

O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS: UMA LEITURA DA ESTÉTICA DO ROMANCE

O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS: A READING OF THE AESTHETICS OF THE NOVEL

Márcio Ricardo Coelho Muniz*
Maria Rita Sousa Barbosa**

Resumo

Esse ensaio intenciona analisar alguns elementos que compõem a estética do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, entre eles o fato de a personagem protagonista ser duplamente ficcional, o que nos leva à hipótese de que José Saramago, ao escrever esse romance em 1984, mais do que uma homenagem a Fernando Pessoa, parece também querer brincar com a forma de fazer ficção. A sua escrita literária talvez se faça nesse livro mais intensamente labiríntica, ao transformar o heterônimo em protagonista de um romance cujos diálogos mais simbólicos e plurissignificativos acontecem entre ele e o seu criador, Fernando Pessoa. Em um jogo de ambiguidades e representações, a trama se desenvolve em uma atmosfera nebulosa e fantasmagórica, em que a história e a ficção se entrecruzam, criando múltiplas possibilidades de leitura, como se o romance, enquanto gênero, se recriasse em um jogo de espelhos, imagens e representações estéticas marcadamente contemporâneas. Partindo da teoria do romance, conforme explicitado por Mikhail Bakhtin (1988) e também da tese sensata de Maria Alzira Seixo (1986), cujo discurso confirma a força propulsora desse gênero na atividade literária portuguesa, esse texto dialoga ainda com outros importantes nomes da crítica literária, como Schwartz (2004), Blanchot (1987) e Reis (1988).

Palavras-chave: *O ano da morte de Ricardo Reis*; José Saramago; Romance; Personagem; Gênero Literário; Estética.

Abstract

This essay intends to analyze some elements that make up the aesthetics of the novel *O ano da morte de Ricardo Reis*, among them the fact that the main character is fictional double, which leads us to the hypothesis that José Saramago, writing this novel in 1984, more than a tribute to Fernando Pessoa, also seems to want to play around with how to make fiction. His literary writing may be done in this

* Professor doutor da Universidade Federal da Bahia (UFBA / CNPq).

** Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

more intensely labyrinthine book, to transform heteronym protagonist in a novel whose most symbolic and multiple dialogues take place between him and his creator Fernando Pessoa. In a game of ambiguity and representations, the plot develops in a hazy, ghostly atmosphere, where history and fiction intertwine, creating multiple possibilities for reading, like the novel, as a genre, is recreated in a game of mirrors, images and markedly contemporary aesthetic representations. Starting from the theory of the novel, as explained by Mikhail Bakhtin (1988) and also the sensible thesis by Maria Alzira Pebble (1986), whose speech confirms the driving force of this genre in the Portuguese literary activity, this text still dialogs with other important names in critical literature, such as Schwartz (2004), Blanchot (1987) and Reis (1988).

Keywords: *O ano da morte de Ricardo Reis*; José Saramago; Novel; Character; Literary genre; Aesthetics.

Walter Benjamin, ao discutir a “crise do romance”, começa o texto afirmando: “Não há nada mais épico que o mar” (BENJAMIN, 1987, p. 54). Para ele, a origem do gênero romance está relacionada à atitude solitária do romancista, de quem atravessa o oceano sem outros contatos ou paisagens. “Sem terra à vista, vendo unicamente o céu e o mar” (BENJAMIN, 1987, p. 54): com essa frase Benjamin explica a postura do romancista, cuja travessia marítima para cruzar o oceano se faz mergulhada em silêncio e solidão. Para Benjamin, “a matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém” (BENJAMIN, 1987, p. 54).

Usando como importante critério estruturante do romance a manifestação da ficção na ficção, como nos afirma Adriano Schwartz, Saramago faz – com esse deslocamento criativo do heterônimo para personagem de prosa – “acima de tudo, um elogio a uma forma tão nobre e atacada de ilusão, de fantasia, de ficção: o romance faz um contundente elogio ao romance” (SCHWARTZ, 2004, p. 165). *O ano da morte de Ricardo Reis* se configura como desafio às múltiplas e ainda desconhecidas possibilidades plásticas do romance, de que nos fala Bakhtin ao afirmar que se trata de um gênero cuja ossatura ainda está longe de ser consolidada.

Essa jovialidade do gênero parece afeita à prática de rupturas, à abertura de novas potencialidades textuais, como essa do surgimento do *Reis*¹ saramaguiano, que

¹ A partir daqui, usaremos *Ricardo Reis* ou apenas *Reis* em itálico toda vez que nos referirmos à personagem de Saramago e sem grifo quando fizermos alusão ao heterônimo de Fernando Pessoa.

retrata a natureza elementar e geral do gênero romanesco: “deambulação anímica do herói problemático que se configura pela travessia de um processo de transformação” (SEIXO, 1986, p. 21).

Ricardo Reis é um viajante que retorna a uma Lisboa presa em um labirinto, segundo Isaura de Oliveira (1999), e que traz na bagagem um livro chamado o Deus do labirinto. Ele simboliza o povo português em busca de identidade, isso significa que, como quem faz um movimento de regresso, real ou metafórico, encontra-se com um país que já não é o mesmo, embora ali estejam os registros da glória e do brilho de um passado histórico (igrejas, esculturas, monumentos, reis etc.).

Há nesse Portugal, porém, ao contrário daquele da época da expansão marítima, uma espécie de paralisação que impede os movimentos de saída; ele continua diante do mar, mas já não atravessa oceanos, cessou o ímpeto de conquista de outros mundos e outros espaços. Estranho, porém, é que isso se dê no processo de construção de espaços dentro do próprio território. O que paralisa Portugal? Por que a geografia das ruas de Lisboa forma um inextricável labirinto? Esse não é um questionamento que Saramago pareça querer que o leitor responda, ao contrário, ele próprio vai dando as respostas, ou melhor, a história de Portugal, que é tecida ponto a ponto, nas linhas e entrelinhas de vários de seus romances, bem como em *O ano da morte de Ricardo Reis*, em que retoma fatos, relembra episódios, reconstrói cenas e (con)textos capazes de dar ao leitor algumas possibilidades de respostas.

