

Ricardo Reis: intelectual de vida em versos diante de uma realidade conflitante

Tiago Lopes Schiffner

Submetido em 23 de maio de 2013.

Aceito para publicação em 21 de outubro de 2013.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 47, dezembro de 2013. p.90 - 103.

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
- (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
- (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
- (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>
Segunda-feira, 23 de dezembro de 2013
23:59:59

RICARDO REIS: INTELLECTUAL DE VIDA EM VERSOS DIANTE DE UMA REALIDADE CONFLITANTE

Tiago Lopes Schiffner¹

RESUMO: Após alguns dias de viagem e sob incessante chuva, o navio inglês Highland Brigade aporta em Lisboa, e entre os passageiros desembarca Ricardo Reis. Ele retorna ao país de origem após dezesseis anos no Brasil devido à notícia da morte de Fernando Pessoa. Desconhecedor das alterações políticas ocorridas durante o exílio, o poeta contemplativo e de idealizante entendimento social tenta permanecer indiferente ao neovado-contexto-de-repressão do período de 1935-1936. Da fratura entre a visão absorta e impassível do poeta e os episódios conturbados aos quais é exposto emergem as contradições que evidenciam a sua inaptidão à realidade conflitante de Portugal – o que o levará a escolher o caminho do desaparecimento. Ao longo desse ensaio, o propósito é o de sustentar que essa finitude de Reis simboliza a impossibilidade da existência de um intelectual contemplativo durante e depois do salazarismo. E juntamente se objetiva o exame de como o desacordo entre a visão desse escritor e os fatos sociais e políticos vivenciados por ele é construído no romance. O pressuposto teórico basilar do projeto é o materialismo dialético, cujo equacionamento é a relação entre forma literária e processo social. Assim, a seleção de excertos da obra e a análise a partir do método supracitado são aspectos importantes deste artigo.

PALAVRAS-CHAVE: Posição do intelectual; Salazarismo; O ano da morte de Ricardo Reis.

1 Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo?

Há livros que apenas terão [o nome] dos seus autores; alguns nem tanto.
(Machado de Assis)

A falta de compromisso dos autores com o que são, com o que escrevem e com a sua realidade são os temas centrais do artigo intitulado “Sobre a Literatura, compromisso e a transformação social”, de José Saramago. Nele, o romancista relativiza o potencial da Literatura como agente de profundas modificações sociais e enfatiza a importância do sujeito-histórico-escritor “que está por trás dos livros e sem o qual a literatura seria coisa nenhuma”. Respondendo claramente às teorias que minimizam o valor do autor diante de sua produção, Saramago conduz o intelectual das letras ao centro do palco ficcional; reitera o compromisso do literato diante de questões sociais e reivindica o direito de “julgá-lo não só pelo que fez”, mas também “por aquilo que é” (SARAMAGO, *Sobre a Literatura, compromisso e a transformação social*. In: <http://josesaramago.blogs.sapo.pt/116599.html>. Acesso: 20/01/2013.).

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, o debate sobre a posição do escritor frente à sua obra e, sobretudo, frente ao cotidiano se presentifica também. O enfoque da narrativa não é apenas a apreciação crítica das poesias de Reis, mas também a postura desse intelectual perante os acontecimentos deploráveis ocorridos na Europa durante a segunda metade da década de trinta. Assim, o vínculo entre a criação artística e o inicial descompromisso e inconsciência social do escritor norteia o romance.

¹ Mestrando em Literatura Brasileira pelo PPGL-UFRGS. Bolsista CAPES. Integrante do grupo de pesquisa: *Literatura e nacional-desenvolvimentismo: promessas de integração social e tensão formal na literatura*.

Em entrevista a Carlos Reis, Saramago menciona ter um ambíguo sentimento de admiração e irritação pela poesia do heterônimo clássico. Segundo ele, esse incômodo se cristaliza principalmente na estrofe na qual é asseverado que “sábio é aquele que se contenta com o espetáculo do mundo” (REIS, 2008, p. 119). Como se pode notar, o verso de Reis sintetiza uma concepção de mundo diametralmente oposta à de *sábio* exposta pelo romancista português no artigo citado. Enquanto o eu-lírico afiança taxativamente a igualdade entre sabedoria e contemplação, o romancista evoca a responsabilidade do intelectual para além de seus textos. Essa discordância passa também pelo entendimento divergente do que seja “espetáculo do mundo”. Para o poeta, essa expressão está permeada de conceitos positivos advindos do mundo bucólico e ameno do qual a sua literatura é criadora e criatura. Embora o eu poético se sinta minorado diante da magnitude do entorno campestre, e os eventos e fenômenos desse universo o desconfortem por evidenciarem a efemeridade da sua existência, somente se compreende e se realiza plenamente ao contemplá-lo. Logo, o sentido do vocábulo “mundo” é enaltecido em suas qualidades e encarado como meio privilegiado de aprendizado por concentrar as constantes genuínas do natural, do qual o homem é parte e habitante. Assim, esse local mítico de inspiração poética e as sentenças nele proferidas são imateriais e pretensamente condicionadas às odes.

O ano da morte de Ricardo Reis é, então, o contraponto à realidade forjada e bucólica. Saramago abre o outro contexto das poesias clássicas, aquele que é externo a elas. Nesse palimpsesto, “o espetáculo do mundo” adquire significado distinto pois as amenidades idílicas têm subscritos: o Portugal pós-Salazar, o relacionamento carnal com a musa tateável, o ambiente de incertezas do entre guerras, o interrogatório da PIDE, a guerra espanhola e a morte dos marinheiros revolucionários portugueses. Fora do espetáculo lírico, os acontecimentos são lastimáveis. E a visão que abrangia a totalidade do mundo no pouso de uma abelha se torna disforme ao congregar frações descontínuas de uma realidade parcial. O cotidiano é marcadamente alienante, e os indivíduos comuns levados por convicções ideológicas não possuem discernimento para questionarem as atitudes dos chefes de Estado ou dos partidos políticos. Assim, as ordenações das altas hierarquias são assumidas passivamente como se fossem inquestionáveis. O que fica claro na cena do comício das facções fascistas ocorrido na Praça dos Touros em Lisboa. Nesse trecho, o narrador acompanha a inabilidade e empenho do povo lusitano com as saudações de braços em riste e com os ditos anti-bolcheviques:

