

Vivem em nós inúmeros: a função da intertextualidade em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago^{*}



Iarima Nunes Redü

Mestranda/Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Resumo:

Este artigo tem como objetivo analisar o papel desempenhado pelo uso da intertextualidade na construção do romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. Os conceitos norteadores no que diz respeito à intertextualidade para a análise foram apresentados por Samoyault (2008), Genette (2010) e Jenny (1979), tendo sido apresentados resultados de práticas intertextuais tais como a citação, a referência e a alusão. Os resultados obtidos foram examinados, no fim do artigo, à luz do engajamento ideológico da intertextualidade e do papel dessacralizador de tal prática na obra saramaguiana.

Palavras-chave: Literatura portuguesa, Intertextualidade, José Saramago.

Abstract:

This article aims at analyzing the role played by the intertextual uses in the building of *The Year of the Death of Ricardo Reis* novel, by José Saramago. The analysis leading concepts regarding intertextuality were presented by Samoyault (2008), Genette (2010) and Jenny (1979), and the intertextual data obtained through analysis has been showed in terms of quotation, reference and allusion. The results obtained were examined, on the article's end, with regards to the ideological commitment of the intertextuality and to the dessacralized role played by such practice on Saramago's work.

Keywords: Portuguese literature. Intertextuality, José Saramago.

Resumen:

Este artículo tiene como objetivo analizar el papel desempeñado por el uso de la intertextualidad en la construcción de la novela *El año de la muerte de Ricardo Reis*, José Saramago. Los conceptos de guía con respecto a la intertextualidad para el análisis fueron presentados por Samoyault (2008), Genette (2010) y Jenny (1979) y se ha demostrado resultados de la práctica intertextual tales como la cita, la referencia y la alusión. Los resultados fueron examinados al final del artículo, a la luz del compromiso ideológico de la intertextualidad y de el papel desacralizador de tal práctica en los trabajos de Saramago.

Palabras-clave: Literatura portuguesa, Intertextualidad, José Saramago.

^{*} Recebido em 27 de junho de 2013. Aprovado em 18 de dezembro de 2013

O uso de práticas intertextuais é considerado característica estruturante nos romances de José Saramago de maneira geral, sendo constante em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* em particular. Conforme aponta Adriano Schwartz:

É uma característica fundamental da construção narrativa de José Saramago a absorção da palavra do outro, o que implica a absorção também do sentido dessa palavra que, em seu novo contexto, o qual comanda a interpretação, é transfigurado (Schwartz 2004:31)

O romance aponta a presença de outros textos desde seu título, que remete à obra de Fernando Pessoa e ao fenômeno da heteronímia, passando pelas epígrafes do livro, que mostram de maneira explícita os textos pessoanos, e culminando na revisitação da obra poética de Reis, Campos e Caeiro (além da poética de Pessoa ele mesmo) empreendida ao longo de todo o texto saramaguiano.

Tendo em vista esse diálogo entre discursos entrevisto, torna-se importante conceituar intertextualidade e observar qual foi o tratamento dado a este termo desde que foi cunhado antes de apresentar os conceitos específicos utilizados nas etapas da análise empreendida neste trabalho. Depois dessa revisão teórica, serão apresentados e analisados alguns resultados encontrados ao longo da pesquisa.

Intertextualidade: conceitos norteadores da análise

A intertextualidade é a presença, em um texto de acolhimento, de outro(s) texto(s) sob a forma de citações, alusões, referências, paródias, entre outras práticas de retomada. A retomada dos textos de origem sempre acarreta um deslocamento do sentido original da passagem, devido ao fato de tais textos terem sido transpostos para outro universo textual. Essa revisitação a outros textos é inerente à literatura, que desde sempre se voltou sobre si mesma, em uma espécie de “lembrança circular” (Barthes 2010:45), atualizando seu próprio discurso enquanto o marcava com traços do passado literário. Quanto a essa inerência, Samoyault afirma:

A literatura se escreve certamente em uma relação com o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens. Se cada texto constrói sua própria origem (sua originalidade), inscreve-se ao mesmo tempo numa genealogia que ele pode mais ou menos explicitar. Esta compõe uma árvore com galhos numerosos, com um rizoma mais do que com uma raiz única, onde as filiações se dispersam e cujas evoluções são tanto horizontais quanto verticais. É impossível assim pintar um quadro analítico das relações que os textos estabelecem entre si: da mesma natureza, nascem uns dos outros; influenciam uns aos outros, segundo o princípio de uma geração não espontânea; ao mesmo tempo que não há nunca reprodução pura e simples ou adoção plena. (Samoyault 2008:9)

Embora os textos literários tenham, desde sempre, sido construídos a partir de outros textos, o termo intertextualidade só foi criado na década de 1960, pela semiótica búlgaro-francesa Julia

Kristeva. Kristeva definiu a intertextualidade como um cruzamento, em um texto, de palavras ou enunciados vindos de outros textos (1974:64). Adiante, a autora delimita mais a definição:

uma descoberta que Bakhtine é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo o texto se constrói como mosaico de citações , todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (Kristeva 1974:64) (Grifos da autora).