Quando Reis sai como andarilho pelas ruas de Lisboa, ele percorre a cidade do presente, mas seus passos guiam o leitor a tempos de outrora. Todos resgatáveis pela escrita memorialística de Saramago, que consegue unificar, ou aproximar por contraste, dois tempos históricos: “o aurífero, progressista e aberto do século XVI, em oposição ao cinzento, obscurantista e cercado de 1936” (OLIVEIRA, 1999, p. 366).

A publicação de *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) é imediatamente posterior a *Memorial do convento* (1982), que tem sido apontado pela crítica como aquele que consolidou sua carreira de escritor. O próprio Saramago, em entrevista concedida a Carlos Reis, afirma que até conviver com a repercussão de *Memorial do*

Usaremos o mesmo procedimento para diferenciar o autor Fernando Pessoa da personagem *Fernando Pessoa*.

convento ainda não se considerava um escritor. Segundo ele, o romance o fez tomar consciência da existência de um público leitor consolidado, numeroso e expectante:

Em cada momento em que eu estava a escrever um livro ou em que o publicava, eu **tinha sido** um escritor ou **estava a ser** um escritor. Mas isso não me transformava em escritor. Encontro-me escritor quando, de repente, a partir de *Levantado do chão*, mas, sobretudo, a partir de *Memorial do convento*, descubro que tenho leitores. E foi a existência dos leitores (de muitos leitores) e de certo modo também uma pressão não quantificável, mas que eu poderia imaginar que resultava do interesse desses leitores, que me levou a continuar a escrever (SARAMAGO, 1998, p. 30). [Grifo do autor]

O que ele chama de “interesse de muitos leitores” e “uma pressão não quantificável” está representado por “mais de dez edições e 50 mil exemplares vendidos em apenas dois anos” (LOPES, 2010, p. 99) do *Memorial do convento*. Definitivamente consagrado no panorama literário português e também com grande projeção internacional, o escritor lança, dois anos depois, *O ano da morte de Ricardo Reis*, com uma tiragem de “20 mil exemplares em apenas um mês” (LOPES, 2010, p. 100). Esses dados indicam que José Saramago batia recordes no mercado livreiro português ao mesmo tempo em que se consagrava como um grande escritor também no âmbito internacional, particularmente no Brasil.

Saramago afirma que o título da obra veio a sua cabeça de maneira súbita e inexplicável. Embora essa inspiração para o título tenha surgido em 1978, a escritura do livro sobre o heterônimo de Fernando Pessoa não foi imediatamente realizada. A ideia ficou guardada até 1984. Vale lembrar que toda a década de 1980 foi marcada por uma espécie de redescoberta de Fernando Pessoa; em 1982, *O livro do desassossego* ganhou nova edição, além das comemorações e homenagens a Fernando Pessoa pelo quinquagésimo aniversário de morte (1985) e pelo centenário de seu nascimento (1988).

Todos esses fatos e informações servem apenas para confirmar e consolidar a qualidade da narrativa saramaguiana em sua nova empreitada criativa de reinventar a história do heterônimo pessoano, recriando-o com o novo *status* de personagem. A recepção crítica da obra está aí para provar que seu sucesso se deve à qualidade literária que possui e não ao momento em que foi lançada, período em que Fernando Pessoa “estava na moda”, como afirmara o próprio autor a Carlos Reis no livro *Diálogos com José Saramago*:

Pode dizer-se que *O ano da morte de Ricardo Reis* vem por causa da moda do Pessoa e tudo o mais; portanto, teria sido meter também um livro naquela onda. Mas não, *O ano da morte de Ricardo Reis* levanta questões: por exemplo, uma que tem que ver com o *Manual de pintura e caligrafia*, ou seja, o que é a verdade, quem é o outro? (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 31).

Para responder aos dois questionamentos, Saramago escreve sua versão da história de Ricardo Reis, pisando todo o tempo o terreno da ficção e o da história, colocando mais uma vez o leitor na função do que busca respostas profundas para verdades labirínticas ao ler sua obra. Nunca é demais lembrar que estamos falando de um escritor que dizia escrever ficção para provocar reflexões sobre a vida, portanto não é surpreendente que o autor tenha acolhido em sua narrativa tão criteriosamente as datas e os fatos da história real que envolvia Portugal e outros países europeus naquele momento, como a Itália e a Alemanha, por exemplo. Sendo para Saramago o romance um lugar literário muito mais do que um gênero literário, fica fácil perceber que a sua versão da história e do destino do heterônimo pessoano acolhe e entrecruza temas, fatos, prosa e poesia em um grau de simultaneidade capaz de anular a cronologia temporal. Segundo o autor, o romance é também um conjunto de ideias e não meramente uma história sendo narrada com princípio, meio e fim:

[...] penso que há bastante coerência nessa definição do romance como lugar literário em vez de gênero. Assim como falei da tentativa de uma descrição totalizadora, como esse rio que transporta e leva tudo, com afluentes que vêm de todo lado, também ali, no texto que citou, quando convoco o romance, no fundo entendo-o como uma tentativa de o transformar numa espécie de soma. Se afirmo que o que eu quero é dizer quem sou, que o que eu quero é que através do romance possa aparecer a pessoa que sou, a tal que não se repetirá mais, aquela que não acontecerá outra vez, então não se trata apenas de escrever um romance para tentar dizer tudo (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 102).

Essa fala deu-se em uma conversa com o crítico Carlos Reis, entretanto, indireta e hipoteticamente, Saramago aqui parece dialogar com Blanchot, já que para Blanchot a obra literária também é o espaço que abriga a fala e o silêncio, em especial o silêncio, porque a literatura ocupa o espaço do indizível, do incomunicável. Incomunicável não no sentido de falta do leitor, mas no sentido de que o leitor penetra no vazio silencioso

da obra, penetra e compactua com o que Blanchot chamou de solidão da obra, condição básica que a torna infinita por ser sempre inacabada (BLANCHOT, 1987). Isso, de alguma forma, não estaria relacionado com esta necessidade de escrever um romance para tentar dizer tudo? Não estaria aí a incapacidade do autor de livrar-se da obra ou mesmo desapegar-se dela, porque sempre estará a escrevê-la infinita e incessantemente? Por que a literatura é um lugar de abrigo do infinito, do que é sem limite de tempo e espaço? Não estaria nessa perspectiva da escrita como ato interminável e incessante a “ideia de personagem, como a forma tradicional do romance, nada mais do que um dos compromissos pelos quais o escritor, arrastado para fora de si pela literatura em busca de sua essência, tenta salvar suas relações com o mundo e consigo mesmo” (BLANCHOT, 1987, p. 17)? Em suma, escrever um romance para tentar dizer tudo não é o mesmo que admitir a impossibilidade de finitude da obra?

