



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LÍVIA CAVALCANTE GAYOSO DE SOUSA

***TENHO MAIS ALMAS QUE UMA: O PERCURSO FICCIONAL DE RICARDO REIS,
DA HETERONÍMIA PESSOANA ÀS TELAS DE CINEMA***

JOÃO PESSOA

2025

LÍVIA CAVALCANTE GAYOSO DE SOUSA

***TENHO MAIS ALMAS QUE UMA: O PERCURSO FICCIONAL DE RICARDO REIS,
DA HETERONÍMIA PESSOANA ÀS TELAS DE CINEMA***

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Literatura, Cultura e Tradução

Linha de pesquisa: Tradução e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães

JOÃO PESSOA

2025

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S725t Sousa, Livia Cavalcante Gayoso de.

Tenho mais almas que uma : o percurso ficcional de Ricardo Reis, da heteronímia pessoana às telas de cinema / Livia Cavalcante Gayoso de Sousa. - João Pessoa, 2025.

342 f. : il.

Orientação: Luiz Antonio Mousinho Magalhães.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Cultura - Tradução. 2. Reis, Ricardo. 3. Adaptação fílmica. 4. Literatura. I. Magalhães, Luiz Antonio Mousinho. II. Título.

UFPB/BC

CDU 008:81'253(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA CENTRO DE CIÊNCIAS
HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ATA DE DEFESA DE TESE DO(A) ALUNO(A)

LÍVIA CAVALCANTE GAYOSO DE SOUSA

Aos vinte dias do mês de junho do ano de dois mil e vinte e cinco, às catorze horas, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa de Tese intitulada: "Tenho mais almas que uma: o percurso ficcional de Ricardo Reis, da heteronímia pessoana às telas de cinema", apresentada pelo(a) aluno(a) Lívia Cavalcante Gayoso de Sousa, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de DOUTORA EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Cultura e Tradução, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Roberto Carlos de Assis, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) professor(a) Doutor(a) Luiz Antonio Mousinho Magalhães (PPGL/UFPB), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os professores doutores Expedito Ferraz Júnior(UFPB), Maria Analice Pereira da Silva (IFPB), Genilda Alves de Azerêdo (UFPB) e Valéria Andrade Souto-Maior (UFCG/UEPB). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(a) doutorando(a) para apresentar uma síntese de sua tese, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: aprovada. Proclamados os resultados pela presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, (Secretária *ad hoc*), lavrei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 20 de junho de 2025.

Parecer:

A banca apontou a excelência da pesquisa e recomendou a publicação em livro do texto apresentado.

Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães
(Presidente da Banca)

Profa. Dra. Genilda Alves de Azerêdo
(Examinadora)

Prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior
(Examinador)

Profa. Dra. Maria Analice Pereira da Silva
(Examinadora)



Documento assinado digitalmente
VALERIA ANDRADE
Data: 24/06/2025 20:12:09-0300
Verifique em <https://validar.jf.gov.br>

Profa. Dra. Valéria Andrade
(Examinadora)

Lívia Cavalcante Gayoso de Sousa
(Doutoranda)

Meu mestre, meu mestre, perdido tão cedo!
Revejo-o na sombra do que sou em mim, na
memória que conservo.
(Ricardo Reis)

Dionísio, este trabalho é dedicado a você, com
olhos firmes na lembrança do seu largo sorriso
e na colheita dos frutos que semeamos juntos.

AGRADECIMENTOS

A Deus (e aos deuses), pela vida, pelos caminhos abertos e pelas conquistas alcançadas ao longo desses quatro importantes anos.

À minha família nuclear, base sólida e lugar para onde o retorno é sempre desejado, representada pela amada Luísa, que chegou ao mundo meses antes da minha ida a Portugal, renovando nossos laços de amor e ressignificando nossos dias com um simples “bá” estalado com sua boquinha de coração.

Às minhas avós, Cizinha, Tetê e Madrinha, pela presença espiritual constante, pelas bênçãos que hoje me são dadas na vigília do sono e na introspecção de cada momento bonito por que passo em estado irremediável de saudade.

A Dionísio, a quem todos os meus trabalhos são dedicados, por todos os rascunhos de projetos que desenvolveu comigo e que, hoje, representam sucesso; por ter sido o primeiro leitor, revisor e incentivador do meu percurso acadêmico, sobretudo na árdua transição de carreira; e por ter deixado, na sua ausência física, pessoas tão especiais, que seguem vibrando ao meu lado com a mesma energia impulsionadora.

Aos amigos da vida inteira – que sorte a minha! – que comemoraram todos os momentos do doutorado, enquanto me presenteavam com sobrinhos que trouxeram frescor e renovação à vida, ao tempo que solidificaram as nossas relações.

A Raquel, minha amiga e revisora deste trabalho, com quem dividi alegrias e tristezas, desde as disciplinas remotas até os perrengues de concurso e que, como se não bastasse, foi um porto seguro na minha chegada ao Ceará e, hoje, empresta seus olhos atentos à leitura da tese.

Ao professor Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães, meu orientador, pela generosidade em aceitar o meu projeto e retornar, com isso, à poesia; pela leitura atenciosa e pelos retornos rápidos no fuso brasileiro e no lusitano; pelo incentivo à ida ao doutorado sanduíche e também ao retorno apressado para o Brasil; por estarmos fechando esse ciclo com serenidade e com uma parceria de sucesso. A você, toda a minha admiração.

À professora Dra. Analice Pereira, com quem compartilho vários amores literários e musicais, pela longa caminhada, por estar sempre por perto, no sentido mais profundo da palavra, e por dividir comigo lembranças e aventuras felizes, de Coimbra às Minas Gerais.

Ao professor Dr. Expedito Ferraz Júnior, por se fazer presente em mais um passo acadêmico, com sua leitura sensível de poeta.

À professora Dra. Genilda Azerêdo, buarqueana como eu, outrora parceira de primeiras filas do teatro Pedra do Reino, que me deu a honra de, hoje, sentar-se na primeira fila da banca, sendo, ainda, uma das referências importantes da tese.

À professora Dra. Valéria Andrade, por ter aceitado o convite para avaliar um trabalho que trata de conterrâneos de Pedro e Inês, seus diletos objetos de pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), pela acolhida e pelo suporte.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos, que viabilizou a realização desta pesquisa no Brasil e em Portugal, por meio do doutoramento sanduíche fomentado pelo Programa Institucional de Internacionalização (PRINT).

Ao Instituto Federal do Ceará (IFCE), *campus* Camocim, por ser a concretização de um sonho antigo; pelos novos amigos – em especial a querida Mayara; pelos alunos generosos da Licenciatura em Letras Português/Inglês, que me dão a chance de aprender dia após dia; por me possibilitar morar diante da Ilha do Amor, que, como diria Chico Buarque, “quase arromba a retina de quem vê”.

Às águas que me atravessaram nos últimos quatro anos: os mares pessoenses que me sustentaram (como sempre!) no período pandêmico; o rio Mondego, que me acolheu, entre as pontes Santa Clara e Inês e Pedro, nas noites frias de Coimbra; e, finalmente, o lindo mar de Camocim, sobretudo o da praia do Maceió, de onde, agora, escrevo estas linhas, enquanto observo o sol se pôr no horizonte.

Os deuses desterrados,
Os irmãos de Saturno,
Às vezes, no crepúsculo
Vêm espreitar a vida.
(Ricardo Reis)

RESUMO

A presente investigação objetiva discutir, a partir da observação da categoria personagem, a trajetória ficcional de Ricardo Reis, engendrada por três autores portugueses: Fernando Pessoa, autor originário, que concebeu o heterônimo na primeira década do século XX, José Saramago, que o transubstanciou em protagonista do romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), e João Botelho, realizador da adaptação fílmica homônima (2020). Quanto ao primeiro movimento – heteronímia/romance –, os estudiosos já haviam publicado diversas investigações, como se observa em trabalhos saídos ainda na década de 80, como o de Luís Rebelo (1985) e de Teresa Cristina Cerdeira (1989), bem como em publicações contemporâneas como as de Carlos Reis (2017; 2018a; 2028c) e Sara Grünhagen (2021; 2022; 2024). Busca-se, nesta pesquisa, investigar os reflexos desse percurso, considerando também a segunda, e mais recente, transmutação de Ricardo Reis, da linguagem literária para a cinematográfica, bem como as representações simbólicas inerentes à mudança de linguagens. Como ponto de partida para desenvolvimento da investigação, consideramos o seguinte problema de pesquisa: como analisar, a partir da categoria personagem, os sentidos produzidos no percurso de Ricardo Reis, desde a heteronímia, passando pela adaptação romanesca, até a adaptação fílmica? Para isso, apoia-se analiticamente em conceitos como personagem (Candido, 2011; Gomes, 2011; Brait, 2014; 2017; Reis, 2001; 2017; 2018), hipertextualidade (Genette, 2010), adaptação (Stam, 1992; 2003; 2006; 2008; Hutcheon, 2013; Azerêdo, 2012; 2013; 2019; 2022), intermedialidade (Rajewsky, 2012), dialogismo (Bakhtin, 1997a; 1997b; 2002; 2019; Barros, 1997), dentre outros. Ricardo Reis, um dos três principais heterônimos pessoanos, foi eleito por José Saramago para ter a sua biografia, descrita em detalhes por Pessoa, continuada. O autor, então, valeu-se dos elementos constantes em cartas e demais escritos do poeta fingidor, para construir um personagem de ficção baseado em outro ser ficcional, que é uma das definições possíveis para a figura do heterônimo. Saindo, portanto, da condição de poeta inventado para a de um personagem romanesco, temos um primeiro deslocamento desse personagem. Com a adaptação cinematográfica da obra *O ano da morte de Ricardo Reis*, percebe-se um segundo deslocamento, ainda mais produtivo, em termos analíticos, uma vez que as estratégias utilizadas para a adaptação podem instrumentalizar a produção e, sobretudo, a ampliação de sentidos da obra de arte. Espera-se, desse modo, contribuir para a verticalização do estudo da categoria personagem, por meio da análise do percurso ficcional de Ricardo Reis no âmbito de diferentes meios semióticos, levando em consideração, ainda, a atualidade temática da película, que fomenta o caráter plurissignificativo da adaptação fílmica. Por fim, pretende-se que a tese constitua uma contribuição crítica tanto para a área de estudos em literatura, com a discussão de obras de autores abalizados como Fernando Pessoa e José Saramago, quanto para a sua atualização em outras mídias, sobretudo o cinema, através da abordagem da obra de João Botelho.

Palavras-chave: Ricardo Reis; percurso ficcional; personagem; adaptação fílmica.

ABSTRACT

This study aims to examine, through the lens of the character category, Ricardo Reis's fictional trajectory, as conceived by three Portuguese authors: Fernando Pessoa, the original creator, who devised the heteronym in the 20th century's first decade; José Saramago, who transubstantiated him into a protagonist novel, in *The Year of the Death of Ricardo Reis* (1984); and João Botelho, the homonymous film adaptation's (2020) director. Regarding the first movement — heteronymy/novel —, scholars had already produced a number of studies, as seen in works dating back to the 1980s, such as those by Luís Rebelo (1985) and Teresa Cristina Cerdeira (1989), as well as in more recent publications by authors like Carlos Reis (2017; 2018a; 2028c) and Sara Grünhagen (2021; 2022; 2024). The present research seeks to investigate the implications of this trajectory, also considering the second and more recent Ricardo Reis's transmutation — from literary language to film language — as well as the symbolic representations inherent in the transition between media. As a starting point, the investigation is guided by the following research question: how can one analyze, through character's category, the meanings produced throughout Ricardo Reis's trajectory, from heteronymy, through novelistic adaptation, to filmic adaptation? To this end, the analysis draws on concepts such as character (Candido, 2011; Gomes, 2011; Brait, 2014; 2017; Reis, 2001; 2017; 2018), hypertextuality (Genette, 2010), adaptation (Stam, 1992; 2003; 2006; 2008; Hutcheon, 2013; Azerêdo, 2012; 2013; 2019; 2022), intermediality (Rajewsky, 2012), dialogism (Bakhtin, 1997a; 1997b; 2002; 2019; Barros, 1997), among others. Ricardo Reis, one of Pessoa's three main heteronyms, was chosen by José Saramago to have his biography, outlined in detail by Pessoa, continued. Saramago thus drew upon elements found in letters and other Pessoa's writings to construct a fictional character based on another fictional being, which is one possible definition of a heteronym. In this way, Ricardo Reis is displaced from the condition of an invented poet to that of a novelistic character, marking the first shift in his fictional trajectory. With *The Year of the Death of Ricardo Reis* as a film adaptation, a second, even more analytically productive shift can be observed, since the strategies used in the adaptation process can serve to construct and, above all, to expand the meanings of the original work of art. This research aspires to contribute to a deeper understanding of the character category by tracing Ricardo Reis's fictional trajectory across diverse semiotic domains, while also engaging with the thematic contemporaneity of Botelho's film, which enhances film adaptation's polysemic nature. It is hoped, therefore, that this research will offer a critical contribution both to the field of literary studies, particularly through engagement with the works of such distinguished authors as Fernando Pessoa and José Saramago, and to the broader discussion of literary adaptations into other media, with a specific focus on cinema through the analysis of João Botelho's work.

Keywords: Ricardo Reis; fictional trajectory; character; film adaptation.

RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo discutir, a partir de la observación de la categoría personaje, la trayectoria ficcional de Ricardo Reis, creada por tres autores portugueses: Fernando Pessoa, autor original, quien concibió el heterónimo en la primera década del siglo XX; José Saramago, quien lo transubstanció en protagonista de la novela *El año de la muerte de Ricardo Reis* (1984); y João Botelho, realizador de la adaptación cinematográfica homónima (2020). En cuanto al primer movimiento —heteronimia/novela—, los estudiosos ya habían publicado diversos estudios, como se observa en trabajos surgidos en la década de 1980, como los de Luís Rebelo (1985) y Teresa Cristina Cerdeira (1989), así como en publicaciones contemporáneas de Carlos Reis (2017; 2018a; 2028c) y Sara Grünhagen (2021; 2022; 2024). Esta investigación busca analizar los ecos de ese recorrido, considerando también la segunda y más reciente transmutación de Ricardo Reis, del lenguaje literario al cinematográfico, así como las representaciones simbólicas inherentes al cambio de lenguajes. Como punto de partida para el desarrollo de la investigación, se plantea la siguiente cuestión: ¿cómo analizar, a partir de la categoría personaje, los sentidos producidos en la trayectoria de Ricardo Reis, desde la heteronimia, pasando por la adaptación novelesca, hasta la adaptación cinematográfica? Para ello, el análisis se fundamenta en conceptos tales como personaje (Candido, 2011; Gomes, 2011; Brait, 2014; 2017; Reis, 2001, 2017, 2018), hipertextualidad (Genette, 2010), adaptación (Stam, 1992; 2003; 2006; 2008; Hutcheon, 2013; Azerêdo, 2012; 2013; 2019; 2022), intermedialidad (Rajewsky, 2012), dialogismo (Bakhtin, 1997a; 1997b; 2002; 2019; Barros, 1997), entre otros. Ricardo Reis, uno de los tres principales heterónimos de Pessoa, fue elegido por José Saramago para que su biografía, descrita en detalle por Pessoa, tuviera continuidad. El autor se basó en elementos presentes en cartas y otros escritos del poeta fingidor para construir un personaje de ficción basado en otro ser ficcional, lo que constituye una de las posibles definiciones de la figura del heterónimo. Así, al pasar de la condición de poeta inventado a la de personaje novelesco, se produce un primer desplazamiento del personaje. Con la adaptación cinematográfica de *El año de la muerte de Ricardo Reis*, se identifica un segundo desplazamiento, aún más productivo en términos analíticos, ya que las estrategias empleadas en la adaptación potencian no solo la producción sino también la ampliación de los sentidos de la obra de arte. De este modo, se espera contribuir a la profundización del estudio de la categoría personaje mediante el análisis de la trayectoria ficcional de Ricardo Reis en diferentes medios semióticos, considerando además la actualidad temática de la película, que fomenta el carácter polisémico de la adaptación cinematográfica. Finalmente, se pretende que esta tesis constituya una aportación crítica tanto al área de estudios literarios, mediante la discusión de obras de autores consagrados como Fernando Pessoa y José Saramago, como a su actualización en otros medios, especialmente el cine, a través del análisis de la obra de João Botelho.

Palabras clave: Ricardo Reis; trayectoria ficcional; personaje; adaptación cinematográfica.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Agenda de José Saramago, que serviu de material de preparação para a obra <i>O ano da morte de Ricardo Reis</i>	49
Figura 2 – Escultura do Gigante Adamastor, no Miradouro de Santa Catarina, em Lisboa	67
Figura 3 – Ricardo Reis e seus silêncios significativos	80
Figura 4 – Fernando Pessoa cobre Ricardo Reis, para protegê-lo do frio	82
Figura 5 – Ricardo Reis busca consolo em um momento de fragilidade	82
Figura 6 – Gravação do filme <i>A revolução de maio</i> , como cena de metaficção em <i>O ano</i> ; no plano, vemos a representação do realizador Antônio Lopes Ribeiro e de um diretor de fotografia alemão	93
Figura 7 – Claquete encobrindo o rosto de Victor	96
Figura 8 – Pavão em cores	97
Figura 9 – Reprodução digitalizada de notícia do Diário de Lisboa de 18 de janeiro de 1936	106
Figura 10 – Ricardo Reis esbarra com uma mulher desconhecida, interpretada por Pilar del Río	110
Figura 11 – Ricardo Reis olha fixamente para a mulher (campo)	110
Figura 12 – A mulher retribui o olhar (contracampo)	111
Figura 13 – Ricardo Reis descansa em sua cama; na mesa lateral, vê-se <i>The god of the labyrinth</i> fechado	115
Figura 14 – Ricardo Reis interrompe a leitura de <i>The god of the labyrinth</i> para conversar com Fernando Pessoa	116
Figura 15 – Fotocópia da obra <i>Conspiração</i> como parte dos materiais preparatórios de <i>O ano</i>	123
Figura 16 – Vista panorâmica do Tejo em <i>A revolução de maio</i>	129
Figura 17 – Vista panorâmica do Tejo em <i>O ano da morte de Ricardo Reis</i>	130
Figura 18 – Fernando Pessoa ri com as exaltações a Salazar	132
Figura 19 – Victor acompanha o depoimento de Ricardo Reis; em segundo plano, o calendário	133
Figura 20 – Salvador fica feliz com a notícia da Revolta dos Marinheiros; em segundo plano, o calendário	134
Figura 21 – Calendário 1 enquadrado em <i>A revolução de maio</i> ; a data surge em plano autônomo	134

Figura 22 – Calendário 2 enquadrado em <i>A revolução de maio</i> ; a data surge em plano autônomo	135
Figura 23 – Valente e Maria Clara são observados	136
Figura 24 – Ricardo Reis e Marcenda são observados	136
Figura 25 – Momento dramático do enredo, quando cai uma cortina por trás do personagem	144
Figura 26 – Cruzamento de fronteiras entre o romance, o cinema e o teatro	144
Figura 27 – Paisagem urbana	145
Figura 28 – Paisagem rural	146
Figura 29 – Pintura viva	148
Figura 30 – Judite e Holofernes	148
Figura 31 – Forte contraste entre o claro e o escuro nas escadas de <i>Tempos difíceis</i> ; nas paredes, a sombra do guarda-corpo	150
Figura 32 – Forte contraste entre o claro e o escuro nas escadas de <i>Os maias</i> ; nas paredes, a sombra do guarda-corpo	150
Figura 33 – A chuva como índice de resistência e de esperança	154
Figura 34 – Lídia observa a chegada do novo hóspede	158
Figura 35 – Fernando Pessoa faz a primeira visita a Ricardo Reis em sua nova morada; nas paredes, a sombra do guarda-corpo	158
Figura 36 – Lídia desce as escadas da nova morada de Ricardo Reis, fingindo ser uma diarista e se esquivando da curiosidade da vizinha; nas paredes, a sombra do guarda-corpo	158
Figura 37 – Marcenda desce as escadas sinuosas da nova morada de Ricardo Reis; nas paredes e nos degraus, a sombra do guarda-corpo	159
Figura 38 – Nas gravações de <i>A revolução de maio</i> , inseridas de maneira metaficcional em <i>O ano</i> , os policiais-atores sobem até o apartamento para capturar o personagem considerado subversivo; nas paredes, as sombras do guarda-corpo	159
Figura 39 – Reflexos dos fogos de artifício na poça de água	160
Figura 40 – Reflexos dos estampidos disparados na Revolta dos Marinheiros: o claro e o escuro na produção de sentidos	161
Figura 41 – Efeito de transparência	164
Figura 42 – Os espelhos e os reflexos do múltiplo	166
Figura 43 – Ricardo Reis lê um panfleto do fortificante Brovil para um fiel analfabeto	168
Figura 44 – Ricardo Reis, enquadrado ao lado esquerdo da imagem da Virgem, observa o cortejo	175

Figura 45 – Autoridade do governo profere discurso nacionalista, executando o <i>sieg heil</i> , gesto nazifascista	179
Figura 46 – Plateia ergue faixas em defesa do regime totalitário; além da exaltação a Salazar e a Óscar Carmona, observa-se o <i>slogan</i> que ficou conhecido como trilogia de Salazar	179
Figura 47 – Trilogia da Educação Nacional	182
Figura 48 – Ricardo Reis participa de comício fascista, com ares de apatia e de atordoamento	184

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Recorrência do mito / estátua do Adamastor	63
Tabela 2 – Excertos de <i>O ano</i> e de <i>Conspiração</i> : uma comparação	122

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	16
2 <i>HÁ MAIS EUS DO QUE EU MESMO: RICARDO REIS E O PERCURSO DE UM HETERÔNIMO-PERSONAGEM</i>	21
2.1 Ricardo Reis como heterônimo pessoano	29
2.2 Ricardo Reis como personagem romanesco	48
2.3 Ricardo Reis como personagem cinematográfico	76
3 <i>COROI-ME DE ROSAS, E BASTA: O ANO E O DIÁLOGO INTERARTES</i>	102
3.1 <i>O ano</i> e o teatro: <i>Tá mar</i>	104
3.2 <i>O ano</i> e as ficções em prosa	111
3.2.1 <i>The god of the labyrinth</i> : nuances de um personagem em espiral	112
3.2.2 <i>Conspiração</i> : um insistente conselho	120
3.3 <i>O ano</i> e o cinema: <i>A revolução de maio</i>	126
4 <i>SOB AS SOMBRAS AMIGAS, SONHANDO A SUA INDIFERENÇA: RICARDO REIS E O PALIMPSESTO DE REALIDADES E FICÇÕES</i>	141
4.1 Questões sobre adaptação	141
4.2 O eterno observador do espetáculo do mundo	153
4.2.1 <i>Porque até aos deuses toda a ação é clara</i> : os milagres e a política em Fátima	167
4.2.2 <i>Prefiro rosas, meu amor, à pátria</i> : um Ricardo Reis absorto no Campo Pequeno	176
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	186
REFERÊNCIAS	189
APÊNDICE	203

1 INTRODUÇÃO

Parafraseando Maria Bethânia, no disco *Pássaro da Manhã*, de 1977¹, esta pesquisa se iniciou quando o mundo estava em estado de emergência e de calamidade, quando aos cinco continentes, e, de forma mais incisiva, ao Brasil lhes faltava resposta, esta que esperávamos que alguém no mundo nos desse. A cantora, na sua época, também de exceção, precisava de um espetáculo “em technicolor, para ter algum luxo, por Deus” (Lispector, 1998, p. 19). Nós, naquele ano de 2020, lutávamos contra um vírus que devastava, cruel e repentinamente, vidas humanas pela privação de ar e contra o qual não havia vacinas tampouco remédios para o seu combate.

No contexto brasileiro, essa situação se tornava ainda mais deletéria, em razão de um governo que baseava a gestão da pandemia na necropolítica e em ideais genocidas, na medida em que, ao passo que desdenhava das mortes com teatralizações de sufocamentos, disseminava falsas informações acerca da doença e das poucas formas de prevenção que ainda nos restavam. Em paralelo, negava auxílios emergenciais que só poderiam ser liberados pelo Estado, tais como oxigênio, para tentativa de salvar vidas dos milhares de moribundos que se espalhavam pelos hospitais de campanha e cujos corpos seriam desumanamente depositados em valas comuns, em cenas facilmente comparadas às dos filmes de terror, mas que, distantes da ficção, constituíam a realidade de cada noticiário.

No ano subsequente, o mesmo em que a pesquisadora cursava as disciplinas obrigatórias para o doutoramento de maneira remota, em razão do isolamento social que se impunha, enquanto outros países, graças ao rápido trabalho da ciência, desenvolviam e utilizavam as vacinas que passaram a diminuir de maneira vertiginosa as mortes em decorrência da Covid-19, a nós, brasileiros, esse direito humanitário era negado.

Sob o mesmo viés, as artes e a educação, sobretudo a de Ensino Superior, passaram a ser, como em todos os momentos de escalada de governos totalitários, perseguidas, atacadas e penalizadas. Artistas, pela natureza do trabalho nos palcos e nos *sets*, que exigia proximidade e público, restaram sem emprego e sem patrocínio. No âmbito educacional, avultavam cortes de subsídios imprescindíveis para a realização de pesquisas, como as bolsas de estudo.

Dentre todas as áreas de conhecimento, as Ciências Humanas acabaram sendo relegadas a um campo de menor importância, em razão do seu objeto de estudo, bem como por trabalhar, no caso da Literatura e do Cinema, com ficções – e, portanto, com tudo que nos forma enquanto

¹ Na obra, a intérprete intercala canções e textos poéticos, como o citado excerto de Clarice Lispector, extraído do livro *A hora da estrela* (1988).

seres conscientes de nossas humanidades. Sobre elas incidem, até hoje, as maiores sequelas desse tempo de desassossego.

A contextualização da época em que esta pesquisa foi desenvolvida se faz importante, neste momento introdutório, tanto para que se registre os tempos sombrios por que passamos, como para que nos mantenhamos sempre atentos e fortes nos valores democráticos que subsidiam a continuidade de investigações desta natureza.

Ainda, é relevante mencionar que a própria escolha do *corpus* – O ano da morte de Ricardo Reis, romance e filme – se coaduna com aquela realidade, uma vez que um dos seus elementos, o texto fílmico, foi lançado em outubro de 2020, ápice da pandemia de Covid-19 e mesmo mês de submissão do projeto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (PPGL/UFPB), o que, em paralelo, também garantiu a parcela de ineditismo de que carecem as pesquisas de doutoramento.

A película trata, dentre outras temáticas, sobre um ano crucial para a ascensão do salazarismo português, como se verá nas discussões que se seguem e, portanto, naquela ocasião, reverberava um cenário sociopolítico com o qual a pesquisadora estava em contato, com o ressurgimento de tendências ultraconservadoras que flertavam com o neofascismo. Investigar *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020), portanto, significaria, além de analisar a construção do percurso ficcional de um personagem, estabelecer um elo entre ficção e a sociedade contemporânea.

Realizada essa breve digressão acerca do momento em que a pesquisa foi realizada e das razões da escolha do *corpus*, passemos a apresentá-la.

Ricardo Reis é um dos principais heterônimos de Fernando Pessoa. Ao lado de Alberto Caeiro e de Álvaro de Campos, compõe o trio de *personas* com poética mais extensa e robusta, inclusive publicado, sem a identificação da heteronímia, nas revistas portuguesas modernistas do início do século XX, quando Pessoa ainda era um poeta desconhecido pelo grande público. A título de exemplo, quando os leitores se depararam com o primeiro número da revista de arte *Athena*, em 1924, ao lado de poemas de Fernando Pessoa, de Almada Negreiros e de uma tradução de Pessoa para o famoso poema “O corvo”, de Edgar Allan Poe, havia 20 odes atribuídas a Ricardo Reis, sem que fosse sinalizado que ele era, de fato, uma criação pessoana.

Em seus escritos, sobretudo os epistolares, Fernando Pessoa deixou os traços que compunham aquele austero e contemplativo Ricardo Reis: nascera na cidade do Porto, estudara em escola de jesuítas, era professor de latim e estudioso do grego, além de médico que não exercia a profissão. Suas influências clássicas o remetiam, desde o uso das odes como gênero poético clássico, à mitologia e a filosofias como o epicurismo e o estoicismo. Além disso, dada

a sua filiação à monarquia, após uma insurgência popular sem sucesso contra a instauração da República em Portugal, Ricardo Reis decide se autoexilar no Brasil. Esse foi o fim dado por Fernando Pessoa, autor primevo desta entidade, que acabou falecendo precocemente, aos 47 anos, no ano de 1935.

José Saramago, 49 anos depois da morte de Pessoa, já consolidado no cânone português, aproveitou-se dessa última informação deixada pelo poeta, no que se refere ao seu fim na ficção pessoana, para atribuir-lhe um ano e uma circunstância de morte. Assim nasceu o argumento para o romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, publicado em 1984, e o primeiro deslocamento desse personagem que, deixando de ser um heterônimo, passa a ser o protagonista romanesco que retorna à pátria, quando sabe da morte do grande amigo Fernando Pessoa, em novembro de 1935, data que coincide com a morte real do poeta. 1936, portanto, configura-se como o ano da morte de Reis, anunciado desde o título do romance.

Quanto a esse primeiro deslocamento, os estudiosos, tanto pessoanos quanto saramaguianos, já haviam publicado diversas investigações, como se observa em trabalhos saídos ainda na década de 80, como o de Luís Rebelo (1985) e de Teresa Cristina Cerdeira (1989), bem como em publicações contemporâneas, como as de Carlos Reis (2017; 2018a; 2018c) e de Sara Grünhagen (2021; 2022; 2024).

Eis que, em 2020, cerca de 36 anos após a primeira edição do romance saramaguiano, o cineasta João Botelho, também português, decidiu adaptar a obra para o cinema, o que configura um segundo deslocamento do personagem, este recente e ainda com poucas publicações específicas, com a mudança de meio semiótico e, naturalmente, a partir das estratégias que a linguagem cinematográfica oferece. Esse passo na trajetória ficcional de Ricardo Reis possibilita um novo âmbito de discussões, à luz, principalmente, da teoria da adaptação fílmica.

Diante do exposto, neste trabalho, tivemos como objeto de pesquisa o percurso do personagem Ricardo Reis nas três mencionadas obras, quais sejam: o heterônimo – considerado como excerto da obra de Fernando Pessoa –, o personagem do romance *O ano da morte de Ricardo Reis* e o protagonista do filme homônimo, de modo que se pôde aferir as (re)leituras e as relações possíveis entre o hipotexto e seus hipertextos. A referida pesquisa se integra à área de concentração “Literatura, Cultura e Tradução” do PPGL/UFPB, com foco de trabalho na linha de pesquisa “Tradução e Cultura”.

Como ponto de partida para desenvolvimento da investigação, consideramos o seguinte problema de pesquisa: como analisar, a partir da categoria “personagem”, os sentidos produzidos no percurso de Ricardo Reis, desde a heteronímia, passando pela adaptação romanesca, até a adaptação fílmica?

A opção metodológica feita foi a de aprofundar, por meio de uma pesquisa exploratória e bibliográfica, a análise da construção heteronímica de Ricardo Reis, bem como das duas obras específicas – romance *O ano da morte de Ricardo Reis* e filme homônimo –, partindo-se do particular para o geral, e, muitas vezes, do exemplo para o conceito teórico. O método indutivo é com isso favorecido, e a construção literária de Saramago, bem como as estratégias filmicas de Botelho, servem igualmente para repensar alguns pressupostos teóricos.

Cabe ressaltar, ainda, que a análise do elemento audiovisual – não apenas do filme que se apresenta como parte do *corpus* da pesquisa, mas de outras películas realizadas por João Botelho, sobretudo aquelas que são adaptações de obras literárias – também constituiu um passo metodológico importante na presente investigação.

Na sistematização da pesquisa, dividimos o trabalho em três capítulos, todos nomeados a partir de odes de Ricardo Reis.

No primeiro capítulo (seção 2 deste trabalho), “*Há mais eus do que eu mesmo: Ricardo Reis e o percurso de um heterônimo-personagem*”, realizamos uma incursão sobre a construção de Ricardo Reis, partindo do criador primevo, Fernando Pessoa, passando pelo personagem romanesco e saramaguiano e, em seguida, pelo personagem cinematográfico. Como suporte teórico, recorreremos, dentre outros e além das cartas deixadas pelo próprio Pessoa, aos seguintes estudiosos: França (1987), Perrone-Moisés (2001), Bernardinelli (2004), Cavalcanti Filho (2011), Genette (2010), Candido (2011), Pizarro (2023), no primeiro momento ficcional. No segundo, além das entrevistas concedidas por Saramago e da sua agenda preparatória do romance, foram referências importantes: Carlos Reis (2001; 2017; 2018a; 2018b; 2018c), Rebelo (1985), Cerdeira (1989) e Sara Grönhagen (2021; 2022; 2024). No terceiro e último momento do percurso, em paralelo às falas do próprio realizador, valemo-nos sobretudo dos estudos de: Martin (1963), Stam (1992; 2003; 2006; 2008), Hutcheon (2013), Azerêdo (2012; 2013; 2019; 2022), Bazin (1991), e Bordwell; Thompson (2013).

No segundo capítulo (seção 3 desta pesquisa), “*Coroai-me de rosas, e basta: O ano e o diálogo interartes*”, com base nos conceitos de dialogismo e polifonia (Bakhtin, 1997a, 1997b, 2002, 2019; Barros, 1997), bem como de intermedialidade (Rajewsky, 2012) e metaficção (Bernardo, 2010), discorreremos sobre as obras literárias e de outras mídias que constituem *O ano da morte de Ricardo Reis* – romance e filme – e se imbricam com as narrativas e com a própria construção do personagem.

O terceiro e último capítulo (seção 4 deste estudo), “*Sob as sombras amigas, sonhando a sua indiferença: Ricardo Reis e o palimpsesto de realidades e ficções*”, é reservado, inicialmente, à discussão acerca de questões referentes à adaptação filmica, sobretudo ao olhar

de João Botelho em relação ao fazer cinematográfico. Em um segundo momento, dedicamo-nos à análise crítica do filme *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020), a partir de duas sequências significativas para as percepções simbólicas de um personagem contemplativo diante da ebulição política do ano de 1936 em Portugal: a ida do médico-poeta ao Santuário de Fátima e o comício fascista ocorrido no Campo Pequeno.

Essa análise é permeada por diálogos entre ficção e realidade, uma vez que a narrativa fílmica, por vezes, mistura-se com elementos da atualidade em que o filme foi produzido, o que, por sua vez, remonta ao importante ano histórico na Europa, o que pode justificar, dentre tantas obras de Saramago passíveis de adaptação fílmica, justamente *O ano da morte de Ricardo Reis* ter sido eleito como objeto por João Botelho.

Tencionamos, pois, a partir dos objetos investigados, o estudo comparativo entre os três momentos ficcionais de Ricardo Reis, propondo respostas dialógicas, na análise palimpséstica das obras de Fernando Pessoa, de José Saramago e de João Botelho, investigando com olhar crítico, plural e atento às peculiaridades semióticas de cada intertexto, com o intuito primordial de perceber e de ampliar os sentidos presentes nos rearranjos e nas transmutações desses produtos culturais.

2 HÁ MAIS EUS DO QUE EU MESMO: RICARDO REIS E O PERCURSO DE UM HETERÔNIMO-PERSONAGEM

Na narratologia, o personagem constitui categoria elementar para o desenvolvimento da história e para a produção de sentidos. De acordo com Carlos Reis, em seu *Dicionário de estudos narrativos* (2018), a etimologia da palavra, em vários idiomas, aponta para aspectos particulares de sua existência. Assim,

O termo inglês *Character* remonta ao grego *charaktér*, uma ‘ferramenta de estampagem’, significando, em sentido figurado, o timbre da personalidade. Os termos francês e italiano [e o português e o espanhol] – *personnage* e *personaggio* [e *personagem* e *personaje*], respectivamente – apontam para o latim *persona*, i. e., a máscara através da qual se ouve o som da voz de um ator. O alemão *Figur*, por sua vez, tem as suas raízes no latim *figura* e sugere a forma que contrasta com o fundo em que se recorta (Reis, 2018b, p. 389).

As três origens possuem ecos que ressoam de maneira muito expressiva no personagem objeto da presente investigação, qual seja Ricardo Reis, uma vez que se trata de figura e, portanto, de uma forma que contrasta com o fundo que se recorta a partir de vivências ficcionais múltiplas e, ainda, desdobram-se em um percurso que transita por entre três autores, como se verá a seguir.

A máscara, por sua vez, constitui índice direto da obra pessoana, autor primevo de Ricardo Reis, uma vez que a criação de *personas* constitui a base de sua poética e, como consequência, confere timbre à personalidade ricardiana.

Ricardo Reis é um personagem centenário e elaborado a partir de três autores portugueses, se levarmos em consideração o seu nascimento ficcional como heterônimo pessoano, em 1912, o personagem literário de Saramago, em 1984, e aquele transubstanciado para a linguagem cinematográfica, pelo olhar de João Botelho, em 2020.

Sendo um dos três principais heterônimos pessoanos, foi eleito por José Saramago para ter a sua biografia, descrita em detalhes por Pessoa, continuada. O autor, então, valeu-se dos elementos constantes em cartas e demais escritos do *poeta fingidor*, para construir uma personagem de ficção baseada em outro ser ficcional, que é uma das definições possíveis para a figura do heterônimo.

É importante sinalizar que, embora se trate de um ser ficcional, ao longo da pesquisa, utilizaremos o termo “biografia”, ao discutir sobre os traços de vida do heterônimo criados por Fernando Pessoa.

De acordo com o *Dicionário de estudos narrativos* (2018), de Carlos Reis, “biografia” constitui

um relato em cuja história e procura representar a vida de uma personalidade, incluindo-se nessa representação o desenrolar da existência histórica e social, e suas etapas e acontecimentos mais significativos [...] e os incidentes que conduziram ao desaparecimento dessa personalidade. Além da biografia narrativa, pode-se falar noutros tipos de biografia analítica, de tipo ensaístico, interpretativo e não necessariamente de registro factualista [...]. **A dimensão paraliterária da biografia narrativa acentua-se quando ela acolhe elementos ficcionais. Fala-se então de biografia romanceada, na medida em que eventos e figuras empiricamente verificáveis se mesclam e interligam com eventos e figuras ficcionais** (Reis, 2018b p. 46-47, grifo nosso).

Valendo-nos, pois, da dimensão paraliterária da biografia, apontada pelo autor, ao acolher os elementos ficcionais trazidos por Pessoa na construção do heterônimo, em um momento inicial e, posteriormente, tomados como ponto de partida para o personagem saramaguiano, bem como levando em consideração a figura do ortônimo, empiricamente verificável e intimamente ligada a Ricardo Reis, optamos por manter o termo ao longo do presente trabalho.

Em paralelo às definições conceituais, o uso do termo biografia permeia as obras dos estudiosos da área, como se pode observar em Perrone-Moisés (2022, p. 25), ao afirmar que “os grandes heterônimos têm obras, biografia e mapa astral”, ou em Teresa Rita Lopes (2018, p. 15), ao observar que “Pessoa sentiu necessidade de biografar os seus heterônimos”. Cavalcanti Filho, na introdução de sua obra *Fernando Pessoa: uma quase autobiografia* (2011), aponta que o livro começou quando pretendeu saber quantos foram os heterônimos e anuncia que dará destaque à *biografia* de todos, o que se pode observar no capítulo *Biografia dos 127 heterônimos*.

No mesmo sentido, Fernando Martins e Ricardo Zenith, organizadores e prefaciadores da obra *Sobre a heteronímia* (2022), que reúne textos do próprio poeta discorrendo sobre o fenômeno, têm: “Do ponto de vista textual não é difícil identificar os traços que definem *strictu sensu* um heterônimo: a conjugação de um nome, uma *biografia* e uma obra literária” (Martins; Zenith, 2022, p. 8).

Isabel Murteira França, sobrinha-neta do poeta, ao tratar da tríade de heterônimos na obra *Fernando Pessoa na intimidade* (1987), organiza o tópico *dados biográficos* e acrescenta, ao se referir a Pessoa, que ele inventou “as biografias para as obras e não as obras para as biografias” (França, 1987, p. 200).

Sara Grünhagen, no verbete “Ricardo Reis”, constante no Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa², ao tratar sobre o romance, informa que ele “parte dos dados biográficos e da poética do heterônimo de Fernando Pessoa para projetá-lo em outro contexto”.

Sob o mesmo viés, Adriano Schwartz (2004, p. 56), em sua obra *Abismo invertido: Pessoa, Borges e a inquietude do romance em O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, que também trata diretamente do *corpus* da investigação, observa, ainda que colocando o termo entre aspas, o que aponta para o sentido impreciso ou irreal do termo, que “há uma ‘entidade’ [...] por trás de todas as figuras de destaque do romance, inclusive de Ricardo Reis: é o Ricardo Reis anterior, tal como criado por Fernando Pessoa, o que significa dizer, de modo concreto, uma série de poemas, um perfil, uma concepção, um ideário e uma ‘biografia’”.

Sendo assim, muito embora o uso do termo seja comumente utilizado para discorrer sobre a sucessão de acontecimentos que cercam a existência de um indivíduo, filiamo-nos à parcela de pesquisadores e críticos pessoanos que utiliza o vocábulo “biografia” para se referir à vida ficcional dos heterônimos.

Observamos, então, que, tendo como lastro os dados deixados por Pessoa, Ricardo Reis passa da condição de poeta inventado para a de um personagem romanesco, de modo que temos um primeiro deslocamento desse personagem. Com a adaptação cinematográfica da obra *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020) e com a consequente mudança do meio semiótico, percebe-se um segundo deslocamento, ainda mais produtivo, em termos analíticos, uma vez que as estratégias utilizadas para a adaptação podem instrumentalizar a produção e, sobretudo, a ampliação de sentidos da obra de arte, “via dispositivos metalépticos e metaficcionais, da personagem, construída como prolongamento transficcional do heterônimo” (Grünhagen, 2018, n.p.).

Nessa perspectiva, é interessante observar o conceito de *spin-off*, que consiste em criar uma história a partir de um universo ou de um personagem já existente em outro produto midiático e que, de acordo com Linda Hutcheon (2012, p. 27), “ganha relativa independência narrativa de suas formas iniciais”. Nessa ferramenta, a migração de mídia é facultativa, ou seja, pode ocorrer entre dois filmes ou duas obras literárias, por exemplo, desde que o subproduto se comprometa a expandir o universo do texto anterior, como uma espécie de obra derivada.

² O dicionário é resultado extensivo do projeto *Figuras da Ficção*, organizado por Carlos Reis, na Universidade de Coimbra. O mencionado verbete está disponível em: <http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/610-ricardo-reis>. Acesso em: 13 maio 2024.

Essa ideia pode ser facilmente observada na análise da obra *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, quando nos deparamos com a derivação de um personagem que já existia na ficção pessoana e que, a partir do romance, ganha autonomia narrativa.

O romance, que anuncia a morte do protagonista desde o título, é desenvolvido a partir de uma lacuna biográfica deixada, consciente ou inconscientemente, pelo poeta dos heterônimos, em relação a um de suas principais figuras literárias, o austero Ricardo Reis.

Na construção do heterônimo, diferentemente daquilo que fez com Alberto Caeiro, por exemplo, que morreu ainda jovem, vítima de tuberculose, Fernando Pessoa não engendrou a morte de Ricardo Reis, apenas nos informou que, uma vez que ele era um monarquista fervoroso, não havia aceitado a instauração da República portuguesa e, por isso, em 1919, resolvera se autoexilar no Brasil. Com essa viagem, Pessoa deu fim à história do heterônimo.

Essa omissão da maneira como Ricardo Reis expira na obra pessoana não significa, naturalmente, que a lógica heteronímica ficou inacabada ou que houve algum equívoco na condução de Pessoa – se é que é possível falar em erros, quando se analisa ficção –, uma vez que ele pode ter, de fato, optado por esse fim, relegando ao mitológico Ricardo Reis a contemplação do espetáculo do mundo em terras brasileiras.

O fato é que essa lacuna biográfica de Reis deu ensejo à elaboração do argumento do romance de Saramago, que engendrou os meses seguintes ao retorno de Reis para Lisboa³, oportunidade em que o heterônimo passa a ser protagonista de uma narrativa escrita em prosa, e pretende exercer seu ofício primevo, a medicina⁴, após o período de autoexílio no Rio de Janeiro.

Assim, pode-se observar a progressão de um personagem, elaborada não pelo seu autor originário, já que Pessoa havia morrido em 1935, 49 anos antes do lançamento da obra de Saramago, mas por outro grande nome da Literatura Portuguesa, que, embora tenha usufruído da liberdade criativa inerente à escrita ficcional, para gerar novas situações e novos personagens que compuseram o enredo, tomou como pressuposto os traços – ora biográficos, ora estéticos – que foram propostos pelo criador original.

³ No texto de Saramago, Fernando Pessoa explica a razão do lapso temporal a que ele ainda tinha direito no mundo terreno: “Oito meses porquê, perguntou Ricardo Reis, e Fernando Pessoa esclareceu a informação, Contas certas, no geral e em média, são nove meses, tantos quantos os que andamos na barriga das nossas mães, acho que é por uma questão de equilíbrio, antes de nascermos ainda não nos podem ver mas todos os dias pensam em nós, depois de morrermos deixam de poder ver-nos e todos os dias nos vão esquecendo um pouco, salvo casos excepcionais nove meses é quanto basta para o total olvido” (Saramago, 2010, p. 32).

⁴ Ressalte-se que, na construção do heterônimo, Fernando Pessoa afirma que Ricardo Reis é médico, mas não consta que tenha conseguido viver da profissão, como afirma Cavalcanti Filho (2011).

Trata-se, pois, da transmutação de uma persona que, inicialmente, fazia parte de um universo de fingimento poético, a heteronímia, e, depois, passou a pertencer à prosa, como um protagonista que manteve a essência do personagem originário, não obstante os acréscimos e/ou transformações naturais por que passam os personagens, quando das obras sequenciadas. Ademais, após o decorrer do tal ano apresentado no título da obra de Saramago, Ricardo Reis pôde, finalmente, ter um cabo, um fim, uma morte.

O desenvolvimento do romance, portanto, representou como que o ápice da independência ficcional de Ricardo Reis, que – para além de se distanciar, na obra pessoana, dos outros heterônimos, posto que cada um tinha um modo próprio de viver e de produzir poesia – passou a ter uma outra vida própria, novamente ficcional. Isso porque Reis foi lido e compreendido por Saramago como figura apartada da obra pessoana, passível de continuação, a partir dos índices deixados pelo ortônimo⁵. Esses índices, nas ideias de Antonio Candido (2011), constituem elementos para apresentar o personagem, física e espiritualmente, numa espécie de convenção que organiza os elementos inerentes a ele, fazendo com que se tenha uma intuição profunda do seu modo de ser.

Adiante, após 36 anos do lançamento do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, em 2020, José Botelho, cineasta português conhecido por trabalhar com adaptações literárias, lançou a adaptação do livro de Saramago, mantendo o título original.

Eis que nos deparamos com uma nova roupagem de Reis, adaptado, agora, à linguagem cinematográfica, com todas as idiossincrasias a ela inerentes. Na película, é possível fazer um exame tão acurado quanto reflexivo acerca dos sentidos produzidos pela obra, valendo-se da transmutação que a adaptação fílmica oferece, sobretudo em relação ao personagem Ricardo Reis, a partir das escolhas do realizador.

Não se pode olvidar, nesse contexto, a ideia de palimpsesto, engendrada por Gérard Genette (2010): como um pergaminho da antiguidade que se desenrola à medida que é lido, deparamo-nos, ao analisar Ricardo Reis, com um personagem de filme, inspirado e adaptado de um romance que, por sua vez, baseou-se em um heterônimo.

Em sua teoria da transtextualidade, dentre os elementos que a compõem, o mencionado autor apresenta uma ferramenta relevante, para os fins de análise do percurso de Ricardo Reis nos três momentos de sua vida ficcional, qual seja, o conceito de hipertextualidade:

⁵ Na análise da obra de Fernando Pessoa, utiliza-se o termo ortônimo para se referir aos escritos do poeta que excetuam aqueles de autoria heteronímica. O ortônimo seria, pois, o autor ele-mesmo, enquanto os heterônimos consistiriam nos poetas criados por Pessoa, com biografia e estilo próprios e diferentes daquelas que ele possuía, criação essa que se configura como sua principal característica estética.

É toda relação de um texto B – que é chamado de hipertexto – a um outro texto anterior A – que é chamado de hipotexto – sobre o qual ele se enxerta de uma maneira que não é aquela do comentário, de forma que não se parece com um comentário. Esse tipo de textualidade é de ordem tal, que ‘B’ não fala nada de A, mas não pode existir sem ‘A’, já que ele resulta de uma operação que eu denominarei, ainda provisoriamente, de transformação, e que, em consequência, evoca mais ou menos manifestações, sem necessariamente falar dele ou citá-lo (Genette, 2010, p. 18).

Em outras palavras, tomando como base o conceito de hipertextualidade, no percurso de Ricardo Reis, observamos um escritor de prosa, que, inspirado pelo criador, resolveu discorrer sobre a criatura, dando-lhe um desfecho biográfico e contextualizando-o, ainda, com a situação sociopolítica por que passava Portugal – e, de toda sorte, também o Brasil – no ano em que se passa a narrativa. O filme, por sua vez, enriquece a análise da trajetória da personagem, sob a ótica de outra linguagem, e, por essa razão, possibilita um olhar crítico sobre a questão das adaptações de obras literárias e a consequente produção de sentidos que elas possibilitam.

Quanto à adaptação, antes de trazermos à tona propostas de leituras do filme, podemos ressaltar, *a priori*, algumas concepções que se fazem essenciais para a análise do filme *O ano da morte de Ricardo Reis*: a primeira é a de que as obras – romance e película –, embora transitem pelo viés comparativo em alguma medida, já que existe um liame explícito que as embraçam, precisam ser compreendidas levando-se em consideração a natureza semiótica distinta entre os dois objetos (Brito, 2006).

Essa noção justifica a ideia trazida por Robert Stam (2006), no sentido da prática pouco rentável de avaliar uma obra audiovisual com parâmetros baseados em fidelidade ou infidelidade àquela em referência. Isso porque, segundo o autor, essas nomenclaturas têm raízes em preconceitos diversos, que passam pela concepção da antiguidade da palavra escrita, e, portanto, de uma pretensa superioridade em relação a outras linguagens, dentre elas a cinematográfica; ou pela visão dicotômica de perda e de ganho, em que os elementos da narrativa primária e a de segunda mão (Genette, 2010), são sopesados, de modo que o valor da segunda é atribuído pela presença de elementos que se entrelaçam com a primeira.

Além disso, e com o mesmo raciocínio, Stam (2006) pontua as discussões sobre iconofobia, logofilia e parasitismo, criticando a concepção do enfrentamento das adaptações como obras inferiores, porque, supostamente, aproveitavam-se daquela pré-existente e, por isso, podem ser encaradas como impuras.

No mesmo sentido, no ensaio *Beyond fidelity: the dialogics of adaptation* (2000), comentando acerca de vários termos pejorativos – e recorrentes – a partir dos quais as adaptações são criticadas, Stam (2000) aponta de maneira assertiva:

infidelidade ressoa em tons de puritanismo vitoriano; traição evoca a perfídia ética; deformação implica aversão estética; violação lembra violência sexual; vulgarização invoca a degradação de classe; e dessacralização intima um tipo de sacrilégio religioso em relação à ‘palavra sagrada’” (p. 54, tradução nossa)⁶.

Assim, indo ao encontro das ideias apontadas e distanciando-nos dos vocábulos anteriormente apontados por Stam (2000), para fins de análise do *corpus*, entendemos que o cinema buscou na literatura o *status* estético e o respeito cultural que ela possuía sem, entretanto, pleitear por hierarquias, uma vez que, como referido, trata-se de linguagens semióticas distintas.

Assim, feitas as devidas ressalvas acerca de questões procedimentais de análise cinematográfica, na perspectiva da adaptação fílmica, que serão aprofundadas no capítulo próprio, discutiremos a película tomando como pressupostos as ideias de André Bazin (1991), ao afirmar que não se trata de resistir às influências, mas de aceitar as semelhanças; de Paulo Emílio Sales Gomes (2011), ao dizer que o cinema é tributário de todas as linguagens; e de Linda Hutcheon (2013, p. 28), ao assinalar que

Adaptação é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar a homenagem, copiando-o.

No processo analítico, as intenções buscadas por João Botelho para a consecução do audiovisual constituem um substancial objeto para a leitura, uma vez que, nas palavras de Genilda Azerêdo (2012, p. 133), “as escolhas e as ausências sempre implicam premissas ideológicas e resultam em efeitos não menos ideológicos”.

Nesse viés, pode-se questionar por que, dentre as inúmeras obras de Saramago passíveis de adaptação, justamente *O ano da morte de Ricardo Reis*? O próprio cineasta sugere uma

⁶ “infidelity resonates with overtones of Victorian prudishness; betrayal evokes ethical perfidy; deformation implies aesthetic disgust; violation calls to mind sexual violence; vulgarization conjures up class degradation; and desecration intimates a kind of religious sacrilege toward the ‘sacred words’” (Stam, 2000, p. 54).

resposta, ao afirmar, em entrevista concedida à Rádio e Televisão de Portugal (RTP), quando da divulgação do filme:

Os anos de 35/36 foram horríveis na vida da Europa e parece que não aprendemos nada com eles. Não havia essa pandemia invisível, mas havia uma pandemia terrível que estava a se reproduzir. É o ano em que Mussolini invade a Etiópia, é o ano em que Hitler começa a invadir os países limítrofes, é o ano da terrível Guerra Civil da Espanha, aqui ao lado, que matou milhares de pessoas, carnificinas, coisas violentas, como se os seres humanos não existissem, e um ano também, cá em Portugal, em que é constituído o Estado Novo [...] Hoje, se repararem no mundo, vão acontecer Trumps, Bolsonaros, o Putin, o ditador chinês, guerras a cercar a Europa, que estão muito perto [...]. De repente, estamos a criar uma sensação de medo, e o pior do medo é ter medo do medo. Neste meio da pandemia, temos coisas horríveis, tem o isolamento, as pessoas estão ficando mais isoladas, têm medo uns dos outros e estar a fazer crescer a ideia do populismo e da ditadura. Há muita gente a ganhar com a pandemia. Os pobres estão cada vez mais pobres, as coisas vão ficando mais pesadas, por isso há uma similitude entre esses dois tempos. Eu pensei que isso já tinha acabado, e aí voltou. Foram essas coincidências que me levaram a escolher esta obra. Há outras obras de Saramago, mas este é adaptável, e o herói principal é o ano de 36 (Botelho, 2020, informação verbal, transcrição nossa).