Essa primeira definição do termo intertextualidade é fortemente influenciada, como é explícito na citação apresentada, pela obra do russo Mikhail Bakhtin, a qual deve sua difusão europeia a Kristeva. Os conceitos bakhtinianos que influenciaram mais diretamente na criação do termo intertextualidade foram o dialogismo e a polifonia.

Uma vez cunhado o termo, o conceito de intertextualidade foi reinterpretado e atualizado por uma série de estudiosos. Roland Barthes, Michael Riffaterre e Laurent Jenny estreitaram o escopo da análise intertextual, ocupando-se de textos literários. Estes autores representariam uma etapa intermediária entre as concepções extensivas e as concepções restritivas da intertextualidade.

Jenny (1979:14) aponta para a banalização em que o termo intertextualidade tinha caído e assume a tarefa de torná-lo “tão pleno de sentido quanto possível”. A seguir, o estudioso francês define intertextualidade como algo que “designa não uma soma confusa e misteriosa de influência, mas o trabalho de transformação e

assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido” (Jenny 1979:14). A intertextualidade, então, é delimitada: Jenny somente se propõe a falar de intertextualidade desde que seja possível encontrar num texto “elementos anteriormente estruturados, para além do lexema, naturalmente, mas seja qual for o seu nível de estruturação” (1979:14), em oposição a uma “intertextualidade fraca” que seria apenas uma alusão ou reminiscência presentes na obra de destino.

A restrição do termo intertextualidade e a identificação de figuras intertextuais apresentadas por Jenny antecipou-se às concepções restritivas do fenómeno intertextual. Tais concepções foram consolidadas por Gérard Genette em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, obra que marcou definitivamente o deslocamento da análise intertextual da linguística para a literatura e inaugurou uma tipologia geral dos vários tipos de ligações que entrelaçam os textos.

Para Genette, a intertextualidade e a hipertextualidade são práticas textuais que se inserem na mais ampla transtextualidade, que ele define como “tudo que o coloca [texto] em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (Genette 2010:11). O teórico francês determina, então, cinco tipos de relações transtextuais, que não são absolutamente estanques e se interpenetram. Dessas cinco relações, interessa ao desenvolvimento deste artigo somente a conceituação de intertextualidade, a qual é definida como uma relação de co-presença entre dois ou mais textos; a presença efetiva de um texto dentro de outro (Genette 2010:12). Constituem práticas intertextuais a citação

(marcada tipograficamente ou não), a alusão, a referência (a qual foi apresentada como prática intertextual por Samoyault, mas não foi arrolada no texto de Genette consultado) e o plágio.

Percebe-se, então, que Genette transforma o conceito de intertextualidade amplo de Kristeva, identificando-o com o novo termo transtextualidade. A intertextualidade, na tipologia de Genette, passa a designar uma relação de co-presença entre dois textos, marcadamente heterogênea, enquanto que a relação homogênea de derivação de um texto em outro é chamada hipertextualidade. Pensando em termos saussureanos, a intertextualidade caracteriza-se como uma relação *in præsentia* entre os textos, que mobiliza o eixo sintagmático da linguagem poética.

Apesar de essa restrição no conceito de intertextualidade ser considerada salutar para uma análise mais detida dos fenômenos intertextuais, ela parece demasiado superficial para um romance como *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, uma vez que esta obra parece ser inteiramente construída a partir de outros textos, sendo o dado intertextual sua característica dominante. Para casos como esse, Samoyault (2008:45) afirma que o levantamento tipológico e descritivo de dados intertextuais, aos moldes do proposto por Gérard Genette, embora sirva como etapa inicial da análise, já não basta para compreender as complexas relações estabelecidas no texto de acolhida entre os diversos intertextos, bem como o significado de uma construção assim em relação à sua série literária.

Devido a isso, optou-se por utilizar a tipologia de práticas intertextuais como etapa inicial na análise de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Posteriormente a essa etapa de levantamento de dados, a apreciação do papel preponderante dos dados intertextuais na construção do romance foi questionada em termos de seus liames e de seu posicionamento ideológico quanto à tradição literária portuguesa. Vale ressaltar que a análise não pretende ser exaustiva, uma vez que o romance analisado é quase inteiramente construído por referências a outros textos e que os limites deste trabalho não se prestam a tal tipo de análise.

Dados intertextuais levantados em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*

Considerando o exposto acerca da intertextualidade conforme Genette, sendo esta uma prática de retomada co-presencial de textos de origem em textos de acolhida, é necessário apresentar as diferentes práticas de retomada de textos anteriores que são englobadas por tal prática. Enquanto a conceituação acerca dessas práticas é apresentada, serão citados dados encontrados em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, os quais serão interpretados ao fim do artigo.

