



## Ser e não ser: ficção e representação na construção do eu em *O ano da morte de Ricardo Reis*

Ricardo Augusto de LIMA<sup>i</sup>  
<https://orcid.org/0000-0002-5026-6144>

### Resumo

Este ensaio é fruto de uma reflexão sobre identidade e mimesis a partir da leitura do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. Ao dar corpo discursivo ao heterônimo de Fernando Pessoa, Saramago retoma temas como desencantamento e constituição do sujeito e a impossibilidade de fixação de uma identidade. No contexto de primeira metade do século XX, a experiência aparece igualmente fragmentada pelo avanço capitalista e tecnológico, consequências da Modernidade que se percebem mais evidentes no século XXI com o simulacro digital e suas possibilidades. Inserindo um heterônimo como consciência nos anos de 1935 e 1936, Saramago também explora temas correlatos, como mimesis, simulacro, memória e tempo, tornando o enredo parte especular da problemática estrutura da ficção. As perguntas deste ensaio, em nada diferentes das perguntas feitas antes por Pessoa, Reis e Saramago, são: Quem somos? Quem acreditamos ser? Pretendo apontar como a ficção e seu espelhamento possibilitam uma experiência de si e do fora, do outro, experiências tão necessárias para a construção de um eu e para um rascunho de resposta que seja à pergunta anterior e primeva.

**Palavras-chave:** José Saramago; *O ano da morte de Ricardo Reis*; Identidade; Ficção; Representação.

### Being and non-being: truth and fiction in the construction of the self in *O ano da morte de Ricardo Reis*

#### Abstract

This essay is the result of a reflection on the concepts of identity and mimesis in the reading of the novel *O ano da morte de Ricardo Reis* [*The Year of the Death of Ricardo Reis*] by José Saramago. By discursively embodying Fernando Pessoa's heteronym, Saramago foregrounds themes such as the disenchantment and constitution of the subject and the impossibility of a fixed identity. Within the context of the first half of the 20th Century, the experience appears equally fragmented by capitalist and technological advancement and the consequences of modernity that become clearer in the 21st century with the digital simulacrum and its possibilities. By inserting a heteronym with the mindset from the years of 1935 and 1936, Saramago also explores correlated themes such as mimesis, simulacrum, memory and time, which makes the scenario a speculative part of the fiction's problematic structure. This essay's

<sup>i</sup> Professor Doutor Adjunto do Departamento de Teoria Literária, Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá, Brasil.

E-mail: ralima@uem.br

questions have no difference from the ones made beforehand by Pessoa, Reis and Saramago: Who are we? Who do we believe ourselves to be? I intend to point out how fiction and its mirroring make possible an experience from within and without the self, from the other; pivotal experiences either to the construction of the self and of what might be the draft of a reply to the previous and initial questions.

**Keywords:** José Saramago; *O ano da morte de Ricardo Reis*; Identity; Fiction; Representation.



“[...] porque o próprio Ricardo também se sente um tanto fictício, no máximo um espectador à sombra, um homem à margem das coisas.” (WOOD, 2012, p. 105)

## I

Começemos por ele que, mesmo ausente, transborda aqui. Fantasmático, Fernando Pessoa nos acompanhará como acompanhou Ricardo Reis pela Lisboa de 1935/1936. Poeta-Ninguém, ele é aqui fonte, pois: “Todo trabalho sobre Fernando Pessoa é uma indagação sobre a identidade. Este também o é, e desde as origens.” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 3). Aproprio-me disso com a certeza de que todo texto crítico é, antes, um exercício de leitura e de escrita de um eu. Leyla Perrone-Moisés enfatiza o trabalho crítico do pesquisador que se debruça sobre a obra do poeta, ou qualquer outra que se relacione com a sua poética, pois é necessário ter em mente, assim como nós aqui, que o “*eu* é apenas um efeito de linguagem, e só como tal pode ter algum interesse. [...] o *eu*, afinal, não existe.” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 5).

Pessoa é ninguém, porque toda “pessoa” é ninguém, na medida em que toda personalidade é construção imaginária. Pessoa foi particularmente ninguém porque, existencial e socialmente, ele se anulou, aparecendo menos que pôde. Como sujeito, ele ficou aquém do *eu* e além do *outro*: tendo-se aventurado na experiência da alteridade absoluta, perdeu a possibilidade de encontrar-se como unidade. Multiplicou-se tanto que já não podia ser alguém, mas apenas as várias formas do Encoberto. [...] Por ter tido a lucidez de saber-se “ninguém”, Pessoa foi mais *real* do que o comum das pessoas, que não querem questionar as falsas identidades que lhes permitem parecer reais. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 6)

Sendo representação e efeito da linguagem, o eu aponta uma ausência, uma falha ruidosa causada pela incapacidade da palavra de significar a totalidade da coisa que nomeia. A verdade, portanto, não é alcançada, mas como lembra Eula Pinheiro (2012, p. 32), também “A verdade é constituída de palavras e essas, quase sempre, são incapazes de representar com exatidão a realidade. Aliás, elas não representam a realidade, mas a reconstroem.”. Assim, perdendo o mundo para recriá-lo, “a literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do aquele que pretendia dizer.” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 102). *O ano da morte de Ricardo Reis*, romance contemporâneo que é, reage a essa incapacidade da linguagem de não ser além de representação ao se reconhecer como invenção, fato que não deixa o leitor esquecer, uma vez que o protagonista é Ricardo Reis.



Mas antes, importante dizer: a agonia psíquica de Fernando Pessoa está, em grande parte, ligada a essa tentativa de dizer o mundo e a si por meio da palavra; porém como, se a vida não mais tem o começo, meio e fim tão organicamente traçados numa era anterior a essa, da Modernidade? Mas como, se a identidade não é mais tão sólida como acreditaram antes dele? Sua poesia é “a reversão do ninguém em Alguém, do ‘discurso vazio’ em ‘discurso pleno’, do niilismo em paixão, do ‘Vácuo-Pessoa’ em ‘Vácuo-Infinito que é pura Existência’ e ‘Criação anímica’.” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 7). Demais para ele mesmo, o eu, sempre à beira, perde-se em si, labirinto que é. Ambiguidade, já que somos, além de labirintos, minotauros. Sem lugar seguro em si mesmo, Fernando Pessoa (ou o sujeito mesmo, o sujeito da virada do século XIX para o XX?) cindiu-se em partes irreconciliáveis e descobriu ser, acima de tudo, contradições. “Ficarei o Inferno de ser Eu, a Limitação Absoluta, Expulsão-Ser do Universo longínquo! Ficarei nem Deus, nem homem, nem mundo, mero vácuo-pessoa, infinito de Nada consciente, pavor sem nome, exilado do próprio mistério, da própria Vida.” (PESSOA, 2007, p. 143).

A vida, narrativa última, é algo mais próximo ao caos. Memória, sonho, delírios vários mesclam tempos, o ontem, o hoje e o amanhã, esses *agoras* e *aquis*, embaralhando o *quando* e o *onde*, deixando o eu sem porto fixo para ser. Espelho: “Sujeito estourado em mil sujeitos, para se tornar um não-sujeito” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 17), Pessoa se perdeu e se dissolveu na tentativa de eliminar os seus excessos. Quanto dele é apenas o reflexo no espaço de vidro? Sabemos que *dispersão* e *desaparecimento* são dois termos inevitáveis em sua poesia, assim como na de Mário de Sá-Carneiro, seu amigo e confidente.

Ora, é preciso dizer, de uma vez por todas, que Fernando Pessoa “ele mesmo” não existiu. Que o lugar designado por esse nome é um lugar desertado, que esse nome flutua na inter-dicção e margeia o discurso por ele mesmo assinado. É preciso render-se à evidência de sua perfeita invisibilidade, devida à sua perfeita divisibilidade. É preciso confessar que Pessoa é um poeta fictício, tão irreal quando os heterônimos que inventou. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 16-17)

E ainda: a divisão entre Pessoa-ortônimo e Pessoa-desdobramentos é também um fingimento, enganação. A divisão existe, ela é nítida, mas as fronteiras entre esses eus não são. Essa confusão limítrofe que faz dele um não-ser, Ninguém, não simplesmente Anônimo, mas ontologicamente Ninguém, pois “o que é o próprio homem senão um insecto cego e inane zumbindo contra uma janela fechada?”



(PESSOA, 2007, p. 29). O poeta, continua Pessoa, consegue de alguma forma atravessar esse vidro, essa janela, mas não deixa de ser inseto cego e fútil, agora também assombrado: “Pois a poesia é assombro, admiração, como de um ser caído dos céus que toma plena consciência da sua queda, espantado com o que vê” (p. 31).

