

# O PÓS-MODERNO NAS MÃOS DE SARAMAGO

SÉRGIO KLEINSORGE\*

RESUMO: leitura crítica do romance **O ano da Morte de Ricardo Reis**, de José Saramago, a partir da análise de alguns paradigmas pós-modernos.

DESCRITORES: Semiologia : Romance  
Pós-modernismo : Discurso  
Semiology : Romance  
Post-Modernism : Discourse

ABSTRACT: critical review of the romance **O ano da morte de Ricardo Reis** by José Saramago, based on the analysis of some post-modern paradigms.

## 1 INTRODUÇÃO

Inserir personagens e situações reais na ficção não é procedimento novo: para ilustrar este intercâmbio com um exemplo eficaz, basta pensarmos em Euclides da Cunha e seu romance **Os Sertões**, escrito há quase um século. Embora o livro não deva ser tomado como reportagem, existe uma preocupação notadamente documental, que nos faz admitir que os episódios narrados, inclusive os que não deixaram provas, possam de fato ter acontecido.

Na ficção brasileira contemporânea, inúmeras personalidades já se tornaram tema de contos e romances. Entre os exemplos mais recentes, ocorrem-me os trabalhos de Sérgio Sant'Anna, Rubem Fonseca e José J. Veiga. No último livro de Sérgio Sant'Anna, **A Senhorita Simpson**, há um conto que tenta esboçar algumas das características — e diferenças — psicológicas de Mário e Oswald de Andrade, a partir de uma viagem que os dois teriam feito a uma cidadezinha do interior. Há alguns meses, a Folha de São Paulo publicou um conto inédito de Rubem Fonseca, narrado em primeira pessoa, que é uma verdadeira confissão de culpa do escritor Joseph Conrad, por conta de sua inveja de um jovem

---

\* Mestrando em Comunicação na ECO/UFRJ.

escritor a quem ele teria plagiado. E José J. Veiga acaba de lançar o romance. **A Casca da Serpente**, uma projeção do que aconteceria a Antônio Conselheiro se, sobrevivendo a Canudos, ele pudesse reexaminar suas atitudes e convicções.

Em todos esses exemplos — e há dezenas de outros — não há qualquer intenção de contar o que ocorreu, mas o que poderia ter ocorrido — mesmo que, de antemão, a hipótese não seja possível. Sob este aspecto, o Conselheiro de Euclides da Cunha revela-se muito mais histórico do que o Conselheiro de José J. Veiga. Apoiado na premissa de que qualquer semelhança com fatos ou personagens reais terá sido mera coincidência (quem garante que um personagem chamado Antônio Conselheiro seja de fato — O Antônio Conselheiro?), os escritores parece que se sentem à vontade para se apropriarem das pessoas que desejam converter em personagens. Assim, costumam se dedicar a uma pesquisa prévia (como fez, por exemplo, Vargas Llosa, antes de dar a sua versão do Conselheiro em **a Guerra do Fim do Mundo**) para em seguida desmentir as informações apuradas.

Com **O Ano da Morte de Ricardo Reis**, no entanto, Saramago leva ao extremo essa experiência de apropriação. Afinal de contas, o seu personagem, antes de entrar no romance, já era um personagem e — o que complica ainda mais as coisas — um personagem que sobrevive à morte de seu criador. Por conseguinte, só será possível analisar a vida de Ricardo Reis (o que ele escreveu, o que Pessoa e os demais heterônimos escreveram sobre ele) até 1935. A partir de então, o resto de sua virtual existência, cujo destino Fernando Pessoa não teve tempo de decidir (esta é outra hipótese), corre por conta de Saramago.

## 2 A VIAGEM DE VOLTA

Fernando Pessoa morre em 1935. No ano seguinte, o médico Ricardo Reis, então radicado no Rio de Janeiro, decide regressar a Lisboa, depois de 16 anos de exílio. Mas se já fez clientela e amigos, se chegou a uma situação financeira estável e até mesmo cômoda, se aqui encontra a inspiração de que necessita para compor suas odes a Lídia, Neera e Cloé, então por que volta? O que é que um monarquista, que recebeu uma educação clássica, jesuítica, tem a fazer na Europa às vésperas da segunda guerra, quando o nazi-fascismo se multiplica sob Hitler, Mussolini, Franco e Salazar?