Práticas Intertextuais

A intertextualidade é dividida por Genette (2010) em citação, alusão e plágio. Samoyault (2008), quando retoma o exposto por Genette, adiciona a referência como prática intertextual. A categoria plágio, por implicar uma série de questões jurídicas que não são aplicáveis ao romance analisado nem são da alçada desse tipo de trabalho, não será incluída na análise.

Todas essas práticas intertextuais inscrevem a presença de um texto anterior no texto atual, dependendo, pois, da co-presença entre dois ou mais textos que absorvem o texto anterior em benefício de uma instalação no repertório intertextual do texto atual ou, por vezes, de uma dissimulação desse repertório (Samoyault 2008:48).

Citação direta e indireta

A citação é observada quando o texto original está identicamente presente no texto de acolhida, palavra por palavra. A heterogeneidade entre texto citado e texto que cita é muito marcante e fica explícita quando da presença de citações diretas, ou seja, citações tipograficamente marcadas (seja pelo uso de aspas, seja pelo uso de itálicos, seja pelo uso de separação por espaçamento do texto de acolhida).

Como exemplo de citações diretas em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, podem ser citadas as três epígrafes do romance, citadas,

a seguir, mantendo a grafia e a formatação originais, as quais podem ser encontradas na página V (pré-textual) da edição do romance que vem sendo citada:

Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo.
Ricardo Reis
Escolher modos de não agir foi sempre a atenção e o
escrupulo da minha vida.
Bernardo Soares
Se me disserem que é absurdo fallar assim de quem nunca
existiu, respondo que também não tenho provas de que
Lisboa tenha alguma vez existido, ou eu que escrevo, ou
qualquer cousa onde quer que seja.
Fernando Pessoa (Saramago 2010:V)

A citação indireta é observada quando o texto original, embora textualmente citado no texto de acolhida, não está marcado de forma explícita. Esse fato torna a identificação do intertexto mais difícil, uma vez que a presença do intertexto é mais dissimulada na citação indireta.

Esse tipo de citação é amplamente utilizado por Saramago no romance, seja retomando a obra de Ricardo Reis, seja retomando a obra de Pessoa ortônimo e de outros heterônimos, seja retomando trechos da obra de grandes escritores da literatura ocidental.

Uma passagem em que Saramago cita versos de odes de Ricardo Reis é a seguinte, em que, pela nova configuração que versos citados assumem no romance, é possível perceber em que medida a integração de intertextos ressignifica o texto citado depois dessa operação de deslocamento de um texto para outro:

Ricardo Reis rebusca na memória fragmentos de versos que já levam vinte anos de feitos, como o tempo passa, Deus triste, preciso talvez porque nenhum havia como tu, Nem mais nem menos és, mas outro deus, Não a ti, Cristo, odeio ou menosprezo, Mas cuida não procures usurpar o que aos outros é devido, Nós homens nos façamos unidos pelos deuses, são estas as palavras que vai murmurando enquanto segue pela Rua de D. Pedro V (Saramago 2010:62)

Na citação anterior, o autor remete a versos diferentes que aparecem em duas odes de Ricardo Reis e o faz de forma quase a criar uma nova ode, combinando os versos deslocados e dando-lhes sentido uno. Os versos citados podem ser encontrados nas odes 342 e 343, as quais serão citadas parcialmente para que se evidencie a nova construção empreendida por Saramago e evidenciada pela formulação apresentada na narrativa saramaguiana:

Não a Ti, Cristo, odeio ou te não quero./ Em ti como nos outros creio deuses mais velhos./ Só te tenho por não mais nem menos/Do que eles, mas mais novo apenas.[...]// Deus triste, preciso talvez porque nenhum havia/Como tu, um a mais no Panteão e no culto,/ Nada mais, nem mais alto nem mais puro/ Porque para tudo havia deuses, menos tu.[...] //Cura tu, idólatra exclusivo de Cristo, que a vida/ É múltipla e todos os dias são diferentes dos outros,/ E só sendo múltiplos como eles/ 'Staremos com a verdade e sós. (Pessoa 2007:271)

Não a Ti, Cristo, odeio ou menosprezo/ Que aos outros deuses que te precederam/ Na memória dos homens./ Nem mais nem menos és, mas outro deus.//No Panteão faltavas. Pois que vieste/No Panteão o teu lugar ocupa,/ Mas cuida não procures/ Usurpar o que aos outros é devido.[...]// Basta os males que o Fado as Parcas fez/ Por seu intuito natural fazerem./ Nós homens nos façamos/ Unidos pelos deuses. (Pessoa 2007:271-273)

O poema re-escrito por Saramago, subvertendo as citações dos versos, ganha um sentido mais restrito de conversa com Cristo e apresentação das razões pelas quais o escritor do poema poderia rejeitá-lo mas não o faz, ao passo que as duas odes de Reis, ainda que contenham esse sentido apresentado por Saramago na nova configuração dos versos reisianos, a superam, dirigindo o ódio do eu-lírico aos praticantes do cristianismo.

