

Jorge Luiz Mendes Júnior

**A relação escritor/arquivo: uma proposta para se repensar o
lugar da autoria**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Letras/Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra Maria Luiza Scher Pereira

Juiz de Fora – 1º semestre de 2011

Exame de dissertação

MENDES Jr, Jorge Luiz. A relação escritor arquivo: uma proposta para se repensar o lugar da autoria. Dissertação de mestrado em Letras/Estudos Literários, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFJF, no 1º semestre de 2011.

Banca examinadora

Prof. Dr. Anderson Pires – Centro de Ensino Superior (CES/JF) - Membro Externo

Profa. Dra. Terezinha Maria Scher Pereira – UFJF - Membro Interno

Profa. Dra. Maria Luiza Scher Pereira – UFJF - Orientadora

Suplentes:

Profa. Dra. Geysa Silva – Universidade do Vale do Rio Verde - Suplente Externo

Profa Dra. Jovita Gerheim Noronha – UFJF – Suplente Interno

Sumário

1 INTRODUÇÃO

2 - Revendo o lugar da autoria

2. 1 As contribuições de Barthes e Foucault

2. 2 A noção de arquivo como instância em metamorfose

2. 3 José Saramago – o perfil de um leitor e crítico

3. O “arquivo” em *O ano da morte de Ricardo Reis*

3. 1 Humanização e historicização de Ricardo Reis

3. 2 O conhecimento via jornais

3. 3 As experiências físico-afetivas

3. 4 A noção de espectro

3. 5 O arquivo “assombrado” por espectros

4 CONCLUSÃO

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A todos aqueles que, direta
ou indiretamente,
contribuíram para a
realização deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiramente, pela força que me torna vivo.

Aos meus pais, pelo constante incentivo aos estudos.

À minha irmã Gilmara, pelo apoio nos momentos pessoais mais difíceis.

À CAPES, pelo financiamento que permitiu a dedicação ao curso e à pesquisa.

Ao professor Anderson Viana, por despertar em mim a paixão pela literatura.

À professora Maria Luiza Scher, pela orientação desde a graduação, incentivo, paciência e constante presença na minha vida acadêmica.

À banca examinadora.

A todos os amigos e colegas pelo suporte acadêmico.

*Leitor de Fernando Pessoa, autor de Ricardo Reis .
José Saramago*

RESUMO

O presente trabalho objetiva lançar uma discussão sobre a relevância da figura do autor para os estudos literários. Parte-se do confronto da tese bartheana da morte do autor. A obra literária é apresentada aqui como fruto de um trabalho árduo, desenvolvido por meticulosas pesquisas empreendidas pelo escritor. As fontes às quais ele recorre para delas retirar elementos para serem reconfigurados em sua obra são metaforicamente aqui retratadas como instâncias arquivísticas, com base na reflexão sobre o conceito de arquivo. O trabalho pretende também sugerir que a autoria deve ter o seu lugar nos estudos literários, e o faz por meio de reflexões teóricas e tendo por base o romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. A retomada da questão do autor encontra subsídios na obra, já que seu escritor é, nesse caso, uma figura ostensivamente atuante e se faz presente nas obras, inclusive como leitor e crítico.

Palavras-chave: autor; arquivo; José Saramago; literatura

ABSTRACT

The present study aims to launch a discussion about the relevance of the figure of the author for the literary studies. It is departed from the confrontation of the Barthean thesis of the author's death. The literary work is presented here as a result of a hard labor, developed by meticulous research undertaken by the writer himself. The sources into which he dips in order to withdraw elements to be reconfigured in their work are, here, metaphorically portrayed as archivistic instances, based on the reflections upon the concept of archive. This works also intends to suggest that the authorship shall have its proper place within the literary studies, aim which is intended to be achieved having José Saramago's novel *O Ano da Morte de Ricardo Reis* as its basis. The resumption of the question of the authorship finds its subsidies in the very literary work once its writer is, in this such case, an ostensive acting figure who makes himself ever-present in his works, such as reader or critic of his own work.

Key-words: author; archive; José Saramago; literature

1 Introdução

Motivo de várias discussões no círculo acadêmico das Letras é a consideração ou não da figura do autor como essencial para a interpretação de suas obras. Sobretudo após a edição do texto de Roland Barthes “A morte do autor”, rejeitar a autoria tornou-se mais comum. Buscando lançar um olhar sobre essa questão, no que tange aos estudos de literatura, a situação da relação autor/obra/leitor poderia ser assim metaforizada: num primeiro momento, que acabou por se constituir como tradição nos estudos de literatura, o pêndulo tendia para a impossibilidade de se dissociarem autor e obra, ficando o sentido desta limitado à suposta intenção daquele; o estudo da obra se mesclava com a biografia do escritor, como se a significação para a interpretação de um texto tivesse relação direta com fatos e/ou experiências particulares da sua vida. Pode-se dizer que toda uma longa tradição da crítica literária academicista pautava-se no prestígio do biografismo.

No século XX, houve novas propostas para o estudo da obra literária. Uma delas é o Estruturalismo, que sugeria que fosse desvinculada a obra da biografia e que o texto fosse analisado apenas no aspecto de sua estrutura. Outra proposta é da Estética da Recepção, cujo foco era o leitor e sua interação com o texto. Nos dois casos propunha-se uma desvinculação completa entre os dois elementos, a saber, autor e obra, o que levaria o pêndulo para o extremo oposto.

Nesse cenário, formula-se a questão central desta dissertação: seria possível encontrar uma proposta que não fosse tão parcial para os estudos de literatura?

Atualmente, grande parte da crítica literária já não compartilha integralmente da proposta da morte do autor, colocada em discussão nos debates acadêmicos pelo texto seminal de Roland Barthes supracitado. Dessa forma, pode-se dizer que, passado o período áureo das teorias da morte do autor, constata-se hoje, não a volta do biografismo tradicionalista e

academicista, mas a tendência ao que se pode chamar de “crítica biográfica”.

Um exemplo disso na crítica brasileira pode ser encontrado no texto de Eneida Maria de Souza, intitulado justamente “Notas sobre a crítica biográfica”. As reflexões dela sobre a crítica biográfica sugerem a necessidade da consideração da figura do escritor para os estudos literários: “O caráter heterogêneo das práticas discursivas **exige** a inserção do comportamento biográfico como resposta aos procedimentos analíticos anteriormente pautados pela objetividade e pelo distanciamento excessivo do sujeito da enunciação.” (SOUZA, 2002, p. 117 grifo acrescentado)

Segundo Souza, a figura do escritor pode deter uma projeção social, assumindo uma “identidade mitológica, fantasmática e midiática”. (idem, p. 116) Em consequência disso, a figura dele transcende à mera condição daquele que assina uma obra e se torna um elemento de ordem cultural: “A figura do autor cede lugar à criação da imagem do escritor e do intelectual, entidades que se caracterizam não só pela assinatura de uma obra, mas que se integram ao cenário literário e cultural recomposto pela crítica biográfica.” (idem) Logo, esse ser intelectual e parte integrante da cultura deveria merecer consideração por parte da crítica.

Além da imagem coletiva que se constrói acerca do escritor, há que se considerarem os indícios que apontam experiências de ordem pessoal e que se fazem presentes na construção da obra, pois como afirma Souza, “o sujeito se posiciona tanto como indivíduo quanto como representante de determinado grupo”. (idem, p. 117) Havendo marcas tão evidentes da pessoa do escritor, sua pertinência para os estudos literários torna-se relevante, pois isso gera o que Souza caracteriza como uma “**demand**a de ordem cultural e política”. (idem, grifo acrescentado)

A autora se insere na linha de raciocínio de Phillpe Lejeune, para quem a presença marcante do autor no texto suscita no leitor um desejo de relacionar o conteúdo de determinada obra a seu autor: “é o próprio autor que nos incentiva a reagir dessa forma,

quando tende mais ou menos diretamente a se representar em sua obra ou dar margem para se pensar isso”. (LEJEUNE, 2008, p. 192)

O texto de Eneida Maria de Souza supracitado corrobora a proposição desta dissertação de que, se for considerada a figura do autor nos estudos literários, as possibilidades de interpretação da literatura tornar-se-ão mais enriquecidas: “A crítica biográfica, por sua natureza compósita, englobando a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção”. (SOUZA, 2002, p. 111))

O aumento do *corpus* de análise, considerando-se não só o texto literário em si, mas também o *corpus* documental do autor, poderia estender as relações críticas sobre uma dada obra a uma reflexão mais abrangente, contemplando elementos extrínsecos à obra literária, rompendo os limites impostos pela leitura de cunho textual: “A crítica biográfica, ao escolher tanto a produção ficcional quanto a documental do autor – correspondência, depoimentos, entrevistas – desloca o lugar exclusivo da literatura como *corpus* de análise e expande o feixe de relações culturais.” (idem)

O texto que aqui será desenvolvido buscará defender a relevância da autoria para os estudos literários. Uma vez que o tema é de grande complexidade, as reflexões serão elaboradas a partir de diálogos com outros textos que também tomam essa questão por matéria. Espera-se que citações de autoridades no assunto, bem como a seleção de partes da obra literária aqui tomada como objeto de análise, corroborem as perspectivas aqui almejadas. Espera-se mostrar como a consideração da figura do autor pode contribuir para o enriquecimento do estudo da literatura.

A dissertação será dividida em duas partes: a primeira tentará tecer algumas reflexões sobre o lugar da autoria e as teorias que buscam excluir o autor dos estudos literários, incorporando ao texto citações de pesquisadores conceituados como Roland

Barthes e Michel Foucault. Integrando esse capítulo, tentar-se-á apresentar um conceito de arquivo, instância que é sugerida como um amplo acervo de referências ao qual recorre o escritor, para dela retirar elementos e reconfigurá-los em sua obra. A segunda parte será concentrada num exercício de leitura crítica do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, onde se buscará exemplificar as propostas teóricas levantadas na primeira parte.

Ressaltando-se a importância do escritor, buscar-se-á também apresentar o perfil de um escritor específico, José Saramago, enfocando sua atuação como autor de literatura, intelectual e crítico de seu tempo, da sociedade e da própria literatura.

Esta dissertação formula a hipótese de que, como escritor de literatura, autor de romance, Saramago produz o que se pode chamar escrita autoral. Desde o seu primeiro romance ligado à temática histórica – *Levantado do chão* – até os da fase alegórica, observa-se em seus textos uma escrita autoral que se marca pela presença do autor e da sua ideologia na obra de ficção. Isso se dá porque ele é um intelectual engajado, opinativo, interferente, e um escritor comprometido com um projeto libertário do qual nunca abriu mão. Como intelectual envolvido com o seu tempo, no caso aqui o século XX em especial, Saramago, como leitor, demonstra atenção por aqueles que, segundo ele, mais explicam o século em questão: Kafka, Fernando Pessoa e Jorge Luiz Borges, conforme expusera ao jornalista Carlos Reis em uma entrevista:

“Eu acho que o século XX tem três figuras que o explicam: o Kafka, o nosso Fernando Pessoa e o Borges (...) escolho estes três porque, à luz daquilo que eu entendo ou julgo entender, se pensarmos no tempo que estamos a viver, são esses os escritores que mais me dizem do tempo que estamos a viver. São esses os escritores que me dizem qual é o século que estamos a viver.”
(REIS, 1998, p. 69)

O modo de reflexão desta dissertação sugere que Saramago seria da linhagem de intelectual sugerida por Sartre em *O que é a literatura?* e teria a mesma concepção de escrita

proposta por ele. Segundo esse crítico francês, a função da linguagem, e por extensão da escrita, é comunicar, sendo “a palavra” um meio de “ação”. (SARTRE, 1989, p. 20) Caberia ao escritor de prosa então valer-se da palavra para ‘passar mensagens’. (idem, p. 27) Sartre sugere que o prosador deve ser engajado, atribuindo ao seu discurso um caráter utilitário, pois a “prosa é utilitária por essência(...). O escritor é um *falador*; designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua.” (idem, p. 18) Ele incumbe ao escritor o dever de “representar o mundo e testemunhar sobre ele.” (idem, p. 210)

A proposta de Sartre supracitada identifica-se com o que se afirmou sobre o propósito do projeto libertário de José Saramago, para quem a obra literária é um meio de difusão de ideologias e possível mecanismo para se desvendarem questões políticas, sociais, econômicas, pois ele “sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar”. (idem, p. 20)

Sartre sugere ainda que cabe também ao escritor “fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele”. (idem, p. 21) Tendo isso em mente, um olhar crítico lançado sobre os possíveis motivos que levaram Saramago à escolha de Ricardo Reis como herói de seu romance pode sugerir uma crítica do autor à condição de alienação da personagem e um consequente incentivo à necessidade de interação crítica com o mundo.

Esta dissertação de mestrado abordará uma vasta gama de depoimentos e entrevistas feitos pelo autor em questão, por meio dos quais ele se posiciona enquanto indivíduo crítico, e não só como entidade autoral. Espera-se com isso mostrar a possibilidade de serem observados na obra de um dado escritor os “ecos” de sua formação, de suas experiências. Espera-se mostrar, ainda, que, para o leitor, conhecer essas influências pode significar mais acesso a recursos válidos para a compreensão de dadas obras.

Sabendo-se que a obra completa de José Saramago é vasta, esta dissertação

tomará como elemento central para o exercício da análise literária o romance *O ano da morte de Ricardo Reis*. As propostas de leitura e análise do romance em questão serão desenvolvidas mais detalhadamente na segunda parte, cujo objetivo central será confrontar as propostas teóricas levantadas no primeiro capítulo, que sugerem a desconsideração do autor. Contudo, ainda na primeira parte, já se iniciam as citações do romance e o trabalho analítico com o texto literário.

2 - Revendo o lugar da autoria

2.1 As contribuições de Barthes e Foucault

Ainda hoje, neste início da segunda década do século XXI, há, no universo acadêmico, entre os estudiosos de literatura, aqueles que resistem em aceitar a figura autoral como pertinente aos estudos literários. Em verdade, aceitar ou não o autor como objeto da crítica, de modo a suplementar a análise da obra, é motivo de muitas discussões e controvérsias.

Em “A morte do autor”, publicado em 1968, Roland Barthes sugere que, para a interpretação de uma obra, o foco não deve ser o autor como assim era feito até então, mas a obra e sua recepção pelo leitor. Após esse texto, a rejeição da pertinência da autoria ganhou mais simpatizantes. Seria mesmo conveniente ao crítico literário abandonar completamente as repercussões que a autoria pode ter sobre a obra, isto é, deixar de lado quem escreve e se concentrar somente em seus escritos? Trata-se de uma questão, no mínimo, digna de reflexão.

Para tentar traçar algumas reflexões sobre o possível lugar da autoria, seria pertinente aqui tentar buscar compreender que relevância é ou não atribuída à figura autoral.

Referência para discussão do assunto e que aqui pode ser tomada como elemento de base para princípio de reflexões é a palestra ministrada por Michel Foucault aos membros da Sociedade Francesa de Filosofia, intitulada, em francês, “Qu’est-ce qu’un auteur?”. Neste trabalho, será usada a tradução para língua espanhola desenvolvida por Corina Iturbe. Foucault inicia sua discussão sugerindo uma problematização da relevância que comumente costuma-se atribuir ao elaborador do discurso, aquele que fala: “Qué importa quien habla?” (FOUCAULT, 1999, p.8) Sugere, também, essa questão como, possivelmente, a mais relevante “de la escritura contemporânea”. (idem. p. 9) A proposta do filósofo francês aqui em

questão pauta-se no princípio de não ser o autor o proprietário, o responsável, o produtor ou o inventor de sua própria obra, pois, segundo ele, “la ausencia es el primer lugar del discurso”. (idem p.9) “Esvaziando-se” do texto a figura do autor ganharia relevância a linguagem e o leitor.

Obra que aqui pode ser tomada como referência é “A morte do autor”, texto em que Roland Barthes sugere que, em substituição ao enunciador do discurso, a explicação para um texto deveria ser buscada no próprio enunciado, constituído por uma linguagem impessoal e anônima, pois “o autor nunca é mais que aquele que escreve”. (BARTHES, 2004, p.12) Anteriormente a esses textos críticos, Mallarmé já se antecipara à discussão ao propor a linguagem como elemento descentrado do escritor, sugerindo “o desaparecimento elocutório do poeta, que cede a iniciativa às palavras”. (MALLARMÉ, 1945, p. 366)

Em princípio, tomar em conta a figura do autor para o estudo de sua obra condicionaria a interpretação desta, possivelmente limitando seus significados à intenção do autor. Essa hipótese pode ser corroborada a partir do texto supracitado de Michel Foucault, que propõe que dar um autor ao texto implicaria em atribuir à obra um *status*, como se sua qualidade estivesse ligada a quem a produziu:

“En una palabra el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso, el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de poder decir “esto fue escrito por Fulano de Tal”, “Fulano de Tal es el autor de esto”, indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una 'palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que puede consumirse inmediatamente, sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto.” (FOUCAULT, 1999, p. 4)

Tal associação, segundo o filósofo, traria implicações até mesmo para a recepção da obra, condicionando um modo de ela ser recebida pelo leitor.

No âmbito acadêmico, a grande resistência por parte dos estudiosos de literatura

em aceitar a validade da autoria gira em torno desse fato, a saber, impor à obra um significado que já, hipoteticamente, viria predeterminado pelo autor. Em outros termos, poder-se-ia dizer que o sentido de uma obra estaria diretamente ligado ao seu autor.

Há os que defendem a total independência do texto, devendo ser este desvinculado da pessoa do escritor. Ganha respaldo essa postura crítica por meio de obras como “A morte do autor”, de Roland Barthes. O texto de Barthes sugere que uma obra deve ser estudada a partir de si mesma e de sua relação com o leitor. Assim como Foucault, Barthes também sugere que a escrita seja impessoal, pois, segundo ele:

“a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve.” “é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia - impossível .de alguma vez ser confundida com a objetividade castradora do romancista realista atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, «performa»,. E não «eu»”
(BARTHES, 2004, p.14)

Barthes aponta a impessoalidade da escrita, dissociada do autor, como característica do texto moderno: “O afastamento do autor (...) não é apenas um fato histórico ou um ato de escrita: ele transforma de ponta a ponta o texto moderno.” (idem p. 12)

Um dos pontos centrais da tese de Barthes é a sugestão da auto-suficiência da linguagem, ou seja, a sugestão de que a linguagem já oferece ao leitor os instrumentos necessários para que os sentidos do texto sejam construídos por meio da leitura. Segundo esse crítico francês “ dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita.” (idem p. 12) Como alternativa para o estudo da literatura, Barthes propõe o que já é indicado pelo título “A morte do autor”, isto é, que não seja o sentido de um texto condicionado pela pessoa de quem o escreveu. Ele

considera ainda que se deve dar importância à atuação do leitor, pois o leitor “é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino.” (idem p. 13)

As reflexões de Barthes estendem-se também à condição do escritor “vivo”, algo que pode ser visto em seu texto “Escritores e escreventes”. Nele são apresentados dois conceitos distintos para o que comumente toma-se como único. São os conceitos de *escritor* e de *escrevente*.