...instalaram-se representantes do fâscio italiano, com suas camisas negras e condecorações dependuradas, e no lado esquerdo representantes nazis, de camisa castanha e braçadeira com a cruz suástica, e todos estes estenderam o braço para a multidão, a qual respondem com menos habilidade, mas muita vontade de aprender. (SARAMAGO, 2010, p. 408)

Em nome de um nacionalismo agressivo que enaltece a impossibilidade do debate sobre as bases do sistema, os portugueses anulam as suas individualidades e se tornam “um único homem” “numa babel unificada pelo gesto”, do qual depreendem pouco ou nenhum sentido. Nesse contexto, a observação acrítica não traz sabedoria. É necessário claridade dos posicionamentos ideológicos existentes, já que somente assim ficam evidentes os enganos propositais e as manipulações criadas pelos institutos de comunicação (periódicos censurados) e de formação pessoal do Estado (Mocidade Portuguesa, Mulheres Portuguesas, Legião Portuguesa etc.). A exemplo do comício, as supostas verdades transmitidas pelos jornais devem ser relativizadas, e o discurso conservador – o qual exalta a posição de destaque do Portugal salazarista no quadro

político europeu – requer uma leitura que preveja os objetivos do governo no verso de suas afirmações. “Deve-se conhecer os mecanismo que tornam os homens assim”: manipuláveis e condicionáveis a “quaisquer ideais, nos quais nem precisam acreditar” ou compreender (ADORNO, 1986, p. 34 - 35).

Os periódicos assumem, aliás, papel fundamental na alienação dos lusitanos, visto que suas reportagens são subscritas pelos censores e selecionadas com o intuito de satisfazer os leitores com acontecimentos de fácil assimilação. Para Ricardo Reis e para os dois idosos do Alto de Santa Catarina, os noticiários do cotidiano lusitano e mundial encerram uma maneira “de mitigar o marasmo da vida, procurando principalmente defenderem-se da realidade circundante que se reveste de um caráter ameaçador” (ROANI, 2009, p. 162). Pode-se dizer que para esses leitores de *O século* e de o *Diário de notícias* “o incêndio num sótão do Quartier Latin é mais importante do que uma revolução em Madri” (BENJAMIN, 1985, p. 202). No caso do poeta, esse interesse pelas informações plausíveis e aferíveis imediatamente está atrelado à sua maneira de apreciar a realidade. O que fica evidente na ocasião do assassinato de António Mesquita, o Mouraria. Cidadão simples de Lisboa e desafeto de José Rola, Mouraria é morto com cinco tiros num bairro pobre de Lisboa. Após escutar a notícia do caso, Ricardo Reis é tomado pela curiosidade e se vê “tentado a ir a esse funeral”. E efetivamente vai. Mas não acompanha todo o cortejo, pois logo as pessoas da procissão começam a desconfiar daquele “senhor tão bem-posto” (SARAMAGO, 2010, p.148). Ainda, como era hora do almoço, decide voltar ao hotel, e é atendido por Ramón ao se postar em sua mesa. Nesse momento, se o garçom lhe perguntasse a respeito do assassinato, explicar-lhe-ia com riqueza de detalhes. No entanto, o empregado lhe solicita que, num momento oportuno, elucide as notícias sobre a revolução espanhola. Embora essa conversa de esclarecimento não ocorra, pois é evidente que Ricardo sabe menos do que Ramón – o diálogo exemplifica com impressionante simetria a frase mencionada de Walter Benjamin. E explicita a inclinação do heterônimo para os eventos sociais geralmente planejados, nos quais as explicações podem ficar suspensas no nível da oração, como numa manchete: *José Rola mata Mouraria com cinco tiros após supostamente ter sido enganado*.

A complexidade desses fatos é facilmente condicionada ao nível da simples leitura rápida e descompromissada, e o relato jornalístico pode adquirir traços de melodrama-sensacionalista. A posição do vilão é preenchida pelo bandido-sem-piedade, a da vítima pelo pobre-coitado-sem-direito-de-defesa, e o combate tem sua explicação pautada em temas característicos de narrativas arcaicas: amor, traição, ódio, honra etc. Para o leitor preso às aparências, o forte apelo popular que simplifica a informação se transforma numa enganação divertida. A manchete encobre o contexto social do evento e lhe concede a falsa percepção de totalidade – lê-se a chamada sucinta e tem-se o conhecimento do fato. Nas palavras do romance, a notícia é como “o anúncio: um labirinto, um novelo, uma teia” (SARAMAGO, 2010, p. 85) na qual os indivíduos se emaranham devido à singeleza enunciativa.

Aliás, a percepção de mundo do eu-lírico é simétrica à do leitor desprezioso dos jornais: caracterizando-se por se limitar a observar a realidade na superficialidade. Ao dedicar grande atenção aos títulos-minimalistas-de-letras-garrafais e nos reclames-de-compra-e-venda-de-objetos, Reis permanece alheio até mesmo às demonstrações de pobreza e de violência que permeiam o crime cometido por José Rola. A partir do ideal poético, o “personagem capta e absorve as imagens e os dados oferecidos pela informação jornalística, mas sem penetrar ou entender a dinâmica profunda das transformações sofridas pelo “seu mundo”” (ROANI, 2003, p. 163).

O descompasso se exacerba quando se combina a visão parcial do personagem com as modificações sociais ocorridas na década de trinta. Multifacetado, o ambiente ideológico desse momento histórico carece de discernimento sobre as posições políticas de um contexto em vias da bipartição entre esquerda revolucionária e direita autoritária para ser compreendido. Para um indivíduo cuja concepção de política se movimenta na ambivalência entre monarquistas e republicanos, a construção dessa consciência é improvável, embora ocorra ao longo de sua trajetória à revelia de suas escolhas.

O contexto externo à literatura de Reis é constituído por conjunturas ideológicas que condicionam a compreensão dos acontecimentos e dos discursos independentemente da instância enunciativa. Por isso, mesmo o verso pretensamente fechado em seu significado – “sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo” – pode assumir outros sentidos nesse outro “mundo”. Caracterizado pela singeleza das manchetes, o excerto carrega a apreensão contemplativa e a postura do escritor diante dos noticiários. Assim, ao ser pronunciado pelo heterônimo, evidencia uma concepção literária e filosófica que transborda como ensinamento a ser concretizado no dia a dia. Mas o que aconteceria se fosse pronunciada por outro personagem do romance? Victor, por exemplo. E se essa oração saísse da boca desse agente da PIDE, qual seria seu significado?