Não se escreve apenas para dizer, mas para silenciar, como se a escrita e consequentemente a leitura fossem um mergulho no vazio. É com esse mergulho no vazio do que não foi escrito por Pessoa nem por Ricardo Reis que Saramago quer penetrar naquilo que para Blanchot é a parte secreta, neutra, impessoal e improvável da criação, pois a escrita é também uma resposta ao impossível, porém não é possível esquecer que essa escrita se dá através da linguagem. Para Blanchot, “a linguagem carrega a morte e nela se mantém” (BLANCHOT, 1997, p. 323), assim como Reis se mantém em sua realidade de existência fictícia, ao desdobrar-se em ficção.

Pensando no jogo labiríntico de Saramago ao trazer *Ricardo Reis* como personagem de seu romance, vale lembrar que esse não é o primeiro heterônimo de Fernando Pessoa a virar personagem de ficção e que este mesmo Reis é personagem, ainda que apenas figurante, do livro de Mário Cláudio *Boa noite, senhor Soares*, o que significa dizer que Saramago não é o único a colocar o heterônimo na pele de uma personagem, embora seja nesse livro que ele ganha a projeção, densidade e complexidade de protagonista. O livro de Mário Cláudio conta a história de Bernardo Soares, semi-heterônimo de Pessoa². É interessante perceber que tanto o *Senhor Soares* quanto *Ricardo Reis* despertam nas pessoas com quem convivem a mesma curiosidade e expectativa por causa do ar de mistério, do comportamento esquisito, esquivo, os hábitos de pessoa solitária, sem vida social.

² Fernando Pessoa explica em carta a Casais Monteiro que chama Bernardo Soares de semi-heterônimo porque de todos é o que guarda maior semelhança consigo mesmo.

Na apresentação do romance de Mário Cláudio, Maria Theresa Abelha Alves comenta o estranhamento causado pelo comportamento de Bernardo Soares, que na história é um guarda-livros e trabalha em um escritório de contabilidade:

Quando tem uma folga das traduções ou dos livros de contabilidade, Soares aprecia discursar sobre sedas e brocados exóticos. Fora do ambiente de trabalho é visto na companhia de outros homens, os heterônimos Ricardo Reis e Álvaro de Campos e o semi-heterônimo Vicente Guedes. Embora veladamente, o romance insinua uma possibilidade outra de distribuição dos modelos comportamentais (ALVES, 2009, p. 12).

Nessa história, sabe-se muito pouco da vida particular da personagem, o que gera especulações, em especial do narrador da história, seu colega de trabalho, Antonio da Silva Felício, que assim o descreve em um dos muitos momentos que fica a observá-lo:

Declarariam depois que o Senhor Soares se não distinguia de qualquer outro sujeito, mas a verdade é que ele dera sempre mostras de ser um bocadinho esquisito. Espiávamo-lo no seu posto com uma ruga na testa, a tentar traduzir nas cartas que redigia aquelas designações antigas, e aqueles números que era indispensável reduzir a jardas, a polegadas e pés. [...] Não faltava quem lhe fizesse notar que como tradutor andava a ser explorado, pagando-lhe o patrão Vasquez muito menos do que aquilo que ele merecia, mas isso não parecia preocupar o pobre do senhor. Continuava a servir-se de um tinteiro velho que se recusava a que lhe trocasse por um novo, e mergulhava nele a pena com o maior dos vagares enquanto ia pensando em coisas que não deveriam ser desse mundo (CLÁUDIO, 2009, p. 28).

As semelhanças de comportamento entre *Reis* e o *Senhor Soares*, entretanto, limitam-se ao aspecto da circunspeção que ambos apresentavam, cada um com seu jeito silencioso de ser, o que dá a ambos um acentuado ar de mistério. As semelhanças param por aí, pois o *Ricardo Reis*, personagem de Saramago, mantém com o mundo a sua volta uma relação conflituosa, mas em especial com os sentimentos que nutre pelas mulheres com quem se envolve: Lídia, a criada do hotel, e Marcenda, a jovem da mão esquerda paralisada e que desperta seu interesse tão logo se conhecem, ambos como hóspedes do mesmo hotel.

Ao lermos *O ano da morte de Ricardo Reis*, é preciso considerar que Saramago, ao escrever sobre Reis, está reafirmando a íntima relação entre escrita e morte tão bem defendida por Blanchot. Até porque os sujeitos literários *Pessoa* e *Reis*, como

personagens de Saramago, também discutem esta relação e ambos experimentam angústia pela proximidade de sentido entre tempo e memória, vida e morte, entre lembrança e esquecimento. Esses binômios, se repararmos bem, são, na verdade complementares, pois estão essencialmente interligados, ou seja, não se pensa um sem que se tenha como referência imediata o outro.

Fernando Pessoa foi um criador de vidas, um demiurgo, na concepção platônica da palavra³, que em sua originalidade propagou a morte do autor, multiplicando-o em outras vidas heterogêneas, ou seja, promove-se a “a perda do sujeito no meio de outras vozes, por meio da criação de diversas instâncias discursivas” (SOUZA, 2006, p. 206). Com o poder e a força de um deus da criação, ele mata Alberto Caeiro em 1915 e reveste esta morte de conotação literária quando atribui à tuberculose a causa do óbito. Esses aspectos de certa forma reiteram a relação entre literatura e morte que está na teoria de Maurice Blanchot e que se faz presente em *O ano da morte de Ricardo Reis* com a criação da morte imaginária desse pseudo-autor.

Na história de Saramago, *Ricardo Reis* desce no cais de Lisboa em um final de domingo chuvoso e com enorme sentimento de estranhamento diante de tudo o que vê: a paisagem nebulosa pela chuva que esconde a cidade, as pessoas, as embarcações e principalmente Lisboa, cidade que não via há dezesseis anos e que a partir dali sempre lhe parecerá mergulhada em nevoeiro, metaforicamente falando, pois *Reis* desembarca na Lisboa dos primeiros anos do Estado Novo salazarista. A sua postura de distanciamento das questões sociais e políticas o deixará, durante toda a narrativa, como um espectador do espetáculo ditatorial implantado em seu país, sem que *Reis* se sinta mobilizado pela situação política de Portugal. Ao contrário, segundo Adriano Schwartz, *Reis*, que é quase “um teórico da alienação” (SCHWARTZ, 2004, p. 51), verá o mundo através dos jornais.

