poética, um vocativo, e a que agora é também personagem do romance:

> Como se chama, e ela respondeu Lídia, senhor doutor, e acrescentou, Às ordens do senhor doutor, [...] mas ele não respondeu, apenas pareceu que repetira o nome, Lídia, num sussurro, quem sabe se para não o esquecer quando precisasse voltar a chamá-la, [...] deixemo-la sair então, se já tem nome, levar dali o balde e o esfregão, vejamos como ficou Ricardo Reis a sorrir ironicamente, [...] Lídia, diz, e sorri. Sorrindo vai buscar à gaveta os seus poemas, as suas odes sáficas, lê alguns versos apanhados no passar das folhas, E assim, Lídia, à lareira, como estando, Tal seja, Lídia, o quadro, Não desejemos, Lídia, nesta hora, Quando, Lídia, vier o nosso outono, Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira-rio, Lídia, a vida mais vil antes que a morte, já não resta vestígio de ironia no sorriso.

---

[283] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p.297-298.
[284] LOURENÇO, Eduardo. Op. cit., p. 103.

> [...] tinha o casaco e o colete, cuidadosamente pendurados no cabide, sem uma ruga, é o que fazem amorosas mãos, perdoe-se-nos o exagero, que não pode haver amor nestes amplexos nocturnos entre hóspede e criada, ele poeta, ela por acaso Lídia, mas outra, ainda assim afortunada, porque a dos versos nunca soube que gemidos e suspiros estes são, não fez mais que estar sentada à beira dos regatos, a ouvir dizer, Sofro Lídia, do medo do destino.[285]

A Lídia, criada por Saramago, é uma mulher que tem "os seus trinta anos, é uma mulher feita e bem feita, morena portuguesa, mais para o baixo que para o alto"[286]. Ela acompanha Ricardo Reis ao longo do romance, primeiro, fazendo-lhe visitas noturnas no quarto do hotel, cuidando dele quando adoece; depois, quando Reis se muda, ela continua freqüentando sua casa, nos seus dias de folga, vai lá fazer a faxina e saciar-lhe os desejos da carne. Lídia é uma mulher do povo, simples, de origem humilde, mas nem por isso se intimida ante as dificuldades que surgem em seu caminho. Não espera da vida mais do que esta lhe oferece e enfrenta tudo de cabeça erguida, assumindo e reclamando para si a responsabilidade pelos seus atos. Resignada, aceita, inclusive, ser mãe solteira.

> Não sonha com igualdade, casamento ou família, porque são outros os seus valores. Contenta-se com o prazer conquistado dia a dia, misturado aos serviço que desempenha de criada/mulher. [...] Lídia tem essa lucidez benfazeja que diz sempre mais do que se espera dela, que está sempre um passo além do limite comum da sua classe, da sua instrução.[287]

O romance de Saramago é polifônico, ou seja, "todas as 'vozes' que desempenham papel realmente essencial no romance são 'convicções' ou pontos de vista acerca do mundo"[288]. O romance polifônico é dialógico, "há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca"[289]. Diferentes pontos de vista

---

[285] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 48, p. 108.
[286] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 87.
[287] SILVA, Teresa C. C. Op. cit., p. 186-187.
[288] BAKHTIN, Mikhail. Op. Cit. p. 27.
[289] BAKHTIN, Mikhail. Op. Cit. p. 34.

aparecem em oposição.

> A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento.[290]

Uma das vozes que se sobressai no romance é a da personagem Lídia, ela não é importante na narrativa apenas por manter uma relação afetiva e sexual com Ricardo Reis. Os diálogos entre os dois, Reis e Lídia, são, discursivamente, tão significativos quanto os diálogos entre Reis e Pessoa.

> Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance como um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição sócio-ideológica diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos da sua época.[291]

Lídia apresenta uma visão crítica do mundo, contrapondo com a visão limitada de Ricardo Reis. É ela, por exemplo, que, influenciada pelas idéias do irmão Daniel (um marinheiro que é contra a ditadura), diz para o médico que não devemos acreditar em tudo o que os jornais dizem:

> Está no jornal, eu li [diz Ricardo Reis], Não é do senhor que eu duvido, o que o meu irmão diz é que não se deve fazer sempre fé no que os jornais escrevem, [...] O senhor doutor é uma pessoa instruída, eu sou quase uma analfabeta, mas uma coisa eu aprendi, é que as verdades são muitas e estão umas contra as outras, enquanto não lutarem não se saberá onde está a mentira. [...] Sempre me respondes com as palavras do teu irmão, E o senhor doutor fala-me sempre com as palavras dos jornais.[292]

---

[290] BAKHTIN, Mikhail. Op. Cit. p. 16.
[291] BAKHTIN, Mikhail. Op. Cit. p. 106.
[292] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 388.

Sobre as muitas versões por trás das notícias publicadas nos periódicos, alerta-o também Fernando Pessoa:

> Tal qual, mas, voltando ao Salazar, quem diz muito bem dele é a imprensa estrangeira [diz Ricardo Reis], Ora, são artigos encomendados pela propaganda, pagos com o dinheiro do contribuinte, lembro-me de ouvir dizer, Mas olhe que a imprensa de cá também se derrete em louvações, pega-se num jornal e fica-se logo a saber que este povo português é o mais próspero e feliz da terra, ou está para muito breve, e que as outras nações só terão a ganhar se aprenderem a ouvir, O vento sopra desse lado, Pelo que lhe estou a ouvir, você não acredita muito nos jornais, Costumava lê-los, Diz essas palavras num tom que parece resignação, Não, é apenas o que fica de um longo cansaço, você sabe como é [...]. [293]

O doutor Ricardo Reis, que pretende manter-se distante dos acontecimentos a sua volta, recebe uma contrafé da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado. Essa intimação acaba mudando o rumo da sua história; por causa dela, ele acaba saindo do hotel e alugando uma casa. O clima no hotel passa a ser hostil, depois que ele foi intimado, os funcionários olham-no desconfiados, até mesmo os outros hóspedes (os que ficam sabendo do ocorrido) afastam-se dele ou tratam-no com mais frieza. Novamente, é Lídia quem tenta abrir-lhe os olhos e mostra-lhe o que há por trás das aparências, que nem tudo é o que parece, pois Ricardo Reis mantém uma postura muito ingênua diante dos fatos:

> Dizem que foi chamado à polícia internacional, está alarmada a pobre rapariga, Fui, tenho aqui a contrafé, mas não há motivo para preocupações, deve ser qualquer coisa de papéis. Deus o ouça, que dessa gente, pelo que tenho ouvido, não se pode esperar nada de bom [...] Ficou Ricardo Reis a saber que a polícia onde terá de apresentar-se na segunda-feira é lugar de má fama e de obras piores que a fama, coitado de quem nas mãos lhe caia, eles são as torturas, eles são os castigos, eles são os interrogatórios a qualquer hora [...][294]

---

[293] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 279.
[294] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 173-174.

A personagem Fernando Pessoa, criada por Saramago, também mantém características identificáveis com o poeta modernista, respeitando assim, o princípio da verossimilhança. Pessoa é famoso por mudar de idéia, por ora defender uma coisa, ora outra e por defender essa postura:

> Se há fato estranho e inexplicável é que uma criatura de inteligência e sensibilidade se mantenha sempre sentado sobre a mesma opinião, sempre coerente consigo próprio. A contínua transformação de tudo dá-se também no nosso corpo, e dá-se também no nosso cérebro conseqüentemente. Como então, senão por doença, cair e reincidir na anormalidade de querer pensar hoje a mesma coisa que se pensou ontem, quando o cérebro de hoje já não é o de ontem, mas nem sequer o dia de hoje é o dia de ontem? Ser coerente é uma doença, um atavismo, talvez; data de antepassados animais em cujo estádio de evolução tal desgraça seria natural.[295]

O Pessoa criado por Saramago vai dizer “Você bem sabe que eu não tenho princípios, hoje defendo uma coisa, amanhã outra, não creio no que defendo hoje, nem amanhã terei fé no que defenderei [...]”[296].

O fato de a personagem Fernando Pessoa estar morta dá uma liberdade maior ao romancista para fazê-lo dizer coisas que em vida nunca disse, ou que ao menos nunca foram registradas. Em uma discussão entre Ricardo Reis e Pessoa sobre António Ferro, então secretário da propaganda nacional, Pessoa diz: “O Ferro é tonto, achou que o Salazar era o destino português, [...] o pároco que nos batisma, crisma, casa e encomenda”. Ricardo Reis se surpreende com as declarações do poeta: “Você, em vida, era menos subversivo, tanto quanto me lembro”, ao que o outro responde: “Quando se chega a morto vemos a vida doutra maneira”[297].