Num contexto no qual é exaltado o silenciamento do que possa afrontar ou questionar as bases do governo autoritário lusitano, esse “contentar-se” se assemelha ao exigido daqueles desgostosos com a situação de Portugal. E assume um tom de ameaça, alocando junto das demais frases do polícia da repressão de Salazar. Do ponto de vista do salazarismo, António não foi “sábio” ao tentar desviar o navio da armada para defender a manutenção do estado democrático espanhol. O irmão de Lídia e seus companheiros são mortos, pois não se conformam com a revolução militar de Franco apoiada pelos dirigentes portugueses. Todavia, pelo lado dos combatentes, “se contentar” com a situação de desmando que aflige a Península é um absurdo, e a inação corrobora as mortes dos dois mil da Praça dos Touros. Esses exemplos evidenciam o quanto não há como diferenciar o dito de quem o diz e enfatizam o antagonismo entre a conjuntura amena e relativamente simples do universo poético e a realidade externa: conflitiva e repressora. Dessa forma:

Se o espetáculo do mundo ou se o desastre do mundo ou que quer que seja que aconteça no mundo, nos toca a nós, aí deixamos de contentar-nos com o espetáculo porque, de uma maneira positiva ou negativa, somos tocados por ele. E portanto a sabedoria não consiste nessa espécie de alheamento, porque como é que podemos contentar-nos com o espetáculo do mundo? (REIS, 1998, p. 119)

Nessa perspectiva, nem sequer o narrador de *O ano da morte de Ricardo Reis* pode permanecer inalterável perante os eventos que descreve. E, por isso, – no romance de Saramago, tal qual nos de Proust e Kafka – “o comentário está de tal modo entrelaçado com a ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental da sua relação com o leitor: a distância estética” (ADORNO, 2012, p. 61). Essa redução da distância entre o enunciado e o enunciador é essencial à narrativa estudada, pois, caso ficasse impassível aos acontecimentos do mundo, aquele assumiria a cadeira do sábio-espectador-passivo. Adotaria o lugar do divo intocável ou omissor “à confrontação com o horror” (ADORNO, 1986, p. 37). Ao descer dos céus narrativos, o narrador recria e comenta o cenário conturbado europeu do entreguerras. E cobra um comportamento participante do leitor diante do texto. Desse modo, para o relato apresentar a sua potencialidade significativa e denunciante é imprescindível uma postura consciente e ativa também de quem decidiu lê-lo. Isso fica

claro, por exemplo, no relato da morte dos dois mil espanhóis na Praça de Badajoz, que é narrado assim:

Badajoz rendeu-se. Estimulado pelo entusiástico telegrama dos antigos legionários portugueses, o Tércio obrou maravilhas, tanto no combate à distância como na luta corpo a corpo, tendo sido particularmente assinalada, levada à ordem, a valentia dos legionários portugueses da nova geração, quiseram mostrar-se dignos dos seus maiores, a isto se devendo acrescentar o efeito benéfico que sempre tem nos ânimos a proximidade dos ares pátrios de Badajoz rendeu-se. Posta em ruínas pelos continuados bombardeamentos, partidas as espadas, embotadas as foices, destroçados os cacetes e mocas, rendeu-se. O general Mola proclamou, Chegou a hora do ajuste de contas, e a praça de touros abriu as portas para receber os milicianos prisioneiros, depois fechou-se, é a fiesta, as metralhadoras entoam olé, olé, olé, nunca tão alto se gritou na praça de Badajoz, os minotauros vestidos de ganga caem uns sobre os outros, misturando os sangues, transfundindo as veias, quando já não restar um só de pé irão os matadores liquidar, a tiro de pistola, os que apenas ficaram feridos, e se algum veio a escapar desta misericórdia foi para ser enterrado vivo. (SARAMAGO, 2010, p. 403)

Bem diferente da cobertura jornalística pretensamente imparcial, essa cena leva em cada uma de suas palavras a marca do sujeito que conta. Enquanto o periódico lusitano registra o conflito com uma foto e uma manchete-legenda, recompõe-se minuciosamente o episódio. Mas, antes, inicia com um período curto, o qual antecipa o desenrolar do fato e carrega pretensamente o desfecho da peleja: “Badajoz rendeu-se”. Quem relata ocupa uma posição distanciada nesse primeiro contato: como os jornalistas perante as notícias e os narradores Realistas diante das histórias. Porém, a frase imparcial e supostamente transparente de sentido (periodística) denuncia o comparecimento do eu-narrativo justamente pelo uso reflexivo e pelo tom irônico e crítico que assume na conjuntura em que é posta. Conforme o falecido Fernando Pessoa, “a ironia é sempre máscara” e – no caso mencionado – encobre a realidade: a de que não há rendição, tampouco auto-rendição. O que ocorre é um massacre no qual ficam evidentes as disparidades entre os combatentes. Enquanto os portugueses demonstram a sua “valentia” com revólveres e bombardeios, os espanhóis se defendem com “espadas, foices, cacetes e mocas”. Assim, o narrador se desmente ao recriar o feito português e – ao se contradizer intencionalmente – desdiz os meios de comunicação e o discurso histórico da consagrada História na qual os eventos são descritos do ângulo do invasor e não das vítimas. A crueldade e a covardia dos acontecimentos são ainda sarcasticamente – com riso amargo – comparadas ao espetáculo violento de uma tourada. Nele, o do dono da capa é o português bem armado. O animal acuado é o povo pacato espanhol. E a posição do público é ocupada pela população portuguesa que por meio das armas grita “olé” na “fiesta” da praça de touros.

Essa cena exemplifica a recusa pela neutralidade discursiva própria aos periódicos portugueses. Desse modo, o narrador não se personifica somente nos comentários, mas também no modo de encarar e descrever os acontecimentos. Deixa-se tocar pelo “espetáculo do mundo”. Abdica da longínqua impessoalidade temporal e espacial e critica o sujeito que se deslumbra com a falsa imparcialidade das “verdades”. Portanto – ao descer dos céus ao campo do conflito – desestabiliza o leitor, tal como se refere Adorno sobre os romances de Kafka:

(...) por meio de choques ele destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida. Seus romances (...) são a resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite

mais a observação imparcial e nem mesmo a imitação estática dessa situação.
(ADORNO, 2012, p. 61)

Além disso, é como se essa contrariedade à distância estética abarcasse também uma oposição ao discurso de abstenção do salazarismo diante do ambiente político e dos conflitos diplomáticos e bélicos da década de 30. Nesse inverossímil descompromisso gravitante – por um lado – Portugal não abandona a proximidade histórica da Inglaterra e, do outro, não se opõe ao fascismo italiano e ao nazismo alemão, com os quais mantinha afinidades ideológicas. Desse modo, o alheio Estado se torna falso admirador das disputas dos grandes países e vira notícia “naquele jornal de Genebra, Suíça, que longamente discorre, e em francês, o que maior autoridade lhe confere, sobre o ditador de Portugal, já sobredito, chamando-nos de afortunadíssimos por termos no poder um sábio” (SARAMAGO, 2010, p. 305).