A partir do momento em que chega a Portugal e começa a se inserir socialmente e estabelecer relações, a personagem passa a ter um passado para lembrar e um futuro para projetar: torna-se centro de um tímido universo em que gravitam Marcenda, Lídia e Fernando Pessoa. Este Ricardo Reis continua um espectador do mundo. Sua sabedoria e contentamento são, contudo, postos à prova. A situação ideal, de

³ Segundo Brandão, para Platão (428-348 a. C.), demiurgo seria o mesmo que artesão divino ou princípio organizador do universo que, embora não sendo criador de fato da realidade, é capaz de modelar e organizar a matéria caótica já existente, através da imitação de modelos eternos e perfeitos.

“ausência de conflito”, torna-se impossível, tanto quanto seguir a sintética máxima do mestre Epicuro: “Vive ignorado” (SCHWARTZ, 2004, p. 60).

Reis cria poucos e superficiais vínculos sociais durante a sua estadia em Lisboa. Comporta-se como um ser à parte da vida cotidiana da cidade. Quase não conversa com ninguém, exceto breves palavras que troca com Salvador, gerente do hotel, conversas mais longas, porém não menos reservadas, trava com Lídia e Marcenda, as duas mulheres com quem vai experimentar sentimentos desconhecidos até então. Apenas com o “vulto” de *Fernando Pessoa* é que mantém conversas mais demoradas e reveladoras de seus subterfúgios e mistérios, até porque *Pessoa* parece sempre disposto a provocar pequenos desmascaramentos de *Reis*, acusando-o de ser esquivo e pouco prático em suas relações com as mulheres.

Embora seja um habitante do mundo dos vivos, *Ricardo Reis* parece rejeitar a vida. Claramente ele opta pela postura de neutralidade de quem assiste aos fatos sem envolvimento com eles. Os jornais são companhia diária para o médico português recém-chegado do Brasil. Nas páginas dos folhetins ele se informa sobre as decisões do governo, sobre as reivindicações populares, sobre greves, protestos, índice de desemprego e tudo o que compõe o cenário político e a vida real da cidade de Lisboa.

O viajante, que é como o narrador se refere a ele nas primeiras páginas, traz pouca bagagem e um sotaque já marcadamente brasileiro, pelo tempo de autoexílio no Rio de Janeiro.

É domingo. Para além dos barracões do cais começa a cidade sombria, recolhida em fronteiras e muros, por enquanto ainda defendida da chuva, acaso movendo uma cortina triste e bordada, olhando para fora com olhos vagos, ouvindo gorgolhar a água dos telhados, algeroz abaixo, até ao basalto das valetas, ao calcário nítido dos passeios, às sarjetas pletóricas, levantadas algumas, se houve inundação. Descem os primeiros passageiros. De ombros encurvados sob a chuva monótona, trazem sacos e maletas de mão, e têm o ar perdido de quem viveu a viagem como um sonho de imagens fluidas, entre mar e céu, metrônomo da proa a subir e a descer, o balanço da vaga, o horizonte hipnótico (RR, p. 13)⁴.

⁴ Todas as citações retiradas do romance ora analisado, *O ano da morte de Ricardo Reis*, referem-se à edição brasileira de 2000 e estão identificadas com RR em itálico, seguido por número da página.

Assim desembarca o neoclássico *Reis*, como quem estivesse despertando de um sonho. Naquele momento nada lhe parece nítido, lógico ou concreto o suficiente para ser verdadeiro; ao contrário, ainda anda como quem vagueia, como quem é levado pelo balanço rítmico das ondas capaz de hipnotizar. Ainda com ares de passageiro do mundo onírico, *Reis* se equilibra entre o céu e o mar, enquanto avança titubeante em direção a terra. Ricardo Reis, um dos primeiros passageiros a desembarcar, é talvez o mais perdido deles. Até a rotineira pergunta do motorista de táxi sobre o seu destino o assusta e o faz pensar que esta é uma pergunta fatal, pois pior do que não saber *para onde* é não ser capaz de responder *para quê*. Assim se dá o ressurgimento do enigmático *Reis*, pairando entre o céu, o mar e a terra, como se estes fossem três pontas, três extremidades, três pontes, três dimensões de um mesmo universo nebuloso e vazio. Cheio de perguntas sem respostas, com um enigma a ser decifrado (ou como um enigma a ser decifrado), a continuidade dessa história mergulha o leitor em uma ficção que o levará aos interstícios da morte.

A primeira frase do livro, “Aqui onde o mar acaba e a terra principia”, não só é uma alusão clara a um verso camonianiano modificado⁵, como é uma espécie de frase que parece arrancar *Ricardo Reis* do nada de onde viera. É como se essa frase fosse o primeiro traço de um desenho da personagem que vai se delineando aos poucos, assim como um retrato que começasse a ser pintado pelos pés. Soa assim a frase, como se ao lê-la começasse a surgir, a se materializar a personagem; e como se nós, leitores, só pudéssemos ver dela um leve esboço, um traço que surge arrancando-a do nada onde vivia, do nada de onde vinha. Essa terra pode ainda ser a terra fértil da ficção, lugar onde o encontro do homem com sua própria morte é também a descoberta de que a morte é esperança, pois é o que lhe garante a condição de mortal, enquanto a impossibilidade de morrer retira do homem a sua condição de humano.

No presente caso o delírio não parece demasiado estapafúrdio, porque sabemos que *Ricardo Reis* é mais do que uma ficção, é uma ficção em dobro. E nesse jogo de desdobrar a ficção é preciso concordar com Adriano Schwartz, quando ele afirma que a concepção fundadora desse romance é “dar vida a quem existiu sem nunca ter existido” (SCHWARTZ, 2004, p. 57). É com uma concepção de existência culturalmente construída que o *Reis* saramaguiano irá se debater ao longo da narrativa e *Fernando*

⁵ Lus. III, 20, vv. 1-4.