Teresa Cristina Cerdeira (2018, p. 122) ratifica a importância do ano de 1936 na composição do romance de Saramago, ressaltada por Botelho (2020), ao afirmar que:

As referências históricas à Europa de 1936 são para o romance mais que simples pano de fundo de um teatro onde se travam conflitos meramente pessoais. Na verdade, as relações individuais entre os personagens são uma espécie de laboratório político onde se pode testar a influência dos acontecimentos e das crises.

O efeito ideológico⁷, então, surge desde a observação atenta dos paratextos (Genette, 2010), como o caso da citada entrevista, e percorre os 129 minutos do longa-metragem, imbricando-se nas relações dos personagens e justificando suas ações e omissões. Configura, portanto, uma manifesta representação da intertextualidade que, nas ideias de Genilda Azerêdo (2012), possibilita a discussão sobre a cultura de massa, em paralelo ao cânone, e valoriza a criatividade proveniente do diálogo entre as diferentes linguagens, em vez de hierarquizá-las.

⁷ Terry Eagleton (1997) discute minuciosamente o conceito de ideologia, rastreando seus sentidos historicamente localizáveis e procurando problematizá-los. Dentre as nove significações citadas na introdução do volume *Ideologia*, há o sentido, vastamente discutido e valorizado no livro, de “ideias falsas que ajudam a legitimar um poder político dominante”. Há também o sentido mais simples e socialmente circulante de “conjunto de crenças orientadas para a ação” (Eagleton, 1997, p. 15), que é o sentido em que estamos usando a expressão, na esteira de Genilda Azerêdo (2012).

Feita a necessária contextualização acerca do percurso ficcional de Ricardo Reis, passemos a discutir a construção da personagem sob a ótica de seus três autores: Fernando Pessoa, José Saramago e João Botelho.

2.1 Ricardo Reis como heterônimo pessoano

Pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria.
(Fernando Pessoa)

Antes de discorrer acerca de Ricardo Reis heterônimo, convém fazer uma digressão sobre o próprio fenômeno da heteronímia, principal característica estética de Fernando Pessoa, que concorreu para que ele fosse reconhecido como um dos maiores escritores do século XX, e, sobretudo, justifica a pluralidade de sua obra.

Ao comentar os termos “heteronimismo”, de caráter mais psicológico, e “heteronímia”, de teor mais abstrato⁸, na obra *Ler Pessoa* (2023), Jerônimo Pizarro pontua:

Em qualquer dos casos, o que Pessoa quis conceitualizar foi o seguinte: que, por um lado, ele próprio escrevia e as obras propriamente suas podiam qualificar-se de ortónimas; e, por outro lado, escrevia como alguém diferente de si mesmo e as obras alheias poderiam classificar-se como heterónimas. Nesse contexto, o heteronimismo seria a disposição dramática de sair de si mesmo [...] e se tornar outras pessoas. [...] seria também a construção de outras figuras autorais e, nesta medida [...], uma técnica ou um método de composição de outros autores, uma criação vertiginosa de *alter egos* por um *ego* [o do autor principal], que ao invés de negar a sua multiplicidade, procura conviver com ela e tirar o máximo partido (Pizarro, 2023, p. 65-66).

Nesse processo pessoano de criação vertiginosa de *alter egos* que se distanciavam do poeta ele-mesmo, a fim de conviver com a multiplicidade, o que já se configura como uma proposta inicial de leitura de sua poética, ainda é importante, a título de preâmbulo, realizar uma distinção entre os termos heterônimos e pseudônimos.

⁸ Pizarro (2023) retoma o termo pessoano apresentado na importante carta de janeiro de 1935, endereçada a Adolfo Casais Monteiro e que será discutida adiante. Nela, Fernando Pessoa introduz ao amigo: “Mas sou homem — e nos homens a histeria assume principalmente aspectos mentais; assim tudo acaba em silêncio e poesia... Isto explica, *tant bien* que mal, a origem orgânica do meu *heteronimismo*” (Pessoa, 1935, n.p., grifo nosso). O autor acrescenta, ainda, que o vocábulo heteronímia passou a ser utilizado apenas em momento posterior, pela crítica, muito embora não constitua um sinônimo direto de heteronismo, em virtude da natureza psíquica do primeiro ou de uma “inclinação de caráter transfigurada em arte” (Pizarro, 2023, p. 79), expressa por Pessoa na referida epístola. Feita essa ressalva, nesta pesquisa, utilizaremos o termo consagrado pela teoria e pela crítica pessoanas para aludir ao fenômeno, qual seja, a heteronímia.

Ambos possuem o radical grego *ónyma*, que significa nome, entretanto, ao opor os prefixos, também gregos, *hetero* – outro, diferente – e *pseudo* – falso –, percebe-se uma possibilidade de expansão semântica do primeiro, em detrimento do segundo.

Em outras palavras, diferentemente dos pseudônimos, que consistem em meras assinaturas falsas, ou seja, as hipóteses em que os escritores desenvolvem sua produção com estilo habitual e apenas assinam com um nome distinto do seu próprio, os heterônimos são personagens, criados pelo poeta, com nome, biografia, obra, estilo e personalidade individuais e diferentes das características do ortônimo.

Os primeiros heterônimos de Fernando Pessoa surgiram ainda na infância, como *Chevalier de Pas* e *Alexander Search*, esse último um “misto de herói lendário com uma certa loucura, e de Sherlock Holmes, que vencida todas as dificuldades” (França, 1987, p. 32).

Na exposição permanente da Casa Fernando Pessoa⁹, museu construído na última residência do poeta, no Campo do Ourique, em Lisboa, o visitante tem acesso a pequenos poemas assinados pelo *Chevalier de Pas*, bem como a um cartão de visitas de *Alexander Search*, cada um com uma grafia distinta, como é de se esperar de *personas* diferentes.

Ao fazer uma analogia entre a criação dos heterônimos e a arte cinematográfica, tendo em vista o percurso ficcional analisado que tem como último momento de Reis o personagem de cinema, assim assevera Marcelo Cordeiro de Mello (2001, p. 83):

Na invenção literária da heteronímia, há também uma pretensão ao realismo muito forte: cada heterônimo representa uma personalidade imaginária construída conforme a realidade; cada um tem um lugar e uma data de nascimento definidos etc. De maneira análoga à arte cinematográfica, a heteronímia pessoana representa uma decupagem [absolutamente imaginária] da realidade, uma invenção a partir de um real possível e plausível. No entanto, o efeito realístico desse procedimento segue da invenção de um novo real e não da reconstrução de um real pré-existente.

A comparação é pertinente, já que considera, como era desejo do ortônimo, a autonomia existencial dos heterônimos, como personagens que deveriam ser considerados – e lidos – de maneira apartada do criador e também entre si. Por outro lado, considera, assim como a personagem cinematográfica, a verossimilhança, para que exista um liame de coerência entre o ficcional e uma realidade possível.

⁹ A pesquisadora realizou visitas recorrentes à Casa Fernando Pessoa nos meses de junho, de novembro e de dezembro de 2023, quando da realização do doutoramento sanduíche, fomentado pelo programa CAPES/PRINT.

Carlos Reis (2001), por sua vez, chama atenção para a linguagem pluridiscursiva – e, portanto, dialógica – presente no fenômeno da heteronímia, traço intrínseco ao processo de criação de poetas outros, com independência de estilo e de conjunturas biográficas e filosóficas. Assim,

a heteronímia remete para algo mais do que a invenção de figuras imaginadas por um ortônimo: envolve um acto de fingimento que se completa numa linguagem pluridiscursiva, responsável, em cada um dos heterônimos, por estilos poéticos próprios, diretamente relacionados com as suas respectivas contexturas culturais e psicológicas (Reis, 2001, p. 309).

O mesmo autor destaca o testemunho pessoano, a propósito da ficcionalidade dos heterônimos, como representativo dos chamados dispositivos de ficcionalização, ou seja, “aqueles em que a figuração da personagem evidencia ou acentua a sua condição de entidade ficcional” (Reis, 2018c, p.129), entendendo ficcionalização, nesse contexto, como

um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos, com os quais essas personagens interagem. Tal individualização verifica-se sobretudo em contextos narrativos e em contextos dramáticos, mas acontece, igualmente de modo residual, em contextos de enunciação poética; passa-se isto, em especial, quando estão em causa composições dotadas de um certo índice de narratividade (Reis, 2018c, p. 121-122).

Ao deixar explícito o processo de construção heteronímica em seu acervo não publicado ou em cartas, como as que serão discutidas a seguir, Pessoa estaria se utilizando desse dispositivo de ficcionalização para individualizar suas figuras, sobretudo os heterônimos que teriam mais destaque em sua obra, dentre eles, Ricardo Reis.

Sendo assim, não obstante a existência dos primeiros e numerosos personagens, com os quais Fernando Pessoa assinou uma coletânea de poemas esparsos, há três heterônimos com destaque, em razão da robustez da obra produzida e, por isso mesmo, chamados de *a tríade pessoana*, que são Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis.

Em janeiro de 1935, ano que viria a falecer, Fernando Pessoa escreveu uma carta ao poeta e amigo Adolfo Casais Monteiro, em que explicava a origem do fenômeno da heteronímia, bem como o nascimento da tríade e as principais características de cada um. Essa epístola é considerada como um dos principais documentos para a análise do fenômeno, uma vez que reúne em um só texto a gênese do processo, com a inclusão de comentários de Pessoa,

em uma linguagem cotidiana própria do gênero, que deixa aos pesquisadores informações relevantes para o debate sobre a obra dos heterônimos, suas referências e predileções estéticas.

É como se o próprio Pessoa, renunciando a sua morte iminente – que viria a acontecer em novembro daquele mesmo ano – ou temendo que não houvesse tempo hábil para organizar o extenso acervo que ia se acumulando há décadas em sua famosa arca¹⁰, quisesse organizar o seu espólio, deixando essas anotações com pessoas de sua confiança.

Na carta¹¹, antes de caracterizar os heterônimos, Pessoa faz anotações acerca do próprio processo criativo, relacionando-o a uma condição mental. Vejamos:

A origem dos meus heterônimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurasténico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenómenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. [...] E assim arranjei, e propaguei, vários amigos e conhecidos que nunca existiram, mas que ainda hoje, a perto de trinta anos de distância, oiço, sinto, vejo. Repito: oiço, sinto vejo... E tenho saudades deles (Pessoa, 1935, n.p.).

Ao atribuir uma origem orgânica ao fenômeno da heteronímia, Pessoa abre um espaço para o debate sobre a sua sanidade ou, como expressamente escreve na carta, a sua “parte psiquiátrica”.

Nesse contexto, é sabido que o poeta conviveu com muita proximidade, com a avó paterna, Dionísia, que tinha problemas crônicos de saúde mental, inclusive com a submissão aos tratamentos manicomiais da época. Ela, cuja família direta se extinguiu após a viuvez e a morte do filho único – pai de Fernando Pessoa – passou a morar com a parte materna da família de Pessoa, com quem ele também passava temporadas e, muito embora tivesse uma ótima relação com a avó, temia herdar aquela condição mental adversa. Por isso, sempre investigou o

¹⁰ Além de poemas esparsos, publicados em revistas da época, como *Orpheu*, *Presença* e *Athena*, e da publicação do livro *Mensagem*, fruto do prêmio Antero de Quental, recebido no ano anterior ao da sua morte, a maior parte da obra de Fernando Pessoa ficou guardada em uma arca, parcialmente organizada em envelopes, ora com indicações de data e de autoria – ortônima ou heterônima –, ora com textos incompletos, apócrifos e sem data. Inicialmente, o objeto ficou com a família do poeta, em seguida, o conteúdo da arca foi vendido para o Estado português e, hoje, encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal, registrado no espólio n.º 3 e majoritariamente digitalizado.

¹¹ Todas as citações da carta direcionada a Adolfo Casais Monteiro são provenientes do site <http://arquivopessoa.net/textos/3007>. Acesso em: 12 fev. 2022.

tema, sozinho e por meio de consultas a especialistas¹², que, entretanto, nunca chegaram a um diagnóstico preciso e único, apenas a confabulações e hipóteses.

Além das preocupações frequentes expostas nas cartas encaminhadas para amigos¹³, na poética pessoana, ortônima e heterônima, há vários exemplos de poemas cujo sujeito lírico é perturbado pela loucura ou pelo medo de adquiri-la, como se pode perceber no poema *Esta velha angústia*, de Álvaro de Campos:

Esta angústia que trago há séculos em mim,
Transbordou da vasilha,
Em lágrimas, em grandes imaginações,
Em sonhos em estilo de pesadelo sem terror,
Em grandes emoções súbitas sem sentido nenhum.

Transbordou.
Mal sei como conduzir-me na vida
Com este mal-estar a fazer-me pregar na alma!
Se ao menos endoidecesse deveras!
Mas não: é este estar entre,
Este quase,
Este poder ser que...,
Isto.

Um internado num manicómio é, ao menos, alguém,
Eu sou um internado num manicómio sem manicómio.
Estou doido a frio,
Estou lúcido e louco,
Estou alheio a tudo e igual a todos:
Estou dormindo desperto com sonhos que são loucura
Porque não são sonhos
Estou assim...

Pobre velha casa da minha infância perdida!
Quem te diria que eu me desacolhesse tanto!
Que é do teu menino? Está maluco.

¹² José Paulo Cavalcanti Filho (2011, p. 636) afirma que o “Dr. Taborda de Vasconcelos, provavelmente único clínico que o tratou, diagnostica: Psicopatia de natureza esquizoide; logo esclarecendo que o esquizoide é, em última análise, um indivíduo que se defende eliminando realidades e se vai distanciando assim até refugiar-se permanentemente num último reduto, pela força do seu desterro íntimo, que Jung designa por introvertido”.

¹³ “A minha crise é do gênero das grandes crises psíquicas, que são sempre crises de incompatibilidade, quando não com os outros, por certo com nós-próprios” (Carta a Cortês-Rodrigues, em 04/01/1915); “Estou outra vez preso de todas as crises imagináveis, mas agora o assalto é total. Estou psiquicamente cercado” (Carta a Mário de Sá-Carneiro, em 06/12/1915); “O fato é que, desde o ano passado, tenho estado sob influxo de estados nervosos de diversas formas e feitios, que por um longo período me arrancaram da vontade até o desejo de não fazer nada: tenho-me sentido uma espécie de filme psíquico de um manual de psiquiatria, seção psiconeuroses” (Carta a Tomás Ribeiro Colaço, em 10/10/35, um mês antes de sua morte). As três epístolas constam, integral e respectivamente, nos *links*: <http://arquivopessoa.net/textos/3510>, <http://arquivopessoa.net/textos/517> e <http://arquivopessoa.net/textos/2078>. Acesso em: 02 mar. 2023.

Que é de quem dormia sossegado sob o teu tecto provinciano?
 Está maluco.
 Quem de quem fui? Está maluco. Hoje é quem eu sou.

Se ao menos eu tivesse uma religião qualquer!
 Por exemplo, por aquele manipanso
 Que havia em casa, lá nessa, trazido de África.
 Era feiíssimo, era grotesco,
 Mas havia nele a divindade de tudo em que se crê.
 Se eu pudesse crer num manipanso qualquer —
 Júpiter, Jeová, a Humanidade —
 Qualquer serviria,
 Pois o que é tudo senão o que pensamos de tudo?

Estala, coração de vidro pintado!
 (Campos/Pessoa, 2007, p. 187-188).

Percebemos, pois, um sujeito lírico assombrado pelo temor da loucura, que se materializa em uma angústia que o acompanha desde tenra idade. Lamenta-se de uma situação de incerteza, de *intermezzo*, uma espécie de não lugar que o define e o intriga. Lembra-se da infância e da decepção que traria aos parentes se o apercebessem louco e clama por alguma fê, por algo que pudesse minimizar aquele incômodo, aquele desconforto que tem como ponto central o pavor da insanidade. A autoria de Álvaro de Campos, o heterônimo mais intenso da tríade, confere um tom ainda mais penoso à angústia do sujeito lírico, já que esmiúça a percepção do medo, a partir de paralelos fáticos e assertivos, como o de comparar-se com um internado em um hospital psiquiátrico.

Ainda acerca da heteronímia, Isabel Murteira França, sobrinha-neta do poeta e autora da obra *Fernando Pessoa na intimidade* (1987), fruto de uma longa entrevista com a sua avó Henriqueta Madalena, irmã de Pessoa, transcreve a percepção acerca do fenômeno pela voz de alguém que conviveu intensamente com ele na juventude:

Penso que o fenômeno heteronímico, ou como lhe queiram chamar, tem as suas raízes nesta época da sua existência [infância]. O mundo que o rodeava não lhe chegava para satisfazer os seus anseios íntimos e responder a todos os seus problemas. Como criança isolada e fechada que era, tinha o seu escape: o seu próprio eu, que, aliado a uma fértil imaginação, o levava a criar personagens nítidas, com as quais elaborava aventuras e através das quais se digladiava com o mundo exterior. É interessante como todos os seus heterônimos são esculpidos com tal rigor, todas as personagens, criadas pela sua multifacetada personalidade, surgem com tanta clareza e autenticidade, todas com características físicas e mentais tão distintas e, no entanto, pertencem à unidade do mundo pessoano, que tanto possuía de plural e labiríntico (França, 1987, p. 32-33).

As ideias de Henriqueta Madalena ratificam, 52 anos depois da morte do poeta, o conceito de heteronímia, com todo o rigor do processo criativo, a partir de um olhar de quem o presenciou em tenra idade, sem, contudo, relacioná-lo a qualquer questão de natureza psíquica, como o poeta sugere em seus escritos.

De toda forma, independente de questões genéticas, pessoais, investigações próprias e médicas, ao longo da vida e após a morte do poeta, bem como dos reflexos da temática em sua poética e nas cartas enviadas a amigos, o fato é que a heteronímia constitui a marca estética mais conhecida de Fernando Pessoa.

Ainda na carta enviada a Casais Monteiro, Pessoa passa a discorrer sobre o chamado *dia triunfal* da gênese da tríade de heterônimos.

Aí por 1912, salvo erro [que nunca pode ser grande], veio-me à ideia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular [não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade], e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis.

Ano e meio, ou dois anos depois, lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro – de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta, mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira – foi em 8 de março de 1914 – acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre [...].

Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir – instintiva e subconscientemente – uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o via. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a Ode Triunfal de Álvaro de Campos – a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem (Pessoa, 1935, n.p.).

Depreende-se, pois, da leitura dessa epístola a gênese dos três principais heterônimos, cujos nascimentos, nas ideias de Teresa Rita Lopes (2018), abrangeram as três regiões do Portugal – Lisboa, ao sul; Tavira, ao centro e Porto, ao norte – e cuja obra vultosa teve destaque ao lado da obra ortônima e do semi-heterônimo Bernardo Soares, sobre o qual discutiremos adiante. Eis a configuração do “romance-drama” (Lopes, 2018) pessoano, em que os

personagens interagem entre si e com o ortônimo, numa cadeia de fingimentos que se engendram e se complementam.

Alberto Caeiro era considerado o mestre dos heterônimos e do próprio ortônimo, uma vez que era respeitado por seu modelo de vida equilibrada e tranquila: “Mestre Caeiro me ensinou a ter certeza, equilíbrio, ordem no delírio e no desvairamento, e também me ensinou a não procurar ter filosofia nenhuma, mas pensar com a alma” (Pessoa, 1916?, n.p.)¹⁴.

Caeiro morava no campo com tias-avós e prezava pela percepção dos sentidos, através da observação da natureza. Considerava que o ato de pensar era um vício e pregava o viver sem dor, o envelhecer sem angústia, e o morrer sem desespero. Na estética, seus poemas, geralmente, não possuíam rima. Além disso, tinha atração pela temática da infância, como sinônimo de pureza, de inocência e de simplicidade, motivo pelo qual também se observa uma linguagem simples em seus poemas, sendo *O Guardador de Rebanhos* a sua produção mais relevante. (Cavalcanti Filho, 2011).

Álvaro de Campos era o poeta visceral e lidava, de maneira muito conturbada, com as emoções. Engenheiro mecânico e naval formado em Glasgow, era inconstante, angustiado e cosmopolita. O seu lema era sentir tudo de todas as maneiras, amar tudo de todas as formas, o que o colocava em uma posição, muitas vezes, oposta à do mestre Caeiro, com quem teve calorosas discussões, esculpidas com maestria por Fernando Pessoa (Cavalcanti Filho, 2011).

Ofélia Queiroz, suposta única namorada de Pessoa, também construiria desavenças com o heterônimo, uma vez que Fernando se transvestia de Campos para visitá-la e copiava, naqueles momentos, o seu estilo grosseiro e enfático de portar-se (França, 1987).

Sua linguagem era aprimorada, com a utilização de vocábulos da linguagem culta, entretanto seus versos são quase sempre permeados por impulsos sentimentais e pela velocidade típica dos poetas modernos. Diria o ortônimo, ainda na carta enviada a Casais Monteiro: “Pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida” (Pessoa, 1935, s.d.).

Ricardo Reis, por sua vez, é o homem clássico, tanto em seu comportamento e em suas posições políticas, como no modo de escrever e em suas influências greco-latinas. Por ser o heterônimo objeto da presente investigação, terá sua biografia e sua estética mais detalhadas.

¹⁴ A citação de Pessoa, com data incerta, consta no prefácio de *Ficções do Interlúdio* e foi publicada na obra *Páginas Íntimas e de Auto Interpretação* (1995). O excerto pode ser consultado em: <http://arquivopessoa.net/textos/4316>.

Fernando Pessoa informa que Reis nasceu em 1887, no Porto¹⁵, é médico e se expatriou espontaneamente para o Brasil¹⁶ em 1919, em razão de se entender como monárquico¹⁷ em um país que, há alguns anos, havia se transformado em República.

É oportuno mencionar que, na história de Portugal, o ano de 1919 foi marcado pelo fim da chamada *Monarquia do Norte*, movimento de insurreição, liderado por Paiva Couceiro, que lutava pelo retorno do regime monárquico, que havia sido substituído pela República desde 1910. Algumas cidades do norte do país, a exemplo de Lamego, Estarreja e Viana do Castelo, foram sucessivamente vencidas por forças fiéis à República, até restar apenas a cidade do Porto, que finalmente caiu no dia 13 de fevereiro de 1919 (Pinto, 2018).

Nesse contexto, por ter sido tão preciso em relação ao ano do autoexílio de Reis, Fernando Pessoa reitera os ideais monárquicos do heterônimo, apontados desde a sua apresentação inicial na carta a Casais Monteiro. A inconformidade com a República, já instalada há quase 10 anos, e a confirmação de sua manutenção com o abafamento da insurreição fizeram com que Ricardo Reis decidisse imigrar.

Em relação aos aspectos físicos, Pessoa afirma que Ricardo Reis é de um vago moreno mate, um pouco, mas muito pouco, mais baixo, mais forte que o mestre Caeiro, mas seco, e tem a cara rapada, como os demais heterônimos da tríade.

Educado num colégio de jesuítas, é um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria. A esse respeito, filiamo-nos às percepções de Teresa Rita Lopes (2018), à medida que declara que há razões de ordem biográfica para Pessoa ter manifestado atração pelos estudos clássicos, em um texto intitulado *Vidas sobrepostas: Pessoa e Reis*, bem como de José Paulo Cavalcanti Filho (2011), quando afirma que a criação de Ricardo Reis teve como inspiração o professor Wilfrid Nicholas, da *Durban High School*, onde Fernando Pessoa estudou na adolescência.

¹⁵ Lopes (2018, p. 38) apresenta um horóscopo feito por Pessoa, em que faz nascer Reis em Lisboa, mas entende que o poeta mudou de ideia, para que a origem da tríade se espraiasse pelas três regiões de Portugal. Sendo Caeiro originário de Lisboa, ao sul, e Campos de Tavira, ao centro, o Porto representaria a região norte do país.

¹⁶ Lopes (2018, p. 39) apresenta um manuscrito encontrado no espólio pessoano, em que se observa o nome completo do heterônimo – Dr. Ricardo Sequeira Reis –, sugerindo que o sobrenome Sequeira tinha correlação com a secura do seu feitio e estilo, bem como um suposto endereço do exílio no Peru, e não no Brasil.

¹⁷ Lopes (2018) assinala que, uma vez que os nomes dos heterônimos nunca eram escolhidos de maneira vã, também não foi por acaso que Pessoa escolheu o prenome Ricardo, comum a tantos reis, a exemplo da linhagem inglesa, sendo o heterônimo monárquico. Não o faria, pois, se fosse republicano.

Anabela Pais (2022) corrobora esse entendimento, citando diversos estudiosos que relacionam a criação de Ricardo Reis à influência do docente, conforme podemos observar:

Robert Brechón diz que Nicholas teria sido responsável pelo interesse e apreço que Fernando Pessoa viria a demonstrar pela Grécia, através por exemplo dos heterônimos pagãos. Bréchon chega mesmo a afirmar: <<Estamos todos de acordo em dizer que Nicholas é o modelo de Ricardo Reis, poeta epicurista que canta a serenidade artificial da consciência resgatada da angústia através da aceitação da fugacidade do tempo, da evanescência das coisas e da brevidade da vida, o que lhe permite saborear o gosto exótico do instante que passa.>> A esse respeito, cf. Leonor Seliar-Cabral diz que <<as origens do neopaganismo em Fernando Pessoa e, particularmente em Ricardo Reis, remontam à educação de Pessoa em Durban, onde o diretor do Curso Secundário, W. H. Nicholas, era o professor de Latim>> (Pais, 2022, p. 15).

É oportuno ressaltar que Pessoa morou na África do Sul dos 7 aos 17 anos, em razão do segundo casamento de sua mãe, após a viuvez, com um cônsul. Com a convocação do Comandante Roza, toda a família se mudou para o país africano, onde Fernando Pessoa recebeu sua educação básica em um colégio tradicional. Na escola, o professor Wilfrid Nicholas, um apreciador de cultura clássica e professor de Latim, assim como Ricardo Reis, influenciou as leituras do jovem Pessoa e reconheceu o seu potencial, servindo como uma espécie de instrutor ou mentor.

Muito embora não haja referências diretas de Fernando Pessoa ao professor Nicholas, quando da gênese da tríade, Reis é também professor de Latim em um importante colégio americano, assim como Nicholas o era de um colégio inglês. Ambos são ligados à mitologia, fazem citações em latim e têm um comportamento austero, daí a ligação entre Reis e o mestre de Durban.

Acerca do heterônimo, Fernando Pessoa chegou a dizer que escrevia em nome de Reis depois de uma deliberação abstrata, que subitamente se concretizava numa ode, e que o heterônimo escrevia melhor do que ele, mas com um purismo que considerava exagerado. Ainda na epístola a Casais Monteiro, afirma: “Pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria” (Pessoa, 1935, n.p.), referindo-se, na segunda parte da afirmação, à origem melódica e clássica das odes, cujo significado primitivo remonta às composições poéticas da Antiguidade, que eram cantadas, e que, na poética de Ricardo Reis, constituem o gênero que lhe é próprio.

Nesse sentido, vinte odes de Ricardo Reis foram publicadas por Fernando Pessoa, na revista *Athenas*, sob o título *Livro Primeiro*¹⁸, em outubro de 1924, e, no período compreendido entre 1927 e 1933, mais oito odes foram publicadas de maneira esparsa na revista *Presença*. O restante da poética ricardiana, portanto, foi publicada postumamente.

Álvaro de Campos, ao discutir acerca da estética de Caeiro e Reis – isso porque os comentários e as discussões entre heterônimos eram comuns na obra pessoana, em paralelo às composições poéticas – nos traz elementos importantes sobre a caracterização da obra de Reis, que serão retomados nos demais passos de sua trajetória ficcional, como personagem de romance e, posteriormente, de filme. Assim, assevera:

O conceito da vida, formado por Ricardo Reis, vê-se muito claramente nas suas odes, pois, quaisquer que sejam os seus defeitos, o Reis é sempre claro. [...] Para Ricardo Reis, nada se pode saber do universo, excepto que nos foi dado como real um universo material. **Sem necessariamente aceitarmos como real esse universo, temos que o aceitar como tal, pois não nos foi dado outro.** Temos que viver nesse universo, sem metafísica, sem moral, sem sociologia nem política. Conformemo-nos com esse universo externo, o único que temos, assim como nos conformaríamos com o poder absoluto de um rei, sem discutir se é bom ou mau, mas simplesmente porque é o que é. **Reduzamos a nossa acção ao mínimo, fechando-nos quanto possível nos instintos que nos foram dados, e usando-os de modo a produzir o menos desconforto para nós e para os outros, pois tem igual direito a não ter desconforto.** Moral negativa, mas clara. Comamos, bebamos e amemos [sem nos prender sentimentalmente à comida, à bebida e ao amor, pois isso traria mais tarde elementos de desconforto]; [...]. Tal é a filosofia de Ricardo Reis. [...] E é por isto que, sendo a poesia de Reis rigorosamente clássica na forma, é totalmente destituída de vibração (Campos/Pessoa, 1931, grifo nosso)¹⁹.

Os trechos em destaque remetem a um ponto crucial da dinâmica de Ricardo Reis: a contemplação da vida, da natureza e da passagem do tempo, com a passividade de quem quer evitar inquietações que desequilibrem o espírito. Os desconfortos eram, então, evitados a partir do gozo equilibrado dos prazeres terrenos, sem apegos, tendo em vista a consciência perene de que a vida era efêmera. Essas características serão tomadas como chave para os desdobramentos do percurso ficcional de Reis, como se verá nos capítulos que se seguem.

Leyla Perrone-Moisés (2001), nesse sentido, ressalta:

Ricardo Reis tenta reduzir o vazio subjetivo ao “nada” da condição humana em geral, numa racionalização que dói menos do que o sentir individual.

¹⁸ De acordo com Manuela Parreira da Silva (2003), a partir da análise de projetos contidos no espólio de Fernando Pessoa, o poeta previu cinco livros dedicados às odes de Ricardo Reis.

¹⁹ O texto integral, intitulado *É costume dizer-se, desde que alguém começou a dizê-lo*, encontra-se no site <http://arquivopessoa.net/textos/888>.

Distanciado, altivo, **Reis é a ficção da renúncia**: “Nada nos falta, porque nada somos. / Não esperamos nada / E temos frio ao sol”. A renúncia de Reis não é a desistência de Fernando Pessoa” ele mesmo”; **ao contrário da desistência, a renúncia é uma farsa de vitória, pelo distanciamento voluntário da razão filosófica.**

Em nenhum dos heterônimos é tão constante, como em Reis, a referência ao tempo que passa; mas a consequência dessa reflexão não é *carpe diem* horaciano [os prazeres de Reis são congelados]; é a aceitação tristíssima e orgulhosa [por saber, e por saber que sabe], de que somos nada porque tudo caminha para o nada. **Em Reis, o desejo é mantido no grau zero**: “Nada quero”, que é um “não quero querer”, lido pela psicanálise como apenas uma forma de desejo. Todos os excessos pretendem ser aí dominados, principalmente o excesso de ser muitos [...]. Reis é a instância do Superego em Pessoa (Perrone-Moisés, 2001, p. 120).

Ao afirmar que Reis é a ficção da renúncia e defini-la como farsa da vitória, a autora aponta para uma estratégia do heterônimo, naturalmente bem construída pelo autor ortônimo, para escapar do sofrimento evitável – pois o inevitável deveria ser aceito – e aproveitar as pequenas alegrias cotidianas. Isso significa, por via de consequência, abstrair responsabilidades ou se evadir voluntariamente quando a vida se impõe. Manter-se em posição confortável com um desejo em grau zero e, diante da passividade, muitas vezes inatingível, constitui traço marcante desse ente ficcional, uma vez que “sua calma apolínea representa a dominação máscula do sofrimento, por força moral, por busca de ‘altura’” (Perrone-Moisés, 2001, p. 33).

Frederico Reis, outro heterônimo, à parte da tríade e irmão de Ricardo Reis, também traz informações relevantes acerca de sua filosofia:

Resume-se num epicurismo triste toda a filosofia da obra de Ricardo Reis. Tentaremos sintetizá-la. Cada qual de nós – opina o Poeta – deve viver a sua própria vida, isolando-se dos outros e procurando apenas, dentro de uma sobriedade individualista, o que lhe agrada e lhe apraz. Não deve procurar os prazeres violentos, e não deve fugir às sensações dolorosas que não sejam extremas (Reis/Pessoa, 1915, n.p.)²⁰.

Nessas colocações, pode-se perceber os vieses estoico e epicurista que permeiam as odes: enquanto o estoicismo buscava dominar as paixões em busca da felicidade, o epicurismo tencionava prazeres moderados – “Prazer, mas devagar” (Reis/Pessoa, 2018. p. 102), diria em uma ode –, para atingir um estado de tranquilidade sem medos nem grandes desassossegos. Esses ideais remetem ao verso “sábio é aquele que se contenta com o espetáculo do mundo” (Reis/Pessoa, 2018. p. 61), que inicia a ode homônima, parece sintetizar a filosofia de vida de

²⁰ O texto integral, intitulado *Resume-se num epicurismo triste toda a filosofia da obra de Ricardo Reis*, encontra-se no site <http://arquivopessoa.net/textos/2881>. Acesso em: 04 maio 2024.

Ricardo Reis e, ademais, servirá como uma das epígrafes – bem como todo o pressuposto narrativo – do romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), como será visto adiante.

Outro ponto importante na obra de Reis, e que também será relevante na análise do seu percurso ficcional, é a presença de musas em suas odes. Tal qual Horácio²¹, uma de suas referências clássicas, tinha em Neera, Cloe e Lúdia a inspiração de suas expressões poéticas.

A Neera, foram dedicadas quatro odes, assim como a Cloe. Lúdia, por sua vez, foi a musa por quem o sujeito lírico mais clamou: são dezessete referências ao longo da obra de Ricardo Reis²². Vejamos a seguir um exemplar de ode dedicada a cada uma.

Inicialmente, uma ode que contempla Neera como musa:

Ao longe os montes têm neve ao sol,
Mas é suave já o frio calmo
Que alisa e agudece
Os dardos do sol alto.

Hoje, Neera, não nos escondamos,
Nada nos falta, porque nada somos.
Não esperamos nada
E temos frio ao sol.

Mas tal como é, gozemos o momento,
Solenes na alegria levemente,
E aguardando a morte
Como quem a conhece.
(Reis/Pessoa, 2018. p. 59).

Em seguida, Cloe como inspiração do sujeito lírico:

Não quero, Cloe, teu amor, que oprime
Porque me exige amor. Quero ser livre.

A 'sperança é um dever do sentimento.
(Reis/Fernando Pessoa, 2018. p. 171).

Por fim, uma ode cuja musa é representada por Lúdia e que materializa um poema de Ricardo Reis em que podemos visualizar várias das características estéticas anteriormente apontadas e é, por isso, representativo:

²¹ Fernando Pessoa, em uma nota avulsa, diria que Reis seria “um Horácio grego escrevendo em português” (Pessoa, 2010, p. 181).

²² É importante sinalizar que a arca de Fernando Pessoa ainda não foi plenamente estudada e publicada, existindo, ainda, inéditos, como prova a publicação, em 2023, do poema “A ave canta livre onde está presa”, descoberto pelo pesquisador Ricardo Zenith. Desse modo, a quantidade de odes contendo as musas ricardianas pode ser atualizada a partir de novas investigações.

Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio.
 Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos
 Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.
 (Enlacemos as mãos).

Depois pensemos, crianças adultas, que a vida
 Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa,
 Vai para um mar muito longe, para ao pé do Fado,
 Mais longe que os deuses.

Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos.
 Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio.
 Mais vale saber passar silenciosamente
 E sem desassossegos grandes.

Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz,
 Nem invejas que dão movimento demais aos olhos,
 Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre correria,
 E sempre iria ter ao mar.

Amemo-nos tranquilamente, pensando que podíamos,
 Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias,
 Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro
 Ouvindo correr o rio e vendo-o.

Colhamos flores, pega tu nelas e deixa-as
 No colo, e que o seu perfume suavize o momento —
 Este momento em que sossegadamente não cremos em nada,
 Pagãos inocentes da decadência.

Ao menos, se for sombra antes, lembrar-te-ás de mim depois
 Sem que a minha lembrança te arda ou te fira ou te mova,
 Porque nunca enlaçamos as mãos, nem nos beijamos
 Nem fomos mais do que crianças.

E se antes do que eu levares o óbolo ao barqueiro sombrio,
 Eu nada terei que sofrer ao lembrar-me de ti.
 Ser-me-ás suave à memória lembrando-te assim — à beira-rio,
 Pagã triste e com flores no regaço.
 (Reis/Pessoa, 2018. p. 63).

Ao comentar as odes²³, percebemos que existe um comportamento contemplativo e comum aos três sujeitos líricos: o primeiro não espera nada, apenas aguarda a morte como quem

²³ Utilizamos, nesta pesquisa, os conceitos de comentário, interpretação e análise propostos por Candido, em sua obra *O estudo analítico do poema* (1996). De acordo com o teórico, enquanto “o comentário é uma espécie de tradução, feita previamente à interpretação” (Candido, 1996, p. 17), esta última constitui o “levantamento analítico de elementos internos do poema, sobretudo os ligados à sua construção fônica e semântica, que tem como resultado uma decomposição do poema em elementos, chegando ao pormenor das últimas minúcias (Candido, 1996, p. 18)”. A análise, por fim, estaria a meio caminho, “podendo ser mais análise-comentário ou mais análise-interpretação” (Candido, 1996, p. 18).

a conhece; o segundo não quer se comprometer com o amor, a que considera um sentimento opressor, buscando, pois, a liberdade; o terceiro deseja observar a passagem do rio silenciosamente, sem desassossegos grandes, apenas ouvindo-o e vendo-o. A atitude epicurista do moderado, do que não se arrisca para evitar extremos ou rompantes de sentimentos, tão comum na estética de Ricardo Reis é, portanto, contemplada nos três poemas.

Na ode cuja musa é Lídia, observa-se, ainda, uma divisão temático-filosófica ao longo de suas oito estrofes. Nas duas primeiras, temos o rio como metáfora da vida, que simplesmente passa, enquanto os enamorados – sujeito lírico e sua musa –, sentados, ou seja, em posição de passividade, contemplam e aguardam um destino, o Fado, em um mar distante, “Mais longe que os deuses”.

A paisagem bucólica na qual se encontram os sujeitos também remete ao conceito de *aurea mediocritas*, que, de acordo com o Dicionário Porto Editora, “é uma designação latina que podemos encontrar numa das Odes de Horácio e que expressa a ideia de que só é feliz e vive tranquilamente quem se contenta com pouco ou com aquilo que tem sem aspirar a mais”. Nesse sentido, o sentar-se à beira rio, para contemplar a efemeridade do tempo, tomando a ingenuidade infantil como modelo e, ao mesmo tempo, convidando Lídia para pensar que a vida nada deixa tampouco regressa, aponta para o uso da razão do sujeito lírico, que se sobrepõe à emoção ao longo de todo o poema e visa, numa concepção epicurista, desviar-se do sofrimento evitável.

Diferentemente do mestre Caeiro/Pessoa (2005, p. 19), que utiliza os sentidos para compreender a natureza – “Eu não tenho filosofia: tenho sentidos... / Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é, / Mas porque a amo, e amo-a por isso, / Porque quem ama nunca sabe o que ama / Nem sabe por que ama, nem o que é amar...” (Reis/Pessoa, 2005, p. 19) –, em Reis predomina o raciocínio, cujos signos podemos apontar na referida ode: “aprendamos”, “pensem”, “não vale a pena”, “mais vale”, “pensando”, “mais que vale”, “não cremos em nada”, “Ser-me-ás suave memória”. Em todos eles, observamos o predomínio da razão ou do juízo de valor estabelecido pelo sujeito lírico ao se reportar a Lídia, utilizando, ainda, o imperativo reiteradas vezes, como forma de apontar para o que deve ser feito para o bem viver.

As duas estrofes seguintes tratam sobre a inutilidade dos compromissos, retornando-se à metáfora do rio como vida e apontando para a manutenção do equilíbrio como desejo – ou desejo grau zero, nas ideias de Perrone-Moisés (2001), como já discutido: “Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio. / Mais vale saber passar silenciosamente / E sem desassossegos grandes”. Para tanto, sugere à amada o desenlace das mãos, entrando em contradição com um pedido feito pouco antes. Enlaçar ou desenlaçar as mãos? Qual das duas

atitudes manteria o sujeito lírico em um lugar de conforto e de escapismo? Ele próprio parece não saber, mas lida pacificamente com as duas possibilidades.

Essa breve ambivalência não perdura, uma vez que decide propor à musa, cuja relação distante e platônica resta evidente²⁴, a filosofia horaciana do *carpe diem*: colher flores, suavizar a ocasião com seu perfume e fruir o momento, “pagãos inocentes da decadência”. A busca pela tranquilidade imperturbável, então, ressoa na paz interior e no autodomínio dos estoicos.

Por fim, nas duas últimas estrofes, observamos uma ausência de angústia diante da morte, própria ou da musa, que é outra roupagem de aceitação das leis do Cosmos. Ora utilizando eufemismos – “se for sombra antes” –, ora valendo-se de referências mitológicas, como é típico de sua estética clássica – “E se antes do que eu levores o óbolo ao barqueiro sombrio”, o sujeito lírico não se desespera.

Em relação ao barqueiro sombrio, trata-se de referência direta a Caronte, que, na mitologia grega, era responsável por transportar os recém-mortos, pelas águas dos rios Estige e Aqueronte, os quais dividiam os mundos dos vivos e dos mortos. Para ingressar no transporte, era preciso entregar-lhe uma moeda – o óbolo. Assim, a partir dessa menção, o sujeito lírico fala sobre a desnecessidade de sofrimento, acaso sua musa morra antes dele, pois terá apenas boas e equilibradas lembranças dela à beira-rio e com uma flor no regaço.

As referências mitológicas também aparecem na ode dedicada a Neera. Sendo uma das amadas de Hélios – o Sol –, Neera é frequentemente associada à liberdade e à juventude. Vale ressaltar, por oportuno, que as alusões mitológicas²⁵ na poética de Ricardo Reis são constantes, reiteradas e fogem ao objeto primordial do presente trabalho, razão pela qual restarão apenas como substrato ilustrativo dos comentários das odes abordadas.

O paganismo de Ricardo Reis, aspecto relevante do heterônimo, que se reflete em sua poética, também é ressaltado na terceira ode, assim como na sua vasta produção em prosa. O próprio Reis assevera que, de acordo com o ideal pagão, a vida não basta por ser imperfeita, diferentemente de outros ideais – a exemplo do budista, que a considera falsa, e do cristão, que a considera vil. E continua:

²⁴ “Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias, / Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro / Ouvindo correr o rio e vendo-o.”; “Porque nunca enlaçamos as mãos, nem nos beijamos / Nem fomos mais do que crianças”.

²⁵ A título de exemplo, citamos os seguintes versos de Reis/Pessoa (2018): “Não se resiste / Ao deus atroz / Que os próprios filhos / Devora sempre” (p. 55); “Em Ceres anoitece. / Nos píncaros ainda / Faz luz” (p. 116); “De Apolo o carro rodou pra fora / Da vista” (p. 60); “A flauta calma de Pã, descendo / Seu tom agudo no ar pausado, / Deus mais tristezas ao moribundo / Dia suave” (p. 62); “Diana através dos ramos / Espreita a vinda de Endymion” (p. 115); “Mas aquele que quer Cristo antepor / Aos mais antigos Deuses que no Olimpo / Seguiram a Saturno” (p. 88); “Nem a viúva lhe põe na boca / O óbolo a Caronte grato” (p. 88).

O ideal pagão é o mais justo e acertado de todos, porque, assim como a relação fundamental entre o homem e o universo é a sensação, o conceito metafísico mais acertado é o que baseie o universo na sensação: portanto, o Misticismo, cujo ponto de partida é a crença na realidade da sensação, a <<crença na sensação>> [mais curtamente]. Como a essencial relação entre os homens é a sociedade, a sociedade, em que vivemos, a essência da virtude está nas virtudes familiares e políticas. Como a essencial relação do ideal consigo próprio é o de ser uma afirmação de que a vida não satisfaz, a noção mais absoluta e pura do ideal é a de que a vida é imperfeita, se se considerar as razões por que o é, se é por ser falsa, se é por ser vil, se por outra qualquer. Assim o ideal pagão, a que estas três formas correspondem, é o mais certo e justo de todos (Reis/Pessoa, s.d., p. 324)²⁶.

Reconstruindo o paganismo helênico e diferentemente do mestre Caeiro, que o entende sem a presença dos deuses, mas apenas da natureza, razão pela qual pode ser considerado um neopagão, Ricardo Reis combate o cristismo²⁷, mas não o Cristo, que é considerado como “um deus a mais / talvez o que faltava” (Reis/Pessoa, 2018. p. 60), que se manifesta na Natureza e, de acordo com Lopes (2018, p. 27) “contrasta com o oculto deus cristista, agonizando eternamente”. Na seguinte ode, percebe-se essa noção:

Vós que, crentes em Cristos e Marias,
Turvais da minha fonte as claras águas
Só para me falardes
Que há águas de outra espécie
Banhando prados com melhores horas, -
Dessas outras regiões pra que falar-me
Se estas águas e prados
São de aqui e me bastam?

Esta realidade os deuses deram
E para bem real e deram externa
Que serão os meus sonhos
Mais que a obra dos deuses?

Deixai-me a Realidade do momento
E os meus deuses tranquilos e imediatos
Que não moram no Incerto
Mas nos campos e rios.

Deixai-me a vida ir-se pagamente
Acompanhada pelas avenas ténues

²⁶ O texto completo pode ser acessado em: <http://arquivopessoa.net/textos/2703>.

²⁷ Fernando Pessoa preferia o termo cristismo ao cristianismo, como se pode observar em textos de autoria de heterônimos, como António Mora: “O cristismo está em liquidação. Por todos os lados se deteriora e se estiola (<http://arquivopessoa.net/textos/1543>), bem como do ortônimo: “A direção do Cristismo está certa; o que está errado é a interpretação dessa direção” (Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/2239>. Acesso em: 26 abr. 2024.).

Com que os juncos das margens
Se confessam de Pã.

Vivei nos vossos sonhos e deixai-me
O altar imortal onde é meu culto
E a visível presença
Dos meus próximos deuses.

Inúteis procos²⁸ do melhor que a vida
Deixai a vida aos crentes mais antigos
Que Cristo e a sua cruz
E Maria chorando.

Ceres, dona dos campos, me console
E Apolo e Vénus, e Urano antigo
E os trovões, com o interesse
De irem da mão de Jove.
(Reis/Pessoa, 2018. p. 72-73).

O sujeito lírico, desde o primeiro verso, anuncia que é descrente na religião tradicional e monoteísta, utilizando-se do pronome *vocês*, para apartar-se desses fiéis. Ao passo que requer distanciamento – “Deixai-me a Realidade do momento”; “Deixai-me a vida ir-se pagamente”; “Vivei nos vossos sonhos e deixai-me” –, clama consolo aos deuses pagãos a quem realmente cultua e enxerga presença, em detrimento de um Cristo eternamente na cruz e de uma Maria que chora.

A crítica ao deus único também é reiterada na carta que Ricardo Reis escreve ao mestre Caeiro. Ao tratar sobre o neopaganismo, ele afirma que se trata de

um alargamento e renovação da própria tradição grega, feito dentro dos princípios eternos do espírito que presidiu o helenismo [...]. Estranho parece a um homem de hoje – crente que seja no deus chamado Jesus – que alguém com ele coexista que realmente sinta a existência de Júpiter, de Apolo, das hamadríades, das nereidas, dos faunos e dos silenos (Reis/Pessoa, s.d., n.p.)²⁹.

Ressalte-se, ainda, retornando à temática das musas, que, em relação a Lídia, ela também terá um percurso ficcional expandido, assim como Ricardo Reis, uma vez que Saramago nomeia uma das amantes do personagem romanesco como Lídia, assim como o faz João Botelho na adaptação fílmica, como se discutirá adiante.

²⁸ *Proco*, de acordo com o Dicionário Aulete Digital, significa pretendente, aquele que procura mulher para casamento.

²⁹ A carta a Caeiro pode ser lida, na íntegra, em: <http://arquivopessoa.net/textos/306>. Acesso em: 20 jan. 2024.

Sob uma perspectiva comparativa, ao se reportar ao desnudamento dos mais secretos recantos da alma de Pessoa, por meio dos três principais heterônimos, fazendo-lhe distinções importantes, ensina Berardinelli (2004, p. 140):

Campos e Caeiro são, no quarteto pessoano, os que ocupam posições opostas – e complementares – em relação a seu criador. Campos será o que mais intensamente lhe exprime as emoções, Reis o que lhe repete o rigor do raciocínio, enquanto que Caeiro se lhe opõe, como uma imagem ao espelho – a mesma, em posição inversa.

Observando-se o fato de Berardinelli (2004) ter apontado um quarteto, e não uma tríade, é preciso mencionar que há uma figura nomeada como semi-heterônimo, Bernardo Soares, em razão das enormes semelhanças com o ortônimo, e autor do *Livro do desassossego*, escrito em prosa e uma das principais obras do poeta.

O próprio Pessoa, na mencionada carta a Casais Monteiro, afirma:

É um semi-heterônimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afetividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de tênue à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual (Pessoa, 1935, n.p.).

Soares, ao escrever em prosa a sua única – e importante – obra, fica, pois, fora da chamada tríade pessoana, uma vez que os heterônimos que a compõem são sobretudo poetas.

Desse modo, ao se pensar sobre a origem do fenômeno da heteronímia e o labirinto pessoano, termo que será discutido nas seções que tratarão de *O ano da morte de Ricardo Reis*, romance e filme, que tem como pressuposto o “drama em gente” criado pelo poeta, propomos uma leitura ricardiana com base tanto na autonomia dos heterônimos, como nas suas interligações necessárias, tal como se apresentam. É essa ideia que Fernando Pessoa sugere, quando da carta a Adolfo Casais Monteiro:

Por qualquer motivo temperamental que me não proponho analisar, nem importa que analise, construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e ideias, os escreveria. Não há que buscar em quaisquer deles ideias ou sentimentos meus, pois muitos deles exprimem ideias que não aceito, sentimentos que nunca tive. Há simplesmente que os ler como estão, que é, aliás, como se deve ler (Pessoa, 1935, n.p.).

Sigamos, pois, no percurso da presente investigação, a orientação do ortônimo, passando a ler e a (re)conhecer Ricardo Reis tal como se apresenta em suas odes, a partir de suas origens, comportamentos, filosofias e trajetórias no labirinto por que se emaranha a sua vida ficcional.

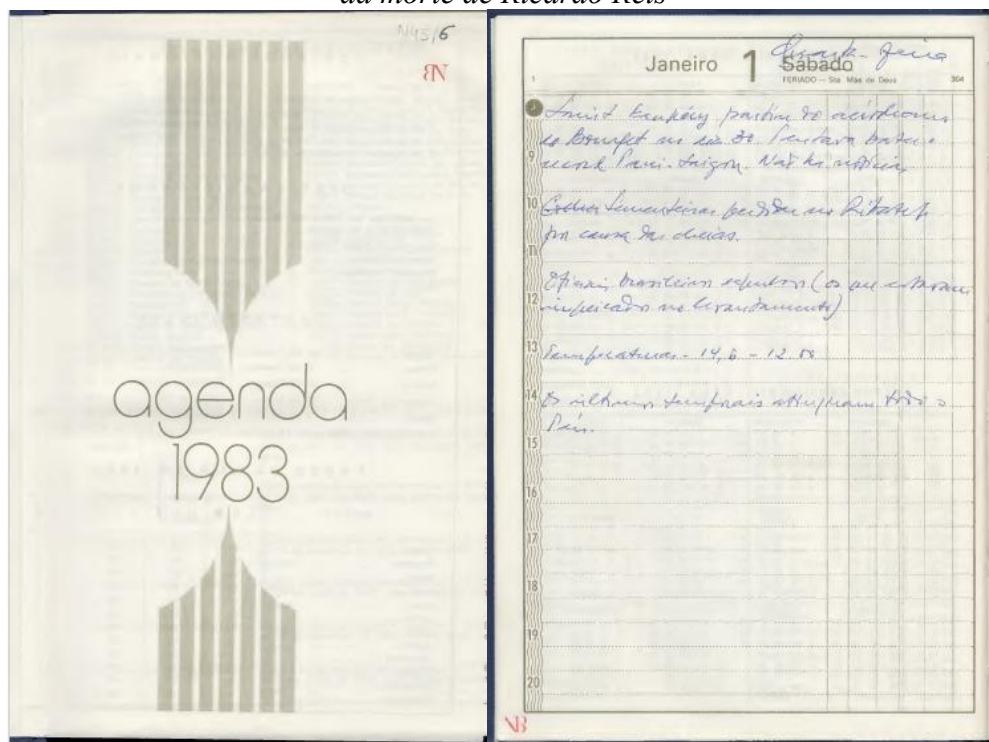
2.2 Ricardo Reis como personagem romanesco

Se este livro tivesse que levar um subtítulo poderia ser “contribuição para o diagnóstico da doença portuguesa”.
(José Saramago)

Em 1984, às vésperas do cinquentenário da morte de Fernando Pessoa, José Saramago publica o romance *O ano da morte de Ricardo Reis*. A obra veio a público após um período de disciplinada pesquisa histórica acerca do ano de 1936, cujas anotações o autor registrou em uma agenda de 1983, adaptando-a aos dias daquele ano da década de 30. Em outras palavras, o escritor tentou reproduzir, dia a dia, os principais acontecimentos sociopolíticos de Portugal, além de curiosidades cotidianas colhidas nos jornais da época, sobretudo n’*O Século* e no *Diário de Notícias*³⁰.

³⁰ Sara Grünhagen, na tese intitulada *A cor dos cabelos de Deus: intertextualidade, intermedialidade e metalepse em José Saramago* (2024), traz como anexo da investigação (p. 348-406) as digitalizações das notícias de jornal lidas por Ricardo Reis ao longo da narrativa e que, por via de consequência, foram consultadas por José Saramago, na construção do romance, servindo-lhe de material preparatório. A pesquisadora realizou a microfilmagem dos jornais na Biblioteca Nacional de Portugal.