Há uma humanização do enunciador de *O ano da morte de Ricardo Reis* – o qual possui a sua parcela de ignorância. Ela o afasta da concepção divina de sabedoria e/ou da figura do ditador de pretensioso conhecimento pleno – nos termos do George Orwell. Tanto narrador quanto o poeta aprendem ao longo da história: um com o que relata, o outro com o que vive, e é como se a estrutura do romance Realista se transfigurasse em outra personagem. A voz por trás da história seria então a de um intelectual esclarecido de origem portuguesa, contrário ao salazarismo, tensionado ideologicamente à esquerda, mas com a vista livre de ortodoxismos mistificantes, e caracterizado por uma voz coletiva, na qual inclui com paridade o leitor. Ele não estaria acima de ninguém e, por isso, o seu texto de fluência oral é resultado de autores lidos e de indivíduos escutados – sendo, aliás, essas duas últimas atividades muito humanas. Como escreve João Marques Lopes:

O narrador imparcial, objetivo e tendencialmente fiel à história como certos romances históricos do século XIX não tem nada a ver com seu projeto ficcional; pelo contrário, este pede um narrador disseminado pela matéria narrativa como voz coletiva aberta à identificação do leitor (...) (LOPES, 2010, p. 218).

O narrador se assemelharia às pessoas anônimas com quem Reis se depara nas suas andanças por Lisboa. E essa similaridade se intensifica quando se examina a cena da chegada de Reis.

Aqui o mar acaba e a terra principia. Chove sobre a cidade pálida, as águas do rio correm turvas de barro, há cheia nas lezírias. Um barco escuro sobe o fluxo soturno, é o Highland Brigade que vem atracar ao cais de Alcântara. (SARAMAGO, 2010, p. 7)

A primeira impressão é de que o foco narrativo esteja dentro do navio. Assim, Ricardo Reis observaria o “mar acabando” e “terra começando” e teria seu olhar filtrado pelas palavras do narrador – artifício usual em relatos em terceira pessoa nos quais onisciência e onipresença são constantes. Dessa feita, o enfoque se aproximaria, pois, da percepção do passageiro e estaríamos dentro da cabeça de Reis – o que, no entanto, não ocorre nessa cena. Nela, um sujeito anônimo observa do cais a vinda do navio, tal qual se esperasse um amigo ou parente. A palavra essencial é o “aqui”, pois marca a posição do enunciador e o ponto de referência. O mar acaba e a terra inicia do ponto de vista daquele que observa o barco do porto. Portugal principia sob os pés de quem espera, de quem vive naquele país, visto que o observador do píer define as formas do navio cuja imagem surge da escuridão: “Um barco escuro sobe o fluxo escuro, é o Highland Brigade”. Além disso, a caracterização do movimento do Highland – cuja força está

concentrada nos vocábulos “sobe” e “fluxo” – apresenta a vitória e a simbiose do barco e da água na visão do espectador inerte. Por fim, o verbo “vir” no presente do indicativo representa a aproximação da embarcação daquele que aguarda a sua entrada no “cais”. Impressiona então a marca da presença até mesmo espacial do narrador logo nas primeiras linhas do romance. Isso o coloca ao lado dos inúmeros sujeitos inominados no “roman [dont] peuple le quotidien de Lisbonne de présences à la fois parfaitement banales (...) et inouïes, comme l’était le poète lui-même.” (MOURA, 1996, p. 283).

É como se houvesse dois personagens centrais e antagônicos cujos modos de encararem o “mundo” fossem contraditórios e permanecessem em locais distintos: um diante dos olhos do leitor e outro colado aos seus ouvidos. Quem narra permanece na penumbra do relato (à semelhança do fantasma pessoano, ora surgindo, ora desaparecendo) e Ricardo Reis se dirige a ela. Embora haja contradição entre eles, esse fato não diminui o apreço do primeiro pelo segundo. Por isso, espera-lhe no cais e lhe acompanha durante os meses nos quais ocorre a tomada de consciência e a perturbação da indiferente-contemplação-da-realidade. Ao final, o heterônimo é tocado pela cena da morte dos revolucionários no porto, e as perspectivas deles sobre o real se aproximam. Nesse instante, Reis rejeita as brutais mortes dos marinheiros e decide seguir Fernando Pessoa. Antes, porém, resolve deixar “o mundo aliviado de um enigma”. Essa atitude, então, explicita que a sua concepção de sabedoria perde o sentido, visto que abandona a possibilidade de ficar à mercê da realidade. E, num dos seus últimos diálogos com Fernando Pessoa, a palavra “mundo” reaparece com um sentido distinto daquele que fazia referência ao universo bucólico. Agora designa a materialidade repulsiva da realidade conturbada e enigmática com a qual convive. Nesse momento, o escritor de verve clássica some na escuridão, e o seu desaparecimento desvenda os horrores do período histórico.

O ano da morte de Ricardo Reis e outros textos de Saramago reposicionam o intelectual na sociedade e enaltecem a sua condição de cidadão para além de sua atividade como escritor. Desse modo, a trajetória de Ricardo Reis é exemplar da impossibilidade de se separar a apuração estética – mesmo que muito qualificada, como no caso do escritor pessoano – e comprometimento com a realidade social e histórica. No entanto, não se deve confundir comprometimento com a realidade, exaltado em *O ano da morte de Ricardo Reis*, com engajamento político cego. O que há é o oposto. Esse romance é um dos mais impressionantes exemplos de narrativa que desacomoda as posições estáveis de quem lê – como já foi dito nas palavras de Adorno. Como Walter Benjamin escreve e Saramago explicita com seus romances: “uma obra literária só pode ser correta no sentido político quando for também correta em sentido literário” (BENJAMIN, 1987, p.121). Em concepção contrária e complementar, *O ano da morte de Ricardo Reis* pontua as responsabilidades do intelectual ao explicitar que o compromisso com o trabalho artístico não pode lhe obnubilar a visão do contexto no qual vive, das suas escolhas e dos seus atos. Portanto, o desvio reprimível é o da inércia dos escritores que “acrescentam, à escuridão intrínseca do acto criador, as trevas da renúncia e da abdicação cívica” (SARAMAGO, s/d., s/p.), pois “o pior de tudo talvez nem sejam as palavras ditas e os actos praticados, o pior, porque é irremediável definitivamente, é o gesto que não f[eito], a palavra que não d[ita], aquilo que teria dado sentido ao feito e ao dito” (SARAMAGO, 2010, p. 144).