---

[295] F. P. **Obras em Prosa**. p. 581..
[296] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 147.
[297] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 334.

Saramago aproveita para questionar Fernando Pessoa por não citar Camões no seu único livro, em língua portuguesa, publicado em vida, **Mensagem** (1934). No romance, faz com o que a personagem dialogue com a estátua de Camões, no único momento da narrativa em que Pessoa aparece sozinho, sem a presença de Ricardo Reis:

> Quis Fernando Pessoa, na ocasião, recitar mentalmente aquele poema da Mensagem que está dedicado a Camões, e levou tempo a perceber que não há na Mensagem nenhum poema dedicado a Camões, parece impossível, só indo ver se acredita, de Ulisses a Sebastião não lhe escapou um, nem dos profetas se esqueceu, Bandarra e Vieira, e não teve uma palavrinha, uma só para o Zarolho, e esta falta, omissão, ausência, fazem tremer as mãos de Fernando Pessoa, a consciência perguntou-lhe, Porquê, o inconsciente não sabe que resposta dar, então Luís de Camões sorri, a sua boca de bronze tem o sorriso inteligente de quem morreu há mais tempo, e diz, Foi inveja, meu querido Pessoa, mas deixe, não se atormente tanto, cá onde ambos estamos nada tem importância, um dia haverá em que o negarão cem vezes, outro lhe há-de chegar em que desejará que o neguem.[298]

O Ricardo Reis que pretendia manter-se distante do mundo, apenas como “espectador”, se angustia, quando ainda está hospedado no hotel, com a possibilidade de um escândalo, caso venha à tona seu “caso” com a camareira Lídia. O próprio narrador alerta para a incoerência deste temor:

> No fundo é um romântico, julga que no dia em que se souber da sua aventura com Lídia virá abaixo o Bragança com o escândalo, é neste medo que vive, se não será antes o mórbido desejo de que tal venha a acontecer, contradição inesperada em homem que se diz tão desapegado do mundo, afinal, ansioso por que o mundo o atropele, mal ele suspeita que a história já é conhecida, murmurada entre risinhos [...].[299]

Se já é difícil imaginar o heterônimo Ricardo Reis tendo um caso com uma criada de hotel, o que dirá imaginá-lo apaixonado por uma moça de 20 anos? Pois o Ricardo Reis de Saramago vai nutrir uma paixão juvenil por Marcenda, a

[298] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 351-352.
[299] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 155.

menina da mão inválida, que uma vez por mês se hospeda no hotel Bragança. Logo depois de conhecê-la, Ricardo Reis fica a pensar nela lembrando-se "do alvoroço adolescente com que a olhara pela primeira vez"[300].

Mas Marcenda, assim como Lídia, é uma mulher de personalidade forte. É audaciosa para a época em que vive. No romance, é ela quem toma a iniciativa e marca o primeiro encontro dos dois, através de um bilhete:

> Tive pena de não o ver, diz, mas foi melhor assim, meu pai só quer estar com os espanhóis, e porque, mal chegámos, logo lhe disseram da sua chamada à polícia, fugirá a que o vejam consigo. Mas eu gostaria de lhe falar, nunca poderei esquecer a sua ajuda. Amanhã, entre as três e as três e meia, passarei no Alto de Santa Catarina, se quiser conversaremos um pouco. Uma donzela que marca, em furtivo bilhete, encontro com o médico de meia-idade que veio do Brasil, talvez fugido [...][301].

Depois desse encontro, Marcenda toma outras atitudes incomuns para as moças da época: aceita o convite de Ricardo Ries e vai até a sua casa, mesmo sabendo que o médico mora sozinho, e deixa-o beijá-la:

> Ricardo Reis pega-lhe a mão direita, não para a cumprimentar, apenas quer guiá-la neste labirinto doméstico, para o quarto nunca, por impróprio, para a sala de jantar seria ridículo [...] seja então para o escritório, ela num sofá, eu noutro, entraram já, estão enfim todas as luzes acesas, [...] então Ricardo Reis diz, Vou beijá-la, ela não respondeu, [...] Ricardo Reis avançou um passo, ela não se mexeu, outro passo, quase lhe toca, então Marcenda solta o cotovelo, deixa cair a mão direita, sente-a morta como a outra está, a vida que há em si divide-se entre o coração violento e os joelhos trêmulos, vê o rosto do homem aproximar-se devagar, sente um soluço a formar-se-lhe na garganta, na sua, na dele, os lábios tocam-se, é isto um beijo, pensa.[302]

[300] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 175.
[301] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 179-180.
[302] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 245-246.

Ela ainda o procura mais uma vez, agora vai até o seu consultório. Só que esse encontro é uma despedida, pois, apesar de o médico pedi-la em casamento, ela decide afastar-se dele definitivamente.

Talvez o Ricardo Reis do romance tenha resolvido "voltar ao mundo das odes" quando percebe que é um espectador do mundo, quando se dá conta da sua incapacidade de participar da vida como deveria. Lídia espera um filho seu, e ele não é capaz de reagir:

> [...] ficam assim a olhar-se, tão distantes um do outro, tão separados nos seus pensamentos, como logo se vai ver quando ela disser, de repente, Acho que estou grávida, tenho um atraso de dez dias. [...] Que foi que disseste, Tenho um atraso, acho que estou grávida, dos dois o mais calmo é outra vez ela, há uma semana que anda a pensar nisto, todos os dias, todas as horas [...]. Ricardo Reis procura as palavras convenientes, mas o que encontra dentro de si é um alheamento, uma indiferença, assim como se, embora ciente de que é sua obrigação contribuir para a solução do problema, não se sentisse implicado na origem dele, tanto a próxima como a remota.[303]

Ricardo Reis consegue emocionar-se apenas quando ela diz que ele não precisa perfilhá-lo:

> Vou deixar vir o menino. Então, pela primeira vez, Ricardo Reis sente um dedo tocar-lhe o coração. Não é dor, nem crispação, nem despegamento, é uma impressão estranha e incomparável, como seria o primeiro contacto físico entre dois seres de universos diferentes, humanos ambos, mas ignotos na sua semelhança, ou, ainda mais pertubadoramente, conhece-se na sua diferença. Que é um embrião de dez dias, pergunta mentalmente Ricardo Reis a si mesmo, e não tem resposta para dar, em toda a sua vida de médico nunca lhe aconteceu ter diante dos olhos esse minúsculo processo de multiplicação celular, do que os livros ao acaso lhe mostraram não conservou na memória, e aqui não pode ver mais do que esta mulher calada e séria , criada de profissão, solteira, Lídia, com o seio e o ventre descobertos, o púbis retraído apenas, como se reservasse um segredo. [...] Se não quiser perfilhar o menino, não faz mal, fica sendo filho de pai incógnito, como eu. Os olhos de Ricardo Reis encheram-se de lágrimas, umas de vergonha, outras de piedade, distinga-as quem puder, na vida há momentos assim, julgamos que está uma paixão a expandir-se e é só o

[303] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 354.

> desafogo da gratidão. Mas o corpo animal cura pouco destas subtilezas, daí a nada uniam-se Lídia e Ricardo Reis, gemendo e suspirando, não tem importância, agora é aproveitar que o menino está feito.[304]

Concordamos com Todorov quando este afirma que as personagens não pertencem à vida e, sim, ao universo dos livros[305]. O Ricardo Reis de Saramago é inspirado em outro ser literário, em outro ser "de papel", como diz Roland Barthes[306], e não pode ser considerado como uma pessoa e muito menos analisado como tal. Como o objetivo deste trabalho é analisar a relação entre esses dois seres fictícios no plano discursivo (e não analisá-los sob a ótica estruturalista que considera-os apenas como elementos do texto), recorremos ao conceito de intertextualidade e às teorias bakhtinianas que abordam a polifonia e o dialogismo.

## 4.1 Intertextualidade no romance de Saramago

O conceito de intertextualidade desenvolvido por Julia Kristeva, em 1969, baseado nas formulações de Mikhail Bakhtin - para quem um texto não subsiste sem o outro e o processo de leitura não pode ser concebido desvinculado da noção de intertexto, já que o princípio dialógico permeia a linguagem e confere sentido ao discurso, elaborado sempre a partir de uma multiplicidade de outros textos - renovou os estudos literários das décadas seguintes. Pelas definições de Kristeva, a intertextualidade é um fenômeno que se encontra na base do próprio texto literário, já que todo texto é o resultado do diálogo com outros textos, outras vozes.