Repito: todo escrito sobre Fernando Pessoa é uma indagação sobre a identidade, sobre quem somos, de onde viemos, como agimos e para onde vamos. Nossos pensamentos e atos são mesmo nossos? Nosso nome, nosso rosto, nossa voz. A letra que apareceria aqui se, ao invés de teclar, eu desenhasse letra a letra, traço a traço estas palavras: elas também diriam, com seus riscos desordenados e nada uniformes, o caos que sou, as variações, o tumulto que somos aqui deste lado. Para tanto, tomo a liberdade de assumir voz híbrida aqui, gênero que chamo de ensaio por falta de nome melhor e por ser o gênero mesmo texto híbrido, que assume a voz de quem fala como atenuante na discussão proposta. Como afirma Denilson Lopes (2002, p. 249, crítico que vai me inspirar desde o início da trajetória acadêmica na tentativa de uma escrita etnográfica, “A partir dos estudos culturais e dos estudos de gênero, a experiência não só se insere num solo sócio-histórico, mas se constitui como a encarnação, a narrativização de identidades, transita por elas.” Como Lopes, tomo aqui a identidade não como conceito lógico, filosófico, mas principalmente como questão histórica e social. Permito-me, portanto, a utilizar minha experiência e (auto)biografia para dar luz a essa (auto)ficção do eu que se pretende crítica.

A escrita se torna uma aventura de um sujeito submetido e fascinado por um volume enorme de informações, em que as imagens midiáticas se tornam memórias pessoais. A escrita se torna uma pausa, uma possibilidade de deixar marcas, traços. A crítica se faz ainda aventura, para além da dificuldade de comunicação da palavra escrita, afirmação de uma presença, da experiência frágil do leitor diante do texto. (LOPES, 2002, p. 251)

Ascese, a experiência da escrita tem “por função retirar o sujeito de si mesmo, de fazer com que ele não seja mais o mesmo” (LOPES, 2002, p. 254). Não ser o mesmo será essencial aqui. E vejam: talvez penso escrita aqui como o faz Barthes, como substituta da ideia de literatura. Toda escrita como ficção. “Escrever para lembrar? Não para *me* lembrar, mas para combater a dilaceração do esquecimento, *na medida em que ele se anuncia como absoluto*. O – em breve – ‘nenhum rastro’, em parte alguma, em ninguém.” (BARTHES, 2011, p. 110, grifos do autor). A palavra no devir, mística quase, êxtase – o sair de si. “O nativo, em mim, tenta pensar a escrita



para além do estético e do representativo. Ele entende a escrita como prática ou ritual, uma forma de estar no mundo. Uma forma de existência. *Ato de linguagem, sem representação*” (KLINGER, 2014, p. 49, grifo da autora). Ela também é inspiração aqui: Diana Klinger (2014) defende uma escrita híbrida que se aproxima da filosofia por colocar-se em reflexão.

A escrita como um ato que reverbera na vida, na própria e na dos outros. Reverberar na vida significa aqui talvez apenas adensá-la de sentido. E a pergunta pelo sentido é um lugar de confluência entre ética e estética. Se, como mostra Foucault em *As palavras e as coisas*, o homem na Idade Clássica se percebia à imagem e semelhança de Deus, a partir do século XIX o homem se vê já não diante do infinito, mas da finitude, isto é, da vida. E da morte. Perdido o horizonte de transcendência, a pergunta pelo sentido é crucial. (KLINGER, 2014, p. 54)

Uma escrita-indagação sobre a identidade, assim como este texto também o é, desde as origens, porque somos muitos, não são *aqui*, mas as vozes, rapsódias, misturam-se: a(s) minha(s), as dos que vieram antes de mim e aqui cito para justificar a escrita, porque somos também nossas leituras, somos feitos também de marcas deixadas por aqueles que escreveram os textos dos quais somos frágeis leitores.

## II

Em carta a Adolfo Casais Monteiro, de 13 de janeiro de 1935, Pessoa escreve:

Desde criança tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram. (Não sei, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo. Nestas coisas, como em todas, não devemos ser dogmáticos). Desde que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, movimentos, carácter e história, várias figuras irrealis que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real. (PESSOA, 1986, p. 199)

Há, não se pode negar, gozo na fantasia. Trata-se de uma certeza nascida da experiência. Experimentar o sonho, delírio e devaneio promove no sujeito humano um *modus* de bem experimentar a própria vida, o próprio ser, visto que o eu também é uma ficção, uma fantasia construída sobre alicerces mais ou menos frágeis que podem sucumbir a menor das brisas, a menor das crises. Mas antes de tratar dessas brisas-tempestades, é importante ter em mente que quem escreve este ensaio acredita,



ao menos em desejo, na impossibilidade de definição de um eu. A nós restam os simulacros: os espelhos, as palavras, os nomes. A ficção. Os esquecimentos de quem fomos e o desconcerto diante do que desejamos e fazemos são, em parte, essas brisas que nos fazem duvidar de termos uma identidade, uma constituição “definida”.

Como descreve Sigmund Freud (2014) em “O poeta e o fantasiar”, de 1907, há uma necessidade inata aos sujeitos humanos à ficção, da qual o primeiro movimento seria o sonho, totalmente involuntário e dramatizado, feito matéria e ferramenta para o brincar, ação também dramatizada, mas que obedece a uma voluntariedade do sujeito. Tal necessidade estaria, é óbvio dizer, relacionada a insatisfações do(s) desejo(s) ligado(s) à realidade. Espécie de alienação voluntária, a imaginação/fantasia se sobrepõe à realidade, fazendo-se realidade superior, assim como o poeta e o escritor.

Talvez devêssemos dizer: toda criança que brinca se porta como um poeta, uma vez que ela cria para si o seu próprio mundo, ou, para dizer com mais precisão, transpõe as coisas de seu mundo para uma nova ordem, que lhe agrada. Seria incorreto pensar que a criança não leva este mundo a sério; ao contrário: leva tão a sério a sua brincadeira, que nela investe grandes cargas de afeto. O contrário do jogo não é a seriedade, e sim a realidade. Apesar de todo o investimento afetivo, a criança consegue muito bem diferenciar o seu universo de brincadeiras e a realidade, e com seus objetos e relações imaginados gosta de imitar as coisas palpáveis e visíveis do mundo real. (FREUD, 2014, 79)

Criança e poeta acreditam seriamente no mundo de fantasia nascido e criado por eles, não como a única realidade, mas como realidade outra, o “e se...” da possibilidade outra. Percebam: esta afirmação, tão clara quando pensada tendo em vista as centenas de escritores e poetas conhecidos, é problematizada quando temos como um dos focos da discussão a(s) pessoa(s) de Fernando Pessoa. Se para Freud, ao amadurecer, o indivíduo fortalece os limites entre realidade e sonho por acreditar que esse fantasiar pertence à ordem da infância — ou à loucura, quando não se trata de uma ação voluntária, na fase adulta, portanto, o sujeito “renuncia ao ganho pelo prazer que extraía do jogo” (FREUD, 2014, p. 81), reprime mais e mais seus devaneios, “se envergonha de seu fantasiar, oculta-o dos demais, cultiva-o como o que lhe é mais íntimo, e via de regra preferiria reconhecer seus defeitos a compartilhar suas fantasias”. Enquanto a criança brinca de “ser grande”, o adulto reprime seu desejo de brincar porque “o que se espera dele é que já não jogue ou fantasie, mas que atue no mundo real” (FREUD, 2014, p. 82).