Apenas dois meses após o seu regresso, Ricardo Reis é intimado a depor na Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, uma espécie de serviço de inteligência do governo da Ditadura Nacional. E quando lhe perguntam por que voltou do Brasil, ele alega vagamente, sem nenhuma convicção, "... saudades da terra" (4, p. 132). Se pudesse responder a verdade, certamente diria que o seu heterônimo, ou melhor, o poeta do qual era o heterônimo, ou um dos heterônimos, morrera no fim do ano anterior e, justamente por isso, por sua condição de heterônimo, estava de volta a Portugal, como que para representá-lo. Ora, representar Fernando Pessoa não é uma explicação mais convincente do que as saudades da terra. No fundo, Ricardo Reis não está muito certo das razões que o fizeram retornar.

A necessidade de escrever sob pseudônimo, isto é, de compor poemas cuja

autoria, de certo modo, ele se recusava a assumir, delegando-o a outros poetas, com estilos, personalidades e, mais do que isso, com biografias próprias, tal necessidade faz de Pessoa um poeta dramático por excelência. Por isso é que a sua obra, ou as suas obras (falar em **conjunto de obra** não me parece suficiente) acabam impregnadas de teatro e ficção. Antes de construir os poemas que, por assim dizer, não lhe pertenciam, Fernando Pessoa traçava minuciosamente a vida (nascimento, profissão, hábitos pessoais, temperamento, etc) e até a morte, como no caso de Alberto Caeiro, dos personagens em que iria se desdobrar; entre tantos personagens, Fernando Pessoa é apenas mais um. A partir desse desdobramento, a inspiração já lhe vinha de tal modo dirigida e pré-determinada que, fico imaginando, se ele fosse tentado a assinar Fernando Pessoa sob uma das odes de Ricardo Reis ou um dos arroubos poéticos de Álvaro de Campos, não seria injusta a acusação de plágio.

Mesmo dispondo de tantos heterônimos, Fernando Pessoa só recebeu, ao morrer, a visita de Ricardo Reis. Se os outros tivessem comparecido (de Álvaro de Campos, por exemplo, que telegrafou a Ricardo Reis dando-lhe a notícia, ficando sabendo que partiu para Glasgow), poderíamos recorrer, sem risco de exagero, ao estudo que Freud faz da origem da religião, em **O Retorno do Totemismo na Infância**. Na tentativa de compreender os dois tabus fundamentais do totemismo — a proibição de matar e o horror ao incesto —, Freud propõe uma tese baseada no parricídio, seguindo a qual um grupo de irmãos, expulsos de uma horda primeva, resolvem reunir forças para realizar, juntos, o que não teriam coragem ou meios para conseguir sozinhos. Dessa forma, o pai tirano, fonte de sentimentos contraditórios de ódio e admiração, é morto e devorado pelos filhos, que passam a identificar-se com ele através da refeição totêmica.

Embora Fernando Pessoa não sirva de modelo à teoria freudiana do parricídio (em primeiro lugar, ele morre num leito de hospital; em segundo, Ricardo Reis não se sente culpado por sua morte), não é fácil resistir à imaginação de estabelecer entre ele e os heterônimos uma certa relação de parentesco ou, para ser mais preciso, uma relação filial. Nas diversas ocasiões em que o fantasma de Fernando Pessoa aparece a Ricardo Reis para conversarem sobre a vida e a morte, sobre política, poesia ou tempo, fica sempre a sensação de que, em termos de sagacidade e ironia, Ricardo Reis acaba em desvantagem — o que, a princípio, encontra uma explicação bastante simples: mesmo sendo um ano mais velho, Reis ainda não possui a experiência da morte (da vida inteira). Não estaria essa desvantagem, pelo menos em parte, no fato de que ele deve sua existência a Fernando Pessoa? Apesar de não haver no romance uma única menção a respeito, é impossível deixar de considerar a relação filial (entre aspas talvez ficasse melhor) que se estabelece entre os dois poetas.