---

[304] Idem, ibidem.
[305] TODOROV, Tzvetan. Op. Cit. p. 221.
[306] BARTHES, Roland. P. Cit. 46.

A intertextualidade é uma das características d'**O Ano da Morte de Ricardo Reis**. A incorporação textual aparece já no título do livro, que anuncia como protagonista um dos heterônimos de Fernando Pessoa (personagem já conhecida do público leitor) e permeia toda a construção da narrativa. A obra é construída a partir do princípio da intertextualidade, segundo o qual: "todo o texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto."[307]

O próprio Saramago tenta definir o romance:

> E talvez que *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 máscara que 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 o quis.[308]

O teórico russo Mikhail Bakthin preocupou-se em investigar as ligações entre o discurso que se produz e os vários discursos que o formam. Ele diz que todo discurso, por mais simples que seja, está inevitavelmente permeado de inúmeros discursos de natureza social, cultural ou ideológica e essencialmente calçado sobre o discurso do receptor. A esta propriedade intrínseca de cada texto, dá-se o nome de dialogismo. Visto sob este ponto de vista, nenhum discurso pode ser erguido sob a forma de um verdadeiro monólogo, mas está sempre perpassado de outras vozes e textos.

---

[307] KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 64.
[308] SARAMAGO, José. Op. cit.

> O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilingüismo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau).[309]

O "diálogo entre discursos" aparece claramente no decorrer da narrativa em análise. O romancista começa o seu diálogo com o leitor no título da obra e segue no decorrer do texto, promovendo uma reflexão sobre a inserção de determinados textos, como por exemplo, os jornalísticos. Teresa Cristina Cerdeira da Silva diz que Saramago utiliza

> [...] uma montagem de discursos heterogéneos em que se misturam a *informação objetiva* [...]; *discursos directos* [...]; o *discurso irónico* do narrador [...] e um *discurso emotivo* que se compromete ideologicamente com a tragédia referida e que na intertextualidade tão bem amalgada do discurso, funde o texto de jornal e a visão cúmplice da instância narrante, retomando várias vezes, como um eco trágico ou a estrutura musical da fuga, e criando uma espécie de alucinação verbal que evolui para o discurso indirecto livre de Ricardo Reis.[310] (grifos da autora)

O mundo representado pela obra deve legitimar a sua cenografia, “é necessário que ela [...] mostre um mundo e justifique o fato de que aquele mundo é compatível com a enunciação literária que o mostra”[311]. Um dos recursos utilizados por Saramago para reconstruir o ambiente de Lisboa dos anos 30 é a inserção de textos jornalísticos do ano de 1936 que:

> [...] focalizam a situação histórica portuguesa e européia, nesse ano crucial, em que se consolidaram os regimes totalitários de índole fascista. O aproveitamento desses fragmentos da imprensa portuguesa proporciona uma minuciosa reconstituição das circunstâncias sociais, políticas e históricas de Portugal, criando uma atmosfera cotidiana que bem poderia ser a experimentada por Ricardo Reis, em 1936.[312]

---

[309] BAKHTIN, Mikhail. Op. Cit. p. 75.
[310] SILVA, Teresa C. C. Op. cit., p. 110.
[311] MAINGUENEAU, Dominique. Op. Cit. p. 20.
[312] ROANI, Gerson Luiz. Op. cit., p. 9.

Estes textos aparecem durante todo o romance, mostrando não apenas à personagem, mas também aos leitores, como a imprensa noticiava os fatos naquele período. Não podemos esquecer que, neste ano de 1936, os regimes totalitários e seus ditadores estão se consolidando na Europa (Hitler na Alemanha, Mussolini na Itália, Franco na Espanha). E Portugal está completando dez anos de ditadura. Abaixo, um dos trechos de jornais lido por Ricardo Reis:

> Se estas são mágoas de uma pessoa, a Portugal, como um todo, não faltam alegrias. Agora se festejaram duas datas, a primeira que foi do aparecimento do professor António de Oliveira Salazar na vida pública, há oito anos, parece que ainda foi ontem, como o tempo passa, para salvar o seu e o nosso país do abismo, para o restaurar, para lhe impor uma nova doutrina, fé, entusiasmo e confiança no futuro, são palavras do periódico [...][313]

A citação de outros textos é implícita neste romance, ou seja, autor e obra não são indicados. A narrativa é uma absorção e réplica de vários outros textos literários e não literários.

> Poeta nascido do texto, o seu espaço é fundamentalmente o da literatura, daí não haver apenas um deambular físico – o da Lisboa revisitada – mas, paralelamente, um deambular textual – o da literatura revisitada. No corpo do romance tecem-se, então, outros discursos da produção pessoana e camoniana, além de alusões à galerias de personagens do mundo ficcional, de textos poéticos variados e frases históricas reconhecidamente famosas, sem esquecer as referências bíblicas não menos comuns.[314]

A metalinguagem utilizada na obra de Saramago permite diversas leituras. Pode parecer óbvio, mas é importante destacarmos que a intertextualidade só poderá ser percebida se o leitor possuir “um repertório ou memória cultural e

[313] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 298.
[314] [314] SILVA, Teresa C. C. Op. cit., p. 149.

literária para decodificar os textos superpostos."[315]

Affonso Romano Sant'Anna diz que as narrativas metalingüísticas exigem do leitor "certa especialização", e que estes textos descrevem um "discurso fechado ou, então, restrito ao entendimento dos especialistas." Mas o que ocorre com as obras saramaguianas é o contrário, são obras abertas, que permitem diversas leituras, de acordo com o conhecimento prévio do leitor. No caso do romance que estamos analisando, se o leitor desconhecer o universo pessoano vai entender o enredo, pode não identificar certas ironias e jogos de linguagens, mas isso não impede que ele compreenda a obra de ficção. A cada leitura é possível fazer novas descobertas e trilhar novos caminhos neste labirinto criado por Saramago.

> O trajeto, que se constitui entre os dois pólos que o diálogo supõe, suprime radicalmente de nosso campo filosófico os problemas da casualidade, de finalidade etc., e sugere o interesse do princípio dialógico para um espaço de pensamento muito mais vasto do que o romanesco. O dialogismo, mais que o binarismo, seria talvez a base da estrutura intelectual de nossa época.[316]

Um elemento retirado do seu contexto original para integrar outro contexto não pode ser considerado idêntico. Se levarmos em conta a compreensão de Kristeva do texto literário como um "mosaico", construção caleidoscópica e polifônica, podemos compreender um pouco mais as diversas vozes que falam em **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. No trecho a seguir, por exemplo, Saramago cita poetas e obras numa reflexão sobre a importância dos escritores e seus legados:

---

[315] SANT'ANNA, Affonso Romano. **Paródia, Paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 1985. p.26.
[316] KRISTEVA, Julia. Op. Cit. p. 90.

> [...] faz um verso por outro, com grande esforço, penando sobre o pé da medida, que nada que se possa comparar ao contínuo duelo do Mosqueteiro D'Artagnan, só os Lusíadas comportam para cima de oito mil versos, e no entanto este também é poeta, não que do título se gabe, como se pode verificar no registro do hotel, mas um dia não será como médico que pensarão nele, nem em Álvaro como engenheiro naval, nem em Fernando como correspondente de línguas estrangeiras, dá-nos o ofício o pão, é verdade, porém não virá daí a fama, sim de ter alguma coisa escrito, Nel mezzo del camin di nostra via, ou Menina e moça me levaram da casa dos meus pais, ou En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, para não cair mais uma vez na tentação de repetir, ainda que muito a propósito, As armas e os barões assinalados, perdoadas nos sejam as repetições, Arma virumque cano.[317]

Algumas referências ficam evidentes, embora não explícitas. Saramago utiliza, no romance, informações que considera possíveis de pertencerem ao universo de Ricardo Reis, e constrói um texto permeado de poesia. Aparecem na obra não apenas referências relativas a Fernando Pessoa e seus heterônimos, mas a outros escritores portugueses, como Camões, Garrett, Camilo Pessanha e outros[318]. Teresa Cristina Cerdeira da Silva, destacando a característica polifônica do romance, diz que: "por vezes a alusão é literal, mas quase sempre se funde ao corpo do discurso romanesco."[319]

> Deixemos a árvore, olhe para dentro de si e veja a solidão, Como disse o outro, solitário andar por entre a gente, Pior do que isso, solitário estar onde nem nós próprios estamos.[320]

Outra marca de dialogismo que podemos observar no romance é a paródia, que se define através de um jogo intertextual; o conceito de paródia tornou-se mais sofisticado a partir de Tynianov, quando a estudou lado a lado com o conceito de estilização. "A estilização está próxima da paródia. Uma e outra vivem

[317] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 71.
[318] Cf. SILVA, Teresa C. C. Op. cit., p. 153.
[319] Idem, ibidem.
[320] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 227.

de uma vida dupla: além da obra há um segundo plano estilizado ou parodiano[...]."[321]

Affonso Romano de Sant'Anna toma *paródia* no seu sentido etimológico de "canto paralelo". A paródia, neste sentido, é um texto-segundo que se constrói sobre um texto-primeiro, a qual lhe serve de suporte. Existe, portanto, a paródia séria sobre um texto que o artista admira e respeita e com o qual dialoga, uma espécie de intertexto.