Figura 1 – Agenda de José Saramago, que serviu de material de preparação para a obra *O ano da morte de Ricardo Reis*



Fonte: BNP Esp. N45/6 (1983)³¹.

Esse seria seu terceiro romance tido como histórico, após *Levantado do Chão* (1980), que tem como substrato a luta de um povo alentejano contra os latifundiários desde o final do século XIX até o pós-Revolução de 1974, e *Memorial do Convento* (1982), em que o rei D. João V ergue um convento em Mafra, no período da Inquisição. Naturalmente, em se tratando de ficção, em paralelo às anotações de caráter histórico, há nessas obras elementos criados pelo autor e, além disso, de caráter fantasioso, como a passarola³², construída por Blimunda Sete-Luas e Baltazar Sete-Sóis, a partir das ideias do padre Bartolomeu, em *Memorial do convento*, bem como os sucessivos encontros de Ricardo Reis com Fernando Pessoa após a morte do último, no caso de *O ano da morte de Ricardo Reis*.

O próprio narrador de *O ano da morte de Ricardo Reis*, obra que, a partir de agora, será denominada como *O ano*, assume essa mescla, quando afirma “quem sabe se, faltando-nos tudo,

³¹ A agenda, bem como os demais materiais preparatórios do romance se encontram digitalizados no site da Biblioteca Nacional de Portugal, bem como expostos na exposição permanente da Fundação José Saramago, em Lisboa.

³² No centro da narrativa de *Memorial do convento*, há a construção de uma máquina voadora, a passarola. O padre Bartolomeu é responsável pela ideia e pela ciência envolvida no projeto, que associa a forma de um barco, com velas, leme, proa e popa, e de um pássaro, com asas. Baltazar a constrói materialmente, e Blimunda, com seus poderes sobrenaturais, coleta as vontades, ou seja, a energia de que ela precisa para voar.

não teremos nós de inventar uma verdade, um diálogo com alguma coerência, um Victor, um doutor-adjunto, uma manhã de chuva e vento, uma natureza compadecida, falso tudo, e verdadeiro” (Saramago, 2010, p. 172).

José Saramago, por sua vez, entendia ser redundante essa classificação, como resta explícito em resposta apresentada na longa entrevista concedida a Carlos Reis, cujo produto foi a obra *Diálogos com Saramago* (2018a). Ao ser questionado se faria sentido falar àquela altura, sobretudo a respeito de suas obras, em romance histórico, o autor respondeu:

Não faz sentido nenhum. Já está claríssimo que todo o romance é histórico, que tudo o que nele acontece só pode acontecer na História. Regresso àquilo de que falámos no outro dia acerca do passado e do presente, acerca da minha ideia de que o presente não existe; e lembro que há uma escola filosófica indiana para a qual, segundo li aqui há anos, o presente também não existe. E isso é o que me leva a perguntar: então quando é que as coisas começam a ser históricas? Se escrevo o *Memorial do Convento*, parece que ninguém tem dúvidas e toda a gente diz que é um romance histórico; mas se eu escrevo *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, ele é já um romance histórico ou ainda não é? Quando é que começa a História? Quando é que determinada coisa é histórica? Se eu escrever um romance sobre a revolução do 25 de Abril, quando passaram vinte anos, ele é histórico ou não é histórico? Parece-me uma discussão perfeitamente inútil (Reis, 2018a, p. 122).

Em outro momento da mesma entrevista, ao ser questionado acerca da ficção representar, de alguma forma, uma correção ou uma revisão da História, assim asseverou Saramago:

Creio que a História não pode ser corrigida, que não pode ser reescrita infinitamente, até porque cada reescrita supostamente acrescenta algo que não se sabia ou que se sabia, mas que se está a interpretar de uma maneira distinta. Talvez eu pensasse mais numa espécie de reivindicação ou o ato de chamar à presença (Reis, 2018b, p. 76).

O fato é que, quando da elaboração de *O ano*, Saramago, para além da narrativa que continua a biografia do heterônimo pessoano mais longo, bem como o põe em diálogo com o criador primevo em forma fantasmagórica, chamou à presença inúmeros fatores históricos daquele 1936 lisboeta, que, em observação mais abrangente, pôde se espalhar para o português e para os países circunvizinhos que passavam pelas mesmas tensões sociopolíticas.

Na obra *Da estátua à pedra – o autor explica-se* (2013), ao tratar sobre *O ano*, Saramago, ao tempo que contesta o caráter histórico da obra, explicita que a sua relação ficcional com Ricardo Reis foi um ajuste de contas necessário para seguir em frente com o seu

processo de escrita após *Memorial do Convento*, que, publicado dois anos antes que *O ano*, era tratado como obra definitiva. Assim discorre:

Da obra magnífica de Ricardo Reis impressionava-me sobretudo um verso que diz “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”. Quer dizer, deste formidável poeta, que tanto me atraía, indagava-me essa espécie de indolência, esta filosofia de vida tão complacente que me afigurava monstruosa. E assim, com admiração por um lado, mas com um rancor surdo por outro, fui vivendo, até que uma tarde, em Berlim, [...] caiu-me do teto uma evidência: o ano da morte de Ricardo Reis. [...] o antigo rancor e a permanente admiração animaram-me a confrontar Ricardo Reis com o espetáculo do mundo no ano de sua morte que, na minha, lógica, teria de ser 1936, quer dizer, o ano que começou a Guerra de Espanha, o ano em que a besta fascista ocupou a Etiópia, o ano em que o nazismo consolidou posições, o ano em que se criaram as mocidades e as milícias fascistas em Portugal. Num tempo convulso em que o que havia de melhor parecia desmoronar-se, quando se estava incubando à vista de todos, o ovo da serpente que haveria de devorar tantos milhões de pessoas, Ricardo Reis, o poeta das odes maravilhosas, sentava-se diante do mundo, como se de um pôr-do-sol se tratasse, e vendo o que se estava a passar, sentia-se sábio. Assim nasceu o romance, que tampouco é histórico, que é a resolução de uma fascinação e de um calafrio (Saramago, 2013, p. 34-35).

Muito embora haja a negação do caráter histórico da obra, só o fato de o acerto de contas com o heterônimo ter se dado em um ano em que avultavam os governos fascistas e eclodiam guerras pelos arredores de Portugal já imbrica o enredo e os personagens da obra, sobretudo o protagonista Reis, em um contexto historiográfico.

Assim corrobora Perrone-Moisés (2022), ao discorrer sobre *O ano* em ensaio intitulado *Ricardo Reis, o heterônimo sobrevivente*. A autora afirma que,

com Reis, o leitor se sente na Lisboa de 1936, como se estivesse, tal a habilidade do romancista em reconstruir uma cidade, desde o menor incidente do cotidiano até o clima geral criado pela mentalidade de seus habitantes. E isso ele consegue através de recursos técnicos impecáveis porque imperceptíveis. As informações históricas e as análises ideológicas surgem ‘naturalmente’ na narrativa, nas descrições de cenas e de indivíduos, nos jornais lidos por Reis ou nos diálogos que trava ou ouve (Perrone-Moisés, 2022, p. 28).

A observação da estudiosa reitera a construção narrativa engendrada por Saramago a partir de recortes histórico-sociais muito bem atados ao enredo e aos personagens desenvolvidos, fossem aqueles sobreviventes, como Pessoa, Reis e Lídia, fossem aqueles cuja criação era originalmente saramaguiana. A intertextualidade, nesse contexto, não é gratuita, “mas sim uma estratégia discursiva, funcionando como revisitação e comentário não inocente

do já dito, mesmo que ele já tenha sido repetido mil vezes, ou talvez por isso mesmo” (Grünhagen, 2021, p. 38).

Acerca do conceito de sobrevida tomado como refiguração do personagem, Carlos Reis (2018c) aponta:

as personagens não só sobrevivem à sua origem e primeira vida ficcional, como podem prolongar a sua existência numa segunda vida, com consciência de que essa sobrevida é uma possibilidade e até um direito. E não só elas permanecem, mas também os seus atributos, as suas qualidades e as suas propriedades físicas (Reis, 2018c, p. 135-136).

O segundo momento ficcional de Ricardo Reis se materializa, então, em sua roupagem romanesca, pelos olhos de um autor que se aproveitou de maneira produtiva dos atributos, das qualidades e das propriedades físicas, emocionais e comportamentais do Reis heterônimo. A partir deles, teceu uma narrativa que se imbrica com outros personagens, alguns históricos, como o próprio Fernando Pessoa, processo que Carlos Reis (2018c, p. 130) denomina de “figuração ficcional de personalidades históricas”, outras criadas a partir de pistas deixadas pelo heterônimo, como a já abordada musa Lídia, que, no romance, dá vida a uma das amantes de Reis. Por fim, há ainda aquelas personagens elaboradas de maneira quase originária, como Marcenda, a outra mulher com que o Reis romanesco – e fílmico, como se verá adiante – se envolve, cujo nome aparece pontualmente em uma ode ricardiana, não tendo, portanto, uma existência ficcional robusta e anterior ao romance/filme.

Sob outro viés, a obra transita pela situação sociopolítica de um Portugal a que Reis assistia a distância, já que morou por 16 anos no Brasil, e que precisava reconhecer. Nesse sentido, Maurizio Perugi (2007, p. 59) relembra que Saramago fala de “Sebastião e do sebastianismo; do Quinto Império e do problema das colônias; das relações tradicionalmente difíceis entre espanhóis e portugueses”, além disso, assevera um ponto relevante na obra, que é a atenção às massas: “o bodo dos pobres; o carnaval nas ruas de Lisboa; a viagem a Fátima”, além do representativo comício fascista presenciado por Ricardo Reis, sobre os quais trataremos de modo pormenorizado adiante, sobretudo na análise fílmica.

Nesse sentido, observamos que a narrativa, que transcorre entre dezembro de 1935 e setembro de 1936, acompanha o tempo histórico português, com a ascensão do salazarismo, apoiado pela poderosa Igreja Católica, que afirmava os valores de família e de patriotismo, ao passo que se criava uma atmosfera conservadora, repressiva e anticomunista. Em paralelo, a Espanha vivia um período de agitação política que culminou na Guerra Civil (Reis, 2017).

Saramago (1990), em uma reflexão acerca de sua própria produção, sinaliza que há duas atitudes possíveis para o romancista que escolheu, para a sua ficção, os caminhos da História:

uma, discreta e respeitosa, consistirá em reproduzir ponto por ponto os fatos conhecidos, sendo a ficção mera servidora duma fidelidade que se quer inatacável; a outra, ousada, levá-lo-á a entretecer dados históricos não mais que suficientes num tecido ficcional que se manterá predominante. Porém, estes dois vastos mundos, o mundo das verdades históricas e o mundo das verdades ficcionais, à primeira vista inconciliáveis, podem vir a ser harmonizados na instância narradora (Saramago, 1990, p. 17).

É com esse pressuposto de harmonização entre os fatos históricos levantados com disciplina de pesquisador, como já abordado ao tratar sobre a agenda de 1983, e o tecido ficcional construído a partir do leitor competente de Fernando Pessoa e de tantos outros escritores que permeiam as páginas do romance com apontamentos intertextuais, a exemplo de Camões, Almeida Garrett, Eça de Queiroz, Shakespeare e Homero, que José Saramago engendra Ricardo Reis. Dessa vez, não mais como heterônimo, mas como personagem romanesco, o principal, ao redor do qual toda a estrutura narrativa e as demais figuras circulam, o que acaba por interligar, de acordo com as ideias de Antonio Candido (2011), os três elementos centrais dos romances bem realizados: personagem, enredo e significados.

Conforme Perrone-Moisés (2022, p. 31), “como todo trabalho intertextual, o de Saramago modifica a significação dos textos utilizados, constituindo-se numa nova leitura”. Como exemplo, a autora cita o verso: “Assim em cada lago a lua toda brilha, porque alta vive” (Reis/Pessoa, 2018, p. 109), declamado por Reis numa conversa com Lídia, cuja resposta é:

O senhor doutor diz as coisas de uma maneira tão bonita [...]. Realmente, são duas pessoas muito diferentes, o senhor doutor e o meu irmão, Que diz ele, afinal, Diz que os militares não ganharão porque vão ter todo o povo contra eles, Fica sabendo, Lídia, que o povo nunca está de um lado só, além disso, faz-me o favor de me dizeres o que é o povo. O povo é isto que sou, uma criada de servir que tem um irmão revolucionário e se deita com um senhor doutor contrário às revoluções (Saramago, 2010, p. 417).

A autora conclui que “Lídia arranca Reis das alturas onde ele quer viver e o lança no chão da realidade” (Perrone-Moisés, 2022, p. 32), a partir desse entrelaçamento entre o verso da ode, trazido de forma intertextual e que se imbrica com o enredo, recurso utilizado com destreza e constância por Saramago ao longo de toda a obra. No exemplo citado, ao verso contemplativo de Reis, uma resposta politizada de Lídia, que, influenciada por seu irmão

militante, explica ao senhor doutor, de maneira assertiva, noções básicas sobre o abismo entre as classes sociais, utilizando-se deles próprios como amostras.

Acerca da escolha do heterônimo, Luís de Sousa Rebelo (1985) aponta Reis como o menos promissor protagonista de um romance, julgando a opção de Saramago como ironicamente perversa e desafiadora, na medida em que ele situa Ricardo Reis na quotidianidade, dá-lhe uma existência civil e o insere no plano da história, “bulindo com o personagem e mexendo com seus nervos” (p. 145).

Perrone-Moisés (2022, p. 33-34), a seu turno, provoca, ao discorrer sobre os motivos que levaram Saramago a eleger Reis como protagonista e apontar que ele seria o heterônimo perfeito para esse papel: “o que aconteceria a um burguês lusitano, solteirão, médico, poeta arcaizante, latinista no turbilhão da história de seu tempo?”.

Muito embora Rebelo (1985) afirme que Reis seria o heterônimo menos promissor, enquanto Perrone-Moisés (2022) sustente que ele seria a figura perfeita para o papel romanesco, ambos os autores recaem na ideia de que foi justamente essa ironia, proveniente das características do heterônimo, que desafiou Saramago a situar o austero Ricardo Reis na ebulição do ano de 1936.

Nós nos filiamos à essa ideia, uma vez que a pretensa postura estoica do Reis heterônimo, sem exageros, com ideais contemplativos e de observância à filosofia do *carpe diem*, elementos absorvidos por Saramago na construção da personagem romanesca, são diametralmente opostos às complicações apresentadas na trama, quais sejam, aquelas referentes à necessidade de posicionamentos assertivos diante de questões práticas, seja no âmbito pessoal, seja no coletivo.

É, de fato, uma oportunidade de mexer com os nervos de uma persona que prega o equilíbrio, diferentemente do que ocorreria, por exemplo, se o heterônimo eleito tivesse sido Álvaro de Campos, que é, por sua natureza, excêntrico, intenso e atordoado. Saramago pretendeu, portanto, por meio da ironia que lhe é peculiar, trazer para a efervescência de um ano de grandes acontecimentos sociopolíticos alguém que julgava o mundo como um espetáculo digno de mera apreciação.

Ainda acerca das discussões em torno da categoria “personagem”, Beth Brait (2017, p. 11), assevera:

Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção. É somente sob essa perspectiva, tentativa de

deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto.

Nesse sentido, levando em consideração que a construção do personagem de romance é “racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro” (Candido, 2011, p. 43), é preciso delinear a maneira que Saramago encontrou para, a partir dos dados biográficos e estéticos deixados por Fernando Pessoa, construir um Ricardo Reis próprio. Como se sabe, além de poeta e médico – dados pessoais –, viaja, relaciona-se com mulheres e com a sociedade, presta-lhe satisfações e medita sobre os acontecimentos, reagindo – ou não – a eles.

Inicialmente, é relevante trazer as três epígrafes (Saramago, 2010, p. 6) utilizadas por Saramago na construção do romance³³:

A primeira remete a um verso de Ricardo Reis: “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”. A segunda é um trecho do *Livro do desassossego*, de Bernardo Soares / Fernando Pessoa: “Escolher modos de não agir foi sempre a atenção e o escrupulo da minha vida”. A terceira, por sua vez, é uma provocação em prosa do ortônimo, contida na obra *Páginas íntimas e de auto interpretação* (1995): “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”.

As duas primeiras epígrafes anunciam o perfil conformado e, não raro, passivo de Ricardo Reis, o que remonta às suas crenças estoicas e epicuristas, baseadas na moderação e no fato de evitar grandes e intensas emoções, como já pontuado em momento anterior.

Em relação à primeira, ainda é interessante ressaltar que foi uma das propulsões que levou Saramago a escolher justamente esse heterônimo como protagonista de seu romance, o que, por via transversa, também esclarece as razões de escolha das epígrafes.

Em entrevista a Silvia Hopenhayn, em 14 de outubro de 1998, assim explica o autor:

O primeiro heterônimo de Pessoa que li foi Ricardo Reis, aos dezenove anos. E devo dizer que a poesia de Ricardo Reis é realmente fascinante. É um mundo neoclássico de rigor poético que encanta qualquer um. Mas ali encontrei algo que, desde muito jovem, me causou forte impressão, muito desagradável, de repúdio. Uma frase que me marcou e determinou grande parte da minha literatura: “Sábio é quem se contenta com o espetáculo do mundo” (Aguilera, 2010, p. 135).

³³ Mantivemos a grafia utilizada pelo autor na edição que serviu de base para esta pesquisa.

Em outra, concedida a Francisco Vale, ainda no ano da publicação do romance, 1984, Saramago fala do seu projeto para o personagem:

A minha intenção [em *O ano*] foi a de confrontar Ricardo Reis, e, mais que ele, a sua própria poesia, a tal que se desinteressava, a que afirmava que “sábio é aquele que se contenta com o espetáculo do mundo”, com um tempo e uma realidade cultural que, de fato, não tem nada que ver com ele. Mas o fato de ele vir confrontar-se com a realidade de então não quer dizer que ele tenha deixado de ser quem era. Conserva-se contemplador até a última página e não é modificado por essa confrontação (Aguilera, 2010, p. 183).

As declarações do autor dão algumas pistas acerca do processo de construção de Ricardo Reis romanesco, como uma espécie de provocação às balizas do heterônimo contemplativo, sem impulsos e conformado com as passagens – dos rios, do tempo, da vida.

A terceira epígrafe, por sua vez, reitera, com a ironia habitual de Saramago, o fato de escrever uma ficção baseada em outra ficção, apartando Ricardo Reis da tríade pessoana, para encará-lo como personagem romanesco.

Nesse contexto, Saramago traz Reis, que desde 1919 estava autoexilado no Brasil, novamente para Lisboa, um mês depois da morte de Fernando Pessoa, retomando, para isso, a data real do falecimento, ou seja, o romance se inicia nos últimos dias de dezembro de 1935, ao passo que Pessoa morreu efetivamente em 30 de novembro do mesmo ano. É como se, com a morte do grande amigo, Ricardo Reis pretendesse retornar às suas origens, pátrias e existenciais. O que, provavelmente, o personagem não imaginava, era o contexto político-social efervescente com o qual iria se deparar e, como consequência, a necessidade de tomada de um posicionamento, algo que não lhe era habitual.

Ricardo Reis, ao chegar na cidade desembarcando do navio *Highland Brigade*, passa a deambular por Lisboa, transformando o lugar entendido como dominante, nas ideias de Carlos Reis (2017, p. 26), em um “espaço subjetivo, uma vez que o olhar e as emoções do protagonista influenciam aquelas referências, em paralelo com as que o narrador leva a cabo”.

Nesse sentido, um dos primeiros destinos tomados pelo personagem é o Cemitério dos Prazeres, onde Fernando Pessoa havia sido enterrado no túmulo da avó Dionísia, há cerca de um mês antes da visita. No caminho, lia os obituários dos jornais com as notícias da morte do amigo, quando uma chamou-lhe à atenção:

Fernando Pessoa, o poeta extraordinário da Mensagem, poema de exaltação nacionalista, dos mais belos que se têm escrito, foi ontem a enterrar, surpreendeu-o a morte num leito cristão do Hospital de S. Luís, no sábado à noite, na poesia não era só ele, Fernando Pessoa, ele era também Álvaro de

Campos, e Alberto Caeiro, e Ricardo Reis, pronto, já cá faltava o erro, a desatenção, o escrever por ouvir dizer, quando muito bem sabemos, nós, que Ricardo Reis é sim este homem que está lendo o jornal com os seus próprios olhos abertos e vivos, médico, de quarenta e oito anos de idade, mais um que a idade de Fernando Pessoa quando lhe fecharam os olhos, esses sim, mortos, não deviam ser necessárias outras provas ou certificados de que não se trata da mesma pessoa, e se ainda aí houver quem duvide, esse vá ao Hotel Bragança e fale com o senhor Salvador, que é o gerente, pergunte se não está lá hospedado um senhor chamado Ricardo Reis, médico, que veio do Brasil, e ele dirá que sim (Saramago, 2010, p. 24)³⁴.

Nesse excerto, observamos a indignação do narrador ao querer demonstrar a sua autonomia, contradizendo as notícias de jornais que o tomavam como heterônimo e, portanto, como criação ficcional. Ao longo da narrativa, entretanto, com o início dos encontros com o fantasma de Fernando Pessoa, Reis parece contradizer essa postura inicial, uma vez que apresenta questionamentos acerca da sua própria existência, como: “Quem estiver a olhar para nós, a quem é que vê, a si ou a mim”, pelo que Pessoa responde: “Vê-o a si, ou melhor, vê um vulto que não é você nem eu, Uma soma de nós ambos dividida por dois, Não, diria antes que o produto da multiplicação de um pelo outro” (Saramago, 2010, p. 77).

Em outro momento da narrativa, Reis ouve do amigo: “Provavelmente nada”, quando lhe questiona: “Haverá alguma coisa que só a mim pertença” (Saramago, 2010, p. 325). Ainda, interroga: “Fingir e fingir-se não é o mesmo” (Saramago, 2010, p. 99) e “Não tenho remédio”. A essa última pergunta, Pessoa responde: “Não tem porque, primeiro que tudo, você nem sabe quem seja” (Saramago, 2010, p. 100).

Em todas essas ocorrências, percebe-se o caráter polifônico do texto saramaguiano, uma vez que são observadas muitas vozes nos questionamentos de Reis e nas respostas de Pessoa: o protagonista, ao reconhecer-se como criatura, pergunta ao criador, após a sua morte, quais os limites de sua independência e parece ficar angustiado com as respostas, o que ficará ainda mais

³⁴ É importante ressaltar, a partir das primeiras citações do romance, que Saramago não utiliza a pontuação da maneira como prescrevem as gramáticas normativas, aproximando sua escrita da oralidade. No caso em destaque, bem como nos que lhe dão sequência, a vírgula é utilizada no lugar da interrogação. Nas palavras do autor: “Se nós tão facilmente comunicamos quando falamos uns com os outros, sem sinais de pontuação – como quando perguntamos ‘amanhã vais a minha casa?’, com uma certa música –, então o que eu acho é que, se o leitor, ao ler, está consciente disto, se sabe que naquela estrada não há sinais de trânsito, ele vai ter de ler com atenção, vai ter de fazer isso a que chamei uma espécie de ‘atividade muscular’. E ele só pode entender o texto se tiver ‘dentro’ dele, se funcionar como alguém que está a colaborar na finalização de que o livro necessita, que é a sua leitura. [...] os meus romances apresentam-se com as costuras à vista” (Reis, 2018a, p. 90). Acerca do assunto, Perrone-Moisés (2022, p. 12-13) também tece considerações: “Para os leitores de sua própria língua, Saramago é, antes de tudo, um estilo. Em sua escrita, a frase portuguesa adquire ritmo particular [...], num balanço harmonioso que conduz a um acabamento perfeito. É como se a língua chegasse aí a uma beleza e a uma funcionalidade plenas. [...] A oralidade de Saramago é a do contador de histórias”.

explícito adiante, na análise da adaptação fílmica, dada a observação de formas mais “sutis e difusas, relacionadas com os *overtones* e as ressonâncias: as pausas, a atitude implícita, o que se deixou de dizer, o que deve ser deduzido” (Stam, 2006, p. 73-74).

Temos, portanto, nas ideias de Mikhail Bakhtin (1997a), retomadas por Diana Luz Pessoa Barros (1997), a expressão do dialogismo na concepção de diálogo entre discursos. Segundo o pensador russo, na obra *Estética da criação verbal* (1997a), ao teorizar sobre a alteridade e apontar que o outro é imprescindível para a concepção do próprio ser humano, “a vida é dialógica por natureza” (Bakhtin, 1997a, p. 57).

Trata-se, recuperando o nosso objeto, de um Saramago que dá voz a um narrador onisciente que, por sua vez, reproduz diálogos entre dois personagens que já tinham vida anterior, própria e real, no caso do poeta Fernando Pessoa, ou ficcional, em se tratando de Reis e do próprio Pessoa ficcionalizado, o que remete, ainda, à ideia de Brait (2014, p. 515), de que “o sujeito é considerado em sua dimensão histórica e social, definido na relação com os outros, quer sejam reais, imaginários, personificados, definidos ou indefinidos”.

Sob o mesmo viés, Bakhtin (1997a) considera que “nossa fala, isto é, nossos enunciados [que incluem as obras literárias], estão repletas de palavras dos outros, caracterizadas, também em graus variáveis, por um emprego consciente e decalcado” (p. 314). Os dois últimos adjetivos parecem rentáveis ao estudo de *O ano*, uma vez que a voz dos outros, presentes de maneira constante, assertiva e entrelaçada à narrativa, constituem a estrutura nevrálgica da obra, que acaba se materializando, nas ideias de Grünhagen (2021), uma verdadeira oficina de produção de Saramago. O decalque de enunciados outros potencializa, dessa maneira, o tecido de muitas vozes (Barros, 1997), ou de muitos textos ou discursos, que se entrecruzam, se completam, respondem uns aos outros.

Essa tessitura, em *O ano*, dá-se não apenas na interação entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa, muito embora seja a mais explícita, mas entre Reis e as interações várias, com outras personagens e com a própria cidade. Por exemplo, quando Ricardo Reis se depara com a estátua *A verdade*, em homenagem a Eça de Queiroz, no Largo Barão de Quintela e, ao observar a sua inscrição – “Sobre a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia” –, critica o escritor, afirmando que o contrário seria bem melhor: “Sobre a nudez forte da fantasia o manto diáfano da verdade, e este dito, sim, dá muito mais que pensar, e saborosamente imaginar, sólida e nua a fantasia, diáfana apenas a verdade” (Saramago, 2010, p. 48).

Nesse excerto, observamos a orientação dialógica própria de cada discurso de maneira muito assertiva, uma vez que Ricardo Reis, cuja voz ecoa, inevitavelmente, Fernando Pessoa, naquele momento diegético engendrado por Saramago, dialoga com a obra de Eça de Queiroz,

esculpida no coração de Lisboa. Trata-se, pois, da “orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa” (Bakhtin, 2002, p. 88).

Do mesmo modo, em momento narrativo consecutivo, ao se deparar com a estátua de Camões³⁵, assevera, dialogando com sua obra e enaltecendo-a: “É instrutivo o passeio, ainda agora contemplámos o Eça e já podemos observar o Camões, a este não se lembraram de pôr-lhe versos no pedestal, e se um pusessem qual poriam” (Saramago, 2010, p. 48).

Nesse contexto, uma referência importante a Camões consiste nas sentenças que começam e que encerram o romance. “Aqui o mar acaba e a terra principia” (Saramago, 2010, p. 7) e “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” (Saramago, 2010, p. 429), respectivamente, representam uma reescrita do verso camoniano presente no canto III, estrofe 20, de *Os Lusíadas* (2018): “Aqui onde a terra se acaba e o mar começa”. Simbolicamente, marca a presença da voz do poeta do começo ao fim do romance, além de outras menções que vão sendo feitas nos interlúdios da narrativa.

Como exemplo dessa recorrência à obra camoniana, podemos citar a menção à estátua do Gigante Adamastor, que surge constantemente no caminho de Ricardo Reis: inicialmente, em seus passeios pela cidade e, ao decidir mudar de endereço, como vista inevitável de sua janela, uma vez que passa a viver no Alto de Santa Catarina, onde o monumento está construído, virado para o Tejo e de costas para o apartamento de Reis. O narrador, ao observar o primeiro encontro de Ricardo Reis com a estátua, reflete:

Não consegue Ricardo Reis lembrar-se se já aqui estavam estas árvores há dezasseis anos, quando partiu para o Brasil. O que de certeza não estava era este grande bloco de pedra, toscamente desbastado, que visto assim parece um mero afloramento de rocha, e afinal é monumento, o furioso Adamastor, se neste sítio o instalaram não deve ser longe o cabo da Boa Esperança (Saramago, 2010, p. 157).

De acordo com o canto V, estrofe 39, de *Os Lusíadas* (2018), o Adamastor era um gigante com “postura medonha e má, e a cor terrena e pálida /, Cheios de terra e crespos os cabelos, / A boca negra, os dentes amarelos”. Na mitologia, ele havia se revoltado no mar contra

³⁵ Carlos Reis (2017) denomina de “viagem literária” os encontros de Ricardo Reis com a memória de Lisboa e de lugares tipicamente literários, como o Chiado, com suas estátuas de escritores representativos, as leituras ou as escritas de poemas feitas pelo protagonista, além da voz do narrador, ao fazer citações literárias, por vezes com alguma modificação, como se verá com o verso de *Os Lusíadas*, parafraseado no começo e no final do romance.

Netuno e, conquistadas as ondas, passou a subjugar as divindades marítimas que eram favoráveis aos navegantes portugueses (Lencastre, 2018, p. 461). Simbolizava, por um lado, as forças da natureza, transvestido de tempestades que ameaçavam os navegadores que tentavam cruzar o então denominado Cabo das Tormentas, hoje Cabo da Boa Esperança, cujo domínio tomava para si³⁶.

Por outro lado, ao se personificar e dialogar com Vasco da Gama, na epopeia, o Gigante passa a amaldiçoar a expedição e as intenções dos portugueses, e, portanto, a simbolizar também a existência de maus presságios, como se observa nas estrofes 41 e 43 do mesmo Canto V:

E disse: – Ó gente ousada, mais que quantas
No mundo cometeram grandes cousas,
Tu, que por guerras cruas, tais e tantas,
E por trabalhos vãos nunca repousas,
Pois os vedados términos quebrantas
E navegar meus longos mares ousas,
Que eu tanto tempo há já que guardo e tenho,
Nunca arados d' estranho ou próprio lenho [...];

[...]

Sabe que quantas naus esta viagem
Que tu fazes, fizerem, de atrevidas,
Inimiga terão esta paragem,
Com ventos e tormentas desmedidas;
E da primeira armada que passagem
Fizer por estas ondas insofridas,
Eu farei de improviso tal castigo
Que seja mor o dano que o perigo! [...]
(Camões, 2018, p. 453-455).

Temos, assim, que o Adamastor apresenta uma dupla simbologia, desde a epopeia camonianiana. Em um polo, observamos uma dificuldade meteorológica e, portanto, concreta, com as tempestades que atrapalhariam e, quiçá, frustrariam o êxito da expedição; em outro, uma hostilidade imaterial, apontada pelos anátemas proferidos pelo Gigante, que incluíam castigos tais, que os danos decorrentes dos pretensos sucessos das navegações fossem, de fato, maiores que os perigos que eles corriam ao desbravá-las.

³⁶ Geográfica e estrategicamente posicionado no sul do continente africano, o cabo constituía um grande obstáculo para os navegadores portugueses, e a sua ultrapassagem, um passo importante para chegar a Calicut, na Índia. Na expedição de Bartolomeu Dias, considerada a primeira das Grandes Navegações, após uma difícil tempestade neste local, a expedição retornou a Portugal sem a missão cumprida, por isso o codinome de Cabo das Tormentas. Na seguinte, sob o comando de Vasco da Gama, herói de *Os Lusíadas*, o cabo é ultrapassado não obstante a presença do Gigante Adamastor.

Em Saramago, um trecho *de Mensagem*, de Fernando Pessoa, outro texto sobre navegações e as pseudodescobertas³⁷ lusitanas, também é declamado aos pés do Adamastor, em um dos últimos encontros de Reis e Pessoa ficcionalizados por Saramago: “Ricardo Reis aproximou-se da grade que rodeia a primeira vertente do morro, pensar que deste rio partiram, Que nau, que armada, que frota pode encontrar o caminho, e para onde, pergunto eu, e qual” (Saramago, 2010, p. 157).

Saramago também ressalta a outra feição camoniana do Adamastor: em paralelo ao temido gigante ameaçador, destaca-se o viés do amante que sofre pela rejeição de Tétis, também fazendo menções ao intertexto, como se observa nos destaques da seguinte citação:

já se viu que Luís de Camões exagerou muito, **este rosto carregado, a barba esquelada, os olhos encovados, a postura nem medonha nem má**, é puro sofrimento amoroso o que atormenta o estupendo gigante, quer ele lá saber se passam ou não passam o cabo as portuguesas naus (Saramago, 2020, p. 231-232, grifo nosso).

O romancista maneja versos de Camões, reproduzindo-os, ora de maneira literal, ora com alteração substancial e proposital de sentido, como o citado em “a postura nem medonha nem má” (Saramago, 2010, p. 288), que alude ao verso camoniano “e a postura / medonha e má e a cor terrena e pálida” canto V, estrofe 39, de *Os Lusíadas* (2018), que descreve o monstro. Desse modo, acaba por dessacralizar o mito – assim como o próprio texto camoniano que, por si, já é entendido como mítico – e o deixa com feições e sentimentos mais humanos, à medida que reconhece seu sofrimento: “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” (Saramago, 2010, p. 194).

É interessante perceber que, ao desenvolver esse trânsito intertextual, Saramago relaciona fatores importantes da história e da literatura portuguesas, como o período das navegações, cuja epopeia camoniana é o mais aclamado texto, e o Adamastor é personagem relevante, percurso que, por si, explicita uma teia de vozes que são recuperadas dialogicamente pelo autor. Ademais, a presença do gigante na narrativa também aponta para a natureza especular dos criadores e das criaturas, ou seja, de Camões/Adamastor e de Pessoa/Reis, que se cruzam e se penetram ao longo do enredo, o que remete à ideia de Bakhtin (2002, p. 127), no

³⁷ O prefixo foi utilizado com base nos recentes estudos decoloniais que entendem que o termo *descobrimento* é inadequado para as apropriações portuguesas das colônias. Uma vez que em todos os lugares aportados já havia povos originários com culturas, religiões, línguas e práticas sociais próprias, o termo *invasão* tem sido usado como contraposição ao vocábulo *descobrimento*.

sentido de que “o discurso bivocal sempre é internamente dialogizado”. O autor aponta, nesse sentido, que

O plurilingüismo introduzido no romance [quaisquer que sejam as formas de sua introdução], é o discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra bivocal especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor. Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões (Bakhtin, 2002, p. 127).

O fato é que, na leitura de *O ano*, a partir das ideias de Bakhtin e de seus sucessores teóricos em torno da natureza constitutivamente dialógica do discurso (Bakhtin, 1997a; 1997b; Barros, 1997; Stam, 1992), por toda parte se ouvem vozes e as relações entre elas, em que cada enunciado é pleno de ecos e de reverberações de outros enunciados e, não raro, contêm discursos bivocais, com intenções distintas e complementares.

Esses ecos são perceptíveis até em palavras isoladas que constituem partes de enunciados. De acordo com Bakhtin (1997b, p. 226),

o enfoque dialógico é possível a qualquer parte significativa do enunciado, inclusive a uma palavra isolada caso esta não seja interpretada como palavra impessoal da língua, mas como signo da posição interpretativa de um outro, como representante do enunciado de um outro, ou seja, se ouvimos nela a voz do outro. Por isto, as relações dialógicas podem penetrar no âmago do enunciado, inclusive no íntimo de uma palavra isolada se nela se chocam dialogicamente duas vozes.

Comentado o mito e a sua presença em Camões e em Saramago, vejamos, então, de maneira esquemática, um enfoque dialógico bakhtiniano capaz de penetrar no âmago dos enunciados propostos pelo autor de *O ano*. Para tanto, observaremos a recorrência da presença da figura do Adamastor no romance, a fim de estabelecer alguns significados metafóricos provenientes da reiteração ou do *looping*, de acordo com as ideias da Teoria do Efeito Estético, que define o termo, como sendo “a forma como o sistema de interpretação se retroalimenta e autocorriga, alterando-se a cada ciclo em busca de uma atualização de sentidos” (Brito, 2021, p. 42)³⁸.

³⁸ Nesse contexto, Wolfgang Iser (1999, p. 155) assevera: “Há níveis de *looping* recorrente entre o corpo e o cérebro, entre a plasticidade humana e o habitat artificial construído no vazio, entre os padrões de comportamento social na interação humana. [...] A recorrência constitui um modo de explicar a evolução física dos seres humanos, o funcionamento do cérebro, a estrutura da organização social e, por fim, as

Tabela 1 – Recorrência do mito / estátua do Adamastor

Ocorrência	Contexto no romance
1. “O que de certeza não estava era este grande bloco de pedra, toscamente desbastado, que visto assim parece um mero afloramento de rocha, e afinal é monumento, o furioso Adamastor, se neste sítio o instalaram não deve ser longe o cabo da Boa Esperança” (Saramago, 2010, p. 195).	A primeira vez que Ricardo Reis avista a estátua, no Alto de Santa Catarina. Há um sentimento de estranheza, por não se recordar do monumento.
2. “Ricardo Reis aproximou-se duma janela, através da vidraça sem cortina viu as palmeiras do largo, o Adamastor” (Saramago, 2010, p. 195).	Reis contempla a estátua da janela do seu novo apartamento. Faz parte, agora, da sua vista diária.
3. “vendo aos poucos diluir-se a figura contorcida do Adamastor, perder sentido a sua fúria contra a figurinha verde que o desafia, invisível daqui e sem mais sentido do que ele” (Saramago, 2010, p. 228).	Reis se sente sozinho no novo apartamento e, deprimido, diminui a importância do Gigante e também a própria.
4. “lá estava, lívido contra a cor plúmbea das nuvens, o Adamastor bramindo em silêncio” (Saramago, 2010, p. 228).	Reis contempla a estátua da janela do seu novo apartamento.
5. “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” (Saramago, 2010, p. 240).	Reis contempla a estátua, refletindo sobre o mito.
6. “imperdoável esquecimento, disse, não ter posto o Adamastor na <i>Mensagem</i> , um gigante tão fácil, de tão clara lição simbólica” (Saramago, 2010, p. 247-248).	Fernando Pessoa, em visita a Reis, olha a estátua pela janela e reflete sobre o seu livro <i>Mensagem</i> .
7. “Foi primeiro à janela, a ver que tempo estava, céu coberto, chuva nenhuma, o Adamastor sozinho” (Saramago, 2010, p. 251).	Reis observa a vista da janela, antes de sair do apartamento, para um passeio pelas ruas de Lisboa.
8. “oito anos depois da minha partida para o exílio foi aqui posto Adamastor, oito anos depois de aqui estar Adamastor regresso eu à pátria” (Saramago, 2010, p. 252).	Reis reflete sobre as “simetrias nas irregularidades do mundo” (Saramago, 2010, p. 252)”, ao perceber as coincidências cronológicas entre a sua partida e a construção da estátua, e a construção e o seu retorno.
9. “Ricardo Reis deu segunda e terceira voltas ao Adamastor, percebe que os velhos estão impacientes” (Saramago, 2010, p. 253).	Reis observa os detalhes da estátua, no Alto de Santa Catarina, isto é, a data da execução, seu autor etc.
10. “Uma vez, dez vezes viu Ricardo Reis as horas, são quatro e meia, Marcenda não veio e não virá, a casa escurece, os móveis escondem-se numa sombra trémula, é possível, agora, compreender o sofrimento de Adamastor” (Saramago, 2010, p. 268).	Reis compara a rejeição de Marcenda por não o visitar no apartamento novo à do Gigante Adamastor, pela negativa de Tétis.

mudanças dos próprios padrões culturais. Essa ideia, portanto, embasa a utilização do *looping* como estratégia possível de interpretação e significação”.

11. “Se a manhã está agradável sai de casa, um pouco soturna apesar dos cuidados e desvelos de Lídia, para ler os jornais à luz clara do dia, sentado ao sol, sob o vulto protector de Adamastor” (Saramago, 2010, p. 288).	Menção à estátua como lugar de passeio e de estada.
12. “Sempre tem estado lúcido quando lhe aparece Fernando Pessoa, está lúcido agora quando o vê sentado, de costas, no banco mais próximo do Adamastor” (Saramago, 2010, p. 300).	Encontro entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa no Alto de Santa Catarina à noite.
13. “Vai à janela, ainda com a carta na mão, vê o gigante Adamastor, os dois velhos sentados à sombra dele, e a si mesmo pergunta se este desgosto não será representação sua, movimento teatral” (Saramago, 2010, p. 325).	Reis, após receber a carta de despedida de Marcenda, olha para a estátua e duvida do sofrimento do Gigante.
14. “aqui está Adamastor que não consegue arrancar-se ao mármore onde o prenderam engano e decepção, convertida em penedo a carne e o osso, petrificada a língua” (Saramago, 2010, p. 328).	Reis reflete sobre a petrificação do Adamastor.
15. “Levando consigo o jornal foi sentar-se à sombra do Adamastor, estavam lá os velhos a ver chegar os barcos que vinham visitar a terra prometida de que tanto se falava nas nações” (Saramago, 2010, p. 356).	Reis se deixa ficar à sombra do Adamastor.
16. “Ricardo Reis está sozinho na sua casa, sai para almoçar e jantar, vê da janela o rio e os longes do Montijo, o pedregulho do Adamastor” (Saramago, 2010, p. 359).	Reis contempla a estátua da janela do seu apartamento.
17. “Não devia ser-lhe difícil, bastava lembrar-se do Adamastor, Se pensasse no Adamastor mais confuso ficaria” (Saramago, 2010, p. 366).	Reis e Pessoa conversam sobre a dificuldade do último em achar o apartamento do primeiro, em razão da perda de memória do poeta morto, que se mostra cada vez mais acentuada.
18. “Invisíveis, as cigarras cantam nas palmeiras do Alto de Santa Catarina. O coro estrídulo que estruge aos ouvidos de Adamastor não merece que lhe demos o doce nome de música” (Saramago, 2010, p. 381).	Ambientação do Alto de Santa Catarina.
19. “o Adamastor vai lançar um grande grito, de cólera pela expressão que lhe deu o escultor, de dor pelas razões que sabemos desde o Camões” (Saramago, 2010, p. 384).	A rotina de Ricardo Reis entrando e saindo de sua casa, observando o Adamastor e refletindo sobre o mito.
20. “Que faz você por aqui tão cedo, meu caro Reis, não lhe bastam os horizontes do Alto de Santa Catarina, o ponto de vista do Adamastor, e Ricardo respondeu sem responder, Por este mar que daqui vemos, vem navegando um general espanhol para a guerra civil” (Saramago, 2010, p. 428).	Reis informa Pessoa sobre o início da Guerra Civil Espanhola.
21. “uma tenaz de angústia aperta a garganta de Ricardo Reis, turvam-se-lhe os olhos de lágrimas, também foi assim que começou o grande choro de Adamastor” (Saramago, 2010, p. 452-453).	Reação de Reis se mostra angustiado, quando Lídia o informa sobre a iminente Revolta dos Marinheiros.

22. “Seguiu o caminho das estátuas, Eça de Queirós, o Chiado, D’Artagnan, o pobre Adamastor visto de costas, fingiu que admirava aqueles monumentos, por três vezes deu-lhes pausada volta, sentia-se como se estivesse a brincar aos polícias e ladrões” (Saramago, 2010, p. 455).	A estátua do Adamastor no cotidiano de Ricardo Reis.
23. “Era o único ser vivo no Alto de Santa Catarina, com o Adamastor já não se podia contar, estava concluída a sua petrificação, a garganta que ia gritar não gritará, a cara mete horror olhá-la” (Saramago, 2010, p. 456).	Reis observa a estátua, com ansiedade pela iminência da eclosão da Revolta dos Marinheiros. O mito, novamente, é retomado.
24. “O Adamastor não se voltou para ver, parecia-lhe que desta vez ia ser capaz de dar o grande grito. Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” (Saramago, 2010, p. 463).	Partida de Ricardo Reis, com Fernando Pessoa.

Fonte: Elaboração própria (2024).

Em *O ano*, observa-se 24 ocorrências da figura do Adamastor, mito que certamente não foi evocado em vão pelo autor, tampouco exclui significações simbólicas que partem dessa recorrência.

Como se pode observar na tabela 1, Ricardo Reis passa a conviver com estátua, inicialmente de maneira eventual, quando se espanta com uma escultura desconhecida antes do seu autoexílio e se interessa em desvendar seus detalhes, como o ano de construção e a autoria da obra (linhas 1 e 9).

Em seguida, sobretudo com a mudança para um apartamento que se localiza na parte posterior da estátua e, como ela, de frente para o Tejo, passa a contemplar continuamente o Adamastor de sua janela (linhas 2, 4, 5, 7, 13, 16, 23) ou acomodar-se em suas proximidades em momentos de descanso, não raro observado pelos velhos que costumavam ler jornais e julgar a vida dos transeuntes naquele Alto de Santa Catarina (linhas 11, 12, 15, 18, 22).

No contexto da narrativa, então, o que poderia representar uma grande ameaça para aquele ano de 1936, tal qual o mítico Adamastor representou para Vasco da Gama e seus tripulantes? Que estaria instalado, e de qualquer forma, petrificado naquela sociedade, não obstante a ignorância de Ricardo Reis, que retornava a Lisboa com ares de estrangeiro? Que atrairia uma observação tão constante do personagem que tinha uma natureza contemplativa e, portanto, passiva?

A ameaça que o Adamastor saramaguiano representa, e que também foi reiteradamente aproveitada por Botelho na adaptação fílmica, certamente não tem a ver com travessias marítimas tampouco com pseudodescobertas. Sob outro viés, simboliza os desafios enfrentados

por um país cujas liberdades estavam cerceadas, sob a égide de um governo totalitário, intolerante e violento.

No mesmo sentido, as pragas rogadas pelo Adamastor mítico podem simbolizar metaforicamente os desdobramentos que aquele momento temerário resultaria, em relação às vítimas das atrocidades inerentes à falta de liberdades individual e coletiva. Os já citados versos camonianos “Que seja mor o dano que o perigo!” figurariam, então, como pano de fundo para os prenúncios implícitos no gigante com feições de terror, cuja expressão tanto seduzia o médico-poeta.

A Ricardo Reis, desse modo, coube apreciar a distância as ameaças e as maldições do Adamastor revisitado pelos sentidos contemporâneos ao seu retorno a Portugal, velando sua presença constante na paisagem habitual da vizinhança, rememorando, entretanto, em várias ocasiões, a angústia do gigante pela rejeição da mulher amada. Nesse aspecto, em especial, Ricardo Reis, exímio conhecedor dos clássicos, como já se sabe, por vezes reconhecia na tristeza do gigante a sua própria, ao comparar o amor do Adamastor por Tétis ao sentimento indefinido que sentia por Marcenda (linhas 10 e 13), que certamente se aproximava mais da ternura do que da paixão arrebatadora do ser mítico. Nada mais natural, no que concerne ao comedido e estoico Reis.

Por fim, a presença do Adamastor no último parágrafo do romance, assim como em um dos últimos planos da adaptação, também constitui signo da relevância dos *loopings* apresentados. Trata-se da retomada final, quando Ricardo Reis decide partir com Fernando Pessoa para a eternidade: o gigante, e tudo que ele simboliza, até então petrificado, parece, então, liberado para “dar o grande grito” e executar perversamente os seus anátemas. Ricardo Reis, a seu turno, segue para o Cemitério dos Prazeres ao lado do amigo Fernando Pessoa, com um *Deus do labirinto*³⁹ fechado sob o braço e deixando os labirintos daquele 1936 em aberto.

³⁹ Menção ao livro fictício *The god of the labyrinth*, citado na narrativa de *O ano*.

Figura 2 – Escultura do Gigante Adamastor, no Miradouro de Santa Catarina, em Lisboa



Fonte: Arquivo pessoal (2023).

Além das já mencionadas referências a Camões, existem referências – diretas e indiretas – a outros poetas, que aparecem de forma constante no romance e que serão evocadas ao longo da investigação, quando se mostrarem produtivas à análise intertextual.

No mesmo sentido, outro tipo de discurso presente na obra e que se imbrica com a questão do dialogismo é o jornalístico. Diana Luz Pessoa Barros (1997, p. 95) assevera que o dialogismo diz respeito às relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos, que, por sua vez, instauram-se e são instaurados por esses discursos. Essa ideia corrobora o pensamento de Bakhtin (2019):

toda uma série de palavras do outro semilattes e latentes, de diferentes graus de alteridade. Por isso o enunciado é representado por ecos como que distantes e mal percebidos das alternâncias dos sujeitos do discurso e pelas tonalidades dialógicas, enfraquecidas ao extremo pelos limites dos enunciados, totalmente permeáveis à expressão do autor (p. 60).

Nesse contexto, Ricardo Reis, de modo quase metódico, já que faz da leitura de jornais um hábito corriqueiro, inteira-se das atualidades com a leitura de *O Século*, do *Diário de Notícias* ou a partir de notícias que ouve no rádio. Por vezes, expõe o olhar crítico às menções elogiosas e, muitas vezes, exageradas ao governo de Salazar: “Salazar é o maior educador do

nosso século, se não é atrevimento e temeridade afirmá-lo já, quando do século só vai vencido um terço” (Saramago, 2010, p. 70).

Noutras, parece crer ou, pelo menos, não mais contradiz as notícias que lê, como, em debate com Lídia, afirma: “Eu não posso ir a Espanha ver o que se passa, tenho de acreditar que é verdade o que eles me dizem, um jornal não pode mentir, seria o maior pecado do mundo” (Saramago, 2010, p. 348). As contradições da personagem, não raro, como no mencionado exemplo, restam explícitas quando de sua interação com a imprensa, que ora o inquieta, ora o diverte, ora o deixa perplexo.

Outro enfoque narrativo em que é perceptível o diálogo com outras vozes poéticas, principalmente pessoanas-ricardianas, é a relação que o Ricardo Reis saramaguiano estabelece com duas mulheres: Lídia e Marcenda.

Lídia, como já abordado na caracterização do heterônimo, era uma das musas das suas odes, a que surge em sua poética de forma mais recorrente. No romance, a personagem é a camareira do Hotel Bragança, com quem Reis se envolve sexual e, de certa forma, afetivamente.

Já no primeiro encontro, Reis se mostra atraído pela empregada e seu nome lhe causa espanto, tanto porque lhe remete à sua produção poética, como por entender que, por ser pessoa do povo, talvez um nome mais ordinário lhe caberia, e não aquele atribuído às musas, que simbolizavam a inspiração do poeta pelos traços de perfeição e de distanciamento:

O pequeno-almoço do senhor doutor, foi ensinada a dizer assim, e, embora mulher nascida do povo, tão inteligente é que não esqueceu até hoje. Se esta Lídia não fosse criada, e competente, poderia ser, pela amostra, não menos excelente funâmbula, malabarista ou prestidigitadora, génio adequado tem ela para a profissão, o que é incongruente, sendo criada, é chamar-se Lídia, e não Maria (Saramago, 2010, p. 44).

Esse estranhamento se imiscui com um preconceito de classe explícito neste e em outros contextos na narrativa, com a ironia típica de Saramago. No excerto citado, além da discussão sobre o nome Maria, que seria mais adequado a uma criada, porque mais próximo do povo, o narrador enaltece o fato de Lídia não esquecer de como se reportar aos hóspedes, o que aponta para uma pressuposta inabilidade intelectual sugerida a partir de uma internalização da condição subalterna da personagem.

Saramago, como é sabido, era afeito a ideais comunistas⁴⁰ que se refletiam em sua produção, de modo que questões sociais eram trazidas em suas obras de maneira recorrente, sempre com criticidade e, não raro, com humor ácido.

Em *O ano*, essa crítica transparece, por exemplo, no incômodo sentido por Ricardo Reis ao passar por uma aglomeração de pessoas pobres que recebiam donativos do jornal *O Século*⁴¹, quando parece olhar para os necessitados a distância, ao passo que conversa com o policial em tom de paridade, o que pode ser compreendido como uma aproximação desse, a partir de sua situação de autoridade, e um distanciamento daqueles.

Fernando Pessoa, ao saber do caso amoroso, compartilha do mesmo estranhamento, bem como do viés excludente em relação a Lídia, por se tratar de mulher do povo, como pode ser observado na seguinte passagem:

é uma criada do hotel, Meu caro Reis, você, um esteta, íntimo de todas as deusas do Olimpo, a abrir os lençóis da sua cama a uma criada de hotel, a uma serviçal, eu que me habituei a ouvi-lo falar a toda a hora, com admirável constância, das suas Lídias, Neeras e Cloes, e agora sai-me cativo duma criada, que grande decepção. [...] eu, Permita-me que exprima as minhas dúvidas, caríssimo Reis, vejo-o aí a ler um romance policial, com uma botija aos pés, à espera duma criada que lhe venha aquecer o resto, rogo-lhe que não se melindre com a crueza da linguagem, e quer que eu acredite que esse homem é aquele mesmo que escreveu *Sereno* e vendo a vida à distância a que está (Saramago, 2010, p. 99).

Como se vê, a ironia e o desprezo com que Fernando Pessoa se refere a Lídia, em razão de seu *status* de empregada, provêm das características estéticas do Reis heterônimo, com a autoridade de quem conhecia as minúcias de sua poética, uma vez que resta subentendida a relação criador-criatura ao longo de toda a relação romanesca entre Reis e Pessoa. Em outras palavras, o austero Ricardo Reis, que via a vida a distância e se colocava em um patamar elevado, aproximando-se de musas e deuses do Olimpo, nas ideias de Pessoa, jamais se aproximaria de uma pessoa do povo, como Lídia.

No romance, entretanto, a personagem Lídia faz com que Ricardo Reis se depare com diferenças que vão além da estratificação social: ela o aproxima dos ideais do irmão Daniel, marinheiro que milita em desfavor do governo vigente. A personagem é uma admiradora do

⁴⁰ Diria o autor, em seus *Cadernos de Lanzarote V* (2017), que ser comunista era, sobretudo, um estado de espírito.