Antes de sugerir possíveis conceitos para os termos supracitados, Barthes recobra a íntima relação existente entre a palavra e o poder, apontando a possibilidade de quem deter a palavra deter também o poder: “O que sabemos é que a palavra é um poder e que, entre a corporação e a classe social, um grupo de homens se define razoavelmente bem pelo seguinte: ele detém, em diversos graus, a linguagem da nação.” (BARTHES, 1970, p. 31)

Quando lança seu olhar sobre o período compreendido entre os séculos XVI e XIX, na França, Barthes sugere a linguagem como um bem, uma propriedade exclusiva dos escritores da época, cujo exercício monopolizante do discurso

“produzia curiosamente uma ordem rígida, menos dos produtores do que da produção: o que era estruturado não era a profissão literária (ela evoluiu muito durante três séculos, do poeta empregado ao escritor-homem de negócios), era a própria matéria desse discurso literário, submetido a regras de emprego, de gênero e de composição, mais ou menos imutável”.
(idem, pp 31-32)

Feitas essas considerações, Barthes passa à distinção dos termos escritores e escreventes. Ele sugere que um escritor tem sua atenção mais voltada para o “como dizer”, “sua ação é imanente ao objeto, ela se exerce paradoxalmente sobre seu próprio instrumento: a linguagem.” (idem, p. 33) Em síntese, pode-se dizer que, para Barthes, o escritor limitar-se-ia ao aspecto estético, ou artístico, da linguagem, o que, conseqüentemente, privar-lhe-ia da

possibilidade de “explicar o mundo”, sendo-lhe possível apenas, quando muito, questioná-lo. (idem).

Por sua vez, os escreventes seriam aqueles que encaram a linguagem apenas como um meio através do qual realizam seu objetivo, reduzindo-a à mera “natureza de um instrumento de comunicação, de um veículo do pensamento”. (idem, pp 35-36) Sob esse prisma, o discurso do escrevente seria algo desprovido de qualquer teor artístico, assim como seria impossível ao discurso do escritor qualquer tipo de engajamento.

Poder-se-iam problematizar as concepções bartheanas supracitadas? Esse será também um objetivo desta dissertação. Buscar-se-á mostrar como José Saramago constrói uma obra (no caso aqui, *O ano da morte de Ricardo Reis*), cuja disposição apresenta-se detentora de engajamento e de valor artístico ao mesmo tempo. Por meio de entrevistas e relatos do próprio escritor português, poder-se-á ver sua ideia do compromisso que ele mesmo, como escritor, diz ter para com o seu tempo, uma responsabilidade que ele atribui à sua figura como autor e como cidadão. Por meio ainda do próprio material documental, apoiado em exemplos da obra que aqui é tomada como objeto principal de análise, buscar-se-á mostrar também, no que tange ao ser valor artístico, o meticuloso trabalho envolvido na construção da mesma.

Nesta dissertação, tentar-se-á mostrar por meio de uma leitura crítica do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, bem como por meio de uma consideração de uma relevante gama de material documental de José Saramago, como as proposições de Eneida Maria de Souza, bem como as reflexões concernentes à autoria elaboradas até aqui, podem ser pertinentes para os estudos literários.

Este trabalho não pretende desmerecer a pertinência do leitor para os estudos literários, e muito menos sugerir que a obra em si mesma não possa encerrar elementos suficientes para que uma interpretação seja construída. Aqui se pretende propor a

possibilidade de se reconsiderar a figura autoral como relevante para o estudo da literatura, sugerindo o autor como intelectual ativo, a fim de suplementar as possibilidades de análise da obra literária

Por meio da metáfora da ida do escritor ao arquivo, esta dissertação de mestrado objetiva tentar mostrar como o escritor tem papel agente sobre os materiais arquivísticos que utiliza na composição de suas obras, contribuindo para a mutabilidade dos mesmos e de seus consequentes acréscimos.

Não se pretende aqui sugerir que o autor é o único responsável pelos significados de sua obra ou que sua figura seja sempre condicionante da interpretação. Em vez de limitar as possibilidades de construções interpretativas, aqui se quer salientar que, considerando-se o autor, haverá mais possibilidades de construção de significados através das leituras. Barthes e Foucault sugerem o leitor como elemento fundamental para a interpretação da obra literária. O autor, antes de ser um escritor, é um leitor. Quando se observa meticulosamente uma obra literária, veem-se nela resquícios, vestígios de outras obras, pistas que sinalizam as leituras, influências e as possíveis reflexões realizadas pelo seu criador. A partir da obra, pode-se traçar um perfil de um autor como leitor, um crítico.

Neste trabalho, um dos objetivos é corroborar essa proposta, buscando-o a partir de uma hipótese de leitura crítica do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, e tentar traçar um perfil de seu escritor, José Saramago. Para que isso seja possível, alguns conceitos precisam ser desenvolvidos, sendo um deles o de arquivo. Uma vez que esta dissertação parte da proposta da ida do escritor ao arquivo, é pertinente elucidar algumas noções que se relacionarão com esse termo.

2. 2 A noção de arquivo como instância em metamorfose

A partir da sugestão de que a obra literária não é apenas o resultado da mescla de um dado conteúdo com a genialidade artística de um autor, mas também sem desconsiderar tais atributos, pode-se ter como hipótese de recepção e compreensão da mesma o fato de ela ser vista como fruto de experiências, pesquisas, trabalho empírico por parte do autor.

Quando se considera a figura do autor como um pesquisador, um leitor de outras obras, pode-se tentar perceber as possíveis relações que ele talvez venha a estabelecer com suas fontes de pesquisa. Um olhar minucioso lançado sobre essas relações pode captar não uma relação meramente passiva do autor frente a seus materiais de pesquisa, mas uma postura ativa, quando se nota que ele se “apropria” de determinados itens para reinventá-los em sua obra. Essas “fontes de pesquisa”, não importando sua natureza, serão tratadas neste trabalho pelo que se chamará aqui “arquivo”. Na tentativa de conceituar tal termo, alguns dicionários assim o fazem: ‘Lugar onde se recolhem e guardam documentos.’ (FERREIRA, 2004), “lugar onde se guarda qualquer coisa” (HOUAISS, 2001). Nessas duas acepções apresentadas, pode-se notar a ideia de o arquivo ser entendido como um “lugar” destinado a depósito de elementos.

Ampliando o sentido para compreendê-lo teoricamente, vê-se que, para o filósofo Michel Foucault, “O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares.” (FOUCAULT, 2000, p. 149) A ideia presente na acepção foucaultiana sugere o arquivo não como um conjunto composto só de elementos perdidos, ligados ao passado, mas como um campo discursivo, potencialmente aberto a novas enunciações, a novas produções de enunciados, e ter-se-ia portanto a ideia de arquivo ligada ao ‘porvir’.

Segundo o filósofo francês Jacques Derrida, “a palavra e a noção de arquivo parecem, numa primeira abordagem, apontar para o passado, remeter aos índices da memória

consignada, lembrar a fidelidade da tradição.” (DERRIDA,2001, pp. 47,48) Juntando-se as ideias de 'depósito de documentos' e ' registro do passado', pode-se acabar por reforçar a noção geral preconcebida de o arquivo ser uma instância sempre fechada, apenas guardando registros de fatos passados, ficando estes, metaforicamente falando, como que inseridos em pastas ou gavetas, em permanente estado imutável.

No entanto, como propõe Derrida, tal noção não parece ser adequada para conceituar arquivo, conforme fica sugerido pela indagação: “Por que reelaborar hoje um *conceito do arquivo?*” (DERRIDA, 2001.p.7)

Segundo Maria Luiza Scher Pereira, “a instabilidade do conceito de arquivo“ resultaria inicialmente da duplicidade de sentido já existente na própria palavra original: “*Arkhe*” - palavra esta que designava o lugar onde os gregos depositavam seus documentos oficiais aos cuidados dos magistrados e, ao mesmo tempo, designava os próprios magistrados – aqueles que detinham o poder sobre os materiais depositados. (PEREIRA, 2009, p. 189) Nesse sentido, o arquivo pode ser visto conforme sugere Derrida, como “*instituidor e conservador. Revolucionário e tradicional*”. (DERRIDA, 2001, p.17) As palavras de Derrida possibilitam desconstruir a noção preconcebida de arquivo como instância estática e imutável, pois se o arquivo é, por um lado, conservador, por outro, é também instituidor, dinâmico, “revolucionário”.

O escritor de literatura, por interagir com esses elementos do arquivo, para deles “retirar” referências para a elaboração de sua escrita, contribuindo para modificar o arquivo, reestruturá-lo e até acrescentar-lhe novos elementos, pode ser encarado como uma figura relevante para o processo de mutabilidade do arquivo. Tal processo permite que os arquivos não se fechem. Por meio do discurso literário, o escritor suplementa o arquivo: “Incorporando o saber o arquivista produz arquivo, (...) o arquivo aumenta (...) cresce, (...) o arquivo não se fecha jamais. Abre-se para o futuro.” (DERRIDA, 2001, p. 88)

Conforme já mencionado nesta dissertação, José Saramago assume uma postura de intelectual interferente, opinativo. Ao se valer de instâncias arquivísticas, ele não se limita a uma postura passiva, mas ativa, modificando o arquivo.

De modo geral, pode-se pensar que esse procedimento do autor, essa ida ao arquivo, pode-se inscrever de várias formas no texto. Uma delas são as marcas das leituras e apropriações feitas pelo escritor.

Antoine Compagnon teoriza sobre isso no seu *O trabalho da citação*. Para ele: “A citação é uma cirurgia estética em que sou ao mesmo tempo o esteta, o cirurgião e o paciente: pinço trechos escolhidos, que serão ornamentos, no sentido forte que a antiga retórica e a arquitetura dão a essa palavra, enxerto-os no corpo de meu texto”. (COMPAGNON, 1996, p. 28) Qual “cirurgião”, o autor enxerta no corpo de seu texto os elementos que apropria de outros.

O procedimento de inserção ao texto de elementos alheios sugerido por Compagnon abre margem para se considerar a marca de personalidade, das experiências pessoais que se fazem presentes no texto, já que os elementos “enxertados” são previamente escolhidos pelo autor, segundo seus critérios pessoais.

Compagnon sugere a escrita como elemento compósito de experiências de leituras; a escrita como sendo um processo de reescrita: “O trabalho da escrita é uma reescrita já que se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los”, “toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário”. (idem, p. 29) Como se verá mais adiante nesta dissertação, Saramago empreende o processo de “citação” discutido por Compagnon.

O outro processo de interação com o arquivo, também realizado por José Saramago, é o da apropriação de um tema ou de um texto para reescrevê-lo borgeanamente. A exemplo do texto de Borges, “Pierre Menard: autor del Quijote”, o escritor português dá um

tratamento semelhante ao texto de Fernando Pessoa.

Sobre o procedimento citado acima, Silviano Santiago constrói uma reflexão em seu texto “Eça, autor de *Madame Bovary*”, cujo título já indicia uma referência ao texto de Borges. Em seu texto, Santiago sugere haver uma apropriação do tema trabalhado por Flaubert em *Madame Bovary* por Eça de Queirós em *O primo Basílio*. Ao decalque, Santiago atribui o que ele chama de “aspecto invisível”, que seria o conjunto de semelhanças do texto com o elemento original, e o “[aspecto] visível”, que seria o conjunto de detalhes que mostram as diferenças entre os mesmos. (SANTIAGO, 1978, p. 52) Esse caso Santiago diz ser o do texto de Jorge Luiz Borges, “Pierre Menard: autor del Quijote” e sua nítida referência ao romance de Cervantes, *Dom Quixote*. Em ambos os casos, o autor responsável pelo decalque age conscientemente sobre o elemento original, sua fonte arquivística de base, segundo seu objetivo: “A escolha consciente por parte do autor diante de cada bifurcação e não mero produto do acaso da invenção” (idem).

A apropriação que um autor faz de outro não se limita a um mero recorte. Ao selecionar o elemento que lhe interessa, o autor o faz criticamente, conferindo ao processo as marcas de sua personalidade. Silviano Santiago diz que essa seleção, essa escolha, é relativamente motivada pela identificação de um autor com outro: “Poderia ainda e finalmente o decalque ser uma espécie de *identificación total* de um autor com outro autor determinado, processo de que não estaria isenta certa crítica.” (idem, p. 51)

Buscando relacionar essas reflexões ao caso da obra *O ano da morte de Ricardo Reis*, já se pode perceber a apropriação que Saramago faz do heterônimo de Fernando Pessoa, Ricardo Reis. O próprio romancista português aqui em questão, em alguns de seus relatos e entrevistas, sugere haver identificação entre si e o poeta Pessoa. Veem-se em seu romance “aspectos invisíveis”, segundo a proposta de Silviano Santiago, que assemelham o Ricardo Reis de Pessoa com a personagem recriada por José Saramago.

No entanto, esta dissertação sugere como principal elemento motivador da apropriação do heterônimo Reis não a **identificação**, mas a noção antonímica, a saber, a **contraposição**. José Saramago integra como protagonista de seu romance o heterônimo que mais busca manter-se alheio das questões do mundo. É possível entender que o romancista o tenha escolhido para atender ao seu objetivo de criticar tal postura não engajada.

2.3 José Saramago – o perfil de um leitor e crítico

Como já mencionado, esta dissertação também objetiva apresentar, à guisa de exemplificação, um perfil do escritor português José Saramago enquanto entidade autoral e intelectual que tece reflexões sobre a sociedade e o mundo, fazendo-o por meio do discurso literário. Esboçada brevemente em parte anterior deste trabalho está a tese acerca da tendência crítica que não considera pertinente a figura autoral para o estudo da obra literária, o que em outros termos, significaria uma total dissociação entre criador e criação, sendo o primeiro descartado para a compreensão do segundo.

Como escritor literário e intelectual que reflete sobre a própria entidade do autor, José Saramago, em seus *Cadernos de Lanzarote*, assim se posiciona em relação ao assunto:

“Pergunto-me se o que move o leitor à leitura não será a secreta esperança ou a simples possibilidade de vir a descobrir, dentro do livro, mais do que a história contada, a pessoa invisível, mas onipresente, que é o autor. O romance é uma máscara que oculta e ao mesmo tempo revela traços do romancista. Se a pessoa que o romancista é não interessa, o romance não pode interessar. O leitor não lê o romance, lê o romancista.”
(SARAMAGO, 1998, p. 234)

As palavras de Saramago permitem a compreensão de que ele mesmo pensava ser possível, por meio da leitura da obra, conhecer o próprio escritor, podendo ser isso até um motivo para realização do próprio ato de ler, estando o leitor disposto a encontrar mais do que a história

contada'. A interação com a obra seria o processo primário por meio do qual o leitor viria a construir um perfil para o escritor. Partindo-se desse pressuposto, tentar-se-á agora apresentar uma hipótese de construção da figura de José Saramago como escritor e leitor.

A parte da obra de José Saramago alvo de muitas reflexões é a que foi produzida a partir da publicação de *Levantado do chão*, no início da década de 1980. É comum dizer que sua obra pode ser vista a partir de duas perspectivas: uma de caráter mais histórico e outra de temas e problemas mais atemporais e universais, contemplando fatos de cunho social, político, ontológico. Devido ao fato de o autor em questão ter uma vasta produção bibliográfica, nesta dissertação, optou-se por um “recorte”, centrando uma proposta de leitura crítica do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, e enfocando sobretudo o diálogo que, conforme ainda será mostrado, o autor desenvolve com o discurso histórico e com outros nomes da literatura.

Citando Duby e Lardreau: “Cada época fabrica mentalmente para si uma representação do passado histórico.” (1980, p. 16) Pelas palavras citadas pode-se compreender que é quase uma necessidade que cada marco no tempo busque traçar um perfil configurativo do passado. São sob os conturbados anos de 1980 em Portugal que Saramago propõe uma releitura de fatos ligados à história e à literatura portuguesas dos anos de 1935 e 1936, mesclando num único romance fatos e ficção.

Após o grande marco histórico do que popularmente ficou conhecido como “Revolução dos Cravos”, a concepção que o mundo passou a ter da pátria portuguesa foi de uma nação unida por um ideal eufórico coletivo. Contudo, o quadro político português encontrava-se em uma situação delicada. Contradições políticas levaram o general Spínola a renunciar à presidência e, mais tarde, fugir do próprio país. O espírito do povo português viu-se abalado por uma suposta ausência de uma força de liderança que lhe pudesse oferecer genuíno progresso. Nas palavras do historiador Armando Duarte:

“Portugal viu-se repentinamente sem líderes de penetração nacional e os novos mentores mostraram que preocupar-se acima de tudo em liquidar o velho império o mais rápido possível e impor à Nação um regime esquerdista, de acordo com o desejo de grande número de oficiais (catequizados na África, como alguns oficiais franceses o haviam sido em Argel), frustrados com as derrotas sofridas e sonhando utopicamente em construir um mundo igualitário”. (DUARTE, 1977, p. 424)

A situação política portuguesa ainda teve como fator agravante uma sucessão de primeiros-ministros, gerando uma imagem de uma nação fragmentada politicamente, trazendo à memória a semelhança do que ocorrera antes de Salazar. A repercussão dessa imagem de nação fragmentada teve impacto no cenário internacional, o que culminou em danos à economia nacional, agravando a dívida externa. No que tange ao impacto que tudo isso teve sobre a atmosfera cultural, abalado também se vira o conhecido patriotismo lusitano. A euforia surgida com o que ocorrera no 25 de abril de 1974 cedeu lugar a um grande sentimento de frustração, agravado pela deterioração da economia nacional. Dois anos após a ascensão do almirante Pinheiro de Azevedo, a vida portuguesa recomeçara a se normalizar.

Novamente citando Duarte:

“Graças a Pinheiro de Azevedo, Portugal, passados dois anos do novo regime, saiu da perigosa radicalização em que se encontrava, da direita, por medo, e da esquerda por triunfalismo, para um centrismo mais condizente com a índole e aspirações da velha Nação Portuguesa.” (idem, p. 427)

As palavras do historiador “velha Nação portuguesa” sugerem uma ideologia voltada para uma gama de valores políticos, econômicos e até culturais com ênfase em propostas ligadas a um passado já remoto. Em verdade, podem indicar a existência de um modelo paradigmático de Nação portuguesa baseado numa tradição de valores e de imagem. Aqueles que, na época, inteiravam-se desse quadro, como José Saramago o fazia, poderiam ver nessas palavras uma centelha que poderia vir a se tornar responsável por diversos

impasses para a cultura portuguesa. Como um crítico à frente de seu tempo, leitor de escritores como Jorge Luiz Borges, Lobo Antunes, Jorge Amado, Pablo Neruda, Saramago pôde ter visto a necessidade de configurar novos rumos também para a literatura portuguesa. As leituras realizadas por esse escritor português tiveram grande impacto na formação e elaboração do projeto literário que ele estava para iniciar.