Para Bakhtin, na paródia há um confronto, pois o autor estaria servindo-se do discurso do outro e mudando-lhe a intenção. "O discurso se transforma numa composição para duas vozes, uma não esconde nem elimina a outra."[322]

A paródia se define como um jogo de textos em que os dois planos aparecem deslocados. Emprega-se a fala de um outro. A segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala, obriga-a a decifrar-se. Vejamos um exemplo no romance **O Ano da Morte de Ricardo Reis**:

> Você disse que o poeta é um fingidor, Eu o confesso, são adivinhações que nos saem pela boca sem que saibamos que caminho andámos para lá chegar, o pior é que morri antes de ter percebido se é o poeta que se finge de homem ou o homem que se finge de poeta, Fingir e fingir-se não é o mesmo, Isso é uma afirmação ou uma pergunta, Claro que não é o mesmo, eu apenas fingi, você finge-se, se quiser ver onde estão as diferenças, leia-me e volte-se a ler-se, Com esta conversa o que você está a preparar-me é uma boa noite de insónia, [...] Diga-me só uma coisa, é como poeta que finjo, ou como homem, 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, Não tenho remédio, É outra

[321] SANT'ANNA, Affonso Romano. Op. cit., p.13.
[322] cf. MACHADO, Irene A. **O Romance e a Voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 138.

> pergunta, É, Não tem porque, primeiro que tudo, você nem sabe que seja, E você, alguma vez o soube, Eu já não conto, morri, mas descanse que não vai faltar quem dê de mim todas as explicações.[323]

Saramago se apropria dos primeiros versos do conhecido poema "Autopsicografia", que diz: "O poeta é um fingidor/ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente."[324] A paródia é feita em cima dos primeiros versos, tema da discussão das duas personagens. Quando Ricardo Reis pergunta se "Fingir e fingir-se não é o mesmo" é um questionamento sobre a máxima de outro heterônimo, Álvaro de Campos: "Fingir é conhecer-se". Saramago questiona a obra de Fernando Pessoa utilizando-se dela. No final do trecho que citamos - mais uma ironia do romancista - Fernando Pessoa aparece prevendo o futuro: hoje, não faltam exegetas para explicar sua obra.

> O autor pode se servir da palavra de outrem, para nela inserir um sentido novo, conservando sempre o sentido que a palavra já possuiu. Resulta daí que a palavra adquire duas significações, que ela se torna *ambivalente*.[325] (grifos da autora)

Sant'Anna problematiza a relação do texto não mais dualisticamente, mas de uma maneira triádica. A estilização deixa de ser apenas um dado opositivo em relação a um texto original, como indicavam Bakhtin e Tynianov. O desvio que o texto sofre pode ocorrer em duas direções. Isto equivale a dizer que a estilização é uma técnica geral, enquanto a paródia e a paráfrase seriam efeitos particulares.

> [...] nos damos conta de que as questões suscitadas em torno da paródia, paráfrase, apropriação e estilização desembocam um problema teórico, que é de saber que é *específico literário*. Sobretudo os formalistas russos, no princípio do século, se interessavam por isto. Queriam achar a literariedade do texto, aquilo que fazia com que o texto literário se distinguisse dos

[323] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 118 e 119.
[324] F. P. **Obra Poética**. p. 98.
[325] KRISTEVA, Julia. Op. Cit, p. 72.

> demais. [...] Na verdade, a questão do literário e do não-literário passa também pela questão da ideologia e dos códigos que organizam os diversos saberes. Cada época estabelece o que é literário ou não. [326] (grifos do autor)

Podemos destacar também no texto de Saramago a presença do narrador intruso e adivinho, que participa ativamente da narrativa e nos convida, muitas vezes, a participar também. É o narrador não digno de confiança de Paul Ricouer[327]. Esse narrador tenta conquistar a cumplicidade do leitor, não apenas quando emprega a 1ª pessoa do plural (nós), mas também através de multi-referencialidades, dialogando com quem lê:

> É para o hotel que Ricardo Reis vai encaminhando os passos. Agora mesmo se lembrou do quarto onde dormiu a sua primeira noite de filho pródigo, lembrou-se dele como da sua própria casa, mas não a do Rio de Janeiro, não nenhuma das outras em que habitou, no Porto, onde sabemos que nasceu, aqui nesta cidade de Lisboa, onde morava antes de embarcar para o exílio brasileiro, nenhuma dessas, contudo tinham sido casas verdadeiras [...].[328]

Este narrador, que muitas vezes pode ser identificado como sendo o próprio autor, costura todas estas informações *extratextuais* que encontramos ao longo da narrativa. O próprio Saramago diz "eu não acredito no narrador, ele não existe, é uma invenção. O que está no texto é um senhor que se chama autor e nada mais, muitas vezes fingindo que é o narrador."[329]

> O narrador em Saramago é peculiar. O escritor usa ao longo da maior parte dos romances um narrador em terceira pessoa, mas insere nele características de primeira pessoa: é praticamente onisciente, contudo, ao mesmo tempo, claramente tendenciosos – pode-se dizer até apaixonado, com as cargas positiva e também negativa inerentes ao termo. [...] O

[326] SANT'ANNA, Affonso Romano. Op. cit., p.65.
[327] RICOEUR, Paul. *Mundo do texto e mundo do leitor*. In: **Tempo e Narrativa**. Campinas, Papirus, 1997. Volume III
[328] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 44-45.
[329] SARAMAGO, José. Op. cit.

> narrador faz também uma série de interferências na história que conta. Em primeiro lugar, estabelece inúmeras digressões a partir dos pretextos mais variados. Desenrola e estica os fios dos novelos sempre o máximo possível [...]. [330]

E é este narrador quem nos apresenta a personagem Ricardo Reis no romance:

> [...] 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, pronto, já cá faltava o erro, a desatenção, o escrever por ouvir dizer, quando muito bem sabemos, nós, que Ricardo Reis é sim este homem que está lendo o jornal com os seus próprios olhos abertos e vivos, médico, de quarenta e oito anos de idade, mais um que a idade de Fernando Pessoa quando lhe fecharam os olhos, esses sim, mortos, não deviam ser necessárias outras provas ou certificados de que não se trata da mesma pessoa.[331]

Outro exemplo de intertextualidade na obra de Saramago pode ser visto no livro que acompanha Ricardo Reis desde que este desce do navio em Lisboa até a hora em que decide acompanhar Pessoa. O livro chama-se **The god of the labyrinth**, de Herbert Quain, e aqui, na verdade, identificamos mais uma peça do jogo de referências de Saramago, pois o romance citado refere-se ao livro fictício escrito pelo também fictício Hebert Quain, invenção de Jorge Luis Borges, em seu conto “Examen de la obra de Herbert Quain”. É mais uma ironia do romancista, pois “o livro e o seu autor , como o próprio Reis, são citações ficcionais que adquirem um estatuto de realidade dado por seus criadores, Borges e Pessoa.”[332]

Não podemos deixar de citar que a primeira frase do romance faz referência ao célebre verso de Camões: “Onde a terra acabou e o mar começa”,

---

[330] SCHWARZ, Adriano. **O abismo invertido**: Pessoa, Borges e a inquietude do romance em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. São Paulo: Globo, 2004. p. 42-43.
[331] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 36.
[332] BUENO, Aparecida de Fátima. Op. cit., p. 62.