Interessante e muitíssimo pertinente o uso do verbo *atuar* por parte de Freud (*handeln*), verbo que corrobora a noção de infinitos papéis que o indivíduo passa a representar no mundo real, sensível e social com mais intensidade (ou consciência?) a partir da segunda metade do século XIX. Luigi Pirandello, dramaturgo italiano contemporâneo ao “drama em Pessoa”, transformou essa crise do sujeito e da ficção em estrutura dramática com personagens conscientes de que somos nós atores de múltiplos papéis, infinitas faces nascidas das contradições e ficções que somos. Como diz o Pai em *Seis personagens à procura de um autor*:

Para mim, o drama está todo nisso: na convicção que tenho de que cada um de nós julga ser “um”, o que não é verdade, porque é “muitos”; tantas quantas são as possibilidades de ser que existem em nós: “um” com este; “um” com aquele, completamente diferentes! E, no entanto, com a ilusão de ser sempre “um para todos”, e sempre “aquele um” que acreditamos ser em cada ato nosso. (PIRANDELLO, 2003, p. 304)

Depois do corte, da separação com o ventre de onde veio, o sujeito é mergulhado no retorno impossível àquela origem, último instante de unidade e, por que não dizer, de infinitude. Era infinito ali, oceano. “Habituarei eternamente o deserto morto em mim, erro abstracto da criação que me deixou atrás. Arderá em mim eternamente, inutilmente, a ânsia estéril do regresso a ser”, escreve Pessoa (2007, p. 143-144). Depois da ruptura, nada mais é uno, tudo se fragmenta em nós, seres linguísticos, essencialmente discursivos. “A ameaça da linguagem se torna abrigo. O fingimento esconde a fenda.” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 22). Essa saudade de qualquer coisa é perturbação em Pessoa, que se reflete também na saudade da p(m)átria. “Sonho de volta ao paraíso perdido: pátria, infância” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 20), o poeta nega o presente em nome do passado, em nome do Pai perdido. Difícil existir assim, no exato espaço da cisão. “Oco de Deus, sem universo” (PESSOA, 2007, p. 144)

Proibido por si mesmo de ser, Pessoa se oprime no vão entre *ser* e *estar*. “O pensamento (dito) do sentimento (perdido) vai constituir [sua] obra, jogo infinito da linguagem substituindo o existente, instituindo sua existência mentirosa, a única, a ‘verdadeira’. Jogo no qual Pessoa arrisca a si mesmo, como sujeito.” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 22). Não podendo ser ninguém, foi muitos, foi todos, “toda a humanidade de todos os momentos”, difuso e completo. Drama e *ágon*.



Não sei quem sou, que alma tenho.  
Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou  
variavelmente outro do que um eu que não sei se existe.  
Sinto crenças que não tenho. Enlevam-me ânsias que repudio. A minha  
perpétua atenção sobre mim perpetuamente me aponta traições de alma a  
um caráter que talvez eu não tenha, nem ela julga que eu tenho.  
Sinto-me múltiplo. (PESSOA, 2007, p. 151)

Esses versos dos fragmentos autobiográficos de Pessoa se ligam aos da ode de Ricardo Reis, escrita em 1935: “Vivem em nós inúmeros” (PESSOA, 2018, p. 212; SARAMAGO, 2017, p. 90), escreve ele em 1935, “Tenho mais almas que uma./ Há mais eus do que eu mesmo.” (PESSOA, 2018, p. 212). Essas ficções são, em primeiro lugar, figuras do imaginário feito poesia, mas ligadas a uma função de dar corpo ao vazio, não apenas enquanto linguagem poética: também enquanto linguagem em si colocada num espaço, num oco. Para a psicanálise lacaniana, o imaginário é a única possibilidade de suportar o real insuportável. Véu, cortina, máscara, o imaginário e o real estão antes na determinação da realidade para o sujeito, uma vez que as palavras constroem as coisas e seu acesso a ela humaniza seu desejo. Como escreve Leyla Perrone-Moisés (2001, p. 113),

O *imaginário* é a inconsciência do inconsciente, o conjunto de representações que o sujeito cria para tapar o buraco originário, para ocultar sua falta-de-ser e absorver a frustração do desejo. O *real* é o próprio inconsciente, “aquilo que volta sempre no (ou ao) mesmo lugar”. O objetivo da psicanálise é levar o sujeito ao terceiro termo, à ordem do *simbólico*, ou ordem da linguagem. O *simbólico* é trabalho efetuado sobre o *imaginário*, para conduzi-lo a um discurso adequado ao *real* do inconsciente.

Portanto, “O homem fala, pois, mas porque o símbolo o fez homem.” (LACAN, 1998, p. 278). Como se aponta comumente, o objetivo de Lacan está calcado em um certo fascínio pela linguagem que culmina quase em uma filosofia não apenas da linguagem, mas da própria constituição do ser. Há, portanto, um paradoxo: ao mesmo tempo que é o discurso a objetificar o sujeito e a linguagem a mostrar seus vazios, é também por meio do discurso e da linguagem que o sujeito pode alcançar, na análise, uma fala verdadeira. O problema que se coloca, então, é a dualidade entre uma fala vazia e uma fala verdadeira. Uma vez que falo de ficção e poesia, falemos desta e não daquela, embora ambas sejam relevantes à construção de uma subjetividade. A diferença primordial entre elas é que a fala plena é marcada pelo exercício de anamnese, isto é, referencial histórico ao qual o sujeito contextualiza sua intersubjetividade. Tais referenciais são, também, nascidos do solo simbólico, ligado à



interpretação deste, ou, dito de outra maneira, valorizando essas contextualizações históricas, o sujeito constrói a fala plena, rompendo as resistências de falar de um aqui- agora narcisista.

Ao sentir-se múltiplo, Pessoa faz do seu discurso, discurso do inconsciente, pois o “inconsciente é o discurso do outro” (LACAN, 1998, p. 267). Capítulo censurado da nossa história, escreve Lacan, o inconsciente é sempre um branco ou uma mentira. Desse trecho de nós, apenas temos fragmentos, quadros, talvez, na melhor das hipóteses: cenas, melodias, sensações. Sensações. Trata-se de uma teia, múltipla, diversa, um cosmo inteiro no qual se relacionam os campos do simbólico e do imaginário na direção de um real.

Lacan insinua que o comportamento humano não é marcado, essencialmente, pelo simbólico, visto que aponta como em outras espécies, dentre as quais os primatas e algumas gaivotas, há “cerimônias” e “rituais” envolvendo alimento, por exemplo. Falta algo, ele dirá, falta a linguagem que, por sua vez, possibilitará a instauração de mitos e ficções.

Para que o objeto simbólico, liberto de seu uso, transforme-se na palavra libertada do *hic et nunc*, a diferença não é a qualidade, sonora, de sua matéria, mas seu ser evanescente, onde o símbolo encontra a permanência do conceito. Pela palavra, que já é uma presença feita de ausência, a ausência mesma vem a se nomear em um momento original cuja perpétua recriação o talento de Freud captou na brincadeira da criança. (LACAN, 1998, p. 277)

Essa relação apontada por Freud entre linguagem, jogo infantil e gozo também está, aponta Gabriel Pinezi (2017, p. 93), no conceito lacaniano de *lalangue*, “um tipo de gozo com a palavra que não se estrutura no campo do semântico, isto é, no processo pelo qual os significantes se articulam numa frase, mas que há um prazer a ser extraído da própria irreduzibilidade da significação”. Evanescente como nuvem, a palavra aponta um vazio, uma falta. Só nela o ser existe e nela ele deixa de existir. Por ela “nasce o universo de sentido de uma língua, no qual o universo das coisas vem se dispor”. Logo, “É o mundo das palavras que cria o mundo das coisas” (LACAN, 1998, p. 278). Esse movimento da fala sobre a falta, em que a palavra se torna o próprio por apontar o ser ausente. A realidade do ser, da coisa, é destruída no processo de simbolização entre o desejo original e infantil e dialética entre palavra e coisa, ausência e presença, eu e outro etc. Assim, é na ruptura, na separação do corpo da criança do corpo da mãe, que nasce o universo, o mundo das coisas, nas dialéticas postas — estas,



sim, experiência unicamente humana, pois o que nasce desse processo todo é a zona crepuscular na qual o ser humano se situa, marcado por intersecções entre natureza e cultura.

[N]o fim somos como as criancinhas, inermes, mas a mãe está morta, não podemos voltar a ela, ao princípio, àquele nada que esteve antes do princípio, o nada é verdade que existe, é o antes, não é depois de mortos que entramos no nada, do nada, sim, viemos, foi pelo não ser que começámos, e mortos, quando o estivermos, seremos dispersos, sem consciência, mas existindo. (SARAMAGO, 2017, p. 75-76)

### III

A letra, a linguagem, o “fingimento esconde a fenda”. Sinto-me múltiplo.