Vista hoje, no século XXI, entre os estudiosos de literatura portuguesa e, por extensão, de literaturas de língua portuguesa, a obra de José Saramago realmente suscita grandes interesses para discussões e estudos.

Dentre os vários trabalhos dedicados ao estudo e à análise das obras de Saramago, está o trabalho desenvolvido pela professora e pesquisadora Teresa Cristina Cerdeira da Silva, tendo como um de seus projetos concluídos a obra *José Saramago – entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*, primeira publicação datada de 1989, cujo conteúdo revela uma análise dos três primeiros romances do escritor português publicados a partir de 1980, a saber, *Levantado do chão*, *Memorial do convento* e *O ano da morte de Ricardo Reis*.

Como aponta o título, a professora sugere haver um intenso diálogo entre história e ficção nas obras saramaguianas supracitadas. Segundo ela, na obra do romancista há “uma História que se quer ficção e não apenas (...) uma ficção que se compactua com a História.” (SILVA, 1989, p. 26) Certa vez, ao falar sobre *Memorial do convento*, o próprio José Saramago sugeriu que “a narração está fundamentada no passado para compreender o presente.” (SARAMAGO, In *Jornal de Letras*, 1986) Ao que parecem sugerir as palavras do romancista, ele vê os fatos históricos como fundamentais para compreensão do agora.

O adjetivo por ele usado, “fundamentada”, é derivado do verbo fundamentar, que, segundo o dicionário Houaiss, significa “lançar a base para o fundamento”, podendo ser o substantivo fundamento compreendido como “conjunto de princípios a partir dos quais se pode fundar ou deduzir um sistema, um agrupamento de conhecimentos”. (HOUAISS, 2007)

A partir dos significados dos vernáculos apresentados, torna-se possível sugerir que, para Saramago, um dos principais meios de entendimento dos fatos ligados ao presente está imbricado ao desenvolvimento paradigmático dos fatos ao longo dos tempos. A produção literária saramaguiana compreendida entre as produções de *Levantado do chão* e *O evangelho segundo Jesus Cristo* permite ao leitor uma tentativa de contemplação da matéria historiográfica como componente da produção ficcional. De acordo com Teresa Cristina Cerdeira, o processo empreendido por José Saramago veicula não só propósitos literários, mas também políticos:

“E não podemos escapar ainda ao projeto político do autor que o discurso generosamente realiza: narrar o passado com os olhos fitos ao presente. O diálogo dos tempos orienta a sua perspectiva narrativa, onde a enunciação é muitas vezes profética, em relação ao tempo do enunciado, e o passado é relido com a experiência vivida do presente.”
(SILVA, 1989, p. 27)

Sabe-se que sobretudo a partir da segunda metade do século XX, em Portugal, muitos escritores optam por seguir uma proposta temática ligada ao Neo-realismo, em que, dentre outros princípios, o escritor toma para si a tarefa de testemunhar o presente, assumindo uma postura dita engajada, com a perspectiva de conhecer melhor seu próprio tempo, questioná-lo e, quando possível, transformá-lo. Novamente citando Teresa Cerdeira: “Sabemos que grande parte do romance português do século XX se quer documental, pretende repensar o homem em seu devir histórico e quer ‘fingir’, enquanto arte, um compromisso com a veracidade.” (idem, p. 27)

Como leitor de seu tempo, Saramago “visita” os arquivos ligados à história de Portugal e deles “recorta” elementos para reinventá-los em sua obra. Assim comenta o autor em seus *Cadernos de Lanzarote* :

“Quem tiver acompanhado com alguma atenção o que venho escrevendo

desde *Manual de Pintura e Caligrafia* saberá que meus objectivos, como ficcionista, e também (vá lá!) como poeta, e também (pois seja!) como autor teatral, apontam para uma definição final que pode ser resumida, creio, em apenas quatro palavras: meditação sobre o erro”
(SARAMAGO, 1998, p. 219)

A história seria para Saramago o campo paradigmático que lhe ofereceria o material necessário para refletir sobre o que ele chama “erro”. Nos mesmos *Cadernos*, ele relaciona erro às falhas cometidas pelos homens no decurso da vida. Em entrevista concedida ao jornalista Carlos Reis, José Saramago cita o discurso histórico como passível de uma busca por sentidos: “como se os acontecimentos, os fatos, as pessoas, tudo isso aparecesse ali [no eixo do tempo], não diacronicamente arrumado, mas numa outra ‘arrumação caótica’, na qual depois **seria preciso** encontrar um sentido.” (REIS, 1998, p. 80, grifo acrescentado).

Na mesma entrevista, seguindo a mesma linha de raciocínio, suas palavras sugerem a existência de uma lacuna deixada pela insuficiência do discurso histórico para contemplar todos os fatos e de modo a fazê-lo de modo imparcial: “A História que se escreve e que depois vamos ler, aquela em que vamos aprender aquilo que aconteceu, tem necessariamente que ser parcelar, porque **não pode** narrar tudo, **não pode** explicar tudo, **não pode** falar de toda a gente.” (idem, p. 81, grifos acrescentados) Diante dessa percepção da insuficiência da História, pode ser elucidado para o crítico o porquê ou um dos porquês de José Saramago dar tanta relevância à historiografia em seus romances:

“La historia es una de mis preocupaciones, tal vez la principal. A veces me pregunto si no soy un historiador que no llegó a serlo. La historia se me presenta como algo inacabado, algo que dice apenas una parte de lo que ocurrió, y esa sensación de cosa incompleta me ha llevado a decir que quiero ‘corregir la historia’. Tal vez eso no sea exacto, pero sí quiero rescatar algo de lo quedó afuera. A mí me preocupa mucho el punto de vista, dónde está uno cuando mira algo, y la historia oficial que nos enseñan no es más que una selección de hechos organizados coherentemente aunque nos la presentan como una fatalidad, como algo que ocurrió porque no podría haber ocurrido otra cosa. Esa historia deja mucho afuera. A la hora de escribir una novela, yo tengo esa necesidad, a veces observa, de buscar lo que no ha sido dicho y a veces lo que no ha sido dicho va en contra o ilumina de otro modo lo que

sí se dijo.”
(SARAMAGO, 1995, s/pág)

Saramago afirma ser o discurso parcial e parcelar ao mesmo tempo.. A História seria parcial no que tange ao fato de o seu registro ser condicionado segundo uma determinada ideologia e é também parcelar por só uma determinada parte da sociedade integrar os registros históricos, ficando omitidos dela muitos elementos de sumária importância. O critério parcial permite ao escritor questioná-lo, confrontá-lo, mas o parcial precisa ser registrado. Novamente a História pode ser vista de modo metafórico, como uma instância arquivística, mas passível de suplementação, segundo Saramago. Nisso entra sua figura, com o objetivo de suplementar esse arquivo:

“A questão é que a mim não me preocupa tanto que ela seja parcial, quer dizer. Orientada e ideológica, porque isso eu posso mais ou menos verificar, perceber e encontrar os antídotos para essas visões mais ou menos deformadas daquilo que aconteceu ou da sua interpretação. Talvez a mim me preocupe muito mais o facto de a História ser parcelar. Voltando atrás: quando eu falei de Auschwitz e do homem de Néanderthal ao lado da Capela Sistina faltou uma quantidade de coisas; faltou o ajudante de Miguel Ângelo que estava a moer as tintas; e no caso de Auschwitz, faltou o honrado (imaginemos que seria honrado...) pedreiro que construiu os muros do campo de concentração, se é que os tinha. É que a este mundo vêm milhões de pessoas que se foram embora e não deixaram rasto nem sinal...”
(REIS, 1998, p. 81)

Ao envolver-se com o que neste trabalho é sugerido metaforicamente como suplementação do arquivo, o autor José Saramago constrói romances que permitem ao leitor e crítico esboçar um perfil desse escritor como um crítico social e de seu tempo. Veem-se em suas obras vestígios que sinalizam que leitor é José Saramago, pois este permite sobressaírem-se em seus escritos “ecos” de suas leituras. Refletindo sobre a própria condição de um escritor, ele sugere como princípio fundamental a um autor que este seja antes de tudo um exímio leitor: “Também lhes responderei que dizer ‘paixão pela literatura’ é o mesmo que dizer ‘paixão pela leitura’. Ninguém será um escritor se não começou por ser leitor.” (SARAMAGO, 1999,

p. 78)

Os reflexos das leituras empreendidas por Saramago podem ser observados na “arquitetura” de seus textos, sendo a intertextualidade uma das principais formas que evidenciam isso. N’*O ano da morte de Ricardo Reis*, pelo título, o leitor já pode perceber que a intertextualidade mais evidente é a estabelecida com os escritos do heterônimo pessoano Ricardo Reis. Integra a narrativa a figura de Fernando Pessoa, que, mesmo estando morto, sob forma de entidade espectral, atua como personagem. Com essas duas personagens, o narrador saramaguiano tece uma teia de intertextualidades, trazendo para a ficção inúmeras referências a várias poesias de Reis e de Pessoa, mesclando, assim, os gêneros prosa e poesia. À medida que esse processo desenvolve-se, Saramago examina ideias contidas na poesia e reflete sobre o próprio fazer literário, adotando uma postura semelhante à do ensaísta. Em *Ensaio sobre a essência do ensaio*, o filósofo português Silvio Lima assim descreve o que está envolvido no termo ensaio:

“Que todo ensaio é, e deve ser *crítico*, vislumbra-se logo no próprio título de ensaio. Ensaio vem da palavra latina *exagium*. Ora esta palavra refere-se ao exame valorativo, à contrastaria das moedas (avaliação do seu toque, título, quilate, ou dinheiro de fino). Ensaíar é fazer prova, é analisar: monetam inspicere’. Em francês ‘assayer’, ou no estilo arcaico ‘esayer’. O ensaiador, oficial da Casa-da-Moeda, executa o ensaio, ou o ensaiamento, dos metais. E como o faz? Por meio da balança. Ora este instrumento da balança transpõe-no Montaigne para o domínio literário da sua obra. No século XVI, tão rico de ‘nouvelletés’ e tão confuso de valores doutrinários, Montaigne vai ensaiar (*exagiare*) as ideias, isto é, vai examiná-las, pesá-las no intuito de descobrir o metal precioso nelas contido. Quais são as ideias valiosas? As verdadeiras? As falsas? Será até possível efectuar uma montagem? Note-se: esta ideia da passagem (que é um controle, termo de resto criado por Montaigne, ou pelo menos aproveitado literariamente por ele) está já inclusa no próprio vocábulo pensar, de pensare, ponderare, pondus. O pensador é o indivíduo que pesa os juízos, como o ensaiador, as moedas. Pesa, ou ensaia.
(LIMA, 1946, p.68)

Recriando Ricardo Reis e contemplando suas odes na narrativa, Saramago “ensaia” intertextualmente uma reflexão sobre a literatura e sobre a arte em geral, conforme

será mostrado mais adiante. Esse processo corrobora o que aqui é defendido acerca do papel atuante do autor, como indivíduo que frequenta os acervos, apropria-se deles e os modifica.

A atitude de questionamento, de reestruturação do material apropriado do arquivo abre a possibilidade de se observar o processo de escrita ensaística sugerido por Adorno: “Escreve ensaisticamente aquele que compõe experimentando; quem, portanto, vira e revira o seu objeto, quem o questiona, apalpa, prova, reflete.” (ADORNO, 1986, p. 180)

A atitude de ensaísta segundo Adorno pode ser aplicado ao processo desenvolvido por Saramago em seu romance *O ano da morte*, uma vez que ele é um ser interferente, opinativo sobre os elementos dos quais se apropria e reconfigura em seu romance. Esse procedimento de intervenção é possibilitado por ser o autor antes de tudo um leitor, conforme sugere Maria Luiza Scher Pereira: “o ensaísta, como é antes um leitor, reescreve o seu objeto, enquanto insere nessa atividade a particularidade que o renova”. (PEREIRA, 2009, p. 49)

Essa atitude do ensaísta é possível, segundo Adorno, devido à própria natureza do gênero ensaio: “o ensaio evoca liberdade de espírito (...) o seu esforço ainda espelha a disponibilidade infantil que, sem escrúpulos, se entusiasma com aquilo que os outros já fizeram (...) O álcere e o lúdico são-lhe essenciais.” (ADORNO, 1986, p. 168)

No fragmento abaixo de *O ano da morte*, vê-se Ricardo Reis refletindo sobre o objetivo da arte, o que pode ser entendido, nesse caso, como um exercício de reflexão do escritor José Saramago, que insere seus questionamentos por meio da personagem:

“[Ricardo Reis] reflecte sobre o que viu e ouviu, acha que o objecto da arte não é a imitação, que foi fraqueza censurável do autor escrever a peça no linguajar nazareno, ou no que supôs ser esse linguajar, esquecido de que a realidade não suporta o seu reflexo, rejeita-o, só uma outra realidade, qual seja, pode ser colocada no lugar daquela que se quis expressar, e, sendo diferentes entre si, mutuamente se mostram, explicam e enumeram, a realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que será.”
(SARAMAGO, s/d, pp 109, 110)

O episódio acima narra as reflexões sobre uma peça teatral a que Reis assistira. Com comentários irônicos, ele lança a crítica sobre o modo como a produção da referida peça, a saber, *Tá mar*, empreendeu sua elaboração: “pagaram-lhes a viagem e a hospedagem para que o povo possa participar da criação artística” (idem, p. 107), continuando de modo beirando ao sarcasmo: “isto é a comunhão da arte”. (idem, p. 112). Dialogando coma a personagem Marcenda sobre o assunto, Reis expõe-lhe seu parecer:

“Marcenda perguntou se Ricardo Reis gostara da peça, ele respondeu que sim, ainda que lhe parecesse que havia muito de superficial naquela naturalidade de representação, procurou explicar melhor, Na minha opinião, a representação nunca deve ser natural, o que se passa num palco é teatro, não é a vida, não é vida, a vida não é representável, até o que parece ser o mais fiel reflexo, o espelho, torna o direito esquerdo e o esquerdo direito, Mas gostou ou não gostou, insistiu Marcenda, Gostei, resumiu ele, afinal uma só palavra teria sido suficiente.”
(idem, pp. 125, 126)

As palavras de Ricardo Reis podem sugerir uma crítica do próprio José Saramago ao fato de a maioria das pessoas não estarem preocupadas com o genuíno valor artístico e estético que as artes, de modo geral, deveriam ter.

O episódio acima pode ser visto como um gancho para o autor apresentar reflexões sobre a tarefa da escrita do romance. Assim como Umberto Eco faz em seu *Pós-escrito a O nome da rosa*, traçando os pressupostos teóricos dos quais se valera para a construção de seu romance, Saramago sugere procedimentos de como um romance pode ser construído, do que deve ser feito, esboçando, assim, uma crítica àqueles que, em cujas obras, relacionam mal as ideias e apresentam uma narrativa frágil e mal estruturada, configurando livros que não granjeariam o *status* “de um bom livro, desses que tem lugar na literatura”.
(idem, p. 138)

Não só sobre o *fazer* literário reflete o escritor José Saramago. Suas palavras também sugerem um questionamento sobre o *cânone* literário:

“Ricardo Reis demora-se ainda um pouco, liga a telefonia na altura em que estão a transmitir A Lagoa Adormecida, são acasos, só num romance se aproveitaria esta coincidência para estabelecer forçados paralelos entre uma laguna saliente e uma rapariga virgem.”
(idem, pp 133, 134)

Na mesma linha de raciocínio, a personagem menciona: “A história preocupa-se pouco com as artes da composição literária” (idem, p. 341). Nessas palavras, ficam implícitas algumas perguntas: Que obras deveriam ter lugar na literatura e que obras não deveriam? Que critérios devem ser usados para o estabelecimento do cânone? Que obras devem ser lidas e por quais se deve começar, se houver uma ordem sequencial?

“Um homem deve ler de tudo, um pouco ou o que puder, não se lhe exija mais do que tanto, vista a curteza das vidas e prolixidade do mundo. Começam por aqueles títulos que a ninguém deveriam escapar, os livros de estudo, assim vulgarmente chamados, como se todos o não fossem, e esse catálogo será variável consoante a fonte do conhecimento aonde se vai beber e a autoridade que lhes vigia o caudal”
(idem, p. 141)

As palavras supracitadas sugerem uma reflexão sobre a importância da formação de um leitor e sua respectiva relevância para a arte literária. Um autor sempre escreve para um leitor e este mesmo autor não pode ser autor se não for antes um leitor. Saramago sugere, como autor opinativo que é, passos norteadores para a formação de um leitor.

“neste caso de Ricardo Reis, aluno que foi de Jesuítas, podemos fazer uma ideia aproximada, mesmo sendo os nossos mestres tão diferentes, os de ontem e os de hoje. Depois virão as inclinações da mocidade, os autores de cabeceira, os apaixonamentos temporários, os Werther para o suicídio ou para fugir dele, as graves leituras da adultidade, chegando a uma certa altura da vida já todos, mais ou menos, lemos as mesmas coisas, embora o primeiro ponto de partida nunca venha a perder a sua influência, com aquela importantíssima e geral vantagem que têm os vivos, vivos por enquanto, de poderem ler o que outros, por antes de tempo, mortos, não chegaram a conhecer.”
(idem)

Em dado momento da narrativa, quando Reis fica sabendo da morte do bandido “Antonio Mesquita, conhecido por Mouraria” (idem, p. 149), ele banaliza a condição da existência humana no que tange à igualdade dos seres diante da morte, não importando se quem morrera era poeta ou bandido; na morte, todos se tornam iguais:

“e é pena, perde-se um edificante exemplo das igualdades da morte, juntar-se o Mouraria ao poeta Fernando Pessoa, que conversas teriam os dois à sombra dos ciprestes, a ver entrar os barcos nas tardes calmosas, cada um deles explicando ao outro como se arrumam as palavras para compor um conto-vigário ou um poema”.
(idem, p. 152)

Por meio disso, é possível perceber uma sugestão de Saramago quanto à simultaneidade entre a igualdade que todos têm na morte e o fato de a literatura, às vezes, ser pouco diferenciada em si mesma. Esse fato acarretaria a percepção de que os critérios adotados para a consagração de determinadas obras literárias não são os mesmos em todos os momentos da história e que nem sempre são adotados com a mesma perspectiva. Pode-se entender disso uma polemização ou crítica de Saramago quanto ao fato de a predileção das obras do cânone literário adotar critérios questionáveis.