2 De como Reis foi tocado pelo espetáculo do mundo: o jogo...

Não creio que haja maior respeito do que chorar por alguém que não se conheceu
(José Saramago)

Diferentemente do tabuleiro de xadrez em que se joga às claras, o da História possui pontos de luz centrados nos joguetes do próximo lance. Diversamente do romance de Herbert Quain, aos adversários do entreguerras não basta prestar atenção à posição das peças para se antecipar ao próximo lance ou desvendar o mistério: há que se pensar sobre as casas ocupadas e antever os movimentos do oponente. Em sentido genérico, esse parece ser o contexto histórico português e, de modo mais amplo, o europeu no entreguerras. De forma específica, esse é um modo de conceituar a estrutura de *O ano da morte de Ricardo Reis*.

Enquanto o governo de Salazar faz demagogia com os vizinhos apoiando um e outro e mantém seu *status quo* nas províncias de além-mar, movimentos rebeldes internos se articulam contra os desmandos na Península Ibérica. Nenhuma dessas posições pode ser explícita. Caso contrário, criar-se-iam “incidentes diplomáticos” e/ou perseguições violentas – como no caso dos marinheiros. É evidente a tematização desse momento nebuloso e conturbado na superfície do romance, naquilo que é enunciado e descrito ao longo da obra. No entanto, esse motivo perpassa e condiciona profundamente a estrutura da narrativa, e *O ano da morte de Ricardo Reis* se caracteriza pela junção constrativa entre a claridade das odes do poeta pessoano e a atmosfera obscura de Lisboa, a qual mimetiza a própria condição histórica intempestiva.

O romance é – em alguns aspectos – amálgama das reduzidas certezas e das nebulosas e pululantes incertezas do contexto político europeu e lusitano a qual se constitui numa penumbra pela qual Lisboa e seus habitantes são cobertos. A atmosfera do romance é a síntese entre o claro e o escuro. É a expressão da conjuntura política e social do pré-segunda guerra e do período inicial de consolidação do Salazarismo. E sedimenta-se no perfil e na trajetória dos personagens. O que está presente na cena do interrogatório de Ricardo Reis. Enquanto o heterônimo pessoano tem a vida devassada pelo Doutor-Adjunto, que lhe questiona sobre como vivia no Brasil, sobre os seus amigos brasileiros e portugueses e sobre os motivos que lhe fizeram retornar, o policial é obscurecido. Não se sabe nada a respeito de sua aparência, de sua identificação ou de sua reação às respostas. As razões da convocação também não são apresentadas. Na cena, o representante do Estado lhe enxerga, mas não é visto pelo poeta. E é imperceptível ao leitor. Quem estabelece a relação entre o interrogador e o inquirido é Victor – o diminuto agente da PIDE, que é encarregado de acompanhar os passos do poeta. Caracterizado pelo cheiro inconfundível de cebola, o humilde policial tenta ser discreto nas investigações, mas o odor lhe denuncia. Como se percebe no romance, Victor se coloca numa zona limítrofe entre a claridade acusadora de um fedor “eloquente, que vale cada um por cem discursos, dos bons e dos maus, cheiros que são como retratos de corpo” (SARAMAGO, 2010, p. 257), e o anonimato da escuridão dos caminhos lisboetas iluminados a candeeiro. Além disso, esse personagem é a associação da inconsciência sobre a realidade com a postura autoritária, ou seja, é a meia-luz entre o inquirido e o inquiridor.

Ao se analisar o personagem contrastante dos policiais da PIDE, Daniel, percebe-se que o marinheiro também é um indivíduo de aparência e de presença imprecisas. O perfil do personagem é arrolado e definível, embora Reis e o leitor nunca tenham o visto. Desse modo, o irmão de Lídia participa de várias cenas do romance, mas não está presente em nenhuma. O próprio destino dele é conhecido indiretamente na “continuação da notícia na página central dupla,(...) ao fundo, em normando, Morreram doze marinheiros, e vinham os nomes, as idades, Daniel Martins, de vinte e três anos” (SARAMAGO, 2010, p. 426).

Esse aspecto da composição dos personagens do doutor-adjunto, de Victor e de Daniel pode ser estendido a outros do romance. Por exemplo, Marcenda desaparece fisicamente da narrativa após desistir do tratamento de seu braço desanimado, mantendo-se presente por meio das cartas, até elas também serem esquecidas. Outro sumiço é o de Lídia. Depois dos disparos contra os insurgentes, a empregada não é mais vista no hotel de Salvador. E deixa algumas questões em suspenso: estaria grávida de Reis? Qual o seu fim – terá sido capturada devido ao seu parentesco com um inimigo do Governo? Pelo ar irônico de Salvador, o qual – ao ser questionado sobre o paradeiro da arrumadeira – diz que deveria estar “na polícia, que este caso deve meter polícia, é mais do que certo” (SARAMAGO, 2010, p. 423), a impressão é de que ela fugiu ou foi detida. Mas isso não fica claro. Sem a intenção de examinar a trajetória e a forma de criação de todos os personagens – por fim o indivíduo mais representativo dessa dicotômica entre a visível-presença e ausência-permeada-de-incertezas é Fernando Pessoa. Ele está entre a vida e a morte e tem autonomia sobre a sua materialidade, pois como diz: “Essa é outra vantagem de estar morto, ninguém nos vê, querendo nós, Mas eu vejo-o a si, Porque eu quero que me veja” (SARAMAGO, 2010, p. 325). Assim, o percurso do autor de *A mensagem* é de um contínuo apagamento de seus traços físicos até se extinguir ao lado de Ricardo Reis. Portanto, a realidade nebulosa nitidamente recriada nas chuvas incessantes da anoitecida Lisboa não fica somente no nível aparente da narrativa, mas interpenetra e se presentifica nos contornos e na trajetória das figuras humanas apresentadas na obra. É como se a temática da (H)história se materializasse em seus indivíduos. Os mencionados sujeitos que somem diante dos olhos sem deixarem rastros talvez representem, então, aqueles que verdadeiramente foram emudecidos e presos pelos soldados de Salazar, e os que sem perspectiva num país empobrecido pedem ao Estado ou a Nossa Senhora de Fátima o mínimo para continuar existindo.