Por muito tempo me preocupei com a hora em que precisaria criar minha assinatura, minha forma de ser representado em documentos, quando precisasse mostrar que era eu mesmo aquele que escrevia. Alguém único, nome incopiável que me representaria em acordos, papéis, na escrita em “coisas sérias”, porque bilhetes ainda seriam assinados apenas com o nome, extenso, aquele que qualquer um tem, nomes que precisam de um destinatário certo para ter sentido, porque senão: quem? Bilhetes são assim. Um cheque, não. Um contrato, não. Eles merecem uma marca, um selo, um desenho, o meu nome, quase poético em visual, “é assim a vida, a mesma mão escreve a receita do purgante e o verso sublime” (SARAMAGO, 2017, p. 355). Antes pensava que era pressa de crescer, assinar como adultos, e a preocupação, já edípica, em estabelecer para mim uma assinatura tão complexa, desenhada e bonita como a do pai — as voltas, o risco, as curvas, a caneta deslizando como se ele fosse artesão, como se aquela mão tão rude também ousasse criar infinitos, volta, traço, traço, traço, e os três pontos maçônicos encerrando a dança. Tentar fazer algo diferente da assinatura da mãe, tão fácil de ser imitada. Ambivalente, esse desejo-anseio era ao mesmo tempo a sede (ou medo?) de chegar à maturidade e uma afeição com o próprio nome, descobriria bem depois. “Não quero recordar nem conhecer-me./ Somos demais se olhamos em quem somos.” (PESSOA, 2018, p. 180).

Há, lembrei mais tarde, uma memória de infância anterior a essa preocupação. Tinha quantos anos? Seis, sete... Talvez oito. Não mais que oito anos. Brigamos, minha irmã e eu que, birrento, comecei a escrever num caderno. Ela já era casada e eu passava uns dias na sua casa. Não lembro o motivo da briga, lembro da



fuga à escrita. Eu escrevi — ela viu depois ao se aproximar de mim para um começo de desculpas — o meu nome várias vezes, de várias formas, com diferentes letras, tamanhos e espessuras de linhas, curvas, voltas e ângulos. Sem traços. Meu nome não tem traços. Eram vários eus no papel, tão diferentes entre si e tão iguais, nascidos da mesma mão ainda insegura com tanta coisa. Na página toda de um caderno universitário: Ricardo, Ricardo, Ricardo, Ricardo, Ricardo, Ricardo, Ricardo, Ricardo. O que é um nome? Julieta me perguntaria depois. E ainda não sei responder.

Informação inútil e curiosa: eu tenho a mesma idade que o romance.

#### IV

Mas, tudo acaba: a escrita, a história, a própria vida. Tudo acaba, e parece ser essa a única verdade. E Saramago tampouco é o primeiro a dizer isso, porque se sabe, também, que o seu texto é repetição, como este que agora escrevo: todo texto é leitura de outro(s), todo escritor é antes leitor, metalinguístico, como todo texto contemporâneo, ainda mais *O ano da morte de Ricardo Reis*, por si só autorreferencial, fascinante essa capacidade do humano, escreve Linda Hutcheon (1985, p. 11-12), “a capacidade que os nossos sistemas humanos têm para se referir a si mesmos num processo incessante de reflexividade”. Por sabermos finitos, descobrimos contínuos, processos, partes apenas mínimas de um todo. Eula Pinheiro (2012) e Leyla Perrone-Moisés (2001) reafirmam o escritor enquanto codificador e o leitor como decodificador, retomando com isso Jorge Luís Borges. Mas antes de codificador, o escritor moderno é também um decodificador do código de outro, anterior a ele, tornando-o responsável por “uma obra de arte que nos obriga a uma releitura de todo o passado literário, onde passaremos a encontrar não as fontes daquele autor, mas obras que se tornam legíveis porque existe esse autor moderno” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 63).

O que me parece pertinente em Saramago é o uso desse recurso de tão nova maneira, originando uma obra que coloca em questão mesmo conceitos já então estabelecidos, como intertextualidade, ou aqueles que estão no cerne das teorias literárias, com mimesis. No jogo proposto, inovador no que diz respeito ao produto da equação forma x conteúdo, o romance ganha novos efeitos por novos usos de velhos recursos da narrativa.



James Wood (2012), ao tratar do personagem e sua consciência em *Como funciona a ficção*, chama atenção ao movimento realista que Ricardo Reis apresenta no texto de Saramago. Para o crítico, “O romancista inexperiente se prende ao estático, porque é muito mais fácil descrever do que o móvel: o difícil é tirar as pessoas desse amálgama estagnado e movimentá-las numa cena.” (WOOD, 2012, p. 87). Ao se perguntar quem é, Ricardo Reis não supõe que não é muito além de palavra. Tamanha é, portanto, sua imobilidade, visto ele não existir no movimento do mundo, num tempo e num espaço delimitados. Sua existência está limitada ao texto, ao traço. Logo, me parece que a importância que Saramago dá ao personagem e a suas (não) ações é pelo fato de ser necessário vincular um tempo e um espaço realistas a esse nome-palavra que pulsa como consciência na narrativa, elemento que, para o crítico, é essencial à constituição do personagem. E mais: Ricardo Reis pulsa como uma consciência que é muito similar a nossa. Ou seja, a identificação profunda e comovente, nas palavras de Wood (2012, p. 97), que ocorre na leitura é justamente efeito desse recurso narrativo.

Claro que possibilitar esse movimento ao personagem não é trunfo da pós-modernidade. Outros grandes romances provocam efeitos similares, pois, como eu disse anteriormente, Saramago faz novo uso de velhos recursos. O que é comovente para Wood (2012, p. 96) nesses romances pós-modernos é o uso de personagens reais e irreais ao mesmo tempo, como é o caso de Ricardo Reis. Assim, “num excelente paradoxo” é pedido ao leitor que reflita sobre o caráter fictício do personagem-título, mas tomando-o como real, mesmo que reafirmando a todo momento sua ficcionalidade. O jogo especular e paradoxal de Saramago está em inserir um personagem duplamente discursivo-ficcional — personagem primeiro de Fernando Pessoa e, depois, de Saramago — em um cenário “real”, insuportavelmente Real. Ambos os extremos, realidade e ficção, são colocados, portanto, em um mesmo nível: o da representação, do simulacro.

Acontece que Ricardo Reis não é um nome como outros nomes: Ricardo Reis constitui uma verdade-autoral, se assim posso dizer, existente, referencial na realidade concreta. O que difere o poeta neoclássico do poeta Fernando Pessoa, autor-modelo de seus poemas? Nada. No nível de referencialidade, portanto, Ricardo Reis ocupa não apenas um espaço discursivo como Quixote ou Emma Bovary, mas também não um espaço físico, como ocupava Fernando Pessoa ou Camões: ele está em uma fenda, espaço de autor-modelo de inúmeras odes e outros poemas, mas só. Um quase.



Mesmo com uma formação sólida, sua vida é medíocre: tem algumas poucas economias, mora em um quarto de hotel, mantém um caso com a camareira, lamenta a vida, reflete diante da vida. “Não sabe bem o que fazer”, comenta Wood (2012, p. 97). A falta de desejo é que, epifânica, revela a Reis como ele está condenado à (não) ação, a (não) ser, incapaz de representar socialmente empatia pelo outro, incapaz de representar por meio da linguagem aquilo que o nauseia na vida. Nem mesmo o futuro filho é capaz de gerar nele o afeto necessário a prendê-lo ao mundo. Nem o amor, ou a possibilidade dele e suas contradições. Nada o afeta, estátua é similar à de Camões — palavra, pedra, presença — tantas vezes mencionada na narrativa, mais do que como pessoa e poeta.

Ricardo Reis chega a Portugal a tempo de lamentar a morte do recém-falecido poeta Fernando Pessoa, lê seu obituário no jornal, vai até o cemitério comprovar em sua lápide: palavra, pedra, presença. Ao caminhar por Lisboa (cidade que, a epígrafe lembra, também pode não ter existido), 1935 vai, pouco a pouco, transformando-se em 1936, e Ricardo Reis — “este homem, que fisicamente estando é quem olha hoje, mas também, além dos inúmeros que diz ser, outros que foi de cada vez que veio aqui e que de aqui terem vindo se lembram, mesmo não tendo este lembrança” (SARAMAGO, 2017, p. 111) — reflete sobre tudo, as coisas, seus nomes, ecoando em toda a narrativa a vaguidade das palavras, o seu vazio, “são essas as melhores palavras, as que nada dizem” (SARAMAGO, 2017, p. 337), e a tensão entre nome x função, “mais importa a serventia que as coisas têm do que o nome que lhes damos” (SARAMAGO, 2017, p. 351). Ele repara em pessoas, pombos, estátuas, ruas e casas, sobre as janelas e portas, sobre os velhos e suas sombras, sobre palmeiras e árvores. Ele observa o rio, a chuva, o mar. A presença da água — símbolo também de ambivalências — faz da obra uma narrativa úmida: Ricardo Reis, esponja, absorve tudo que vê, pensa sobre tudo embora a última coisa que quisesse era pensar. Ele mesmo ainda “anda a flutuar no meio do Atlântico, nem lá, nem cá, Como todos os portugueses” (SARAMAGO, 2017, p. 370) — “Em que mar é o Tempo? (PESSOA, 2018, p. 162), escreveu o heterônimo em uma ode.