⁴¹ “Queira Deus que nunca se extinga a caridade para que não venha a acabar-se a pobreza, esta gente de xale e lenço, de surrobecos remendados, de cotins com fundilhos doutro pano, de alpargatas, tantos descalços, e sendo as cores tão diversas, todas juntas fazem uma nódoa parda, negra, de lodo mal cheiroso, como a vasa do Cais do Sodré” (Saramago, 2010, p. 56).

irmão e absorve, ainda que sem criticidade, os ensinamentos por ele ofertados, além de compartilhá-los com Reis ao longo dos encontros. Frases como “as coisas que o meu irmão me tem contado” (Saramago, 2010, p. 149), “não é isso que o meu irmão me tem dito” (Saramago, 2010, p. 169) ou “são assuntos de que eu não sei falar, o meu irmão diz” (Saramago, 2010, p. 336) são comuns a Lúdia e fazem com que Ricardo Reis a questione sobre suas convicções, ora com desconfiança, ora com irritação.

É relevante contextualizar que naquele momento do romance, ou seja, no ano de 1936, a ditadura de Salazar estava em ascensão e tomava com base o fascismo de Mussolini, em especial, bem como no nazismo de Hitler. No romance, há personagens explicitamente apoiadores do governo, como Salvador, o gerente do hotel; Dr. Sampaio, pai de Marcenda; e Victor, inspetor da polícia, que passa a perseguir Ricardo Reis. Lúdia, nesse contexto, surge como contraponto a esse apoio, na medida em que traz os ensinamentos do irmão comunista para as discussões com Ricardo Reis, quando começa a confiar no amante, sempre com o cuidado de pedir sigilo das conversas, para a segurança de Daniel.

No mesmo sentido, asseveram Amanda Jacobsen de Oliveira e Juliana Prestes Oliveira (2019, p. 3):

À medida que os personagens circulam nesse ambiente criado pelo ditador, principalmente Ricardo Reis, nos são apresentados os mais diversos pontos de vistas sobre os acontecimentos. Dentre eles, está a visão de Reis, que não sabe nem entende a situação do país, e busca, através dos jornais e de suas conversas com Pessoa, compreender aquela atual Lisboa; a de Lúdia, camareira de um hotel que se relaciona com o protagonista e revela sua opinião muitas vezes baseada no que lhe conta o irmão marinheiro e opositor ao governo; a do Dr. Sampaio, pai de Marcenda, advogado hospedado no hotel de Reis, que é favorável ao governo; a falta de posicionamento de Marcenda, que pode estar relacionada ao silêncio do povo português. A partir desses posicionamentos, somos levados a refletir sobre a História de Portugal e podemos aproximá-la da situação brasileira no tempo da Ditadura de 1964.

Lúdia, por esse viés, ao se relacionar de maneira carnal com Ricardo Reis, simboliza o encontro com a realidade crua de tensão e de medo que predominavam naquela época, arrancando-lhe, pela primeira vez no romance, do estado contemplativo a que ele era afeito.

Quando Ricardo Reis foi chamado a depor na Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), por exemplo, o médico demonstra indignação e pouca disposição para cumprir a intimação, mas o faz, em respeito à autoridade que a polícia presumia. Às perguntas do inspetor, responde com certo alheamento e desejo reiterado de saber a razão da convocação. Lúdia, a seu turno, em um encontro antes da audiência, ciente do que ocorria com aqueles considerados

como suspeitos pelo regime, demonstra uma preocupação de quem, não obstante humilde, apercebia-se da situação político-social vigente:

Ficou Ricardo Reis a saber que a polícia onde terá de apresentar-se na segunda-feira é lugar de má fama e de obras piores que a fama, coitado de quem nas mãos lhe caia, ele são as torturas, ele são os castigos, ele são os interrogatórios a qualquer hora (Saramago, 2010, p. 151).

A personagem, nesse contexto, representa – diferentemente da musa do heterônimo pessoano, que lhe servia de inspiração de modo passivo –, a ancoragem de Ricardo Reis àquele presente convulso, tanto em termos político-sociais como naqueles relacionados ao particular, uma vez que Lídia engravida, e ele precisa tomar uma decisão acerca de reconhecer, ou não, a paternidade da criança.

Marcenda, por sua vez, é a outra mulher com quem Ricardo Reis se relaciona. Aos 23 anos, muito mais nova que o médico-poeta, que tinha 48, a jovem era filha de um notário conservador de Coimbra e frequentava o Hotel Bragança mensalmente para buscar tratamento para a paralisia do seu braço esquerdo, motivo legítimo e explícito, que acabava por encobrir um segundo escuso, que eram os encontros que seu pai tinha com uma amante em Lisboa.

O nome da personagem, muito embora não figure entre as musas de Ricardo Reis heterônimo, consta em uma de suas odes:

Saudoso já deste Verão que vejo.
Lágrimas para as flores dele emprego
Na lembrança invertida
De quando hei-de perdê-las.
Transpostos os portais irreparáveis
De cada ano, me antecipo a sombra
Em que hei-de errar, sem flores,
No abismo rumoroso.
E colho a rosa porque a sorte manda.
Marcenda, guardo-a; murche-se comigo
Antes que com a curva
Diurna da ampla terra.
(Reis/Pessoa, 2018, p. 102).

É oportuno comentar o verso “Marcenda, guardo-a; murche-se comigo”, relacionando-o à etimologia da palavra Marcenda e à deficiência da jovem. Marcenda é o gerúndio do verbo latino *marceo*, que significa estar murcho, enfraquecer, perder o vigor, estar decrépito, entorpecer⁴².

⁴² Consultamos o Dicionário de Latim-Português da Editora Porto (2001).

Nesse sentido, observa-se a simbologia da origem etimológica do nome Marcenda como elemento caracterizador da personagem. Ao contrário de Lúcia, que coloca Ricardo Reis diante da concretude da vida, Marcenda, em paralelo ao fato de estar mais próxima socialmente e de ter propensão para ser uma boa companheira, conforme “as educações e as famílias” (Saramago, 2010, p. 323), tende a paralisá-lo, deixando-o na inércia das dúvidas e da inatividade, tal qual seu próprio braço.

Quanto à deficiência, vale sublinhar que ela é ressaltada inúmeras vezes ao longo da narrativa (Saramago, 2010), ocasiões em que o braço é qualificado com termos por vezes pejorativos, como “inábil” (p. 23), “mole” (p. 25), “paralítico” (p. 113), “pendurado” (p. 169), “pássaro morto” (p. 182), “morto” (p. 236), “mirrado” (p. 281), “leso” (p. 288), e “aleijado” (p. 236).

Marcenda se mostra, muitas vezes, confusa ao longo da narrativa, ao refletir sobre a sua relação com o médico: não sabe por que se sente atraída por Reis, marca um encontro no Alto de Santa Catarina, mas não consegue lhe explicar o motivo, pede que lhe escreva, mas para uma posta-restante; aceita ser beijada e o visita em seu novo endereço, mas nega um pedido de casamento, despedindo-se, por fim, por uma carta,

como aquelas descritas por Álvaro de Campos são trocadas, percebendo Reis “que verdadeiramente ridículo é não ter recebido nunca uma carta de amor”, ansiando ele sempre pelo sobrescrito de Marcenda, num “levíssimo tom de violeta”. A moça tem, porém, consciência de que não sabe “distinguir entre o desespero e o amor”, e no reencontro com Reis vemos que ambos estão representando: “estamos a trocar vénias, ramalhetes de flores, é verdade que são bonitas, as flores, mas já vão cortadas, mortas, elas não o sabem e nós fingimos que não sabemos” (Grünhagen, s.d.).

Nesse contexto, Luís de Sousa Rebelo (1985) desenvolve interessante paralelo entre a paralisia do braço de Marcenda e a ausência do membro de Baltazar Sete-Sóis, de *Memorial do Convento*, também de autoria de Saramago e lançado dois anos antes de *O ano*. Para o estudioso,

A inutilização da mão esquerda é, aliás, um topos na ficção de José Saramago, pois Marcenda tem um precursor em Sete-Sóis, o maneta, soldado de muitas campanhas e homem de largas andanças do *Memorial do Convento*. Tal é a frequência deste topos e a sua importância que ele constitui o eixo de um discurso a que poderíamos chamar de discurso da mutilação. E a mutilação revela-se a vários níveis, afectando o corpo histórico-cultural da comunidade, roendo as esperanças no quotidiano vigiado, deformando as falas, pervertendo as tradições, traduzindo as coisas e os seres a uma total ausência de projecto. Tarde perceberá Ricardo Reis misteriosamente que todos somos aleijados. No fundo, a mão esquerda paralisada é uma sinédoque do social e a incapacidade

de compreender o que ela representa faz parte integrante desse processo de amputação sistemática (Rebelo, 1985, p. 147).

A partir da noção do conceito de discurso da mutilação proposto pelo autor, observamos que, sendo o braço paralisado de Marcenda o esquerdo, existe uma carga ideológica na escolha. Sabendo que o Dr. Sampaio, seu pai, é um notário de extrema direita, apoiador incondicional do governo vigente, e que a filha não esboça suas opiniões, na seara política ou em outras – “É jeito meu, não pôr muita expressão no que digo” (Saramago, 2010, p. 159) –, pode-se inferir que a jovem foi tacitamente silenciada pelo pai e aceita, com naturalidade, a ação dos movimentos de direita, amputando sistematicamente, nas ideias de Rebelo (1985), as expressões provenientes do outro polo ideológico.

Um exemplo desse manejo foi o momento da notificação de Ricardo Reis para prestar depoimento na PVDE, o que culminou na interdição dos encontros públicos com o médico. Na oportunidade, fez questão de perguntar as razões do chamado, como que a averiguar as posições políticas do amigo.

O próprio Saramago, nos materiais preparatórios da obra, disponíveis no site da Biblioteca Nacional de Portugal, aponta: “A rapariga do restaurante que não podia servir-se da mão esquerda [...] e que a acariciava constantemente com a mão direita. Mão esquerda, lado esquerdo, esquerdo, parece uma obsessão” (Saramago, 1983, n.p.). A observação do autor corrobora a ideia de que o lado inerte de Marcenda foi propositadamente eleito como representação simbólica de um momento de ascensão de uma extrema direita violenta, que pretendia, dentre outras arbitrariedades, imobilizar as ideias que a contradissem.

Nesse mesmo sentido, ao tratar sobre Marcenda, Perrone-Moisés (2022, p. 28) sugere uma aproximação entre a deficiência da jovem e a sua posição social, quando assim a caracteriza: “flor que definha, a Marcenda de Saramago emblema os aleijões de sua classe social”. O aleijão físico, sobretudo em se tratando do braço esquerdo, funcionaria como índice de uma paralisia dos ideais que, àquela época, eram tratados pelo governo fascista que ascendia como revolucionários e, portanto, subversivos. O que se avultava em Marcenda era o conservadorismo herdado passivamente pelo pai, perfil que ela buscava em Reis e, por isso o questionava constantemente. A maneira que Saramago elegeu para transpor essa ideia para o simbólico foi retratar que apenas o lado direito da jovem possuía movimento, estava disposto a agir, ao passo que o esquerdo permanecia inerte.

Esse *topos* da inutilização da mão esquerda surge com bastante ênfase, como sugere Rebelo (1985), na obra *Memorial do convento* (Saramago, 1982). No breve diálogo entre

Baltasar, personagem que utiliza uma prótese de gancho no local da mão perdida na Guerra da Sucessão Espanhola, e o padre Bartolomeu Lourenço, observa-se o religioso fundamentar sua crença no sentido de que o próprio Deus é maneta:

Que está a dizer, padre Bartolomeu Lourenço, onde é que se escreveu que Deus é maneta, Ninguém escreveu, não está escrito, só eu digo que Deus não tem a mão esquerda, porque é à sua direita, à sua mão direita, que se sentam os eleitos, não se fala nunca da mão esquerda de Deus, nem as Sagradas Escrituras, nem os Doutores da Igreja, à esquerda de Deus não se senta ninguém, é o vazio, o nada, a ausência, portanto Deus é maneta. Respirou fundo o padre, e concluiu, Da mão esquerda (Saramago, 1982, p. 66).

Nesse excerto, percebe-se a ênfase nas injustiças sociais, simbolicamente extraídas do apagamento da mão esquerda de Deus nas escrituras, bem como os privilégios que abundam na vida dos eleitos, sempre sentados à sua direita. Em *O ano*, também percebemos as prerrogativas daqueles que, olvidando as necessidades de um lado esquerdo paralisado, restringem-se à vida autocentrada, passiva e que retroalimenta os privilégios herdados pela posição social. Marcenda representa, nesse contexto, signo explícito dessa alegoria elaborada por Saramago e também transposta para o cinema de João Botelho, como se verá adiante.

Sara Grünhagen (s.d.), na construção do verbete Marcenda⁴³, presente no *Dicionário de personagens da ficção portuguesa*, projeto do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, desenvolve outros diálogos entre Marcenda e duas personagens ficcionais inseridas em *O ano*, os quais serão abordadas no capítulo seguinte:

a Marília de *Conspiração*, novela de 1936 escrita por um jornalista d’*O Século* chamado Tomé Vieira, e a Maria Clara de *A Revolução de maio*, filme de Lopes Ribeiro rodado em 1936. Ambas são o paradigma da moça respeitável, “santas mulheres”, o “anjo bom”, “manifestações segundas do mariano culto”: a mulher com quem se deve casar, aquela com a educação e a orientação política desejadas, e que pode até ajudar a coibir a tentação de conspirar contra o regime.

Conspiração é o livro que o Dr. Sampaio dá de presente a Ricardo Reis, em um jantar, após deduzir que estava com “sua gente” (Saramago, 2010, p. 116). Ao ler a obra, Ricardo Reis comenta, irritado: “Que estupidez” (Saramago, 2010, p. 122).

Em relação ao filme *A Revolução de maio* (1937), de Antônio Lopes Ribeiro, teceremos comentários em momento posterior, uma vez que, em se tratando de cena de metaficção,

⁴³ O verbete se encontra em: <http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/956-marcenda>. Acesso em: 30 out. 2023.

teremos caminhos rentáveis. Por ora, é pertinente observar o perfil das duas personagens que surgem em *mise en abyme*⁴⁴ na obra de Saramago, para reiterar o papel de Marcenda e sua possível influência em Ricardo Reis.

Sendo filha de um notário coimbrão conservador e, portanto, pertencente a uma classe social privilegiada e, de qualquer forma, mais aproximada daquela a que Reis pertencia como médico, a profissão que, no romance, exercia⁴⁵ mais com ares de obrigação que de gosto, porém que o alçava a um alto *status*, Marcenda seria o protótipo da mulher salvadora. Em outras palavras, seria capaz de, assim como Maria Clara e Marília, converter Ricardo Reis aos ditames da situação política enaltecida por seu pai.

Ricardo Reis, por seu turno, ao tempo que se interessa por saber das questões políticas trazidas por Lúcia ao falar de seu irmão, “já tinha declarado não acreditar em democracias e aborrecer de morte o socialismo” (Saramago, 2010, p. 116). Em paralelo, discorda das questões apostas no romance *Conspiração*, ora critica as notícias de rádio, ora se coaduna com elas. Ou seja, as contradições da personagem vão sendo mostradas no romance enquanto ele se relaciona com a vida portuguesa, bem como com as demais personagens, em especial Lúcia e Marcenda, ocasiões em que essas dualidades restam ainda mais explícitas.

Nesse contexto, recuperamos as ideias de Michel Zéaffa, em sua obra *Pessoa e personagem* (2010), ao apontar que

Todo romance exprime uma concepção da pessoa que sugere ao escritor a escolha de certas formas e confere à obra seu sentido mais amplo e mais profundo; se esta concepção se modifica, a arte do romance se transforma [...]. O campo do romanesco é, por excelência, aquele da interpretação. Tendo observado o mundo e a si mesmo, o romancista pensa o mundo e se pensa, e é pouco dizer que sua hermenêutica exige o recurso a modos de expressão específicos: nenhuma técnica, nenhuma forma é puramente operatória; os meios de expressão utilizados pelo romancista significam, encarnam, representam, são seu pensamento (Zéaffa, 2010, p. 9-10).

As ambivalências de Ricardo Reis consistem, desse modo, como meios assertivos de expressão e, sobretudo, em um dos principais recursos de que Saramago se valeu para a construção da personagem. Para tanto, pôs o médico-poeta em contato com outras figuras

⁴⁴ De acordo com Carlos Reis, em seu *Dicionário de estudos narrativos* (2018b, p. 265-266), a expressão *mise en abyme* designa a representação de um ato artístico [uma narrativa, uma peça de teatro, um filme], no decurso de uma história; eventualmente problematizando-se como tal, essa representação interage com a referida história e com o seu desenvolvimento. [...] Na narrativa literária e também no cinema, a *mise en abyme* possibilita elaborações narrativas muito sugestivas, com consequências no plano semântico.

⁴⁵ Rememore-se que o Ricardo Reis heterônimo era um médico que não exercia a profissão.

criadas pelo autor, para colocá-lo em confronto com questões com as quais, até então, não havia lidado, em meio à vida contemplativa que levava.

Pessoa, por sua vez, muito embora personagem histórico, também foi ficcionalizado por Saramago e, a partir de diálogos filosóficos com o amigo, também o provoca a entender-se, ou não, como sujeito autônomo e capaz de atuar no espetáculo que aquele mundo de 1936 apresentava.

Ricardo Reis, portanto, como personagem de romance, ora absorto com as questões políticas, ora decepcionado com a rejeição de Marcenda, ora angustiado com as obrigações perenes que uma paternidade inesperada poderia representar, não suportou a realidade. Ao saber que Lúcia estava grávida, decide deixar o mundo dos vivos e, encerrado o tempo de Fernando Pessoa na terra, partir com ele para o além, preferindo a literatura e a proximidade do criador aos amores e conflitos terrenos.

2.3 Ricardo Reis como personagem cinematográfico

Acho que o cinema não dá lições, a não ser as de cinema. O resto é para inquietar, mas isso é o Saramago, não sou eu. (João Botelho)

Há muito que se sabe que um filme, produzido em determinada sociedade, é um reflexo ideológico dela. (Jacques Aumont e Michel Marie)

Paulo Emílio Sales Gomes (2011), ao discorrer sobre o personagem cinematográfico, aponta para uma espécie de fusão entre o romanesco e o teatral, uma vez que “no filme evoluem personagens romanescos encarnados em pessoas ou [...] personagens de espetáculo teatral que possuem mobilidade e desenvoltura como se estivessem em um romance” (Sales, 2011, p. 87). Acrescenta o autor que, no caso do cinema, cria-se uma intimidade com o personagem, diferente das outras artes, em razão dos recursos que possui para aproximações e recortes daquilo que interessa ao realizador enfatizar, por meio dos ângulos e dos ajustes dos planos.

Partindo desse pressuposto, observamos a chegada de Ricardo Reis, outrora apenas personagem literário, fosse como heterônimo que dava voz às odes neoclássicas, fosse como protagonista de romance, ao terceiro momento de sua trajetória ficcional, qual seja a sua transubstanciação em personagem cinematográfico. Por via de consequência, ele assume as nuances que esse novo meio semiótico possibilita, pelo olhar de João Botelho e encarnado pelo ator brasileiro Chico Diaz.

Embora José Saramago tenha cedido os direitos de algumas de suas obras – como *A jangada de pedra*, *Ensaio sobre a cegueira* e *O homem duplicado* – à indústria cinematográfica, o autor resistia às refigurações de suas personagens no âmbito do audiovisual:

não queria ver as caras das minhas personagens. No *Memorial do convento*, praticamente não descrevo a Blimunda! Só digo a certa altura que ela é alta e delgada e que tem um cabelo meio louro ou cor de mel, mais nada [...]. E ninguém sabe como é o nariz da Blimunda ou a boca da Blimunda (Reis, 2018c, p. 139).

Com a cessão dos direitos, então, subverteu o seu próprio entender e testemunhou a adaptação das mencionadas obras, fato que não aconteceu com *O ano da morte de Ricardo Reis*, que foi lançado 10 anos após a sua morte.

Em outubro de 2020, em meio ao caos sanitário por que passava o mundo em razão da pandemia de Covid-19, João Botelho, cineasta português já reconhecido por realizar adaptações de obras literárias, como *Conversa acabada* (1981), baseada na obra de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro; *Tempos difíceis* (1988), com base no romance *Hard times*, de Charles Dickens; *Quem és tu?* (2001), a partir da adaptação do da peça Frei Luís de Sousa, de Almeida Garrett; *O fatalista* (2005), baseado no romance homônimo de Denis Diderot; *A corte do norte* (2008), baseado em romance de Agustina Bessa-Luís; *Filme do desassossego* (2010), baseado no *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa; *Os maias* (2014), baseado em Eça de Queiroz; e *Peregrinação* (2017), adaptação do livro homônimo de Fernão Mendes Pinto, adapta *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020), baseado na obra homônima de José Saramago. Dois anos mais tarde, adaptaria, ainda, *Um filme em forma de assim* (2022), em que a obra do poeta surrealista português Alexandre O'Neill é explorada.

O ano da morte de Ricardo Reis, a partir de agora também designado apenas como *O ano*, é um longa-metragem de 129min, produzido pela *Ar de Filmes*. Foi lançado em 2020, tanto em Portugal como no Brasil, sendo nesse último lugar apresentado na 44ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, que ocorreu na modalidade remota, em razão da mencionada pandemia. No papel principal, o ator brasileiro Chico Diaz. Fernando Pessoa, por seu turno, foi interpretado pelo ator português Luís Lima Barreto.

Acerca da escolha de um ator não lusitano para interpretar tão relevante personagem português, internalizado na memória literária do país desde a heteronímia pessoana, Chico Diaz, em entrevista informal concedida à investigadora no Festival Literário Internacional de Óbidos

– Portugal, em novembro de 2023⁴⁶, informou acerca da dificuldade inicial de aceitação do seu nome para o papel. Diaz acrescentou que houve certa estranheza tanto no meio artístico quanto em relação ao público em geral, quando as primeiras notícias sobre o filme passaram a ser divulgadas, mas que, passado o lançamento, o desconforto foi substituído pelas congratulações.

De fato, ao pensarmos em uma narrativa cujo personagem vive 16 anos no Brasil, apresentar traços do acento brasileiro passa a ser, sobretudo, natural. Nesse aspecto, cabe ressaltar o equilíbrio estabelecido pelo ator, em relação ao sotaque utilizado sem as afetações que acabam por deixar caricatos os brasileiros que tentam simplesmente imitar o falar português. No filme, Diaz manteve, em regra, o acento brasileiro, enfatizando, no entanto, a marcação da letra “r” como vibrante alveolar vozeada, pronúncia típica do português europeu, em detrimento da fricativa glotal desvozeada (Silva, 2013), mais comum no Brasil. Além disso, fechou as vogais que, na pronúncia brasileira, são normalmente mais abertas que no português lusitano.

Nesta seção, pretendemos contextualizar a obra filmica, ressaltando algumas escolhas de João Botelho que nos aproximam da película de modo preambular, levando em consideração, nas ideias de Anelise Corseuil (2019, p. 97), que “narrativas viajam no tempo e no espaço, cruzando fronteiras culturais e históricas e revelando processos de exclusão, hibridização e apropriação, características das adaptações interculturais”.

No mesmo sentido, aderindo ao pensamento de Linda Hutcheon (2013, p. 45), tencionamos observar o ponto de vista do adaptador como um ato de apropriação e de recuperação, na medida em que “envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo”. Dessa forma, apresentaremos o Ricardo Reis engendrado por João Botelho, a partir de seu olhar para o Reis saramaguiano que, naturalmente, também envolve o pessoano.

Para tanto, observe-se que, em alguns momentos do texto, os planos (identificados pelas seguintes abreviaturas: pl. ou pls.), cuja organização proveio da decupagem do filme, são apontados entre parênteses, o que serve como ferramenta de consulta ao leitor e segue como apêndice da presente investigação.

Em *O ano*, o ritmo narrativo é lento, como é comum em outras obras de João Botelho, de modo que os longos planos permitem a observação de detalhes dos enquadramentos, do gestual dos atores e, sobretudo, de seus silêncios reflexivos, principalmente os do protagonista,

⁴⁶ O ator estava na composição de uma mesa intitulada *Literatura, teatro e cinema: a escrita do ator existe*, no evento que ocorre anualmente na cidade de Óbidos, em Portugal. A pesquisadora, por sua vez, encontrava-se em período de doutoramento sanduíche, quando participou do Festival.

que, embora lusitano, retorna a seu país de origem com ares de estrangeiro, devido às mudanças estruturais ocorridas no interregno de sua ausência, que, muitas vezes, o assustam e o comovem.

Acerca do sentido do silêncio, assim assevera Eni Puccinelli Orlandi, (2015, p. 9):

O sentido do silêncio não é algo juntado, sobreposto pela intenção do locutor: há um sentido no silêncio. [...] há uma dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem: todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer. Essa dimensão nos leva a apreciar a errância dos sentidos [a sua migração], a vontade do “um” [da unidade, do sentido fixo], o lugar do *non sense*, o equívoco, a incompletude [lugar dos muitos sentidos, do fugaz, do não-apreensível], não como meros acidentes da linguagem, mas como o cerne mesmo de seu funcionamento.

Todas as dimensões apontadas pela autora – a migração dos sentidos, a vontade da unidade, o *non sense*, o equívoco e a incompletude – são observados na apreciação dos silêncios de Ricardo Reis, já que eles ocorrem justamente quando ele é confrontado acerca de suas crenças, escolhas e, sobretudo, nas conversas com Fernando Pessoa, ocasiões em que sua autonomia existencial é questionada por ele próprio. Os planos em que Reis permanece em silêncio, absorto e com olhar para o horizonte são prolongados, de modo que é possível perceber seu incômodo e sua reflexão. Os *fade outs*, recurso inspirado no cinema mudo e bastante utilizado por Botelho na película, fragmentam a ação narrativa e arrematam esse momento em que a ausência de palavras se faz significativa.

No filme, é como se fosse possível testemunhar, na ausência do léxico associada ao fechamento da íris, a um só tempo, o processo de construção e desconstrução da personagem: a construção baseada no transporte que os elementos envolvidos no processo de adaptação apresentam e, por outro lado, a maneira como o realizador elegeu para representar em outro meio semiótico, o cinema, as crises existenciais e filosóficas de Ricardo Reis.

Figura 3 – Ricardo Reis e seus silêncios significativos



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 37).

Ainda acerca do processo de adaptação fílmica, assim assevera Stam (2006, p. 20-21): “uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação [...]. Dessa forma, uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento”.

Hutcheon (2013), por sua vez, descreve o mecanismo como

uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação / recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada. Assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica (p. 30).

No caso da adaptação em estudo, como se viu, *O ano* possui uma personagem que já tem um lastro literário anterior ao próprio romance de Saramago, ou seja, a transposição é reconhecida desde o título do filme que, sendo homônimo ao do romance, ainda contém o nome do protagonista, o que, por sua vez, remete a um terceiro autor, Fernando Pessoa, a quem podemos denominar como originário ou primevo, visto que trouxe Ricardo Reis pela primeira vez ao mundo ficcional por meio da heteronímia. Dessa forma, Botelho recupera e amplia o texto-fonte por meio de parâmetros que serão observados ao longo da discussão e, preliminarmente, nesta seção, de modo a configurar a sua “própria coisa palimpséstica”, tomando de empréstimo as palavras da estudiosa mencionada.

Nesse sentido, propusemos, inicialmente, a observação do filme por meio de dois núcleos temáticos principais: um eixo filosófico-espiritual baseado nos encontros de Ricardo Reis com Fernando Pessoa e nas discussões sobre vida, morte, mulheres, afetividade e

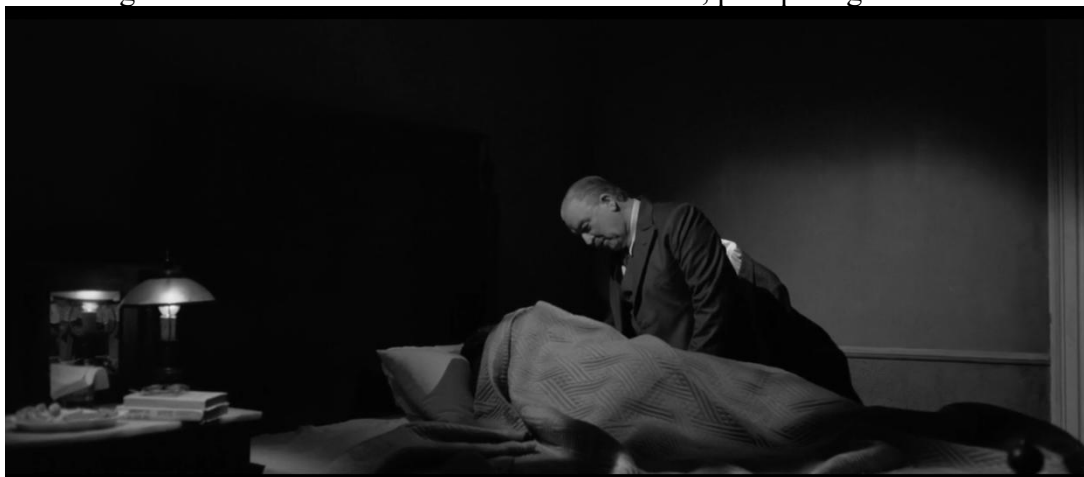
responsabilidades, e um eixo da matéria, constituído pelo viés político em que o personagem é inserido e pela relação com duas mulheres: Lídia e Marcenda.

O dia do retorno de Ricardo Reis a Lisboa é sinalizado a partir de uma legenda, assim como vários outros momentos relevantes da intriga restam explícitos por meio de calendários estrategicamente enquadrados, como o dia da chegada ao hotel (pl. 9), o do interrogatório policial (pl. 222) e o da eclosão da Revolta dos Marinheiros (pl. 397). Os relógios também aparecem em destaque ao longo da película, o que pode apontar para uma escolha do realizador em manter a cronologia dos episódios narrativos marcada. Quando não se utiliza desses recursos concretos, há festividades, como o Ano Novo e o Carnaval, que também auxiliam nessa orientação temporal.

Adiante, Ricardo Reis passa a se encontrar com Fernando Pessoa, cujo espírito lhe aparece cerca de um mês após a morte física e com quem conversa sobre a vida, a política e as notícias de jornais. Em todos esses encontros, observa-se um olhar paternal de Pessoa para Ricardo Reis, como quando o cobre para protegê-lo do frio (pl. 238), ou quando lhe chama à responsabilidade ao saber que o amigo está em dúvida sobre reconhecer, ou não, a paternidade de uma criança (pl. 340), repreendendo seu comportamento em relação aos compromissos parentais.

Reis, por sua vez, também demonstra um caráter filial, quando se mostra ansioso pelos próximos encontros, perguntando, tal qual um infante, se o amigo voltaria: “Promete?” (pl. 64). Do mesmo modo, assim age quando procura por Pessoa em momentos de dificuldades, como na saída do comício fascista (pl. 385), ou chora em seu ombro com o rosto virado para ele, em um momento de fragilidade (pl. 403). É como se houvesse, de fato, um instinto protetor que ligasse pai e filho, criador e criatura, ortônimo e heterônimo, característica ressaltada por Botelho a partir dos recortes do texto-fonte de que se utiliza, bem como da performance do ator que encarna Ricardo Reis – Chico Diaz –, que expressa a emoção com os atos de cuidado de seu criador ficcional primevo e corre – literal e metaforicamente – em busca dos encontros com ele, sempre com olhar de afeto.

Figura 4 – Fernando Pessoa cobre Ricardo Reis, para protegê-lo do frio



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 238).

Figura 5 – Ricardo Reis busca consolo em um momento de fragilidade



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 403).

Em relação aos recortes do texto-fonte, é oportuno mencionar uma característica do realizador, com reflexos diretos na construção do personagem Ricardo Reis: João Botelho, no que concerne à linguagem verbal, atém-se quase na totalidade do discurso às palavras de Saramago. Nas entrevistas concedidas na época da divulgação do filme, ele costumava reiterar: “Não é o romance, mas o romance está lá”⁴⁷. Essa estratégia é também perceptível em outras adaptações, como no *Filme do desassossego*, em que percebemos a junção do texto fragmentado – e literal – de Fernando Pessoa, com a utilização das palavras do poeta, ora faladas ora cantadas pelos personagens.

⁴⁷ Disponível em:

<https://www.abrilabril.pt/cultura/joao-botelho-adapta-o-ano-da-morte-de-ricardo-reis>. Acesso em: 02 nov. 2020.

Em outras palavras, o realizador preza por não enfatizar adições ou transformações propriamente ditas em relação ao texto do romance. Isso não significa, naturalmente, que estamos tratando sobre fidelidade ou infidelidade da adaptação, uma vez que “dentro de um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, a adaptação se torna apenas um outro texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo” (Stam, 2006, p. 24). O que queremos ressaltar, por ora, é que os parâmetros utilizados por Botelho para a produção de sentido, quanto ao *corpus* da pesquisa, envolvem outros recursos que não a mudança no texto e na cronologia da narrativa do romance.

Assim, o adaptador se utiliza literalmente do texto-fonte, mas as suas estratégias diversificadas, sobre as quais trataremos adiante, acabam por marcar uma forma icônica e, portanto, não verbal, que funciona como releitura, de modo que, nas ideias de André Bazin (1991), há uma equivalência de formas no processo de transmutação de linguagens. Nesse viés, o autor acrescenta: “Quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba seu equilíbrio, mais também ela exige um talento criador para reconstruir de acordo com um novo equilíbrio, de modo algum idêntico, mas equivalente ao antigo” (Bazin, 1991, p. 96).

Genilda Azerêdo (2013), no mesmo sentido, levando em consideração que o texto fílmico pode ser tão simbólico quanto o verbal, inclusive devido à heterogeneidade de sua linguagem, assinala uma questão crucial para a adaptação: “como fazer o espectador ver – em termos fílmicos – aquilo que ele já viu em linguagem literária? Sem criatividade e inventividade, por parte do cineasta, o resultado será um *déjà-vu*” (p. 128).

Como exemplos dessa inventividade, pode-se mencionar o uso da fotografia em preto e branco de *O ano*, com a boa utilização da técnica do claro e escuro, o aproveitamento da trilha sonora, os planos longos, recursos que podemos citar, *a priori*, como marcas do autor.

Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva (2013, n.p.) reitera essa ideia, na medida que, ao discutir a obra, aponta:

A narrativa fílmica se constrói com referências visuais ao cinema do passado, aspecto que se faz presente nas metodologias de atuação [os atores adotam tons mais teatrais, reforçados por olhares, projeção de voz, movimentação gestual], na fotografia [que apela para recursos como névoa, iluminação dos rostos femininos, que no cinema dos anos 30 evidenciava a beleza das atrizes, promovendo o culto à ideia de diva hollywoodiana], na trilha sonora [dramática, sobretudo em sequências em que se percebe de forma mais acentuada a referência aos melodramas, como durante a cena em que Reis examina a mão de Marcenda] e na montagem [*fade in* e *fade out*, sobreposição de imagens, cortes secos].

Ainda para ilustrar esse viés de engenhosidade, pode-se fazer referência ao momento do filme que remonta ao carnaval. Sendo um evento que, naturalmente, sugere o disfarce, o fingimento, a máscara, a proteção da realidade, temas tão caros à obra pessoana, e cuja criação do próprio Ricardo Reis heterônimo é um ótimo exemplo, o médico-poeta está fantasiado de domador, e Pessoa, de morte.

Metaforicamente, seria a sobrevida do primeiro uma tentativa de domar a morte? Destaque-se, nessa sequência, ao longo da perseguição de Reis ao amigo, três grandes bonecos que param em fileira e olham em direção à câmera. Simbolizariam, portanto, a tríade pessoana – Caeiro-Campos-Reis – e a grandeza que ela tem perante o personagem morto? Ainda, ao longo dos planos em que Reis corre em busca do amigo, a chuva intensa e a trilha sonora de suspense dão o tom da ansiedade do personagem e, portanto, de sua expressividade no novo meio semiótico. Isso porque, como se viu, o diálogo com o folião fantasiado de morte – Pessoa ou uma representação inconsciente dele – é, como a maior parte dos diálogos, colado ao texto saramaguiano.

Em relação ao eixo temático mundano ou material, observamos, como já apontado ao tratar do romance, um Ricardo Reis que passa a se relacionar concomitantemente com duas mulheres, o que aponta para uma representação simbólica de sua contradição, fato que permeia toda a obra e, de maneira mais explícita, tem como signo as relações com Lúdia e Marcenda.

Ora, Lúdia é a camareira do hotel que lhe inspira desejos sensuais – que são correspondidos – e tem um irmão militante de esquerda, de quem é muito próxima; e Marcenda é a filha do Dr. Sampaio, uma personagem politicamente conservadora e próxima do regime político em vigor. Com Lúdia, Ricardo Reis passa a ter encontros sexuais constantes; com Marcenda, que lhe desperta interesse, curiosidade e afeto, também recíprocos, tem conversas em locais públicos ou, no máximo, passa a beijá-la.

Como já discutido em seção anterior, Lúdia simbolizaria a carne, o popular, o ordinário, o que colocaria o médico-poeta mais próximo do humano e, mais que isso, da realidade que os cercava; Marcenda representaria o espírito, o erudito, o platônico, o extraordinário, o que colocaria Reis em um *status* social elevado.

Adriano Schwartz (2004, p. 135) afirma, nesse sentido, que “Lúdia é associada ao campo da ação e Marcenda, ao da ausência”, argumento com o qual concordamos, uma vez que observamos uma Lúdia que cuida do quarto de hotel e, em momento posterior, da própria casa de Reis, atende os desejos sexuais do médico-poeta e, de toda forma, também aos seus

próprios⁴⁸, demonstra ciúmes de Marcenda e, além disso, debate com ele sobre temáticas sociopolíticas que, muito embora sem estudo formal, vivencia no cotidiano. Marcenda, a seu turno, sob o signo de sua paralisia, ausenta-se das possibilidades amorosas, não vai a Fátima, como supusera Reis e, por fim, despede-se definitivamente por meio de uma carta de amor – como as outras, ridícula, como diria Álvaro de Campos, não fosse o desgosto que causa a Ricardo Reis, no momento que lê suas palavras.

A partir desse pressuposto, deduzimos que desrespeitar a pureza de Marcenda significaria romper com as tradições que a classe a que ela pertencia valorizava, sobretudo em relação à virgindade, o que levaria inclusive a uma possível assunção de responsabilidade por parte de Ricardo Reis, como um casamento compulsório. A mesma situação não ocorreria com Lúcia, uma vez que, sendo de uma classe socialmente inferior e despida de poder, esse centralizado na figura do médico-senhor-doutor-poeta, apresentava-se sem tantas regras delimitadas, percepção que envereda, novamente, pelo viés machista e preconceituoso.

O próprio texto-fonte, em episódio que também foi transposto para a adaptação, materializa essa discussão em uma conversa entre Fernando Pessoa e Ricardo Reis, logo após a descoberta da gravidez de Lúcia:

Das duas, qual é a mãe a sua Lúcia ou a sua Marcenda, salvo se ainda há uma terceira mulher, com você tudo é possível, Não há terceira mulher, não casei com Marcenda, Ah, quer dizer que da sua Marcenda só poderia ter um filho se casasse com ela, É fácil concluir que sim, você sabe o que são as educações e as famílias, Uma criada não tem complicações (Saramago, 2010, p. 323).

A expressão *uma criada não tem complicações* contém um expressivo teor misógino e pedante e é compartilhada pela dupla Reis-Pessoa com a naturalidade de quem trata sobre uma matéria vulgar, típica daquela sociedade em que uma mulher respeitável deveria cumprir requisitos pré-estabelecidos e evitar atitudes que a retirassem do patamar de credibilidade, como a vivência livre de sua sexualidade.

Aliás, no romance, recuperando as discussões desenvolvidas na seção anterior, o tom preconceituoso e, não raro, agressivo é utilizado para se remeter a Lúcia desde a sua descrição, pouco antes do primeiro encontro com Ricardo Reis:

⁴⁸ Lúcia ainda se questiona acerca de sua posição como mulher e sofre consciente e, portanto, ativamente, pela sua situação: “pela primeira vez pergunta a si mesma o que vem fazer a esta casa, ser a criada do senhor doutor, a mulher-a-dias, nem sequer amante, porque há igualdade nesta palavra, amante, amante, tanto faz macho como fêmea, e eles não são iguais, e então já não sabe se chora pelos mortos de Badajoz, se por esta morte sua que é sentir-se nada” (Saramago, 2010, p. 404).

Lídia tem quê, os seus trinta anos, é uma mulher feita e bem feita, morena portuguesa, mais para o baixo que para o alto, se há importância em mencionar os sinais particulares ou as características físicas duma simples criada que até agora não fez mais que limpar o chão, servir o pequeno-almoço e, uma vez, rir-se de ver um homem às costas doutro, enquanto este hóspede sorria (Saramago, 2010, p. 87).

Em algumas passagens, inclusive, Lídia é vista com contornos de prostituta, como se vê em trechos como “Lídia treme, só sabe dizer, Tenho frio, e ele cala-se, está a pensar se deve ou não beijá-la na boca, que triste pensamento” (Saramago, 2010, p. 96). No mesmo sentido, o seguinte excerto:

Lídia que entra furtiva e lhe pergunta, Está zangado, e ele mal responde, seco, assim à luz do dia não sabe como deverá tratá-la, sendo ela criada poderia apalpar-lhe libertinamente as nádegas, [...] será ou não sua obrigação pagar a Lídia, dar-lhe presentes, meias, um anelzito, coisas próprias para quem tem vida de servir (Saramago, 2010, p. 104-105).

É interessante observar o duplo sentido da expressão *vida de servir*, uma vez que pode induzir à tendência de pensamentos de Reis, no que se refere a Lídia, que lhe parecia quase sempre disponível para serviços domésticos e sexuais, como se observa em “Lídia serve para arrumar a casa e para certas faltas, embora, ironia suprema, preencha com esse pouco toda a parte preenchível de vazio” (Saramago, 2010, p. 332), ou em “desesperado por se ver tão sozinho, não pensa em Marcenda, é de Lídia que se lembra, provavelmente porque está mais ao alcance da mão” (Saramago, 2010, p. 435).

Quando das poucas indisponibilidades da criada-amante, julgamentos outros surgem no pensamento de Reis, com subtextos de rancor e de descontentamento: “Em noites assim frias costumava Lídia pôr-lhe uma botija de água quente entre os lençóis, a quem o estará ela fazendo agora” (Saramago, 2010, p. 226).

Em outros momentos da narrativa, o tom machista de Ricardo Reis é revelado por ele mesmo ou pela voz do narrador. A mulher é sempre relegada a um lugar inferior ou de incapacidade emocional ou intelectual, como em: “Com essas persuasivas palavras a multidão acomodou-se, as mulheres murmurando como é costume seu, os homens fazendo de conta que não tinham ouvido (Saramago, 2010, p. 66). Na sequência do terremoto, a suposta fragilidade feminina também foi ressaltada pelo narrador: “Vamos morrer, disse Lídia, mas não se agarrou

ao homem que estava deitado a seu lado, como devia ser natural, as frágeis mulheres” (Saramago, 2010, p. 362)⁴⁹.

É interessante mencionar, ainda, que esse traço do personagem não é reforçado somente em seu romance com Lídia, sobretudo pelo abismo social que os separa e pela relação de poder que se esboça, mas também se explicita nos julgamentos que faz de Marcenda. Isto é, independentemente da mulher com que se relacione ou sobre a qual se discuta, no pensamento e nas atitudes de Reis, aponta-se para uma inferioridade do feminino, como se observa no seguinte excerto, em que o médico-poeta se surpreende com a perspicácia da menina Marcenda, como costuma chamá-la:

sem dúvida concluiu o curso liceal e só por ter tão dramaticamente adoecido terá abandonado uma faculdade qualquer, direito ou letras, letras de preferência, que direito não é tão próprio das mulheres, o árido estudo dos códigos, além de já termos um advogado na família, ainda se fosse um rapaz para continuar a dinastia e o cartório, mas a questão não é esta, a questão é a confessada surpresa de vermos como uma rapariga deste país e tempo foi capaz de manter tão seguida e elevada conversa, dizemos elevada por comparação com os padrões correntes, não foi estúpida nem uma só vez, não se mostrou pretenciosa, não esteve a presumir de sábia nem a competir com o macho, com o perdão da grosseira palavra, falou com naturalidade de pessoa, e é inteligente, talvez por compensação do seu defeito, o que tanto pode suceder a mulher como a homem (Saramago, 2010, p. 129-130).

A longa citação se justifica pelo fato de ser ilustrativa da argumentação que ora levantamos, dado que, *a priori* e de maneira mais explícita, os alvos das diminuições e das humilhações direcionam-se a Lídia. Entretanto, observamos a surpresa de Ricardo Reis pelo fato de Marcenda, uma jovem privilegiada e com acesso à melhor educação, não ter sido estúpida nenhuma vez, como era esperado pelos padrões correntes, ao passo que deduz que aquela rara inteligência seria compensação da sua deficiência. Inferimos, pois, que o traço misógino de Reis foi importante na construção do personagem, como se observa nos excertos romanescos, em que as referências diminutivas a Marcenda são ressaltadas, em paralelo aos comentários degradantes direcionados a Lídia.

Na adaptação, sob o mesmo viés, podemos levar em consideração as reflexões de Stam (1992, p. 38), quando, ao questionar como o cinema, dominado pelo homem, trata o discurso

⁴⁹ O tom machista de Ricardo Reis é tão reiterado em ambas as obras que se espraia até mesmo para as radionovelas que escuta, bem como para as suas conversas com Fernando Pessoa: “até mesmo um noivo, se o vier a ter, não ousará perguntar-lhe, És virgem, neste meio social, por enquanto, parte-se do princípio de que sim senhor é virgem, mais tarde se verá, na ocasião própria, com escândalo se afinal não era” (Saramago, 2010, p. 130); “A Lídia é uma criada, E a Ofélia era dactilógrafa, Em vez de falarmos de mulheres, estamos a falar das profissões delas” (Saramago, 2010, p. 339).

da mulher, conclui: “A maneira como as pessoas tratam o discurso do outro, especialmente o daqueles que se encontram em posição de relativa impotência, revela atitudes em relação à circulação de palavras alheias típicas de culturas inteiras”. Essa constatação vai ao encontro ao que os dois autores, Saramago e Botelho, apresentaram ora de maneira sutil, ora de modo assertivo em suas respectivas obras, levando-se em consideração, ainda, no caso da adaptação fílmica, que “o poder também pode ser adaptado” (Hutcheon, 2013, p. 232).

É interessante, ademais, estabelecer um cotejo em relação à Lídia, outrora musa das odes de Ricardo Reis e, portanto, pertencente ao contexto da heteronímia pessoana, e a Lídia engendrada por Saramago e, adiante, adaptada por Botelho. Nas ideias de Antônio Manuel Ferreira (1994, p. 155):

Nas odes de Ricardo Reis, Lídia é pouco mais que um nome, não é uma mulher realmente viva, mas uma figura paralisada, silenciosa, sem vontade. Como estátua animada pelos interesses discursivos do poeta, ela deve apenas ouvir, ver e obedecer, sem nunca interferir no rumo das reflexões ou dos acontecimentos que as dinamizam. Lídia não é uma companheira de viagem e descoberta, é um ouvinte sem memória pessoal. Por isso, não pode ser um interlocutor interessado e participante. Quem comanda, quem impõe as regras do encontro fictício é sempre o homem.

Saramago e Botelho, como visto, subvertem esse tom etéreo da musa das odes e, ao transmutá-la para as narrativas – romanesca e fílmica –, ofertam-lhe voz ativa, intensidade nos discursos e nas posições, ainda que permaneça como alvo de situações e de pensamentos misóginos por parte de seu amante. Em outras palavras, ainda que Reis ouça suas angústias familiares e suas percepções acerca do contexto político, muito embora importadas de seu irmão, quem comanda, como sugere Ferreira, continua sendo ele próprio.

O fato é que, em ambos os textos – literário e fílmico – observamos essa dualidade entre Lídia e Marcenda: aquela livre em seus desejos⁵⁰, esta aprisionada em suas limitações – físicas,

⁵⁰ “Meia hora depois, a porta abriu-se. Lídia, tremendo da longa travessia por escadas e corredores, enfiou-se na cama, enroscou-se, perguntou, Então, o teatro foi bonito, e ele disse a verdade, Foi, foi bonito” (Saramago, 2010, p. 100).

políticas e sociais⁵¹; aquela que brada e chora⁵², esta contida em palavras estudadas, ditas em tom de voz baixo e sem alterações⁵³; aquela que se posiciona sobre seus ideais⁵⁴, esta que apenas se conforma com o que lhe é concedido pelo pai, pelos médicos e pela religião⁵⁵.

Temos, pois, a partir dessa antítese, por vezes caricata, entre as duas mulheres de Ricardo Reis, associada aos comentários pejorativos do médico e de seu amigo, mais uma crítica dos (re)criadores Saramago-Botelho aos ditames da época, que, por infortúnio, ainda reverberam na contemporaneidade, muitas vezes mascarada pela hipocrisia social.

Ainda no eixo temático material, Reis se depara com uma notificação para depor à Polícia de Vigilância e Defesa do Estado. A partir desse fato, Dr. Sampaio interdita o contato e a amizade de Marcenda com o médico, uma vez que o interrogatório poderia significar que ele estaria politicamente do lado oposto ao seu. A proibição é recebida com tristeza por Marcenda (pl. 173), mas ela resolve desobedecer ao pai e marcar, por meio de correspondência (pl. 176), um encontro furtivo com Reis no Alto de Santa Catarina.

Na oportunidade, são observados tanto por Fernando Pessoa, que estava com Reis antes da chegada de Marcenda, quanto por dois senhores que lançam hipóteses maliciosas a respeito do casal (pls. 186-187), outro símbolo explícito daquele tempo conservador, que pregava a moral e os bons costumes como princípios a serem seguidos, além de sinalizar a vigilância do regime, que acabava por fazer de qualquer pessoa um suspeito de transgredir os imperativos vigentes.

Esse último ponto também é ressaltado na película pela observação constante do gerente do Hotel Bragança, Salvador (pls. 120, 128, 130), pelo olhar curioso das vizinhas da nova

⁵¹ “no instante seguinte era a boca de Marcenda que ele beijava, e ela a ele, segundo e já voluntário beijo, então como uma alta cascata, trovejando, o sangue de Ricardo Reis desce às profundas cavernas, metafórico modo de dizer que se ergue o seu sexo, morto afinal não estava, bem que eu lhe tinha dito que não se preocupasse. Sentiu-o Marcenda, por isso se afastou, para tornar a senti-lo se aproximou outra vez, e juraria que não se fosse interrogada, virgem louca, mas as bocas não se tinham separado, enfim ela gemeu, Tenho de ir” (Saramago, 2010, p. 258-259).

⁵² “O meu irmão veio com o barco, Então, Vai ser uma desgraça, uma desgraça, Ó criatura, não sei de que estás a falar, explica-te por claro, É que, interrompeu-se para enxugar os olhos e assoar-se, é que os barcos vão revoltar-se, sair para o mar” (Saramago, 2010, p. 362-363).

⁵³ “Escreva-me, deixo-lhe a minha morada, não, escreva-me antes para a posta-restante, pode meu pai estar em casa na altura da entrega do correio” (Saramago, 2010, p. 160).

⁵⁴ “Será outra horrível verdade, mas o meu irmão diz que enquanto os pobres estão na terra e padecem nela, os ricos já vivem no céu vivendo na terra, Sempre me respondes com as palavras do teu irmão, E o senhor doutor fala-me sempre com as palavras dos jornais” (Saramago, 2010, p. 349).

⁵⁵ “qualquer dia sou capaz de ir a Fátima para ver se a fé ainda pode salvar-me. Tem fé, Sou católica, Praticante, Sim, vou à missa, confesso-me, comungo, faço tudo o que os católicos fazem. Não parece muito convicta” (Saramago, 2010, p. 159).

morada de Reis, que além de espreitarem todo o movimento do novo residente, utilizam recursos escusos para ouvir por entre as paredes do apartamento ao lado (pl. 259), pela enfermeira que vigia o encontro de Ricardo Reis com Marcenda no consultório (pl. 291) e, finalmente, pelo agente Victor, funcionário da Polícia atento à rotina do médico (pl. 266), que representa, nas ideias de Grünhagen (2021, p. 49), “o poder repressivo do fascismo”.

Convém ressaltar que a ambivalência da personagem Ricardo Reis, no que se refere às suas vivências materiais e espirituais, também é constantemente pontuada na obra fílmica. Um exemplo é quando observamos a personagem declamar, aos brados, de maneira emocionada e em estado de agitação sobre a chegada das tropas de Badoglio a Addis-Abeba⁵⁶.

Em sua última frase – “Estão mulheres violentadas, trespassadas por lanças, postas contra os muros, caídas!” (pl. 301) –, observamos Reis chutar com fúria uma cadeira e, ainda no mesmo plano, declamar uma sequência de odes líricas, o que deixa em evidência os dois lados da personagem, o mundo real, com invasões beligerantes e iminência de revoltas, e o espiritual, com a poesia melódica das odes compostas em homenagem às musas. Esse momento do filme será retomado no capítulo 2 (seção 3) desta pesquisa.

Outro exemplo que explicita a indeterminação de Reis é a sua ida a Fátima, cuja análise mais pormenorizada será feita no capítulo 3 (seção 4) deste estudo. Por ora, entretanto, ele merece um comentário inicial, uma vez que ilustra o paradoxo ricardiano.

Há, inicialmente, um momento real e outro onírico. No primeiro, vemos o trajeto de Reis no trem (pl. 305) e o encontro com os fiéis (pl. 318); o segundo, enfatizado por uma sutil transparência no tom sépia e menos brilho, Reis sonha que ele próprio, e não a Virgem, cura o braço enfermo de Marcenda (pl. 309) e, por isso, passa a ser venerado pela multidão que acompanha o cortejo.