Saramago usa “Aqui o mar acaba e a terra principia”. O romancista vai em direção oposta ao movimento épico de Camões: ao invés de nobres portugueses partindo pelos mares em busca de novas terras e conquistas, temos Ricardo Reis que volta a Portugal pelo mar. O romancista encerra a narrativa “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera”, novamente o movimento é oposto ao dos áureos tempos das navegações. Assim como outros autores contemporâneos, Saramago desmistifica a gloriosa fase da expansão marítima, tão arraigada na cultura portuguesa e abre espaço para pensar na terra que espera por mudanças.

## 4.2 Poesia em prosa n’O Ano da Morte de Ricardo Reis

Selecionamos algumas referências à obra poética de Fernando Pessoa, no romance, para mostrar como Saramago transforma texto poético em texto em prosa. O romancista não se limita à obra de Ricardo Reis (apesar de as odes do heterônimo aparecerem com grande freqüência no texto), utiliza também na narrativa fragmentos das obras dos outros heterônimos, do próprio ortônimo e de outros clássicos poetas portugueses. Ao utilizar os poemas na composição do romance, Saramago dialoga com os originais, transformando-os em outro texto, com significado outro.

> O romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros). Em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor. Os gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade lingüística e estilística.[333]

[333] BAKHTIN, Mikhail. Op. Cit. p. 124.

Tania Carvalhal diz que não podemos esquecer que a repetição de um texto ou fragmento em outro, a colagem ou a alusão, nunca é inocente. E confirma que:

> [...] toda a repetição é carregada de intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o (e por que não dizê-lo?) o re-inventa.[334]

Nas primeiras páginas do livro encontramos referência à obra do heterônimo 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."[335] Saramago, ao descrever o retorno de Ricardo Reis a Lisboa, diz: "[...] Tejo, qual dos rios o maior, qual a aldeia"[336].

O rio Tejo aparece novamente no romance, e novamente Saramago dialoga com a poesia de Caeiro: "[...] 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 aldeia"[337].

Quando Ricardo Reis já está hospedado no hotel encontra, guardando seus papéis:

> [...] folhas escritas com versos, datada a mais antiga de doze de Junho de mil novecentos e catorze, vinha aí a guerra, a Grande, como depois passaram a chamar-lhe enquanto não faziam outra maior, **Mestre, são plácidas/ todas as horas/ que nós perdemos,/ se no perdê-las,/ qual**

[334] CARVALHAL, Tania. Op. cit., p.53-54
[335] F. P. **Obra Poética**. p. 187
[336] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 11.
[337] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 115.

> **numa jarra/ nós pomos flores**, e seguindo concluía, **Da vida iremos/ tranqüilos, tendo/ nem o remorso/ de ter vivido**. [338] (grifos e marcações nossas)

O próprio narrador explica que os versos no “original” não são escritos desta maneira: “não é assim, de enfiada, que estão escritos, cada linha leva o seu verso obediente, mas desta maneira, contínuos, eles e nós, sem outra pausa que a da respiração e do canto, é que lemos”[339].

De certo modo, podemos entender que os poemas escritos sem a pontuação convencional não perdem o sentido. Pound defende que devemos analisar as poesias através dela, e afirma que a “poesia é a mais condensada forma de expressão verbal” [340] e também que o poeta escolhe as palavras pelo seu significado. No momento em que Saramago preserva as palavras escolhidas por Fernando Pessoa, preservaria o sentido do poema.

A questão que fica em aberto é que um texto retirado do seu contexto original para integrar outro contexto não pode mais ser visto com o mesmo sentido. Levando em conta as teorias de Bakhtin e Kristeva sobre a criação literária, podemos dizer que o texto de Fernando Pessoa inserido na narrativa de Saramago tem outro sentido. Sentido este dado pelo novo contexto: o romance.

O Ricardo Reis de Saramago, relendo suas poesias (ou seria melhor dizer, relendo as poesias do heterônimo de Fernando Pessoa), encontra entre seus escritos e anotações “ainda folha de pouco tempo”, com os versos:

---

[338] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 23. Os trechos em destaque referem-se à poesia original.
[339] Idem, ibidem.
[340] POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, s/d. p. **22.**

> [...] **Vivem em nós inúmeros/, se penso ou sinto, ignoro/ quem é que pensa ou sente/**, **sou somente o lugar/ onde se pensa e sente/**[341], e não acabando aqui, é como se acabasse, uma vez que para além de pensar e sentir não há mais nada. Se somente isto sou, pensa Ricardo Reis depois de ler, quem estará pensando agora o que eu penso, ou penso que estou pensando no lugar que sou de pensar, 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 outros não sejam ou tenham sido ou venham a ser.[342] (grifos e marcações nossas)

Saramago vai se referir novamente a esta ode, "Vivem em nós inúmeros", em diversos momentos do texto. Por exemplo, em um diálogo entre Fernando Pessoa e Ricardo Reis, a referência é clara: "E no entanto somos múltiplos, Tenho uma ode em que digo que vivem em nós inúmeros. Que eu me lembre essa não é do nosso tempo, Escrevi-a vai para dois meses, Como vê, cada um de nós, por seu lado, vai dizendo o mesmo."[343] Em outras situações, aparecem referências indiretas, como quando o narrador diz: "Ricardo Reis sente um arrepio, e é ele que o sente, ninguém por si o está sentindo, [...] passaria primeiro Ricardo Reis, porque é inúmeros, segundo o seu próprio modo de entender-se" e ainda na mesma página, o narrador nos informa que Ricardo Reis está contemplando no fundo do espelho "um dos inúmeros que é [...]"[344].

Mais adiante no texto, Saramago propõe outro diálogo com a obra de Pessoa: "Não é Ricardo Reis quem pensa estes pensamentos nem um daqueles inúmeros que dentro de si moram, é talvez o próprio pensamento que se vai pensando"[345]. Ainda sobre esses *inúmeros que vivem nele*, Ricardo Reis diz: "nunca recebi uma carta de amor, uma carta que só de amor fosse, e também nunca escrevi

---

[341] F. P. **Obra Poética**. p. 225
[342] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 24.
[343] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 93.
[344] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 26.
[345] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 106.

uma carta de amor, nem por metade dela ou minha metade, esses inúmeros que em mim vivem, escrevendo eu, assistem, [...]"[346].

Os versos pessoanos aparecem "costurados" no texto de Saramago, que joga com as palavras, construindo novos textos e diálogos a partir dos versos pré-existentes. A poesia por si só é um texto polifônico, permitindo diversas interpretações:

> A interpretação do leitor pode diferir da do autor, e pode ser igualmente válida – ela pode ser mesmo melhor. Pode haver muito mais num poema do que aquilo que o autor tinha na consciência. As diferentes interpretações podem ser todas formulações parciais de uma só coisa.[347]

O Ricardo Reis de Fernando Pessoa é um poeta clássico, e, como tal, não consegue livrar-se do formalismo. De acordo com Bosi, "todo o formalismo clássico em matéria de poesia assenta na versificação regular, técnica, já racionalizada"[348]. Saramago explora esta característica em sua personagem, não sem uma certa ironia:

> A janela estava aberta, não dei por que a chuva entrasse, está o chão todo molhado, e calou-se repentinamente ao notar que formara, de enfiada, três versos de sete sílabas, redondilha maior, ele, Ricardo Reis, autor de odes ditas sáficas ou alcaicas, afinal, saiu-nos poeta popular, por pouco não rematou a quadra, quebrando-lhe o pé por necessidade da métrica [...].[349]

Lídia era musa do heterônimo Ricardo Reis e tornou-se personagem de Saramago. Marcenda, personagem do romance, transforma-se em vocativo de um

---

[346] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 269.
[347] ELIOT, T. S. **A essência da poesia**. Rio de Janeiro: Artenova, 1972. p. 29.
[348] BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977. p. **73.**
[349] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 47.

poema.

> Ricardo Reis tenta escrever um poema a Marcenda, para que amanhã não se diga que Marcenda passou em vão, **Saudoso já deste verão que veio,/ lágrimas para as flores dele emprego/ na lembrança invertida/ de quando hei de perdê-las**, esta fica sendo a primeira parte da ode, até aqui ninguém adivinharia que de Marcenda se vai falar, [...] é neste momento que o poema se completa [...] **transpostos os portais irreparáveis/ de cada ano, 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.**[350] (grifos e marcações nossas)

O uso deste poema no texto nos faz pensar que Saramago não escolheu o nome *Marcenda* aleatoriamente. Podemos concluir que, conhecedor das poesias de Ricardo Reis, o romancista optou por batizar a sua personagem com uma palavra encontrada na obra do heterônimo. Dos quatro personagens principais, Ricardo Reis, Fernando Pessoa, Lídia e Marcenda, era a única que, aparentemente, não vinha do universo pessoano.