Principalmente, Ricardo Reis reflete sobre a impossibilidade de nomear um eu, ele, que se pensa grego, representá-lo, expressá-lo nas suas ambivalências, queira pelos versos que escreve, queira pelo reflexo que contempla no espelho: ambos, poemas e espelhos, são apenas sombra, ficções, fantasmas como é o próprio fantasma



de Pessoa que ele passa a ver com certa frequência e com o qual Ricardo Reis conversa — fantasma esse, me parece, eco do fantasma do rei Hamlet ao seu filho órfão, mas que aqui nada exige, nada espera, repetindo suas aspirações em vida.

Ricardo Reis baixa o jornal, olha-se no espelho, superfície duas vezes enganadora porque reproduz um espaço profundo e o nega mostrando-o como mera projecção, onde verdadeiramente nada acontece, só o fantasma exterior e mudo das pessoas e das coisas, árvore que para o lago se inclina, rosto que nele se procura, sem que as imagens de árvore e rosto o perturbem, o alterem, lhe toquem sequer. O espelho, este e todos, porque sempre devolve uma aparência, está protegido contra o homem, diante dele não somos mais que estarmos, ou termos estado, como alguém que antes de partir para a guerra de mil novecentos e catorze se admirou no uniforme que vestia, mais do que a si mesmo se olhou, sem saber que neste espelho não tornará a olhar-se, também é isto a vaidade, o que não tem duração. (SARAMAGO, 2017, p. 49)

Discípulo, sabemos, de Caeiro, Ricardo está num não lugar, “nem lá, nem cá”, entre-lugar, um vão entre dois pontos: terra e mar, o racional e o empírico, a luta incessante entre o que sabemos e o que sentimos, vida e morte, pulsões, forças, estamos falando de um sujeito que é, acima de tudo, contraditório, característica que ele, neoclássico, tanto rejeita. Rejeita também o que vai se formando ao fundo e no centro de tudo, o horror se consolidando na Europa de 1936: o cenário político se altera, ameaças fascistas no continente, a Guerra Civil Espanhola, Salazar, a mentira nos jornais, não distantes das notícias especialmente escritas pelo *New York Times* a John D. Rockefeller: uma edição inteira só com as alvissareiras. Protegido das más notícias do mundo, como um deus no seu Olimpo, pois as ameaças, “quando nascem, são como o sol, universais, mas ele recolhe-se a uma sombra que lhe é particular” (SARAMAGO, 2017, p. 380).

O jogo que se estabelece e colabora com a tensão é o mesmo jogo já explorado em Sófocles, Shakespeare ou Pirandello: estamos no ruído entre *ser* e *parecer*. Ricardo Reis se preocupa com as aparências, é cuidadoso, vaidoso quase. Repito a frequência da imagem do espelho no romance: objeto recorrente, aparece ao menos 38 vezes ao longo da narrativa, evocando a ideia de outro-eu, reflexo quase perfeito de mim, única forma de contemplar o rosto que somos, mas sempre um desvio, uma cópia, nunca a imagem direta, tão próxima disso que chamamos (tão levemente) de real, mas tão-quase, pois “até o que parece ser o mais fiel reflexo, o espelho, torna o direito esquerdo e o esquerdo direito” (SARAMAGO, 2017, p. 122). Muda-se o lado, muda-se a verdade. O próprio Pessoa escreveria, provavelmente em

1915: “Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única central realidade que não está em nenhuma e está em todos.” (PESSOA, 2007, p. 151)

Mesmo jogo é estabelecido nas imagens da máscara, da fantasia, do sonho. É sempre uma realidade/representação querendo ser Real, ser movimento. Nessa perspectiva, não parece à toa as cenas de Carnaval e do funeral de mentira tão seguinte ao descobrimento da morte de Pessoa. Ambiguidades, mitos, como os deuses de Ricardo Reis, os olímpianos, máscaras para a beleza dos céus, tão real: o crepúsculo, a Hora absurda. A beleza não seria, portanto, também máscara para o acaso? Não seria ela necessidade nossa, uma necessidade essencialmente humana? Ver sentido, coerência, inclusive em nós e na realidade na qual estamos?

Também por conta do acaso que o caminho é labirinto. As ruas de Lisboa, labirinto em si, reflete o labirinto que somos. O Minotauro temido pelos jovens gregos é metáfora para esse eu desconhecido e destrutivo. É isso que somos a partir do ideal grego: sujeitos racionais que buscam dominar paixões. É isso que somos e, ao mesmo tempo: Narcisos na lagoa de Eco, contemplando a Lua e o brilho do rosto, cercado de escuridão. O neoclassicismo de Ricardo Reis se mostra aí, e graças a isso ele opta por assistir apenas o espetáculo do mundo: vê a vida, vê o tempo, o rio, o mar. Duas ambivalências em Lisboa, o rio e seu movimento, e o potência do mar, sua força. Que infinito o espera? Ele é o que todos somos: “cada um de nós é único e insubstituível”, lugar comum esse. No romance, essas reflexões surgem em contraste com a efemeridade das coisas (nuvens, principalmente, que desfilam indiferentes à vida aqui embaixo) e mesmo do eu, manequim vazio diante do espetáculo principal. Mas ainda assim: únicos e insubstituíveis.

Ora, Ricardo Reis é um espectador do espetáculo do mundo, sábio se isso for sabedoria, alheio e indiferente por educação e atitude, mas trêmulo porque uma simples nuvem passou, afinal é tão fácil compreender os antigos gregos e romanos quando acreditavam que se moviam entre deuses, que eles os assistiam em todos os momentos e lugares, à sombra duma árvore, ao pé duma fonte, no interior denso e rumoroso duma floresta, na beira do mar ou sobre as vagas, na cama com quem se queria, mulher humana, ou deusa, se o queria ela. Falta a Ricardo Reis um cãozito de cego, uma bengalita, uma luz adiante, que este mundo e esta Lisboa são uma névoa escura onde se perde o sul e o norte, o leste e o oeste, onde o único caminho aberto é para baixo, se um homem se abandona cai a fundo, manequim sem pernas nem cabeça. (SARAMAGO, 2017, p. 87)



Seguindo a metáfora do labirinto, a escrita se mostra fio condutor de uma prática de autorreferencialidade que repensa o caminho da criação e da identidade. No romance, “o narrador heterodiegético constrói seu texto jogando com outras ficções” (PINHEIRO, 2012, p. 45), revendo a “História (Ficção) Oficial”. Isso se dá não apenas como recurso intertextual, com alusões e citações várias, mas, principalmente, por uma metaficcionalidade que tensiona, como o fez Fernando Pessoa, realidade e representação. Abre-se, portanto, novos níveis representacionais, novos níveis de realidade.

E mais: ao empregar para isso o heterônimo de Pessoa, Saramago toca também outra questão mais profunda que a dualidade *ser e parecer: ser e existir* — Ricardo Reis se pergunta: “Ser e existir, então, não são idênticos?” (SARAMAGO, 2017, p. 91). *Qual a diferença?* A mesma entre verbo e advérbio: “Não é muito nem pouco, é o que tem de ser.” (SARAMAGO, 2017, p. 92). Somos se não existimos para os outros? Esta me parece ser a pergunta-vertebral do romance, partindo de Ricardo Reis e chegando até o leitor que questiona já lá no jogo inicial sua própria realidade enquanto construção, uma das tantas ficções mantidas no Jogo do Real. A reflexão de Ricardo Reis não diz respeito a sua materialidade ou centralidade da ação; pelo contrário: a todo instante ele se lança à sombra, à margem, ao alheamento a tudo, como diria Pessoa. Por meio de uma invenção (de outro), de nome e pessoa criados, Saramago toca a realidade no que diz respeito a questões humanas profundas, cujas respostas podem ser tão obscuras quanto elas próprias são: “Será que todos nós, de alguma maneira, somos personagens fictícios, gerados pela vida e escritos por nós mesmos?” (WODD, 2012, p. 98).