A cena, risível em muitas camadas, já que Reis não é religioso, mas vai a um santuário, deseja encontrar Marcenda em Fátima, mas não agenda o encontro, tampouco parece

⁵⁶De acordo com Sara Grünhagen (2021, p. 52), “a Etiópia era um dos poucos territórios africanos independentes e, a começar por sua dimensão e posição geográfica estratégica no chamado Chifre da África, já tinha sido alvo de uma tentativa frustrada de invasão pela Itália no século XIX. [...] Ambos os países, Itália e Etiópia, eram membros da Sociedade das Nações [*League of Nations*], criada pelo Tratado de Versalhes (1919) após o fim da Primeira Guerra Mundial e precursora da atual ONU, de modo que as ofensivas italianas vinham sendo denunciadas à organização pelo Negus, o imperador etíope Haile Sellassie, sem sucesso. [...] O confronto direto entre os dois países estourou em outubro de 1935 e durou até maio de 1936: o país africano não tinha os recursos da potência europeia, que não apenas bombardeou cidades como utilizou armas químicas em sua tática ofensiva. Com o exército etíope derrotado, o Negus parte a 2 de maio para o exílio em um navio de guerra inglês, e os italianos comandados pelo marechal Pietro Badoglio chegam a Addis-Abeba no dia 5, o que leva Mussolini a fazer um discurso já no dia 9, em Roma, proclamando que a Itália agora tinha, ‘finalmente’, o seu Império”.

compreender o porquê de ter ido até aquele lugar, transparece o olhar crítico de Saramago, que evoca a passagem bíblica de Lázaro, enfatizado por Botelho.

Ricardo Reis assentiu com a cabeça, nem deu pelo movimento, sim senhor o destino, confiemos que debaixo daquela árvore alguém espete uma cruz para edificação de futuros viajantes, um padre-nosso por alma de quem morreu sem confissão nem santos óleos, mas já a caminho do céu desde que saiu de casa, E se este velho se chamasse Lázaro, e se aparecesse Jesus Cristo na curva da estrada, ia de passagem para a Cova da Iria a ver os milagres (Saramago, 2010, p. 276-277).

Ainda acerca da passagem por Fátima, a partir da leitura de um Ricardo Reis neopagão, avesso ao cristismo e à Igreja como instituição, como anteriormente se discutiu quando da análise do heterônimo, infere-se que ele não poderia conceber explicações fundamentadas em uma santa com poderes excepcionais e milagrosos.

O fato foi bem destacado por Botelho, ao transpor para o audiovisual um Ricardo Reis que visita o santuário de Fátima com um olhar ora absorto e desorientado, ora incrédulo e apático. Em paralelo, percebe-se uma crítica em relação a um mundo contemporâneo, sobretudo no que concerne à época de produção do filme, em que se observava a ascensão de governos extremistas que, transportados para 1936, seduzem pessoas do povo facilmente manipuladas pela religião e pelo regime político.

Outro excerto do filme relacionado ao eixo material da obra, especialmente em seu viés de crítica política, é o momento de metaficção em que as gravações do filme *A revolução de maio*⁵⁷, de Antônio Lopes Ribeiro, são evocadas numa sequência que coloca Victor, o agente policial de *O ano*, como protagonista de uma cena de *A revolução*.

De acordo com Bernardo (2010, p. 9), “a metaficção é um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma”. No caso da adaptação investigada, poderíamos inclusive ampliar essa ideia, afirmando que, em *O ano*, a ficção acaba se triplicando por dentro, em razão de nos depararmos com um filme que trata de outro filme que, por sua vez, está contido em um romance.

Genilda Azerêdo (2013), por sua vez, ressalta que se trata de um tipo de texto que revela propositadamente os mecanismos da produção de uma obra. Estudá-la, portanto, “também significa desenvolver aguçamento crítico, transformar o encantamento artístico em posicionamento político e estético” (Azerêdo, 2013, p. 185).

⁵⁷ O filme será objeto de análise em seção própria desta pesquisa.

Ora, ao escolher trazer para o filme a passagem romanesca que envolve um filme subsidiado pelo governo da época para se autopromover e, sobretudo, com o tom cômico-irônico bem aproveitado do texto saramaguiano, o realizador apresenta, por meio da metaficção, “uma ficção que não esconde o que é” (Bernardo, 2010, p. 42), um viés crítico latente, tendo em vista, ainda, que “a presença do passado nas obras atuais não se manifesta de modo diacrônico, como nos manuais de história literária, mas de modo sincrônico, que é o modo da memória” (Perrone-Moisés, 2016, p. 96).

Nesse sentido, Victor, símbolo do poder vigente, exala um fétido odor de cebola, que acaba servindo-lhe como índice, na perspectiva peirciana⁵⁸, ou um *leitmotiv*⁵⁹, ao longo da narrativa. Metaforicamente, a atuação policial da época elevava o regime, fato retratado de maneira metódica no filme *A revolução de maio* – patrocinado pelo governo, repita-se –, ao tempo que poluía e enojava a sociedade, vítima de suas perseguições e atrocidades. No filme de Botelho, a inserção da película de Lopes Ribeiro tem, ainda, ares cômicos, ao apresentar Victor encenando a ele mesmo, ou seja, um típico policial de primeira patente que, subordinado a outras autoridades, atendia aos preceitos vigentes com comportamentos ufanistas e, por vezes, atrapalhados.

Na cena gravada para *A revolução* metaficcional, Victor dialoga com Lopes Ribeiro e diz que a polícia não pode ficar malvista (pl. 357) a partir daquela montagem, o que sugere, de forma cômica, que não se podia expor a ineficácia da instituição em um filme encomendado pelo regime para fazer, de modo inverso, a sua apologia. Vemos, ainda, um diretor de fotografia alemão⁶⁰ (pl. 358), o que sugere uma convivência política e uma proximidade do Estado Novo português com o nazismo e sua propaganda ideológica feita por meio do cinema.

⁵⁸ De acordo com Peirce (2017), índices são signos que mantêm conexão real com a existência de um objeto particular. No caso de Victor, o odor de cebola seria um indício da sua presença próxima, o que é observado inclusive pelo próprio Fernando Pessoa, ficcionalizado na obra de Saramago. No episódio em que esquece o caminho da casa de Reis, utiliza o índice para encontrá-lo: “Hoje, o que me ajudou foi um rasto de cebola, Um rasto de cebola, É verdade, um rasto de cebola, o seu amigo Victor parece não ter desistido de o vigiar” (Saramago, 2010, p. 295).

⁵⁹ Termo difundido pela prática musical de Wagner, consiste no motivo principal, ou seja, “uma unidade mínima musicalmente significativa que tende a repetir-se ao longo da partitura” (Reis, 2018b, p. 179). Transubstanciando-se a ideia para o cinema, o *leitmotiv*, dada a sua repetição ao longo da narrativa e sem a obrigatoriedade de se apresentar com caráter musical, antecipa a chegada ou o envolvimento de algum personagem na ação, como se deu no famoso assobio de *M* (1931), de Fritz Lang, que anunciava a presença do assassino. Em *O ano*, o cheiro de cebola denuncia o aparecimento do agente Victor e, por isso, pode ser considerado seu *leitmotiv*.

⁶⁰ De acordo com Sara Grünhagen (2021), Isidoro Goldberger foi o diretor de fotografia alemão que trabalhou com Antônio Lopes Ribeiro na realização do filme *A revolução de maio* e teve a sua refiguração, ainda que sutil, em *O ano*.

Figura 6 – Gravação do filme *A revolução de maio*, como cena de metaficção em *O ano*; no plano, vemos a representação do realizador Antônio Lopes Ribeiro e de um diretor de fotografia alemão



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 358).

Gustavo Bernardo (2010), acerca desse processo, reflete:

A metaficção desconfia da realidade, logo desconfia do realismo; A metaficção desconfia do autor, logo desconfia também do leitor. A metaficção desconfia de si mesma, logo desconfia de qualquer presunção de identidade. Sua característica principal é a autoconsciência, mas uma autoconsciência irônica e, de certo modo, trágica. Ao se voltar para si mesma, ela se põe à beira de um abismo (p. 52).

O autor, ao sinalizar a desconfiança da metaficção como processo e apontar a autoconsciência como sua principal característica, investe nos sentidos passíveis de serem construídos a partir de sua utilização. Em *O ano*, observamos tanto uma ironia cômica, com a atuação – dupla – do personagem Victor, quanto a tragicidade que uma influência alemã, se ampliada simbolicamente do *set* de filmagem para a gestão do país, poderia trazer para o contexto português da época da narrativa.

O personagem alemão assinala, assim, uma parceria na gravação metaficcional de *A revolução* e, metaforicamente, uma cooperação entre dois países com lideranças totalitárias e emergentes, “um caso não sem ironia, visto que, como outros alemães com os quais Lopes Ribeiro já trabalhara [...], tratar-se-ia em princípio de um judeu fugindo precisamente do regime que jornais como *O Século* elogiavam” (Grünhagen, 2021, p. 124).

No mesmo sentido, assevera Luís Reis Torgal, em sua obra *Cinema e propaganda no Estado Novo* (1996):

O que sucedeu [...] é que vários actores e técnicos alemães e de outras nacionalidades vieram para Portugal. O nosso país tornou-se uma espécie de “Hafen der Hoffnung”, de “Porto da Esperança”, onde passaram a chegar, a partir dos anos 30, principalmente judeus de várias origens, fugidos aos perigos, cada vez mais evidentes, da fúria nazi (Torgal, 1996, p. 305).

A ironia, então, resta evidente, à medida que os operadores alemães, muitas vezes, judeus, fugiam das perseguições nazistas, mas passavam a trabalhar com realizadores portugueses que, exaltando os feitos do salazarismo, equiparavam-se aos ideais que lhes ameaçavam a eles próprios. A minúcia pensada, inicialmente, por Saramago⁶¹, foi bem aproveitada por Botelho na adaptação, por meio de uma única fala proferida pelo assistente de direção, em sua língua-mãe: “*ein gross plano do polizei*”⁶².

Sara Grünhagen (2021) ainda traça uma interessante reflexão acerca desse episódio romanesco, que pode ser trazida, com a devida adaptação, para a obra filmica:

o narrador vai operar aqui [no trecho de metaficção] como uma câmera por trás da câmera, posição particularmente importante porque, nesse caso, é menos o resultado em si que interessa, isto é, o objeto artístico do filme realizado, e mais a sua produção: suas razões de ser, suas condicionantes, suas influências e seus criadores, devidamente creditados no romance (Grünhagen, 2021, p. 115).

No filme, o pensamento da autora é como que literalmente transposto para o audiovisual, na passagem do *telling* para o *showing*, ou, nas ideias de Gaudreault e Jost (2009), da narração para a mostração. Como se fora a perspectiva do narrador, vemos a produção da obra metaficcional: o diretor, seu diretor de fotografia alemão repleto de significados e prevendo, com gestos, o enquadramento do plano, a câmera, a claquete, tudo, enfim, que condiciona e aponta para a razão de ser daquele filme dentro do filme.

Ainda nessa sequência de metaficção, pode-se observar um plano em que Victor segura a claquete de gravação, contendo o título do filme, a cena, o plano e o *take*, como é de costume no rito de produção cinematográfica. Ocorre que, a partir da junção dos numerais, forma-se o número 1.761, o que pode sugerir o ano de 1761, fato que, certamente, não foi uma escolha vã do realizador. Nesse ano, Portugal vivenciou o maior terremoto desde o grande sismo que

⁶¹ “Estão nesta conversação quando se aproxima o operador, alemão, vindo da Alemanha, que diz, e o realizador entende-o, é natural, falou quase em português, *Ein gross plano do polizei*, também percebeu tudo o Victor, pôs-se imediatamente em posição, o assistente bateu a claquete, trás, A Revolução de Maio” (Saramago, 2010, p. 409).

⁶² Um grande plano da polícia.

destruiu o país em 1755⁶³, mas o governo da época, possivelmente para evitar o pânico da população que ainda vivia em uma cidade em ruínas, censurou as informações, omitindo os dados e os danos reais provenientes daquele fenômeno natural. Nesse sentido, não obstante os registros públicos escassos, os efeitos do terremoto, que atingiu a magnitude 8,5 na escala Richter⁶⁴, foram sentidos até no extremo norte europeu, como em Amsterdã e na Escócia e, além disso, um tsunami foi formado após os tremores (Borlase, s.d.).

O fato é que aludir, por meio dos números sutilmente apostos na claquete, a um ano em que houve o apagamento de informações sobre um evento grave, como um terremoto, em razão da censura imposta pelo governo, constitui um signo rentável a ser utilizado em um filme – *A revolução* – fomentado pelo governo ditatorial e, portanto, permeado pelos silenciamentos, contido, por sua vez e a partir da metaficção, em outro filme – *O ano* – que trata sobre um momento político-social repressor.

O personagem Victor, ainda, além de segurar a claquete, aponta um revólver engatilhado para alguém supostamente à sua frente, ameaçando: “Tudo preso, tudo preso” (pl. 359). Sendo assim, sob o manto das ameaças, das censuras e dos silêncios, mais uma vez, o realizador aponta para o viés crítico de suas escolhas, permeado pela comicidade e pelo traço irônico de Saramago, ao adaptar a obra literária.

⁶³ O terremoto lisboeta de 1755 foi devastador. O sismo destruiu $\frac{3}{4}$ da cidade, entre desmoronamentos, incêndios e a tsunami gerada no rio Tejo. Ainda, o fato aconteceu em 1º de novembro, data em que a Igreja celebra o Dia de Todos os Santos. Assim, em um país tradicionalmente católico, a data era celebrada com devoção nas igrejas, onde se encontrava grande parte da população quando do início dos tremores, e as velas acesas, ao caírem, auxiliaram a expansão das queimadas, o que representou uma infeliz coincidência que acentuou a tragédia. Para além da destruição natural inerente ao fenômeno, houve desdobramentos e conflitos nas esferas religiosa e intelectual, já que, enquanto a primeira tentava desvendar os fatores divinos que deram ensejo ao sismo, tentando se redimir dos pecados supostamente cometidos por meio dos Autos de Fé, em que pessoas do povo eram garroteadas e queimadas lentamente nas fogueiras, a segunda tencionava aferir explicações científicas. Os iluministas, dentre eles Voltaire, ironizavam as justificativas teológicas, alegando, em suma, que Deus não governava problemas humanos (BBC, 2024). É desse pensador o *Poema sobre o desastre de Lisboa*, cujos versos citamos: “Deus vingou-se e a morte os faz pagar seu crime? / As crianças que crime ou falta terão, qual? / esmagadas sangrando em seio maternal? / Lisboa, que se foi, pois mais vícios a afogam / que a Londres ou Paris, que nas delícias vogam? / Lisboa é destruída e dança-se em Paris. / Tranquilos a assistir, espíritos viris, / vendo a vossos irmãos as vidas naufragadas, / vós procurais em paz as causas às trovoadas”. Ressalte-se, por fim, que a reconstrução de Lisboa foi impulsionada pela ciência e pela atuação do Marquês de Pombal.

⁶⁴ Trata-se de uma ferramenta matemática desenvolvida, em 1935, pelos sismólogos Charles Richter e Beno Gutenberg, para medir a magnitude dos terremotos com base nas ondas sísmicas por ele geradas. Convencionou-se graduá-la entre 1 e 10, sendo 10 correspondente aos sismos de maior magnitude (National Geographic Brasil, 2024).

Figura 7 – Claquete encobrindo o rosto de Victor



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 359).

No trecho do filme que envolve o comício ocorrido no Campo Pequeno, cuja análise mais detida também será feita em capítulo próprio, depara-se, novamente, com a hesitação de Ricardo Reis: ele vai ao encontro de ideais fascistas, mas permanece sem dar palavra, observando o evento com ares de incômodo, culminando na sua saída do local antes do término do evento (pl. 383). Ao sair do local, que abrigava um signo expressivo do momento por que passava o país, Ricardo Reis exprime o desejo de encontrar Fernando Pessoa, seu mais profundo laço espiritual (pl. 385). Percebe-se, assim, retornando-se aos eixos material e espiritual de Ricardo Reis, que Botelho optou por manter o personagem com os dois lados muito marcados.

Ao passo que, no eixo filosófico-espiritual da obra, observamos o tempo de Fernando Pessoa acabar na terra e o aprofundamento das conversas com Reis, já que, em tese, significaria a despedida dos dois, percebemos, no eixo da matéria, uma grande perturbação: os ideais fascistas se aproximam com veemência, há uma ruptura afetiva com Marcenda, que nega o pedido de casamento de Reis, e Lúcia descobre uma gravidez, notícia dada ao pai da criança enquanto Lisboa passa por um breve terremoto (pl. 334), o que metaforicamente representa uma profunda inquietação da personagem.

No audiovisual, vê-se a fisionomia de pânico de Reis e de Lúcia, despídos na cama, enquanto acompanham os tremores com medo da morte. Assim que o sismo cessa, à medida que se ouve o choro, os passos apressados e os gritos desencontrados dos vizinhos, na banda sonora, na banda de imagem, Ricardo Reis, com olhos sobressaídos, absorvendo a novidade trazida por Lúcia, pergunta-lhe se ela deixará vir a criança.

Diante de todos esses desassossegos e com a eclosão da Revolta dos Marinheiros (pl. 394) que ocasiona a morte do irmão de Lúcia, Ricardo Reis decide abandonar o mundo terreno e acompanhar Fernando Pessoa em uma viagem sem volta para o mundo dos mortos.

Após a entrada de Pessoa e de Reis no Cemitério dos Prazeres, nos três últimos planos (pls. 412-414), o filme passa a ser em cores. Além disso, no plano que encerra a película com um *fade out*, vemos um exuberante pavão com a cauda aberta, em plano fechado, o que possibilita a percepção do seu colorido e dos detalhes de sua anatomia.

Figura 8 – Pavão em cores



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 414).

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015, p. 693), na obra *Dicionário de símbolos*, apresentam algumas simbologias no verbete “pavão”, dentre as quais destacaremos três:

[1] No Oriente Médio, eles [os pavões] são representados de um e de outro lado da Árvore da Vida: símbolos da alma incorruptível e da **dualidade psíquica do homem**.

[2] Na tradição cristã, o pavão simboliza a roda solar e, por esse fato, é um signo de **imortalidade**; sua causa evoca o céu estrelado.

[3] Na cultura hindu, é símbolo da beleza e do poder de **transmutação**, pois a beleza de sua plumagem é supostamente produzida pela transmutação espontânea dos venenos que ele absorve ao destruir as serpentes (grifo nosso).

Percebe-se que os três símbolos se relacionam metaforicamente com elementos contidos na obra e ressaltados pelo olhar do realizador. Inicialmente, como já foi discutido em algumas passagens da investigação, a dualidade de Ricardo Reis é explorada em vários vieses, imiscuindo-se por questões de ordem pessoal, política e existencial.

Em paralelo, vemos imbricadas as questões da transmutação e da imortalidade, uma vez que Ricardo Reis, em sua essência, é um desdobramento do ortônimo, como nos ensina as definições basilares sobre a heteronímia, e, em seguida, transmutado em personagens romanesco e filmico, como debatemos ao longo de todo o capítulo – assim como ao longo de toda a investigação. Essa transmutação também aponta para um viés imortal do personagem,

em razão de ser, sob o aspecto real e concreto, produto de autores canônicos, o que, por si, eleva-o a um lugar eterno. Sob a perspectiva ficcional, Ricardo Reis também escolheu a eternidade. A vida terrena, para ele, tornou-se tão desafiadora a ponto de eleger o além, a vida eterna, como destino, afinal, como ele próprio aponta em uma ode, “o resto é sombra de árvores alheias” (Reis/Pessoa, 2018, p. 121-122).

Ademais, e tomando como aspecto amplo os signos *árvore da vida, roda solar e céu estrelado*, contidos no mencionado dicionário, o pavão pode também simbolizar a liberdade, ou o desejo por sua retomada, tema que permeia toda a obra, em uma concepção crítica acerca do cerceamento dos direitos, haja vista os tempos sombrios da emergência do governo totalitário português.

No Brasil, nos anos de ditadura (1964-1985), o compositor cearense Ednardo, inspirado na literatura de cordel⁶⁵, compôs e gravou a canção *Pavão Misterioso*⁶⁶ (1974), immortalizada na interpretação performática de Ney Matogrosso⁶⁷, com uma ideia libertária, metaforicamente representada pelo alçar voo do pavão. Vejamos a letra da música, sobre a qual faremos uma breve digressão:

Pavão misterioso
Pássaro formoso
Tudo é mistério
Nesse teu voar

Ai se eu corresse assim
Tantos céus assim
Muita história
Eu tinha pra contar

⁶⁵ A origem e a autoria de *O romance do pavão misterioso*, na literatura de cordel, são controversos e oscilam entre lenda antiga do Nordeste sobre um pavão encantado que podia voar por léguas e a autoria de José Camelo de Melo Rezende, que teria escrito o cordel em meados de 1920, ou de João Melchíades Ferreira da Silva, que, supostamente, furtara a ideia, publicando a sua versão em 1923. De toda sorte, o folheto conta a história de Evangelista, um comerciante turco, e de Creuza, uma condessa grega que vivia no alto de uma torre, por ordem do seu pai, o conde D’Arles. Em uma rara aparição pública de Creuza, em uma procissão, eles se apaixonam e, para conseguir alcançá-la, Evangelista contrata os serviços de João Sem Medo, um inventor português que constrói um pavão voador, capaz de chegar até o alto da torre e raptar Creusa. O conde, furioso, manda seus soldados em busca da filha, mas, depois de aventuras e perigos, Evangelista e Creusa conseguem se casar.

⁶⁶ Disponível em: <https://www.letras.mus.br/ednardo/45611/>. Acesso em: 03 out. 2024.

⁶⁷ O intérprete gravou a canção no disco *As aparências enganam* (1993), em parceria com o Grupo Aquarela Carioca. No espetáculo *Bloco na rua*, assistido pela pesquisadora em 2019 e em 2023, Ney Matogrosso, artista consagrado pela perspectiva performática e transgressora de seu fazer artístico, e hoje octogenário, usou um adereço nos punhos semelhante à cauda do pavão e simulou, nos acordes finais da canção, o voo da ave. Em paralelo, a colorida projeção que se via no palco remetia à multiplicidade de cores do pavão e, metaforicamente, às possibilidades de um viés libertário de existência.

Pavão misterioso
Pássaro formoso
Tudo é mistério
Nesse teu voar

Ai se eu corresse assim
Tantos céus assim
Muita história
Eu tinha pra contar

Pavão misterioso
Nessa cauda
Aberta em leque
Me guarda moleque

De eterno brincar
Me poupa do vexame
De morrer tão moço
Muita coisa ainda
Quero olhar

Pavão misterioso
Pássaro formoso
Tudo é mistério
Nesse teu voar

Ai se eu corresse assim
Tantos céus assim
Muita história
Eu tinha pra contar

Pavão misterioso
Meu pássaro formoso
No escuro dessa noite
Me ajuda a cantar

Derrama essas faíscas
Despeja esse trovão
Desmancha isso tudo, oh
Que não é certo não

Pavão misterioso
Pássaro formoso
Um conde raivoso
Não tarda a chegar

Não temas, minha donzela
Nossa sorte nessa guerra
Eles são muitos
Mas não podem voar

(Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/ednardo/45611/>. Acesso em: 03 out. 2024.).

Na letra, composta em 1974, no auge do Regime Militar brasileiro, podemos observar vários elementos que apontam para o desejo de liberdade, como nos versos “Mas se eu corresse assim / tantos céus assim / tanta história eu tinha pra contar”, ou “Me guarda moleque / de eterno brincar”, ou ainda “No escuro dessa noite / me ajuda a cantar”, versos últimos que também sugerem o tom sombrio daqueles tempos silenciosos e silenciados, constituindo, portanto, um signo de denúncia.

No mesmo sentido, os desaparecimentos criminosos de militantes contrários ao regime, em sua maioria jovens, também são sinalizados na canção, por meio do apelo do sujeito lírico: “Me poupa do vexame / de morrer tão moço / muita coisa ainda / quero olhar”.

Além disso, não obstante os cerceamentos enfrentados, o sujeito lírico conta com o auxílio daquele pavão misterioso que, ao contrário da ave ordinária – e real – que não voa, consegue alçar voos, mesmo em ambientes soturnos: “Derrama essas faíscas / Despeja esse trovão / Desmancha isso tudo, oh / Que não é certo não”.

Por fim, demonstra otimismo ao refletir sobre o futuro, convicto de que os tempos de liberdade não tardariam: “Eles são muitos / mas não sabem voar”.

É válido, ainda, apontar a presença da canção, interpretada pelo autor Ednardo, na telenovela *Saramandaia*, escrita por Dias Gomes, importante dramaturgo e autor de ficções televisivas brasileiras, e exibida pela Rede Globo no ano de 1976⁶⁸, obra repleta de alegorias alusivas às repressões políticas e sociais e à constituinte necessidade humana por liberdade. O uso dessas alegorias, de acordo com Dilma Beatriz Rocha Juliano (2014, p. 3), “dificultava o veto das instituições de censura, pois fugiam à relação realista de referência direta com a qual estavam habituados os censores”.

Pavão Misterioso, além de ser a trilha de abertura da telenovela, o que já aponta para um simbolismo acerca das temáticas abordadas na obra, era a canção-tema do personagem Gibão, interpretado, na versão original, pelo ator Juca de Oliveira.

Esse personagem, construído sob o viés do realismo maravilhoso, nascera com asas e havia lutado, ao longo de toda a vida, para disfarçá-las da sociedade e evitar constrangimentos, liberando-se para utilizá-las apenas nas madrugadas e, portanto, na ausência de testemunhas. Ante o desejo de se casar, precisou revelar seu segredo para a esposa, que, assustada, acaba disseminando-o pela cidade. Gibão, em seguida, acaba se autorizando a sobrevoar livremente, e à luz do dia, a cidade onde mora, Saramandaia, além de outras distantes, como o Rio de

⁶⁸ A mesma emissora realizou uma nova versão da telenovela no ano de 2013.

Janeiro, São Paulo, Nova Iorque e Paris, como pode se observar pelos célebres monumentos turísticos retratados na sequência do audiovisual, que são vistos sob o alto voo de Gibão.

Dilma Beatriz Rocha Juliano (2014, p. 14) reflete sobre o desfecho do personagem:

Arrastado pela história de opressão, sua figura messiânica dirige-se ao futuro, seu voo é o da promessa, ele não é capaz de ‘salvar’ o passado opressor da obscuridade da história oficializada, mas, sim, de encaminhar os telespectadores para o futuro – promessa de felicidade.

A ideia de liberdade, ou da retomada desse direito, que permeia *Saramandaia* e é metaforicamente representada ora pelas asas do personagem, ora pela canção de abertura, ora pelos próprios diálogos sarcásticos dos personagens, cujo detalhamento ultrapassaria os limites deste estudo, coadunam-se com a discussão do pavão, misterioso e colorido, trazido por João Botelho em *O ano*.

Retornando-se, então, ao nosso objeto e aos últimos planos a película, os únicos em cores, percebe-se que a ambivalência que norteia todo o percurso de Ricardo Reis, como a impossibilidade de se realizar de maneira pragmática nas relações, embora houvesse afeto ou desejo, além da dificuldade de se posicionar diante de uma sociedade polarizada que exigia definições, pode ser materializada na última cena: no ambiente mórbido de um cemitério – também de maneira paradoxal chamado de *Cemitério dos Prazeres* –, onde o preto e branco do luto é o lugar-comum, vemos um Ricardo Reis, agora em cores, feliz e esperançoso em seguir para o outro lado da vida.

3 *COROA-ME DE ROSAS, E BASTA: O ANO E O DIÁLOGO INTERARTES*

O enredo de *O ano* é marcado pela pluralidade de artes que se imiscuem na narrativa e na vivência dos personagens, servindo como aparato para a tessitura de laços intertextuais. Longe de servirem como meros adornos da narrativa, elas estabelecem um diálogo em *mise en abyme* com a trajetória do protagonista e com o contexto político que o cerca e o incomoda.

Antes, porém, de abordar as obras ficcionais que se entrelaçam na confecção do romance e de sua adaptação e que constituirão objeto do presente capítulo, cabe rememorar a ampla pesquisa feita por Saramago em jornais da época, já comentada em seção anterior e cujas menções serão feitas ao longo de toda a pesquisa, sempre que se mostrarem rentáveis às discussões.

A imersão de Saramago pelos jornais daquele ano de 1936 constitui parte dos materiais preparatórios do romance, hoje digitalizados e disponibilizados pela Biblioteca Nacional de Portugal⁶⁹, e se dilui na malha narrativa de *O ano*, de modo que, de acordo com Gerson Luiz Roani (2003, p. 153-154),

a presença do artefato jornalístico [acaba sendo] fundamental para a criação do universo ficcional [...], pois configura-se como um dos recursos deflagradores da intertextualidade narrativa. [...] O romance [...] vai além, promovendo a elevação de outras vozes, muitas vozes dissonantes em relação ao enunciado dos jornais e em relação à leitura que a personagem Ricardo Reis realiza das páginas noticiosas.

No mesmo sentido, assevera Grünhagen (2021, p. 126-127):

em Saramago é como se o próprio jornal fosse investigado. Em outras palavras, o jornal é importante no romance não apenas porque funciona como uma fonte histórica, mas porque ele próprio surge como um fenômeno histórico a ser analisado; ele se revela por si só como um ator de construção da História. Sua função e penetração social, o fascínio que ele exerce e mesmo o seu alcance político são destacados e comentados pelo narrador, que será ao mesmo tempo editor e leitor dos periódicos que apresenta.

O suporte é, nesse contexto, tomado de maneira recorrente, para que Ricardo Reis se inteire acerca dos fatos daquele Portugal que ele reconhece após dezesseis anos de autoexílio no Brasil, o que lhe causa ora fascínio, ora repúdio. Saramago, no romance, e Botelho, na

⁶⁹ Os materiais preparatórios do romance constam no Espólio n.º 45/6-10 da Biblioteca Nacional de Portugal e podem ser integralmente consultados no site oficial da instituição. Disponível em: <https://purl.pt/13867/1/morte-ricardo-reis.html>. Acesso em: 07 jan. 2025.

adaptação, apresentam um personagem cercado cotidianamente por notícias de jornal, particularidade que, sem dúvidas, surge como traço importante para a construção do próprio personagem, dado que, à medida que dialoga com as notícias, criticando-as ou enaltecendo-as, descortinam-se elementos inerentes às suas concepções e tendências.

Entretanto, e justamente pela aparição reiterada das notícias de jornais ao longo de toda a narrativa – romanesca e fílmica –, cuja análise minuciosa constituiria uma pesquisa autônoma, em razão dos limites do objeto da presente investigação, não pretendemos fazer um estudo detalhado sobre todas as recorrências jornalísticas. De maneira inversa, trataremos pontualmente sobre momentos narrativos cuja presença das notícias subsidie uma discussão profícua acerca do personagem, razão que também justifica a opção por discutir, nesta seção, sobre as mídias ficcionais que permeiam *O ano*.

Feitas essas ressalvas, observa-se na narrativa de *O ano* a inserção de outros elementos artísticos que se imbricam no romance e após, na adaptação, e produzem sentidos diversos a partir do diálogo interartes entre diversas mídias que o compõem.

De acordo com André Gaudreault e Philippe Marlon (2012, p. 117), as mídias constituem “o suporte expressivo, o veículo semiótico, também abstrato à sua maneira, à medida que é considerado em sua virtualidade”. Assim, partindo da ideia dos autores, temos que Saramago, na construção de *O ano*, elegeu, sob um viés intertextual, duas obras literárias – um romance e uma novela –, e sob o viés intermediático, o teatro e o cinema para integrar a narrativa de um modo mais assertivo, muitas vezes recorrente, afora os intertextos pontuais, sobretudo com a poesia pessoana, o que resulta em uma “combinação intermediática em termos sutis e criativos, porque potente em sua habilidade de romper com as fronteiras entre as artes e mídias” (Azerêdo, 2022, p. 184).

O Dicionário de estudos narrativos (2018), de Carlos Reis, a seu turno, no verbete “intermedialidade”, assim pontua:

Entende-se por intermedialidade o processo de interação estabelecido entre discursos de media autônomos, compreendendo vários âmbitos e permitindo desenvolver relações funcionais com outras linguagens, em diferentes suportes e contextos comunicativos. [...] beneficia-se da crescente relevância que os estudos interartes têm conquistado, no domínio alargado dos estudos comparados; nesse domínio, a literatura perdeu a hegemonia ou até a exclusividade que detinha e convive agora, em regime intermediático, com a pintura, com a música, com o cinema, etc. (Reis, 2018b, p. 218-219).

Essas relações funcionais apontadas pelo autor potencializam os sentidos propostos pelas obras de Saramago e, em momento posterior, de Botelho, possibilitando o

“desvendamento de múltiplas camadas semióticas de sentido, afinal, não podemos prescindir da relação simbiótica entre forma, código, gênero e mídia, de um lado, e conteúdo, experiência e crítica política, de outro” (Azerêdo, 2022, p. 188).

Por que eleger, para compor a narrativa da obra romanesca, uma peça de teatro que trata sobre costumes de pescadores de Nazaré e com ampla divulgação do governo naquele ano 1936? Quais as representações intertextuais e simbólicas da indicação do livro *Conspiração*, pelo Dr. Sampaio, bem como a leitura inacabada de um romance escrito por um autor ficcional, tal como a gênese heteronímica de Ricardo Reis, que trata sobre labirintos e deuses? Quais as implicações de trazer o filme *A revolução de maio* para o contexto narrativo, inclusive a partir do cotejo da metaficção, “um dos mecanismos privilegiados de formulação ficcional de enigmas [...], que por definição se dobra e se redobra de fora para dentro?” (Bernardo, 2010, p. 13).

No mesmo sentido, por que o realizador, cujas marcas estéticas, por sinal, envolvem a intermedialidade, como se verá no capítulo subsequente, escolheu manter as mencionadas mídias na adaptação de *O ano*, reforçando e expandindo os seus sentidos?

O presente capítulo pretende, pois, discutir as possibilidades de respostas a essas indagações, a partir das ideias trazidas pelos diversos “cruzamentos de fronteiras entre as mídias” (Rajewsky, 2012, p. 16) presentes tanto na obra romanesca quanto na fílmica.

3.1 *O ano* e o teatro: *Tá mar*

A peça *Tá mar*, escrita por Alfredo Cortez e apresentada pela primeira vez no Teatro Nacional em janeiro de 1936, dramatiza os usos e os costumes populares de pescadores da cidade de Nazaré, em Portugal, e foi incorporada à narrativa de *O ano* desde o romance de Saramago, sendo retomada também na adaptação.

O dramaturgo, que se projetou em Portugal no período entre guerras, era também advogado e, somente na maturidade, com uma carreira jurídica estabelecida, passou a se dedicar com mais afinco ao teatro. Antes de *Tá mar* (1936), entre as suas produções, destacam-se *Zilda* (1921), *Ralhos de Avô* (1922), *Lodo* (1923), *À La Fé!* (1924), *Lourdes* (1927), *O Oiro* (1928), *Domus* (1931), todas de natureza realista, com grande aceitação popular, e *Gladiadores* (1934), que, seguindo os moldes da dramaturgia expressionista, resultou no estranhamento dos

espectadores desacostumados com um teatro simbólico, sobretudo aqueles pertencentes a classes mais abastadas⁷⁰ (Grünhagen, 2021).

O Dr. Sampaio saramaguiano supostamente acompanhou a recepção da peça que antecede *Tá mar*, possivelmente por fazer parte daquela elite que reprovara a peça pela inserção de caracteres metafóricos, em detrimento do confortável realismo que até então era comum na obra do autor e, eventualmente, estava na plateia que recebeu a peça com vaias (Amorim-Mesquita, 2010), por se indignar com a estética expressionista abordada pelo drama:

Alfredo Cortez quem é, o pai não tem muito para dizer-lhe, viu sozinhos Gladiadores há dois anos, e não gostou, esta interessou-o por ser de costumes populares, já falta pouco para sabermos o que vai sair daqui. Esta conversa, supondo que a tiveram, foi interrompida por um arrastar alto de cadeiras dos altos do teatro (Saramago, 2010, p. 112).

O fato é que na agenda preparatória do autor, há anotações sobre a estreia da peça, no dia 11 de janeiro, uma menção sobre o elenco, no dia 17 de janeiro, bem como a presença dos pescadores, cuja vida estava sendo retratada no espetáculo, no dia 21 de janeiro.

Todas essas informações foram utilizadas na organização do romance, e o espetáculo foi inserido no primeiro encontro de Ricardo Reis com o Dr. Sampaio e Marcenda fora das dependências do Hotel Bragança, oportunidade em que o médico-poeta se apresentou ao notário e à sua filha. Nessa encenação, em especial, os pescadores de Nazaré presenciaram o espetáculo como convidados, como se observa na notícia extraída do Diário de Lisboa.

⁷⁰ Após *Tá mar*, Cortez ainda encenaria *Saias* (1938), *Bâton* (1939), *Lá-làs* (1940) e *Moema* (1940), conforme o Camões Instituto da Cooperação e da Língua de Portugal (s.d.).

Figura 9 – Reprodução digitalizada de notícia do Diário de Lisboa de 18 de janeiro de 1936

A gente da Beira-Mar vem até Lisboa para assistir à peça do Nacional

Pescadores e peixeirinhas da Nazaré vão descer à capital.

Não para virem junto do governo, um delegado, expor as suas pretensões e necessidades. O intuito é outro. Correu entre a «classe», entre a gente do mar, que se representava em Lisboa uma peça de teatro que era a cópia fiel da sua vida, dos seus costumes e que até, dizia-se à boca pequena, a vida de alguns lá da terra aparecia, ainda que modificada na tal peça.

Correu esta voz entre as gentes.

Foi então que a Comissão de Iniciativa e Turismo, sempre desejosa de bem cumprir o objectivo que persidiu à sua criação e que norteia a sua actividade — o maximo de propaganda para a sua linda terra — resolveu organizar uma excursão de gente da «classe», só de pescadores e de peixeirinhas, para vir até Lisboa assistir à tal peça.

Assim vai suceder.

Com os seus trajes de xadrês policromo, as suas saias de rodas largas, os seus chapéus de feltro, as suas capas, os peixeiros e as peixeirinhas vão, durante uma tarde, entreter Lisboa quando, a caminho do teatro Nacional, passarem pelas ruas da Baixa.

«Tá-Mar» vai ter na próxima terça-feira o publico mais exigente, mas mais entusiasta — um publico que vai assistir entre maravilhado e atónito, ao desenrolar da sua própria vida, dessa vida heroica e humilde embalada ao ritmo das vagas.



Fonte: Diário de Lisboa (1936, p. 5), in:

http://casacomum.org/cc/diario_de_lisboa/dia?ano=1936&mes=01. Acesso em: 20 fev. 2025.

A concepção elitista anteriormente comentada, quando da discussão sobre comportamentos preconceituosos de Ricardo Reis e de Fernando Pessoa, também pode ser vista na notícia em destaque, na medida em que o jornal se reporta às vestes dos pescadores — “trajes xadrês policromo, as suas saias de rodas largas, os seus chapéus de feltro, as suas capas” — para dizer que eles iriam entreter a cidade a caminho do teatro, pelas ruas da Baixa. Nesse excerto, pode-se perceber um tom excludente e ridicularizante dos pescadores que seriam tomados como homenageados da noite, tom que também ecoou em *O ano romanescos*:

eram os pescadores da Nazaré que entravam e ocupavam os seus lugares nos camarotes de segunda ordem, ficavam de palanque para verem bem e serem vistos, vestidos à sua moda, eles e elas, se calhar de baixo não se pode ver. Há quem aplauda, muitos acompanham condescendentes, Ricardo Reis irritado

cerca os punhos, melindre aristocrata de quem não tem sangue azul, diríamos nós, mas não é disso que se trata, apenas uma questão de sensibilidade e pudor, para Ricardo Reis tais aplausos são, no mínimo, indecentes. [...] As luzes quebram-se, apagam-se na sala, ouvem-se as pancadas ditas de Molière, que espanto causarão nas cabeças dos pescadores e duas mulheres, talvez imaginem que são os últimos preparos da carpintaria, as últimas marteladas do maço no estaleiro, [...] Ricardo Reis reflecte sobre o que viu e ouviu, acha que o objecto da arte não é a imitação, que foi fraqueza censurável do autor escrever a peça no linguajar nazareno, ou no que supôs ser esse linguajar, esquecido de que a realidade não suporta o seu reflexo (Saramago, 2010, p. 111-112).

O austero Ricardo Reis, interessado muito mais no encontro com Marcenda que na peça em si, bem como acostumado com as letras latinas, as odes horácianas e as musas da mitologia, sente-se incomodado com o espetáculo, que traz diálogos elaborados com linguagem local, coloquialismos regionais e pouco comprometimento com a norma culta com a qual convivia intimamente, como se pode observar no seguinte excerto do primeiro ato da peça:

CHAMADOR – Cá pra baixo prò mar.
 MANÉ ZÉ – Prò mar! ... A gente vai ò mar co' esta nortada?
 CHAMADOR – Alevanta-te, cum Deus. Olha qu'eu nã vorto a chamar – òviste? (Um longo tempo. Chamador, junto da porta do fundo) Ti Lavagante! (Pausa.) Ah! Ti Lavagante! ... (Bate à porta. Maria Bem continua a trabalhar, insensível. Chamador, com voz mais forte.) Ah! Ti Manel Lavagante! Vossemecê tem luz e nã responde! Só se vossemecê tá morto! Ah! Hó! ... (Cortez, 1936, p. 492).

É preciso considerar, por um lado, que *Tá mar*, independente do elitismo do esteta Ricardo Reis, autor das odes neopagãs com o estilo rigoroso que orgulhava a si mesmo e a Fernando Pessoa, seu outro eu, bem como ciente de que suas esquivas de enfrentamento lhe imprimiam um tom de absenteísmo perene – e lamentável –, encenava um texto de gosto duvidoso, com um realismo raso e quiçá demagógico que, a despeito da cegueira ideológica que turva o olhar do médico-poeta, agride a sua inteligência.

O drama era permeado pelas simplificações e pelos falseamentos inerentes aos ideais fascistas que o permeavam – “os aplausos são, no mínimo, indecentes”, como se viu na citação anteriormente aposta (Saramago, 2010, p. 111). Os pescadores que supostamente eram homenageados no drama, bem como na seção presenciada por Reis, já que convidados para os camarotes do teatro após um cortejo pela cidade, pareciam servir mais como peças exóticas a serviço do governo, do que como uma camada popular condecorada.

Por outro lado, afora o teor puramente linguístico e estético, que se encontra na superfície do incômodo de Ricardo Reis, o distanciamento entre o personagem e o grupo social

retratado pela peça trouxe luz para um sujeito deveras preconceituoso em suas relações com as massas, já que afeito às elites e aos letrados, situação explícita na ocasião do bodo do Século⁷¹, em que Reis, após tecer comentário racista⁷², mostra-se indignado com a aglomeração de pedintes⁷³ e, logo no primeiro dia de sua chegada a Lisboa, quando temeu ser roubado pelo taxista que o levou até o Hotel Bragança e, gentilmente, esperou, ainda com a bagagem no carro, que ele verificasse se havia quartos⁷⁴.

Sara Grünhagen (2024, p. 104) corrobora essa ideia, quando assevera:

O contexto político e social teve [...] um papel definidor na produção de Cortez, e em *Tá Mar* não só o projeto realista retorna com força como é marcado por um “nacionalfolclorismo” bem afinado com a época, aspectos que não vão passar despercebidos ao narrador d’*O ano* e mesmo ao espectador Ricardo Reis.

Tá Mar é uma composição em três atos que gira em torno de uma comunidade da Nazaré, retratando seus dramas cotidianos e sua dura labuta junto do mar, um tipo de narrativa que se popularizou com *Maria do Mar*, filme mudo de 1930 dirigido por Leitão de Barros e com planificação de António Lopes Ribeiro. Foram projetados alguns trechos desse documentário dramatizado durante a peça, marcando bem a sua filiação ao gênero.

Como se vê, a autora ainda acrescenta uma ligação com um filme mudo realizado por António Lopes Ribeiro, cineasta vinculado ao Serviço de Propaganda Nacional, sobre o qual voltaremos a discutir nas próximas seções, bem como a projeção desse documentário na própria peça de Cortez, o que, além de constituir, por si, uma primeira camada de intermedialidade – filme inserido em uma dramatização – e de marcar a sua filiação ao gênero propagandístico,

⁷¹ O Bodo do *Século* era um evento promovido por esse jornal de grande circulação em Lisboa. Consistia na distribuição de mantimentos para a população desvalida, que recebia, além de dinheiro, roupas, brinquedos e livros para as crianças.

⁷² “só agora Ricardo Reis deu por que vinha a reter a respiração para não sentir o mau cheiro, ainda há quem diga que os pretos fedem, o cheiro do preto é um cheiro de animal selvagem, não este odor de cebola, alho e suor recozido” (Saramago, 2010, p. 67).

⁷³ “mais de mil, o polícia calculara bem, terra riquíssima em pobres, queira Deus que nunca se extinga a caridade para que não venha a acabar-se a pobreza, esta gente de xale e lenço, de surrobecos remendados, de cotins com fundilhos doutro pano, de alpargatas, tantos descalços, e sendo as cores tão diversas, todas juntas fazem uma nódoa parda, negra, de lodo mal cheiroso, como a vasa do Cais do Sodré” (Saramago, 2010, p. 69).

⁷⁴ “imaginou-se regressando do hotel, com quarto ou ainda sem ele, e do táxi nem sombra, desaparecido com as bagagens, as roupas, os objectos de uso, os seus papéis [...]” (Saramago, 2010, p. 14); “interiormente sorriu do seu medo de ser roubado [...] o viajante desceu com ele para pagar a corrida e verificar que nada lhe faltava, desconfiança mal encaminhada, juízo imerecido, que o motorista é pessoa honesta e só quer que lhe paguem o que o contador marca” (Saramago, 2010, p. 16).

inclui *Tá mar* nas obras patrocinadas pelo governo para enaltecer seus feitos naquele Estado Novo⁷⁵.

Vê-se, pois, que a escolha da peça não foi vã e está intimamente ligada tanto ao contexto sociopolítico da época quanto às demais mídias utilizadas por Saramago na concepção da obra, além de ainda ter recebido destaque na adaptação fílmica, o que também materializa uma estratégia para enfatizar, na adaptação, a relevância do texto dramático inserido na estrutura da narrativa.

Botelho, entretanto, escolheu enfatizar, na adaptação, a ansiedade de Ricardo Reis para o encontro com o Dr. Sampaio, que possibilitaria a sua aproximação de Marcenda, certamente sua principal intenção. O médico descobrira o destino de pai e filha por comentários feitos por Salvador no hotel e, no intervalo entre os atos, sai apressadamente para o *hall*, tencionando o encontro premeditado.

A sequência se desenvolve no *foyer* do teatro e, enquanto observamos, na *mise-en-scène*, cartazes da peça afixados nas paredes dos corredores, bem como um quadro de D. Maria II, rainha de Portugal que nomeia o Teatro Nacional de Lisboa, Ricardo Reis esbarra em uma mulher, que se volta para ele e o encara, em silêncio, por alguns instantes. Os planos 79, 80 e 81, cujos *frames* seguem adiante, mostram a captação do encontro, filmado em campo e contracampo, com extrema delicadeza nos olhares dos personagens.

A figurante é Pilar del Río, jornalista e viúva de José Saramago, que, sem dizer palavra, olha para aquele Ricardo Reis que só fora ao teatro em busca de Marcenda, que só retornara a Lisboa, que só sobrevivera, enfim, em razão da obra saramaguiana que naquela oportunidade era adaptada. Trata-se de singela homenagem ao autor do texto-base, por meio de uma breve passagem, na película, daquela que, além de gerenciar a Fundação José Saramago pessoal e ininterruptamente desde a sua morte, conserva o seu acervo, mantém atividades literárias relacionadas à produção saramaguiana⁷⁶ e abre a Casa dos Bicos, sede da Fundação, para

⁷⁵ “pagaram-lhes a viagem e a hospedagem para que o povo possa participar da criação artística, mormente sendo pretexto dela, escolham-se pois uns seus representantes, homens e mulheres, Vamos a Lisboa, vamos a Lisboa, vamos ver o mar de lá, que artes terão de fazer rebentar ondas nas tábuas do palco, e como será a Dona Palmira Bastos a fingir de Ti Gertrudes, e a Dona Amélia de Maria Bem, e a Dona Lalande de Rosa, e o Amarante de Lavagante, e a vida deles a fingir de vida nossa, e já que lá vamos aproveitemos para pedir ao governo, pelas alminhas do purgatório, que nos faça o porto de abrigo de que andamos tão necessitados desde que pela primeira vez se lançou nesta praia um barco ao mar, ao tempo que isso foi” (Saramago, 2010, p. 110).

⁷⁶ A fundação José Saramago mantém, gratuitamente, intensa agenda de eventos relacionados à obra do escritor durante todo o ano. Além de clubes de leitura, palestras, oficinas e lançamentos de livros, existem as chamadas *rotas*, que consistem em passeios cuja duração varia entre algumas horas e um dia inteiro, em que são percorridos os lugares onde se passam as histórias dos romances do autor, entremeados com leituras de trechos das obras, comentadas por especialistas, e guias que acompanham

receber eventos relacionados aos seus ideais, como a celebração dos 50 anos da Revolução dos Cravos, ocorrida no ano de 2024, com a leitura integral da obra *A noite*, de Saramago⁷⁷.

Figura 10 – Ricardo Reis esbarra com uma mulher desconhecida, interpretada por Pilar del Río



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 79).

Figura 11 – Ricardo Reis olha fixamente para a mulher (campo)



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 80).

todo o trajeto e se disponibilizam para discussões críticas. Em novembro de 2023, no período de doutoramento sanduíche, a pesquisadora teve a oportunidade de participar da rota *Memorial do Convento*, que partiu da Casa dos Bicos e explorou o percurso de Mafra, passando pela Ponte Medieval de Cheleiros, pelo Largo da Feira da Malveira, pelas igrejas de São Miguel de Alcainça, Cheleiro e Santo André de Mafra, culminando no suntuoso Palácio Nacional de Mafra, cuja construção é o argumento para o desenvolvimento do romance de Saramago. Infelizmente, não foi possível participar da rota *O ano da morte de Ricardo Reis*, uma vez que foi realizada em fevereiro de 2024, momento em que a pesquisadora já havia retornado ao Brasil.

⁷⁷ Trata-se de obra dramática de José Saramago publicada em 1979, que se passa na redação de um jornal, na tensa madrugada que antecede a Revolução dos Cravos, que eclodiria em 25 de abril de 1974.

Figura 12 – A mulher retribui o olhar (contracampo)



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 81).

No filme, ao breve encontro no intervalo entre os atos da peça, ocasião em que Reis e Dr. Sampaio, além de se apresentarem, falam sobre amenidades, segue-se um convite para uma carona até o hotel, que é negado por Ricardo Reis, sob o pretexto de gostar do frio úmido de Lisboa. A ida ao teatro, então, cumpria seu propósito de aproximar-se de Marcenda, e esse recorte foi enfatizado por Botelho na adaptação, em paralelo à homenagem a Pilar, em detrimento das questões críticas acerca da temática da peça, bem como da presença dos pescadores de Nazaré naquela apresentação, ponto que fora esmiuçado por Saramago no romance, como discutido anteriormente.

Optar pela ênfase no encontro com Marcenda pode significar, sob o olhar do realizador, mais um elemento de passividade de Ricardo Reis que, na breve sequência do teatro, segue apenas como espectador – da peça e do mundo –, característica apropriada por Botelho e que se manifesta em vários momentos da película.

3.2 *O ano* e as ficções em prosa

O ano possui referências pontuais, que se diluem ao longo do texto, a autores como Camões, cujas paráfrases abrem e fecham a obra, além da presença das estátuas do próprio escritor e do Adamastor, monstro marinho que figura em *Os Lusíadas*, como já discutido, afinal, como o próprio narrador observa, “todos os caminhos portugueses vão dar a Camões” (Saramago, 2010, p. 195). Além dele, Almeida Garrett, o Padre Antônio Vieira, Eça de Queiroz, Dante e Byron são nomes que, dentre outros, entrelaçam-se com a narrativa.

Em paralelo, *O ano* é permeado, de maneira bastante assertiva, por duas ficções em prosa, quais sejam o romance *The god of the labyrinth*, do autor fictício Herbert Quain, criado

por Jorge Luis Borges, e *Conspiração*, novela de Tomé Vieira. Ambas se imbricam com a narrativa e ressoam ora na construção das idiossincrasias do próprio personagem Ricardo Reis, como a maneira labiríntica de ser no mundo retratado pela diegese, ora nas questões de ordem política com as quais os médico-poeta é instado a lidar.

3.2.1 *The god of the labyrinth*: nuances de um personagem em espiral

“O tédio da viagem e a sugestão do título o tinham atraído, um labirinto e um deus, que deus seria, que labirinto era, que deus labiríntico” (Saramago, 2010, p. 20), comenta o narrador acerca da razão primeva para o interesse de Reis pelo livro.

É preciso, preliminarmente, contextualizar o texto borgeano, para, em seguida, discutir as relações entre os labirintos de Reis e de Borges, pelos olhos de Saramago e Botelho.

No conto *Exame da obra de Herbert Quain*, publicado originalmente no livro *Ficciones* (1944), Jorge Luis Borges, como o próprio título anuncia, faz uma análise sobre o escritor fictício, autor de obras diversas, dentre elas o romance policial *The god of labyrinth*⁷⁸. Acerca do enredo, Borges nos dá apenas algumas pistas:

Há um indecifrável assassinato nas páginas iniciais, uma lenta discussão nas intermediárias, uma solução nas últimas. Já esclarecido o enigma, há um parágrafo longo e retrospectivo que contém esta frase: “Todos acreditaram que o encontro dos jogadores de xadrez fora casual”. Essa frase deixa entender que a solução é errônea. O leitor, inquieto, revê os capítulos pertinentes e descobre outra solução, que é a verdadeira. O leitor desse livro singular é mais perspicaz que o detetive (Borges, 1999, p. 34).

A partir das poucas informações que nos são fornecidas por Borges, supomos que o leitor de *The god of labyrinth* necessita fazer uma leitura atenta, para desvendar-lhe os mistérios inerentes aos livros do gênero. Saramago propõe, então, que Ricardo Reis se depare, logo na chegada a Lisboa, com uma tarefa que lhe exigiria postura ativa e sóbria: decifrar um enigma sobre um assassinato ficcional.