Em outra passagem do livro, Saramago reúne em uma única frase vários trechos de poesias de Ricardo Reis, todo referente ao mesmo tema. Quando o heterônimo descobre que a criada do hotel chama-se Lídia, ele procura seus escritos:

> [...] vai buscar à gaveta os seus poemas, as suas odes sáficas, lê alguns versos apanhados no passar das folhas, **E assim, Lídia, à lareira, como estando, Tal seja Lídia, o quadro, Não desejemos, Lídia, nesta hora, Quando, Lídia, vier o nosso outono, Vem sentar-te comigo, Lídia, a beira-rio, Lídia, a vida mais vil antes que a morte**[351]. (grifos nossos)

O Ricardo Reis pessoano tem a concepção de amor como algo espiritual e imaculado que não se realiza no plano material, por isso sua musa Lídia

[350] F. P. **Obra Poética**. p. 226.
[351] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 352.

é incorpórea. Saramago se apropria do nome Lídia e a transforma em uma personagem. No trecho acima, o romancista não se contém em transcrever um único poema, mas, tal uma colcha de retalhos, une vários versos para dar-lhes um novo sentido, cria assim, um novo ritmo, uma nova sonoridade, para uma nova poesia.

Saramago desestrutura (ou reestrutura) o poema “Aos Deuses”, de Ricardo Reis[352]. Na página 49 do romance, A personagem pega uma folha e escreve: “Aos deuses peço só que me concedam o nada lhes pedir”. Mais adiante, ele descreve como se deu o processo de criação do poema:

> [...] primeiro irá ler o verso e meio que deixou escrito no papel, olhar para ele com severidade, procurar a porta que esta chave, se o é, possa abrir [...] desta maneira se concluindo o poema, **Não quieto nem inquieto meu ser calmo quero erguer alto acima de onde os homens têm prazer ou dores**, o mais pelo meio ficou obedecia à mesma conformidade, quase se dispensava, **A dita é um jugo e o ser feliz oprime porque é um certo estado.** Depois foi deitar-se e adormeceu logo.[353] (grifos nosso)

O poema original segue outra ordem: “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”[354].

Novamente a personagem de Saramago aparece no livro, criando novos poemas através da união de versos de diferentes odes. No trecho a seguir, o próprio narrador do romance reflete sobre este processo:

---

[352] F. P. **Obra Poética**. p. 229
[353] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p.75
[354] F. P. **Obra Poética**. p. 229

> Ricardo Reis rebusca na memória fragmentos de versos que já levam vinte anos feitos, como o tempo passa, **Deus triste, preciso talvez porque nenhum havia como tu, Nem mais nem menos és, mas outro deus, Não a Ti, Cristo, odeio ou menosprezo, Mas cuida não procures/ usurpar o que aos outros é devido, Nós homens nos façamos/ unidos pelos deuses**[355], são estas as palavras que vai murmurando [...] e há um momento em que duvida se terão mais sentido as odes completas aonde foi buscar do que este juntar avulso de pedaços ainda coerentes, porém já corroídos pela ausência do que estava antes ou vinha depois, e contraditoriamente afirmando, na sua própria mutilação, um outro sentido fechado [...].[356] (grifos nossos)

Quando Ricardo Reis lê no jornal o fim da guerra na Etiópia, Saramago introduz no texto o célebre poema do heterônimo sobre os jogadores de xadrez, misturando a notícia que a personagem lê, com trechos do poema:

> Addis-Abeba está em chamas, as ruas cobertas de mortos, os salteadores arrombam as casas, violam, saqueiam, degolam as mulheres e crianças, enquanto as tropas de Bagoglio se aproximam, [...] Addis-Abeba está em chamas, **ardiam casas, saqueadas eram/ as arcas e as paredes,/ violadas as mulheres eram postas/ contra os muros caídos,/ trespassadas de lanças as crianças/ eram sangue nas ruas**.[357] Uma sombra passa na fronte de Ricardo Reis, que é isto, de onde veio esta intromissão, o jornal apenas me informa que Addis-Abeba está em chamas [...] em Addis-Abeba não consta que estivessem jogadores de xadrez jogando seu jogo de xadrez.[358] (grifos e marcações nossas)

E é a própria personagem que identifica a origem da "intromissão", que estaria na ode: "Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia/ Tinha não sei qual guerra,/ Quando a invasão ardia na Cidade/ E as mulheres gritavam,/ Dois jogadores de xadrez jogavam/ O seu jogo contínuo". Saramago não se contenta em fazer referências à obra do heterônimo, mas provoca o leitor, mostrando o próprio poeta a refletir sobre sua obra.

---

[355] F. P. **Obra Poética**. p. 205-206.
[356] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p.
[357] F. P. **Obra Poética**. p. 201
[358] F. P. **Obra Poética**. p. 301.

As referências poéticas não são gratuitas no romance, afinal, o protagonista é um poeta, inspirado em outra personagem, que além de poeta, nasceu da poesia. Os sentidos dos textos poéticos são múltiplos por natureza. Saramago só faz multiplicá-los ainda mais ao inseri-los em sua narrativa.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa, pode ser considerado como uma personagem literária, pois além de ser uma personagem lírica – dramática, no dizer do criador -, é um ser fictício com uma biografia e que também escreve em prosa. O poeta português não se contentou com as características dos heterônimos reveladas na obra poética. Para criar a atmosfera de seus personagens-poetas, como vimos no segundo capítulo deste trabalho, deixa uma série de anotações críticas e biográficas a respeito dessas criaturas.

> Uma personagem de romance é diferente de uma figura histórica ou de uma figura da vida real. É formada meramente pelas frases que a descrevem ou pelas que foram postas na sua boca pelo autor. Não possui nem passado, nem futuro, nem, às vezes, continuidade de vida.[359]

Um heterônimo é uma personagem, pois ela é diferente de uma figura histórica ou uma figura da vida real, existe apenas na ficção. O que conhecemos a seu respeito é o que o seu criador deixou registrado. O romancista José Saramago dá continuidade ao Ricardo Reis pessoano, dá continuidade de vida a uma personagem já sem futuro, que tinha apenas um passado esboçado. São duas

[359] WELLEK, René e WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971. p. 31.

personagens que compartilham apenas de um mesmo passado, cada uma seguindo o seu caminho.

Ao concordarmos com Jean-Yves Tadié que “a história do romance moderno é a do desaparecimento da personagem clássica”[360], podemos dizer também que um heterônimo é uma personagem moderna, que está longe de ser uma personagem “clássica”, porém, ela não está inserida em um romance, tem a sua história contada em fragmentos, não em uma narrativa, mas através de um mosaico de textos. O Ricardo Reis de Saramago é construído com base nesses fragmentos e está longe de ser um herói “clássico”, está muito mais próximo do herói moderno de Lukács.

O herói moderno, para Lukács, é um herói problemático que representa o mundo sem sentido, fragmentado, degradado; para ele, cada personagem carrega em si um “conflito como pressuposto de sua existência ou como elemento motriz do seu ser”[361]. As duas personagens analisadas neste trabalho representam a fragmentação do mundo moderno, seja através das idéias que defendem ou da forma como foram construídas. O heterônimo tem sua vida e obra dispersa em fragmentos. O herói de Saramago se vê diante de um mundo sem sentido, degradado, diante de uma vida sem rumo.

O romancista insere esse “espectador do mundo” em um contexto histórico bem definido. O último ano de Ricardo Reis de Saramago é 1936. Não é por acaso que Saramago o leva de volta a Portugal, assim como não é por acaso

[360] TADIÉ, Jean-Yves. Op. Cit. p. 39.
[361] LUKÁCS, Gerog. Op. Cit. p. 43.

que Saramago escolhe este heterônimo, como já vimos. Importante lembrar que o livro foi escrito em 1984, um ano antes da comemoração do cinqüentenário da morte de Fernando Pessoa.