### 3 PORTUGAL: O NOVO EXÍLIO

Portugal perde Fernando Pessoa e prepara-se para receber Salazar. Evidentemente não existe correlação alguma entre a morte do poeta e a ascensão do ditador, mas estas são, sem dúvida, as duas grandes notícias que Ricardo Reis encontra nos jornais do país, assim que volta do exílio. Uma dessas notícias che-

ga a afirmar, sobre Fernando Pessoa, que "...ele era também Álvaro de Campos, e Alberto Caeiro, e Ricardo Reis", (4, p. 36) confusão que deixa este último bastante irritado. Mas a imprensa logo se esquece do autor de *Mensagem* para dar destaque aos grandes acontecimentos que conduzem a Europa em direção à segunda guerra: através de uma minuciosa reconstrução histórica, baseada, em grande parte, na transcrição e no comentário dos noticiários da época, aos poucos Saramago vai mostrando que a realidade é cada vez menos tolerável a dois seres tão singulares, como um fantasma de poeta e seu heterônimo.

A propósito da hesitação da poesia moderna entre lirismo e revolução (antinomia que pode ser entendida como uma extensão dos binômios arte-vida, palavra-história ou magia-política), Octavio Paz encontra, em Góngora e Rimbaud, duas atitudes opostas: enquanto Góngora, "...desiludido da história, muda a poesia porque não pode mudar a vida, Rimbaud quer mudar a poesia para mudar a vida" (3, p. 143). Talvez porque seja um simbolista, e acima de tudo um clássico, Ricardo Reis não está interessado em mudar a vida e, muito menos, sua poesia. Esta, por sinal, parece constituir um conjunto definido de variações sobre os mesmos temas, conforme dá a entender Fernando Pessoa, num de seus últimos diálogos com Ricardo Reis: "Conheço todos os seus versos de cor e saltado, os feitos e os por fazer" (4, p. 362).

Para se equilibrar entre a vida e a poesia, Ricardo Reis sempre procurou agir como um sábio. E o sábio, no seu entender, "...é o que se contenta com o espetáculo do mundo" (5, p. 9). Chega um momento, no entanto, em que já não encontra meios de manter esse equilíbrio: impossibilitado de escrever novos poemas (poemas que apresentem alguma novidade), ele se vê cercado por um mundo que, ao contrário, modifica-se diariamente, num ritmo vertiginoso a que não consegue mais acompanhar.

Qual o papel de um poeta clássico numa literatura varrida pelas vanguardas? Que lugar cabe a um monarquista numa sociedade prestes a inaugurar o facismo? Ricardo Reis não demora a compreender que o seu tempo já passou ou, quem sabe, nunca tenha existido: é provável que ele pertença a um tempo mítico, onde seja possível passar pelas mudanças sem tomar partido. Para continuar assistindo ao espetáculo do mundo, ele agora terá que assumir um olhar político. Conforme mostra Octávio Paz, ao analisar o ato de ver uma obra de arte como voyeurismo, "...o olhar não é uma experiência neutra: é uma cumplicidade [...]. Olhar é uma transgressão" (3, p. 141).

É preciso cuidado, porém, para não fazer deste Ricardo Reis, personagem de romance, uma espécie de representante "*avant la lettre*" do (anti) herói pós-moderno que, descrente por antecipação de todas as experiências do modernismo, abandona o futuro por antever que ele não dará certo. Ora, Ricardo Reis nunca apostou no futuro; ao contrário, é justamente no passado que, como clássico, ele busca inspiração para suas odes. Se em determinado momento ele decide que chegou a hora de seguir Fernando Pessoa, é menos por uma questão de ideologia que de temperamento.