Ricardo Reis tem uma curiosidade para satisfazer, Quem estiver a olhar para nós, a quem é que vê, a si ou a mim, Vê-o a si, ou melhor, vê um vulto que não é você nem eu, Uma soma de nós ambos dividida por dois, Não, diria antes que o produto da multiplicação de um pelo outro, Existe essa aritmética, Dois, sejam eles quem forem, não se somam, multiplicam-se, Crescei e multiplicai-vos, diz o preceito, [...] E no entanto somos múltiplos, Tenho uma ode em que digo que vivem em nós inúmeros, Que ai se eu me lembro, essa não é do nosso tempo, Escrevi-a vai para dois meses, Como vê, cada um de nós, por seu lado, vai dizendo o mesmo, Então não valeu a pena estarmos multiplicados, Doutra maneira não teríamos sido capazes de o dizer. (SARAMAGO, 2017, p. 89-90)

Tudo acaba. “Também isto não durará. Como a imagem de si mesmo reflectida num trémulo espelho de água” (SARAMAGO, 2017, p. 45). Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, como acontece em vários outros romances do autor, o tempo



se faz personagem, não apenas o ano de 1936, mas o tempo transcorrido, limitado, um ponto a outro, e fim, também tempo de memória, de saudade. *Saudade de quê?* Ricardo Reis não sabe. Há fadiga e apatia também no sentir e não só no pensar. Vai até o Rossio ver o gigante relógio da estação, “o olho do tempo, o ciclope que não atira com pedregalhos mas com minutos e segundos, tão ásperos e pesados como eles, e que eu tenho de ir aguentando, como aguentamos todos nós, até que um último e todos somados me rebentem com as tábuas do barco” (SARAMAGO, 2017, p. 71).

Por meio dessa arquitetura, o romance joga com a própria base mimética da literatura, incluindo a problemática da mimesis em sua estrutura diegética. Um exemplo é a cena em que Ricardo Reis vai ao teatro assistir a uma peça que retrata o dia a dia de uma vila de pescadores. Para melhor aproximar a representação do real, o dramaturgo empregou o linguajar próprio dos pescadores, recurso questionado e criticado com veemência por Ricardo Reis, que defenderá a realidade como irrepresentável e acusará a fraqueza censurável do dramaturgo. Para o poeta, “a literatura não tem por objetivo copiar o real, mas dizê-lo a sua maneira, num contínuo exercício de linguagem; agindo em simulacro ela é realidade em si mesma.” (PINHEIRO, 2012, p. 45). Para Reis, “[...] 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, 2017, p. 109-110).

Nota-se: o jogo é especular, caleidoscópico, ficção refletindo outras ficções, construção em diálogo porque todo escritor é leitor; ou ainda: toda verdade é uma ficção. “Shakespeare é parte de mim. Para mim trabalhou Cromwell quando arquitetou a Inglaterra. Ao ganhar com Roma, Henrique Oitavo fez-me ser hoje o que eu sou. Para mim pensou Aristóteles e cantou Homero.” (PESSOA, 1990, p. 325). O que incomoda Ricardo Reis na cena teatral a qual assistiu é a tentativa de mostrar a representação como real, e não como construção. Diz ele a Marcenda:

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. (SARAMAGO, 2017, p. 125-6)



A palavra, metonímia de linguagem, de língua e, grosso modo, do próprio idioma, reflete a ambiguidade da ficção. Igualmente mimética, palavra dita ou escrita é alvo constante da reflexão de Ricardo Reis. Não apenas veículo de uma narração, a língua narra a si própria, agindo com sedução e encanto: “Os poetas são sedutores porque foram vítimas de uma sedução primeira, exercida pela linguagem.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 14). Mito em si, a palavra, sempre edípica, será sempre eco de outra palavra, outra leitura, outro nome. Enfim, outro mito.

Tanto para Pessoa como para Saramago, essa palavra que constitui uma verdade, seja ela poesia ou ficção, é a forma do inconsciente dizer-se para o sujeito. Retomando a leitura lacaniana de Leyla Perrone-Moisés (2001, p. 114),

A *ficção* é um trabalho que conduz do imaginário imóvel ao processo simbólico. No *imaginário*, o sujeito está às voltas com o “pequeno outro” (o “objeto a”) fantasmático; pela *ficção* o sujeito já está buscando o “grande Outro (“A”) do simbólico. A *ficção* desvenda o discurso *imaginário*, dispersa os fantasmas e leva ao plano *simbólico* onde o *real* se diz.

Parece-me que ambos os escritores acreditam (ou dependem) do funcionamento desses deslocamentos e (re)leituras do eu sobre si para *fazer-se* por meio da ficção, sentir-se, ao menos ficcionalmente, uma unidade utópica, fictícia identidade, preencher os espaços com ficção e sonho, com poesia e memória, conscientes de sua presença e da experiência que ela possibilita. Palavra plena, a poesia e a ficção transvestem a realidade. “Se o sujeito e o objeto são vácuos, o desejo é o que há de mais real e verdadeiro. Pelo mito, o desejo preenche esse hiato e faz, do nada, tudo.” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 117).

## V

É dessa arquitetura que Wood (2012, p. 97) parte e se encerra para elogiar o “grande romance de José Saramago”. O mais curioso para Wood é justamente o paradoxo da origem de toda a reflexão. Em suas palavras,

[...] ele pode nos intrigar com algo que já sabemos, ou seja, que Ricardo Reis é fictício. Saramago faz disso algo profundo e comovente, porque o próprio Ricardo também se sente um tanto fictício, no máximo um espectador à sombra, um homem à margem das coisas. E, quando Ricardo Reis reflete sobre isso, sentimos uma estranha ternura por ele, cientes de algo que *ele não sabe* – que ele não é real (WOOD, 2012, p. 97).



Esse alheamento experimentado por Ricardo Reis mostra-o mesmo como alguém que, aparentemente, contenta-se em ser espectador do mundo. Nota-se que o isolamento ao qual Ricardo Reis se impõe não é, como outros momentos, uma decisão — “o homem é logo outro homem quando toma uma decisão” (SARAMAGO, 2017, p. 71): é mais um fado, um não encaixe, a impossibilidade de mesmo a poesia dizer o Ser, o Eu, o Eu para o Outro, eco de Godot: “Existimos se nos recusamos a nos relacionar com as pessoas?” (WOOD, 2012, p. 99).

Há em Saramago, é nítido, uma autoconsciência literária e histórica, única consciência que percebe escrita e memória como forças motrizes da identidade. “A História é uma ficção.”, é uma das epígrafes de Saramago que Eula Pinheiro (2012) usa em seu estudo. A pesquisadora mostra como essa leitura é possível em todos os romances da chamada “Fase Estátua” da obra de José Saramago. Traçando um caminho que vai de *Manual de pintura e caligrafia*, de 1977, até *História do Cerco de Lisboa*, de 1989, do qual se conclui que “toda a verdade é ficção”, Eula Pinheiro evidencia a intertextualidade e a autorreferencialidade na ficção do escritor, “pois traz para o seu interior a própria língua como tema”, possibilitando conviverem, simultâneos, “os discursos literário, crítico e histórico, num repensar contínuo de todo um passado cultural à luz dos olhos críticos do presente.” (PINHEIRO, 2012, p. 17). Esses olhos críticos comprovam a autoconsciência da escrita saramaguiana de sua herança histórica e literária, que, num jogo ficcional de espelhos, utiliza a própria História como cenário e a retoma “sob os olhos críticos e decisivos da ficção” (PINHEIRO, 2012, p. 19).

Eula Pinheiro entende que, sob a base já autorreferencial que existe em *Manual de pintura e caligrafia* ao tematizar a mimesis e a escrita, erguem-se as narrativas primordiais de Saramago. Essa característica das narrativas saramaguianas me parece interessante aqui, favorecendo, inclusive, um processo de autointertextualidade — ou talvez, alguns prefiram, *autoplágio*. Desde essa ficção inicial, Saramago já se mostra antes de tudo um leitor, porque “nada se escreve uma vez só” (SARAMAGO, 1985, p. 167). Assim como percebe Ricardo Reis nas ruas de Lisboa, H., o protagonista pintor de *Manual*, entende que “Todas as linhas humanas são tortas, tudo é labirinto” (SARAMAGO, 1985, p. 232).

Ambos, H. e Ricardo, são de alguma forma medíocres, sem grandes e dramáticos lances na vida. Medíocre porque “convive com uma constante reflexão



sobre si mesmo, sobre sua vida, seu trabalho, e a mentira que tudo isso encobriu ao longo dos anos, classificar sua própria vida de uma ‘impostura organizada’ já evidenciam um despertar de consciência [...]” (SARAMAGO, 1985, 134). Lançar um olhar crítico sobre si mesmo seria, portanto, o estopim da consciência. H., então, descobre-se não na pintura, mas na escrita, “uma escrita que se opõe à pintura na medida em que ultrapassa a referencialidade da cópia para descobrir a multiplicidade de uma arte se fazendo.” (PINHEIRO, 2012, p. 21). A grande questão do romance, a pesquisadora continua, não é tanto pintura x caligrafia, “mas arte referencial e arte como invenção do real”. Ora, não é também essa a questão central em *O ano da morte de Ricardo Reis*, ampliando a noção de escrita para linguagem, colocando em questão a referencialidade da linguagem e sua capacidade de inventar uma realidade?