“Acho que o verdadeiro cânone, se se quer que ele exista ou se houver alguma conveniência nisso, é um cânone flutuante, é uma espécie de consenso tácito, que anda por aí, que tem os seus eclipses, que tem as suas súbtas emergências – uma obra que estava nas profundidades e de repente aparece - e por isso eu penso que o cânone nunca é igual todos os dias.”
(REIS, 1998, p. 68)

Essa postura assemelha-se à do ensaísta sugerida por Lima, conforme esboçada anteriormente. Vê-se n’*O ano da morte* um autor que não se prende ao mero ficcionar, mas analisa, critica, opina sobre as próprias noções e valores ligados à literatura.

Saramago, como escritor, deseja ser reconhecido como tal e *receber* o reconhecimento oriundo disso. Em entrevista concedida ao jornalista Carlos Reis, ele defende

claramente a necessidade de reconhecimento da figura autoral:

“A convenção que os meus livros aparentemente subvertem é a de arrumação do discurso, a do modo como numa página se expõe e descreve, com todo o seu instrumental de sinais, gráficos; é nisso, aliás, que os leitores menos atentos se detêm e fixam. Mas creio que a subversão maior talvez não seja essa. Acho que, se há uma subversão, é a da aceitação muito consciente do papel do autor como pessoa, como sensibilidade, como inteligência, como lugar particular de reflexão., na sua própria cabeça. É o lugar do pensamento, em livros que se propõem como romances e como ficções que são. Quando eu digo que a subversão é essa, isso resulta dessa espécie de novo dogma que se instaurou nas últimas dezenas de anos, segundo o qual a presença do autor é incômoda; que aquilo que o autor é não tem que ser considerado no momento de analisar o livro e sobretudo porque se supõe que o autor terá todo cuidado em não estar presente no livro.”
(REIS, 1998, p. 97)

Pode-se notar nesses dizeres uma nítida referência à proposta bartheana concernente à morte do autor. A proposição de Saramago sugere a pertinência da autoria para os estudos literários, sugestão essa que se mostra mais acentuada no seguimento da supracitada entrevista:

“Ao contrário dessa concepção, eu sou aquele que faz o romance. **E quero que isso se veja e se saiba.** Foi isso que me levou a dizer já que, provavelmente, o leitor não lê o romance, o leitor lê o romancista; e que se não fosse ele querer saber quem é essa pessoa que escreve aquelas coisas, talvez o romance não valesse a pena, até porque, nas histórias que nós contamos, ninguém pode ter pretensões de originalidade. Se eu descrever a construção do convento de Mafra, sei que já foi descrita a construção de Notre Dame de Paris ou, de uma maneira mais ou menos imaginada, as pirâmides do Egito ou a Muralha da China. Sobre tudo isso já houve com certeza gente que tivesse escrito romances; portanto, *multatis multandis*, muralha da China ou convento de Mafra, cada um tem a muralha da China que pode ou o convento que pode e é sobre isso que escreve. Aliás, isto tem uma ligação óbvia com essa preocupação minha com os sinais que as pessoas deixam ou não deixam.”
(idem, p. 97, 98, grifos acrescentados)

Saramago sugere haver, como elemento motivador do próprio ato da leitura, por parte do próprio leitor, um interesse em conhecer o pensamento do autor da obra que ele [leitor] está lendo. Desconsiderar a autoria pode significar desconsiderar um dos condicionantes do próprio ato de ler.

“O que eu quero é que se note nos meus livros que passou por este mundo (valha isso o que valer, atenção!) um homem que se chamou José Saramago. Quero que isso se saiba, na leitura dos meus livros; desejo que a leitura dos meus livros não seja a de uns quantos romances acrescentados à literatura, mas que neles se perceba o sinal de uma pessoa.”
(idem)

É fato que, para o escritor José Saramago, a autoria deve ter o seu lugar. Esse desejo pode ser atribuído à consciência que ele demonstra ter da possível “afinidade” que pode haver entre autor e obra, sendo por meio desta uma forma de se conhecer aquele: “No fundo, creio que a única coisa em que penso é em dizer quem eu sou.” (idem, p. 99) As palavras de Saramago sugerem ser a escrita portadora de uma marca identitária, podendo, talvez, ser composta até mesmo de experiências pessoais vividas pelo escritor. Naturalmente, o interesse primário do leitor ao ir à obra não é, necessariamente, ter acesso a dados biográficos do autor, conforme postula o próprio Saramago numa entrevista concedida a Juan Arias:

“Creio que deve haver poucos autores que se entregam tanto aos seus leitores como eu, não no sentido de falar de si, referindo-se à sua vida, não, é outro tipo de comunicação, que tem mais a ver com o modo de entender o mundo a vida, as relações humanas. E é uma consequência do fato de o narrador confundir-se com o autor.”
(ARIAS, 2003, p. 29)

Em linhas gerais, o leitor compreenderia por meio da obra a figura intelectual, pensante, opinadora do autor, descartando-se questões de ordem pessoal, privada. Contudo, conhecer o que envolve o processo de construção de determinada obra – tomando-se por respaldo as palavras de Saramago – implica conhecer dados referentes ao seu criador. Uma obra constitui-se naturalmente de memórias outrora experienciadas pelo escritor. Ao ser indagado por Arias acerca da relação entre a confecção do romance e a memória, José Saramago assim responde:

“Em primeiro lugar, [o romance] é memória de mim mesmo, porque a par

daquilo que estou a contar, num romance ou noutra, creio que há também nesse livro e na sua trama uma arqueologia da minha própria pessoa. Há sempre uma participação da minha própria memória pessoal, que não aparece como tal, mas que muitas vezes ajuda a dar sentido àquilo que estou a narrar, porque é o próprio sentido da minha vida e da minha existência, que de uma certa maneira ajuda ao sentido da própria narração. E isto, mesmo que, vivendo eu no século XX, esteja a falar de qualquer coisa que aconteceu no século XII, parecendo que não tem nada que ver uma coisa com outra. Mas tem, por essa espécie de ponte que é a minha própria memória: é por ela que constantemente transito entre o que estou a escrever, seja *O ano da morte de Ricardo Reis*, seja *A jangada de pedra*, seja *O evangelho segundo Jesus Cristo*, e o meu tempo. Eu seria incapaz de escrever sem a participação da minha memória - o que não significa que alimente os livros com fatos da minha vida que ela recorda.”
(REIS, 1998, pp. 129, 130)

Essas palavras do escritor português corroboram o que aqui se defende quanto à relevância do conhecimento da figura autoral, sem, necessariamente, adentrar em questões de ordem privada concernentes ao autor. Saramago sugere estarem dissociadas a figura do autor enquanto entidade intelectual e a enquanto ser detentor de experiências pessoais que só a ele interessam. Na entrevista realizada por Juan Arias, Saramago assim postula:

“No meu caso, creio que existe muita coerência entre o quem sou, a vida que levo, a vida que tive e aquilo que escrevo. Não sei se é uma coerência absoluta, mas acho que é uma consequência de eu não utilizar ninguém, refiro-me ao narrador, para contar coisas. Eu mesmo as conto. O espaço que existe entre o autor e a narração é ocupado às vezes pelo narrador, que age como intermediário, às vezes como filtro, para que possa filtrar ali o que possa ser muito pessoal. O narrador muitas vezes se apresenta para tentar dizer certas coisas sem demasiado comprometimento, sem comprometer demais o autor. Eu diria que entre o narrador, que neste caso sou eu, e o narrado não há nenhum espaço que possa ser ocupado por essa espécie de filtro condicionante ou de algo impessoal ou neutro que se limitasse a narrar sem implicações. Pode-se dizer que estou pessoalmente envolvido no que escrevo.”
(ARIAS, pp. 29, 30)

Dentre as experiências pessoais de um autor que podem interessar ao leitor estão as leituras que ele desenvolveu e que, conseqüentemente, contribuíram para a constituição de suas obras. Ter um prévio conhecimento dessas supostas leituras realizadas pelo autor contribuiria para o leitor conseguir esboçar um perfil do escritor enquanto entidade intelectual

e como figura semelhante a si, isto é, praticante de leitura, bem como lhe permitiria entender melhor o trabalho que envolve o processo de escrita de dada obra. A condição de intelectual não priva o autor do trabalho árduo da pesquisa, como atesta o próprio Saramago:

“Continuo a trabalhar no *Ensaio sobre a cegueira*. Após um princípio hesitante, sem norte nem estilo, à procura das palavras como o pior dos aprendizes, as coisas parecem querer melhorar. Como aconteceu em todos os meus romances anteriores, de cada vez que pego neste, tenho de voltar à primeira linha, releio e emendo, emendo e releio, com uma exigência intratável que se modera na continuação. É por isto que o primeiro capítulo de um livro é sempre aquele que me ocupa mais tempo. Enquanto essas poucas páginas iniciais não me satisfizerem, sou incapaz de continuar. Tomo como bom sinal a repetição deste cisma. Ah, se as pessoas soubessem o trabalho que me deu a página de abertura do *Ricardo Reis*, o primeiro parágrafo do *Memorial*, quanto eu tive de penar por causa do que veio a tornar-se o segundo capítulo da *História do cerco*, antes de perceber que teria de principiar com um diálogo entre o Raimundo Silva e o historiador... E um outro segundo capítulo, o do *Evangelho*, aquela noite que ainda tinha muito para durar, aquela candeia, aquela frincha da porta...”

(SARAMAGO, 1998, p. 101)

As palavras acima integram os registros de atividades diárias que José Saramago fazia e que, mais tarde, foram publicadas n' *Os cadernos de Lanzarote*. Pode-se perceber nela como o autor português aqui em questão encara o processo de escrita como exigente de sistematicidade e atenção. Todo esse labor deveria ser desconsiderado pelo leitor quando ele tem a obra em mãos? Mais do que escrever uma obra literária, o autor é um dos responsáveis pela própria configuração de grande parte da cultura e há **leitores** que percebem isso, como Carlos Reis:

“quem tudo isso e o mais que agora se não diz foi capaz de fazer chama-se José Saramago. Fê-lo também porque interpretou a condição do escritor sob o signo do trabalho metódico, árduo e silencioso, trabalho de estudioso no recolhimento da biblioteca, longe do olhar dos homens e da vaidade do mundo; uma biblioteca que não é apenas um depósito de livros mortos, mas um lugar **onde se busca e faz cultura viva.**”

(REIS, 1998, p. 168, grifos acrescentados)

As palavras do jornalista sugerem haver no trabalho do escritor um consecutivo diálogo do autor com ideias, pensamentos, reflexões anteriormente esboçados em outras obras e que, por meio desse diálogo, vão sendo reconfiguradas. Tal ponto não escapou aos assuntos

da entrevista entre Reis e Saramago:

“CR – *Carlos de Oliveira: ‘Temos consciência, mais ou menos, que a poesia de cada um se faz também com a poesia dos outros no permanente confronto da criação’. Isso é dito sobre a poesia, mas podia ser provavelmente sobre a literatura em geral.*

JS – Estou inteiramente de acordo. Tudo aquilo que fazemos é feito com aquilo que os outros fizeram. Não é feito exclusivamente com aquilo que os outros fizeram, mas se os outros não o tivessem feito, aquilo que nós estamos a fazer sê-lo-ia de outra maneira. E não é só na poesia que acontece isso, é no romance. É no que quer que seja. Qualquer arte, qualquer expressão artística (e também a expressão literária) tem um passado e não podemos separar-nos dele, de maneira nenhuma.”

(idem, p. 159)

Um escritor pode confrontar seu pensamento com o de outros e desse confronto formular sua obra. Nas relações estabelecidas entre os seres humanos, no que tange à questão da imposição e aceitação de ideias, segundo Saramago, há dois caminhos possíveis: o do “sim”, isto é, o da aceitação, e o do “não”, a saber, o da não aceitação:

“Na realidade, todos, a família, a nação, a tribo, a confederação ou o mundo, se amanhã tivermos um governo mundial, acabaremos por aceitar esse poder que se impõe. Quando o não se aceita, estoura a revolução, e depois a revolução, como sempre, transforma-se numa aceitação. Toda revolução é um não que acaba por transformar-se de um novo sim. Felizmente, se também não gostamos disso, logo se encontrará alguém ou algo para dizer não outra vez.”

(ARIAS, 2003, p. 43)

Aplicando essas palavras de Saramago ao fazer literário, atribuir-se-lhe-ia um processo de contestação - uma condição essencial à literatura, que, nesta dissertação, está sendo apresentada como um mecanismo por meio do qual o leitor é remetido a vários outros textos:

“A obra literária, tal como a concebo, a obra artística em geral, tem de trazer em si, ainda que de forma implícita, uma contestação, pois, do contrário, viveríamos a glosar infinitamente, até nos transformarmos numa espécie de mecanismo inconsciente com o qual se consegue dizer sempre sim a tudo.”

(idem)

A partir dessa proposta, José Saramago demonstra a perspectiva de ter a entidade

autoral um compromisso social no que diz respeito a ser o autor também um cidadão, um ser envolvido com o mundo no qual está inserido:

“Será sábio quem se contenta com o espetáculo do mundo? Como se vê logo, continuo a malhar no pobre Ricardo Reis, que não tem nenhuma culpa da supina inépcia que o Pessoa o obrigou a escrever. O meu objectivo era falar do compromisso na literatura, melhor dizendo, do compromisso cívico e político (não necessariamente partidário) do autor com o tempo em que vive.”; “O que costumamos chamar ‘compromisso do escritor’ não deveria ser determinado simplesmente pelo carácter mais ou menos ‘social’ ou socializante da tendência, do grupo ou da escola literária em que se inscreveu ou em que o meteram. O compromisso não é do escritor como tal, mas do cidadão. Se o cidadão é escritor, acrescentar-se-á à sua cidadania pessoal uma responsabilidade pública. Não vejo aonde poderão ir buscar-se argumentos para eludir essa responsabilidade.”
(SARAMAGO, 1998, pp. 409, 513)

O autor de *O ano da morte* vê a necessidade de o escritor engajar-se com o seu tempo e valer-se da literatura para demonstrar esse comprometimento. Nesse respeito, o caso específico de José Saramago merece consideração. O fato de ter ele ganhado o prêmio Nobel de literatura de 1998 acabou por projetar ainda mais a sua pessoa no cenário mundial. Nesta dissertação, busca-se confrontar a proposta da morte do autor como irrelevante para os estudos literários, mas não se ignora o prestígio que este pode ter ao ganhar, por exemplo, um prêmio, como o Nobel. Uma das consequências disso é à pessoa do escritor atribuírem-se mais ouvidos, não só, necessariamente, às suas obras, mas à sua pessoa, como demonstra ter consciência do fato o próprio José Saramago:

“Eu não separo a condição do escritor da do cidadão, embora, separe, sim, a condição do escritor da de militante político. Isso separo. Mas há que considerar aqui uma outra questão: é certo que as pessoas me conhecem como escritor; mas também há com certeza muitas pessoas que, independentemente da maior ou menor importância que elas reconheçam na obra literária que faço, entendem talvez (é uma hipótese) que aquilo que digo como cidadão comum e interessado é importante para essas mesmas pessoas. Embora eu saiba que é escritor que transporta às costas a possibilidade de ser esta voz.”
(REIS, 1998, p. 54)

Além disso, José Saramago também demonstra ter consciência de que é a condição de escritor que pode livrar-lhe [o escritor] do esquecimento, é a forma pela qual poderá ser lembrado posteriormente, consciência esta que se apresenta n' *O ano da morte*:

“São horas de almoço, o tempo foi-se passando nestas caminhadas e descobertas, parece este homem que não tem mais que fazer, dorme, come, passeia, faz um verso por outro, com grande esforço, pensando sobre o pé e a medida, 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 mais fama, sim de ter alguma vez escrito *Nel mezzo del camin di nostra vita*, ou, *Menina e moça me levaram da casa de meus pais*, ou, em un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, para não cair uma vez mais na tentação de repetir, ainda que muito a propósito, *As armas e os barões assinalados*, perdoadas nos sejam as repetições.”
(SARAMAGO, s/d, pp 70,71)

Essa “fama” muitas vezes gera para o escritor um desejo de se lhe ouvirem reflexões e opiniões que transcendem às artes literárias. Inúmeras foram as vezes em que José Saramago fora convidado para falar sobre questões políticas e financeiras, conflitos humanos etc. Nessas ocasiões, ele aproveitava a oportunidade para reafirmar sua concepção da condição de escritor como um cidadão atuante:

“O problema não está em, supostamente, se terem extinguido as razões e causas de ordem social, ideológica ou política que, com resultados estéticos que nem sempre serviram as intenções, levaram ao que se chamou, no sentido moderno da expressão, literatura de compromisso; o problema está, mais cruamente, em que o escritor, regra geral, deixou de comprometer-se como cidadão, e em que muitas das teorizações em que se foi deixando envolver acabaram por constituir-se como escapatórias intelectuais, modos de disfarçar, aos seus próprios olhos, a má consciência e o mal-estar desse grupo de pessoas – os escritores -que, depois de se terem considerado a si mesmas como farol e guia do mundo, acrescentam agora à escuridão intrínseca de todo acto criador as trevas da renúncia e da abdicação”
(SARAMAGO, 1999, p. 118)

A essa condição, Saramago relaciona a da própria literatura, em especial

concernente à perspectiva de se encará-la como agente de transformação social, sugerindo que ela nunca provocou efetiva transformação na sociedade. Muitos debates no círculo acadêmico das Letras giram em torno da questão de ter a literatura ou não um papel social, se ela pode ou não intervir como instrumento capaz de produzir transformação social. A perspectiva adotada por Saramago é a de que não, pois se assim o fosse à literatura seria atribuído o rótulo pessimista de instância irresponsável, se, de fato, guerras, conflitos, mortes houvessem sido provocados pela literatura.

Para Saramago, não importa se na literatura os motivos são religiosos ou políticos, se ela “se dedicou a uma pregação de bons conselhos ou de uma engenharia de novas almas”, além de não provocar efeitos positivos e duradouros na sociedade, “provocou algumas vezes, insanáveis sentimentos de frustração individual e coletiva, resultantes de um balanço negativo entre as teorias e as práticas”. (idem, p. 114) O que é discutido por ele é o fato de a literatura ser discurso, configurar-se como ideologia, como teoria, mas o que se observa no desenvolver da história são **fatos** discrepantes do que integra o material literário. Contudo, se a literatura não tem papel ativo na sociedade, restar-lhe-ia uma postura passiva, ficando sem respostas a questão supracitada quanto à função da literatura (se houver) e ao fato do que vem a ser a literatura.