⁷⁸ Diria Saramago em um discurso em evento comemorativo do centenário de Borges, em 1999, em Buenos Aires: “Alguém viu um retrato de Quain? Uma amostra da sua caligrafia? O desenho das suas impressões digitais? O passaporte? Uma notícia no Larousse ou na Enciclopédia Britânica? Uma carta de amor por ele escrita ou por ele recebida? Não, ninguém viu, ninguém leu, portanto Borges parece ter razão, Herbert Quain não existiu, tudo foi um puro jogo. Mas como pode ter sido tudo um puro jogo se o próprio Borges afirma ter lido esses livros, e entre eles um que se chama *The god of the labyrinth*?”. O texto pode ser integralmente lido em <http://www.josesaramago.org/algumas-provas-da-existencia-real-de-herbert-quain>.

Na narrativa, *The god of labyrinth* surge quando é tomado por empréstimo por Ricardo Reis na biblioteca do *Highland Brigade*, navio que o transportara do Rio de Janeiro até Lisboa. Somente quando se instala no Hotel Bragança é que se dá conta de que não havia devolvido a obra.

A estas horas, se o bibliotecário irlandês deu pela falta, grossas e gravosas acusações hão-de ter sido feitas à lusitana pátria, terra de escravos e ladrões, como disse Byron e dirá O'Brien, destas mínimas causas, locais, é que costumam gerar-se grandes e mundiais efeitos, mas eu estou inocente, juro-o, foi deslembração, só, e nada mais. Pôs o livro na mesa-de-cabeceira para um destes dias o acabar de ler, apeteendo, 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 (Saramago, 2010, p. 16-17).

Ao apresentar a obra, faz-se um trocadilho com o sobrenome do autor, cuja falta de fama é ressaltada e, em uma segunda camada, o interrogativo *quem* é resgatado. O saber-se quem é, o conhecer-se a si, a existência como indivíduo e sua consequente autonomia é uma trilha percorrida por Ricardo Reis ao longo de toda a narrativa, de forma labiríntica e, muitas vezes, sinuosa, sem conclusões objetivas, assim como não houve uma solução para o enigma proposto pelo romance, pelo menos não pelo Reis leitor.

O *quem* apostado nas entrelinhas de Ricardo Reis, em outras palavras, a sua relação com o duplo, nesse caso representado por sua relação umbilical com Fernando Pessoa, também aparece em outra obra borgiana, o conto *O outro* (Borges, 2009)⁷⁹, construído a partir de um personagem chamado Jorge Luis Borges, que se encontra com uma réplica de si próprio. No texto, o autor-personagem-narrador se encontra, aos 20 anos, com sua versão de 70, às margens de um rio em Genebra. O uno desmembrado em duplo, o eu atravessado por outro eu que, na verdade, é o mesmo eu – Borges, ficcionalizado e quase cego –, 50 anos depois, com obras publicadas, leituras efetuadas, impressões sobre guerras e notícias da família que ainda sobrevive, além daqueles que já se foram.

Assim como em *O ano*, em que nos deparamos com diálogos poéticos entre Reis e Pessoa, sobretudo porque os personagens são escritores e a literatura não podia ser tema alheio

⁷⁹ No romance *O homem duplicado* (2002), Saramago também desenvolve um personagem, professor de História, que descobre ter um sócio e passa a procurá-lo de maneira obsessiva. Seu duplo acaba ocasionando uma crise existencial, uma vez que lhe apresenta uma versão perversa de si próprio. A obra foi adaptada para o cinema em 2013, por Denis Villeneuve.

à conversa, Victor Hugo, Whitman, Coleridge e Dostoievsk são discutidos no conto de Borges, esse último também rememorado a partir de obra que também trata sobre um duplo, *O Sósia*, cujo protagonista se depara com uma cópia de si e passa a refletir sobre questões identitárias. Tem-se, portanto, com o amparo do texto borgeano, a percepção de sua escrita labiríntica, marca estética que o acompanha, e que ecoa no palimpsesto sobre o qual se constrói *O ano*.

Adriano Schwartz (2004, p. 31), ao abordar o valor do intertexto em *O ano*, afirma que “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”. Esse viés saramaguiano também remete ao raciocínio de Bakhtin (1997a), ao se referir ao dialogismo, ao apontar que

as palavras do outro [são] ocultas ou semiocultas, e com graus diferentes de alteridade. Dir-se-ia que um enunciado é sulcado pela ressonância longínqua e quase inaudível da alternância dos sujeitos falantes e pelos matizes dialógicos, pelas fronteiras extremamente tênues entre os enunciados e totalmente permeáveis à expressividade do autor (p. 318).

Nessa ressonância trazida por *The god of the labyrinth*, percebe-se que o texto policialesco desenvolvido pelo rígido escritor Quain⁸⁰, criado por Borges, que busca desvendar um assassinato, acompanha Ricardo Reis, em *O ano*, ao longo de toda a narrativa, sem ter, contudo, sua leitura finalizada. O personagem ora começa e interrompe a leitura do livro, ora o toma nas mãos e desiste de ler, refletindo sobre retomá-lo ou não. Não foi, então, o leitor inquieto que Borges prenunciou, não reviu os capítulos com a ânsia de desvendar enigmas⁸¹, pelo contrário, adormecia ao longo da leitura⁸², não conseguiu ultrapassar as primeiras páginas e, portanto, não chegou a ser mais perspicaz que o detetive, para o deslinde do caso.

No filme, por outro lado, Botelho explora essa presença cotidiana do livro, que sempre está na cabeceira de Ricardo Reis, por vezes fechado, por outras aberto em suas páginas iniciais,

⁸⁰ Observa Redü (2013, p. 15) 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”.

⁸¹ “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” (Saramago, 2010, p. 438).

⁸² “Acendeu a luz, abriu *The god of the labyrinth*, leu página e meia, percebeu que se falava de dois jogadores de xadrez, mas não chegou a concluir se eles jogavam ou conversavam, as letras confundiram-se-lhe diante dos olhos, largou o livro, agora estava à janela da sua casa do Rio de Janeiro” (Saramago, 2010, p. 178); “Continuou a leitura, mas, mesmo antes de chegar ao ponto em que deixara a história, começou a sentir-se sonolento. Deitou-se, leu ainda duas páginas com esforço, adormeceu na clareira de um parágrafo” (Saramago, 2010, p. 262).

como se pode observar nos planos 15, 32, 59, 70, 90, 92, 107, 141⁸³, 334 e, finalmente, no 405, quando resolve levá-lo embaixo do braço, ao acompanhar Pessoa para o além.

Observe-se que o local em que se vê o livro nunca é o de trabalho ou leitura informativa, como a dos jornais, que se dá na antessala do quarto ou mesmo na sala de estar do hotel, mas sempre no ambiente de repouso de Reis, ao lado da cama, com o personagem prestes a dormir, o que de fato acontece em várias passagens, como visto.

Essa escolha sugere uma leitura descompromissada, como se aqueles labirintos policiarescos lhe interessassem e seduzissem, porém não instigassem uma leitura focada, como a que fez com o livro de Tomé Vieira, como se verá adiante, ainda que seja para criticá-la em seguida. A ele não caberia – ou interessaria – uma leitura ativa, uma tomada de partido, uma veia investigatória própria daqueles que se interessam pelo gênero.

Figura 13 – Ricardo Reis descansa em sua cama; na mesa lateral, vê-se *The god of the labyrinth* fechado



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 32).

⁸³ No plano 141, pode-se observar Reis terminando a leitura da obra *Conspiração*, cujos comentários seguem adiante, enquanto *The god of the labyrinth* permanece fechado na mesa lateral.

Figura 14 – Ricardo Reis interrompe a leitura de *The god of the labyrinth* para conversar com Fernando Pessoa



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 90).

Sublinhe-se o paralelismo entre Quain, figura inventada por Borges, e Reis, figura inventada por Pessoa e transsubstanciada por Saramago e por Botelho. Trata-se de um escritor ficcional lendo, ou tentando ler, a obra de um outro escritor ficcional, o que prolonga as veredas desse labirinto iniciado por Borges e estendido por Saramago/Botelho, embrenhando os personagens-autores ou autores-personagens das ficções, o que se coaduna com as ideias de Teresa Cristina Cerdeira (2000, p. 232), quando afirma que “o *deus do labirinto* de Borges e o *deus do labirinto* de Saramago adquirem mais que uma força de alusão, são a teoria posta em prática de um exercício de *fricção textual*”. A ideia de fricção textual, trazida pela autora, materializa, de maneira imagética e, portanto, com ares de cinematográfica, o emaranhado de vozes trazidas por Saramago na construção do seu próprio labirinto ficcional e transpostas, em seguida, para o audiovisual.

Afora o momento de apresentação da obra, já transcrito em citação anterior, no romance, o livro é sempre retratado na cabeceira de Reis e faz parte de seu cotidiano – “Ricardo Reis se finge distraído, no quarto, a folhear, sem ler, *The god of the labyrinth*, obra já citada” (Saramago, 2010, p. 56) –, sendo mencionado no romance por mais nove vezes, sendo a última quando decide levar consigo o livro inacabado, ao acompanhar Fernando Pessoa para o além-túmulo, apesar dos protestos do amigo:

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, p. 463).

O alívio seria por deixar o mundo sem o enigma que envolvia o assassinato, tema do livro, ou deixar ele mesmo o mundo e suas intempéries, alienando-se definitivamente de obrigações sociais e familiares, sem, contudo, deixar de levar consigo para uma outra dimensão um objeto que materializa esse mundo real? No segundo sentido, corrobora Iarima Nunes Redü (2013, p. 16), ao afirmar que

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.

O desequilíbrio apontado pela autora é inerente às ressaltadas ambivalências do personagem: se, por um lado, interessa-lhe um deus do labirinto criado por um autor pouco conhecido – como o próprio narrador de *O ano* nos informa –, por outro, parece enfadado a cada tentativa de leitura. No mesmo sentido, se na vida terrena não conseguiu desvendar o enigma proposto pelo romance, enquanto ainda possuía a faculdade da leitura, no além, a impossibilidade de enxergar acarretaria a manutenção eterna do mistério. Ainda assim, mesmo com as ressalvas feitas por Fernando Pessoa, decide levar consigo a obra com a leitura inacabada, assim como deixou inacabados, na vida, os seus entendimentos e as suas decisões acerca de temas vários, sem levar em consideração os prejuízos individuais – Lídia e sua gestação em curso – e coletivas – seu país corrompido pelas teias dessa suposta neutralidade, materializadas por um neofascismo emergente.

É interessante observar, retornando-se ao conto de Borges que menciona *The god of the labyrinth*, a menção aos enxadristas. O jogo de xadrez que permeia a narrativa borgiana, com a carga metafórica da estratégia e paciência com que um jogador dessa modalidade precisa ter, ressoa em uma ode ricardiana – intitulada *Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia*, citada magistralmente no romance, enquanto Reis lê uma notícia de jornal⁸⁴, e bem aproveitada

⁸⁴ “Addis-Abeba está em chamas, as ruas cobertas de mortos, os salteadores arrombam as casas, violam, saqueiam, degolam mulheres e crianças, enquanto as tropas de Badoglio se aproximam, Addis-Abeba está em chamas, ardiam casas, saqueadas eram as arcas e as paredes, violadas as mulheres eram postas contra os muros caídos, trespassadas de lanças as crianças eram sangue nas ruas. Uma sombra passa na frente alheada e imprecisa de Ricardo Reis, que é isto, donde veio a intromissão, o jornal apenas me informa que Addis-Abeba está em chamas, que os salteadores estão pilhando, violando, degolando, degolando, enquanto as tropas de Badoglio se aproximam, o Diário de Notícias não fala de mulheres

também no filme (pls. 301 e 302), em uma das poucas explosões emocionais de Ricardo Reis na obra cinematográfica.

No filme, Reis ouve a notícia na rádio, em vez de lê-la no jornal. Em seguida, intercala versos da ode em questão com a repetição de palavras ouvidas no aparelho. As vozes – da rádio e de Reis – ficam sobrepostas, até que um repentino silêncio se faz, ao tempo que ele começa a declamar versos de variadas odes, como se buscasse reproduzir, nas ideias de Adriano Schwartz (2004, p. 135) “o folhear das páginas de um livro ou de uma série de papéis”⁸⁵. O médico-poeta recita versos, de modo encadeado, como se compusesse um novo poema: *Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio; A palidez do dia é levemente dourada; Não tenhas nada nas mãos; e Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo* (pls. 301 e 302), verso esse que, como já comentado, instigou Saramago a desenvolver a obra e serve como uma espécie de *leitmotiv* no romance.

A escolha de Botelho para a sua declamação no único momento da película em que se vê um descontrole emocional de Ricardo Reis, até então plácido, ainda que por vezes incomodado, pode querer simbolizar a revolta do próprio autor romanescos com o comportamento passivo do heterônimo diante das atrocidades apresentadas por aquele espetáculo do mundo de 1936. Por outro lado, um índice explícito do seu olhar atento e também revoltado ao se deparar, quando da produção da película, no ano de 2019, com a emergência de governos neofascistas pelo mundo.

Essa pluralidade de vozes explicitada na sequência retoma o conceito bakhtiniano de polifonia, conforme observamos na seguinte pontuação do autor:

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes [...] permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento (Bakhtin, 1997b, p. 24).

A vontade artística elucidada por Bakhtin é materializada em *O ano*, sobretudo quando, ainda na película, Reis começa a escrever, como se estivesse no próprio momento de criação

postas contra os muros caídos nem de crianças trespassadas de lanças, em Addis-Abeba não consta que estivessem jogadores de xadrez jogando o jogo do xadrez” (Saramago, 2010, p. 330-331).

⁸⁵ Acrescenta o autor (2004, p. 135): “Percebe-se que, mais do que o volver de folhas, cria-se uma simulação de acelerado *flashback* cinematográfico. Ricardo Reis revê sua vida por intermédio de sua obra”.

artística, uma estrofe de *Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia*, até que é, novamente interrompido pela rádio, que apresenta, desta vez, notícias de Salazar. Trata-se de uma sequência em que a polifonia se expressa de maneira praticamente literal: ora por meio da imprensa, com suas notícias sobre guerras e ditadores, ora por meio das vozes líricas de Ricardo Reis poeta, cuja voz primeva é pessoana.

Vejamos alguns excertos da longa ode intitulada *Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia*:

Ouvi dizer que outrora, quando a Pérsia
Tinha não sei qual guerra,
Quando a invasão ardía na Cidade
E as mulheres gritavam,
Dois jogadores de xadrez jogavam
O seu jogo contínuo.
À sombra de ampla árvore fitavam
O tabuleiro antigo,
E, ao lado de cada um, esperando os seus
Momentos mais folgados,
Quando havia movido a pedra, e agora
Esperava o adversário,
Um púcaro com vinho refrescava
Sobriamente a sua sede.

Ardiam casas, saqueadas eram
As arcas e as paredes,
Violadas, as mulheres eram postas
Contra os muros caídos,
Traspassadas de lanças, as crianças
Eram sangue nas ruas...
Mas onde estavam, perto da cidade,
E longe do seu ruído,
Os jogadores de xadrez jogavam
O jogo do xadrez.

Inda que nas mensagens do ermo vento
Lhes viessem os gritos,
E, ao reflectir, soubessem desde a alma
Que por certo as mulheres
E as tenras filhas violadas eram
Nessa vitória próxima,
Inda que, no momento que o pensavam,
Uma sombra ligeira
Lhes passasse na fronte alheada e vaga,
Breve seus olhos calmos
Volviam sua atenta confiança
Ao tabuleiro velho.

Quando o rei de marfim está em perigo,
Que importa a carne e o osso
Das irmãs e das mães e das crianças?

Quando a torre não cobre
 A retirada da rainha alta,
 Pouco importa a vitória.
 E quando a mão confiada leva o xeque
 Ao rei do adversário,
 Pouco pesa na alma que lá longe
 Estejam morrendo filhos.

[...]

Imitemos os persas desta história,
 E, enquanto lá por fora,
 Ou perto ou longe, a guerra e a pátria e a vida
 Chamam por nós, deixemos
 Que em vão nos chamem, cada um de nós
 Sob as sombras amigas
 Sonhando, ele os parceiros, e o xadrez
 A sua indiferença.
 (Reis/Pessoa, 2018, p. 118-120).

Os xadrezistas apostos na ode funcionam como projeção prototípica de Ricardo Reis, uma vez que restam inabaláveis diante do tabuleiro, enquanto uma guerra acontece com todos os elementos de crueldade a ela inerentes, a exemplo de saques, estupros, assassinatos, sem que nem mulheres nem crianças sejam poupadas. Aos jogadores, só importam as estratégias do jogo, a manutenção da torre, a salvaguarda do rei de marfim, pouco pesando “na alma que lá longe estejam morrendo filhos”, tampouco que “as tenras filhas violadas eram”.

Em outras palavras, a estagnação de Reis, subsidiada pela alienação com que ele deseja se manter, muito embora informado dos acontecimentos de sua época e de sua pátria, faz com que, não obstante a irritação com o absurdo das argumentações fascistas, ele mantenha sua postura epicurista, fazendo-se uma “apologia da leveza, da inutilidade, da desvinculação tanto dos prazeres mundanos [a glória, a fama], quando dos espirituais [o amor]” (Schwartz, 2004, p. 142). Diria, ainda, o sujeito lírico, na mesma ode: “Meus irmãos em amarmos Epicuro / E o entendermos mais / De acordo com nós-próprios que com ele, / Aprendamos na história / Dos calmos jogadores de xadrez / Como passar a vida” (Reis/Pessoa, 2018, p. 118-120).

Como se não bastasse sua postura indiferente, o sujeito lírico conclama para que se imite os jogadores de xadrez “enquanto lá por fora, / Ou perto ou longe, a guerra e a pátria e a vida Chamam por nós”. Ricardo Reis, parecendo ouvir o chamado, à medida que a pátria lhe exigiu um posicionamento, optou pela vida etérea, “resignado com sua desumanidade” (Schwartz, 2004, p. 51).

Nessa perspectiva, alude Sara Grünhagen (2021), ao dissertar sobre os entrelaçamentos entre o conto de Quain, retratado em *The god of the labyrinth*, o enredo de *O ano*, a metáfora do jogo de xadrez e a situação política de Portugal naquele 1936:

O cenário político da Europa de 1936 é sombrio, como a Lisboa deste Ricardo Reis, como o romance recriado de Quain, sugerindo, todos eles, desdobramentos funestos: a morte aparece com frequência na narrativa e será, enfim, o ponto de chegada de *O ano*, anunciado desde o título. Daí que este morto e esta cena que tanto assombram Ricardo Reis reflitam em alguma medida sua própria trama, não só porque morrerá, mas também pelo modo como, alheadamente, torna-se peça no jogo político de então, circulando sem saber por casas brancas e pretas, envolvendo-se com seu contexto e tornando-se mesmo alvo da PVDE [Polícia e Vigilância e Defesa do Estado]. A metáfora do jogo de xadrez é, porém, mais complicada que isso: se até certo ponto Ricardo Reis é também vítima, o romance procura pôr à prova sobretudo a sua ambição de espectador ausente (p. 54).

A ideia de espectador ausente, trazida pela autora, implica uma espécie de ruptura entre as convicções daquele “monarca sem rei” (Saramago, 2010, p. 82) e contemplador convicto e a sua posição, tal qual uma peça de xadrez, no jogo estratégico de uma política nefasta que ora se apresenta pelas notícias, enquanto ele, sereno, “vê a vida à distância a que está” (Reis/Pessoa, 2018, p. 66-67), ora se manifesta hostil e agressivamente, como se observa tanto no momento do seu interrogatório, quanto no do comício fascista, como se verá adiante.

Com o mesmo raciocínio, Botelho, ao adaptar *O ano*, critica, nas entrelinhas de sua escolha, dentre tantos saramagos, os semelhantes a Ricardo Reis que resistem, na atualidade da produção, ou seja, nos anos 20 do século XXI, como espectadores ausentes, como que anestesiados, ante a emergência de governos totalitários testemunhada em vários países, dentre eles o Brasil. *O ano*, sob essa ótica, representa um filme de denúncia e, ao mesmo tempo, de resistência, pelo olhar de um realizador que se aproveitou da verve ácida de Saramago, como grito de alerta para uma (H)istória que começava a se repetir.

De toda sorte, a ideia do labirinto borgeano, por meio da obra resgatada por Saramago, impõe-se como elemento fulcral da construção de Ricardo Reis, personagem em espiral desse “romance policial sem enredo”, como sugere Orlando Grossegeesse (2003), no subtítulo de um de seus estudos.

Nesse contexto, a personagem Lídia se imiscui na narrativa com uma proposta, por vezes toldada pelo interesse afetivo-sexual, de ofertar ao senhor doutor Ricardo Reis uma espécie de fio que o interligue à realidade, não aquela apresentada pelos jornais patrocinados pelo governo, cuja leitura ele fazia manhã após manhã, mas aquela que ela sabia pela voz do

seu irmão Daniel. De lugar social inferior ao de Reis e ciente do abismo que os separava, Lídia enfrentava a crença irrestrita do médico na imprensa e nos feitos de um ditador que era exaltado.

Ao desenrolar o seu fio estruturante que buscava trazer um etéreo Ricardo Reis para a dura realidade na qual estavam inseridos diante de um sistema funesto, bem como para as implicações e de uma paternidade, Lídia apresentava uma conversão às avessas do médico-poeta, se tomarmos como base as mulheres das outras obras estudadas a seguir, com base na intermedialidade, Marília e Maria Clara, respectivamente personagens de *Conspiração* e de *A revolução de maio*. Ambas buscavam, à luz dos ditames do regime, converter seus respectivos amantes àqueles ideais sombrios que regiam o início do século XX. Lídia, de maneira inversa, tencionava, por meio da ferramenta que lhe era acessível, ofertar a Ricardo Reis a possibilidade de enxergar os acontecimentos e compreendê-los por meio de um olhar menos oficial e mais humano.

A tautologia da escrita (Grünhagen, 2021) presente em *O ano* tem, portanto, uma ligação estruturante com a ideia de labirinto presente na obra de Borges e materializado pela obra *The god of the labyrinth*, o que fomenta a discussão acerca da construção em espiral do personagem Ricardo Reis, que espelha o ser humano e o povo português no labirinto de sua identidade no momento histórico vivido, aproximando a obra, conforme assevera Grossegese (2003, p. 119), a um livro infinito.

3.2.2 *Conspiração*: um insistente conselho

A novela *Conspiração* é uma das poucas obras não canônicas tomadas como intertexto em *O ano*. Tomé Vieira, seu autor, destacou-se profissionalmente mais como jornalista, atuando como redator dos jornais *O século* e *Jornal de Notícias*, bem como diretor na revista quinzenal de tom sensacionalista *O crime*, e menos como escritor. No entanto, o seu resgate por Saramago “é importante no contexto da narrativa porque paradigmática daquilo que se produziu não apenas durante o Estado Novo português, mas por toda Europa e além-mar” (Grünhagen, 2021, p. 473), uma vez que envereda pelo gênero propaganda.

Desse modo, funciona como mais um signo de divulgação do regime, promovendo uma visão política específica, bem como de persuasão dos seus leitores, intenção explícita do Dr. Sampaio, em *O ano*, ao recomendar a obra a Ricardo Reis, após identificar no médico alguém “de sua gente” (Saramago, 2010, p. 144).

Não é que se trate de um bom livro, desses que têm lugar na literatura, mas é de certeza um livro útil, de leitura fácil, e que pode abrir os olhos a muita gente, Que livro é esse, O título é *Conspiração*, escreveu-o um jornalista patriota, nacionalista, um Tomé Vieira, não sei se já ouviu falar, Não, nunca ouvi, vivendo lá tão longe, O livro saiu há poucos dias, leia-o, leia-o, e depois me dirá, Não deixarei de o ler, se mo aconselha (Saramago, 2010, p. 146).

Como observado no excerto, os próprios termos usados pelo notário – útil, patriota, nacionalista, que pode abrir os olhos – para enaltecer a obra, em detrimento do fato de ser um bom livro, sinaliza a vertente utilitária da novela. Em outras palavras, serve como ferramenta de conversão para aqueles ainda não adeptos das ideias neofascistas que se insurgiam em Portugal, à moda da Itália e da Alemanha, bem como de deleite para os que já se coadunavam com elas.

O irônico narrador, desde a descrição inicial do livro, não deixa dúvidas sobre a sua falta de méritos, inclusive denominando-o no diminutivo, à medida que confessa certa vergonha de estar seguindo a orientação do pai de Marcenda:

Ricardo Reis logo no dia seguinte foi comprar o **livrinho**, levou-o para o quarto, aí o desembulhou, sigilosamente, é que nem todas as clandestinidades são o que parecem, às vezes não passam de envergonhar-se uma pessoa do que vai fazer, [...] mas este **livrinho** irá dizer como uma alma de mulher se lançou na generosa cruzada de chamar à razão e ao espírito nacionalista alguém a quem ideias perigosas tinham perturbado, [*sic*] (Saramago, 2010, p. 149, grifo nosso).

Nesse trecho, como observa Sara Grünhagen (2022) em seu artigo *De nacionalismos hiperbólicos e leituras fáceis: a conspiração d'o ano da morte de Ricardo Reis*, mais uma vez, entremeadas com a narrativa, as pesquisas preparatórias de Saramago a partir dos jornais da época vieram à tona no texto de *O ano*, desta feita de maneira quase literal, já que a reprodução digitalizada da notícia do Jornal *O século*, que a autora traz como ilustração, aponta: “há na novela [...] um delicado fio amoroso para colocar ante os nossos olhos uma alma de mulher lançada na tarefa de chamar à razão e ao espírito nacionalista alguém a quem idéas perigosas tinham perturbado” (p. 477).

Observe-se que o próprio Saramago nos dá um indício sutil acerca da citação, quando apõe o advérbio latino *sic*, indicando transcrição exata de um texto original, ainda que com a presença de algum erro.

No mesmo sentido, as fotocópias da obra *Conspiração*, deixadas por Saramago em seu espólio, hoje arquivado na Biblioteca Nacional de Portugal (Esp. 45/10) sinalizam, a partir dos grifos e dos comentários apostos na marginalia, elementos e, por vezes, trechos inteiros da

novela aproveitados no romance. A exemplo disso, em *O ano*, talvez por *Conspiração* se tratar de obra pouco conhecida, o narrador discorre por cerca de 7 páginas acerca de sua sinopse, acompanhando, em tempo real, a leitura de Ricardo Reis, que foi feita em um só rompante.

Por apresentar similaridade quase literal, propomos a observação comparativa de um excerto de Saramago, em *O ano*, e outro de Tomé Vieira, em *Conspiração*, transcritos na tabela 2.

Tabela 2 – Excertos de *O ano* e de *Conspiração*: uma comparação

<i>O ano da morte de Ricardo Reis</i>	<i>Conspiração</i>
“ser comunista é ser pior que tudo, eles não querem que haja patrões nem operários, nem leis nem religião, ninguém se baptiza, ninguém se casa, o amor não existe, a mulher é uma coisa que não vale nada, todos a ela podem ter direito, os filhos não têm que dar satisfação aos pais, cada um governa-se como entender” (Saramago, 2010, p. 151).	“– Comunista... comunista... é assim uma coisa como...eu sei lá... é pior que tudo. Os comunistas são aqueles que desejam um mundo em que não haja patrões nem operários, um mundo que se governe por si próprio, onde não haja leis nem religiões. Ninguém se baptiza, ninguém se casa; o amor não existe, a mulher é uma coisa que não vale nada, todos a ela podem ter direito... Eu sei lá, é uma coisa pior que tudo” (Vieira, 1936, p. 66).

Fonte: Elaboração própria (2024).

Além da literalidade explícita do texto de Tomé no de Saramago, percebemos que, em *Conspiração*, o personagem Sr. Alves é instado a explicar o termo comunista e, de maneira bastante didática, com “uma bela antologia de discursos anticomunistas⁸⁶” (Guerreiro, 2014, p. 24), como convém a uma obra propagandística, disserta sobre os significados funestos do termo. Em sua explanação, acrescenta, que os comunistas “não respeitam as ideias dos outros, atacam a propriedade, incendeiam igrejas, numa palavra fazem a desordem” (Vieira, 1936, p. 67).

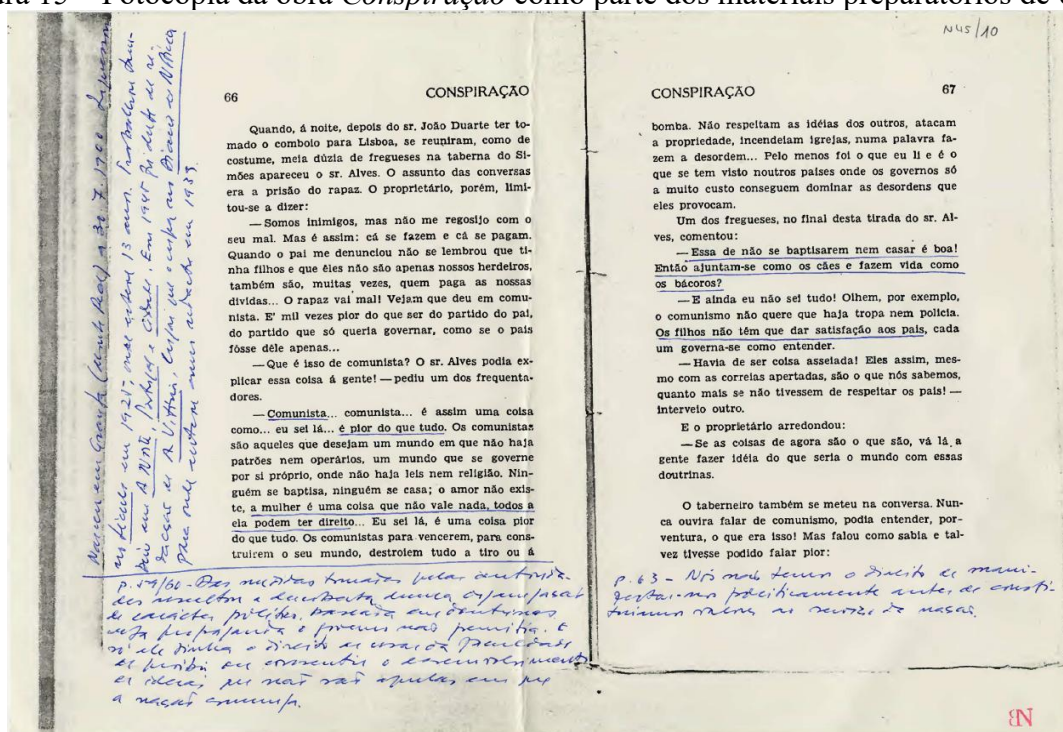
Essa estratégia de difundir falsas informações acerca dos supostos e temidos inimigos da boa ordem do Estado e da família foi bem aproveitada por Saramago e também configura lugar-comum em momentos de ascensão de governos extremistas, além de se repetir de forma cíclica e quase com os mesmos termos – remetendo ao *fazer desordem*, apontado na novela de Vieira, rememore-se a expressão espaços de *balbúrdia*, tomada pelo então ministro da educação do ex-presidente do Brasil, ambos ligados à extrema direita, ao se referir às Universidades Federais do país, no ano de 2019 ⁸⁷.

⁸⁶ “*lieu à un beau morceau d’anthologie de discours anticomuniste*” (Guerreiro, 2014, p. 24).

⁸⁷ Diria o então Ministro da Educação Abraham Weintraub à revista Carta Capital, em 29/09/2019: “As universidades são caras e têm muito desperdício com coisas que não têm nada a ver com produção científica e educação. Têm a ver com politicagem, ideologização e balbúrdia. Vamos dar uma volta em alguns câmpus [sic] por aí? Tem cracolândia. Estamos em situação fiscal difícil e onde tiver balbúrdia vamos pra cima”. De acordo com a CNN Brasil, até o ano de 2025, após cinco processos imputados

Pensamos que a repetição literal do texto de Tomé, como se pode observar tanto na tabela 2 como na seguinte reprodução dos grifos de Saramago nos materiais preparatórios deixados no espólio, marca e critica exatamente essa replicação de falas pejorativas, cujo objetivo é a conversão, sobretudo se a população que é doutrinada, não tem substrato de conhecimento político, histórico e filosófico para compreender a manipulação estabelecida. Isso ocorre no texto de Vieira, destacado por Saramago nas páginas 66 e 67 de *Conspiração*: quem pergunta o que significa comunismo ao Sr. Alves, em *Conspiração*, é um dos frequentadores da taberna, pessoa do povo, que aparenta desconhecer por completo o termo.

Figura 15 – Fotocópia da obra *Conspiração* como parte dos materiais preparatórios de *O ano*



Fonte: BNP Esp. N45/10 (1983).

Sob a mesma perspectiva, aponta Emanuelle Guerreiro (2014), ao discutir sobre o que denomina de ficção ao serviço da propaganda salazarista:

E neste Portugal que, finalmente, renasce, surge também o retrato de um povo rural e cristão, humilde, certamente analfabeto, mas honesto e trabalhador, apegado à sua história e que volta a acreditar na sua nação e no seu governo.

pela Comissão de Ética Pública da Presidência da República, o ex-ministro recebeu a punição de censura ética, a maior parte por manifestações públicas indevidas, foi demitido da Universidade Federal de São Paulo, em razão do alto número de faltas injustificadas, por determinação da Controladoria-Geral da União, e se tornou inelegível para cargos efetivos e em comissão ou, ainda, para funções de confiança no poder público, pelo interregno de 8 anos.

A juventude, aqui representada pelos protagonistas Marília de Souza e Carlos Duarte [este último recolocado no bom caminho pela primeira], dois estudantes de Direito, dá corpo a este <<homem novo>>, estes portugueses e portuguesas moldados pela ideologia salazarista que irão garantir a sustentabilidade do regime (p. 3, tradução nossa)⁸⁸.

A autora, além de corroborar a ideia da manipulação das massas para a sustentação do regime, pontua importantes valores da época: o ruralismo, que sinalizava uma virtude da raça a partir do trabalho duro e honesto, e o catolicismo como identidade nacional, que fortalecia o *ser* português, mantendo a crença de seus fiéis nos bons feitos do governo. Feitos esses, aliás, que também foram explorados por Vieira com longas listas laudatórias, estratégia que também se verá na análise do filme *A revolução de maio*:

Por todo o país a obra deste governo, que não veio pedir-nos votos nem prometer coisa alguma, é formidável. Trabalhos de grande envergadura, como portos, estradas, bairros económicos, navios de guerra, edifícios públicos, que estavam a apodrecer, em tudo isso tem sido gasto o dinheiro que pagamos, com proveito e administração. Há por toda a parte uma melhoria notável, quer sob o aspecto económico quer sob o aspecto financeiro. E é uma coisa destas que alguns pretendem deitar a baixo (Vieira, 1936, p. 69).

O raciocínio desenvolvido por Vieira (1936) é, portanto, simples – e simplista: o governo entrega o que existe de melhor à população; os que não valorizam suas obras formidáveis estão equivocados. O narrador de *O ano*, após a leitura de Reis, informa: [...] “fechou o livro, leu-o depressa, as melhores lições são estas, breves, concisas, fulminantes” (Saramago, 2010, p. 152). E o médico-poeta sentencia: “Que estupidez” (Saramago, 2010, p. 152).

Essa reação do personagem seguida por uma súbita irritação – “aborrece o mundo inteiro, a chuva que não pára, o hotel, o livro atirado para o chão, o notário” (Saramago, 2010, p. 152) – indica que, não obstante sua postura contemplativa do mundo, as ideias ufanistas de Vieira não lhe convenceram nem agradaram, como supusera o Dr. Sampaio.

Em paralelo à tessitura do texto saramaguiano, no que diz respeito à utilização dos materiais preparatórios, vê-se na personagem Marília a representação da mulher responsável pela regeneração de um homem politicamente desviado, como assim se entendia, ou, nas

⁸⁸ “Et dans ce Portugal qui renaît enfin se dessine également le portrait d’un peuple rural et chrétien, humble, certes analphabète mais honnête et travailleur, attaché à son histoire et qui se prend à nouveau à croire en sa nation et en son gouvernement. La jeunesse, représentée ici par les protagonistes Marília de Souza et Carlos Duarte (ce dernier remis dans le droit chemin par la première), deux étudiants en Droit, incarne cet «homme nouveau», ces femmes et ces hommes portugais modelés par l’idéologie salazariste qui garantiront la pérennité du régime” (Guerreiro, 2014, p. 3).

palavras de Saramago (2010, p. 149), como já mencionado, empenhada na “generosa cruzada de chamar à razão e ao espírito nacionalista alguém a quem ideias perigosas tinham perturbado”.

Na novela, Carlos é um estudante de Direito em Lisboa que, influenciado por colegas, participa de uma greve acadêmica, após a qual somente ele foi preso. Marília, sua colega e filha de um senador republicano destituído pelo regime, que não compartilha de seus ideais políticos, é a única a visitá-lo e, sutilmente, a convencê-lo a não mais participar de “conspirações em política” (Vieira, p. 160).

Ainda no período de reclusão, o estudante anuncia a sua conversão às ideias propostas por Marília, para a satisfação da moça:

- Abandonar a política! Não estou para me arriscar por uma doutrina que eu suponho a melhor, com elementos que são... sei lá, os piores. [...] não sirvo para colaborar com fantochadas. Só encontrei ambiciosos, má fé, interesses, despeitos e, uma vez ou outra, alguns loucos.
- Eu bem lhe dizia Carlos. Ainda bem que você os conhece agora, ainda a tempo (Vieira, 1936, p. 114).

Temos, assim, em *Conspiração*, obra nitidamente de propaganda, o estabelecimento de mais um diálogo intertextual importante para a narrativa de *O ano*, que o resgata como referência, inclusive tomando-lhe como empréstimo longas citações. É um livro de divulgação do regime dentro de um outro livro, cujo personagem principal se vê imiscuído, e, muitas vezes, surpreso com as especulações e engenhosidades desse mesmo regime.

Rememore-se que, logo em seguida à leitura integral de *Conspiração*, diferentemente de *The god of the labyrinth*, cuja leitura, como visto, restou incompleta, Ricardo Reis recebe uma convocação para depor perante a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PDVE). Sua reação invoca a obra de Tomé Vieira: “mas porquê, ó deuses, se eu nada fiz que me possa ser apontado, não devo nem empresto, não conspiro, ainda mais me convenço de que não vale a pena conspirar depois de ler a *Conspiração*, obra por Coimbra recomendada” (Saramago, 2010, p. 185-186).

Ao questionar seus caros deuses acerca do recebimento da contrafé, em um misto de ingenuidade e de alienação, percebemos que Reis ainda se mostra alheio ao que ocorria naquele ano de 1936, ou, nas palavras de Sara Grünhagen (2024, p. 115), “por mais aborrecida que tenha julgado a novela, [Reis] demora para entender os problemas dos dois mundos, isto é, aquele da ficção propagandística e aquele da realidade política de seu entorno”.

Sabemos, no entanto, que, não obstante as mulheres que o cercavam e que o questionavam acerca de seus posicionamentos, a exemplo de Marília, de *Conspiração*, e, como se verá a seguir, Maria Clara, de *A revolução de maio*, não houve arrependimentos, tampouco conversão, talvez porque, para Reis, a resposta estava “além dos deuses”.

3.3 O ano e o cinema: *A revolução de maio*

A Revolução de maio (1937) é um filme realizado por Antônio Lopes Ribeiro, cujo epíteto era o *cinasta oficial do regime*.

Essa informação preambular é significativa no que concerne à escolha saramaguiana de inserir a película no enredo do romance, bem como às referências de Botelho ao mantê-la na adaptação, uma vez que Ribeiro escreveu o argumento do filme com Antônio Ferro, fundador e diretor do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN)⁸⁹. Em outras palavras, trata-se de um filme encomendado pelo regime para fomentar a propaganda dos feitos nacionais daquela época, enaltecendo os progressos do país desde que o governo totalitário assumira o poder.

Corroborando essa ideia, assim aponta Luís Reis Torgal (1996, p. 297-298):

O Salazarismo compreendeu, desde cedo, a importância do cinema como forma de Propaganda do regime, sobretudo ao nível da ‘informação’. O SPN, logo em 1935, organizava o “cinema ambulante”, que percorria o país, contribuindo, assim, como também com bibliotecas cuidadosamente escolhidas e com o ‘teatro do povo’, para a modelação da ‘cultura popular’. Por sua vez, o controlo da censura evitava a difusão de mensagens que não estivessem de acordo com essa cultura modelo [...]. António Lopes Ribeiro foi, sem dúvida, o cineasta mais sensível a esta campanha de propaganda através do cinema e o mais bem preparado tecnicamente, devido ao facto de ter contactado com o cinema soviético e os seus grandes realizadores.

Também realizador de filmes como *Gado Bravo* (1934), *Feitiço do Império* (1940) e *Pai tirano* (1941), bem como *Amor de Perdição* (1943) e *O primo Basílio* (1959), adaptações de obras literárias, Lopes Ribeiro se imiscuiu de tal maneira com o serviço propagandístico que, em 1938, partiu, junto a Óscar Carmona⁹⁰, em uma viagem para as colônias portuguesas na

⁸⁹ De acordo com Luís Reis Torgal (2000, p. 35), “a escolha do jornalista, escritor, cinéfilo e intelectual multifacetado Antônio Ferro para a direção do Secretariado Nacional de Informação mostra afinal que Salazar, apesar do seu tão decantado ruralismo, soube entender as virtudes ‘públicas’, ou ‘políticas’, dos meios de comunicação, antigos e modernos, como a literatura, o panfleto, o cinema ou a rádio, que pôs a funcionar, de forma regular, em 1935”.

⁹⁰ Militar, Óscar Carmona foi o Presidente da República Portuguesa – 3º da Ditadura e 1º do Estado Novo –, de 1926 a 1971.

África, a fim de captar imagens para futuros documentários de propaganda, também encomendados pelo Estado Novo. Sua relação com o regime, portanto, foi íntima e duradoura (Cinemateca portuguesa, s.d.).

Em artigo publicado no *Cinéfilo*, suplemento semanal do jornal *O século*, logo após a estreia do filme em junho de 1937, o realizador apontou os quatro pontos cardeais que nortearam o filme:

servir o cinema português, [...] servir o público português, [...], servir a propaganda de Portugal, filmando o espetáculo formidável que desfilou perante os aparelhos de filmar as mais lindas paisagens, os nossos mais belos trajes, grandes artistas nossos, a obra formidável do Estado Novo, o nosso Exército, a nossa Marinha, a nossa Esquadra, a nossa Aviação, e, finalmente, servir a política de Salazar, o exemplo singular do que pode fazer o cérebro aliado ao braço, o braço aliado ao coração (Ribeiro, 2014, p. 505-506).

Pela manifestação assertiva, percebe-se que Lopes Ribeiro não só assumiu o cognome pelo qual ficou conhecido, como fazia questão de reiterar que estava a serviço do regime salazarista, razão pela qual se faz ainda mais evidente o propósito da escolha de Saramago e da ênfase dada por Botelho à presença da obra nas respectivas narrativas, uma vez que subsidia várias camadas de elementos críticos, como se discutirá em seguida. Cronologicamente, a obra foi bem aproveitada na diegese de *O ano*, porque, embora o filme *A revolução* tenha sido lançado em 1937, a sua produção ocorreu em 1936, ano em cujo entorno se passa a narrativa de *O ano*.

Antes das discussões acerca dos entrelaçamentos entre as obras, apresentaremos a seguir uma breve sinopse do filme de Lopes Ribeiro.

A Revolução de maio tem como protagonista César Valente, cujo sobrenome já anuncia um grande feito enfatizado pela película, qual seja a sua conversão ao regime. Comunista, inicialmente membro da resistência clandestina, que ia de encontro ao regime de Salazar, regressa do exílio com o objetivo de irromper uma revolução em maio de 1936. Hospeda-se em um quarto de pensão e se apaixona pela filha da anfitriã, a doce Maria Clara, cujo pai havia sido assassinado dez anos antes por um companheiro revolucionário.

A jovem também se interessa por ele e, pouco a pouco, sobretudo depois que César começa a ser perseguido pela polícia política e se vê na iminência de ser preso, começa a dissuadi-lo acerca de suas convicções políticas, convencendo-o de que o regime era a melhor escolha para a pátria, bem como que a sua conversão política seria a única forma a viabilizar um relacionamento com ela própria. O casal chega a ser vigiado, e Maria Clara interrogada,

mas a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), ao observar que César Valente já é adepto ao regime, sequer o considera como ameaça: ele se tornara um dos seus.

Aqui, é inevitável perceber um eco da narrativa de *Conspiração*, como já foi abordado em seção anterior, muito embora, como assevera Sara Grünhagen (2022), a *Revolução de maio* não seja uma adaptação filmica da obra de Tomé Vieira. Afirmo a autora que “não há uma relação direta entre a novela e o filme e não se pode afirmar, por exemplo, que a primeira serviu de inspiração para o segundo; nenhum crédito é dado no filme ou nos jornais da época” (Grünhagen, 2022, p. 474). Ricardo Reis, em *O ano*, também estabelece paralelos similares:

Começaram as filmagens da Revolução de Maio que conta a história de um foragido que entra em Portugal para fazer a revolução, não aquela, outra, e é convertido aos ideais nacionalistas pela filha da dona da pensão onde vai hospedar-se, clandestino, esta notícia leu-a Ricardo Reis primeira, segunda e terceira vezes, a ver se libertava um imprevisto eco que zumbia no fundo recôndito da memória, Isto lembra-me qualquer coisa, mas das três vezes não conseguiu, e foi quando já passara a outra notícia, greve geral em Corunha, que o ténue murmúrio se definiu e tornou claro, nem sequer se tratava de uma recordação antiga, era Conspiração, esse livro, essa Marília, a história dessa outra conversão ao nacionalismo e seus ideais, que, a avaliar pelas provas dadas, sucessivas, têm nas mulheres activas propagandistas, com resultados tão magníficos (Saramago, 2010, p. 265).

O que podemos considerar, em termos de semelhanças indubitáveis, é que, em ambas as obras, *Conspiração* e *A revolução*, há evidente teor propagandístico, além da conversão do protagonista por intermédio e esforço de mulheres, “esses anjos de pureza e abnegação que procuram fervidamente as almas masculinas transviadas, se perdidas ainda melhor, nem uma lhes resiste”, nas palavras de Saramago (2010, p. 265).

Fazendo-se, ainda, uma menção a uma personagem feminina de *O ano*, temos que Marcenda assumiria, acaso tivesse estabelecido uma relação firme com Ricardo Reis, como discutido no capítulo anterior, esse papel de salvadora do homem com tendências políticas possivelmente desvirtuadas, tal como fizeram Maria Clara, em *A revolução*, e Marília, em *Conspiração*. Compreendida, na sociedade da época, como mulher-modelo, representante do ideal esperado, ou seja, estudada, comedida e adepta aos ideais da pátria autoritária, Marcenda, tal qual as mulheres ficcionais que a antecederam e foram retomadas por Saramago e, depois, por Botelho, uma vez atraindo o afeto de Ricardo Reis, resgatá-lo-ia de possíveis más inclinações.

Retornando-se ao objeto da presente seção, podemos, ainda, estabelecer alguns paralelos entre as narrativas, quais sejam a película de Lopes Ribeiro, o romance de Saramago e a sua adaptação filmica.

Inicialmente, observamos os planos iniciais de ambos os filmes: tomadas panorâmicas do Tejo atravessado por grandes navios. Em *A revolução*, inominados, em *O ano*, o *Highland Brigade*, que havia transportado Ricardo Reis do Rio de Janeiro até Lisboa, e o Dão, já também mencionado por Saramago no início do romance, como se a prenunciar o trágico desfecho dessa embarcação:

São contratorpedeiros, senhor, nossos, portugueses, é o Tejo, o Dão, o Lima, o Vouga, o Tâmega, o Dão é aquele mais perto. Não fazem diferença, podiam mesmo trocar-lhes os nomes, todos iguais, gémeos, pintados de cinzento-morte, alagados de chuva, sem sombra viva nos conveses, as bandeiras molhadas como trapos, salvo seja e sem ao respeito querer faltar, mas enfim, ficámos a saber que o Dão é este, acaso tornaremos a ter notícias dele (Saramago, 2010, p. 8).

Dos navios, desembarcam dois estrangeiros em seus próprios países: César Valente, comunista evadido que voltava à pátria buscando uma revolução, e Ricardo Reis, contrarrevolucionário convicto, um monárquico sem rei que havia se autoexilado no Brasil em virtude da insatisfação com a instauração de uma República. O primeiro retorna na mira da polícia política; o segundo, inicialmente incógnito, passa a ser alvo apenas depois das especulações de Salvador, gerente do hotel onde se hospeda, que tende a observar a vida dos clientes e, quiçá, denunciar comportamentos que supõem traços de clandestinidade.

Figura 16 – Vista panorâmica do Tejo em *A revolução de maio*



Fonte: *A revolução de maio* (1937).

Figura 17 – Vista panorâmica do Tejo em *O ano da morte de Ricardo Reis*



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 1).

Os títulos e as legendas das imagens situam lugar e tempo das narrativas, desencontrando-se no ano apenas por três dias, dado que Ricardo Reis chega a Lisboa exatamente um mês depois da morte de Fernando Pessoa, ainda no ano de 1935. No entanto, observamos que a cronologia de *A revolução* se adapta perfeitamente à diegese de *O ano*, que, afora esses primeiros dias da chegada do protagonista, transcorre integralmente no ano de 1936.

Esse ano, pois, é emblemático nas duas produções, não obstante seja enfatizado a partir de vieses que, sem se sobrepor uns aos outros, complementam-se: enquanto no filme de Ribeiro o ano marca as comemorações dos dez anos do Golpe de Estado de 1926, enaltecendo os feitos da pátria, que é retratada com tom ufanista ao longo de toda a película, o 1936 de Saramago, adaptado por Botelho, ressalta a ascensão dos governos totalitários, também com personagens ufanistas, mas construídos de forma caricata, como Dr. Sampaio, Salvador e a autoridade que realiza o interrogatório de Reis. Isto é, à medida que o filme de Ribeiro soergue o governo sem ressalvas, mesmo porque encomendado por ele próprio com esse propósito, o texto saramaguiano apresenta as sombras desse ano que, metonimicamente, representa o regime e é transubstanciado por Botelho, com olhar semelhante, para a linguagem cinematográfica.

Ilustrativamente, pensemos na sequência de *A revolução* em que Valente comparece ao Instituto Nacional de Estatística para analisar as benesses realizadas pelo governo português nos últimos anos. Os planos que a compõem são entremeados por legendas que informam dados, todos eles mostrando crescimentos efetivos de 1926 até 1935, e por um diálogo cômico entre dois homens em um bar, que alegam justamente o contrário do que os dados mostram, ou seja, como se tivessem tomados pelo espírito revolucionário que distorcia a realidade. Em outras palavras: os clandestinos se revoltavam com notícias falsas, enquanto a verdadeira situação do país era comprovada com dados fornecidos pelo governo.

Assim, dados estatísticos são apresentados em louvor ao governo, tais como: o desemprego em relação ao número de habitantes, comparando-o ao de outros países europeus; o número crescente de escolas primárias e de liceus; a isenção de pagamento de matrículas; o plantio de árvores; a exportação; a construção civil; a industrialização; a construção de estradas; a conservação e restauração de templos, castelos e muralhas; o equilíbrio das contas públicas; a redução da taxa de juros; a assistência à mãe e à criança, dentre outros. Esses dados, desse modo, apontam para os elementos estruturantes de um governo elevados à sua última potência e, supostamente, embasados por pesquisas confiáveis em institutos oficiais.

Em *O ano*, os feitos de Salazar são lidos por Ricardo Reis com desconfiança, ainda que na maioria das vezes acredite nas notícias dos jornais, e recebidos com tom de ironia e, não raro, de ridicularização por Fernando Pessoa. Vejamos o seguinte diálogo entre os dois personagens:

Tal qual, mas voltando a Salazar, quem diz muito bem dele é a imprensa estrangeira, Ora, são artigos encomendados pela propaganda, pagos com o dinheiro do contribuinte, lembro-me de ouvir dizer, Mas olhe que a imprensa de cá se derrete em louvações, pega-se num jornal e fica-se logo a saber que este povo português é o mais próspero e feliz da terra, ou está para muito breve, e que as outras nações só terão a ganhar se aprenderem connosco, O vento sopra desse lado, Pelo que lhe estou a ouvir, você não acredita muito nos jornais, Costumava lê-los, Diz essas palavras num tom que parece de resignação, Não, é apenas o que fica de um longo cansaço (Saramago, 2010, p. 306).

Reis alude aos artigos elogiosos sobre Salazar sem esboçar desprezo ou euforia, ao que informa Pessoa, com tom irônico sobre o patrocínio da imprensa nacional aos escritos estrangeiros, assim como os exageros perpetrados pelos jornais locais.

Essa observação é feita com um tom de ironia e de fadiga, à moda de Álvaro de Campos, cujo tom de desânimo pode ter influenciado o diálogo anterior, ou de Bernardo Soares e o soturno ritmo impresso no *Livro do desassossego*, o que constitui mais um índice do Saramago profícuo leitor de Pessoa. Diria Campos/Pessoa (2007, p. 206-207) em sua poética: “O que há em mim é sobretudo cansaço / Não disto nem daquilo, / Nem sequer de tudo ou de nada: / Cansaço assim mesmo, ele mesmo, /Cansaço”. Soares/Pessoa (2019, p. 290), a seu turno, ao tratar sobre “o cansaço antecipado de todos os gestos, a desilusão antecipada de todos os sonhos”, afirmaria: “era como um cansaço do esforço existente, um vago sono Sobrevindo aos últimos gestos de agir”.

A leitura do jornal, que também é retomada por Botelho na adaptação, se estende até chegar ao ponto que Reis informa ao amigo:

É que, segundo a declaração solene de um arcebispo, o de Mítilene, Portugal é Cristo e Cristo é Portugal, Está aí escrito com todas as letras, Que Portugal é Cristo e Cristo é Portugal, Exactamente. Fernando Pessoa pensou alguns instantes, depois largou a rir, um riso seco, tossicado, nada bom de ouvir, Ai esta terra, ai esta gente, e não pôde continuar, havia agora lágrimas verdadeiras nos seus olhos, [...] Sendo assim, precisamos de saber, urgentemente, que virgem nos pariu, que diabo nos tentou, que judas nos traiu, que pregos nos crucificaram, que túmulo nos esconde, que ressurreição nos espera, Esqueceu-se dos milagres (Saramago, 2010, p. 308-309).