É também por meio do contínuo exercício da escrita que este novo homem descobre que estar no mundo é sentir-se sempre em falta. [...] Com certeza, uma das maiores angústias dos homens é ter consciência da vida. “Quão breve tempo é a mais longa vida”, dirá o poeta. A angústia nasce, inclusive, quando o homem percebe que a morte é um fato inevitável, “a morte assusta” (MPC, p. 236) afirma H. (PINHEIRO, 2012, p. 23).

E pensemos: H. de o quê? Hipótese? Homem? Hora? Ou apenas a letra vazia, insonora da língua portuguesa? Talvez nem isso, só uma letra, como qualquer outra, que sozinha não é muita coisa, apenas um sinal, uma marca, como uma vida no meio de tantas vidas, mas que no romance é feito personagem, tem consciência de “tantos anos já, e não apenas os meus porque estão misturados com os de outra gente” (SARAMAGO, 1985, p. 129), assim como são tantos os nomes inscritos em *Memorial do Convento*, romance no qual se resgata milhares de trabalhadores anônimos na construção do Convento de Mafra, uma vez que enumerá-los seria impossível, a ficção opta por uma estratégia: “uma letra de cada um para todos ficarem representados” (SARAMAGO, 1989, p. 242).

Por fim, já existe em *Manual de pintura e caligrafia* a tensão mimética que diz respeito à identidade de um sujeito, identidade individual, não aquela que se constrói a partir das muitas vozes, muitas vidas e muitos anos de outros. “Tudo é biografia, ou melhor, autobiografia” (SARAMAGO, 1985, 154), e ainda:

O que ainda não está, o que veio e transita, o que já não está. O lugar só espaço e não lugar, o lugar ocupado e, portanto, nomeado, o lugar outra vez espaço e depósito do que fica. Esta é a mais simples biografia de um homem, de um mundo e talvez também de um quadro. Ou de um livro. Insisto que tudo é biografia. Tudo é vida vivida, pintada, escrita: o estar

vivendo, o estar pintando, o estar escrevendo: o ter vivido, o ter escrito, o ter pintado. E o antes de tudo isto, o mundo ainda deserto, esperando ou preparando a vinda do homem e dos outros animais, todos os animais, as aves de carne macia, e penas, e cantos. Um enorme silêncio sobre as montanhas e as planícies. E depois, muito mais tarde, o mesmo silêncio, sobre montanhas e planícies já diferentes, e também sobre as cidades vazias, algum tempo ainda com papéis soltos rolados pelas ruas por um vento interrogativo que sai para o campo sem resposta. Entre as duas imaginações, a que o antes requer e a que o depois ameaça, está a biografia, o homem, o livro, o quadro. (SARAMAGO, 1985, p. 170)

Essa prática, viver, pintar, escrever a vida que está vivendo, por mais simples que seja a vida, por mais única e preciosa que é a vida, H. acredita que é “a melhor arma contra a morte”, ecoando Gilgamesh. Viver, pintar e escrever seriam exemplos de práticas de resistência contra o tempo, esse deus que não morre. O que é digno de nota, escreve Eula Pinheiro (2012, p. 35), é essa dupla presença desde o primeiro romance de José Saramago e que se mantêm como objetos de fascínio para o escritor: a preocupação com o tempo e a sedução pela escrita, ou, mais ampla, pela linguagem.

Eis aqui uma brecha para pensarmos a construção do eu a partir da construção de uma identidade, como defende Paul Eakin (2019, p. 10) ao afirmar que “a construção da nossa identidade [é] promovida pelo nosso falar sobre nós mesmos e sobre nossas vidas”. O autor sugere que, “quando dizemos quem somos, nos baseamos nas – mas não somos totalmente determinados pelas – restrições físicas e sociais de nossas vidas dentro da cultura humana.”

Acredito que nossas histórias de vida não são meramente sobre o que somos, mas, de um modo inescapável e profundo, elas são o que somos, pelo menos enquanto atores posicionados dentro do sistema de identidade narrativa que estrutura nossos arranjos sociais atuais. (EAKIN, 2019, p. 10)

A ficção, percebam, permite que o eu, ou o reflexo que temos dele, margeie mais ou menos próximo da identidade, conceitos que são, sabemos, diferentes na discussão. Enquanto o *eu* se divide em diferentes “partes” para construir um todo utópico — e o número dessas partes varia de acordo com a teoria e o modelo seguidos —, a *identidade* é um processo, uma construção, fruto de um “eu conceitual” que é afetado por formas diversas de informações sobre o eu, como seus papéis sociais, seus deveres, suas teorias sobre sua mente e seu corpo, sobre sujeito e pessoa, escreve Eakin (2019, p. 13) retomando o psicólogo Ulric Neisser. Para ambos, “*eu* é o termo guarda-chuva quando se trata de subjetividade”, termo abrangente e muitíssimo amplo. Já a



*identidade*—é uma manifestação do eu, uma das várias experiências de si possíveis, a “versão de nós mesmos que exibimos não apenas para os outros, mas também para nós mesmos sempre temos a oportunidade de refletir sobre ela ou de nos envolver com a nossa transformação em personagem.”

É notável a importância da mimesis e do simulacro nesse processo da construção do eu — escreve Fernando Pessoa (1990, p. 325): “O primeiro homem que achou o fogo, o que inventou a roda, o primeiro que ideou a seta — se hoje eu sou eu é porque eles existiram.” —. O que Paul Eakin defende é que essa experiência não apenas se manifesta na escrita, no *narrar-se*, mas é constituída pelo próprio ato de contar-se, baseado em uma relação entre o que somos e o que dizemos que somos. “Quando se trata de nossas identidades, a narrativa não é simplesmente *sobre* o eu, mas sim, de maneira profunda, parte constituinte *do* eu.” (EAKIN, 2019, p. 18).

Nós introduzimos nossos filhos à prática da construção da identidade narrativa durante uma fase especialmente rica do desenvolvimento na primeira infância, na qual a linguagem e as habilidades narrativas há pouco adquiridas são combinadas com a consciência temporal e com um entendimento florescente da responsabilidade social em relação aos fundamentos da memória autobiográfica. (EAKIN, 2019, p. 40)

Não é esta outra forma de dizer o já dito sobre o prazer do brincar como constituinte das primeiras experiências do real? Não é também dizer de outra maneira que as consciências temporal e de si estão ligadas em fundamentos da memória? A preocupação com o tempo e a sedução pela linguagem. Porque ao questionar quem somos, também questionamos nosso tempo e nossas responsabilidades sociais. Essa discussão se liga ao romance *O ano da morte de Ricardo Reis* justamente por tocar em dois temas que nele são pertinentes: a construção/o questionamento da identidade/do eu e a relação que isso tem com os simulacros, as duplicações, a consciência do papel da linguagem, ela também simulacro, na experiência de si e do real. Cobrindo tudo, o tempo. Sua força imensurável, seu tom imperativo, o olho do ciclope, gigante, adamastórico. “Não há resposta para o tempo, estamos nele e assistimos, nada mais.” (SARAMAGO, 2017, p. 329). Contra ele, apenas a “linguagem se torna abrigo. O fingimento esconde a fenda.”

Pensamentos, diálogos, cartas e poemas: são essas as principais formas de formulações narrativas sobre si que encontramos em Ricardo Reis. A maioria dessas reflexões concluem o que nós, leitores, já sabemos: ele é múltiplo, legião.



Vivem em nós inúmeros, se penso ou sinto, ignoro quem é que pensa ou sente, sou somente o lugar onde se pensa e sente, e, não acabando aqui, é como se acabasse, uma vez que *para além de pensar e sentir não há mais nada*. Se somente isto sou, pensa Ricardo Reis depois de ler, quem estará pensando agora o que eu penso, ou penso que estou pensando no lugar que sou de pensar, quem estará sentindo o que sinto, ou sinto que estou sentindo no lugar que sou de sentir, quem se serve de mim para sentir e pensar, e, de quantos inúmeros que em mim vivem, eu sou qual, quem, Quain, que pensamentos e sensações serão o que não partilho por só me pertencerem, quem sou eu que outros não sejam ou tenham sido ou venham a ser. (SARAMAGO, RR, p. 20, *grifo meu*)

Quer não ser além desse lugar de sentir, mas, ao contrário, é num lugar. “É esse o drama, meu caro Reis”, dirá o fantasma de Pessoa, “ter de viver em algum lugar, compreender que não existe lugar que não seja lugar, que a vida não pode ser não vida.” (SARAMAGO, 2017, p. 151). O espelho é, inclusive, o “cristalino lugar” (SARAMAGO, 2017, p. 174), lugar talvez de língua diferente, linguagem perdida na inacessível dimensão, sempre dupla, sempre ambígua. Outra forma de dizer o indizível.