“Se a literatura é de facto irresponsável, na dupla acepção de não poderem ser-lhe imputados, mesmo que só parcialmente, nem o bem nem o mal da humanidade, e não estar portanto obrigada, quer para penitenciar-se quer para felicitar-se, a prestar contas em nenhum tribunal de opinião; se, pelo contrário, actua, no seu fazer-se, como um reflexo mais ou menos imediato e directo da situação material e psicológica das sociedades nas suas sucessivas transformações - então, o segundo caminho de reflexão proposto, que, talvez com excessivo radicalismo, acabaria por mostrar a literatura como simples e obediente sujeito, esse caminho interrompe-se ainda mal tínhamos dado o primeiro passo, reconduzindo-nos ironicamente ao ponto de partida, à interrogação sobre o que deveria ser e para que deveria servir a literatura, quando na vida cultural dos povos se instale o sentimento inquietante de que, não tendo ela, aparentemente, deixado de ser, manifestando-se deixou de servir.”
(idem, pp 115, 116)

Uma possível resposta que Saramago sugere para a questão acima levantada é o retorno à consideração da figura do autor, à compreensão dessa figura como cidadão, como intelectual que vive no mundo e fala dele:

“Espero que num futuro próximo não venham a faltar respostas a esta pergunta e que todas juntas possam fazer-nos sair da resignada e dolorosa paralisia de pensamento e acção em que nos encontramos. Por minha parte, limitar-me-ia a propor, sem mais considerações, que regressemos rapidamente ao Autor, à concreta figura de homem ou de mulher que está por trás dos livros, não para que ela ou ele nos digam como foi que escreveram as suas grandes ou pequenas obras (o mais certo é não o saberem eles próprios), não para que nos eduquem e instruam com as suas lições (que muitas vezes são os primeiros a não seguir), mas, simplesmente, para que nos digam *quem são*, na sociedade que somos, eles e nós, para que se mostrem como cidadãos deste presente, ainda que, como escritores, creiam estar trabalhando para o futuro.”
“Depois de deixar este mundo, o escritor será julgado por *aquilo que fez*. Enquanto ele estiver vivo, reclamemos o direito a julgá-lo por *aquilo que é*.”
(idem, pp 117, 118)

Pode depreender-se dessa fala do escritor português a compreensão de que o autor poderia ser considerado uma metonímia da sociedade em geral. Quando este diz quem é, por extensão, estaria contribuindo para dizer quem é a sociedade. Além de uma autocompreensão, o autor favoreceria uma compreensão do tempo presente, do onde e do quando ele (e a sociedade) está.

Até aqui, pode-se ver a possibilidade de uma dupla acepção da figura autoral: uma entidade coletiva, que frequenta acervos, fala do e para o público, e outra individual, que deixa sua marca, na escrita que lhe é própria, que diz quem é. A esse autor pode ser conferido prestígio por ser aquele que fala, que detém o discurso – o poder -, mas também é uma figura em muitos casos marginalizada pela sociedade, possivelmente por dar corpo discursivo a muitas questões que lhe incomodam e, por extensão, podem incomodar a sociedade em geral.

3. O “arquivo” em *O ano da morte de Ricardo Reis*

3.1 Humanização e historicização de Ricardo Reis

A proposta de se encarar a postura ativa do escritor frente ao arquivo pode ser ilustrada mediante uma possível leitura da obra *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. Já de início, como é possível inferir-se pelo título, pode ser visto um processo de “apropriação”, por parte de Saramago, da figura criada por Fernando Pessoa. Em síntese, n’*O ano da morte de Ricardo Reis*, o heterônimo de Fernando Pessoa torna-se um personagem real (ao menos no plano da ficção), regressando a Portugal em 1935, após 16 anos de exílio no Brasil.

Na trama, a postura do indivíduo que se contenta em apenas contemplar o espetáculo do mundo vai, paulatinamente, perdendo espaço para a postura de um homem que atua, experimenta, ou seja, emerge uma postura que se poderia denominar empirista. Esse processo é aqui sugerido como fundamental para a construção da obra, ou seja, metaforicamente, é necessário que Ricardo Reis seja humanizado e inserido no plano histórico a fim de que se realize o que já informa o título do romance, a saber, sua morte. Além disso, como também fica sugerido pelo título, o foco não é necessária e exclusivamente a “morte” em si, mas também o “ano” em que ela se dá. Tem-se agora um elemento ligado ao eixo temporal, a História passada, à qual, tendo sido o livro publicado originalmente em 1984, possivelmente só se teve acesso por meio de registros de natureza arquivística.

Fatos históricos tornam-se ingredientes da representação ficcional, sendo mesclados com elementos fictícios, ou, em outras palavras, ter-se-ia o que se poderia chamar de ficcionalização da História e historicização da ficção. Junto ao elemento temporal, tem-se, também, a cidade de Lisboa como palco em que se desencadeiam os principais fatos narrados. Assim sendo, pode-se dizer que o romance apresenta bem definidas as categorias de tempo e

espaço, bem próprias ao gênero.

“Todo o discurso, escrito ou falado, é intertextual, e apeteceria mesmo dizer que nada existe que não o seja. Ora, sendo isto, creio, uma evidência do cotidiano, o que ando a fazer nos meus romances é a procurar os modos e as formas de tornar essa intertextualidade geral literariamente produtiva, se me posso exprimir assim, usá-las como uma personagem mais, encarregada de estabelecer e mostrar nexos, relações, associações entre tudo e tudo.”
(SARAMAGO, 1997. p.610)

É justamente através do “diálogo” com o arquivo, apoiado na possibilidade de ficcionalização oferecida pelo discurso literário, que Saramago consegue respaldo para se apropriar do elemento Ricardo Reis e reinventá-lo em seu romance: “(...) nome Ricardo Reis ... parece o princípio duma confissão, ... tudo o que é oculto se contém nesta linha manuscrita, agora o problema é descobrir o resto, apenas.” (SARAMAGO, s/d. p. 21) Uma sugestão de leitura do trecho em questão é interpretar o verbo “descobrir” como uma falácia, pois não há o que ser descoberto, mas, sim, inventado. Por meio da invenção o autor constrói na narrativa o que neste trabalho se sugere como um processo de historicização e humanização do protagonista.

As implicações ideológicas e mesmo epistemológicas das intertextualidades empreendidas por José Saramago podem resultar no que Linda Hutcheon considera sobre a intertextualização dentro da estrutura de uma metaficção historiográfica, ou seja, poder reforçar temática e formalmente a mensagem do texto anterior ou, ao contrário, atacar ironicamente quaisquer pretensões de autoridade ou legitimidade tomadas por empréstimo, sobretudo quando há diálogo entre ficção e História, como no caso de *O ano da morte*: “A incorporação formal desses passados intertextuais como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-modernista funciona como uma marcação formal da historicidade – tanto literária como ‘mundana’.” (HUTCHEON, 1998, p. 163)

O teórico Laurent Jenny, no texto “A estratégia como forma”, sugere a “possibilidade de a forma também informar”. (JENNY, 1979, p.28) Veja-se o caso de

Saramago intertextualizar com sua prosa algumas odes de Reis. A simetria, a logicidade e a estrita coerência comuns a esse gênero poético, quando apropriadas e contextualizadas pelo prosador no ano de 1936, situam-se como elementos anacrônicos, nada condizentes com o mundo em que foram inseridas. Essa remodelação de um discurso do passado, acentuadamente formal, pode ser vista como uma nota paródica, uma desconstrução que visa desestabilizar uma permanência, uma reconstrução do sentido. Esse abalo da ordem, do elemento cristalizado, pode ser atribuído ao intuito de Saramago de questionar a ordem do discurso histórico.

Segundo a proposta de Jenny, haveria aqui uma inversão da situação enunciativa, pois o contexto em que os versos reisianos são inseridos não é mais o da sua origem. Exemplo disso pode ser visto na seguinte passagem:

“Ricardo Reis também saiu. Andou por aí, entrou em cinemas para ver os cartazes, viu jogar uma partida de xadrez, ganharam as brancas, chovia quando saiu do café. Foi de táxi para o hotel. Quando entrou no quarto, reparou que a cama não fora aberta e a segunda almofada não saíra do armário. Só uma vaga pena inconsequente pára um momento à porta da minha alma e após fitar-me um pouco passa, a sorrir de nada, murmurou.”
(SARAMAGO, s/d, p. 139)

Essas palavras, “falas outras”, quando inscritas no enunciado, além de poderem metaforizar o próprio ato intertextual que o constitui, podem também ligar-se, talvez, ao conceito bakhtiniano de *discurso indireto*, definido como *dentro do e acerca do* próprio discurso. É com base nisso que Linda Hutcheon define a *metaficção*, um discurso caracterizado pela autorreferencialidade, pelo dizer-se reflexivamente, algo que *O ano da morte de Ricardo Reis* sugere, em função dos procedimentos narrativos que têm por base a natureza de uma escrita marcadamente intertextual. A reapropriação da poética reisiana e dos textos jornalísticos (como se verá mais adiante) torna-os reificados, objetos de metalinguagem.

Segundo Barthes, isso, possibilitado pela “força propriamente semiótica” da

literatura, consiste em “*jogar* com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas.” (BARTHES, 1980, pp. 28-9) Esse “jogo intertextual” pode ser visto como elemento enriquecedor do processo de construção literária, como sugere Susanna Ramos Ventura, no seu ensaio “A intertextualidade como elemento de base construtiva em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago”: “pela composição em que se entrelaçam discursos prévios e novos enunciados, os sentidos dessa nova trama textual são dinamizados, multiplicados, ganhando em sentido e apontando para direções diversas daquelas dos discursos originais.” (VENTURA, 2006, p. 4)

A personalidade de Reis, conforme deixada registrada por seu criador original, Fernando Pessoa, vincular-se-ia a uma faceta clássica. Amante da cultura greco-romana, discípulo de Aberto Caeiro, Ricardo Reis não demonstra apego à vida social, optando pela simplicidade das coisas, sendo comedido, com aguda consciência da passagem do tempo e da inevitabilidade da morte, o que pode ser observado em alguns de seus mais conhecidos versos:

“Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo” ; “Tudo que cessa é morte”;
“Amemo-nos tranquilamente, pensando que podíamos,/Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias,/ Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro/ Ouvindo correr o rio e vendo-o”
(PESSOA, 2007, pp. 36, 89, 74)

Na obra de Saramago, porém, a inserção de Ricardo Reis no mundo empírico, enquadrando-o num eixo espaço-temporal - necessidade conveniente ao gênero romance -, leva-o, conforme já dito, a passar por um processo de humanização, o que pode ser percebido em dois planos: na relação de Reis com o mundo e na relação físico-afetiva com Lúcia e Marcenda.

Poder-se-ia indagar por que justamente o heterônimo Ricardo Reis foi o eleito por Saramago para integrar a narrativa. Ambientando a Europa sobretudo no ano de 1936 – período marcado pela consolidação de regimes autoritários em vários países europeus – Reis, cuja postura é acentuadamente definida pela quase total marginalidade e indiferença aos fatos do mundo, tem sua atitude para com o mundo exterior alterada. O próprio autor Saramago afirma, num dos primeiros textos sobre essa obra, que o universo ficcional do romance contribui para o confronto da personagem Ricardo Reis e da sua prática poética com um tempo e uma realidade cultural que não tem nada a ver com ele e seus valores monárquicos e aristocráticos. (VALE, 1984, pp. 2-3)

Várias podem ser as conjecturações quanto à motivação da escolha de Saramago acerca de escolher para protagonista o talvez menos promissor herói romanesco dentre os heterônimos pessoais. Ricardo Reis, um expatriado, regressando à pátria e tentando se reencontrar num tempo desfavorável poderia ser lido como uma proposta de levar a pátria portuguesa a voltar-se a si mesma. Inserir Saramago uma personalidade que se agarra à quietude e passividade ante às coisas, num tempo conturbado como o de 1936, que requer atitude, envolvimento, ironicamente sugere a inviabilidade de estar vivo. Será justamente a inapetência do querer que fará Reis optar pela morte como solução para o drama da vida não poder ser não vida.

O ano em que Saramago publica *O ano da morte* é o de 1984 – período que, como demonstrado no primeiro capítulo desta dissertação, foi marcado por um abalo sistemático do patriotismo oriundo da Revolução de 1974. Nesse momento, em Portugal, vivia-se numa atmosfera de quase total alienação dos fatos e questões políticas, semelhante ao que a pátria portuguesa viveu durante a ditadura de Salazar. Resgatar o momento da ditadura salazarista para rerepresentá-la ao público de meados de 1984 pode ser visto como uma problematização sugerida por Saramago no que tange à alienação do povo como um todo, fato este que pode

ser corroborado pela escolha do heterônimo que mais se quer alheio aos conflitos do mundo.

Uma reflexão mais minuciosa levaria o leitor a inferir até mesmo um projeto político na escolha desse heterônimo, uma vez que, reconhecidamente, o autor José Saramago assume-se partidário político da esquerda, esta que valoriza a politização da arte, logo sendo bem coerente a escolha do menos politizado dos heterônimos. Nisso se consolida o que anteriormente associou-se à figura autoral como aquela detentora do poder. Nesse ínterim, o autor afirma-se como sujeito, individualiza-se, granjeia prestígio.

Ao ser reinventado por Saramago, Reis tem sua postura epicurista, ante às tensões vividas em Portugal sob o regime ditatorial de Salazar, bem como à atmosfera conflituosa pela qual passavam diversos outros países europeus no momento que em pouco viria a culminar na Segunda Guerra Mundial, transmutada para a de um sujeito mais aberto à exteriorização de seus sentimentos. A faceta contemplativa e passiva frente aos fatos exteriores vai, gradativamente, perdendo espaço para uma postura ativa, de envolvimento com o meio externo. Poder-se-ia ver nisso uma iniciativa de cunho sociológico, talvez de conscientização social. O autor “cidadão” que José Saramago outrora mencionou opina, sugere. Nesse processo de construção de si, de sua identidade cidadã, o leitor pode identificar-se com a proposta, sendo isto uma intenção do autor ou não.

Essa proposição muito se adequa ao que propõe Sartre: “Se os temas forem considerados como problemas sempre em aberto, como solicitações, expectativas, compreenderemos que a arte não perde nada com o engajamento; ao contrário.” (SARTRE, 1989, p. 23) A referida “meditação sobre o erro” à qual Saramago aludiu pode ser observada no romance aqui tomado por objeto central de pesquisa, uma vez que neste podem ser observados erros e falhas cometidos em meados de 1936 e apresentados, analisados, ou como se sugeriu aqui nesta dissertação, ensaiados, ponderados, avaliados, à sociedade atual (diga-se de passagem a sociedade portuguesa de 1984), como uma forma de lançar por terra a estrutura

opressiva do poder, conferindo ao oprimido a chance de conscientização, tal como atesta Cerdeira: “O oprimido só se desaliena quando é capaz de reverter o processo e criar o novo discurso a partir de uma experiência que, por si só, lança por terra os argumentos falaciosos do poder.” (SILVA, 1989, p. 137)

3. 2 O conhecimento via jornais

A observação dos fatos de cunho histórico é iniciada por Ricardo Reis através de leituras de jornais: “Vai Ricardo Reis aos jornais, vai aonde sempre terá de ir quem das coisas do mundo quiser saber”. (SARAMAGO, s/d, p. 35) O verbo “querer”, no trecho agora citado, sugere um indício caracteristicamente humano, a saber, o desejo. Tem-se o início do que aqui se propõe como processo de experimentação. A observação leva o indivíduo a experimentar, tanto em termos físicos quanto intelectuais

O olhar lançado por Reis, e registrado pelo narrador, permite ao leitor ter acesso à descrição e/ou à interpretação daqueles, ou daquilo, a quem o protagonista da obra em questão observa. Estão incluídos entre os fatos observados aqueles de natureza histórica, constados dos registros históricos. Sua incorporação como elementos pertinentes à trama pode, provavelmente, ter sido possível mediante pesquisa e apropriação de informações de fontes arquivísticas, por parte do autor, José Saramago, que como dito, entrelaça ficção e realidade. Como recurso de narrativa, o uso de um narrador onisciente parece fundir a voz de quem narra com a voz de quem vive a trama, levando o narrador a oscilar entre a terceira pessoa do singular e primeira do plural:

“Nós, por cá, vamos indo tão bem quanto valham as atrás explicadas maravilhas. Em terra de nuestros hermanos é que a vida está fusca, a família muito dividida, se ganha Gil Robles as eleições, se ganha Largo Caballero, e a Falange já fez saber que fará frente, nas ruas, à ditadura vermelha. Neste nosso oásis de paz assistimos, compungidos, ao espetáculo duma Europa caótica e colérica, em constantes ralhos, em pugnas políticas que, segundo a

lição de Marília, nunca levaram a nada de bom, agora constituiu Sarraut em França um governo de concentração republicana e logo lhe caíram as direitas em cima com a sua razão delas, lançando salvas sucessivas de críticas, acusações e injúrias, um desbocamento de tom que mais parece de arruaceiros que de país civilizado, modelo e maneiras e farol da cultura ocidental.”
(SARAMAGO, s/d, p 145)

Frente ao que vê, Ricardo Reis limita-se, de início, a apenas observar por meio dos jornais: “Ricardo Reis já tinha aberto um dos jornais, passara todo aquele dia em ignorância do que acontecera no mundo”. (idem, p. 51) Essa postura assemelha-se à da persona criada por Fernando Pessoa, que se mostra satisfeita em apenas contemplar o espetáculo do mundo. Inserir-se no mundo da experiência, porém, parece tornar mais complexa a atitude de distanciamento, e mais necessária a interação com o mundo e com o que este oferece. Tal necessidade, de acordo com o que sugere a narrativa, torna-se mais acentuada devido ao próprio desejo de Ricardo Reis de reafirmar sua identidade portuguesa. Além desse desejo de traçar uma possível identidade do sujeito Ricardo Reis, a narrativa ficcional descortina, também, um outro desejo que, se não aparece com clareza nas ações do protagonista, é veemente na voz do narrador, a saber, o desejo de vislumbrar a identidade ou o rosto de um Portugal, subjugado pela onipresença da figura do ditador Salazar e, conseqüentemente, do sistema político criado com o apoio da direita política, da Igreja, dos latifundiários, da imprensa e dos grandes financistas.

“A sua vida parecia-lhe agora suspensa (...). Minuciosamente, lia os jornais para encontrar guias, fios, traços de um desenho, feições de rosto português, não para delinear um retrato do país, mas para revestir seu próprio rosto e retrato de uma nova substância, poder levar as mãos à cara e reconhecer-se, pôr uma mão sobre a outra e apertá-las, Sou eu e estou aqui”.
(idem, pp 87, 88)

Buscar suas “feições de português”, necessidade sentida talvez em função dos dezesseis anos de exílio vividos no Brasil, pode ser apontado como um dos motivos pelo qual, consciente ou inconscientemente, Reis lança seu olhar sobre o outro, este, metaforicamente, sugerido aqui

neste trabalho como um espelho, tentando encontrar traços que o assemelhassem e/ou distinguissem do nativo de Portugal.