Esse trecho do romance foi bem aproveitado por Botelho na adaptação, à medida que os fartos risos do Fernando Pessoa cinematográfico, que até então se mostrava comedido, bem como seu aporte gestual, que aponta para a incredulidade daquelas informações, conferem à sequência uma camada a mais de ironia, ao se estabelecer um paralelo entre os acontecimentos bíblicos e a declaração de que Portugal seria Cristo, e Cristo seria Portugal.

Figura 18 – Fernando Pessoa ri com as exaltações a Salazar



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 282).

Em outras palavras, temas que em um texto de teor propagandístico, como o de *A revolução de maio*, seriam tratados com extrema seriedade, com o intuito de engrandecer todo e qualquer ato do regime, nos textos de Saramago e de Botelho, por outro lado, foram motivo de risos e de escárnios sobre a questão política, inclusive satirizando-a a partir de elementos bíblicos – outra marca do afiado autor romanescos⁹¹ –, o que ratifica a ideia de que o ano de

⁹¹ Saramago, como se sabe, era ateu e severo crítico da Igreja Católica institucionalizada, com seus dogmas e castigos. Temas como a [Santa!] Inquisição foram tratados em obras como *O memorial do convento* (1982), mas o ápice dessa estética ácida do autor se deu em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), que ocasionou a revolta da Igreja e uma ameaça velada de que, se fizesse parte dela, seria excomungado, o que seria certamente menos importante para ele do que o desprezo de parte de seus

1936 serve como pressuposto para as obras, mas elas são desenvolvidas a partir de tendências diferenciadas e até mesmo opostas: a publicidade do regime, por um lado; a sua crítica, por outro.

Outro elemento que aparece nos dois filmes – *A revolução de maio* e *O ano* – são os calendários. Como abordado em capítulo anterior, a escolha de João Botelho em enquadrar os calendários em vários planos da película, inclusive alongando-os um pouco, possivelmente com a intenção de que fosse bem observada a data, parece ter o intuito de demarcar bem os acontecimentos, como o mês do interrogatório de Ricardo Reis ou o dia da Revolta dos Marinheiros, como se pode observar nos seguintes *frames*:

Figura 19 – Victor acompanha o depoimento de Ricardo Reis; em segundo plano, o calendário



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 216).

conterrâneos portugueses, o que, de fato aconteceu, tendo em vista a tradição católica fervorosa do país. O desgosto do escritor foi tamanho que decidiu fazer morada na ilha de Lanzarote, Espanha, mas não o impediu de, em sua última obra, *Caim* (2009), já debilitado pela doença, renovar a crítica à religião, gerando nova onda de furor por parte da Igreja.

Figura 20 – Salvador fica feliz com a notícia da Revolta dos Marinheiros; em segundo plano, o calendário



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 397).

Em *A revolução de maio*, do mesmo modo, dias importantes para a narrativa, como o 1.º de maio, Dia do Trabalho, que simbolizaria o labor incessante do governo para implementar ações que enriquecessem, cada vez mais, o país, e o 27 de maio, véspera do dia comemorativo da revolução que é anunciada desde o título da obra, também tiveram destaque, mas, diferentemente de *O ano*, em vez de posicioná-los na *mise-en-scène*, foram tomados por Lopes Ribeiro em planos próprios, como se pode vislumbrar a seguir:

Figura 21 – Calendário 1 enquadrado em *A revolução de maio*; a data surge em plano autônomo



Fonte: *A revolução de maio* (1937).

Figura 22 – Calendário 2 enquadrado em *A revolução de maio*; a data surge em plano autônomo



Fonte: *A revolução de maio* (1937).

É possível observar uma sutileza, além da escolha de manter os calendários à mostra: a fonte utilizada nos folhetos se assemelha – o que sugere que há, de fato, uma conversa entre as duas películas, para além das citações expressas na obra de Saramago e retomadas por Botelho.

Além disso, percebe-se que as datas eleitas para destaque no filme de Ribeiro se relacionam com os objetos de enaltecimento do governo, ou seja, trabalho intenso da máquina estatal, em um caso, e o louvor à revolução que trouxera a ditadura dez anos antes daquela data, em outro. Desse modo, enfatizam, de maneira expressa, por meio do resgate das datas, a propaganda dos feitos do governo.

Em *O ano*, por outro lado, ambas as datas remontam a momentos de tensão de Ricardo Reis: primeiro o interrogatório que o deixa aflito e inconformado com as perguntas que lhe são feitas, em seguida a Revolta dos Marinheiros, que o abala profundamente pelo clima de animosidade que se estabelece e, principalmente, pela morte de Daniel, irmão de Lídia. Em outras palavras, as datas ressaltadas em *A revolução* remetem à euforia das massas; as de *O ano* apontam para o desespero do protagonista.

Outro ponto de semelhança entre os filmes são o encontro dos enamorados – César Valente e Maria Clara, em *A revolução*; e Reis e Marcenda, em *O ano* (pl. 187) –, em praça pública. Os primeiros se encontram no Jardim de São Pedro de Alcântara, os segundos, no Alto de Santa Catarina, possivelmente por serem lugares neutros e livres de ameaças para os casais cujas relações ainda são veladas. O que eles não percebem, entretanto, é a observação minuciosa de pessoas, em ambos os casos, idosos, que, aproveitando-se de sua aparência inofensiva, sentam-se em bancos próximos e captam cada movimento dos personagens.

Figura 23 – Valente e Maria Clara são observados



Fonte: *A revolução de maio* (1937).

Figura 24 – Ricardo Reis e Marcenda são observados



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 187).

Em *A revolução*, o idoso é, na verdade, o chefe Moreira⁹² disfarçado – o que se pode observar quando retorna para a base e retira as barbas postiças –, que desiste de prendê-lo por entender que ele não oferece riscos e tem “boa cabeça e bom coração” (1h52min), sendo indício da conversão de Valente aos ditames do regime. Os idosos de *O ano*, por outro lado, não parecem ser institucionalizados – o narrador já anunciava no romance: “Os dois velhos conversavam, Podia ser pai dela, disse um, Isto é com certeza arranjinho, disse o outro”

⁹² Membro da polícia política que aguardava por Valente desde a sua chegada no porto de Lisboa, com o intuito inicial de prendê-lo.

(Saramago, 2010, p. 201) – e, desse modo, fazem parte apenas do conglomerado de vigilantes anônimos do regime.

A ideia apresentada se ratifica pelo fato de Botelho ter escolhido não mostrar os velhos lendo jornais – como que a disfarçar a observação do casal – como ocorre em *A revolução* e, também, é descrito de maneira reiterada por Saramago no romance, inclusive depois da mudança de Reis para apartamento em frente ao Alto de Santa Catarina:

Ah, muito obrigado, senhor doutor, e o gordo avança sorrindo, ergue daquela bandeja de prata o dobrado periódico, está como novo [...] esta leitura não é pela primeira página que começa, antes de mais nos informaremos sobre as desordens e agressões, os desastres, a necrologia, os diversos crimes (Saramago, 2010, p. 291).

Em outras palavras, a vigilância dos velhos de *O ano*, uma vez que não eram membros da polícia política, era lugar-comum naqueles tempos sombrios em que qualquer atitude tida como suspeita poderia ser motivo para uma denúncia, uma investigação sem devido processo legal, torturas, prisões e desaparecimentos definitivos.

No mesmo sentido, tem-se as vizinhas de Ricardo Reis, que controlam o seu trânsito e a sua intimidade com as mulheres, fato que foi bem explorado por Botelho em alguns planos, como mostram os pls. 243, 258 e 259 – “Talvez já trabalhasse para ele na outra morada, Pode ser, vizinha, pode ser, não digo que não, mas também pode ser que haja ali arranjinho, os homens são uns rabaceiros, aproveitam tudo” (Saramago, 2010, p. 276).

O próprio Salvador, como já comentado, exerce também essa função, utilizando-se de seu cargo privilegiado de gerente do hotel, que conhece o itinerário dos hóspedes, passa a observar os passos de Ricardo Reis enquanto ele mora no local, a disseminar rapidamente as informações sobre a rotina do médico com outros hóspedes, bem como com o amigo policial Victor, que, além de acompanhar o sombrio interrogatório, persegue-o pela cidade.

Nesse contexto, em que pese não constar como intermedialidade em *O ano*, mas ratificar as mesmas ideias e ambientes retratados tanto nessa película como em *A revolução*, faremos um breve comentário sobre o premiado filme brasileiro *Ainda estou aqui* (2024), de Walter Salles, traçando alguns paralelos entre os olhares dos realizadores.

Vencedor do Oscar 2025 na categoria *Melhor Filme Internacional*, após duas outras indicações – *Melhor Atriz* e *Melhor Filme* –, além de outros prêmios importantes, como o Globo de Ouro, na categoria *Melhor Atriz em Filme de Drama*, com Fernanda Torres, trata-se de uma adaptação de livro homônimo de Marcelo Rubens Paiva. A narrativa aborda o desaparecimento

criminoso do engenheiro e ex-deputado federal Rubens Paiva, pai do autor do romance, no início da década de 1970, período de endurecimento da ditadura militar no Brasil.

O clima de medo, as ameaças e as evasões involuntárias com ares de autoexílio – como a dos amigos de Rubens e a da sua filha mais velha – são bem explorados na película, inclusive de maneira explícita, uma vez que retrata as prisões violentas de Eunice, esposa de Rubens, e de uma filha adolescente do casal, retiradas de suas próprias casas para prestar depoimento em local incerto, uma vez que obrigadas a usar um capuz no trajeto para um destino não sabido. As torturas físicas e psicológicas e os assassinatos perpetrados pelo regime, toldados por sumiços inexplicados, como o de Rubens, objeto central da narrativa, também são evidenciados pelo realizador, que apresenta aquele ano de 1970, que, embora filmado em película colorida, a partir do sumiço de Rubens, adquire um tom sombrio, com os personagens transitando na penumbra, fosse em suas próprias casas, fosse nas prisões.

Em *O ano*, que também possui um tom sombrio, balizado tanto pela escolha do preto e branco, como do jogo de luz e sombra, marca estética do autor, observa-se uma atmosfera de torturas e de violências que só é sugerida, muito embora muito bem compreendida nas sutilezas das escolhas de Botelho.

Nesse sentido, questiona e reflete Marcel Martin (2005, p. 75): “Este papel diabólico e misterioso das sombras não terá o seu fundamento na angústia ancestral que o homem sente perante a obscuridade? O ecrã parece dar vida a todos os mitos milenários da luta do homem contra as trevas e os seus mistérios, à eterna luta entre o bem e o mal”. Essa ideia faz-se expressiva tanto na construção de um Ricardo Reis repleto de dualidades, como em trechos marcantes da obra, como na tensão da sequência do interrogatório de Reis e, antes disso, no desespero de Lídia quando tem notícia da notificação para comparecimento à polícia, já que ela conhecia os desdobramentos daquelas inquirições, por ter um irmão militante de esquerda, que vivia sob constante risco.

Na série *1936: O ano da morte de Ricardo Reis*⁹³, essa conjuntura de apreensão se eleva, quando, após o interrogatório, Reis é escoltado por Victor até a saída do departamento: “Pode abrir a porta para este senhor. Ele está autorizado a sair”. O funcionário, então, desengaveta um

⁹³ Em 2022, a Rádio e Televisão de Portugal (RTP) passou a exibir, em sua plataforma RTPplay, a série *1936 – O Ano da Morte de Ricardo Reis*, com cinco episódios de cerca de 45 minutos cada, que constituem uma versão estendida do filme. O sinal da referida emissora só é transmitido dentro do território português e não foram lançadas versões em DVD tampouco em outros canais de *streaming* com acesso mais amplo, de modo que as referências a ela serão trazidas pontualmente, na presente investigação, a partir das espectações da pesquisadora ao longo do período em que morou em Coimbra – Portugal, para a realização do doutoramento sanduíche, e apenas quando se mostrarem produtivas para a análise e/ou para a construção de argumentos.

molho de chaves, destranca uma grande porta de madeira e libera Ricardo Reis. Nos cumprimentos a Victor, ele assevera, desviando-se do insuportável cheiro de cebola exalado pelo funcionário: “Espero que tenha acabado de vez”, ao que Victor responde, em tom superficialmente amigável e, em verdade, ameaçador: “Isso nunca se se pode garantir”. Que seria, então, do poeta-médico, acaso tivesse sido considerado suspeito ou um perigo para o regime?

No romance, Saramago (2010) parece incisivo na resposta, ao reproduzir as palavras dos policiais: “Senhor doutor Ricardo Reis, se eu tivesse no seu lugar, responderia, é muito melhor para si, escusamos de complicar desnecessariamente o caso” (p. 193); “levante as mãos ao céu por tudo ter acabado em bem” (p. 193); “muito bem, tenho outras maneiras de o saber, se for preciso” (p. 191). Podemos também invocar Chico Buarque, que responderia essas indagações, por meio do sujeito lírico de *Acorda amor* (Buarque, 1974)⁹⁴: “Se eu demorar uns meses / Convém, às vezes, você sofrer / Mas depois de um ano e eu não vindo / Ponha a roupa de domingo / E pode me esquecer”.

Outra semelhança entre as duas obras consiste na ênfase dos realizadores, Botelho e Salles, à insistência dos interrogadores das respectivas polícias políticas que – após identificar os interrogados com uma forte luz branca em suas faces, o que, por si, já sugere intimidação – perguntaram insistentemente o motivo do retorno ao Brasil⁹⁵, incutindo a ideia de que o médico fugira de alguma revolta no Brasil, no caso de Ricardo Reis, em *O ano*, e o reconhecimento de fotos de pessoas tidas como suspeitas pelo regime, no caso de Eunice, em *Ainda estou aqui*. Em ambas as sequências, observa-se a penumbra, o inconformismo dos interrogados, e o tom ameaçador dos policiais.

A principal diferença, entretanto, surge com os direcionamentos dos personagens: Botelho escolhe seguir o fim dado por Saramago, com um Ricardo Reis que dá as costas para um mundo efervescente, sem tomar partido. Salles, por sua vez, também opta pelo fim dado por Marcelo Paiva, que, por sua vez, retrata, no romance, sua história familiar: Eunice segue em frente – valendo-se do sorriso como forma de resistência – na criação dos seus cinco filhos,

⁹⁴ Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br/obra/cancao/136>. Acesso em: 20 dez. 2024.

⁹⁵ No romance, Saramago já colocava em evidência a repetição das perguntas, bem como a indução do doutor-adjunto às respostas que pretendia ouvir de Reis, antes de informar ao médico que “advogados não entram naquela casa” (Saramago, 2010, p. 191), como se observa nos seguintes excertos: “Responda só ao que eu pergunto, deixe as razões comigo, será a maneira de tudo correr bem entre nós” (Saramago, 2010, p.190); “Em geral os médicos não emigram, não tinha doentes aqui” (Saramago, 2010, p. 190); “E agora voltou, Sim, voltei, Porquê, Os emigrantes portugueses às vezes voltam, Do Brasil quase nunca” (Saramago, 2010, p. 190); “Quer dizer que de repente lhe deram as saudades da pátria, depois de dezasseis anos de ausência” (Saramago, 2010, p. 190).

na retomada dos estudos para se tornar uma advogada militante da causa indígena e na busca incessante pelo reconhecimento da morte de Rubens, cuja certidão de óbito foi emitida apenas no ano de 1996⁹⁶. São, portanto, dois personagens ambientados em contextos políticos semelhantes, que tomam caminhos opostos: ele, o da passividade; ela, o da luta efetiva.

Dessa forma, ao traçar um paralelo com um filme brasileiro lançado apenas quatro anos após *O ano*, que também aborda de maneira atenta e sensível os crimes perpetrados por governos totalitários que, embora em países distintos, têm um propósito e um modo de agir semelhantes, percebemos que a inserção metaficcional do filme *A revolução de maio* tanto no romance de Saramago como no filme de Botelho carrega uma gama de significados simbólicos que se imbricam com o tom crítico das duas últimas obras.

O modo minucioso como Botelho traz a sequência de metaficção, que se estende do plano 347 ao 359 da película e já comentado no capítulo anterior, pode, por fim, coadunar-se com o olhar de Salles, ao discorrer sobre *Ainda estou aqui*, em entrevista concedida ao Jornal Nacional logo após a indicação ao Oscar: “As pessoas entenderam que essa história primeiro não era só sobre o nosso passado, ela era sobre o nosso presente. Um presente que se torna perigosamente próximo em outros lugares do mundo”⁹⁷.

⁹⁶ De acordo com o jornal Folha de São Paulo, em 23 de janeiro de 2025, mesmo dia da indicação do filme *Ainda estou aqui* (2024) ao Oscar nas três categorias mencionadas, houve uma retificação na certidão de óbito de Rubens Paiva. A partir de então, a causa da morte se inscreve como “não natural, violenta; causada pelo Estado brasileiro no contexto da perseguição sistemática à população identificada como dissidente política do regime ditatorial instaurado em 1964”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2025/01/certidao-de-obito-de-rubens-paiva-e-corrigida-e-diz-que-morte-foi-causada-por-estado-na-ditadura.shtml>. Acesso em: 24 jan. 2025.

⁹⁷ A matéria, com trechos da entrevista do realizador e dos protagonistas de *Ainda estou aqui* (2024), está disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2025/01/23/ainda-estou-aqui-recebe-3-indicacoes-ao-oscar-melhor-filme-melhor-filme-internacional-e-melhor-atriz-para-fernanda-torres.ghtml>. Acesso em: 28 jan. 2025.

4 **SOB AS SOMBRAS AMIGAS, SONHANDO A SUA INDIFERENÇA: RICARDO REIS E O PALIMPSESTO DE REALIDADES E FICÇÕES**

4.1 Questões sobre adaptação

De acordo com as ideias de Linda Hutcheon (2013), a adaptação apresenta-se com uma dupla visão: ela é produto e, ao mesmo tempo, processo.

Considerando *O ano da morte de Ricardo Reis* com produto da adaptação do romance saramaguiano e, do mesmo modo, cientes de que “estudar adaptação é estudar cinema” (Azerêdo, 2012, p. 135), pretendemos, nesta seção, discutir alguns elementos inerentes à teoria da adaptação, que podem embasar e justificar os processos eleitos pelo realizador na consecução da obra.

Nas ideias de João Batista de Brito, no ensaio *Texto literário e filme: como ler o confronto?* (2006), as estratégias utilizadas nas adaptações não configuram apenas cortes, acréscimos ou deslocamentos, mas transformações do texto-fonte, já que conferem à linguagem verbal da literatura uma forma não-verbal, icônica e, portanto, cinematográfica.

Sendo assim, com fulcro nas ideias já discutidas ao longo desta investigação, no sentido da negativa de uma suposta hierarquia entre as artes (Bazin, 1991; Hutcheon, 2013; Stam, 1992; 2000; 2003; 2006; 2008), ocasião em que o cinema figuraria como parasita da literatura e, assim, dependente dela, tencionamos elaborar uma análise crítica da obra filiando-nos às ideias de Azerêdo, ao afirmar que,

em vez de fidelidade, intertextualidade; em vez de reverência ao cânone e ao clássico, a incorporação também do contexto da cultura de massa; em vez da hierarquização entre artes e da ênfase no significado “original”, a valorização da criatividade advinda do diálogo e da confluência entre diferentes linguagens (Azerêdo, 2012, p. 139).

Antes, porém, de adentrarmos na análise ou, nas ideias de Jacques Aumont e Michel Marie (2019, p. 17), de “decompormos de uma maneira significativa” o filme *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020), discorreremos sobre o seu realizador, João Botelho.

Natural de Lamego, distrito de Viseu – Portugal –, Botelho frequentou, na década de 1960, a Faculdade de Ciências de Coimbra, além da Faculdade de Engenharia do Porto. Durante os tempos de estudante, foi dirigente do Centro de Iniciação Teatral e Acadêmica de Coimbra (CITAC) e membro dos Cineclubes de Coimbra e do Porto, onde consolidou a sua formação

cinematográfica. Em 1974, estudou na Escola Superior de Cinema do Conservatório Nacional e, em 1977, iniciou a carreira de realizador⁹⁸.

Sua relação com a obra pessoana é latente desde a realização do seu primeiro longa-metragem, *Conversa acabada*, em 1981, cujo subtítulo já anunciava a temática: sobre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro.

Além da relação dos dois amigos e da influência de um na poética do outro, o filme traz os índices da produção de Pessoa de maneira assertiva: a cômoda onde o poeta escrevia em pé aparece em quase todos os pequenos quartos alugados para curtas temporadas; a arca onde passara a guardar seus escritos também surge com frequência, assim como as pilhas de livros no chão; a comunicação epistolar é enfatizada em vários planos da película; a produção de diários e a criação das assinaturas dos heterônimos, diferentes entre si e distintas também da firma do próprio ortônimo, também é ressaltada. Vê-se, ainda, o café *A Brasileira* – ainda com a grafia da época –, e a rapidez da datilografia de Álvaro de Campos, representando a velocidade futurista que pretendia imprimir aos versos. Tudo isso imiscuído na narrativa, cujo centro era a relação entre os amigos.

Acerca da produção desse longa, João Botelho declarou em entrevista ao *Cahiers do Cinema*, n.º 303, de fevereiro 1987, reproduzida no encarte do DVD:

Não me interessava qualquer reconstrução histórica. Em Portugal não há dinheiro para isso, e eu queria ser mais incisivo, fazer um filme do ponto de vista do momento em que o fazia. Um filme como uma banda desenhada, sem profundidade, à superfície, como se os actores fossem marionetes portadoras de textos.

Também merece destaque o fato de que, na produção da película, Botelho estava com a tutela da famosa arca de escritos de Pessoa, que, antes de ser vendida para a Biblioteca Nacional de Lisboa, foi-lhe emprestada pela sobrinha-neta do poeta, então em posse do objeto. Sobre o assunto, em entrevista à revista *Blimunda* (2020, p. 78), afirma o diretor: “Levei a arca para o estúdio, nunca tive tanto silêncio enquanto filmava. As pessoas tinham um medo e um respeito por aquilo... Ouviam-se as moscas. Era um silêncio, um respeito enorme, parecia uma coisa mística”.

⁹⁸ Informações contidas no *site* oficial da Universidade do Porto, em artigo intitulado *Antigos estudantes ilustres da Universidade do Porto*. Disponível em: https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20jo%c3%a3o%20botelho. Acesso em: 09 mar. 2025.

A partir desse contexto, podemos inferir que, ao ter contato direto com o aporte documental original do próprio Fernando Pessoa, o realizador, além de sensibilizar o seu olhar sobre a obra pessoana como um todo, eternizou a imagem do baú, hoje perdido⁹⁹.

É importante ressaltar que as características estéticas de João Botelho, as quais observamos ao longo das produções seguintes e, dada a recorrência, passaram a se configurar como marcas do autor, já estavam presentes desde *Conversa acabada*.

Inicialmente, podemos observar a presença da concepção teatral e, portanto, intermediática, inserida na obra cinematográfica de maneira explícita. Em *Conversa acabada* (1981), vê-se a encenação de *O marinheiro*, texto dramático de Fernando Pessoa, a que ele denominou teatro estático. Na cena, quase toda filmada em *plongée*¹⁰⁰, vemos três carpideiras e uma morta sendo velada em uma sala adornada por um grande tapete, com o cadáver deitado em um lençol azul. Todo o cenário é observado como se estivesse disposto em um palco, o que estabelece um cruzamento de fronteiras entre as mídias, expressão cunhada por Rajewsky (2012).

Essa presença do teatro é recorrente na obra do realizador. O abrir e fechar de cortinas vermelhas, como a reproduzir o início ou o fim de um espetáculo, além de demarcar o palco que acaba inserido no enquadramento do filme, é uma construção comum, como podemos perceber, além de *Conversa acabada* (1981), em obras como *A corte do norte* (2009), *Os maias* (2014) e *Peregrinação* (2017).

Em *Os maias* (2014), em excerto filmico em que se vê o nítido escopo teatral, o texto encenado é o próprio romance de Eça de Queiroz. Temos, então, uma passagem de metaficção, como nos ensina Bernardo (2010), ao fazer uma analogia com as *babusckas*, bonecas idênticas feitas de madeira e em tamanhos diferentes, que se encaixam umas dentro das outras, típicas da Rússia. No caso da película, tem-se uma peça de teatro sobre um livro que, por sua vez, já está sendo adaptado no filme que a contém.

Em outro momento, quando o protagonista Afonso da Maia descobre o incesto, um dos temas centrais da narrativa, no filme, por trás dele, cai, abruptamente, uma cortina vermelha e

⁹⁹ De acordo com informações verbais prestadas pela equipe da Casa Fernando Pessoa, em visita realizada pela pesquisadora em junho de 2023, a arca original se encontra hoje em local incerto. Após a família vendê-la para a Biblioteca Nacional de Portugal em 1979, o objeto foi extraviado e, provavelmente, encontra-se em posse de algum colecionador de identidade desconhecida. O baú que se vê no museu, que foi a última residência de Fernando Pessoa, no Campo do Ourique, em Lisboa, é uma réplica.

¹⁰⁰ Trata-se de enquadramento com a câmera posicionada acima do objeto ou da pessoa, ou seja, em termos cinematográficos, significa filmar com o ângulo partindo de cima para baixo, como se fosse um mergulho – *plongée* em francês.

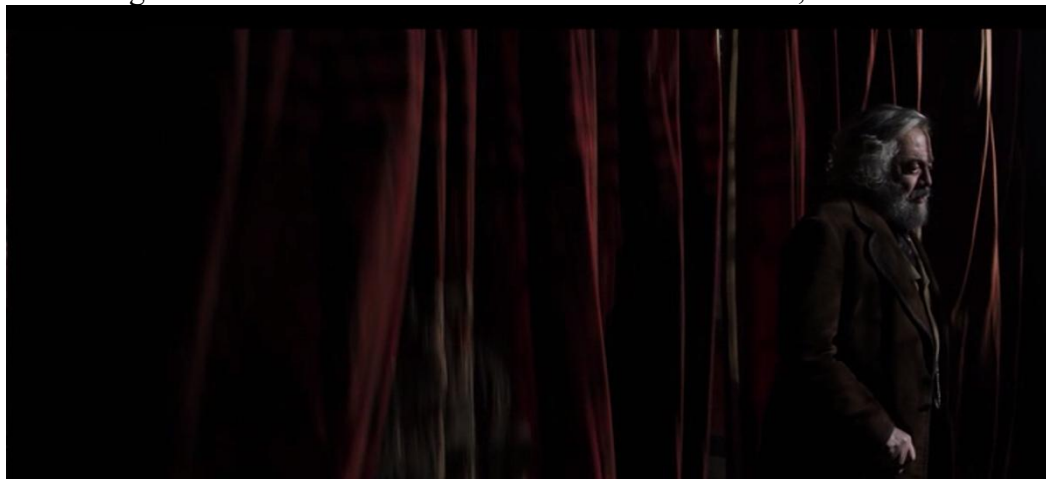
aveludada, típica de teatro. Simbolicamente, caem as cortinas da mentira, para que a verdade se imponha e o teatro da vida que estava sendo levada pelos personagens acabe, o que remete a uma severa crítica às hipocrisias sociais, marca de Eça, bem trabalhada por Botelho na adaptação. Em seguida, há o enquadramento de uma representação pictórica de Jesus, o que leva à reflexão sobre a culpa cristã que aquele momento diegético representa.

Figura 25 – Momento dramático do enredo, quando cai uma cortina por trás do personagem



Fonte: *Os maias* (2014).

Figura 26 – Cruzamento de fronteiras entre o romance, o cinema e o teatro



Fonte: *Os maias* (2014).

Acerca de sua opção por manter o caráter ficcional de suas películas em evidência, em entrevista sobre o documentário *O cinema, Manoel de Oliveira e eu* (2016), ao fazer menção aos ensinamentos que obteve daquele a quem considera como maior referência na arte do fazer cinematográfico, Botelho assinala: “Mentir muitas vezes para chegar à verdade! O que é

verdade é o que as pessoas sentem quando veem, o que se passa no ecrã é tudo mentira! É tudo papelão. Mostre isso, mostre que é teatro, que estão a representar!”¹⁰¹.

Com esse mesmo raciocínio, temos, desde *Conversa acabada* (1981), a impressão de que as paisagens das janelas são falsas, como se fossem construídas a partir de computação gráfica, com artes que ressaltam a intenção do realizador de apontar reiteradamente a ficcionalidade da obra.

Ao se utilizar de mecanismos que se distanciam de um realismo exacerbado, é como se Botelho manipulasse o efeito-cinema¹⁰² (Seabra, 2014) de suas obras, deixando-o menos fluido, como podemos observar, além de *Conversa acabada* (1981), em *Tempos difíceis* (1988), *A corte do norte* (2009), *Os maias* (2014), *Peregrinação* (2017) e *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020).

As vistas das janelas, muitas vezes, aparentam ser quadros afixados nas paredes, o que, além da aparência falsa já ressaltada, também induz a outra vertente de arte muito presente na obra de Botelho, que é a pintura, como se observa em *Três palmeiras* (1994) e *Os maias* (2014). Esse último, por exemplo, conta com uma cidade cinematográfica rudimentarmente retratada, de modo que a vida urbana e as paisagens são como grandes telas que ficam por trás do elenco.

Figura 27 – Paisagem urbana



Fonte: *Os maias* (2014).

¹⁰¹ Disponível em: <https://cinemametropolis.com/entrevista-joao-botelho-o-cinema-manoel-de-oliveira-e-eu/>. Acesso em: 12 maio 2023.

¹⁰² Para Jorge Seabra (2014), o efeito-cinema consiste na possibilidade de o espectador se imaginar dentro do espaço diegético criado pela ficção e, além disso, solidarizar-se com problemas e com angústias por que os personagens passam.

Figura 28 – Paisagem rural



Fonte: *Os maias* (2014).

No mesmo contexto, em *A corte do norte* (2009), observamos a utilização da técnica da pintura viva¹⁰³, em que os atores reproduzem, com a utilização de cenários, vestimentas e gestuais, uma pintura supostamente conhecida e/ou facilmente identificável. Após a movimentação necessária para a composição da cena, os atores permanecem parados por alguns segundos, como a simular a estática pictórica ou uma das nuances do pictural, nas ideias de Liliane Louvel (2012).

A autora, que considera a estratégia como se assinalasse um *como se* ou uma referência à tradução entre dois sistemas semióticos, ainda aponta:

O quadro vivo está diretamente ligado à pintura e inscreve-se num projeto estético apresentado como tal no próprio texto. [...] Muito admirados no século XIX, aproximavam-se do teatro e da ópera, também bastante em voga. [...] O quadro vivo não depende tanto da subjetividade do leitor na medida em que, na maioria das vezes, é apresentado voluntariamente pelo narrador (Louvel, 2012, p. 55).

Essa voluntariedade, que acaba por revelar um maior grau de *picturalização* do texto, é também utilizada como recurso na obra do realizador brasileiro Jorge Furtado – e também de Guel Arraes. Conforme Afonso Manoel da Silva Barbosa (2017), a técnica consolida a estruturação do processo dialógico, à medida que instaura a permuta de imagens e de procedimentos estéticos. E acrescenta:

Os métodos de criação artística são colocados na tela a fim de conotar a permeabilidade do discurso, oferecendo-nos uma visão que destitui o isolamento na laboração estética. Ou seja, as influências múltiplas estão não

¹⁰³ Nomenclatura advinda da expressão francesa “*tableau vivant*”.

apenas incrustadas no sujeito pensante, mas encontram-se entrelaçadas à resultante desse processo (Barbosa, 2017, p. 92).

Em *A corte do norte* (2009), além dos planos que constituem a representação da pintura viva do quadro *Judite e Holofernes*, de Caravaggio, observamos uma réplica do quadro na decoração das salas do palácio – talvez uma alusão a Rosamund, protagonista do filme que, tal qual Judite, era cruel em suas vontades.

Na passagem bíblica, Judite, a jovem viúva de Manassés, seduz o general assírio Holofernes e, em seguida, assassina-o para livrar o seu povo de sua tirania, libertando, então, seu pequeno país da opressão do exército inimigo. Em *A corte do norte*, Rosamund luta para desvendar os mistérios que rondam a morte da bisavó, cuja causa nunca foi revelada, buscando livrar a família dessa incógnita que a acompanha há gerações.

Acerca do recurso de iluminação utilizado por Botelho, a que denomina “trabalho quase primitivo da cor e da luz” (Lisboa, 2014, n.p.), em um dos planos que envolvem a obra *Judite e Holofernes*, assim assevera Ricardo Vieira Lisboa:

A esse propósito destaco um plano maravilhoso: segundo a história de Agustina, Rosamund tinha o hábito de olhar para o quadro da decapitação de Holofernes de Caravaggio da mesma forma que Rosalina fazia. Isto diz-nos a narradora, e Botelho filma-o assim; Ana Moreira/Rosamund olha para o quadro, contracampo do quadro, a iluminação muda e passa a haver apenas um foco localizado, que percebemos ser de um castiçal, e a câmara recua e estamos subitamente com Ana Moreira/Rosalina um século antes a olhar a dita tela. É através da iluminação que se faz o *flashback* e não através da montagem (Lisboa, 2014, n.p.).

Em paralelo aos mecanismos de iluminação utilizados por Botelho para traduzir recursos estéticos, como o *flashback* apontado, percebe-se que os planos que enquadram as obras de arte são longos, de modo que é possível contemplá-las e, portanto, inferir sentidos produzidos a partir da interligação entre a composição cênica e o enredo.

A seguir, as reproduções de um *frame* de *A corte do norte* e da obra *Judite e Holofernes*, de Caravaggio.

Figura 29 – Pintura viva



Fonte: *A corte do norte* (2009).

Figura 30 – Judite e Holofernes



Fonte: Caravaggio (1599)¹⁰⁴.

Caravaggio, por sinal, foi o artista barroco responsável pela ascensão e difusão da técnica do claro-escuro, que, no entanto, já vinha sendo apresentada desde o Renascimento, com Leonardo Da Vinci, artista que “pintava camadas de cor a partir dos tons escuros, clareando áreas de interesse e criando sombras para agregar volume a suas pinturas” (Guimarães, 2023, n.p.).

Essa técnica evidencia a variação das cores – em contraposição a uma visão estática e harmônica –, a partir de um maior contraste de luz, combinando elementos com características

¹⁰⁴ Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/cenastipicasaqa-judite-decapitando-holofernes/>. Acesso em: 10 abr. 2024.

opostas, o que, além da ideia de movimento, de volume e de alta dramaticidade, sugere a ênfase nas antíteses.

Transposta para o cinema, cujas estratégias remontam ao Expressionismo Alemão e ao Cinema *Noir*, estilo último que já carrega no título uma sugestão da sombra, a técnica também foi incorporada por João Botelho no seu fazer cinematográfico e pode ser observada de maneira recorrente.

Em *A corte do norte* (2009), a título de exemplo, para além de tentar uma aproximação com o mestre do *chiaroscuro*, na realização da pintura viva, como se vê no plano cujo *frame* foi anteriormente destacado, é nítida a constatação de que todo o filme é marcado por luz e sombra. Os ambientes internos, muitas vezes, foram filmados na penumbra e com a iluminação direta e focal em algum objeto ou na face dos atores.

Outra estratégia do realizador que aproveita muito bem a técnica do claro e escuro, quando se faz uma análise de sua obra fílmica como um todo, é a cena recorrente das escadas, em que as grades protetoras acabam sombreadas na parede, enquanto algum personagem, filmado em *plongée* ou em *contraplongée*, e nunca em ângulo sem nivelamento, mira algum outro personagem, em um momento dramático do enredo, não raro envolvendo a ideia de prisões metafóricas, simbolicamente expressas pelas sombras do guarda-corpo nas paredes¹⁰⁵.

Em *Tempos difíceis* (1988) e em *Os maias* (2014), filmes com mais de 15 anos de diferença entre suas respectivas produções, podemos observar a mesma estratégia, como se vê nos frames que seguem. No primeiro, a personagem, que é alcoólatra, desce as escadas em desespero após uma briga com o marido e, em seguida, cai da escada. O aprisionamento pelo vício e pelo casamento infeliz resta sugerido pela escolha cinematográfica.

No segundo, sob o mesmo viés, vê-se a personagem de Maria Monforte, que, na primeira fase da narrativa, abandona o marido para se casar com o amante – outra vez a ideia de saída de um aprisionamento –, levando consigo a filha que, anos depois, retorna à história e se envolve em um romance incestuoso, tema central da trama, como já comentado.

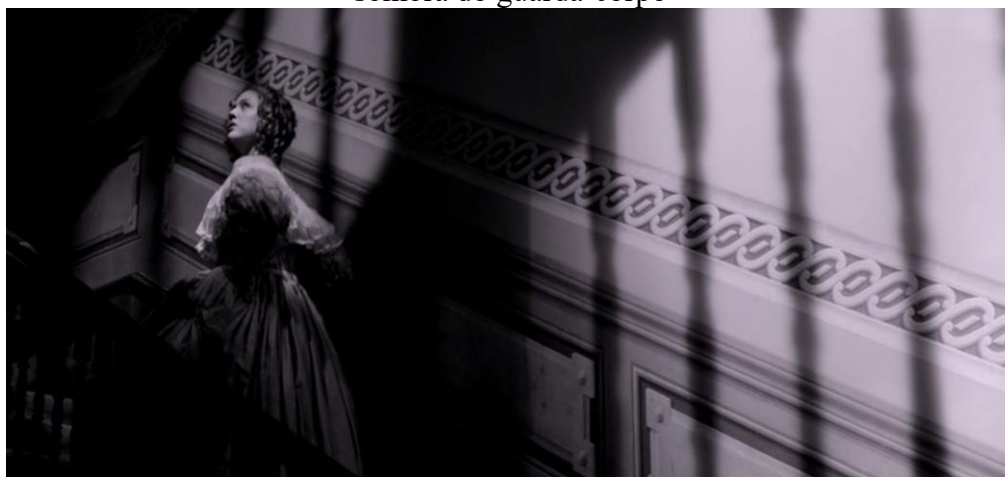
¹⁰⁵ A repetição desse padrão foi observada à medida que a pesquisadora foi tendo acesso às películas de Botelho, o que se deu, quase em sua totalidade, no período de doutoramento sanduíche, em Portugal, uma vez que o acesso aos seus filmes, no Brasil, é difícil e, além disso, eles não constam em quase nenhuma plataforma de *streaming*, exceto a RTPplay, que só possui sinal em território português.

Figura 31 – Forte contraste entre o claro e o escuro nas escadas de *Tempos difíceis*; nas paredes, a sombra do guarda-corpo



Fonte: *Tempos difíceis* (1988).

Figura 32 – Forte contraste entre o claro e o escuro nas escadas de *Os maias*; nas paredes, a sombra do guarda-corpo



Fonte: *Os maias* (2014).

Na seção a seguir, quando da análise de sequências de *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020), retornaremos a falar sobre a utilização das escadas como recurso de João Botelho para a produção de sentidos.

Retomando, para uma última discussão, a temática da intermedialidade, além das películas já abordadas, uma outra que ressalta essa marca do realizador é o *Filme do desassossego* (2010), que é mais uma ligação, desta vez explícita desde o título, à obra pessoana, uma vez que trata da adaptação do *Livro do desassossego*.

Trata-se de uma obra de Botelho que, além do teatro e da pintura, abordados em outros filmes, traz uma interlocução com mais uma vertente artística, a ópera. Como assevera André Rui Graça (2013), a adaptação de um texto fragmentado como o *Livro do desassossego*, por um lado, desafia o convencional, em razão da necessidade de ajustes estruturais e, por outro,

apresenta ao realizador uma gama de possibilidades de tratamento estético. Nesse sentido, aponta a estratégia utilizada por Botelho:

toda a estrutura do filme funciona de acordo com uma lógica de sucessão de cenas que alternam entre a declamação e o canto. [...] Tal como numa ária de ópera clássica, estes momentos contrastam com os restantes no sentido em que a câmara para e a narrativa fica suspensa, com o objetivo de centralizar um acontecimento musical autocontido e contemplar a prestação do seu intérprete. O lirismo é manifesto, uma vez que todo o pulso da cena é governado pelo elemento musical e sua respectiva execução (Graça, 2013, p. 504).

A utilização do canto pelos personagens, da mesma forma, ocorre em *Peregrinação* (2017) e em *Três palmeiras* (1994). Nesse último, a dança também é abordada, na narrativa da bailarina que não consegue atender às orientações de um professor duro e exigente.

É de se observar, pois, a partir da discussão de algumas características estéticas de João Botelho, que a intermedialidade é um fenómeno recorrente e, portanto, marca de sua autoria. Ora com o teatro, ora com a pintura, ora com o canto, ora com a dança, o realizador dialoga com outras mídias.

Rajewsky (2012) ao afirmar que entende a intermedialidade como uma categoria de análise concreta de textos ou de outros tipos de produtos da mídia, propõe as seguintes subcategorias do fenómeno: a) a intermedialidade como transposição midiática, em que a qualidade intermidiática tem a ver com o modo de criação de um produto, ou com a transformação de um produto em mídia, como acontece com as adaptações cinematográficas; b) a intermedialidade como combinação de mídias, em que se combinam duas ou mais formas midiáticas de articulação, abrangendo fenómenos como ópera, filme, teatro, performance etc.; c) a intermedialidade no sentido restrito de referências intermidiáticas que configuram estratégias de constituição de sentido, por exemplo, referências, em um texto literário, a um filme, com a evocação de técnicas cinematográficas, como o *zoom*, ou a musicalização da literatura.

Na obra de Botelho, percebe-se de forma latente as três acepções de intermedialidade trazidas pela referida autora.

Em relação à primeira – transposição midiática – muitas de suas obras constituem adaptações cinematográficas de obras literárias, como ocorre nas seguintes produções, algumas já citadas até o momento: *Conversa acabada* (1981), baseada na obra de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro; *Tempos difíceis* (1988), com base no romance *Hard times*, de Charles Dickens; *Quem és tu?* (2001), a partir da adaptação da peça *Frei Luís de Sousa*, de Almeida

Garrett; *O fatalista* (2005), baseado no romance homônimo de Denis Diderot; *A corte do norte* (2008), baseado em romance de Agustina Bessa-Luís; *Filme do desassossego* (2010), baseado no *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa; *Os maias* (2014), baseado em Eça de Queiroz; *Peregrinação* (2017), adaptação do livro homônimo de Fernão Mendes Pinto; *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020), baseado na obra de José Saramago, e *Um filme em forma de assim* (2022), em que a obra do poeta surrealista português Alexandre O'Neill é explorada.

Quanto à segunda – combinação de mídias –, vimos a presença recorrente do teatro, da pintura, da música, além da dança e da escultura que surgem de maneiras mais pontuais, mas também se imbricam numa “constelação midiática [...] que contribui para a constituição e significado do produto” (Rajewsky, 2012, p. 24).

Por fim, em relação à terceira concepção de intermedialidade – referências intermidiáticas – temos um bom exemplo na musicalização de excertos do *Livro do desassossego*, que presenciamos no *Filme do desassossego* (2010).

No caso específico de *O ano da morte de Ricardo Reis*, além de consistir em uma adaptação de obra literária, o que já a insere no âmbito da intermedialidade, observaremos outros traços do fenômeno, como vimos no capítulo 2 (seção 3 deste trabalho), ao discorrer sobre a ópera *Tá mar*, de Alfredo Cortez, a novela *Conspiração*, de Tomé Vieira, a obra *The god of the labyrinth*, do fictício autor Herbert Quain, o filme *A revolução de maio*, de Antônio Lopes Ribeiro, além da presença constante dos jornais na construção da narrativa fílmica.

Feito esse apanhado acerca da estética do realizador do *corpus* da investigação e levando em consideração que o adaptador “não apenas interpreta a obra como também assume uma posição diante dela” (Hutcheon, 2013, p. 113), passemos a discutir passagens significativas da interlocução entre a obra de João Botelho e a de José Saramago, transpassada pela pessoana: o filme *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020), que, na lúcida ideia de Bishop-Sanchez (2022, p. 183), independentemente de se conhecer, ou não, o romance de base,

é uma viagem visual pelos suaves ou dramáticos tons sépia dos episódios, que levam o espectador a negociar visualmente com a escuridão, a pasmar-se frente aos jogos dos espelhos, a absorver o lirismo e o misticismo de falas, músicas e sombras, e a sentir que afinal esta adaptação tem a sua própria essência orgânica e artística.

Ademais, considerando como pano de fundo a possibilidade de “discutir o mundo a que o filme se refere sem abandonar o filme e discutir o filme sem abandonar o mundo”, nas ideias de Brito (1995, p. 250), bem como a relevância histórica da época em que foi realizado, que, nos dizeres do mesmo autor, “deve contribuir para problematizar de algum modo as convenções

do sistema cinematográfico em geral, técnicas, semióticas, culturais, ideológicas, estéticas” (Brito, 1995, p. 246), elegemos dois momentos narrativos, para uma discussão mais aprofundada.

Entendemos, nesse sentido, que, em primeiro lugar, a ida de Ricardo Reis ao santuário de Fátima e, em segundo, a sua presença no Comício Fascista ocorrido no Campo Pequeno simbolizam um forte apelo dramático na narrativa e nos sentidos pretendidos pelo realizador, uma vez que uma adaptação “está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio” (Hutcheon, 2013, p. 192).

Como visto, Botelho produziu a película em tempos nebulosos, em que se insurgiam, tal como na época retratada pelo filme, ideias totalitárias subsidiadas por governos extremistas que contavam, ainda, com o fanatismo religioso como forte aliado.

Em paralelo a esse viés dramático e esteticamente interessante, pensamos que ambos os eventos constituem marcos importantes para a leitura de Ricardo Reis como personagem cinematográfico, última fase de seu percurso ficcional, quando ele, nos ecos de Caetano Veloso (1984), tem sua hora de estrela de cinema e percebe que, quase inexistindo, o mundo o navega sem que ele saiba navegar¹⁰⁶.

4.2 O eterno observador do espetáculo do mundo

Filmado, quase em sua totalidade, em preto e branco, o filme *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020) traz para o audiovisual a adaptação da leitura que José Saramago engendrou sobre o fim de um dos principais heterônimos pessoanos.

Na película, Ricardo Reis surge em uma Lisboa perpassada por ideias totalitárias, ao retornar ao seu país de origem, após o autoexílio no Brasil. A chuva, que aparece em vários momentos diegéticos, a começar pela cena inicial da chegada do médico ao porto, desembarcando do navio *Hiland Brigade*, passa por alguns encontros entre Reis e Pessoa, bem como por momentos relevantes na narrativa e já comentados ao longo da investigação, como a noite de carnaval e o interrogatório do médico-poeta, parece simbolizar uma espécie de resistência àqueles tempos sombrios em que as palavras e as ações, por vezes, tornavam-se escorregadias e arriscadas.

¹⁰⁶ A citação se refere à canção *A hora da estrela de cinema*, de Caetano Veloso, lançada em 1984. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/357793/significado.html>. Acesso em: 10 jan. 2025.

Por outro lado, partindo do “fato evidente de que ela [a chuva] é o agente fecundador do solo, o qual obtém a sua fertilidade”, bem como de que é a “graça e também sabedoria” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 235-236), podemos imputar à chuva um índice de esperança de dias prósperos de liberdade, a partir da retomada da democracia, realidade oposta ao que o filme retrata, mas sobre a qual incide a crítica desde Saramago até o olhar de João Botelho.

Figura 33 – A chuva como índice de resistência e de esperança



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 3).

Outro recurso muito explorado por João Botelho na película é o *fade in / fade out* (planos 42/43, 70/71, 83/84, 114/115, 169/170, 359/360, 385/386 e 414), ferramenta, aliás, a que ele também recorre em outras obras, como em *Filme do desassossego* (2010) e *Os maias* (2014).

A técnica é encarada, muitas vezes, como uma forma de pontuação narrativa (Lins, 2011, p. 72) e, de acordo com Marcel Martin,

a fusão em preto marca um sensível salto na narração e é acompanhada de uma parada na banda sonora: depois de tal transição, convém redefinir as coordenadas temporais e espaciais da seqüência [*sic*] que inicia. É a mais marcante de todas as transições e corresponde à mudança de capítulo (Martin, 1963, p. 70).

Ao discutir o procedimento estilístico em *O ano*, Kathryn Bishop-Sanchez (2022, p. 167) assevera que Botelho, ao utilizar os *fades*, “optou por marcar o começo e o fim de certas cenas respectivamente com a abertura e o fechamento da íris, uma técnica que bem visivelmente reitera a artificialidade dos cortes cénicos e a presença intrusa do montador, remanescente do cinema clássico mudo”. O pensamento da autora se coaduna com a discussão realizada na seção anterior, pautada pela quebra do chamado efeito-cinema, que se materializa como marca de

autoria de Botelho, a exemplo das janelas com paisagens que aparentam ser quadros, além do navio visto na figura 33.

No filme *O ano da morte de Ricardo Reis*, esse recurso costuma aparecer em momentos de transição, após alguma reflexão do protagonista sobre a necessidade de tomada de decisões. Como sabido, uma vez que ele afirma em seus escritos como heterônimo que “sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo” (Reis/Pessoa, 2018, p. 61-62), nessas ocasiões, a contemplação costuma se sobrepor à atitude, seja direcionada a um posicionamento político mais veemente, seja voltada à assunção das relações amorosas.

Nesse contexto, o segundo que antecede o *fade out* é, muitas vezes, acompanhado por um olhar absorto e pelo silêncio de Reis, que mira para um horizonte que, não raro, parece distante de sua realidade. Essa ideia transparece, conforme Eni Puccinelli Orlandi (2015, p. 9), “a respiração da significação, um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido, ou seja, sendo um reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é ‘um’, para o que permite o movimento do sujeito”.

Nesse ponto, é preciso enaltecer a competência da obra audiovisual para a expansão desse efeito, uma vez que se apropria de uma característica comportamental de Ricardo Reis, fundamentada em suas bases epicuristas de prazer moderado, equilibrado e sereno, ampliando-a com sutileza e perspicácia. No romance de Saramago, ainda que essas características do personagem sejam verbalizadas ou compreendidas nas entrelinhas, o silêncio reflexivo, seguido pelo *fade out*, elementos passíveis de análise somente no filme, têm o condão de potencializar esse sentido.

Ressalte-se que esse recurso – o silêncio seguido pelo *fade out* – não é utilizado apenas nas sequências em que Reis está em evidência, mas naquelas que envolvem outros personagens, como nas observações de Lídia, que, vale lembrar, possui o mesmo nome da musa citada por tantas vezes nas odes do heterônimo. No mesmo sentido, as sequências das conversas com Dr. Sampaio, o pai de Marcenda, e as curiosas intervenções de Salvador, funcionário do hotel, são, muitas vezes, marcadas por esse silêncio eloquente, que acaba revelando traços escusos dos personagens. No caso do gerente, por exemplo, a partir de suas observações silenciosas da vida de Ricardo Reis – e isso ocorre sorrateiramente, por trás das portas, ouvindo conversas –, compreende-se a natureza quase persecutória das suas atitudes.

Os efeitos dessa estratégia vão, ainda, ao encontro das ideias de Robert Stam (2003), quando disserta sobre a política da reflexividade e estabelece um paralelo – não necessariamente incompatível, mas complementar – entre essa tendência e o realismo. Explica, ainda, o autor:

Os filmes reflexivos subvertem o pressuposto de que a arte pode ser um meio transparente de comunicação, uma janela para o mundo, um espelho transitando pelas ruas. [...] O realismo e a reflexividade não são polaridades estritamente opostas, mas tendências que se interpenetram e que são capazes de coexistir em um mesmo texto. Portanto, é mais correto falar em “coeficiente” de reflexividade ou realismo, e reconhecer que não se trata de uma proporção fixa (Stam, 2003, p. 175-176).

Nesse sentido, observamos que os coeficientes de reflexividade, nos moldes apontados pelo autor, no caso de *O ano*, parecem se elevar a cada silêncio que perdura ao longo dos planos e que, não raro, é seguido por um *fade out*. Os sentidos produzidos, como consequência, não são transparentes, pelo contrário, são sugeridos a partir da abstração e da fragmentação do processo artístico evocadas por Botelho.

Ainda em se tratando da estratégia de sombra, é preciso ressaltar que o filme foi realizado em preto e branco, o que, nas ideias de Bishop-Sanchez (2023, p. 166), não é uma escolha gratuita no século XXI: “há sempre um subtexto de tempo histórico, memorialização e distância, do lado temático; quanto à estética, pode intuir-se um ímpeto de realismo, harmonia cromática [sem contrastes excessivos], *glamour* de bom gosto, ou um desejo de requinte”. Essa escolha acabou tendo como consequência salutar um jogo de contraluz muito significativo em relação aos espaços e aos personagens. Segundo João Botelho, em entrevista concedida programa Telejornal, da RTP, na divulgação do filme: “Eu fiz um truque que é bom, que é assim: luz muito forte nos atores, à volta nada [...] Escurece-se tudo que está à volta e ilumina os atores, que é o que interessa, a cara dos atores e o que eles dizem. O resto é a emoção que as pessoas veem” (Botelho, 2020, informação verbal).

Assim, tanto nas locações internas, muitas delas filmadas dentro do Hotel Bragança¹⁰⁷ (pl. 74), onde Reis reside quando retorna a Lisboa, ou em sua nova morada no Alto de Santa Catarina, como nas externas, que se revezam nas caminhadas do personagem pelos cafés *A Brasileira e Martinho da Arcada*, pelo cemitério dos Prazeres, onde o corpo de Pessoa estava enterrado no túmulo da avó Dionísia – o que é destacado em um plano médio, em que se pode ler o nome dela na lápide (pl. 25) –, o jogo entre o claro e escuro, entre luz e sombra é expressivo.

¹⁰⁷O Hotel Bragança fica localizado, nas narrativas romanesca e fílmica, na cidade de Lisboa, nas imediações do Chiado. Na adaptação, foi utilizado como locação o tradicional Hotel Astória, em Coimbra, às margens do Rio Mondego, local que, sendo a cidade em que a pesquisadora residiu, quando da realização do doutoramento sanduíche, teve a oportunidade de visitar. Na ocasião, os funcionários, gentilmente, permitiram a entrada em todos os ambientes comuns do hotel, bem como o registro fotográfico.

Como outro exemplo de uma cena interna que utiliza esse recurso, podemos apontar a primeira visita de Fernando Pessoa a Ricardo Reis. O cenário se encontra na penumbra e apenas uma fresta de luz aparece embaixo da porta do quarto 401 (pl. 44)¹⁰⁸, simbolizando a chegada fantasmagórica do ortônimo. No plano seguinte, pode-se observar apenas o vulto de Pessoa e a fresta de luz – seria o criador uma luz na vida da criatura, ou sua(s) sombra(s)?