O escritor contemporâneo coloca Ricardo Reis e o público leitor em contato com a história desse ano como uma crítica ao regime vigente na época. Em 1984 a Revolução dos Cravos estava completando dez anos, porém as mudanças pós-74 não foram tantas quanto se esperava, dez anos se passaram e os sonhos projetados para o período pós-ditadura não se haviam concretizado. O romance de Saramago mostra que, afinal, Portugal não estava tão diferente assim daquele período de consolidação da ditadura quanto se desejava. E o ano de 1936 tem um significado importante na história de Portugal:

> Sob a intervenção de Estado Novo, trazida às fontes baptismais por uma intervenção militar de aparência caótica, essa ordem durará um bom meio século. Comparada com as "novas ordens" da Europa, foi pouco totalitária. A partir de 1936, data crucial do nosso século, o seu dispositivo constitucional, ideológico, ético, repressivo, de assumido teor anticomunista, assegurou-lhe, se não perfeita tranqüilidade, uma longevidade invejável.[362]

Como os dois Ricardos habitam em diferentes universos ficcionais, sendo um, "personagem sem drama" e o outro, um ser inserido em uma narrativa, algumas diferenças de atitudes eles teriam que apresentar. É muito difícil permanecer passivo diante da vida, principalmente no momento histórico e nas circunstâncias definidas por Saramago. Outras preocupações, que até então o heterônimo nunca precisou ter, vão sendo apresentadas no decorrer da trama. O Ricardo Reis de Fernando Pessoa era um médico que não clinicava, apenas

[362] LOURENÇO, Eduardo. **Portugal como destino seguido de Mitologia da Saudade**. Lisboa: Gradiva, 1999. p. 65.

escrevia poemas e reflexões poéticas. O Ricardo Reis de Saramago quase não escreve poesias, vive seu último ano de vida sem saber ao certo que rumo tomar, perdendo a inocência diante da situação do país (vide a sua passagem pela polícia e as suas discussões com Lídia e Pessoa sobre as notícias veiculadas nos jornais). Apaixonado por Marcenda, amante de Lídia, vive desanimado e sem perspectivas. A personagem saramaguiana se envolve tanto com a vida que gera outra no ventre de Lídia.

Se considerarmos que todo texto literário é "absorção e transformação de outro texto"[363], podemos dizer que Saramago se "apropria" do heterônimo de Fernando Pessoa e transforma-o em personagem, não apenas com o mesmo nome, mas também com as mesmas características físicas e emocionais. No momento, porém, em que o Ricardo Reis de Fernando Pessoa entra no romance de Saramago, ele deixa de ser o heterônimo pessoano e passa a ser outra personagem. Assim:

> *O Ano da Morte de Ricardo Reis* retoma uma ficção literária anteriormente elaborada por Fernando Pessoa, o horaciano das *Odes*, pagão confesso e médico de profissão.[...] deparamos com um herói que antes de ser "de papel" já o era "persona" literária. E correlativamente, a narrativa desenvolve-se como uma ficção sobre outra ficção.[364] (grifos da autora)

Quando afirmamos que Saramago se apropria da personagem de Fernando Pessoa, estamos utilizando a definição de Sant'Anna, para quem "a apropriação propriamente dita [...] não pretende re-produzir, mas produzir algo diferente."[365] Saramago, ao apropriar-se da personagem criada por Pessoa,

---

[363] KRISTEVA, Julia. apud: CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 1986, p.50.
[364] ROCHA, Clara. **Saramago e a ficção sobre a ficção**. *In*: Jornal das Letras, Lisboa, 13 de novembro de 1985.
[365] SANT'ANNA, Op. cit., p.48.

pretende inseri-la em uma narrativa, e fazê-la viver uma história fora dos poemas, ou seja, não queria apenas “reproduzir”. A apropriação é definida como uma variante da paródia[366], um recurso para prolongar o texto anterior no texto atual. Saramago se apropria da personagem, prolongando assim a sua existência.

Uma personagem construída a partir de outra personagem por si só já é polifônica. E, quando é originada de um poeta, as possibilidades de diálogo se expandem. Mas a personagem original não está inserida em um drama, o que se sabe dele é o que o seu criador deixou dito e o que as suas odes revelam. E o autor do romance utiliza-se das informações biográficas e da produção literária do heterônimo para reforçar a verossimilhança com o outro Ricardo.

Podemos nos perguntar se Ricardo Reis permanece indiferente ao espetáculo do mundo no romance. Saramago tenta nos convencer que sim:

> Ricardo Reis espanta-se por não reconhecer em si nenhum sentimento, talvez isto é que seja o destino, saber o que vai acontecer, sabermos que não há nada que o possa evitar, e ficarmos olhando, como puro observadores do espetáculo do mundo [...].[367]

Para Teresa Cristina Cerdeira da Silva, a personagem de Saramago não permanece indiferente. Ao longo do romance, a personagem de Saramago vai se distanciando da “máscara pessoana”, vai perdendo a apatia diante da vida. Segundo a ensaísta, “esse ano de 36 europeu cobra dos mais fleumáticos uma resposta. A História exige um comprometimento e diante dela a impassibilidade

[366] Idem, ibidem.
[367] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 404.

arcádica parece não ter mais lugar.”[368]

> [...] é Ricardo Reis que vai à polícia, de alma inquieta, a segurar o chapéu para que o tufão lho não leve, se vier a chover na proporção que sopra, Deus nos acuda. [...] outra vez o vento, agora soprando de frente, será que ele não deixa andar, serão os pés que se recusam ao caminho, mas horas são horas, este homem é a pontualidade em pessoa, ainda as dez não deram e já entra pela porta, mostra o papel que daqui lhe mandaram, queira comparecer, e compareceu, está de chapéu na mão, por um instante grotescamente aliviado de não o estar incomodando o vento, mandaram-no subir ao primeiro andar e ele foi, [...]. Estariam a falar de mim, pensou Ricardo Reis, e sentiu um aperto no estômago, ao menos ficámos a saber do que se queixa. [...] Entre, entrou também, um homem que estava sentado a uma secretária disse-lhe, Deixa-te ficar, podes ser preciso, e para Ricardo Reis, apontando uma cadeira, Sente-se, e Ricardo Reis sentou-se, agora com uma irritação nervosa, um mau humor desarmado, Isto é feito assim para me intimidarem, pensou.[369]

O comprometimento da personagem é questionada também por Aparecida Bueno, para quem o poeta opta “por um mundo onde a impassibilidade arcádica pode ter o seu lugar, que é o do universo das odes.”[370] Porém, a ensaísta acredita que Ricardo Reis não consegue permanecer indiferente aos acontecimentos no decorrer da narrativa, não assume um comprometimento diante dos fatos, mas, em determinados momentos é *atingido* pelo espetáculo do mundo. Ao chorar pela morte do irmão de Lídia, por exemplo, seria uma demonstração de que o espetáculo do mundo começa a envolvê-lo:

> [...] 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, hei de dizê-lo mil vezes, que importa àquele a quem já nada importa que um perca e outro vença.[371]

---

[368] SILVA, Teresa Cristina Cerdeira. Op. cit., p. 136.
[369] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 188-189.
[370] BUENO, Aparecida de Fátima. Op. cit., p. 63.
[371] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 411.

Na verdade, Ricardo Reis, ficção da ficção, não consegue ser apenas um espectador dos acontecimentos. Até porque, se no mundo clássico, ele era alheio, no moderno, ele se transforma em alienado. Daí porque, no final do romance, decide "retornar à condição de sombra do poeta de *Orpheu*"[372], e acompanhar Fernando Pessoa, desistindo da vida:

> Vim cá para lhe dizer que não tornaremos a ver-nos, Porquê, O meu tempo chegou ao fim, lembra-se de eu ter lhe dito que só tinha para alguns meses, Lembro-me, Pois é, acabaram-se. Ricardo Reis subiu o nó da gravata, levantou-se, vestiu o casaco. Foi à mesa buscar The god of the labyrinth, meteu-o debaixo do braço, Então vamos, disse. Para onde é que você vai, Vou consigo, [...][373]

[372] BUENO, Aparecida de Fátima. Op. cit., p. 63.
[373] J. S. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. p. 415.

# REFERÊNCIAS


BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981. p. 41.

_____ . **Questões de Literatura e de Estética** (A Teoria do Romance). 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1990.

BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. in: BARTHES, Roland et al. **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1971.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. 2ª ed., São Paulo: Ática, 1985.