#### 4 O ROMANCE NA HISTÓRIA

Mas e Saramago? Como é que o recriador (ou continuador) de Ricardo Reis se posiciona em relação ao futuro? Antes de qualquer resposta, deve ser ressaltada a singularidade de um livro como **O Ano da Morte de Ricardo Reis**, onde estão presentes três momentos históricos tão bem definidos: trata-se de um romance contemporâneo, ambientado numa época que, mesmo esgotada boa parte das mais importantes experiências da vanguarda, ainda se intitula moderna, e protagonizado por um poeta simbolista como se não bastasse, Saramago faz uma síntese de todos esses tempos numa linguagem caudalosa, abundante em adjetivos e metáforas, que se multiplica em inúmeros jogos semânticos e exige fôlego do leitor para acompanhar toda a exuberância de seu ritmo sintático. Uma linguagem, em suma, com características muito próximas ao barroco.

Se esta confluência de estilos e períodos históricos tão diversos não é suficiente para ilustrar a desilusão do romance diante do futuro, basta-nos atentar à ironia com que Saramago descreve, por exemplo, a esperança dos portugueses — e europeus, de um modo geral — nas promessas do governo salazarista ou no triunfo de Franco na guerra civil espanhola. O futuro perde a condição, como quer Paz, de “razão de ser” (3, p. 191) do modernismo e, como resultado desta descrença, o novo deixa de existir como um valor, o que fica evidenciado pelo declínio das vanguardas. Na opinião de Vattimo, a dissolução do valor do novo representa o próprio sentido do pós-moderno, que “...mostra como traço mais imponente o esforço de subtrair-se à lógica da superação, do desenvolvimento e da inovação” (5, p. 88).

Aqui é importante ressaltar que, embora Saramago demonstre algum pessimismo ou, quando nada, um certo ceticismo pelo futuro, **O Ano da Morte de Ricardo Reis** está longe de se caracterizar pelo que, na estética dita pós-moderna, costuma traduzir o desgaste do valor do novo, como a utilização do pastiche, da paródia, do clichê, e de outras modalidades de manipulação de textos anteriores. Existe, como já foi dito, uma eventual recorrência aos jornais da época, com reproduções tanto de grandes manchetes como de notícias miúdas, passando pelos classificados e pela publicidade. Mas trata-se, sobretudo, de um procedimento com um propósito definido, que é o de traçar com fidelidade um momento histórico e, a partir daí, cercar os personagens, quase todos tão fantasmas quanto Fernando Pessoa, de um bocado de realidade. Além das notícias, são transcritos alguns versos que Ricardo Reis esteja compondo e, em duas ou três ocasiões, tomamos conhecimento de trechos do romance policial “The God of the Labyrinth”, que, sem conseguir terminar de ler, ele acaba levando debaixo do braço para a outra vida, para que o mundo fique” aliviado de um enigma” (4, p. 415).

A intertextualidade (de que lança mão Saramago dentro de sua própria obra, quando se refere, por exemplo, a Blimunda ou ao Pe. Bartolomeu Lourenço de Gusmão, personagens de **Memorial do Convento**) não é recurso preponderante ao longo da narrativa, nem constitui, como freqüentemente acontece com certas obras consideradas pós-modernas, uma espécie de modelo estrutural que reduz o discurso do autor a uma colagem de discursos alheios. Ao contrário, todas

as transcrições estão plenamente submetidas à fluência e ao ritmo imposto por Saramago, confirmando a autonomia de um discurso extremamente pessoal.

## 5 DOIS FANTASMAS

Em seu estudo sobre o significado do pós-moderno, José Guilherme Merquior conclui que uma das principais interpretações correntes da arte pós-moderna, centrada na literatura, enfatiza a morte do autor, privilegiando a supremacia do texto e de suas transformações. A tão propalada morte do autor, que vem acompanhada do fim das grandes narrativas e das grandes verdades (o que resultaria na produção de sumilacros), parece que se reflete de maneira imediata nas técnicas de colagem acima mencionadas. Dessa forma, o discurso se fragmenta em códigos diversos (lingüísticos, fílmicos, publicitários, etc), a composição psicológica dos personagens se perde em personagens-tipo sem qualquer unidade ou coerência e a linguagem deixa de ser a luta vã com as palavras para se limitar a uma justaposição de discursos prontos.