Referência

A referência não é uma retomada dos textos literários, e sim a inserção, em um texto de acolhida, do nome de um autor, de um personagem, de um título (Samoyault 2008:50). A referência pode ser mais ou menos explícita, dependendo do caso em que for utilizada. Quando o nome do autor, por exemplo, aparece junto ao texto citado para especificar a autoria do texto citado, ele marca de maneira inegável a heterogeneidade e o fragmentário da intertextualidade explícita. Quando a referência é integrada ao texto sem essa relação de apresentação autoral, entretanto, sua presença torna-se muito mais sutil e homogênea.

Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, há referências em todas as páginas: aliás, a referência inicia no título, que tem o nome do heterônimo pessoano Ricardo Reis. Ao longo de todo o romance, há referências a Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, Luís de Camões e Eça de Queirós, entre outros autores, livros, personagens ficcionais.

O exemplo considerado mais relevante para os propósitos deste trabalho é o livro que Reis lê ao longo de todo o romance, sem conseguir terminar, e que leva consigo em seu derradeiro passeio por Lisboa: *The God of the Labyrinth*, do escritor irlandês Herbert Quain. Esse autor e esse livro, que, por si só, constituiriam referências, são uma retomada de “Examen de la Obra de Herbert Quain”, conto escrito pelo argentino Jorge Luis Borges e publicado na obra *Ficciones* (2012). Borges caracteriza o escritor Herbert Quain como um escritor que nunca se acreditou genial e cujos livros, embora fossem admiráveis pela novidade e pela lacônica proibidade, jamais seriam conhecidos pelas virtudes da paixão (Borges 2012:79). Depois de afirmar que o livro foi um fracasso e admitir que não consegue se lembrar dos pormenores da ação, Borges descreve a trama de *The God of the Labyrinth*, primeiro romance de Quain, da seguinte maneira por Borges:

Hay un indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas. Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual. Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el detective. (Borges 2012:80)

A primeira referência de Saramago ao autor e à obra acontece na página 19, no momento em que Reis está desfazendo as malas no quarto 201 do Hotel Bragança, recém-desembarcado do Brasil. Nessa primeira retomada, são questionados os motivos que levaram o

doutor Reis a escolher esse romance policial para leitura e apresentados aspectos da trama desenrolada no romance ficcional:

Pôs o livro na mesa-de-cabeceira para um destes dias o acabar de ler, apetecendo, é seu título *The god of the labyrinth*, seu autor Herbert Quain, irlandês também, por não singular coincidência, mas o nome, esse sim, é singularíssimo, pois sem máximo erro de pronúncia se poderia ler, Quem, repare-se, Quain, Quem, escritor que só não é desconhecido porque alguém o achou no Highland Brigade, agora, se lá estava em único exemplar, nem isso, razão maior para perguntarmos nós, Quem. O tédio da viagem e a sugestão do título o tinham atraído, um labirinto com um deus, que deus seria, que labirinto era, que deus labiríntico, e afinal saíra-lhe um simples romance policial, uma vulgar história de assassinio e investigação, o criminoso, a vítima, se pelo contrário não preexiste a vítima ao criminoso, e finalmente o detective, todos três cúmplices da morte, em verdade vos direi que o leitor de romances policiais é o único e real sobrevivente da história que estiver lendo, se não é como sobrevivente único e real que todo o leitor lê toda a história. (Saramago 2010:19-20)

Ademais, *The God of the Labyrinth* é referenciado outras nove vezes, entre as quais há três circunstâncias mais marcantes: Reis põe-se a ler o romance, que nunca acaba e cujo enredo não consegue fixar na memória, logo depois do primeiro contato amistoso com Lídia, quando os dois observaram a cheia do Cais do Sodré, como forma de dissimular a perturbação causada pela relação recém iniciada com a criada-musa: “Lídia entra discretamente e sem rumor se retira, mais aliviada de carga, enquanto Ricardo Reis se finge de distraído, no quarto, a folhear, sem ler, *The God of the Labyrinth*, obra já citada.” (Saramago 2010:55)

A segunda referência marcante acontece em um momento decisivo para as tomadas de decisão de Reis no romance: a notícia da queda de Badajoz, cidade andaluza que foi tomada à Segunda República pelo exército sublevado, comandado por Franco, e foi submetida a um massacre cujo número de mortos não é oficialmente conhecido. Enquanto Reis acredita nas notícias veiculadas pelos jornais lisboetas, Lídia acredita na versão de Daniel, seu irmão comunista. Mais uma vez, Reis toma o livro nas mãos para alhear-se, dessa vez do mundo que ele não consegue compreender, pois foram-se as divisões entre monarquistas e republicanos. Entretanto, as imagens da guerra e dos mortos se impõem com força, abalando a impavidez e a passividade com que o doutor se propõe a encarar a vida:

Lá dentro, no escritório, Ricardo Reis não suspeita o que se está passando aqui. Para não pensar nos dois mil cadáveres, que realmente são muitos, se Lídia disse a verdade, abriu uma vez mais *The god of the labyrinth*, ia ler a partir da marca que deixara, mas não havia sentido para ligar com as palavras, então percebeu que não se lembrava do que o livro contara até ali, voltou ao princípio, recomeçou, O corpo, que foi encontrado pelo primeiro jogador de xadrez, ocupava, de braços abertos, as casas dos peões do rei e da rainha e as duas seguintes, na direcção do campo adversário, e chegado a este ponto tornou a desligar-se da leitura, viu o tabuleiro, plaino abandonado, de braços estendidos o jovem que jovem fora, e logo um círculo inscrito no quadrado imenso, arena coberta de corpos que pareciam crucificados na própria terra, de um para outro ia o Sagrado Coração de Jesus certificando-se de que já não havia feridos. (Saramago 2010:404)

A derradeira referência ao romance acontece no desenlace de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Decidindo partir com Fernando Pessoa, Ricardo Reis leva consigo *The God of the Labyrinth* para libertar o mundo de um enigma:

Foi à mesa-de-cabeceira buscar The god of the labyrinth, meteu-o debaixo do braço, Então vamos, disse, Para onde é que você vai, Vou consigo, Devia ficar aqui, à espera da Lídia, Eu sei que devia, Para a consolar do desgosto de ter ficado sem o irmão, Não lhe posso valer, E esse livro, para que é, Apesar do tempo que tive, não cheguei a acabar de lê-lo, Não irá ter tempo, Terei o tempo todo, Engana-se, a leitura é a primeira virtude que se perde, lembra-se. Ricardo Reis abriu o livro, viu uns sinais incompreensíveis, uns riscos pretos, uma página suja, Já me custa ler, disse, mas mesmo assim vou levá-lo, Para quê, Deixo o mundo aliviado de um enigma. (Saramago 2010:427)

Está longe de ser uma simples revisitação de um conto de Borges, essa persistente referência a *The God of the Labyrinth* e Herbert Quain. Levando em consideração, em primeiro lugar, a caracterização de Quain feita por Borges em comparação com a produção de Reis, percebe-se que ambos são escritores preocupados com aspectos formais de sua obra e contidos no que diz respeito à paixão, pela qual nem Quain, nem Reis, seriam lembrados. Em segundo lugar, o fato de Reis se recolher em *The God of the Labyrinth* como forma de se alienar da realidade imediata ao seu redor e dos acontecimentos do mundo sem, no entanto, conseguir concentrar-se no livro, parece apontar para um desequilíbrio escamoteado pelo horaciano poeta classicista, que, se não quer envolver-se com o mundo, também não consegue esquecê-lo.

Não passa despercebido, finalmente, o fato de a trama de *The God of the Labyrinth*, policialesca, jogar com a figura dos enxadristas. Esse fato remete imediatamente a uma das mais extensas odes de Reis, a Ode 337, datada de primeiro de junho de 1916, na qual, com o pano de fundo brutal de uma cena de invasão, estupros e saques em alguma guerra na Pérsia, dois homens jogam o xadrez, alheios a todo o sofrimento de que padecem suas mães, esposas e filhas. A alusão a um livro com tal temática e os momentos em que este livro se apresentam em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* apontam para um espelhamento entre Herbert Quain e *The God of the Labyrinth* e a figura de Reis e de sua impassibilidade ante o mundo tumultuado em 1936.

Alusão

A alusão não marca tão fortemente o texto original no texto de acolhida, podendo ser exclusivamente semântica ou remeter antes a uma constelação de textos do que a um texto preciso. É a prática intertextual menos heterogênea, uma vez que a integração entre o texto aludido e o texto que o alude é dificilmente marcada textualmente. O desvendar ou não da alusão não interfere tão profundamente na interpretação do texto derivado, mas a compreensão deste fenômeno cria um liame profundo entre escritor e leitor. É preciso, também, ressaltar que a percepção da alusão é extremamente subjetiva, sendo possível que um leitor veja uma alusão em um texto em que, talvez, não haja. (Samoyault 2008:50-51)

Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, percebe-se a alusão à obra poética de Fernando Pessoa e dos heterônimos. Entretanto, a alusão mais frequente é feita à obra em prosa do semi-heterônimo Bernardo Soares *Livro do Desassossego*.