A si mesmo se vê como um ser duplo, o Ricardo Reis limpo, barbeado, digno, de todos os dias, e este outro, também Ricardo Reis, mas só de nome, porque não pode ser a mesma pessoa o vagabundo de barba crescida, roupa amarrotada, camisa como um trapo, chapéu manchado de suor, sapatos só poeira, um pedindo contas ao outro da loucura que foi ter vindo a Fátima sem fé, só por causa duma irracional esperança [...] (SARAMAGO, 2017, p. 325)

Ou ainda:

Esta cara coberta de espuma não é mais do que uma máscara de homem, adaptável a qualquer rosto de homem, e quando a navalha, aos poucos, vai revelando o que está por baixo, Ricardo Reis olha-se perplexo, um tanto intrigado, inquieto, como se temesse que dali lhe pudesse vir algum mal. Observa minuciosamente o que o espelho lhe mostra, tenta descobrir as semelhanças deste rosto com um outro rosto que terá deixado de ver há muito tempo, que assim não pode ser diz-lho a consciência, basta que tem a certeza de se barbear todos os dias, de todos os dias ver estes olhos, esta boca, este nariz, este queixo, estas faces pálidas, estes apêndices amarrotados e ridículos que são as orelhas, e no entanto é como se tivesse passado muitos anos sem se olhar, num lugar sem espelhos, sequer os olhos de alguém, e hoje vê-se e não se reconhece. (SARAMAGO, 2017, p. 353-4)

Por meio desse jogo de espelhos, tanto em *Manual* quanto em *O ano da morte* é constituída uma ficção que aborda uma ficção, embora no último romance o mesmo jogo seja levado a outro nível em busca de uma possível verdade. H. sabe — “Toda a verdade é ficção” (SARAMAGO, 1985, p. 134) —, como sabe o narrador de *O ano da morte* que a verdade é diáfana. O que os difere é que, neste, a própria narrativa



trata da ficcionalidade das coisas, das nossas várias verdades, como isso constitui a construção do próprio sujeito, o próprio *eu*. Entendo que o produto-processo da construção de uma identidade passa pela ficção, eu-mosaico, vários eus constituindo uma sombra, um reflexo, nunca a totalidade de algo para nosso entendimento, mas sempre um quase. Ninguém se vê por inteiro, a não ser em reflexos — lago, espelho, tela. Somos fruto de ficções, filhos delas, delas crentes fiéis. Como afirma Eula Pinheiro (2012, p. 31), a revisão histórica que ocorre no jogo ficcional de Saramago inclui novas testemunhas-oculares, um eu que faltou e que agora conta sua versão. “O *eu* que pode reler o passado, o *eu* que passa a participar do presente [...]”. Talvez seja esse o motivo de serem autobiografias, pois, a partir do momento que esses eus contam suas versões, contam também a *sua* história, num acerto equilibrado entre História, história e estória. No caso de Ricardo Reis, essa participação no presente se inicia quando ele pisa no solo português em regresso, inserindo-se no real mais absurdo que nenhuma ficção poderia supor ou prever. Só levando em conta isso que se compreendo o jogo entre tempos e níveis de representação e como isso afeta a tensão entre esse personagem e seu tempo, tornando-a tão problemática que supõe, diz Wood, uma censura na recepção, uma vez que “o romance sugere que talvez seja censurável se sentir contente com o espetáculo do mundo quando o espetáculo do mundo é horrorizante.” (WOOD, 2012, p. 98)

Se a perspectiva da qual contemplamos o sujeito, a identidade é histórica, são vários os eus permitidos nesse mosaico, labirinto, distante os eus nos anos “tão distante que pode duvidar se os viveu ele mesmo, Ou alguém por mim, talvez com igual rosto e nome, mas outro.” (SARAMAGO, 2017, p. 30). Para o fantasma de Pessoa, Ricardo Reis pergunta e aquele responde: “Haverá alguma coisa que só a mim pertença, Provavelmente nada.” (SARAMAGO, 2017, p. 371). Não tanto *quem sou*, mas *quando sou*, o que permanece intacto, desde a origem. “Sim, o mistério do tempo.” (PESSOA, 2018, p. 280). Nada. O que fica, esses rastros, essas pegadas,

[...] apenas conservados na lembrança alguns fragmentos, não iguais, não complementares, não capazes de reconstruir o discurso inteiro, o deste lado, insista-se, por isso os sentimentos de ontem não se repetem nos sentimentos de hoje, ficaram pelo caminho, irrecuperáveis, pedaços do espelho partido, a memória. (SARAMAGO, 2017, p. 174).

Esses pedaços podemos montar como quisermos, mas sempre mosaico, caleidoscópico, onde falta a verdade, que haja ao menos a imaginação: “Podemos



imaginar tudo do que nada sabemos.” (PESSOA, 2018, p. 281). Que todo é esse que se constrói? O que ficou? O resto muda todos os dias, esse rosto, esse corpo, nebuloso é o Eu no tempo, muda sem mudar, fica sem ficar. E somos no atrito dessas ambivalências, “guarde-me este segredo que eu não fui capaz de calar só para mim” (SARAMAGO, 2017, p. 417). E diante de dele, do tempo, saber-se estranho, memórias de eus estranhos, já outros, pois “Na minha presença hodierna têm parte as idades anteriores à Vida, os tempos mais antigos do que a Terra, os ocios do espaço antes que o mundo fosse” (PESSOA, 1990, p. 325), ciente do tempo e do amanhã, e mesmo assim esperá-lo, ansioso, de braços abertos aceitar o dia, mesmo que seja só para ver o entardecer dele. A Hora... Até lá, uma palavra, um reflexo. Assinatura ou espelho, “os pêlos brancos brilhando, cara de sal e pimenta, anunciação da velhice.” (SARAMAGO, 2017, p. 424), mas calma, “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio”, abro as fotografias, essas e outras, tantas, e penso, ou outro alguém pensa em mim, calma, “o mês é Junho e ardente, a guerra já não tarda [...] não tenhas nada nas mãos porque sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo” (SARAMAGO, 2017, p. 307), mas calma, “cada coisa em seu tempo tem seu tempo [...] eu Ricardo Reis, tu leitor meu [...] o resto já foi dito”.

“Esta escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro.” (SARAMAGO, 1985, p. 312)

## Referências

BARTHES, Roland. **Diário de luto**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

EAKIN, Paul John. **Vivendo autobiograficamente: a construção de nossa identidade narrativa**. Tradução Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2019.

FREUD, Sigmund. **Escritos sobre literatura**. Tradução Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2014.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.



KLINGER, Diana. **Literatura e ética**: da forma para a força. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LOPES, Denilson. Experiência e literatura. In: **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa, aquém do eu, além do outro**. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PESSOA, Fernando. **Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal**. Ed. Richard Zenith. Tradução Manuela Rocha. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

PESSOA, Fernando. **Ficções do interlúdio**. Barueri, SP: Novo Século, 2018.

PESSOA, Fernando. **Pessoa por conhecer**. Textos para um novo mapa. Org. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa, 1990.

PINEZI, Gabriel. O simbólico e o diabólico na filosofia e na psicanálise: infância e inconsciente em Agamben e Lacan. **ARTEFILOSOFIA**. UFOP, v. 23, p. 82-105, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/1007/1049>>. Acesso em: 10 abr. 2022.

PINHEIRO, Eula Carvalho. **José Saramago: tudo, provavelmente, são ficções; mas a literatura é vida**. São Paulo: Musa Editora, 2012. (Biblioteca aula: Musa cultura, educação, letras e linguística; v. 11)

PIRANDELLO, Luigi. **Seis personagens à procura de um autor**. Tradução Fernando Correa Fonseca. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

SARAMAGO, José. **História do Cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia**. 3. ed. Lisboa, Caminho: 1985.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2012. (Portátil)

Recebido em 10 de abril de 2022.

Aprovado em 11 de julho de 2022.