Por isso, há também os homens que mantêm a obscuridade como posição privilegiada para o contra-ataque. Às escondidas, organizam-se, por meio de ideologias reprováveis, para combater o sistema imposto e exteriorizarem as desigualdades do país. Além de apagadas socialmente, essas pessoas ficam distantes da luminosidade da História, como se nunca tivessem feito parte do jogo. Essa parcialidade da menção histórica e social – a qual simbolicamente conserva os insurgentes do *Dão* aprisionados no campo de concentração do Tarafal e nega a existência dos empobrecidos – explicita com mais ênfase a impossibilidade de se compreender o curso dos acontecimentos do passado ou do presente pela pura observação dos seus movimentos. Saramago enuncia a Ricardo Reis que a exterioridade não é clarividente como ele acredita ao lhe colocar em contato com personagens de características e percursos exemplificativos dos fatos históricos representados. Por ser tão Realista ao reconstruir as tensões da década de 30, *O ano da morte de Ricardo Reis* é levado quase à irrealidade, na qual “parece, tudo isto um sonho” (SARAMAGO, 2010, p. 423). O autor fantasma que permanece no limiar entre a vida e a morte por nove meses, a jovem de braço inexplicavelmente imóvel e os personagens desaparecidos pontuam de forma impressionante os anos disformes, traumáticos e retesados pelos quais passou o velho mundo e especialmente a Península Ibérica durante o autoritarismo.

Outro aspecto estrutural importante é a divisão simétrica entre o período que Ricardo Reis habita o Hotel Bragança e o que mora no Alto de Santa Catarina. Sendo o romance dividido em dezoito capítulos não numerados, o poeta se hospeda por nove capítulos no quarto de Salvador e vive os outros nove de vista para mar. Exatamente ao término da nona parte, começa a procura por um imóvel. E a mudança acontece precisamente no início do décimo, o que denota a intentada arquitetura do relato e enaltece as conseqüências das tensões às quais Reis vinha sendo exposto no centro de

Lisboa. Nesse sentido, o interrogatório do Doutor-Adjunto – que acontece momentos antes da tomada de decisão – talvez elucide uma das causas da decisão repentina de troca de moradia.

Ricardo Reis parece se mudar para o segundo andar do Alto de Santa Catarina a fim de se isolar e se proteger dos problemas visíveis: o da violência, o da pobreza do centro e o da perseguição da polícia. Além disso, a distância do prédio encobre melhor também os seus encontros noturnos com Lídia. Do fundo de sua caverna, diz em voz alta: “Eu moro aqui, é aqui que eu moro, é esta a minha casa, é esta, não tenho outra, então o cercou um súbito medo, o medo de quem, em funda cave, empurra uma porta que abre para a escuridão doutra cave ainda mais funda, ou para a ausência, o vazio, o nada, a passagem para um não ser” (SARAMAGO, 2010, p. 220). A exaltação da posse absoluta do imóvel borra o ambiente de dúvidas e de medo ocasionado pelas lembranças dos episódios sobrevividos do bairro lá debaixo. Aquela realidade de inexatidão e de receio que se opõe à bem acabada e retilínea figura de Camões – com quem o poeta se depara frequentemente em suas andanças – dá lugar, pouco a pouco, às cenas ocorridas no interior do apartamento com vista para a estátua disforme de Adamastor. É como se Ricardo Reis passasse da condição impassível da estátua do poeta épico ao sofrimento deformador do monstrengo. Esse deslocamento lhe denuncia a condição de pavor e de descontentamento silencioso. O que o aproxima das feições da estátua de iminente clamor angustiado – “O Adamastor não se voltou para ver, parecia-lhe que desta vez ia ser capaz de dar o grande grito” (SARAMAGO, 2010, p. 428). No intuito de fugir do conflito, o heterônimo cai em seu colo.

Pela ironia da constituição do livro de Saramago, o ex-hóspede – que acredita salvaguardado na elevada habitação – descobre durante os bombardeios que “morar [ali] perto era um privilégio, não há melhor sítio em Lisboa para ver entrar e sair os barcos” (SARAMAGO, 2010, p. 422). No meio do fogo cruzado, o intelectual apreende com os olhos espantados e marejados o que lia ou ouvia protegido no interior do seu lar. Sensibilizado pela ameaça e em privilegiado ponto de observação, vê-se como integrante daquela disputa: “Ricardo Reis sentou-se num banco, sentaram-se depois ao lado dele os velhos, que escusado será dizer, quiseram meter conversa, mas o senhor doutor não responde, está de cabeça baixa como se estivesse sido ele o que quis ir ao mar e acabou apanhado na rede.” (SARAMAGO, 2010, p. 423). Bem diferente da estátua do D’Artagnan português – que sublima os feitos do passado lusitano – o escritor baixa a cabeça diante dos atos lamentáveis e chora como o personagem dos *Lusíadas*. O seu gesto deflagra a inconformidade com aquela realidade, a qual caracteriza a passagem dos traços impassíveis da estátua de Camões à sensibilidade em choque de Adamastor.

É interessante notar que na cena do bombardeio o narrador se posiciona ao lado do poeta e lhe acompanha todos os movimentos ao longo do embate, descrevendo as suas reações. Algo diverso do que acontece no episódio do comício. Para demonstrar outro aspecto do modo de criação de Saramago e desenvolver mais um pouco o tema abordado nesse artigo, analisar-se-á nesse momento a cena do encontro dos partidos antidemocráticos.