A alusão ao *Livro do Desassossego* é mais evidente nos passeios constantes de Reis por Lisboa, em que encontra uma cidade sombria e chuvosa parecida ao que descreve Soares em “Lisboa, meu Lar!”. Comparem-se os seguintes excertos:

Ricardo Reis atravessa o jardim, vai olhar a cidade, o castelo com as suas muralhas derrubadas, o casario a cair pelas encostas. O sol branqueado bate nas telhas molhadas, desce sobre a cidade um silêncio, todos os sons são abafados, em surdina, parece Lisboa que é feita de algodão, agora pingando. (Saramago 2010:60)

As casas desigualam-se num aglomerado retido, e o luar, com manchas de incerteza, estagna de madrepérola os solavancos mortos da profusão. Há telhados e sombras, janelas e idade média. Não há de que haver arredores. Pousa no que se vê um vislumbre de longínquo. Por sobre de onde vejo há ramos negros de árvores, e eu tenho o sono da cidade inteira no meu coração dissuadido. Lisboa ao luar e o meu cansaço de amanhã! (Pessoa 1989:136)

Percebe-se que a descrição que é oferecida, pelos dois narradores, da cidade de Lisboa é similar, apresentando características de uma cidade antiga, iluminada por uma luz baça e esbranquiçada – o sol pálido que surge após a chuva, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, e o luar, em *Livro do Desassossego*.

Há, entretanto, muitas diferenças entre o teor da descrição de Lisboa em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e em *Livro do*

Desassossego, como a pertença à cidade e os sentimentos nutridos quanto a ela. Enquanto Soares afirma: “Amo, pelas tardes demoradas de verão, o sossego da cidade baixa, e sobretudo aquele sossego que o contraste acentua na parte que o dia mergulha em mais bulício” (Pessoa 1989:121); Reis sente-se encurralado:

Entra no Rossio e é como se estivesse numa encruzilhada, numa cruz de quatro ou oito caminhos, que andados e continuados irão dar, já se sabe, ao mesmo ponto, ou lugar, o infinito, por isso não nos vale a pena escolher um deles, chegando a hora deixemos esse cuidado ao acaso, que não escolhe, também o sabemos, limita-se a empurrar, por sua vez o empurram forças de que nada sabemos, e se soubéssemos, que saberíamos. (Saramago 2010:88)

A Lisboa narrada em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, embora guarde semelhanças com a descrita por Pessoa em *Livro do Desassossego*, não é a mesma: o narrador dá-lhe contornos de cidade fantasma, cinzenta, opressora, chuvosa e labiríntica — como o regime que, a partir da “cabeça de império” que era Lisboa, governava “com mão de ferro calçada em luva de veludo” (Saramago 2010:134) o império colonial português decadente.

As alusões a aspectos centrais na cultura literária portuguesa são observadas em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, conferindo a esta obra mais dimensões de relação com outros textos. É preciso ressaltar, ainda, que a alusão a tais obras empreendida no romance analisado não serve para glorificá-las: antes, toma as obras como ponto de partida para a exposição de uma visão não coincidente com a perspectiva dessas obras, especialmente no que diz respeito ao

Portugal repressor que está sendo narrado em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.

A função ideológica do intertexto

Considerando os dados apresentados sob a luz da teoria pertinente, é possível concluir que as referências a outros textos são essenciais na construção do romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. O uso da intertextualidade, seja ela co-presencial, seja ela derivacional, tem um papel que ultrapassa o nível da simples citação, ou instalação da biblioteca, na obra em questão.

Se, como afirma Jenny (1979:21), a intertextualidade faz estalar a linearidade do texto, abrindo ao leitor a possibilidade de seguir vários caminhos que se bifurcam, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* é um romance pleno de dimensões de leitura e de caminhos possíveis fora dos seus limites textuais. É um romance que inicia com a paródia de versos camonianos, instaurando, desde sua abertura, a possibilidade de prosseguir a leitura ou de buscar o texto de origem, e mantém, ao longo de suas mais de 400 páginas, a constante presença dos outros textos, outras vozes, que permeiam a narrativa e lhe conferem maior profundidade.

Esse uso e abuso de formas intertextuais na narrativa saramaguiana não serve apenas para mostrar erudição ou ajudar a inserir o texto em uma tradição romanesca. Ao contrário, o uso da intertextualidade em Saramago é conscientemente ideológico: ao

questionar a posição que um doutor-poeta aristocrático e classicista assumiria em um mundo em franca ebulição a partir da citação, da referência, da alusão, da paródia e do pastiche da obra deste poeta, Saramago põe a produção poética de Reis a serviço de uma causa jamais imaginada por Fernando Pessoa, ortônimo e heterônimos. Saramago subverte a visão epicurista e impassível de Reis, utilizando-se dela para denunciar os problemas que visões “neutras” como essas causaram ao mundo.