Pessoa, aqui também personagem de José Saramago, irá contribuir para confundi-lo ainda mais, como se estivesse a sussurrar na memória de *Ricardo Reis* a resposta que preparou para dar em caso de questionada a veracidade da existência física de seus heterônimos: “Se me disserem que é absurdo falar assim de quem nunca existiu, respondo que também não tenho provas de que Lisboa tenha alguma vez existido, ou eu que escrevo, ou qualquer coisa onde quer que seja”. (PESSOA, s.d., p. 93)

A chegada de *Reis* a Lisboa começa a se revelar como uma tentativa de voltar no tempo para rever (ou melhor seria dizer reaver?) a si mesmo, até porque rever *Fernando Pessoa* é pôr-se diante do espelho. E esse é o motivo, ao menos aparente, de sua volta: visitar o túmulo de *Pessoa*. Ou essa é apenas uma das respostas possíveis, talvez a mais óbvia, para a pergunta que inquieta o leitor desde o primeiro momento: Por que *Reis* voltaria a Portugal? Para encontrar-se com a morte?

Nessa versão de Saramago, o poeta das odes horácianas resolve retornar a Portugal após ler o telegrama de *Álvaro de Campos* avisando do falecimento de *Fernando Pessoa*. Dando vida a um morto, na barca de Caronte ao inverso, a narrativa começa no momento em que o navio aporta no cais de Lisboa e *Reis* desembarca. Parece surgir do vazio, do silêncio, principalmente do silêncio de si mesmo. Ele desembarca com o ar alheio de quem fora arrancado de um exílio voluntário antes da hora, por isso sente-se fora do tempo, muito mais até do que fora do espaço. Maria de Lourdes Soares afirma que *Ricardo Reis* perde-se no tempo, o labirinto em que parece estar metido guarda o enigma do tempo, não do espaço:

Se há um deus do labirinto em *O ano da morte de Ricardo Reis*, talvez ele seja o tempo (não necessariamente circunscrito ao tempo histórico, como o título da obra parece indicar) mas o Tempo, a personagem por excelência do romance moderno e, filosoficamente, a grande questão do homem, que em geral vem acompanhada de outra, sua irmã siamesa, a Morte, também presente no título do romance em questão. (Tempo e Morte, não podemos esquecer, são precisamente as maiores obsessões de Reis, o poeta das Odes horácianas, heterônimo de Pessoa) (SOARES, 2001, p. 109).

Ricardo Reis dialoga e entra em conflito com alguns fantasmas. *Fernando Pessoa* é apenas um deles, mas talvez os mais assustadores e conflitantes sejam mesmo o tempo e a morte; não só pela correlação de sentido entre ambos, mas porque a vida da personagem é uma tentativa de driblar o tempo, o que implica ser também uma tentativa

de exorcizar a morte. Esse jogo, porém, se dá para *Reis* de maneira passiva, porque aqui ele não é um espectador do mundo, ele assiste ao processo de morte de *Fernando Pessoa* e acompanha sua trajetória em uma dimensão imaterial, ou seja, ele escuta as confissões cotidianas embaraçosas por não pertencer mais a esse mundo, como, por exemplo, a de sentir-se apagando aos poucos à medida que apaga também a memória das coisas e dos lugares ao longo dos meses de ausência física.

Ao menos de três formas demarcadas o tempo se faz presente nessa obra: o ano de 1936, uma referência ao tempo histórico; as condições meteorológicas que simbolicamente representam também chuvas e tempestades interiores; e o tempo da vida que antecede a morte anunciada da personagem. Vale ressaltar, porém, que a cronologia da vida de *Reis* é guiada por um tempo interno. Esse nos interessa mais de perto, porque a vida da personagem é muito mais regida por ele, não necessariamente por se tratar de uma personagem transportada de outra ficção, mas por ser uma personagem que vive para dentro, atravessa espaços físicos, mas parece habitar mundos imaginários. É com esse ar alheio de quem adere à apatia, à distância e à indiferença, imerso em seu próprio mundo de essência epicurista, que *Reis* viaja do ponto de “onde o mar se acabou e a terra espera” (*RR*, p. 415), nas palavras poéticas de José Saramago.

O autor nos apresenta uma personagem que está sendo despertada para a vida à medida que é tecida pelo discurso narrativo. O médico autoexilado no Rio de Janeiro retorna a Lisboa como quem retorna à vida, melhor seria dizer como quem inaugura a vida, pois durante todo o percurso narrativo a personagem empreende um esforço para existir, para entender-se como ser que existe, que pertence, de forma independente, a uma determinada realidade, por isso o tempo para *Ricardo Reis* é o tempo de vida que lhe concede o autor, tempo, aliás, de uma gestação: nove meses, que é também o período para ele processar os acontecimentos e construir uma história à parte da morte anunciada a que já nasce condenado.

Imobilizado em um presente que se arrasta lentamente em direção a algum abismo, desvinculado do passado que aos poucos também se apaga e sem planos para o futuro, percebe-se que há uma incômoda imobilidade em torno dele, tanto por se colocar como o espectador do mundo, aquele que apenas contempla sem participar, como porque há uma aura de quem está preso em um labirinto, como se vivesse um eterno presente, alheio à realidade circundante. Assim como se o tempo para ele não fosse o do

calendário, demarcado pelas três instâncias temporais: passado, presente, futuro, mas apenas por um infinito, nebuloso e enigmático estar sendo, um presente estático, imóvel. Assim, vive fora da cronologia temporal ou, nas palavras de Maurice Blanchot, como se estivesse experimentando “o tempo como espaço e lugar vazio, um tempo puro, livre dos acontecimentos que habitualmente o preenchem” (BLANCHOT, 1987, p. 21). Talvez esse conceito de tempo vazio de acontecimentos seja a melhor imagem para se ler o *Ricardo Reis* que Saramago inventara, pois se trata de personagem que ocupa “o espaço imaginário onde a arte encontra e dispõe os seus recursos” (BLANCHOT, 1987, p. 21); ele habita o tempo da morte e a morte, ainda segundo Blanchot, é obra do tempo; esse é, portanto, o seu grande algoz, um tempo condutor de esquecimento, de apagamento da memória e do ser, e que conduz à morte como a uma última viagem. Assim, o retorno a Portugal parece ser um mergulho na experiência de atravessar os mares para encontrar-se consigo mesmo, eis a grande viagem realizada em sua travessia por mares desconhecidos.