Nesse ponto, tomam-se de empréstimos as considerações de Erich Auerbach arroladas no impressionante capítulo de Mimesis: “A Cicatriz de Ulisses”. Na primeira parte de seu livro, o crítico austríaco apresenta as diferenças entre a estrutura narrativa da *Odisséia* e a do texto Bíblico. Segundo ele, o texto grego possuiria um único plano no qual não permanece “nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado”. Assim, as dúvidas e incertezas são sanadas num “presente espacial e temporal” (AUERBACH, 2011, p. 5). Quando o episódio da cicatriz surge, e Ulisses está na iminência de ser

descoberto, Homero suspende a história, presentifica o passado e desvela minuciosamente o evento que gerou a marca do herói. No entanto, não o faz com o intuito de gerar tensão, pelo contrário, narra desse modo a fim de completar a “cena e a consciência do leitor” (AUERBACH, 2011, p. 3). O texto clássico é constituído, então, de um único plano em que coexistem e se alternam presente e passado, e no qual se representam “os fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis em todas as suas partes, claramente definíveis em suas relações espaciais e temporais” (AUERBACH, 2011, p. 4). Por isso, não há no estilo homérico “nenhum sentido oculto” (AUERBACH, 2011, p. 8), o leitor adentra num mundo fechado que possui sentido em si. Não há ensinamentos ou lacunas.

O contraponto ao estilo homérico é o bíblico, e o episódio exemplar é o do sacrifício de Issac. Enquanto na *Odisséia* não existe hierarquia entre planos, os quais permanecem num mesmo patamar, claros de sentido – o Velho Testamento se funda no nível da sugestão. No texto sagrado, somente se narra e se delinea aquilo que é de suma importância para “a meta da ação” (AUERBACH, 2011, p. 5). O tempo e o espaço são indefiníveis e interpretáveis, e os personagens são enigmáticos, pois frequentemente não se sabe o que pensam ou sentem.

Sem o objetivo de apresentar a completude dos argumentos de Auerbach – o que seria um equívoco num estudo de pequeno fôlego – aponta-se a estrutura apresentada pelo crítico para os dois textos, e recomenda-se a leitura do capítulo no qual são expostos outros motivos para a existência dessas maneiras distintas de narrar. O objetivo daqui para frente será de apresentar rapidamente que o episódio do comício – espécie de evento síntese do romance de Saramago e dos argumentos expostos até o momento – se assemelha mais à forma de narrar do texto bíblico. Ou seja, explicitar-se-á que o evento descrito possui lacunas e incertezas que são forjadas de maneira similar às apresentadas na escritura Sagrada, mas por razões distintas.

A reunião dos membros do autoritarismo europeu – falangistas, fascistas e nazistas – acontece na Praça dos Touros do Campo Pequeno. Ela dura aproximadamente cinco páginas na edição da *Companhia das Letras*, indo da página 406 à 411. A cena inicia no parágrafo: “Em toda a sua vida Ricardo Reis nunca assistiu a um comício político” (SARAMAGO, 2010, p. 406) e transcorre até o trecho em que Reis afirma: “A comícios não torno” (SARAMAGO, 2010, p. 411). Logo na abertura é exposto os motivos da “cultivada ignorância” do heterônimo, cuja explicação estaria “na educação que recebeu, nos gostos clássicos para que se inclinou, um certo pudor também” (SARAMAGO, 2010, 406). Mais algumas linhas, e acompanha-se o surgimento da curiosidade de Reis pela reunião dos sindicatos e os seus pensamentos por meio de discurso indireto livre: “como será juntarem-se milhares de pessoas para ouvirem discursos, que frases e palavras aplaudirão, quando, porquê, e a convicção de uns e dos outros, os que falam e os que escutam, as expressões dos rostos e dos gestos”. Movido pelo desconhecimento, decide ir à reunião e cedo toma um táxi. Ao chegar se vê confundido com os bancários “num refluxo caudal humano” (SARAMAGO, 2010, p. 407). E pelo acaso, entra na Praça lotada acompanhado daqueles indivíduos do mundo prático e lucrativo. Até esse momento, a estrutura da narrativa lembra a precisada por Auerbach ao definir o relato grego: precisão espacial; demarcação temporal; consciência dos pensamentos e definição do perfil da personagem. O passado e presente estão num mesmo plano; abre-se para o passado que explica os motivos de seu temperamento; inicia-se o relato do interesse do poeta pelo comício e apresenta-se a Praça dos Touros do Campo na década de 30. No entanto, no próximo parágrafo, Ricardo Reis desaparece do romance. Entre o início e o final do ajuntamento, o leitor fica ciente apenas de que o intelectual “arranjou um bom lugar” (SARAMAGO, 2010, p. 407), embora o anfiteatro

estivesse lotado. Durante esse hiato, o narrador focaliza e comenta o que ocorre na arena. Sabe-se, então, que os espectadores “estendem o braço freneticamente, levantam-se e sentam-se sem descanso, de cada vez que uma insígnia entra ei-los de pé, saudando a romana” (SARAMAGO, 2010, p. 408). Mas não há menção às atitudes e consideração de Ricardo. Enquanto o poeta aparentemente se mantém inerte e supostamente inconsciente, o enunciador descreve minuciosamente os acontecimentos. Tece observações sobre a apresentação dos sindicatos. E faz comparações irônicas entre o visto e o lembrado. O que ocorre, por exemplo, quando cita a frase latina: *o tempora, o mores*, frase de lamentação de Cícero, pronunciada depois de uma tentativa de assassinato. Nela, o senador condena a imoralidade dos que se vendiam por dinheiro, e o narrador saramaguiano a utiliza para afirmar a desnecessidade de dinheiro para a corrupção dos adoradores de insígnias. Algumas frases a seguir, a multidão delira com a entrada das “entidades oficiais” que ocupam o palanque. Logo após, entram os representantes do fâscio italiano, que se mantêm à direita, e o oficial nazista, que fica à esquerda. Como já foi dito, todos esses indivíduos estendem o braço à multidão, a qual corresponde com menos habilidade, mas com muita vontade de aprender. Para completar o evento, entram os atrasados falangistas. A comoção da massa chega ao ápice quando todos em pé – “como um único homem” – gritam ensandecidos e em várias línguas “morte ao bolchevismo” (SARAMAGO, 2010, p 409).