Evidentemente não há como detectar em **O Ano da Morte de Ricardo Reis** nada que se manifeste como morte do autor ou dissolução do sujeito. Mesmo nos momentos em que abandona a terceira pessoa para assumir o comentário de algum personagem ou fazer-se porta-voz do pensamento médio, através de provérbios quase sempre desmitificados, o narrador não perde o fio da narrativa, nem se deixa levar pelas outras modalidades de discurso (a poesia de Ricardo Reis, as notícias da guerra civil espanhola) de que esporadicamente se utiliza.

Mas se Saramago consegue escapar de alguns preceitos pós-modernos, nem sempre seus personagens têm a mesma sorte. Pela própria natureza de Fernando Pessoa (um fantasma que leva apenas nove meses para ser esquecido e, ao mesmo tempo, para perder a memória) ou de Ricardo Reis (um heterônimo condenado de antemão pelo título do romance), não há como imaginar que os personagens ainda procurem, como no modernismo, uma maneira de romper com o real, no sentido preconizado por Merquior, de que "...o modernismo declarou de fato guerra à modernidade" (2, p.30). Com a crise do sujeito, do futuro e da própria história, acaba desaparecendo também a noção de realidade como referente, talvez o último referente com que ainda podíamos contar.

Por isso há tantos diálogos imaginários, estabelecidos, muitas vezes, entre personagens que nem se conhecem ou quase não convivem, como é o caso de Lídia e Marcenda. Sendo mulheres de um heterônimo, a existência delas revestese, como que por contágio, de uma certa irrealidade, a começar pelos próprios nomes.

Assim é que Lídia, uma das três musas invocadas por Ricardo Reis em suas odes, de repente personifica-se numa criada de hotel e se torna amante do poeta. Mesmo semi-analfabeta, o seu discurso carrega uma sabedoria intuitiva e metafórica diante da qual o racionalismo jesuítico de Ricardo Reis é obrigado a se render. Quando ele lhe pergunta quem a ensinou a dizer "...essas coisas" (4, p. 375), Lídia responde que quando abre a boca "... as palavras já estão formadas, é só deixá-las sair" (4, p. 375). Nem é preciso recorrer à ambigüidade da palavra **criada** para compreender que a amante de Ricardo Reis não terá perdido a an-

tiga vocação de musa. Não deixa de ser irônica o fato de um poeta clássico e monarquista ter arranjado como fonte de inspiração uma mulher do povo; mais irônico, no entanto, é ela lhe dar um filho que ele se recusa “a...perfilhar” (4, p. 356).

Marcenda não é mulher do poeta, mas do médico, o que nos permite deduzir que o desdobramento psicológico de Fernando Pessoa se prolonga em seus heterônimos. O relacionamento entre Marcenda e Ricardo Reis não vai além de um encontro mensal, quando ela vem de Coimbra com o pai para consultar a mão paralisada. O médico, no entanto, ainda não é Ricardo Reis. Sofrendo também do coração (literalmente), ela só vai ao consultório dele mais tarde, para selar com dois beijos o que acaba sendo o último encontro. Com os meses e a distância, Ricardo Reis chega à conclusão de que “... Marcenda não é nada” (4, p. 333). Quanto à abstração do nome, ele é o primeiro a admitir que “... o nome de Marcenda não o usam mulheres, são palavras do outro mundo, doutro lugar, femininos da raça gerúndia, como Blimunda, por exemplo” (4, p. 352-353). Blimunda, uma das personagens centrais de **Memorial do Convento**, é mulher de Baltazar Sete-Sóis, um soldado que perdeu a mão esquerda na guerra, do mesmo modo que Marcenda ficou com a mão paralisada, também a esquerda, desde que sua mãe morreu.