Talvez por isso o estranhamento que experimentamos ao vê-lo folhear os jornais em busca de notícias que tenham documentado a morte de *Fernando Pessoa*. Ele vai ao arquivo público e lê avidamente todas as notas, na tentativa de que os fatos pudessem trazer a realidade ou fazê-lo inserir-se nela. Essa é uma de suas buscas infrutíferas: pertencer à realidade, ter endereço, local de trabalho, exercer profissão, viver quem sabe até um amor, casar-se, são todas tentativas de viver papéis sociais capazes de formar vínculos, de construir e ter referências. Os acontecimentos da vida real, entretanto, lhe chegam pelas páginas de jornais que ele folheia distraidamente, com ar de enfado e cansaço. A realidade não desperta seu interesse, em especial a situação política de Portugal naquele momento. Ainda está confuso e com o pensamento nebuloso após a longa viagem, que terminara com duas semanas de mau tempo. O poeta sente-se perdido após tantos dias de “travessia oceânica” e olha em volta a sala de estar do hotel Bragança:

[...] o grande espelho em que cabe toda a sala, que nele se duplica, em outra dimensão que não é o simples reflexo das comuns e sabidas dimensões que com ele se confrontam, largura, comprimento, altura, porque não estão lá uma por uma, identificáveis, mas sim fundidas numa dimensão única, **como fantasma inapreensível de um plano simultaneamente remoto e próximo**, se em tal explicação não há uma contradição que a consciência só por preguiça desdenha, aqui se

está contemplando Ricardo Reis, no fundo do espelho, um dos inúmeros que é, mas todos fatigados... (RR, p. 27). [Grifos nossos]

Ricardo Reis alimenta alguns fantasmas internos, sente-se isolado e distante de tudo. Comporta-se como habitante de outro mundo e o vínculo que consegue criar com a vida é muitas vezes através de espelhos, onde se vê refletido ou não se vê refletido, o que retrata uma busca de si mesmo, uma tentativa de se decifrar. Como quem vagueia entre duas diferentes dimensões, “fantasma inapreensível de um plano simultaneamente remoto e próximo” (RR, p. 28), *Reis* multiplica-se e fragmenta-se em vários espelhos, reais ou metafóricos. Comprovando a ideia de que “o homem se utiliza do homem como espelho” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1999, p. 396), *Reis* se vê refletido, por afinidade ou dessemelhança, em Marcenda, em Lídia e até na estátua do Gigante Adamastor, mas não podemos esquecer que, originariamente, *Reis* é resultado da necessidade de multiplicação do poeta Fernando Pessoa. Nas palavras de Eneida Maria de Souza:

O deslocamento intencional da figura única do poeta em múltiplos avatares e espectros instaura a sombra e o reflexo como imagens distorcidas do modelo, operação capaz de nomear tanto a literatura quanto a vida como domínios da representação e do artifício (SOUZA, 2006, p. 102).

O jogo da multiplicação evoca vidas finitas e se faz representar também no jogo de reflexos e espelhos a que tantas vezes o narrador de Saramago faz alusões. Marcenda, por exemplo, em quem se vê refletido através da metáfora da imobilidade de sua mão paralisada, pode atender ao desejo de *Reis* de estar na vida sem participar dela, por isso ele se sente estranhamente fascinado pela inércia involuntária daquela mão esquerda:

Então Ricardo Reis, surpreendido pela sua própria descoberta, repara que desde o princípio aquela mão estivera imóvel, recorda-se que só a mão direita desdobrara o guardanapo, e agora agarra a esquerda e vai pousá-la sobre a mesa, com muito cuidado, cristal fragilíssimo, e ali a deixa ficar, ao lado do prato, assistindo à refeição, os longos dedos estendidos, pálidos, ausentes. Ricardo Reis sente um arrepio [...], e olha fascinado a mão paralisada e cega que não sabe aonde há-de ir se a não levarem, [...] mãozinha duas vezes esquerda, por estar desse lado e ser canhota, inábil, inerte, mão morta, mão morta que não irá bater àquela porta (RR, p. 26).

A visão de uma mão que assiste à refeição como ser frágil e praticamente invisível indica bem o desejo de invisibilidade social de *Reis*. Como personagem, a vida lhe é um grande desafio, feito a um homem que está sempre a observar. Para Schwartz, um resumo fiel e plausível da intenção da obra poderia ser: “contar a história de um homem que é obrigado a ver mais do que gostaria” (SCHWARTZ, 2004, p. 65). Vendo, ele também é mais visto e esse jogo resulta em presença, em participação. Essa posição que Saramago lhe dá de transeunte que está sempre à espreita dos acontecimentos, seja um comício, uma manifestação religiosa, a habilidade de Lídia em pôr ordem na casa e organizar-lhe o cotidiano doméstico com empenho e agilidade, a rotina da mão morta da jovem Marcenda ou mesmo o reflexo do próprio rosto no espelho, vai fazendo dele um ser cada vez mais dentro da vida. Talvez Ricardo Reis preferisse não ver tanto, “mas isso só consegue quem está morto, só Fernando Pessoa, que não tem nada a fazer além de se contentar com o espetáculo do mundo” (SCHWARTZ, 2004, p. 65).

Em decorrência desse árduo processo pedagógico vivenciado ao longo do romance, Ricardo Reis se questiona como é possível sentir-se vivo e saber-se ficção, tentando, perplexo, entender de que maneira lidar com esse excesso de “ser” que o corrói e a perspectiva de um vazio, ausência, “passagem para um não ser” [...], que o assusta. Assim senta-se em uma cadeira, trança as pernas, cruza as mãos sobre o joelho e tenta sentir-se morto (SCHWARTZ, 2004, p. 66).