E Ricardo Reis, o que faz nesses instantes de exibicionismo e louvação? O que pensa sobre aquilo? O que os convivas pensam sobre aquele indivíduo que possivelmente não participa da “festa”? Qual o sentimento do poeta diante de tal efusão? Simplesmente não se sabe. E aparentemente a resposta é *nada*. Somente ao fim do comício, volta-se a acompanhar o escritor, “que esteve todo este tempo ao ar livre, com o céu por cima da cabeça, sente que precisa de respirar, de tomar ar”. Já em casa, ele:

...compreendeu que em todo o caminho não pensara no que tinha visto ou ouvido, julgara que sim, que viera a pensar, mas querendo recordar agora não encontrava uma única ideia, uma reflexão, um comentário, era como se tivesse sido transportado por uma nuvem, nuvem ele próprio, apenas pairando. (SARAMAGO, 2010, p. 410 – 411)

O modo de narrar bíblico – que não aponta indecisões, pensamentos e somente relata o essencial do trajeto de Abraão, pois tem consciência plena do seu dever como fiel e temente a Deus – passa a caracterizar a inação e a inconsciência do heterônimo pessoano. Saramago cria um efeito similar ao utilizado no antigo testamento, mas com objetivos e com propósitos distintos. Desse modo, a temática do romance e a discussão da responsabilidade política e cívica do intelectual se engendram na maneira com se edifica essa e outras cenas do romance. *O ano da morte de Ricardo Reis* é erigido no limiar oscilante entre a evidência e a obnubilação. Os personagens e os acontecimentos ora ocupam a zona fulgente, ora a escuridão – à semelhança de Fernando Pessoa. O que fica evidente ao se comparar a cena do comício e a do bombardeio. Nessa última, o leitor acompanha os tiros de dentro da residência do Alto de Santa Catarina, desce as escadas e chega ao jardim do prédio junto a Reis. O foco está sobre ele. Mais um pouco e se está diante do Afonso de Albuquerque, e o poeta “aperta as mãos sobre o peito, talvez a chorar, talvez com os olhos secos e as faces incendiadas, de repente dando grito porque o Albuquerque foi atingido por um tiro” (SARAMAGO, 2010, p. 422). De cabeça baixa e com a sensação de quem havia tomado de assalto os navios portugueses, resta-lhe apenas a fuga da violência e o exílio da morte. Assim, o término do romance

marca a finitude de um intelectual tocado e com considerável conhecimento dos problemas do mundo português e europeu. Agora, ele deixa a penumbra da isenção e o contexto idealizado de clarividência do real e escolhe conscientemente o caminho da morte e denuncia, por meio da sua atitude, as atrocidades do mundo – “onde o mar se acabou e a terra espera” (SARAMAGO, 2010, p. 428).

CONCLUSÃO

Tendo escrito em 1984, ou seja, dez anos após a revolução que muda o quadro político de Portugal e cujas alterações trouxeram esperanças de profundas transformações sociais, Saramago compõe *O ano da morte de Ricardo Reis* claramente refletindo sobre o lugar do português anônimo ou ilustre diante das condições de instauração e das consequências nocivas do salazarismo. Além disso, o argumento e a forma do romance se remetem também à historicidade do período de sua concepção – a década de oitenta. Dessa forma, Saramago – ao tratar da necessidade de se ter um olhar crítico a respeito da sociedade portuguesa na qual a ditadura se recrudescer – também pondera sobre a importância da participação e da consciência perante as mudanças que reestruturam o país pós-Revolução dos Cravos. Nesse sentido, é um livro duplamente histórico. De um lado, reflete sobre o produto do homem lusitano do passado e de uma “terra” cronologicamente determinada. E, por outro, emana uma sociedade em renovação, na qual também o presente é turbulento, e o futuro, duvidoso. Como diria Fernando Pessoa a respeito de outro tempo: “Tudo é incerto e derradeiro./ Tudo é disperso, nada é inteiro./ Ó Portugal, hoje és nevoeiro.../ É a hora!” (PESSOA, 2008, p. 130). Portanto, para se constituir uma realidade distinta à de Salazar e para que não se propaguem os fatores que sustentaram os nebulosos anos do autoritarismo lusitano, é imprescindível se integrar ao “espetáculo do mundo”.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *Educação após Auschwitz*. In: Sociologia. São Paulo: Ática.
- _____. (2012). *Posição do narrador contemporâneo*. In: Notas de Literatura I. São Paulo: Duas Cidades, 1986.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Moderna, 1984.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, 27 abril 1934. In: *Mágia e Técnica & Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e Técnica & Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- LOPES, João M. *Saramago*. São Paulo: Leya, 2010.
- MOURA, Jean-Marc. L'écriture et la vie selon José Saramago sur *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. In: *Revista Colóquio/Letras. Ensaio, n.º 151/152, Jan. 1999, p. 281-290*.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Introdução, notas e bibliografia de Carlos Felipe Moisés. Rio da Janeiro: BestBolso, 2008.

_____. *Odes de Ricardo Reis: obra poética III*. Organização, introdução e notas de Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2002.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 2008.

ROANI, Gerson L. O jornal como elemento de transfiguração da História em O ano da Morte de Ricardo Reis, de José Saramago. In: *Revista Letras, Curitiba, n. 60, p. 153-176, jul./dez, UFPR, 2003*.

SARAMAGO, José. *Sobre a Literatura, compromisso e a transformação social*. In: <http://josesaramago.blogs.sapo.pt/116599.html>. Acesso: 20/01/2013.

_____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Recebido em: 23/05/2013

Aceito em: 21/10/2013

Publicado em: 23/12/2013

RICARDO REIS: INTELECTUAL OF LIFE IN VERSES BEFORE A COFLICTING REALITY

ABSTRACT: *After some days of journey and under an incessant rain, the English ship Highland Brigade reached Lisbon's port, and amongst passengers Ricardo Reis debarks. He returns to his country of origin, after seventeen years in Brazil, due to Fernando Pessoas's death news. Unaware of the political changes occurred during his exile, the contemplative poet of idealized social understanding tries to remain indifferent to that foggy repressive context of the 1935-1936 period. From the fragmentation of the absorbed and impassive vision of the poet and the disordered episodes to which he is exposed emerge the contradictions that evince his inaptitude to participate of Portugal's conflicting reality – what will make him choose the path of disappearance. Through this essay, the main objective is to sustain that Reis' finitude symbolizes the impossibility of a contemplative intellectual existence during and after Salazar's regime. Also this work proposes to examine how the disagreement between the view of the writer and the social and political facts experienced by him is constructed in the romance. The theoretical assumption underlying of the project is dialectical materialism, whose equating is the relation between literary form and social process. Therefore, the selection of parts of the work and the analysis through the aforementioned method are important aspects of this paper.*

KEY-WORDS: *Intellectual's position; Salazar's regime; The Year of the Death of Ricardo Reis.*