A ida aos jornais é o primeiro passo na busca desse reencontro de si, pois o discurso jornalístico revela-se como uma forma de representação cultural. Nisso o romance assume também um caráter documental dentro da tessitura da ficção. O acesso de Reis às notícias dá-se sobretudo por meio do jornal *O século*, jornal de maior circulação no ambiente lisboeta da época. Acessar Saramago os jornais de 1936 confere-lhe uma série de informações sobre costumes que já não mais integram as experiências do público leitor. Além da situação política lusófona de 1936, o leitor tem acesso a dados mais pitorescos do tempo como as peças e filmes em cartaz, as peripécias do intrépido Seiscentos Maluco, os crimes cometidos pela Mouraria, além de uma série de anúncios de produtos, que revelam costumes e gostos comuns à época, prefigurados sobretudo por meio dos anúncios de Freire Gravador, os quais Reis percorre movido pela curiosidade. Sobre a importância dos jornais para a reconstituição histórica no romance, Oscar Lopes diz:

“O caso de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* é particularmente interessante porque nenhum outro romance de Saramago mobiliza um tão minucioso conjunto de dados históricos, simultaneamente registrados em jornais e numa experiência testemunhal mais ou menos comum a quem (como também, por sinal, o responsável destas linhas) tenha vivido o ano crucial de 1936 em Lisboa; O motivo de mais espontâneo interesse por este romance é de facto, esse, a que já nos referimos, da evocação de uma dada época, a de há cerca de meio século, numa amostragem flagrante colhida a longo dos primeiros meses de 1936. Pelo enlace dos dados factuais e de pormenores que reconstituem todo o ambiente histórico de Lisboa...”
(LOPES, 1988, pp. 210-211)

O romance não se limita, porém, à mera *amostragem* que faz dos noticiários; vai além, promovendo a elevação de outras vozes, muitas vezes dissonantes em relação ao enunciado dos jornais e em relação à leitura que a personagem Ricardo Reis realiza dos mesmos. Isso permite ao narrador manifestar a possibilidade de rejeição da enunciação jornalística

tendenciosa, elaborada por uma imprensa pactuante com o poder ditatorial. Os textos vão interpenetrando-se e, no caso do romance, a notícia jornalística é reorganizada, assumindo uma conformação inteiramente nova. Assim, realiza-se o hipertexto, com supressões de informações e incrustações de comentários laterais de um narrador irônico. Percebe-se nisso o trabalho envolvido no processo de elaboração de uma obra literária, a intervenção que o autor pode ter sobre as fontes arquivísticas.

O que Saramago faz com a notícia jornalística pode ser identificado como uma apropriação discursiva semelhante à da técnica da citação, habilmente inserida, transformada e integrada por elementos de coesão e de coerência narrativas, ao eixo da obra. É consensual que a citação é a forma mais explícita e literal da intertextualidade. A enunciação saramaguiana operacionaliza modificações de natureza sintática, cortes, acréscimos, e insere características novas, digressões e comentários irônicos do narrador. Com tais alterações no texto primeiro, busca-se uma perfeita relação de conformidade do novo universo ficcional. No texto, torna-se visível o aspecto dissonante entre as duas estruturas. Isso revela o sabor do conjunto novo, qual palimpsesto que deixa ver sob a escrita recente, no mesmo pergaminho e com transparência, a presença da primeira escrita. Contudo, para atender às intencionalidades da narrativa, a mera citação dos noticiários é insuficiente, o que culmina no processo de interferência do narrador, sendo-lhe necessário seu mais habilidoso processo de engenhosidade escritural a fim de manter o discurso apropriado em harmonia com o texto suporte.

Os jornais são um dos meios mediadores pelos quais Ricardo Reis vem a “conhecer” o mundo, mas uma das formas que vem perturbar o ócio que seu estilo de vida epicurista lhe confere e, ao mesmo tempo, mitigar-lhe o marasmo da vida.

Vê-se Ricardo Reis, paulatinamente, envolvendo-se com os fatos histórico-sociais que o rodeiam, aos quais tem acesso via recursos midiáticos, mais especificadamente, os

jornais: “Vai Ricardo Reis aos jornais, vai aonde sempre terá de ir quem das coisas do mundo passado quiser saber” (SARAMAGO, s/d. p. 35) Num primeiro momento, Reis procura manter-se indiferente, distante, apenas contemplativo dos fatos exteriores:

Ricardo Reis lê os jornais. Não chega a inquietar-se com as notícias que lhe chegam do mundo, talvez por temperamento, talvez por acreditar no senso comum que teima em afirmar que quanto mais as desgraças se temem menos acontecem. Se isto assim é, então o homem está condenado, por seu próprio interesse, ao pessimismo eterno, como caminho para a felicidade, e talvez, perseverando, atinja a imortalidade pela via do simples medo de morrer. Não é Ricardo Reis como John Rockefeller, não precisa que lhe peneirem as notícias, o jornal que comprou é igual a todos os outros que o ardina transporta na sacola ou estende no passeio, porque, enfim, as ameaças, quando nascem, são, como o sol, universais, mas ele recolhe-se a uma sombra que lhe é particular, definida desta maneira, o que eu não quero saber não existe...”
(idem. p. 370)

Contudo, com as tensões vividas por Portugal sob a ditadura Salazarista, bem como a atmosfera conflituosa pela qual passavam diversos outros países europeus no momento que em pouco antecedia o que viria a culminar na Segunda Guerra Mundial, gradualmente, sendo absorvidas como informações por Ricardo Reis, levam-no a transmutar sua postura epicurista para a de um sujeito que deixa mais aberta a exteriorização de seus sentimentos: “Lê Ricardo Reis os jornais e acaba por impor a si mesmo o dever de preocupar-se um pouco.” (idem, p. 370) Manter-se alheado nesse contexto configura-se como uma atitude improvável e, talvez, até mesmo impossível. A tensão que é gerada pelo desejo de manter-se afastado e a impossibilidade de concretizá-lo produzirá em Ricardo Reis uma sensação de intensa angústia, de sentir-se perdido, outro fator de sumária relevância para o que aqui é sugerido como o processo de humanização sofrido pelo heterônimo de Fernando Pessoa.

Aos poucos, Reis vai tomando consciência da fragilidade enorme que há na fronteira entre o mundo que criou para si e o mundo real, cujo dissabor ele percebe todos os dias nas páginas dos jornais que lê. Abre-se-lhe um abismo entre o que busca e um mundo

marcado por guerras, fome, a pobreza da população portuguesa, as várias calamidades naturais, como as cheias, a hipocrisia das campanhas beneficentes de ajuda aos pobres, a religiosidade sendo usada como um instrumento nas mãos do Estado, a nítida desigualdade social.

Sobre esse respeito, poder-se-iam fazer algumas observações sobre a figura atuante de José Saramago como autor e cidadão, que opina e critica as relações sociais, o acesso às informações, bem como as instâncias políticas. Quando passa a morar no Alto de Santa Catarina, Reis passa a disponibilizar seus jornais já lidos para dois velhos que muito os ambicionam, mas, por serem pobres, só podiam comprá-los aos domingos. Isso ilustra a dificuldade de acesso à informação pelas classes menos favorecidas, o que poderia incorrer em ignorância – um dos principais fatores responsáveis pela manutenção das relações de poder. Vale considerar aqui o interesse que demonstram os três leitores, isto é, Reis e os dois velhos, pelo material que leem, sendo-lhes mais chamativas as curiosidades, em vez das grandes questões políticas que os circundavam. O narrador constata a aparente hierarquia que rege os gostos pelas matérias lidas:

“O que aos velhos mais interessa são precisamente estas notícias do quotidiano dramático e pitoresco, o conto-do-vigário, as desordens e agressões, as horas sombrias, os actos de desespero, o crime passional, a sombra dos ciprestes, os desastres mortais, o feto abandonado, o choque de automóveis, o vitelo de duas cabeças, a cadela que dá de mamar aos gatos, ao menos esta não é como a Ugolina, que os próprios filhos foi capaz de comer.”
(idem, p. 348)

Recebem maior atenção esses *fait-divers*, ou notas sensacionalistas, sendo também despertado neles o interesse pelas más notícias que absorviam e deixavam em suspenso a opinião pública, tais como o conjunto de episódios do caso Luís Uceda ou o episódio da Mouraria.

O crime da Mouraria foi amplamente noticiado pelo *O Século*, durante vários dias.

O apelo publicitário para tal acontecimento era a luta de grupos rivais, por causa de um assassinato cometido entre malfeitores. O público leitor era colocado em contato com as histórias de um outro universo lisboeta, paralelo ao da dita “gente decente”, marcado pela contravenção e pela marginalidade. O bairro da Mouraria é até os dias atuais um dos mais emblemáticos bairros de Lisboa e era, no tempo em que se desenvolve a narrativa de Saramago, um espaço repleto de contraventores, de prostituição, mas também de boêmios e artistas do Fado. A descrição do crime é feita detalhadamente e não falta na nota jornalística um certo dramatismo ao colocar na boca do assassino as palavras fatais que precederam a morte do Mouraria:

“Uma cena de sangue, na Mouraria: Dois cadastrados conhecidos por “José Rola” e “Mouraria”, liquidaram as suas contas, abatendo o primeiro o outro com cinco tiros na cabeça. Ontem à noite, dois conhecidos cadastrados, figuras do crime que toda a Mouraria conhece, liquidaram questões antigas, como outros da sua condição as tem liquidado: um abateu o outro a tiro, com esta expressão: “– mato-te antes que tu me mates.” (...) A cena passou-se entre Álvaro Mesquita, por alcunha o Mouraria, por que nasceu e viveu naquele bairro, e José dos Reis, o “José Rola”, indivíduo que já esteve degredado em África e tinha agora uma taberna na rua dos Cavaleiros 74, com o fim, dizia ele, de se regenerar, pois era tempo de deixar a vida de crime em que durante tantos anos andara. (...) O José Rola matou o Mouraria com cinco tiros. Quais as razões que o levaram a esse ato? Seria difícil apurá-lo. O criminoso não as dirá, porque é daqueles que se ufana em não confessar os crimes que practica. A versão que deu à Polícia não convenceu os investigadores. (...) O Mouraria tinha 39 anos. O José Rola é mais novo e também foi o “conto do vigário” a sua especialidade. Foi preso dezenas de vezes, algumas por furtos com chave falsa. Há anos tinha montado uma taberna e dizia que desejava arranjar dinheiro para fugir de Lisboa, por que foi esta cidade que o perdeu.”
(*O Século*, Lisboa, p. 5, 08 fev. 1936)

A incorporação desse episódio à narrativa, retratada como objeto de discussão entre Reis e o gerente do hotel, Salvador, pode sinalizar a decadência portuguesa em que seres humanos embrutecidos e pertencentes a classes muito perigosas emergem do intenso conflito com o regime salazarista, como se pode observar em detalhes no trecho transcrito abaixo:

“...lutam também por outras razões, no fundo as mesmas, poder, prestígio, ódio, amor, inveja, ciúme, simples despeito, terrenos de caça marcados e violados, competição e concorrência, seja ela o conto do vigário, como agora aconteceu na Mouraria, não deu Ricardo Reis pela notícia, passou-lhe, mas Salvador, gozoso e excitado, lha esteve lendo, (...) Uma cena de sangue, senhor doutor, aquilo é uma gente de mil diabos, não querem saber da vida, por dá cá aquela palha esfaqueiam-se sem dó nem piedade, até a polícia se teme deles, aparece só no fim para apanhar as canas, quer ouvir, diz aqui que um tal José Reis, por alcunha o José Rola, deu cinco tiros na cabeça de um António Mesquita, conhecido por Mouraria, matou-o, pois claro, não, não foi negócio de saias, diz o jornal que tinha havido uma história de conto-do-vigário mal repartido, um deles enganou o outro, acontece, Cinco tiros, repetiu Ricardo Reis para não mostrar desinteresse, (...) O funeral é amanhã, se não fosse a obrigação estava eu lá caído, Gosta de funerais, perguntou Ricardo Reis, Não é bem por gostar, mas enterro que meta gente desta, é coisa digna de ver-se, e então tendo havido crime...”
(SARAMAGO, s/d, p. 149, 150)

Saramago contrapõe ao cinismo do discurso salazarista, que dizia haver estabilidade em todos os setores da vida portuguesa, a estrutura narrativa, que responde com uma forte dissecação da sociedade, assim feita segundo o prisma da marginalidade integrada por pobres, boêmios, sem posses e criminosos.

Outro episódio também marcado pela violência e que foi acompanhado semanalmente pelos lisboetas foi o do bancário Luís Uceda, outra figura vítima da violência e também assassinada, como se pode ver no trecho abaixo em destaque, parte do jornal *O século*:

“Há um mês que apareceu o cadáver de Luiz Ureña. Há um mês no matagal do Alto do Forte, na estrada Lisboa-Sintra, apareceu o cadáver de Luiz Uceda Ureña, empregado do Banco Comercial. Desde então têm surgido no cenário desta tragédia muitas figuras que não interessavam, porque se provou nada terem com ela; têm sido apresentadas dezenas de hipóteses, múltiplas informações, não poucas pistas.(...) Investiga-se ainda a causa do desaparecimento, dos bolsos de Luiz Ureña, do “portemonaie” com cinqüenta escudos e uma fotografia do Sr. Presidente do Conselho...
(*O Século*, Lisboa, p. 1-4, 22 mar.. 1936)

As circunstâncias em que a vítima fora encontrada sugerem tratar-se esse de um crime

político, possivelmente cometido pela Polícia de Vigilância do Estado, a PVDE, uma vez que na carteira do cadáver foram encontrados uma foto de Salazar e um pequeno anúncio, estimulando a compra de produtos portugueses. Esses detalhes tornam-se objeto de consideração da narrativa saramaguiana:

“No porta moedas de Luís Uceda havia estampada, uma fotografia a cores de Salazar, estranho indício ou acaso de comércio, este país está cheio de enigmas policiários, aparece um homem morto na estrada de Sintra, diz-se que estrangulado, diz-se que com éter o adormeceram antes, diz-se que durante o seqüestro em que o mantiveram passou muita fome, diz-se que o crime foi crapuloso, palavra que desacredita irremediavelmente qualquer delito, e, vai-se ver, no porta-moedas tinha o assassinado a fotografia do sábio homem, esse ditador todo paternal, como também crapulosamente, se nos é permitido o paralelo, declarou aquele autor francês cujo nome se deixa registrado para a história, Charles Oulmont se chama ele, daqui por uns tempos confirmará a investigação que Luís Uceda era grande admirador do eminente estadista e será revelado que no cabedal do dito porta-moedas se mostrava estampada outra demonstração do patriotismo de Uceda, que era o emblema da República, a esfera armilar, com seus castelos e quinas, e também os seguintes dizeres, Prefiram produtos portugueses.”
(SARAMAGO, s/d, pp. 231-232)

Os dois exemplos citados contribuem para um delineamento de um perfil da prática jornalística, em Portugal, durante o regime de Salazar. Percebe-se quão curtas, bruscas, sensacionalistas e tingidas de mistério são essas notícias policiais e necrológicas, o que constituía, de certa forma, o foco de interesse e de deleite de um público curioso e acrítico.

A ênfase da imprensa nesse tipo de notícia lembra o “efeito desmoralizante” que, segundo Benjamin, faz a “bússola ser desviada”. (BENJAMIN, 1989, p. 29) Em outras palavras, condicionamentos políticos, econômicos e ideológicos imprimem o ritmo ao processo de leitura realizado. A consequência disso é o leitor ser condicionado e direcionado para um tipo de novidade que acaba desviando-o de qualquer perspectiva e/ou postura críticas em relação aos acontecimentos diretamente ligados à sua existência coletiva e/ou individual. Como se pode notar, a informação não pode ser separada, muitas vezes, daquilo que

Benjamin chama de “história da corrupção da imprensa”, ao comentar a circulação dos jornais parisienses. (idem, p. 24) É possível interpretar disso uma crítica de Saramago à ausência de imparcialidade da imprensa, o uso dela pelo governo em favor dos próprios interesses.

Fato também marcante na narrativa é a incorporação à sua estrutura dos noticiários sobre o que ocorria em Espanha, que, submetidos à censura do regime salazarista, mostravam-se condizentes com o ideário nacionalista espanhol e dos revolucionários que tinham à frente o General Franco:

“Aviões revoltosos bombardearam Badajoz Elvas. 12. (Pelo Telefone). – O dia de hoje foi de extraordinário pavor para Badajoz e para as terras que lhe ficam próximas. De manhã, quatro aviões “Junkers” voaram sobre a cidade e lançaram mais de cinquenta bombas de grande potência, as maiores que até agora ali caíram. Não se descreve o pavor da população. Centenas de famílias, aterrorizadas, fugiram para Portugal, trazendo o que puderam. (...) Por informações vindas por diversas vias, esperasse que Badajoz se renda dentro de algumas horas.”
(*O Século*, Lisboa, p. 7, 13 ago. 1936)

Esse episódio é o em que Reis mais tenta demonstrar sua indiferença aos fatos a si alheios, mas soa nesse momento a voz de Lídia, que chora a calamidade imposta a Badajoz, muito embora seu posicionamento revele-se, num primeiro momento, limitado, ingênuo talvez, em função de sua ignorância quanto ao real funcionamento da veiculação de notícias por meio da imprensa.

“Mas Ricardo Reis, ao mesmo tempo que, com um carinho desajeitado, ajuda Lídia a enxugar as lágrimas, vai argumentando, tentando trazê-la ao redil da sua própria convicção, e repete as notícias lidas e ouvidas, Estás tu aí a chorar por Badajoz, e não sabes que os comunistas cortaram uma orelha a cento e dez proprietários e depois sujeitaram a violências as mulheres deles, quer dizer, abusaram das pobres senhoras, Como é que soube, Li no jornal, e também li, escrito por um senhor jornalista chamado Tomé Vieira, autor de livros, que os bolchevistas arrancaram os olhos a um padre já velho e depois regaram-no com gasolina e deitaram-lhe o fogo, Não acredito, Está no jornal, eu li, Não é do senhor doutor que eu duvido, o que o meu irmão diz é que não se deve fazer sempre fé no que os jornais escrevem,”
(SARAMAGO, s/d, p. 387)

Reis, por outro lado, mantém um postura subserviente ante à leitura dos jornais. É por meio da tensão criada entre as convicções de Reis e Lídia, que o alcance a veracidade dos enunciados jornalísticos são limitados:

“Eu não posso ir a Espanha ver o que se passa, tenho de acreditar que é verdade o que eles me dizem, um jornal não pode mentir, seria o maior pecado do mundo, O senhor doutor é uma pessoa instruída, eu sou quase uma analfabeta, mas uma coisa eu aprendi, é que as verdades são muitas e estão umas contra as outras, enquanto não lutarem nunca se saberá onde está a mentira, E se é verdade terem arrancado os olhos ao padre, se o regaram com gasolina e queimaram, Será uma verdade horrível, mas o meu irmão diz que se a igreja estivesse do lado dos pobres, para os ajudar na terra, os mesmos pobres seriam capazes de dar a vida por ela, para que ela não caísse no inferno, onde está, E se cortaram as orelhas aos proprietários, se violaram as mulheres deles, Será outra horrível verdade, mas o meu irmão diz que enquanto os pobres estão na terra e padecem nela, os ricos já vivem no céu vivendo na terra, Sempre me respondes com as palavras do teu irmão, E o senhor doutor fala-me sempre com as palavras dos jornais. Assim é.”
(idem, pp. 387-388)

As palavras do trecho citado revelam a postura de alguém que meramente aceita incondicionalmente o que é veiculado pelos jornais, sem qualquer questionamento. Muitos portugueses adotaram tal postura durante o regime de Salazar e igual passividade foi constatada por Saramago no Portugal dos anos de 1980.