BRÉCHON, Robert. **Estranho estrangeiro**: uma biografia de Fernando Pessoa. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BUENO, Aparecida de Fátima. **O Poeta no Labirinto**. Viçosa: Editora Universidade Federal de Viçosa, 2002.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CARPEAUX, Otto Maria. **As revoltas modernistas na literatura**. Rio de Janeiro: Edição de Ouro, 1968.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 1986.

COELHO, Jacinto Prado. **Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa**. Lisboa: Editorial Verbo, 1980.

_____ . **Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa**. 2ª ed., Lisboa: Editorial Verbo, 1963.

COELHO, Nelly Novaes. **Fernando Pesssoa, a Dialética de ser em Poesia.** In: Jornal da Poesia. Disponível em: http://www.secrel.com.br/jpoesia/nelly01.html. Último acesso em: 25 de novembro de 2005.

CRESPO, Angel. **Estudos sobre Fernando Pessoa**. Disponível em: http://www.cfh.ufsc.br/~magno/estudsobrfp.htm. Último acesso em 5 de dezembro de 2005.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. São Paulo: Beca, 1993.

ECO, Umberto. **Pós-escrito a "O Nome da Rosa"**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ELIOT, T. S. **A essência da poesia**. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

**ENCICLOPÉDIA Luso-Brasileira de Cultura** - secretariado por MAGALHÃES, António Pereira Dias; OLIVEIRA, Manuel Alves, 1ª ed., Lisboa: Editorial Verbo, vol.16, 1973.

FERREIRA, Edema Argua. **Integração de perspectivas** (contribuição para uma análise das personagens de ficção). Rio de Janeiro: Cátedra, 1975.

GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do Romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GOMES, Álvaro Cardoso. **Fernando Pessoa: as muitas águas de um rio**. São Paulo: Pioneira/ Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

GONÇALVES, Robson Pereira. **O Sujeito Pessoa: Literatura & Psicanálise**. Santa Maria: Ed. UFSM, 1995.

HAMON, Philippe. In: BARTHES, Roland**. Masculino, feminino, neutro**: ensaios de semiótica narrativa. Porto Alegre: Globo, 1976.

**HISTÓRIA da Literatura Portuguesa**. Disponível em: http://www.universal.pt/scripts/hlp/hlp.exe/artigo?cod=6_253. Último acesso em 15 de novembro de 2005.

HOBSBAWM, Eric. **A Era dos Extremos** - O breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **Fernando Pessoa, O Outro**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura Comissão de Literatura, 1967.

LIND, Georg Rudolf. **Teoria Poética de Fernando Pessoa**. Porto: Inova, 1970.

LOURENÇO, Eduardo. **Fernando Pessoa Revisitado**. 2ª ed., Lisboa: Moraes Editores, 1981.

_____ . **Fernando Pessoa: Rei da Nossa Bavieira**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1986.

_____ . **Pessoa e Saramago**. *In* Semanário Terras da Beira, 26 de novembro de 1998. Disponível em: http://www.freipedro.pt/tb/261198/opin14.htm. Último acesso em 3 de julho de 2004.

_____ . **Poesia e Metafísica**: Camões, Antero e Pessoa. 1° ed., Lisboa: Editora Sá da Costa, 1983.

_____ . **Portugal como destino seguido de Mitologia da Saudade**. Lisboa: Gradiva, 1999.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. São Paulo: Editora 34, 2003.

MACHADO, Irene A. **O Romance e a Voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MOISÉS, Massaud. Fernando Pessoa prosador. In: PESSOA, Fernando. **O banqueiro anarquista e outras prosas**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

_____ . **Fernando Pessoa: O Espelho e a Esfinge**. São Paulo: Cultrix, 1998.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **Estudo Sobre a Poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**. Porto Alegre: Globo, s/d.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ORDEÑEZ, Andrés. **Fernando Pessoa: Um Místico Sem Fé**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

PAZ, Octavio. **Fernando Pessoa: Desconhecido de Si Mesmo.** Lisboa: Veja, 1992.

PERRONE-MOISÉIS, Leyla. In: TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. (texto de apresentação da obra). São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____ . **Inútil Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PESSOA, Fernando. **Obras em Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, s/d.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro : Forense-Universitaria, 1984.

QUADROS, António. **Fernando Pessoa: Vida, Personalidade e Génio** (A obra e o Homem). Lisboa: Ed. Arcádia, 1981.

RABENHORST, Eduardo R. **Sobre os limites da interpretação:** O debate entre Umberto Eco e Jacques Derrida. Disponível em: www.ccj.ufpb.br/primafacie/revista/artigos/artigo1.pdf . Último acesso em: 28 de jun de 2004.

REIS, Carlos. **O conhecimento da Literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

RICOUER, Paul. **Tempo e Narrativa**. Campinas, Papirus, 1997. Volume III

ROANI, Gerson Luiz. **A História Comanda o Espetáculo do Mundo: Ficção, História e Intertexto em "O Ano da Morte de Ricardo Reis** (Tese de Doutorado em Literatura Comparada) - Porto Alegre, UFRGS, 2001. p. 122.

_____ . **O que está envolvido nesse cerco de Lisboa?** Uma leitura de *História do Cerco de Lisboa* de José Saramago. (Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada) - Porto Alegre, UFRGS, 1998.

ROBERT, Marthe. **Romance das Origens e Origens do Romance**. Lisboa: Via Editora, 1979.

ROCHA, Clara. **Saramago e a ficção sobre a ficção**. *In* Jornal das Letras, Lisboa, 13 de novembro de 1985.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. *In*: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SACRAMENTO, Mário. **Fernando Pessoa: Poeta da Hora Absurda**. Porto: Editorial, 1970.

SANT´ANNA, Afonnso Romano. **Desconstruir Duchamp**: arte na hora da revisão. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Paródia, Paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 1985.

VALE, Francisco. Neste livro nada é verdade e nada é mentira. **Jornal de Letras**, Lisboa, 30 de outubro a 5 de novembro de 1984.

SARAMAGO, José. **As máscaras que se olham.** In *JL*. Lisboa, 26 de novembro de 1985. Disponível em: http://www.instituto-camoes.pt/escritores/pessoa/mascarasolh.htm. Último acesso em 12 de maio de 2004.

_____ . **De como a Personagem Foi Mestre e o Autor Seu Aprendiz**. Disponível em: http://www.educom.pt/proj/por-mares/discurso_nobel98.htm. Último acesso em 3 de julho de 2004.
_____ . *In*: Jornal Público: **Entrevista com José Saramago**, 27 de maio de 2002 . Disponível em: http://www.publico.clix.pt/docs/cmf/autores/joseSaramago/indexTextos.htm. Último acesso em 2 de março de 2006.

_____ . *In*: Revista Playboy – entrevista concedida em outubro de 1998. Disponível em: http://planeta.terra.com.br/arte/sarmentocampos/Heresia.htm. Último acesso em: 25 de setembro de 2005.

_____ . **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCHWARZ, Adriano. **O abismo invertido**: Pessoa, Borges e a inquietude do romance em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. São Paulo: Globo, 2004.

SEABRA, José Augusto. **Fernando Pessoa ou o Poetodrama**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e Anti-personagem**. São Paulo: Olho d'Água, 1999.

SEIXO, Maria Alzira. Saramago e o tempo da ficção. In: **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa/** organizado por Tania Franco Carvalhal e Jane Tutikian. Porto Alegre: Ed. Universidade, 1999.

SENA, Jorge de. **Fernando Pessoa & Cia Heteronímica**. Lisboa: Edições 70, 1984.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **A Estrutura do Romance**. Coimbra: Almedina, 1974.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira. **José Saramago: entre a história e a ficção**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

SIMÕES, João Gaspar. **Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa** (séc. XX). Porto: Brasília Editora, 1976.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. O dialogismo como marca na literatura portuguesa contemporânea. In: **Temas Portugueses e Brasileiros**. Org: Luis F. Trigueios e Lélia P. Duarte. Lisboa, Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

SQUEFF, Maria Ozomar Ramos. **A filosofia na poesia de Fernando Pessoa.** Porto Alegre : Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UFRGS, 1980.

TADIÉ, Jean-Yves. **O Romance no Século XX**. Lisboa: Publicação Dom Quixote, 1992.

TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.

TODOROV, Tzvetan. As Categorias da Narrativa Literária. in: BARTHES, Roland et al. **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis, Vozes, 1971.

TUTIKIAN, Jane. **Os restelos do século do fascínio: a renúncia ao épico.** Revista Letras, n. 23, da UFSM , jul.-dez. 2001.

WELLEK, René e WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.