A apropriação do texto camoniano também subverte o papel mítico, tirânico, da tradição de Camões na literatura, na história e na cultura portuguesas. Camões é constantemente retratado como cego, esquecido, e seu papel é explicitamente questionado por Ricardo Reis, em um diálogo com a jovem Marcenda:

Ricardo Reis saiu, eram três menos um quarto, tempo de ir andando, atravessou a praça onde puseram o poeta, todos os caminhos portugueses vão dar a Camões, de cada vez mudado consoante os olhos que o vêem, em vida sua braço às armas feito e mente às musas dada, agora de espada na bainha, cerrado o livro, os olhos cegos, ambos, tanto lhos picam os pombos como os olhares indiferentes de quem passa. [...] É como todas as coisas, as más e as boas, sempre precisam de gente que as faça, olhe o caso dos Lusíadas, já pensou que não teríamos Lusíadas se não tivéssemos tido Camões, é capaz de imaginar que Portugal seria o nosso sem Camões e sem Lusíadas, Parece um jogo, uma adivinha, Nada seria mais sério, se verdadeiramente pensássemos nisso (Saramago 2010:179-182)

Essa relação subversora mantida por Saramago com relação a Camões encontra eco no afirmado por Jenny a respeito do papel de desviadora cultural da intertextualidade. Segundo Jenny:

Se o vanguardismo intertextual é frequentemente sábio, é porque está ao mesmo tempo consciente do objeto sobre o qual trabalha, e das recordações culturais que o dominam. O seu papel é re-enunciar de modo decisivo certos discursos cujo peso se tornou tirânico. Discursos brilhantes, discursos fósseis. [...] Abre-se então o campo duma palavra, nova, nascida das brechas do velho discurso, e solidária daquele. Quer queiram quer não, esses velhos discursos injectam toda a sua força de estereótipos na palavra que os contradiz, dinamizam-na. A intertextualidade fá-los assim financiar a sua própria subversão. (Jenny 1979:44-45)

Saramago, portanto, não nega o peso de Camões (ou de Pessoa, ou de Eça de Queirós); antes, ele encontra brechas no seu discurso mítico e em sua posição de subserviência ao regime salazarista para criar um discurso novo, fundado em relações intertextuais com o discurso questionado e subvertido.

Essa maneira de encarar a intertextualidade, como um fator de problematização ideológica, encontra paralelos na paródia pós-moderna, de Linda Hutcheon. Segundo a canadense, a paródia pode ser definida como uma imitação ironicamente recontextualizada feita das formas do passado (Hutcheon 1991:57).

Uma referência dessacralizadora da obra de Fernando Pessoa é a aparição de Lídia, a musa inspiradora de Ricardo Reis, na trama romanesca. Essa Lídia, entretanto, difere fundamentalmente da Lídia musa por não ser aristocrática como a interlocutora das odes: essa

Lídia, “mulher feita e bem feita, morena portuguesa, mais para o baixo que para o alto” (Saramago 2010:83), é uma criada de hotel, sem instrução. Uma amante com quem o aristocrático Reis jamais se casaria, jamais assumiria fora do quarto. A ela, um sorriso irônico ao saber-lhe o nome:

Como se chama, e ela respondeu, Lídia, senhor doutor, [...] mas ele não respondeu, apenas pareceu que repetira o nome, Lídia, num sussurro, [...] deixemo-la sair então, se já tem nome, levar dali o balde e o esfregão, vejamos como ficou Ricardo Reis a sorrir ironicamente, [...] Lídia, diz, e sorri. Sorrindo vai buscar à gaveta os seus poemas, as suas odes sáficas, lê alguns versos apanhados na passar das folhas, E assim, Lídia, à lareira, como estando, Tal seja, Lídia, a quadro, Não desejemos, Lídia, nesta hora, Quando, Lídia, vier o nosso outono, Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira-rio, Lídia, a vida mais vil antes que a morte, já não roto vestígio de ironia no sorriso, se de sorriso ainda justificam o nome dois lábios abertos sobre os dentes, quando por dentro da pele se alterou o jogo dos músculos, ricto agora ou doloroso esgar se diria em estilo chumbado. (Saramago 2010:44-45)

Essa Lídia verdadeira, nesse mundo de Lisboa, senta-se com Ricardo para ver o rio, com a diferença de que essa paisagem é bem menos bucólica do que a observada nas odes sáficas reisianas. Os dois assistem juntos, da janela do hotel, à cheia no Cais do Sodré. Riem, igualitariamente, mas apenas por alguns instantes, pois a diferença social entre os dois não lhes permite maiores parecenças, salvo em um caso revolucionário, e Lídia deixa o quarto, com a bandeja do café-da-manhã, enquanto Reis finge ler:

não falta quem ria do espetáculo, até no Hotel Bragança, naquele segundo andar, um hóspede de meia-idade sorri, bem-disposto, e atrás dele, se não nos enganam os olhos, está uma mulher também a rir, mulher é ela, sem dúvida, mas nem sempre os olhos vêem o que deveriam, pois esta parece criada, e custa-nos acreditar que o seja mesmo e de condição, ou então estão a subverter-se perigosamente as relações e posições sociais, caso muito para temer, repete-se, porém há ocasiões, e se é verdade que na ocasião se faz o ladrão, também se pode fazer a revolução, como esta de ter ousado Lúdia assomar à janela por trás de Ricardo Reis e com ele rir igualitariamente do espetáculo que a ambos divertia. São momentos fugazes da idade de ouro, nascem súbito, morrem logo, por isso levou tão pouco tempo a cansar-se a felicidade. (Saramago 2010:55)

O papel revolucionário só poderia ser assumido por Lúdia, que tem uma posição muito menos conservadora do que a de Reis. Apesar de sua baixa instrução, Lúdia questiona as verdades veiculadas pela imprensa por ter contato com outras versões, marginalizadas, dos acontecimentos: o relato indireto de Daniel, seu irmão comunista. Essa revolução nos costumes, entretanto, é impossibilitada pelo fato de ela ser mulher, pobre e serviçal.