Se, como seria de se esperar, o intelectual e letrado não assume uma atitude crítica frente aos fatos, o ser subalterno não se deixa silenciar e ganha voz na narrativa saramaguiana, em especial sob a figura de Lídia, que, mesmo numa aparente clandestinidade, emoldura um discurso de oposição, com ideias até mesmo subversivas, como se pode ver em sua fala abaixo, que se constitui de uma resposta à indagação da personagem Ricardo Reis acerca da condição da Espanha:

“E tu, perguntou Ricardo Reis, que pensas tu da Espanha, do que lá se está a passar, Eu não sou nada, não tenho instrução, o senhor doutor é que deve saber, com tantos estudos que fez para chegar à posição que tem, acho que quanto mais alto se sobe, mais longe se avista, Assim em cada lago a lua toda brilha, porque alta vive, O senhor doutor diz as coisas numa maneira

tão bonita, Aquilo em Espanha estava uma balbúrdia, uma desordem, era preciso que viesse alguém pôr cobro aos desvarios, só podia ser o exército, como aconteceu aqui, é assim em toda a parte, São assuntos de que eu não sei falar, o meu irmão diz, Ora, o teu irmão, nem preciso de ouvir falar o teu irmão para saber o que ele diz, Realmente, são duas pessoas muito diferentes, o senhor doutor e o meu irmão, Que diz ele, afinal, Diz que os militares não ganharão porque vão ter todo o povo contra eles, Fica sabendo, Lídia, que o povo nunca está de um lado só, além disso, faz-me o favor de me dizeres o que é o povo, O povo é isto que eu sou, uma criada de servir que tem um irmão revolucionário e se deita com um senhor doutor contrário às revoluções.”
(idem, p. 375)

A uma figura que lidava com a incerteza sobre a própria individualidade e sobre os caminhos da sua sociedade, os desdobramentos calamitosos daquele tempo exacerbariam, ainda mais, a sensação de desespero e de fragmentação. A um sujeito que se pretende alheado como Reis, muito conveniente seria receber diariamente, como o milionário norte-americano John Rockefeller, um exemplar diário do *The New York Times*, texto exclusivo, no qual as hecatombes do mundo ou eram amenizadas ou eliminadas completamente do texto, fazendo parecer que o mundo estava na mais perfeita ordem, sem qualquer ameaça à paz da esfera burguesa, cristã, capitalista e conservadora. Não podendo usufruir desse privilégio experimentado pelo rico norte-americano, Reis é orienta-se pelo epicurismo e pelo estoicismo provenientes da sua notável formação clássica.

No entanto, a necessidade constante de interação social, por estar ele agora inserido no universo empírico, fá-lo abdicar gradualmente de sua postura passiva frente aos fatos. O ser que se contentava com o ‘espetáculo do mundo’, já tão envolvido nos fatos, já um elemento do mundo e da História, sente a necessidade de interagir com o meio, como pode ser notado no episódio em que se anuncia um comício. Dessa vez Reis não quis esperar pelos jornais, mas “Foi cedo para ter lugar, e de táxi para chegar mais depressa” (idem, p. 394). Tal mudança de comportamento é também referenciada pelo narrador: “para homem de natural tão pouco indagador, há interessantes mudanças em Ricardo Reis” (idem).

Essa mudança é o que pode ser entendida pelo que neste trabalho se sugere como processo de humanização pelo qual passa o protagonista. À medida que vai humanizando-se, Reis vai sendo sensibilizado pelas emoções, o que o torna diferente do que se apresenta em suas odes, a saber, um sujeito comedido, atento ao autodomínio. Essa atitude, no romance de Saramago, é substituída pelo extravasamento dos sentimentos, como pode ser exemplificado pelo episódio em que o navio Afonso de Albuquerque é bombardeado e Reis, possivelmente movido pela empatia, “entra em casa, atira-se para cima da cama desfeita, escondeu os olhos para poder chorar à vontade” (idem, p. 411). A par do que ocorria em Espanha, Reis busca lançar seu olhar na possível tentativa de compreender a repercussão dos fatos correntes: “Quando sai para o almoço vai atento aos rostos e às palavras, há algum nervosismo no ar”. (idem, p. 372) Pelo que aqui é sugerido como processo de humanização, Reis passa a ter seu distanciamento e seu comedimento abalados: “Uma sombra passa na frente alheada e imprecisa de Ricardo Reis, **que é isto**” (idem, p. 301, grifo acrescentado) A indagação pode sugerir incômodo, inquietude, abalo, ou seja, os pilares do “sossego” tão almejado pelo heterônimo pessoano têm sua base afligida.

A sensação de “perder-se”, que acompanha Reis em toda a narrativa, é acentuada no texto pelas sugestões labirínticas que o narrador faz na narrativa, como o labirinto que se mostram a cidade de Lisboa: “descendo pela Rua do Norte, chegou ao Camões, era como se estivesse dentro de um labirinto que o conduzisse sempre ao mesmo lugar”, as mulheres: “um enigma, um quebra-cabeças, um labirinto, uma charada”, o homem: “o homem, claro está, é o labirinto de si mesmo” e até o mundo, caracterizado pelo anúncio do Freire Gravador: “este anúncio é um labirinto, um novelo, uma teia”. (idem, pp. 124, 183, 215, 317) Além disso, para um leitor não cuidadoso, a enorme teia intertextual que integra a narrativa, com as várias citações e apropriações de outros textos, a própria narrativa pode configurar-se como um labirinto, levando-o a perder-se. Nesse respeito, pode ser aqui citado o fato de Reis sempre

reiniciar a leitura da obra de uma ficção borgeana, a saber, Hebert Quain, que supostamente teria escrito o romance *The God of The Labyrinth*. Ricardo Reis sempre esquece o que lera e sempre retoma a leitura desde o início, ou seja, sente-se perdido no próprio ato da leitura.

Conveniente seria aqui refletir sobre o porquê da escolha de uma referência a Borges. Uma possível explicação pode ser encontrada nas palavras de Saramago na entrevista concedida ao jornalista Carlos Reis, já citadas em parte anterior deste trabalho:

“Eu acho que o século XX tem três figuras que o explicam: o Kafka, o nosso Fernando Pessoa e o Borges (...) escolho estes três porque, à luz daquilo que eu entendo ou julgo entender, se pensarmos no tempo que estamos a viver, são esses os escritores que mais me dizem do tempo que estamos a viver. São esses os escritores que me dizem qual é o século que estamos a viver.”
(REIS, 1998, p. 69)

Trazer Borges para o universo da ficção que se passa no ano de 1936 pode ser uma tentativa de Saramago de relacionar a referida obra *The God of The Labyrinth* e seu efeito em Reis ao contexto de Portugal da época, retratando-o como um lugar de perda, de esquecimento, de valores de disposição semântica com conotação negativa - possíveis consequências do domínio de um governo ditatorial.

A perda de si e a nostalgia vividas por Reis são ainda mais acentuadas pelo espaço em que se desenvolve a narrativa: a cidade de Lisboa. Durante quase todo o tempo em se desenvolve o enredo, a cidade é retratada como estando sob chuva, entregue a um mau tempo constante. Lisboa é descrita como sombria, recolhida, sujeita às pesadas águas turvas que lhe recaem. O céu está sempre cinzento e a cidade está mergulhada num silêncio profundo: “desce sobre a cidade um silêncio, todos os sons são abafados, parece Lisboa que é feita de algodão, agora pingando”. (SARAMAGO, s/d, p. 64) Tal imagem de Lisboa como algodão é uma metáfora eficaz para sinalizar a inércia em que se encontra a cidade, absorvendo, como o algodão, todo o mau tempo que lhe ronda e resignando-se à passividade, ao silêncio: “no

meio de um silêncio absoluto, a cidade para, ou passava em bicos de pés, com o dedo indicador sobre os lábios fechados”. (idem, p. 414)

O silêncio da cidade é, por fim, estendido aos seus habitantes, como um traço identitário: “Alguém transporta ao colo uma criança, que pelo silêncio portuguesa deve ser”. (idem, p. 18) A esse respeito, cabe dizer que o silêncio não é descrito como algo natural ao português, como um elemento cultural pelo qual passaria o português em seu processo de educação civil, mas como algo que a ele é imposto. Inúmeras foram as pessoas silenciadas pela ditadura salazarista. Qual entidade que busca afirmar-se como cidadão e que se vale da literatura para fazê-lo, Saramago é aquele que recobra o passado e confugura esse silêncio coletivo comum à cidade numa voz audível ao leitor de sua obra:

“este dia acabou, o que dele resta paira longe sobre o mar e vai fugindo, ainda há tão poucas horas navegava Ricardo Reis por aquelas águas, agora o horizonte está aonde o seu braço alcança, paredes, móveis que refletem a luz como um espelho negro, e em vez de pulsar profundo das máquinas de vapor, ouve o sussurro, o murmúrio da cidade, seiscentas mil pessoas suspirando, gritando longe.”
(idem, p. 22)

3. 3 As experiências físico-afetivas

Num segundo plano, pode-se dizer que o processo de humanização de Ricardo Reis se processa mediante a interação físico-afetiva com o sexo oposto. No hotel em que se hospeda quando chega a Portugal, encontra uma criada homônima de uma de suas mais aclamadas musas, a saber, Lídia. Com ela, Reis estabelece uma relação quase que totalmente sexualizada, física, o que se diferencia da relação à distância que demonstrava ter com a Lídia de suas odes.

As experiências sexuais já, em si mesmas, conferem-lhe traços humanos identitários, como o da necessidade de higiene sexual. Apesar de Ricardo Reis não identificar

uma só semelhança entre a musa por ele idealizada e a criada do hotel, à exceção da igualdade nominal, ainda assim ela lhe suscita outras emoções: “Os olhos de Ricardo Reis encheram-se de lágrimas, umas de vergonha, outras de piedade ... beijou-a muito, na boca, ... **na vida** há momentos assim” (idem, p. 356, grifo acrescentado). Em verdade, esse relacionamento limita-se quase que só à experiência física, ou, grosso modo, sexual. A narrativa permite ao leitor ter acesso a uma característica comum na sociedade portuguesa da época, a saber, o não envolvimento entre seres de classes sociais distintas. A descrição desse traço social é registrada pelo narrador, que capta e toma nota do que acontece entre Reis e Lídia, inclusive que ambos tem consciência desse fato social:

“Você não perde tempo, ainda não há três semanas que chegou, e já recebe visitas galantes, (...) Depende do que se queira entender por galante, é uma criada do hotel, (...) Veio o nome Lídia, não veio a mulher,” [Reis em diálogo com Fernando Pessoa] “Tu queres, Quero, Então irás, até que, Até que arranje alguém da sua educação” [Reis em diálogo com Lídia] “Ah, quer dizer que da sua Marcenda só poderia ter um filho se casasse com ela, É fácil concluir que sim, você sabe como são as educações e as famílias, Uma criada não tem complicações,”; “Portanto, se você estivesse vivo e o caso fosse consigo, filho não desejado, mulher desigual”
[Ricardo Reis em diálogo com Pessoa] (idem, s/d, pp 118, 200, 360, 361)

Os diálogos supracitados revelam um traço tipicamente burguês acerca da preocupação com as aparências, bem como a consciência de que uma união entre membros de classes sociais distintas não seria legitimada perante os olhos da sociedade

Já não mais contente com apenas 'observar o espetáculo do mundo', apresentando características mais especificamente próprias ao ser humano, Ricardo Reis, em determinados momentos propícios à afloração de sentimentos, abdica de seu convencionalismo, agindo de modo mais passional: “Ricardo Reis avançou um passo (...) os braços (...) apertam-na pela cintura e pelos ombros, puxam-na”. (idem, p. 246) Mais decidido, ele passa agir de modo condizente com os seus desejos: “Amanhã vou a Fátima”. (idem, p. 304)

A ida a Fátima leva Reis a entrar em contato com outro elemento bastante presente na cultura portuguesa: a religiosidade. Em meio a “um mar de gente”, aparentemente frustrado por não ter encontrado Marcenda, Reis professa algo pouco esperado de um ser cuja personalidade se identifica com a revelada em suas odes, algo que se poderia chamar de autoquestionamento existencialista: “Quando foi que vivi,”. (idem, p. 315) Dois outros momentos da narrativa corroboram a hipótese de ler-se Ricardo Reis na obra de Saramago como tendo sua personalidade reconstruída, que são o que ele pede Marcenda em casamento e o que se entrega ao choro pela morte morte do irmão de Lídia e de outros marinheiros, passando do racionalismo comedido para a exasperação sentimental: “Marcenda, case comigo,” (idem, p. 292)

De modo breve, poder-se-ia dizer que é tema comum na literatura portuguesa o saudosismo, recorrência às glórias do passado, sobretudo aquelas ligadas ao período áureo das Grandes Navegações e suas respectivas conseqüências. Mesmo num momento em que na literatura as propostas eram de ruptura com a tradição, no início do Modernismo, Fernando Pessoa dedicou parte de sua obra a essa temática, como o poema “Mar Portuguez”, que, já no título, o adjetivo indicativo de nacionalidade é associado ao elemento do qual os portugueses se tornaram pioneiros: “Ó mar salgado, quanto do teu sal/ São lágrimas de Portugal”, “Deus ao mar o perigo e o abysmo deu,/ Mas nelle é que espelhou o céu” (PESSOA, s/d, pp 57, 58)

Em artigo publicado na *Revista Palavra*, Júlio Diniz escreve: “O autor contemporâneo apresenta-se como o 'leitor infatigável, devorador de livros', em constante e turbulento diálogo com a tradição cultural.” (DINIZ, 2000, p. 133) Saramago pode ser visto como um leitor de Pessoa, sendo a obra deste uma das fontes às quais o autor recorre para recortar elementos e reinventá-los em sua obra. Vê-se em outras de suas obras um olhar lançado sobre sua terra e sua gente, um olhar que busca retratar o outro lado de Portugal que não aquele pioneiro nas navegações marítimas, retratar um povo, mas não os grandes heróis

navegadores: “O que mais há na terra é paisagem”, “terra dividida do maior para o grande”, “E esta outra gente quem é, solta e miúda, que veio com a terra” (SARAMAGO, 2003, pp 11, 13, 14)

As breves considerações feitas até aqui sugerem o processo de metamorfose pelo qual passa o heterônimo de Fernando Pessoa, no romance de Saramago. Tornar-se “humano” e um ser “historicizado” pode até mesmo ser entendido como um processo necessário para que se efetue o que já indicia o título: a morte de Ricardo Reis. Assim, vê-se que, ao apropriar-se do arquivo deixado por Pessoa, Saramago o modifica, acrescenta-lhe elementos novos. Tal processo permite que o arquivo não se feche.

3. 4 A noção de espectro

A busca por conceitos, na maioria das vezes, leva o pesquisador a recorrer a uma das fontes metalinguísticas mais populares: o dicionário. Segundo o dicionário eletrônico *Houaiss* da língua portuguesa, o termo “espectro” pode ser entendido como “suposta aparição de um defunto, incorpórea, mas com sua aparência; fantasma; evocação obsedante”. (HOUAISS, 2001) Com base nessas ideias, poder-se-ia associar o elemento fantasmagórico a um elemento que fez parte do passado, mas que permanece no presente ou é evocado no mesmo. Na concepção da maioria das religiões da cristandade, a permanência do fantasma deve-se ao fato de este ter um assunto inacabado, algo não resolvido.

Metaforicamente, poder-se-ia dizer que, entre os discursos literários, povoam elementos espectrais, ou fantasmagóricos. Tal sugestão se baseia numa percepção de uma recorrência contínua e persistente, por parte da produção literária, a temas e a fatos passados, mas que são apresentados como necessitados de revisão. Em artigo publicado na revista *Conexão Letras*, Michele Matter sugere haver na obra *Levantado do chão*, de José Saramago, uma proposta de “escritura de uma nova História”, a escritura da *terra*, “ao contrário da

cultura portuguesa que elegeu o mar como morada”. (MATTER, 2005, p.174) As palavras de Matter podem sugerir um porquê de as conquistas marítimas estarem tão intrínsecas à cultura portuguesa e, ao mesmo tempo, abrir margem para se pensar no que, metaforicamente, poder-se-ia dizer, foi silenciado ou velado, a saber, a pátria portuguesa composta não só por grandes heróis marítimos, mas também por um grupo pertencente a terra.

Lançando-se um olhar sobre as principais produções literárias de José Saramago, entre *Levantado do chão* e *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pode-se notar uma tentativa de “resgate” do passado, configurando a participação do povo na construção da História. Esse trabalho elaborado por Saramago por meio da mescla de elementos históricos e elementos fictícios parece sugerir uma alternativa de visualização de feitos e fatos de ordem histórica. Num processo de constantes tentativas de interpretação e compreensão do presente, vê-se a literatura “invocando” questões ligadas ao passado; fatos que, como fantasmas ou elementos espectrais, circundam a própria construção literária. Na obra *A construção*, Kafka elabora um texto que pode sugerir o incômodo causado pela percepção da existência de espectros. A voz narrativa dessa obra aponta a presença de seres que, embora não vistos, fazem-se percebidos pelo ruído: “fico escutando no silêncio que aqui reina inalterado dia e noite, (...) Aqui não importa que se esteja na própria casa, pois o fato é que se está na casa deles”. (KAFKA, 1985, p. 74) O ambiente familiar (a “casa”, o “lar”), coabitado por esses seres em princípio não distinguidos, abre margem para possível aplicação do que Sigmund Freud chamou de “Unheimlich” - algo ao mesmo tempo familiar e estranho. Seja com seu silêncio ou com seus ruídos, os elementos espectrais ressurgem, como um terceiro elemento numa relação a dois entre o morador e seu lar, produzindo um estado de não comodidade, ou, como descreve Freud uma situação similar, uma sensação de mal-estar: “um relacionamento entre dois indivíduos, (...) um terceiro só pode ser **supérfluo** ou **perturbador**”. (FREUD, 1990, p. 120, grifo acrescentado)

A partir das reflexões apresentadas acima, tomando-se por noção de espectro a que aqui foi sugerida e relacionando-a às proposições de Kafka e Freud por este trabalho, tentar-se-á apresentar uma leitura de tópicos escolhidos de *O ano da morte de Ricardo Reis* que corrobore a proposta metafórica aqui apontada de haver a presença de elementos vinculados ao passado, mas que ressurgem no texto literário do presente como elementos espectrais.