Sente-se vivo, toca em uma veia pulsando e diz em voz alta que está vivo, embora ainda lamente a sua solidão. Aos poucos, o ex-heterônimo vai se definindo como personagem, vai-se delineando um perfil, um rosto para esse ser de papel e tinta que, abandonado pela morte de seu criador, cai na vida e passa a viver uma realidade possível. Como parte de uma realidade, impossível não se fazer partícipe dela em algum nível, a presença das outras pessoas, as relações que estabelece com elas, ainda que esses contatos tenham como propósito pouquíssimo ou nenhum envolvimento, acaba por conferir vida a esse ser que parece ter desembarcado da barca de Caronte, como quem retorna à vida. Saramago dá-lhe uma segunda chance e ele descobre o mundo pelos espelhos. Lídia é um deles, que num jogo de opostos que se atraem, representa muito do que o médico rejeita, mas admira: ela é mulher de vida simples, pertence à camada social popular, é dinâmica, ágil e decidida, tem senso prático, é disposta e disponível, exatamente o contrário dele. Em suma, uma Lídia que, sendo muito mais do que uma “idealidade feminina incorpórea” (palavras irônicas de *Fernando Pessoa*), o

inquieta por ser tão diferente da musa inspiradora de suas odes, é o seu contraponto e seu complemento. Lídia é o elo mais próximo com a realidade (além dos jornais), é através dela que o médico fica sabendo dos acontecimentos políticos, dos movimentos de revolta popular, das atitudes ditatoriais do governo. Lídia também saltara da imobilidade poética para a vida, de musa passou a ser mulher.

Outro disfarce/evidência da morte em *O ano da morte de Ricardo Reis* é a analogia estabelecida entre os dois livros: o de Quain, lido por *Reis*, e o de Saramago, lido por nós. No primeiro temos autor e leitor em uma mesma condição de existência, que é oposta a de *Reis* e a de Quain. Ambas as narrativas se propõem ou ao menos sugerem desvendar mistérios, fazer revelações; entretanto, embora as duas possuam alguns ingredientes básicos de um romance policial, ainda que no romance de Saramago esses elementos sejam metafóricos, não há nenhuma grande revelação, porque o leitor de Saramago segue todas as pistas e percorre o labirinto sabendo que o que existe para quem está lendo Saramago suplementando Pessoa não é uma personagem que morre ao final, mas uma vida fictícia que desafia a morte ficcional. O leitor, como “único sobrevivente real” (*RR*, p. 23) sabe que não há apenas um guia, são muitos: Camões, Pessoa, Eça de Queirós etc. São muitos os caminhos a percorrer e provavelmente não haverá apenas uma saída, mas várias, porque outra vez e sempre a literatura está a desafiar a morte, se tomarmos aqui morte principalmente no sentido de esquecimento, apagamento da memória. Aliás, válido seria mesmo dizer que a arte é talvez a menos infrutífera das tentativas de vencer a morte.

No labirinto em que *Reis* parece preso, o ponto de referência encontrado por ele é a estátua de Camões, uma espécie de bússola que o guia tanto em suas andanças incertas pelas ruas de Lisboa, quanto pelas andanças existenciais, deambulações, elucubrações que o conduzem através do tempo a encontrar-se com outros guias/fantasmas, com Eça de Queirós, Manuel Bandeira, Gonçalves Dias. Há ainda o monumento ao Gigante Adamastor, a quem *Ricardo Reis* parece estar ligado por um fio – tanto nos serve nesse caso pensar a partir da metáfora do fio de Ariadne quanto da leitura de que esta ligação se dá por um fio por ser sutil, quase inexistente, já que Adamastor representa a expressão da dor humana vivida através do desespero de ter sido rejeitado – Adamastor sofre por ter se entregado ao amor, enquanto *Reis* recusa envolvimento amorosos.

Ricardo Reis tem a testa gelada, apoiou-a na vidraça e ali se esqueceu, vendo cair a chuva, depois lhe ouvindo apenas o rumor, até que veio o acendedor dos candeeiros, então ficou cada lampião com seu fulgor e aura, sobre as costas de Adamastor cai uma já esmorecida luz, rebrilha o dorso hercúleo, será da água que vem do céu, será um suor de agonia por ter a doce Tétis sorrido de escárnio e maldizendo, Qual será o amor bastante de ninfa, que sustente o dum gigante, agora já ele sabe o que valiam as prometidas abundanças (RR, p. 21).

A petrificação do gigante imobiliza-o pela eternidade e diante da humanidade, em uma dor que *Reis* desconhece e rejeita, embora por ela se sinta atraído. Se até Adamastor, com sua força hercúlea, fora vencido pelo amor e pela morte, seria então o amor uma condenação a que estão destinados todos os mortais, uma condenação que os expõe ao ridículo tão temido por Álvaro de Campos. “A figura contorcida de Adamastor, a figurinha verde que o desafia” (RR, p. 211) não se volta para vê-lo partir em direção à morte, talvez porque para o gigante camoniano não haja qualquer diferença entre vida e morte, o seu grito preso na garganta e o seu corpo imóvel eternizado na pedra podem querer representar a harmoniosa junção e a simultaneidade da vida e da morte em um único ser.

A narrativa de Saramago, talvez mais especificamente nesse livro do que em outros, é marcadamente labiríntica. Além do desafio proposto ao leitor de um texto que parece estar escrito em um palimpsesto e por isso as marcas de outras narrativas saltem aos olhos, até sem grandes esforços ou técnicas especiais de leitura em pergaminho, o autor anuncia no título o que devia ser o grande segredo: *Ricardo Reis* morre em 1936, nove meses após Fernando Pessoa. Sugestivo que esse intervalo seja o mesmo período de tempo que se leva para nascer, como se também nessa ideia de unidade temporal se mostrasse a face ambígua da morte, se retirasse o véu da verdade com que a morte se disfarça.

Não coincidentemente também está presente na narrativa do escritor lusitano a visão heideggeriana de que a morte, vista como um fenômeno do porvir, nunca está no presente, mas nunca está ausente do ser, pois é parte intrínseca desse em sua essência. Assim como para Blanchot:

A morte trabalha conosco no mundo: poder que humaniza a natureza, que eleva à existência o ser, ela está em nós, como nossa parte mais humana; ela é morte apenas no mundo, o homem só a conhece porque

ele é a morte por vir. Mas morrer é quebrar o mundo: é perder o homem, aniquilar o ser; portanto, é também perder a morte, perder o que nela e para mim fazia dela morte. Enquanto vivo, sou um homem mortal, mas, quando morro, cessando de ser um homem, cesso também de ser mortal, não sou mais capaz de morrer, e a morte que se anuncia me causa horror, porque a vejo tal como é: não mais morte, mas a impossibilidade de morrer” (BLANCHOT, 1997, p. 324).