A discrepância entre a Lúdia-musa e a Lúdia-criada é evidenciada em outros momentos da trama. Embora não sirva para ir ao teatro, Lúdia serve para passar o terno que Reis vestirá; essa Lúdia só é superior àqueloutra, de acordo com a apreciação do narrador, porque tem um relacionamento carnal com Reis:

que Lúdia será, agora, essa que acenderá o ferro, que estenderá as calças sobre a tábua para as vincar, que introduzirá a mão esquerda na manga do casaco, junto ao ombro, para com o ferro quente afeioar o contorno, arredondá-lo decerto quando o fizer não deixará de lembrar-se do corpo que se cobre com estas roupas, Se eu

puder vou lá esta noite, e bate com o ferro nervosamente está sozinha na rouparia, este é o fato que o senhor doutor Ricardo Reis leva ao teatro, quem me dera a mim ir com ele, parva, que julgas tu, enxuga duas lágrimas que hão-de aparecer, são lágrimas de amanhã, agora ainda está Ricardo Reis descendo a escada para ir jantar, ainda não lhe disse que precisa do fato passado a ferro, e Lídia ainda não sabe que chorará. [...] Não jantou no hotel, foi lá apenas para mudar de fato, tinha o casaco e as calças, também o colete, cuidadosamente pendurados no cabide, sem uma ruga, é o que fazem amorosas mãos, perdoe-se-nos o exagero, que não pode haver amor neste amplexos nocturnos entre hóspede e criado, ele poeta, ela por acaso Lídia, mas outra, ainda assim afortunada, porque a dos versos nunca soube que gemidos e suspiros estes são, não fez mais que estar sentada à beira dos regatos, a ouvir dizer, Sofro, Lídia, do medo do destino. (Saramago 2010:100)

Essa Lídia, por fim, questiona as crenças de Reis em uma imprensa manipulada contrapondo à versão oficial das crueldades cometidas depois do bombardeamento e da rendição de Badajoz a versão contada por seu irmão Daniel: “Sempre me respondes com as palavras do teu irmão, E o senhor doutor fala-me sempre com as palavras dos jornais” (Saramago 2010:400).

Essa subversão na musa de um poeta classicista e a-histórico evidencia o caráter ideologicamente comprometido de Saramago, que questiona os papéis sociais, as verdades veiculadas pela imprensa e, especialmente, o distanciamento de Reis em relação ao mundo, tanto em sua poesia, quanto em sua “nova” vida.

Se Saramago escolhe confrontar Ricardo Reis com a PIDE, com a Guerra Civil na Espanha, com o Salazarismo, o Fascismo e o Nazismo, é para por sob suspeita toda a tradição literária portuguesa

que se eximiu de contatos com a realidade imediata de seu país, fechada em uma elite literata artificial.

A partir da utilização da obra pessoana como fator estruturante de sua narrativa e elemento desestabilizador de velhas certezas quanto à monumentalidade de Camões, Eça e Pessoa, Saramago realiza um trabalho questionador do passado (literário e histórico) nos moldes do que Jenny (1979:44) afirma ser o trabalho intertextual, inerentemente ideológico porque o funcionamento dos textos nunca está livre da ideologia: “A análise do trabalho intertextual mostra bem que a pura repetição não existe, ou, por outras palavras, que este trabalho exerce uma função crítica sobre a forma.”

Referência bibliográfica

- BARTHES, Roland. 2010. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva.
- BORGES, Jorge Luis. 2012. *Ficciones*. Buenos Aires: Debolsillo.
- GENETTE, Gérard. 2010. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz (FALE/UFMG).
- HUTCHEON, Linda. 1991. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: IMAGO.
- JENNY, Laurent. 1979. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades (Poétique nº 27)*. Coimbra: Almedina, pp. 5-49.
- KRISTEVA, Julia. 1974. *Introdução à semánsise*. São Paulo: Perspectiva.
- PESSOA, Fernando. 1989. *Livro do desassossego - por Bernardo Soares*. São Paulo: Brasiliense.
- PESSOA, Fernando. 2007. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. 2008. *A intertextualidade*. São Paulo: HUCITEC.
- SARAMAGO, José. 2010. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SCHWARTZ, Adriano. 2004. *O abismo invertido: Pessoa, Borges e a inquietude no romance “O ano da morte de Ricardo Reis”, de José Saramago*. São Paulo: Globo.