3. 5 O arquivo “assombrado” por espectros

Na obra de Saramago em questão, a volta de Ricardo Reis a Portugal se dá no final de 1935, época da morte do poeta Fernando Pessoa. Pessoa e Reis, criador e criação, são apresentados como seres independentes, ligados pela amizade. Esse feito empreendido por José Saramago torna-se possível no plano da realização ficcional. Poder-se-ia tentar compreender o porquê desse processo mediante um olhar lançado sobre a relação que se estabelece entre os dois. A inserção de Pessoa na narrativa é situada num momento histórico posterior à sua morte, ou seja, Pessoa é retratado como um “morto” sob a ótica biológica, mas “vivo” como entidade espectral, capaz até de restabelecer seu contato com Ricardo Reis.

Uma vez já apresentada aqui a proposta de persistente volta ao passado por parte dos escritores contemporâneos, uma pergunta pode emergir: Por que Saramago “invoca” o elemento espectral Fernando Pessoa? Uma possível base para resposta a essa questão pode ser encontrada nas palavras do ensaísta e crítico literário Carlos Felipe Moisés:

“O verdadeiro culto a Fernando Pessoa, entre nós, talvez se deva, não só mas também, ao pendor insolitamente reflexivo de sua poesia. É um poeta que não se limita a expressar sentimentos, como é hábito em nossa tradição lírica, mas insiste em se questionar, e à realidade em redor, pondo em xeque, uma a uma, as aparentes verdades e valores em que se apoia a civilização que ainda é, substancialmente, a nossa.”
(MOISÉS, 2005, p. 13)

O intelectual Saramago, crítico e engajado empreende um processo de politização

de Fernando Pessoa. O procedimento de recriação de Reis dá força ao que aqui se sugere como escrita autoral, caracterizada pelo engajamento social. O Ricardo Reis pessoano, marcado pela postura epicurista, era um projeto de Fernando Pessoa. A personagem Ricardo Reis recriada pelo romancista pode ser vista como uma projeção do próprio autor José Saramago e do seu projeto de uma literatura engajada politicamente.

As palavras de Carlos Felipe sugerem ser a literatura pessoana algo que transcende o seu tempo, portadora de questões que rompem as barreiras do tempo, questões estas, segundo o mesmo autor, de releituras possíveis e até necessárias:

“O entusiasmo dos leitores, geração após geração, mostra que o interesse não é apenas mania de especialistas mas tem muito a ver com as grandes inquietações e perplexidades do **nosso tempo**, exemplarmente representadas na ficção dos heterônimos, **talvez mais atual hoje do que em 1935.**”
(idem, grifos acrescentados)

Saramago evocar em sua obra a figura de Fernando Pessoa também poderia ser compreendido como um processo metonímico para evocar, na verdade, o que Pessoa representou e/ou representa dentro do contexto da produção literária sobretudo do século XX.

Nas palavras de Beatriz Sarlo, registradas no artigo “Arte, história e Política”, “Escreve-se para lembrar, e amanhã outros vão ler essa lembrança. (...) Ninguém que tenha lido poderá apagar por completo o resíduo de uma leitura.” (SARLO, 1997, p. 26) Com base nessas palavras, poder-se-iam, metaforicamente, compreender os registros literários como elementos de um grande arquivo.

Nesse sentido, o autor de textos literários aparece como uma das figuras que mais interage com esse arquivo, apropriando-se de seus elementos para reinventá-los em sua obra. Ao acessar os arquivos, o autor se depara com escritos elaborados para serem lembrados. Como “fantasmas”, deixam ecoarem seus ruídos. O incômodo causado por esses ruídos é o que pode levar o escritor a trazê-los de volta à “vida”, por reconfigurá-los em novos textos.

Em *A construção*, Kafka aponta: “De resto, procuro **decifrar** os desígnios do animal.” (KAFKA, 1985, p. 104, grifo acrescentado) Essas palavras do narrador sugerem uma tentativa de interação com o outro. Em *O ano da morte*, Saramago se “apropria” de elementos referentes a Portugal do final de 1935 e meados de 1936. Como componente da narrativa, o romancista integra Fernando Pessoa como personagem, que, como tal, em diálogo com Reis, pode tecer comentários sobre fatos posteriores à sua morte:

“Fernando Pessoa levantou-se do sofá, depois abotoou o casaco, ajustou o nó da gravata, pela ordem natural teria feito ao contrário, Então cá vou, até um dia destes, e obrigado pela paciência, **o mundo está pior do que quando o deixei**, e essa Espanha, de certeza, acaba em guerra civil,”
(SARAMAGO,s/d,p.283,grifo acrescentado)

Embora não se saiba da existência de algo que corrobore a veracidade dessas palavras como tendo sido ditas pelo próprio Pessoa, como personagem de ficção seu discurso torna-se plausível. A consolidação da importância e das conquistas da literatura pessoana do século XX, anterior aos anos 40, pode ter sido um dos motivos que levou Saramago a “ressuscitá-lo” em seu romance. Recobrar Fernando Pessoa pode sugerir uma proposta de Saramago para a literatura contemporânea, a saber, estabelecer diálogos com outros textos literários vinculados a contextos históricos passados. Como já abordado anteriormente, segundo a proposta de Derrida, tratar-se-ia de um caso de mutabilidade do arquivo. O escritor contemporâneo, “ouvindo” os “ruídos” dos arquivos, toma para si o trabalho de torná-los audíveis para outros, ao mesmo tempo em que vai configurando novos elementos de arquivo. As fontes arquivísticas poderiam, então, ser vistas como portadoras de elementos espectrais passíveis de ganhar nova configuração, ou “vida”, e de ressoar seus ecos na literatura contemporânea.

Embora pouco se saiba ainda do posicionamento político de Fernando Pessoa, na vida real, é conhecido o fato de que, em 1928, ele escreveu o panfleto “Interregno”, defendendo e justificando a ditadura em Portugal e, em 1935, ano de sua morte, traçou um

retrato bastante cru da ditadura e do ditador Salazar. No romance de Saramago, como personagem, Pessoa adquire uma alta consciência política, o que reflete o processo da escrita autoral, em uníssono com a acidez do narrador, tentando fazer Reis compreender em que mundo está vivendo e atuando, criticando a eximção de Ricardo Reis de assumir uma postura político-ideológica e sua inicial insensibilidade para decodificar as entrelinhas do oficial discurso dominante nos meios de comunicação:

diz Fernando Pessoa: “[Salazar] É o ditador português, o protector, o pai, o professor, o poder manso, um quarto de sacristão, um quarto de sibila, um quarto de Sebastião, um quarto de Sidónio (...)”; diz Ricardo Reis: “quem diz muito bem dele é a imprensa estrangeira.”; responde Pessoa: “Ora, são artigos encomendados pela propaganda, pagos com o dinheiro do contribuinte, lembro-me de ouvir dizer”;
(idem, p. 278-279)

Outra questão também possível é tentativa de Saramago refletir sobre a interação do leitor com seu objeto de leitura, acerca **do quê** está sendo lido. Na entrevista concedida a Carlos Reis, ao ser indagado sobre a possibilidade de um autor ser esquecido, Saramago já discute o fato de nos dias atuais (momento da entrevista, isto é, 1998), muitos não se dedicarem à leitura dos grandes autores da língua portuguesa por iniciativa própria, só o fazendo em casos obrigatórios:

“Mesmo o Camões: quem é que o lê efectivamente? Quantos falantes de português, quantos pensantes em português estão a ler hoje Camões, neste momento em que estamos a falar? Estarão a ler uns quantos estudantes por obrigação, porque tem de o fazer; mas quantos é que depois fazem do Camões a sua leitura? Essa é a questão!”
(REIS, 1998, p. 69)

Quando não lidos, esses autores vão sendo reduzidos a meras abstrações, ou meros, talvez possa considerado o termo, “espectros”, entidades sujeitas à invisibilidade:

“Eu escrevi um prefácio para uma exposição de retratos de Fernando Pessoa,

prefácio que eu aliás meti nos *Cadernos de Lanzarote* este ano, e chamei-lhe “da impossibilidade deste retrato”. A certa altura digo, de Pessoa e também de Camões, que eles vão a caminho da invisibilidade. O Camões transformou-se numa coroa de louros e num olho fechado; e o Fernando Pessoa é um chapéu, uns óculos e um bigode. Vão a caminho da invisibilidade. E é assim que falamos de grandes autores porque sim, porque são grandes autores; mas isso não implica que estejam a ser lidos.”
(idem, pp 69, 70)

No referido prefácio, Saramago tece uma reflexão sobre o que considera real atributo de um autor, a saber, seu legado literário. Sobre Camões e Pessoa, ele fala de sua redução pelo tradicionalismo acadêmico a uma mera representação plástica, sendo-lhes “tirados” seus valores como autores e produtores de pensamento por meio da literatura. Abaixo segue uma citação do dito prefácio:

“De uma pessoa que se chamou Fernando Pessoa começa a ter justificação que se diga o que de Camões já se sabe. Dez mil figuras, desenhadas, pintadas, modeladas ou esculpidas, acabaram por tornar invisível Luís Vaz; o que dele ainda permanece é o que sobra: uma pálpebra caída, uma barba, uma coroa de louros. É fácil ver que Fernando Pessoa também vai a caminho da invisibilidade”.
(SARAMAGO, 1999, p. 120)

Falar de Pessoa no romance também implica em falar de sua obra, significa remeter o leitor do romance de Saramago à obra pessoana. Recobrar o passado por meio da escrita seria um meio de não esquecer-lo; a escrita literária “escreve-se para lembrar” (SARLO, 1997, p. 26), porque como diz a personagem Fernando Pessoa: “(...) antes de nascermos ainda 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(...)”. (SARAMAGO, s/d, p. 80) O discurso é o elemento que pode permanecer, sempre emitindo seu eco:

“Fernando Pessoa levantou-se do sofá, passeou um pouco pela saleta, no quarto parou diante do espelho, depois voltou, É uma impressão estranha, esta de me olhar num espelho e não me ver nele, Não se vê, Não, não me vejo, sei que estou a olhar-me, mas não me vejo, No entanto, tem sombra, É só o que tenho,”

(idem, p. 81)

Pessoa passa por uma experiência que julga “estranha” - 'olhar e não se ver' -, um gesto “familiar”, mas com resultado oposto ao esperado – caso característico ao sugerido por Freud pelo termo “Unheimlich”. Apesar de não se ver, Pessoa tem a “sombra” (palavra esta cuja disposição semântica pode ser associada a termos espectrais) projetada, que é visível a Reis.

Ambientar a trama a Portugal no final de 1935 e meados de 1936, torna possível a Saramago recobrar o significado histórico desse período. A ditadura salazarista e suas repercussões também têm suas configurações contempladas pelo discurso da personagem Fernando Pessoa:

“Diga-me, Fernando, quem é, que é este Salazar que nos calhou em sorte, É o ditador português, o protector, o pai, o professor, o poder manso, um quarto de sacristão, um quarto de sibila, um quarto de Sebastião, um quarto de Sidónio, o mais apropriado possível aos nossos hábitos e índole,”
(idem, p. 278)

Mais do que possíveis significações para Fernando Pessoa, Saramago sugere uma revisão da história, reverem-se os fatos da história para tentar observar o que os mesmos fatos representaram para os menos favorecidos:

“Lutam as nações umas com as outras, por interesses que não são de Jack nem de Pierre nem de Hans nem de Manolo nem de Giuseppe, tudo nomes de homens para simplificar, mas que os mesmos e outros homens tomam ingenuamente como seus, os interesses, ou virão a sê-lo à custa de pesado pagamento quando chegar a hora de liquidar a conta, a regra é comerem uns os figos e a outros rebentar a boca, lutam as pessoas pelo que acreditam ser sentimentos seus ou simples expansões de sentidos por enquanto acordados”.
(idem, p. 149)

O confronto internacional entre Inglaterra, França, Alemanha, Espanha e Itália, metaforizados pelos peculiares termos linguísticos “Jack, Pierre, Hans, Manolo e Giuseppe”,

respectivamente, é apresentado como de causa ignorada por seus membros, que tomam para si, “ingenuamente, interesses de outros. O uso do advérbio “ingenuamente” pode sugerir uma proposta de Saramago de se repensar o modo pelo qual diversos membros, sobretudo das camadas populares, são vitimados pelo poder do discurso das classes opressoras. Seu “pesado pagamento”, embora não receba grandes méritos nos registros historiográficos, ganha projeção na literatura saramaguiana. Seus “ruídos espectrais” são recodificados, assumindo caracteres audíveis a outros. Como fontes arquivísticas, têm suas feições rerepresentadas e suplementadas pelo escritor.

4 Conclusão

A oposição em relação ao fato de se aceitar a figura da autoria como pertinente aos estudos literários é grande, sobretudo por receber apoio de intelectuais como Barthes e Foucault. Em muitos círculos e academias é homogeneizada e consolidada a adesão à teoria da morte do autor. Questionar uma proposta já tão estratificada como é essa pode parecer muito pretensioso para uma dissertação de mestrado. Contudo, buscou-se mostrar aqui que considerar o autor pode ter grande valor quando se vai estudar literatura. Seu papel ativo, seu trabalho árduo, sua relação com o que aqui se chamou de arquivo, podem servir como pressupostos de apoio a essa proposta.

Vale lembrar que em nenhum momento esta dissertação quer sugerir a valorização da autoria como elemento determinante de uma análise literária, mas como um instrumento a mais nas mãos do crítico, capaz de contribuir-lhe com informações que, de outra forma, não teria acesso.

Além da fortuna crítica ligada à academia, julgou-se aqui coerente – uma vez que se defende a figura do autor – considerar o que um autor, em exercício metalinguístico, pensa sobre o lugar da autoria. Voltada para as manifestações literárias de língua portuguesa, pareceu apropriado então nesta dissertação escolher a figura do escritor português José Saramago, tomando seu romance *O ano da morte de Ricardo Reis* como principal escopo literário, bem como vários fragmentos de entrevistas por ele concedidas, nas quais se pôde observar que, para esse romancista, a autoria deve ter o seu lugar.

Por meio de trechos selecionados de *O ano da morte*, tentou-se mostrar o autor atuante que Saramago se mostra e como faz questão de se fazer reconhecido nas suas obras. Delineou-se o complexo processo intertextual de que se vale a obra, exemplificando-se o árduo trabalho de pesquisa que pode envolver a confecção de uma obra.

Uma vez que aqui se tentou defender o lugar da autoria, buscou-se também traçar

um conceito duplo para a figura do autor: um conceito ligado à sua pessoa como entidade coletiva, que frequenta acervos, que é um ser público, e outro ligado à sua entidade individual, que, mesmo na obra, deixa sua marca e afirma-se como sujeito. Tentou-se aqui trabalhar o conceito de escrita autoral, processo que identifica o escritor como uma figura interferente.

Em nenhum momento esta dissertação quis sugerir que a autoria deve ser o único viés para a análise literária, mas propô-la como um elemento a mais para enriquecer os estudos literários. À guisa de exemplo, saber pela fala do próprio autor José Saramago que ele considera Borges uma das figuras que mais o ajuda a compreender o século XX, norteia o leitor quanto ao porquê da presença de *The God of The Labyrinth* no romance.

Sabe-se que a adesão às teorias da “morte do autor” é, ainda, bastante ampla em muitos círculos acadêmicos. Contudo, as teorias críticas que revalorizam o papel do autor e a postura intelectual expressa por ele e, também, a emergência da “crítica biográfica”, estão colaborando para manter em equilíbrio o movimento do pêndulo referido na abertura desta dissertação.

Pode-se concluir que a reflexão desenvolvida neste trabalho pode contribuir para o movimento que repensa o lugar da autoria nos estudos literários, porque considera que isso acrescenta valor ao exercício da crítica e da análise literárias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. *Theodor Adorno*. Org. Gabriel Cohn. Coord. Florestan Fernandes. São Paulo: Ática, 1986.

ARIAS, Juan. *José Saramago: o amor possível*. Rio de Janeiro: Manati, 2003.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins fontes, 2004.

_____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BENJAMIN, W. Paris do segundo Império. In: _____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DINIZ, Júlio. “Narrativa ficcional e narrativa etnográfica”. In: *Revista Palavra*. DELET da PUC - Rio, n.7 (2001) Editora Tarefa, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Curitiba: positiva, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Trad. Luiz Felipe B. Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000

FREUD, Sigmund. “O estranho”. In: *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. V. 17. Rio: Imago, 1976.

_____. “O mal-estar na civilização”. In *Religião e sociedade*. Rio: Imago: 1990

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objectiva, 2007.

JENNY, L. A estratégia da forma. In: JENNY, L. et al. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.

KAFKA, Franz. *A construção*. São paulo: Brasiliense, 1985

LEJEUNE, Phillipe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Org Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, S. *Ensaio sobre a essência do ensaio*. São Paulo: Saraiva & Cia Editores, 1946.

LOPES, O. José Saramago: as fronteiras do maravilhoso real. In: _____. *Os sinais e os*

sentidos. Lisboa: Caminho, 1988. p. 210-211.

MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945. (Col. Bibli. De la Pléiade)

MATTER, Michele. “Entre a História e a Ficção: a escrita de um novo olhar em *Seara de vento e Levantado do chão*”. In *Conexão Letras*. Porto Alegre: dora Luzzatto, 2005

MOISÉS, Carlos Felipe. *Fernando Pessoa: almoxarifado de mitos*. São Paulo: escrituras, 2005

PEREIRA, Maria Luiza Scher. *A jangada e o elefante: exercícios de crítica literária e literatura*. Juiz de Fora: UFJF, 2009.

PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

_____. *Poesia completa da Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo, Perspectiva/Sec. Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SARAMAGO, José. *O ano da orte de Ricardo Reis*. São Paulo: Record, s/d

_____. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

_____ *Cardernos de Lanzarote v. II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999

_____ *Levantado do chão*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2003.

SARAMAGO, apud VALE, F. José Saramago sobre *O ano da morte de Ricardo Reis*: neste livro nada é verdade e nada é mentira. *JL – Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, n. 121, p. 2-3, out./nov. 1984.

SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias*. São Paulo: Edusp, 1997.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1989.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago entre a história e ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2002.

VALE, F. José Saramago sobre *O ano da morte de Ricardo Reis*: neste livro nada é verdade e nada é mentira. *JL – Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, n. 121, p. 2-3, out./nov.1984.

VENTURA, Susanna Ramos. A intertextualidade como elemento de base construtiva em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. In: *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas Dossiê: Saramago PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 02 N. 02 – jul/dez 2006*

“Uma cena de sangue na Mouraria”. *O Século*, Lisboa, p. 5, 08 fev. 1936

“Aviões revoltosos bombardearam Badajoz”. *O Século*, Lisboa, p. 7, 13 ago. 1936.