A morte como parte intrínseca da natureza humana é o registro de nossa existência como homens mortais. Garante-nos temporalidade e certeza do fim, o que livra o homem de ter que lidar com uma imortalidade que desconhece, pois sua referencialidade, sua identidade de ser vivo, se faz pela presença constante da morte na essência do ser; quando cessa para o homem a possibilidade de ser, cessa também a ideia de morte, pois encontrá-la é sair da condição de mortal para a desconcertante condição de ser incapaz de morrer. O encontro com a morte desmancha o medo da ideia de morte, como aconteceu com Ivan Ilitch, que na hora da morte mergulha num vazio sem dor e sem sensações que o faz descobrir que a morte deixou de existir, ela não existe para os mortos, apenas para os vivos.

Diante disso, podemos agora pensar que a maior angústia de *Fernando Pessoa*, personagem que contracena com *Ricardo Reis*, talvez não seja morrer, sentir-se findar aos poucos enquanto sua imagem material vai-se apagando, inclusive nos espelhos que já não captam mais a sua presença projetada em imagem. Talvez, sua grande angústia seja a de ter trocado o medo da morte como possibilidade, pelo desconforto, pelo choque da descoberta de que já não pode morrer. Ele venceu a morte, já não lhe resta, pois, a esperança da morte, pois já não é mortal. Sabe-se agora pertencente a outro lado, a outro tempo e espaço, embora de onde esteja continue a contemplar a vida e a pensar sobre o sentido de existir estando morto. Para *Ricardo Reis* as reflexões não são menos complexas nem menos labirínticas, em especial quando se depara com os seus escritos recentes:

[...] e a folha mais recente de todas tem a data de treze de novembro de mil novecentos e trinta e cinco, passou mês e meio sobre tê-la escrito, ainda folha de pouco tempo, e diz, Vivem em nós inúmeros, se penso ou sinto, ignoro quem é que pensa ou sente, sou somente o lugar onde se pensa e sente, e, não acabando aqui, é como se acabasse, uma vez que para além de pensar e sentir não há mais nada. Se somente isto sou, pensa Ricardo Reis depois de ler, quem estará pensando agora o que eu penso, ou penso que estou pensando no lugar

que sou de pensar, quem estará sentindo o que sinto, ou sinto que estou sentindo no lugar que sou de sentir, quem se serve de mim para sentir e pensar, e, de quantos inúmeros que em mim vivem, eu sou qual, quem... (RR, p. 24).

Para ambas as personagens a grande questão talvez não seja apenas o debate em torno do que significa estar morto, mas o entendimento do que significa existir para além da morte. Em muitas conversas dos dois, *Fernando Pessoa*, conhecedor da morte por experiência pessoal, afirma que o que apaga é a memória, o esquecimento alheio é o que vai matando rapidamente em tempo de apagamento o ser que se acreditou imortal.

Em toda a narrativa parece evidente que Saramago cria um *Reis* dividido, em conflito, desejoso de decidir, de escolher um caminho a seguir. São várias as decisões que precisa tomar: continuar em Lisboa ou retornar ao Brasil, abrir consultório médico ou resgatar a poesia, ir à busca do amor de Marcenda ou continuar clandestinamente envolvido com Lídia, manter-se indiferente aos conflitos políticos e sociais de seu país ou de alguma forma aproximar-se mais deles, ou seja, manter-se alheio ou envolver-se com os conflitos da vida humana. Em uma instância mais sutil e complexa: ser ele mesmo. Desejo que o leva a esbarrar em um questionamento crucial, pois para *Reis* encontrar-se consigo mesmo é ser qual dos múltiplos *eus* que o habitam? Como ser múltiplo, com extrema dificuldade de pensar-se ou sentir-se unidade, de ter identidade, *Ricardo Reis* comporta-se como um heterônimo que deseja e teme a força de humanidade da personagem, a mesma força frágil e densidade pétreia que ele vê em Adamastor. Uma figura que “representa a vitória da coragem e da vontade humana dos marinheiros e dos navegadores portugueses do século XV sobre os perigos externos e desconhecidos, os mares e os monstros, os ventos e os naufrágios.” (OLIVEIRA, 1999, p. 366).

Ricardo Reis teme a força e a transitoriedade da vida, não a perenidade da morte, talvez isso explique por que tantas vezes o leitor tem a sensação de que o *Reis* saramaguiano não está verdadeiramente entre os vivos. Há sempre uma atmosfera nebulosa em torno dele, um ar sombrio, uma impressão de apagamento da imagem, de esmaecimento de cores e formas, como se o concreto fosse se liquefazendo aos poucos em torno do médico poeta, como se a morte fosse engolindo a vida, assim como o nada vai sugando a areia da ampulheta que marca o tempo.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Maria Theresa Abelha. A fuga para o Egito: da tela ao texto, da música à letra. In: **Litterata** – Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões, n. 2 (2000-2001). Ilhéus: Editus, 2001, p. 13-29.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética** – a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Berardini *et all.* São Paulo: Editora Hucitec, 1998.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo.** Trad. Ana Maria Sherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário.** Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega.** Vol.1, A-I. Petrópolis: Vozes, 1993.
- CLAUDIO, Mário. **Boa noite, senhor Soares.** Rio de Janeiro: Sete Letras, 2009.
- LOPES, João Marques. **Saramago: biografia.** São Paulo: Leya, 2010.
- OLIVEIRA, Isaura de. Lisboa segundo Saramago – a história, os mitos e a ficção. In: **Colóquio – Letras**, Lisboa, n. 151-152, jan-jun. 1999, p. 357-377.
- PESSOA, Fernando. **Páginas íntimas e de auto-interpretação.** Lisboa: Ática, s.d.
- REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago.** Lisboa: Caminho, 1998.
- SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SCHWARTZ, Adriano. **O abismo invertido: Pessoa, Borges e a inquietude do romance em O ano da morte de Ricardo Reis.** São Paulo: Globo, 2004.
- SEIXO, Maria Alzira. **A palavra do romance: ensaios de genealogia e análise.** Lisboa: Livros Horizonte, 1986.
- SOARES, Maria de Lourdes. Aqui “o bosque das ficções”. In: **Revista ABRAPLIP**, 2001, p. 91-137. (Anais do XVIII Congresso ABRAPLIP, Literatura Portuguesa e pós-colonialismo: produção, recepção e cultura).
- SOUZA, Eneida Maria de. As mortes imaginárias de Pessoa. In: **Ipotesi**, Juiz de Fora, n.1, vol. 10, jan-jun, 2006, p. 102-107.