Mas a maior demonstração de que a realidade já não serve como referencial fica por conta dos diálogos entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa, quando este, falando sobre a vida ou a poesia, parece que no fundo está ensinando o outro a morrer. Tão significativa quanto aos diálogos, em si, é a sua forma: ao invés de aspas ou travessões, os dois conversam numa prosa corrente, entre vírgulas, de modo que só é possível saber a quem pertence cada frase graças à inicial maiúscula. Quem não conhece outros romances de Saramago, onde ele faz uso de recurso semelhante, poderia supor que estes diálogos-em-prosa, por assim dizer, representam um modo singular de monólogo interior ou fluxo de consciência. Em última instância, é o que se poderia esperar de um encontro entre um poeta e seu heterônimo.

## 6 CONCLUSÃO

Na tentativa de encontrar o momento de cisão entre o moderno e o pós-moderno, Michael Köhler, em seu artigo **Pós-modernismo: um panorama histórico-conceitual**, propõe três hipóteses. Na primeira, o modernismo teria abandonado suas características de inovação formal e objetividade com a segunda guerra, para então retomar, sob uma nova acepção, o verso métrico e o realismo. Outra hipótese sugere que os primeiros traços da pós-modernidade teriam sido prenunciados nos anos 50, embora o surgimento de uma nova sensibilidade só tenha se efetivado na década de 60. Segundo Köhler, no entanto, se a idéia de modernismo for concebida num sentido mais amplo, abrangendo tanto “o... moderno clássico” (1, p.21) quanto as experiências alternativas, não há como considerar que o pós-moderno nasce nos anos 60, os quais apenas concretizam o chamado “...primeiro moderno”; (1, p.21), ou antes radicalizam algumas de suas propostas. Como última hipótese — no seu entender, a mais viável, do ponto de

vista histórico —, o instante de ruptura é adiado para a década de 70, com a ressalva de que “...não é ainda possível determiná-lo com clareza, enquanto as várias tentativas para sair dos limites traçados pela estética modernista demorarem a convergir para um único estilo” (1, p. 22).

Da mesma forma que não existe consenso em relação ao momento em que surge o pós-moderno, parece-me um tanto arriscado classificar esta ou aquela obra como tal. É inegável, porém, que uma parcela representativa da literatura contemporânea apresenta traços comuns que, em seu conjunto, já nos permitem dispor de uma nova sensibilidade e, mais do que isso, de uma atitude cultural alheia ao modernismo. Por outro lado, o rótulo **pós-moderno** deixa traçar uma certa facilidade (e não faltariam teóricos para sentenciar que este é mais um truque pós-moderno), um certo comodismo ou falta de inspiração que o leva a ser identificado, ao menos num primeiro momento, apenas em oposição a um conceito anterior.

Mais sintomática, contudo, do que a falta de um nome próprio para o pós-moderno, é a utilização de seu prefixo para alargar fronteiras, como se nele coubesse toda a pluralidade da produção contemporânea. Se pudéssemos, ao invés, lidar com um conceito mais modesto, que restringisse sua aplicação a um grupo expressivo mas determinado de obras, seria mais fácil — e mais justo — entendê-lo antes como tendência do que como movimento, evitando, assim, uma generalização que em nada contribui para a compreensão de uma realidade cultural ainda tão indefinida. Foi justamente para não cair neste tipo de generalização que procurei buscar, num obra onde se encontram tantos momentos históricos, como este romance de José Saramago, os elementos que me pareceram exclusivamente pós-modernos.

## 7 BIBLIOGRAFIA CITADA

- 1 KÖHLER, Michael. *Crítica: estética da pós-modernidade*. Lisboa: Editorial Teorema, 1989. 124p. Pós-modernismo: um panorama histórico, p.
- 2 MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980. 167p. O significado do pós-moderno, p.
- 3 PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 217p. O acaso da vanguarda, p.
- 4 SARAMAGO, José. *O ano da Morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 415p.
- 5 VATTIMO, Gianni. *La fin de la modernité: nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*. Paris: Seuil, 1985. 147p.