Outra ocorrência do uso da luz e sombra no filme é, como anunciado na seção anterior, a reiterada aparição de escadas como espaços onde se organizam os planos. Observaremos, a seguir, uma sucessão de cinco frames que remetem a essa situação. Dentre eles, apenas no primeiro, apresentado no quarto minuto do filme, e, portanto, sem que as complicações da trama tivessem sido apresentadas, não se observa a sombra do guarda-corpo na parede.

Em *O ano*, para além da ideia dos aprisionamentos anteriormente discutidas em relação a outras obras de Botelho, como *Tempos Difíceis* (1988) e *Os maias* (2014), percebemos que as escadas em caracol remetem à estrutura labiríntica da narrativa, que se materializa pelas ambivalências de Ricardo Reis e pelos inúmeros intertextos, trazidos por Saramago desde o romance e mantidos por Botelho a partir da solução imagética da escada.

Elas – as escadas – são curvas, sinuosas, com degraus estreitos, além de se apresentarem na escuridão, no limite da penumbra, o que acentua o contraste entre luz e sombra. Todos esses adjetivos também podem remeter à própria construção de Ricardo Reis na diegese, bem como aos questionamentos que ele se faz acerca de sua própria existência: há sempre uma névoa oscilante a pairar sobre as escolhas e (in)decisões do austero médico-poeta.

Sob a mesma perspectiva já comentada em relação a outros filmes de Botelho, os personagens que ora sobem, ora descem as escadas, em *O ano*, também estão aprisionados por questões várias: Lúcia, por sua posição social e pela impossibilidade de salvar seu irmão revolucionário; Fernando Pessoa, pela temporada terrena de 9 meses após a morte física, que lhe impõe uma série de restrições, como as privações de sono e de leitura; Marcenda, pela paralisia do braço, que a limita e a constrange, além da submissão aos desejos do pai; Victor e seus colegas, pela ficção dentro da ficção, que teatraliza uma atuação ineficiente da polícia de estado, da qual ele faz parte em ambos os níveis ficcionais.

Observe-se, ainda, que os todos personagens principais surgem, em algum momento, na escada, exceto o protagonista, sutileza que pode remeter ao fato de que sua existência ficcional, por si, corresponde tanto ao labirinto quanto à prisão. Vejamos os *frames*:

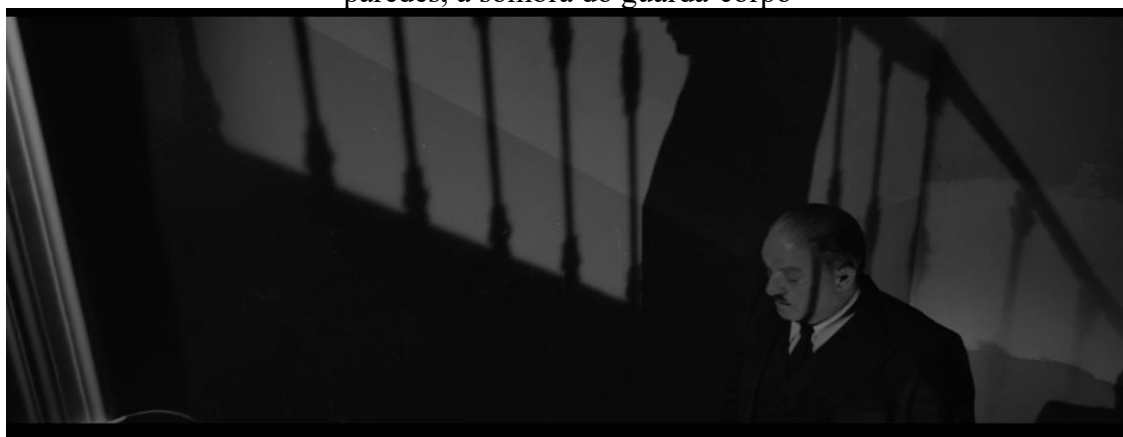
¹⁰⁸ No romance, Saramago nos informa que o número do quarto onde se hospeda Ricardo Reis é o 201. Botelho, entretanto, acomoda-o em um lugar mais alto, dois andares acima do que o texto-fonte assinala.

Figura 34 – Lídia observa a chegada do novo hóspede



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 10).

Figura 35 – Fernando Pessoa faz a primeira visita a Ricardo Reis em sua nova morada; nas paredes, a sombra do guarda-corpo



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 232).

Figura 36 – Lídia desce as escadas da nova morada de Ricardo Reis, fingindo ser uma diarista e se esquivando da curiosidade da vizinha; nas paredes, a sombra do guarda-corpo



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 243).

Figura 37 – Marcenda desce as escadas sinuosas da nova morada de Ricardo Reis; nas paredes e nos degraus, a sombra do guarda-corpo



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 248).

Figura 38 – Nas gravações de *A revolução de maio*, inseridas de maneira metaficcional em *O ano*, os policiais-atores sobem até o apartamento para capturar o personagem considerado subversivo; nas paredes, as sombras do guarda-corpo



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 351).

Ainda no que se refere aos efeitos produzidos pela luz e sombra, em *O ano*, observamos dois momentos pontuais em que reflexos de sons são perceptíveis por meio do claro e escuro, produzindo sentidos antagônicos – um de alegria e outro de desespero –, e, por isso mesmo, parecem rentáveis à nossa apreciação, dada a produção de sentido inerente à análise conjunta da banda de som e da banda de imagem.

O primeiro ocorre na noite de Ano Novo, quando, pela janela do quarto, Ricardo Reis se despede de Fernando Pessoa, que lhe havia feito a primeira e inesperada visita. Em paralelo ao fato de que na banda sonora se ouve os fogos de artifício típicos do *réveillon*, na banda de imagem, o colorido dos fogos reflete na poça de água formada pela chuva incessante de Lisboa (pl. 53). Era uma noite feliz para o personagem, uma vez que marcava, além do retorno de Reis ao seu país de origem, o reencontro com seu grande amigo e a esperança de ainda conviver com

ele por cerca de oito meses. O reflexo da claridade dos fogos, ao tempo que indicava a alegria de Reis e a euforia dos que comemoravam o ano vindouro pelas ruas, contrastava com a escuridão da noite, bem como daquele 1936 que passávamos a conhecer pelos olhos de Botelho.

No segundo (pl. 394), Reis dorme vestido com roupas formais, utilizando relógio de pulso, sem cobertas e em posição fetal – elementos que, se tomados em conjunto, apontam para o seu desconforto ante a iminência da Revolta dos Marinheiros, que havia sido anunciada por Lídia, prevendo a tragédia que, de fato, ocorrera, culminando com a morte do irmão. Os estampidos, nessa ocasião, vinham não de uma noite comemorativa, mas dos disparos que sufocaram a revolta, uma vez que o governo havia tido notícias de sua organização e, prontamente, reprimiu-a. As luzes dos tiros que iluminavam o céu, dessa vez, foram refletidas no próprio rosto adormecido de Ricardo Reis, o que pode sugerir a angústia extrema que esse acontecimento lhe causou, servindo, ainda, de estopim para a tomada de sua decisão final de acompanhar Fernando Pessoa para o além.

Vê-se, pois, mais uma utilização bem aproveitada por Botelho da técnica do *chiaroscuro* entrelaçada com a banda sonora do filme e que produziu, na película em análise, efeitos metafóricos interessantes.

Figura 39 – Reflexos dos fogos de artifício na poça de água



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 53).

Figura 40 – Reflexos dos estampidos disparados na Revolta dos Marinheiros: o claro e o escuro na produção de sentidos



Fonte: Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 394).

A antítese materializada pelos opostos da luz e sombra parece ser um recurso utilizado pelo realizador também para marcar as ambivalências do protagonista: passivo em um ano em que as efervescências políticas exigiam uma posição, muitas vezes polarizada, confuso entre um amor carnal e outro platônico, um “monárquico sem rei” (Saramago, 2010, p. 67), um homem que duvida da sua própria autonomia existencial apartada de seu criador, Ricardo Reis representa um conglomerado de paradoxos.

O poema a seguir, que trata sobre as pluralidades e os impulsos do sujeito lírico, encontra-se no romance (Saramago, 2010, p. 15) e também é recitado no filme, por um Ricardo Reis recém-chegado a Lisboa e ao Hotel Bragança, que desfaz suas malas e relê, orgulhoso, os seus escritos, dentre eles o texto de 13 de novembro de 1935, ou seja, 17 dias antes da morte de Fernando Pessoa ele-mesmo¹⁰⁹:

Vivem em nós inúmeros;
Se penso ou sinto, ignoro
Quem é que pensa ou sente.
Sou somente o lugar
Onde se sente ou pensa.

Tenho mais almas que uma.
Há mais eus do que eu mesmo.
Existo todavia
Indiferente a todos.
Faço-os calar: eu falo.

¹⁰⁹ Ressalte-se que a data, citada tanto no romance como no filme, é verídica e, portanto, trata-se de um dos últimos poemas escritos por Fernando Pessoa, pela voz heteronímica.

Os impulsos cruzados
Do que sinto ou não sinto
Disputam em quem sou.
Ignoro-os. Nada ditam
A quem me sei: eu escrevo.
(Reis/Pessoa, 2018, p. 186).

Nele, observamos um sujeito lírico regido por, pelo menos, três reflexões primordiais. Inicialmente, a noção de multiplicidade e de fragmentação do sujeito, (“Vivem em nós inúmeros”; “Tenho mais almas que uma”; “Há mais eus do que eu mesmo”). Em seguida, a indiferença aos pensamentos e sentimentos e ao outro, expressa de forma assertiva (Se penso ou sinto, ignoro / Quem é que pensa ou sente; “Existo todavia / indiferente a todos”; “Nada ditam”). Por fim, uma postura ativa e ativa, inclusive que se distancia do tom de outras odes de natureza meramente contemplativa, elemento fortemente presente na obra ricardiana, como sustentado ao longo da tese. Diferentemente do sujeito que ordinariamente “vê de longe a vida e nunca a interroga”, nesta ode, ele assume uma postura: “Faço-os calar: eu falo”; “A quem me sei: eu escrevo”.

Em paralelo, é interessante observar a noção de despersonalização do sujeito lírico, quando anuncia que é “somente o lugar / Onde se pensa e sente”, o que vai ao encontro do sentimento de fragmentação que permeia toda a ode.

Ainda, se remontarmos ao romance, Saramago problematiza a angústia de Ricardo Reis acerca de sua existência autônoma, após citar textualmente a ode, inserindo, ironicamente, uma referência a Quein, o autor fictício do conto de Borges, sobre o qual já discutimos no capítulo 2 (seção 3 desta pesquisa):

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, Quain, que pensamentos e sensações serão os que não partilho por só me pertencerem, quem sou eu que outros não sejam ou tenham sido ou venham a ser (Saramago, 2010, p. 15).

O poema é, pois, representativo do âmago de Ricardo Reis e, talvez por isso, retomado em todas as etapas de seu percurso ficcional que se seguem à heteronímia – livro e filme.

Ainda acerca das sombras, no filme, ao comentar com Reis que depois de morto não consegue mais se ver no espelho, não obstante ter consciência de que está a mirá-lo, Pessoa escuta do médico-poeta: “No entanto, tem sombra”. Ao que rebate, de imediato: “É tudo que tenho”. Essa resposta de Pessoa se espraia pelas mais de 127 sombras – ou heterônimos – que ele criou ao longo de sua trajetória¹¹⁰.

Ademais, para ilustrar a discussão com uma cena externa, pode-se retomar a festa de carnaval, em que, após combinar com Fernando Pessoa que eles se encontrariam na rua e que o último estaria fantasiado de morte, Ricardo Reis protagoniza uma sequência persecutória e angustiante, já que não consegue encontrar seu amigo, muito embora queira enxergá-lo em cada um dos foliões que se disfarçavam de morte – um macacão preto com costelas desenhadas na cor branca, que também enfatizava a noção de claro e escuro, de luz e sombra.

Aqui também revisitamos a questão tipicamente pessoana da máscara, do fingimento, da persona, da busca por si e por outros, que é retratada em uma sequência com ares de *thriller* e que revela o sentimento de medo e de abandono daquele personagem que via em seu amigo/criador a firmeza para seguir adiante ou para permanecer com segurança, inclusive questionando-lhe acerca de autonomia como indivíduo: “Haverá alguma coisa que só a mim pertença?”, pelo que Fernando Pessoa lhe responde assertivamente: “Provavelmente nada” (*O ano da morte de Ricardo Reis*, 2020, pl. 343.).

Outra sequência em que o jogo de luz e sombra aparece de forma significativa é aquela apresentada na cerimônia que exalta os governos totalitários da época, sobre a qual trataremos de forma pormenorizada a seguir, enaltecendo especialmente a ditadura de Salazar, como se pode observar nas faixas carregadas pelo público exaltado, que brada frases de apoio e de devoção. Aliás, o ditador surge constantemente, no filme, seja nas notícias de jornal lidas quase diariamente por Reis, seja na foto estampada na parede da Polícia de Defesa e Vigilância do Estado, onde Reis presta esclarecimentos. Em todas as ocasiões, o jogo de luz ressalta esses signos, que remetem ao cenário político português da época retratada na narrativa.

Outro efeito visual impactante na película é que, à medida que se aproxima a hora da partida final de Pessoa, já anunciada desde o começo dos diálogos, quando ele finalmente iria

¹¹⁰ José Paulo Cavalcanti Filho, em sua obra *Fernando Pessoa: uma quase autobiografia* (2011), para além dos três heterônimos mais conhecidos e com obra mais extensa – Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis –, e do semi-heterônimo autor do *Livro do desassossego* – Bernardo Soares –, localizou 127 heterônimos com uma produção literária menos numerosa.

se desvincular do mundo dos vivos e, portanto, cessar as visitas a Ricardo Reis, ele vai ficando translúcido, como se estivesse desvanecendo, tomando uma aparência mais etérea e menos humana. Essa noção é verbalizada no romance de Saramago, como podemos observar na seguinte transcrição, mas a solução fílmica da transparência, que se torna cada vez mais perceptível à medida que o tempo terreno de Pessoa vai se esgotando, é comovente:

Fernando Pessoa sentou-se no sofá com um movimento fatigado, levou a mão à testa como se procurasse acalmar uma dor ou afastar uma nuvem, depois os dedos desceram ao correr do rosto, errando indecisos sobre os olhos, distendendo as comissuras da boca, acamando o bigode, tacteando o queixo delgado, gestos que parecem querer recompor umas feições, restituí-las aos seus lugares de nascença, refazer o desenho, mas o artista tomou a borracha em vez do lápis, onde passou apagou, um lado da cara perdeu o contorno, é natural, vai para seis meses que Fernando Pessoa morreu (Saramago, 2010, p. 295).

O mesmo raciocínio se dá com Ricardo Reis, quando ele se apercebe sem ganas de se posicionar diante das demandas que lhe aparecem: um filho, fruto de uma relação fortuita com uma camareira, prestes a nascer, a impossibilidade de corresponder aos anseios de uma jovem apaixonada, de família abastada, mas que ambiciona um amor tradicional, a inquietação política que lhe requer tomada de partido e o fato de se sentir um estrangeiro em sua própria terra natal. Ao se dar conta dessas questões, o protagonista começa a refletir sobre a chance de acompanhar seu amigo, em uma viagem definitiva, e, com isso, passa a ficar, como ele e paulatinamente, cada vez mais transparente. No pl. 396, cujo *frame* vemos a seguir, além da transparência, vemos a duplicação da personagem, o que também remete à sua natureza múltipla e fragmentária.

Figura 41 – Efeito de transparência



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 396).

Em relação à *mise-en-scène*, ou seja, ao controle sobre o que aparece no quadro, o que abrange elementos como cenário, iluminação, figurino e comportamento dos personagens (Bordwell; Thompson, 2013), cumpre destacar a presença constante dos espelhos nos cômodos em que Reis e Pessoa se encontram, tanto no hotel quanto na casa que o médico passa a residir, em frente ao Alto de Santa Catarina.

No romance, uma importante reflexão sobre o objeto é feita logo na chegada de Ricardo Reis ao Hotel Bragança e parece permear uma ideia que transita durante toda a narrativa romanesca e que também foi transmutada para a linguagem fílmica.

o grande espelho em que cabe toda a sala, que nele se duplica, em uma 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 (Saramago, 2010, p. 18).

Ao tratar de fusão de planos, simultaneamente remoto e próximo, de contradições e das pluralidades, tudo a partir do grande espelho situado no *hall* do hotel, Saramago aponta para o cerne da construção de Ricardo Reis como personagem. Diria também o romancista, remontando ao viés especular do médico-poeta: “Assim é o espelho, suporta, mas, podendo ser, rejeita. Ricardo Reis desviou os olhos, muda de lugar, vai, rejeitador ele, ou rejeitado, virar-lhe as costas. Porventura rejeitador porque espelho também” (Saramago, 2010, p. 49).

Botelho, por sua vez, na adaptação, utilizou-se do espelho e de seus reflexos para a produção de efeitos que vão do reforço à ideia de pluralidade às contradições que o próprio objeto apresenta, já que subverte a imagem, à moda de um fingimento incipiente.

O objeto tem destaque em alguns planos realizados no quarto de Reis, por exemplo, quando Pessoa lamenta não mais ter reflexo, posicionando-se diante do espelho com olhar de comoção (pl. 49). Em outro momento da diegese (pl. 91), vê-se Pessoa sentado de frente para a cama de Ricardo Reis e ao lado de um espelho que reflete a imagem do último, ou seja, olhando para o seu outro – Reis –, enquanto ele encara o criador e também se vê pelo reflexo do espelho. Isso significa, em termos de escolhas cinematográficas, que, em vez de optar pelo campo/contracampo, técnica predominantemente utilizada na película, Botelho mantém os dois protagonistas em um mesmo plano com o auxílio do objeto, o que implica na leitura do subtexto referente à multiplicidade, ao plural, que é inerente aos personagens e à narrativa.

Figura 42 – Os espelhos e os reflexos do múltiplo



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 91).

Nesse contexto, a partir da ideia dos reflexos associada ao diálogo entre Reis e Pessoa¹¹¹, implicitamente, observa-se a referência ao poema *Não sei quem sou, que alma tenho*, do ortônimo, em que o sujeito lírico se utiliza de um símile, para se apresentar: “Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.” O encontro entre Reis e Pessoa e os diálogos realizados, muitas vezes diante de um espelho, podem simbolizar as imbricações entre o poeta e seus heterônimos, entre o criador e suas múltiplas criaturas.

Temos, ainda, no âmbito dessa discussão sobre os espelhos, mais uma ligação com as concepções de dialogismo, alinhando-nos com Stam (2003), no sentido de pensar que os textos são todos tecidos de fórmulas anônimas inscritas na linguagem, variações dessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, combinações e inversões de outros textos. Em seu sentido mais amplo, ainda aponta o autor que:

O dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto de práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico e que alcançam o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação. O cinema, nesse sentido, herda – e transforma – séculos de tradição artística (Stam, 2003, p. 226).

¹¹¹ “o pior é que morri antes de ter percebido se é o poeta que se finge de homem ou o homem que se finge de poeta, Fingir e fingir-se não é o mesmo, Isso é uma afirmação ou uma pergunta, É uma pergunta, Claro que não é o mesmo, eu apenas fingi, você finge-se, se quiser ver onde estão as diferenças, leia-me e volte a ler-se” (Saramago, 2010, p. 100).

No filme, assim como em todo o percurso de Ricardo Reis, desde a heteronímia pessoana, passando pela narrativa romanesca, essa noção de dialogismo, que se imbrica com a noção de que “o enunciado está ligado não só aos elos que o precedem mas também aos que lhe sucedem na cadeia da comunicação verbal” (Bakhtin, 1997a, p. 320), fica ainda mais latente, uma vez que se trata de um personagem idealizado para se apresentar em apartado de seu criador originário, mas que permanece sempre com ele, em um viés polifônico, e parece extrair dessa convivência intensa, que se perpetua no além-túmulo, a sua própria sobrevivência.

Dessa forma, tomando como pressuposto o fato de que “o embate das engrenagens ficcionais com a petrificação das estruturas sociais provoca fissuras que permitem vê-las melhor, de forma mais incisiva, interferindo no olhar que se deita sobre o que, em sociedade, por vezes se quer percebido como natural e inabalável”. (Mousinho, 2023, p. 156), passemos a tratar das sequências do filme, cujas escolhas do realizador implicam seu viés atento, no que concerne ao diálogo entre ficção e sociedade, e corroboram as suas estratégias para a construção do personagem Ricardo Reis.

4.2.1 *Porque até aos deuses toda a ação é clara*: os milagres e a política em Fátima

Os planos que compõem a ida de Ricardo Reis a Fátima contêm elementos filmicos passíveis de serem analisados a partir do fazer cinematográfico de João Botelho.

Inicialmente, pode-se dividir esse momento da narrativa entre os planos que compõem o sonho de Reis, quando adormece no trem a caminho de Fátima, e aqueles que representam a sua efetiva visita ao santuário.

Em relação ao primeiro contexto, é marcado, na banda da imagem, pelo adormecimento do médico seguido de um plano em que se vê uma nuvem estática no céu e, na banda sonora, pelo ruído que reproduz os uivos do vento (pl. 306). Ademais, observa-se uma sutil mudança na cor da película, em que o sépia é ressaltado, e o brilho é sensivelmente aumentado, a fim de representar essa passagem para o onírico.

Marcenda surge de branco, com um véu rendado na cabeça, que remete a uma noiva – desejo inconsciente de Reis? – ou à própria Virgem, cujo andor observamos passar à frente dos fiéis, que imploram pela cura do corpo e da alma. Em ambos os casos, o figurino, associado ao contraste do preto e branco, nesse caso ressaltando o branco de Marcenda, remetem à pureza da personagem, perspectiva que vem sendo construída desde o começo da narrativa, a partir do seu próprio comportamento comedido, da superproteção do pai e do cuidado, por vezes excessivo, que Ricardo Reis lhe oferece, tratando-a mais como menina do que como mulher.

A ironia saramaguiana é, mais uma vez, muito bem explorada por Botelho nesse excerto da narrativa, em que Ricardo Reis acompanha o cortejo da Virgem, ao som do hino de Nossa Senhora de Fátima. Isso porque, ao empostar a voz, proferindo as palavras que aludem às inscrições bíblicas “Mulher de pouca fé!”¹¹², ele toca o seio de Marcenda, e ela, como em um milagre, consegue erguer o braço até então paralisado.

Os romeiros que presenciam o momento, ainda na representação do sonho do médico-poeta, esquecem a Virgem e os pleitos que faziam nos instantes anteriores e se viram para Ricardo Reis como se ele próprio fosse um santo, impedindo que ele saia da multidão e corra atrás de Marcenda, que se distancia do aglomerado após ter seu braço recuperado.

Ora, estamos diante de um realizador que aproveita muito bem o sarcasmo de um escritor declaradamente ateu e que desenvolveu um romance a partir de um heterônimo, cujo autor era veementemente contrário à construção do Santuário de Fátima, por entender que ele se aproveitava da fé da população para realizar propaganda política, enaltecendo, assim, o governo totalitário que estava em expressiva ascensão.

Esse raciocínio também é ressaltado pela propaganda do fortificante Brovil, cujos panfletos, assim como os supostos milagres, caem do céu – distribuído por um avião de pequeno porte, que sobrevoa o local onde se aglomeram os fiéis – e fazem com que a população, majoritariamente analfabeta, o que se pode perceber pelo pedido que um deles faz a Ricardo Reis, para que lesse o que estava escrito na publicidade, seja persuadida. O suplemento, assim como a fé, torná-los-ia mais fortes.

Figura 43 – Ricardo Reis lê um panfleto do fortificante Brovil para um fiel analfabeto



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 323).

¹¹² A expressão remete ao texto bíblico, mais precisamente ao Evangelho de Mateus (Mt. 8, 26 e 14, 31).

Acerca da passagem, Bishop-Sanchez (2022, p. 171) ao apontar como característica estética de João Botelho a técnica de *contra-plongée*, ou seja, filmar com o ângulo da câmera partindo de baixo para cima, o que, de acordo com a autora, cria “uma maior sensação de perspectiva, altura e profundidade”, ressaltando outros excertos de *O ano* em que se observa esse ângulo, assim assevera:

Apesar dos espaços reduzidos [cenas filmadas em interiores, praças ou parques de tamanhos limitados, por exemplo] esta técnica abre o horizonte dos planos, sempre de baixo para cima, e torna-se uma característica da estética do filme de Botelho. No episódio em Fátima, este ponto de vista da câmera dá relevo à pequenez dos homens à procura de um milagre divino, simbolicamente virando os olhares para os céus de onde caem panfletos publicitários (Bishop-Sanchez, 2022, p. 172).

A pequenez sugerida pela autora corresponderia, então, à submissão daquela massa às concepções que lhes eram impostas política ou religiosamente? Cabia-lhes crer apenas naquilo em que os mais privilegiados dentro de uma estrutura de poder, como Ricardo Reis que sabia ler, ou a Igreja e o Estado pretendiam? O viés assertivo de Saramago, cuja crítica à fé e ao sistema político vigente à época da narrativa resta clara desde o início da obra, e o recurso eleito por Botelho – o *contra-plongée* –, para representar a cena nos levam a responder positivamente às duas questões.

Na série intitulada *1936: O Ano da Morte de Ricardo Reis*, exibida pelo canal português RTP, vemos um Ricardo Reis ainda mais ácido, ao tratar do tema, quando conversa com Lúcia acerca da experiência em Fátima. A amante lhe pergunta se havia gostado da viagem e, em resposta, ele declara: “Todos fiados em Deus e em Nossa Senhora, desde Afonso Henriques até a Grande Guerra”.

A escolha de Fátima como sendo um destino de passeio para Ricardo Reis, naturalmente, a partir do imbricamento com a narrativa da paralisia de Marcenda, não foi vã. Saramago tomou como base, assim como em tantos aspectos históricos e jornalísticos, registrados em sua agenda pessoal, a influência política que o santuário, metonimicamente representativo do catolicismo, exercia sobre os fiéis e sobre a qual, a título de coincidência, Pessoa se insurgira veementemente em textos que só foram publicados após o romance *O ano*, conforme observa Grünhagen (2021):

há de fato coincidências curiosas [em *O ano da morte de Ricardo Reis*], e não só em termos da presença no romance do pensamento político de Pessoa. Chama a atenção o modo como Saramago trabalha com temas sobre os quais Pessoa escreveu e que só foram publicados recentemente, a exemplo [...] de

Fátima, para onde Reis viaja no romance e cujo culto, então sendo institucionalizado, é ironicamente tratado por Pessoa, em textos que só seriam conhecidos muito tempo depois d'O ano (p. 70-71).

Botelho, por sua vez, ressaltou essa conjuntura, ao escolher trazê-la para o audiovisual, o que ressalta que a questão era “conduzir o povo: não era a natureza mítica das aparições de Fátima que merecia a crítica de Pessoa, mas sim o sentido político-religioso que a Igreja e as hostes tradicionalistas lhe impunham ou pretendiam impor” (Barreto, 2009, p. 243).

Quanto a essa relação entre Fernando Pessoa e Fátima, sobretudo no que se refere ao manejo dos fiéis por meio da fé, façamos uma breve digressão, especialmente em razão da influência que esse cotejo pode ter exercido nas escolhas de Botelho, ao trazer e ao enfatizar a ida de Ricardo Reis ao santuário, para a adaptação.

Fernando Pessoa, que era um atento observador e pensador político, sempre com um viés crítico aguçado, escreveu ensaios, projetos e poemas acerca da política do seu tempo, em especial a portuguesa. Ao ressaltar que o autor era sempre *do contra*, José Barreto (2009, p. 226) assinala que “quando não foi um opositor, Pessoa também não se transformou num fiel seguidor de nada nem de ninguém, mantendo sempre uma certa distância crítica em relação ao poder”.

Em seu pensamento político, havia alguns aspectos fixos, como o individualismo, o liberalismo político e econômico, o nacionalismo, o anticatolicismo e o antissocialismo (Barreto, 2009). Em relação aos dois últimos elementos, aliás, Pessoa assinalava uma aproximação nítida, uma vez que entendia que “o ódio à ciência, às leis naturais, é o que caracteriza a mentalidade popular. O milagre é o que o povo quer, é o que o povo compreende. Que o faça Nossa Senhora de Lourdes ou de Fátima, ou que o faça Lenine – nisso só está a diferença” (Pessoa, BNP/E3, 55G-46 – 1919/21).

No poema satírico escrito em 1923, cuja estrofe segue adiante, o sujeito lírico aproxima e critica as duas instituições.

Quais milagres de Lourdes, meu amigo!
Milagres de Rússia.
Curar paralisias!
Curar egoísmos, isso é que é milagre.
Ah Lourdes, Lourdes, quantas Lourdes há!
(Pessoa, 2020, p. 63).

Perceba-se que o terceiro verso refere-se a “curar paralisias”, índice muito presente em *O ano da morte de Ricardo Reis*, uma vez que a deficiência de Marcenda – no braço esquerdo,

não aleatoriamente, como já discutido – é destacada no filme de Botelho, tanto nos planos em que a jovem aparece em destaque, como nas conversas entre ela e Reis e, por fim, na ida a Fátima como última alternativa para uma suposta cura. Ao ironizar, no último verso, “Ah Lourdes, Lourdes, quantas Lourdes há”, pode-se inferir um juízo de valor, no sentido de que Fátima seria uma mera replicação de outros santuários, como o de Lourdes, na França.

Em paralelo, com o intento de demonstrar a desolação de Pessoa frente à passividade das massas perante o poder vigente, Manuel S. Fonseca (2021, p. 39), ao comentar textos do poeta, na obra *Que Salazar era o Salazar de Fernando Pessoa?*, menciona que ele, Pessoa, não partilhava da confiança na democracia, mas comungava com Salazar um sentimento que o ditador camuflava “um profundo cepticismo quanto à capacidade intelectual da multidão. Não se podia fazer fê nos miolos da turba. A essa desconfiança somava-se a certeza que a I República solidificara no seu espírito: um elemento comum caracterizou a política republicana portuguesa – a estupidez” (Fonseca, 2021, p. 39).

Esse ceticismo se aplicava, portanto, àquilo que denominava sociologia política, ou seja, a crença de que as massas eram manipuladas tanto pela política dominante como pela religião, que somavam forças para atuar em desfavor daqueles que, supostamente, não possuíam senso crítico capaz de se insurgir contra o que era ditado por vias institucionais.

Na mesma perspectiva, Luís Filipe Torgal, em sua obra *Fátima: a (des)construção do mito* (2017) reflete, referindo-se ao desvirtuamento dos valores levados ao culto no santuário:

o discurso católico introduziu na mensagem de Fátima uma conotação anticomunista nunca antes mencionada pelas crianças videntes, pelos inquiridores dos processos paroquial e diocesano, pelos primevos cronistas do tema, tão-pouco pelos documentos até então promulgados pela diocese de Leiria. Essa leitura nasceu – ou veio a público – pela primeira vez nos cadernos de Memórias da Irmã Lúcia escritos pela vidente, a partir de 1935, por instigação expressa do Bispo de Leiria. Cadernos que contêm narrativas místicas pessoais, certamente inspiradas nas cartas místicas da freira carmelita Santa Teresa de Ávila ou noutros livros de piedade, mas também, segundo Lúcia, “coisas [que] foram acrescentadas por outras pessoas” (Torgal, 2017, p. 48-49).

O estudioso aponta para um enviesamento político engendrado pela Igreja no sentido de induzir os fiéis ao anticomunismo, não obstante essa mensagem fosse inexistente no fenômeno inicial, ou seja, nas supostas visões dos pastorinhos. Em paralelo, ao afirmar que Lúcia¹¹³

¹¹³ De acordo com a Igreja Católica, os pastorinhos que presenciaram a aparição da Virgem, na Cova da Iria, chamam-se Lúcia dos Santos, Francisco Marto e Jacinta Marto, sendo os dois últimos irmãos. Os corpos dos três estão sepultados na Igreja Matriz do Santuário de Fátima.

escreveu suas memórias à moda de Santa Teresa de Ávila por instigação do bispo de Leiria, expõe a vontade clerical de que as visões fossem validadas, nos moldes de outras já sedimentadas pelo catolicismo. Os acréscimos apontados por Lúcia, por fim, marcam a manipulação dos documentos com a finalidade precípua de conversão.

Observamos, pela data das mencionadas Memórias de Lúcia, que a religiosa as escreveu a partir do ano que Fernando Pessoa morreu – 1935 –, o que implica dizer que não há certeza de que o poeta teve acesso à publicação desses relatos. No entanto, desde as primeiras manifestações acerca da construção do santuário, Pessoa observou o movimento da Igreja Católica, no sentido de beneficiar “a fogosa adesão das massas populares, mas também da aquiescência das elites”, a fim de “institucionalizar, estimular, disciplinar, enquadrar, modelar, nos planos teológico e ideológico, mercantilizar e propagar [o fenômeno de Fátima] com enorme sucesso a Portugal e ao Mundo” (Torgal, 2017, p. 59).

Outro forte reforço à crítica pessoana ao catolicismo foi o texto *Associações secretas*¹¹⁴, publicado, inicialmente, no jornal *Diário de Notícias*, em fevereiro de 1935, ano de sua morte. Nele, Fernando Pessoa se opõe ao projeto de lei, proposto pelo deputado José Cabral, e aprovado por unanimidade pela Assembleia Nacional, que tinha como objetivo ilegalizar e perseguir a Maçonaria.

Ao autor do projeto, Pessoa (1935, n.p.) atribui a pecha de “totalmente desconhecedor do assunto” e acrescenta que “terá nutrido o seu antimaçonismo da leitura da Imprensa chamada católica, onde, até nas coisas mais elementares da matéria, erros se acumulam sobre erros”. Após assertiva defesa das liberdades maçônicas, ressaltando que nem pertencia à ordem, nem pretendia fazê-lo, mas tinha por ela uma ideia favorável, com um tom sarcástico, encerra o texto com um convite ao parlamentar: “Deixe isso tudo, e no próximo dia 13, se quiser, vamos juntos a Fátima. E calha bem porque será 13 de fevereiro — o aniversário daquela lei de João Franco que estabelecia a pena de morte para os crimes políticos” (Pessoa, 1935, n.p.).

A ironia do chamamento encerra um texto cheio de duras críticas ao catolicismo, sem cerimônias para incorrer em temas sensíveis para a Igreja, como assassinatos, incestos, torturas e a Inquisição. O convite a Fátima, então, surge em um contexto de julgamento ferrenho aos valores da Igreja Católica, a que Pessoa considerava uma instituição dominadora e opressiva, em contraposição à defesa da livre atuação da Maçonaria. Ressalte-se que Pessoa acompanhou os primeiros debates, no início da década de 20, acerca de Fátima, a criação do santuário e a sua institucionalização, nos anos 1929 e 1930, por Roma, período em que era conhecida como

¹¹⁴ O texto integral pode ser acessado em: <http://arquivopessoa.net/textos/4165>.

a *Lourdes portuguesa* e, nos últimos anos de sua vida, o local já era destino de peregrinos (Barreto, 2009).

Sobre o evento abordado no projeto de lei criticado por Pessoa, além do texto mencionado, escrito não pelo poeta, mas pelo cidadão, temos também um poema sem título, cujo sujeito lírico apresenta o mesmo tom irritadiço apresentado pelo autor do texto *Associações secretas*:

Solenemente
Carneirissimamente
Foi aprovado
Por toda a gente
Que é, um a um, animal,
Na assembleia nacional
Em projecto do José Cabral.

Está claro
Que isso tudo
É desse pulha austero e raro
Que, em virtude de muito estudo,
E de outras feias coisas mais
É hoje presidente do conselho,
Chefe de infernanças animais,
E astro de um estado novo muito velho.

Que quadra
Isso com qualquer coisa que se faça?
Nada.
A Igreja de Roma ladra
E a Maçonaria passa.

E eles todos a pensar
Na vitória que os uniu
Neste nada que se viu,
Dizem, lá se conseguiu,
Para onde agora avançar?
Olhem, vão p'ra o Salazar
Que é a puta que os pariu.
(Pessoa, 2009, p. 100).

Ainda acerca do texto *Associações secretas*, de Pessoa, Barreto (2009, p. 254) assevera:

Fátima aparece mais focalizada, neste escrito inédito de Pessoa, num plano político do que num plano meramente religioso [...] Mas quem conheça, mesmo pouco, a literatura anti-Fátima não deixará de detectar neste escrito alguns temas familiares: a exploração comercial da fé dos peregrinos, o consumo de vinho na região, a cópia de aparições estrangeiras anteriores, a aparente indiferença de Deus pela ocorrência de acidentes com peregrinos etc.

Em relação aos acidentes com os peregrinos apontados pelo autor, a maioria das vezes ocorrem em razão de atropelamentos e abundam até os dias atuais, uma vez que nem as estradas portuguesas contemporâneas que traçam a rota da peregrinação têm segurança adequada. Saramago e Botelho, entretanto, decidiram retratar em suas obras uma morte não violenta de um peregrino, como brevemente comentado na seção 2.3, o que resultou em um dos poucos momentos diegéticos em que Ricardo Reis se mostra prontamente disposto e ágil em suas atitudes.

No trajeto entre a estação de trem e o santuário, Ricardo Reis opta pelo traslado em uma caminhonete, de modo que não o fez, como a maioria dos fiéis, a pé e pelas laterais da estrada de terra – também sem nenhuma proteção quanto à segurança. Ao avistar uma aglomeração de pessoas em volta de um homem caído, Reis pede que o motorista pare, para que ele tentasse socorrer, informando ser médico.

A disposição de Reis para socorrer o homem caído destoa do que vemos em outras passagens da película, sobretudo quando envolvem aglomerações, como vimos nas discussões sobre o bodo do Século, em que o médico-poeta se mostra extremamente desconfortável, inclusive, no audiovisual, protege o nariz contra um suposto mau cheiro proveniente da multidão. Na sequência do teatro, como se discutiu no item 3.1, bem como no do comício, como se verá na próxima seção, com o mesmo raciocínio e apesar de as plateias serem compostas por pessoas do mesmo nível socioeconômico de Reis, ele se mostra desassossegado.

É com esse desassossego que Ricardo Reis, ateu e averso a aglomerações, pernoita em Fátima, com dificuldades de interação, inclusive para aceitar alimentos oferecidos por fiéis que, como ele, precisam acampar precariamente nas imediações do Santuário (pl. 318). No dia seguinte, vê-se passagem do andor com a imagem da santa, por cujos milagres os crentes clamavam, menos o cético Ricardo Reis, que permanecia incrédulo, observando o cortejo, no meio da multidão, mas com uma distância emocional e espiritual em relação a ele (pl. 319).

Essa aversão a conglomerados tanto marca a construção de Ricardo Reis como personagem individualista, permeado pelo alheamento com o coletivo, quanto evoca Fernando Pessoa, pela voz de Bernardo Soares, quando afirma, em seu *Livro do desassossego*: “Tudo quanto não é a minha alma é para mim, por mais que eu queira que o não seja, não mais que cenário e decoração. [...] Os que verdadeiramente sofrem não fazem plebe, não formam conjunto. O que sofre, sofre só” (Pessoa, 2019, p. 241).

Vemos, portanto, mais uma vez, Ricardo Reis, sem fazer parte da plebe ou integrar conjuntos, como um espectador da procissão, assim como o foi da peça *Tá mar*, o será no comício e no mundo.

No audiovisual, Botelho recupera essa ideia por meio do comportamento deslocado de Reis por entre os fiéis, bem como pelo olhar absorto e silencioso diante das manifestações de fé e dos brados da multidão em busca dos milagres: “Senhora de Fátima permiti que eu ande, Senhora de Fátima permiti que eu veja, Senhora de Fátima permiti que eu ouça, Senhora de Fátima sarai-me” (Saramago, 2010, p. 351).

Figura 44 – Ricardo Reis, enquadrado ao lado esquerdo da imagem da Virgem, observa o cortejo



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 319).

No plano 319, observamos a passagem do andor com a imagem de Nossa Senhora de Fátima por entre os fiéis emocionados e Ricardo Reis, enquadrado, no *frame*, ao lado esquerdo da Virgem e com o chapéu no peito, replicando o gesto que os demais fazem em sinal de respeito. No plano seguinte, após reposicionar o chapéu em concordância com o gesto da multidão, o médico-poeta tenta se desvencilhar dela, olhando para os lados, como que a procura de alguém, como se sabe, de Marcenda.

A partir desse fazer cinematográfico de Botelho, inferimos o alheamento típico do personagem em relação aos elementos de fé e, portanto, coletivos presentes na sequência, bem como a procura por Marcenda, busca essa que apresenta ares de ingenuidade, dado que, diante da quantidade de pessoas no santuário, um encontro sem uma combinação prévia seria quase impossível. Mais uma vez, a ênfase em um Ricardo Reis apartado da realidade, com um incômodo no olhar e no gestual que induzem à ideia de não pertencimento ou de busca por uma verdade que, de fato, não crê, no caso dos milagres, ou se mostra inviável, no caso do encontro com Marcenda.

Desse modo, podemos inferir que a ida de Reis a Fátima, com a esperança de encontrar Marcenda, personagem que, vale lembrar, só passou a existir a partir de Saramago, não foi

aleatória, assim como não o foi o fato de sua deficiência ser exatamente no braço esquerdo, o que, simbólica e politicamente, ia ao encontro dos valores de seu pai – e quiçá dela própria.

Ao transpor esse momento narrativo para o audiovisual, João Botelho enfatizou, desde a deficiência da jovem, até o viés irônico direcionado à Igreja Católica e, como representante da instituição, o santuário de Fátima, cuja construção se deu, como discutido, na época em que Pessoa bradava em seu desfavor. O realizador transmutou, ainda, a escrita de um ácido José Saramago, cuja militância a favor das liberdades sempre foi de conhecimento público, além do viés de alheamento de Ricardo Reis em relação aos espetáculos do mundo, desta feita materializados pela peregrinação religiosa.

Em paralelo, e já estabelecendo uma ligação com a próxima seção, se fizermos um cotejo entre a imbricação política que a construção do santuário teve na época em que se passa a narrativa e a insurgência de movimentos religiosos conservadores na época em que a película foi produzida, perceberemos um olhar atento do realizador no sentido de criticar a influência da religião nos posicionamentos políticos dos fiéis, a partir do manejo da fé.

O filme de Botelho foi realizado em momento em que alguns países, dentre eles os Estados Unidos e o Brasil, reaproximavam-se de valores religiosos que, associados aos extremos políticos, passaram a subsidiar uma polarização de valores que, se ancorados na memória e na História recente, são passíveis de atenção máxima, a fim de evitar replicações.

Reportar-se, portanto, a uma obra que se passa em 1936, no ano de 2020, quando a ascensão de governos totalitários se mostrava cada vez mais comum, materializa uma percepção coesa do realizador, consciente de que, em vários lugares do mundo, quando da produção da película, havia uma parcela considerável de pessoas “falando de lado e olhando pro chão” (Buarque, 1970)¹¹⁵, temerosas pelo amanhã, não obstante esperançosos de que ele seria, afinal, um outro dia.

4.2.2 *Prefiro rosas, meu amor, à pátria*: um Ricardo Reis absorto no Campo Pequeno

No comício fascista realizado no Campo Pequeno¹¹⁶, percebe-se outro viés crítico de Saramago, adaptado por Botelho a partir de escolhas que ressaltam, uma vez mais, o imbricamento entre política, religião e a persuasão das massas.

¹¹⁵ Referência à canção *Apesar de você*, de Chico Buarque, lançada em 1970. Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br/obra/cancao/94>. Acesso em: 03 jan. 2025.

¹¹⁶ O Campo Pequeno é considerado a principal praça de corrida de touros de Portugal. Construído no estilo neoárabe em 1892, em Lisboa, sediou, em agosto de 1936, o comício fascista retratado nas obras – romance e filme –, que culminou com a criação da Legião Portuguesa (Rodrigues, 1995). Essa, por

A sequência inicia com a marcha de indivíduos que sustentam as bandeiras contendo, além da suástica nazista, os símbolos dos governos totalitários da Itália e da Espanha, o que remete à ideia explorada por Roger Odin (2006, p. 193) de que “a linguagem [cinematográfica] tem também funções sociais. Um filme aplica ‘actos de linguagem’ que visam modelar a nossa relação com o mundo [...] Nada é dito e, porém, a perspectiva ideológica impõe-se claramente”.

O sobressalto eufórico da plateia em contraposição à apatia e ao enfado de Ricardo Reis chama a atenção, por um lado, para o manifesto apoio da massa de espectadores e, por outro, para a confusão mental do médico-poeta que, com olhos que oscilam sem ponto fixo entre a multidão, o cortejo de militares e a fala dos seus dois vizinhos de arquibancada, não esboça qualquer reação, contra ou a favor do movimento, a não ser o estranhamento que as suas feições sugerem.

Vê-se um Ricardo Reis como que enojado, dando sinais, a partir de seu aporte gestual e fisionômico, de que não se coaduna com o amontoado de palavras vazias e traiçoeiras proferidas pela autoridade que sobe ao púlpito, muito menos com a plateia que o apoia de forma contundente. Observa-se, na sequência realizada em formato campo/contracampo, o tom típico de discurso político, com frases curtas proferidas por um orador de voz empostada, que inspira a ovação que se sucede a cada pequena pausa da preleção fascista. A repulsa de Reis, portanto, materializa-se tanto em desfavor popular como das elites presentes na arena, uma vez que dirige seu olhar de menosprezo a ambos os polos, o que sugere que, para ele, aquele espetáculo, com ares teatralizados, não parece ser aceitável.

Nesse sentido, Robert Burgoyne (1992) destaca um caráter mais amplo da focalização, a partir da teoria proposta por Genette (s.d.)¹¹⁷ transposta para o ambiente cinematográfico. O autor assinala que “é difícil imaginar no cinema qualquer apresentação de personagens que não inclua indicações sobre seus sentimentos, pensamentos e emoções, qualidades que levariam a

sua vez, consistiu, de acordo com o Arquivo Nacional Torre do Tombo (s.d.), em uma “milícia de voluntários nacionalista e anticomunista, destinada a organizar a resistência moral da Nação, cuja organização e preparação militar era da responsabilidade das Forças Armadas”.

¹¹⁷ Na obra *Discurso da narrativa* (s.d.), Genette propõe um tipo de narrativa não-focalizada, ou de focalização zero; uma focalização interna, que pode ser fixa – ponto de vista centrado num personagem –; variável – ponto de vista em mais de um personagem –; múltipla – romance por cartas; e uma focalização externa – “popularizada entre as duas guerras pelos romances de Dashiell Hammet, onde o herói age à nossa frente sem que alguma vez sejamos admitidos ao conhecimento dos seus pensamentos ou sentimentos” (Genette, s.d., p. 188). Com o mesmo raciocínio, em seu *Dicionário de estudos narrativos* (2018), Calor Reis informa que “focalização externa é um regime discursivo em que se procede à representação dos atributos de uma personagem, de um espaço ou de certas ações, restringida ao exterior que neles pode ser observado” (Reis, 2018b, p. 176), enquanto a focalização interna seria um “regime discursivo em que se procede à representação da história a partir do campo de consciência de uma personagem integrada na ação” (Reis, 2018b, p. 177).

uma focalização interna” (Burgoyne, 1992, p. 92, tradução nossa)¹¹⁸. Cabe remeter, ainda, a André Gaudreault e François Jost (2009, p. 178), quando os autores lembram que a “exterioridade da câmera não pode ser assimilada a uma pura negação da interioridade do personagem”.

Ricardo Reis, então, sem dizer palavra e sob a exterioridade da câmera, revela a sua interioridade molestada pelo rito de mistificação a que estava assistindo e, portanto, observamos que “embora a maioria dos planos dessa sequência se desviem de sua perspectiva ótica estrita, o foco psicológico e cognitivo é orientado a partir dele” (Burgoyne, 1992, p. 91, tradução nossa)¹¹⁹.

Em paralelo, na banda sonora, a música – uma típica parada militar com instrumentos de sopro e de metal – se impõe em um volume muito mais alto do que aquilo que se vinha percebendo no filme até o momento, ressaltando a repugnância de Ricardo Reis ao evento, às pessoas que nele estavam e, sobretudo, ao teor das falas individuais e dos brados coletivos que ele testemunhava.

Ademais, percebe-se um ar de desprezo de Ricardo Reis pelos dois sujeitos que se acomodam ao seu lado e discutem sobre os cortejos, com ares de orgulho: “Os camisas castanhas de Hitler. Os fascistas de Mussolini de negro. E agora os falangistas espanhóis de azul” (*O ano da morte de Ricardo Reis*, 2020, pl. 371). Em seguida, passam a criar hipóteses sobre a provável cor que viria a ser utilizada pela Legião Portuguesa, sobretudo pela mocidade, em diálogo que beira o cômico: “O branco? Suja-se muito, não é? O amarelo é desespero. O vermelho, Deus nos livre!”.

A conversa dos vizinhos, nesse sentido, sublinha o profundo desconforto de Reis: testa franzida, respiração ofegante, sem posição para se sentar, é um personagem que transpira, ouve o diálogo sem participar dele, o que já é esperado de seu feitio contemplativo, e, por fim, decide ir embora antes do término do evento.

Antes de se retirar, porém, observa, mais uma vez, com olhar atento – e angustiado –, a fala do orador que enaltece o governo e a reação das pessoas que bradam, a cada intervalo do discurso, o nome do ditador, ao passo que erguem faixas com a chamada trilogia de Salazar: “Deus, pátria e família”.

¹¹⁸ “Yet in film, it is difficult to imagine any presentation of characters that would not include indications about their feelings, thoughts and emotions, qualities which would necessarily involve internal focalization” (Burgoyne, 1992, p. 92).

¹¹⁹ “Although the majority of the shots in the sequence deviate from his strict optical perspective, the psychological and cognitive focus is consistently oriented to him” (Burgoyne, 1992, p. 91).

Figura 45 – Autoridade do governo profere discurso nacionalista, executando o *sieg heil*, gesto nazifascista



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 377).

Figura 46 – Plateia ergue faixas em defesa do regime totalitário; além da exaltação a Salazar e a Óscar Carmona, observa-se o *slogan* que ficou conhecido como trilogia de Salazar



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 375; pl. 378 e pl. 382).

O público, que surge como contracampo ora ao estático Reis, ora ao orador que, em local alto e visível a todos, clama por ideais patrióticos que beiram o ufanismo, também expõe cartazes com o nome de Salazar e com exaltações a Óscar Carmona.

O *slogan* “Deus, pátria e família”, que, por lidar com temas sensíveis como a fé, sobretudo para uma massa sem instrução que possibilite uma aferição crítica das conjunturas, patrocinou os governos totalitários do período entre guerras, no qual se situa a narrativa de *O ano*, e converteu, com sucesso, parcela significativa da sociedade, na sequência do Campo Pequeno, representada, além da plateia amorfa, pelos vizinhos de arquibancada de Ricardo Reis.

Infortunadamente, o que se observa desde as cercanias da produção da película, por volta do ano de 2019, é o retorno de bandeiras que carregam o mesmo *slogan*, a mesma trilogia

de Salazar¹²⁰ e, portanto, os mesmos ideais vigentes à época retratada pela obra. Por essa razão, sustentamos que a escolha de Botelho em, além de trazer o comício para a adaptação, enfatizá-lo em uma longa sequência que marca o imbricamento de sentimentos desconfortáveis de Ricardo Reis, como comentado, aponta para a intenção de ressaltar a insurgência de governos de extrema direita e com vieses neofascistas, estabelecendo um cotejo entre ficção e realidade.

Acerca dessa perspectiva, em artigo intitulado *Deus, pátria e família: os sentidos do fascismo brasileiro, do integralismo ao populismo do século XXI*, João Paulo Martins de Almeida reflete e atualiza a conjuntura, a partir da observação do contexto nacional, sustentando que os sentidos do fascismo brasileiro se assentam na tensão entre a mobilização de sua memória e na atualização de seu discurso:

Discurso religioso posto em funcionamento, contra a ciência ou qualquer posicionamento crítico a um fanatismo de credos e dogmas. Moral cristã colocada, novamente, “pela liberdade” e “pela família”, ressignificada no contexto do Brasil crescentemente evangélico. Discurso de ódio, machismo, racismo, misoginia, homofobia, naturalização da necropolítica, do militarismo e da hierarquia social acentuada com as políticas neoliberais extremas. Populismo, sim, mas agora como prática corrente no quebra-cabeças dos algoritmos da comunicação digital. Elementos do fascismo clássico se encontrando com o neoliberalismo, na síntese de um neofascismo de roupagem moderna, adequada ao século XXI (Almeida, 2020, p. 176).

As percepções de Almeida, além de apontarem para um olhar consciente acerca de fenômenos recentes da política brasileira, vão ao encontro das ideias de Umberto Eco (2019), quando discute algumas características típicas daquilo que ele, Eco, denomina como *Ur-Fascismo* ou *fascismo eterno*, ao observar a recorrência cíclica de alguns comportamentos sociais patrocinados por governos ditatoriais, afirmando que é “suficiente que uma delas se apresente para fazer com que se forme uma nebulosa fascista” (Eco, 2010, p. 44).

Dentre esses atributos, o autor cita, além do nacionalismo e do elitismo, o culto da tradição, as investidas contra o avanço do saber e da modernidade, o irracionalismo dependente do culto da ação pela ação, ou seja, sem qualquer ato reflexivo, o racismo, o machismo, a xenofobia e o apelo às classes médias frustradas, desvalorizadas por alguma crise econômica ou humilhação. Ainda, expõe que:

¹²⁰ Ou variantes com o mesmo sentido, como o mote da campanha presidencial de 2018 no Brasil, “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos” ou a trilogia acompanhada, incoerente e ironicamente, pela palavra *liberdade*, estampada em adesivos e faixas de apoiadores. Nos Estados Unidos, no primeiro mandato de Donald Trump, a variação se dava em razão do apelo ao armamentismo, em “*God, Family, Guns, Freedom*”.

Para o *Ur-Fascismo*, os indivíduos enquanto indivíduos não têm direitos, e “o povo” é concebido como uma qualidade, uma entidade monolítica que exprime “a vontade comum”. Como nenhuma quantidade de seres humanos pode ter uma vontade comum, o líder se apresenta como seu intérprete. Tendo perdido seu poder de delegar, os cidadãos não agem, são chamados apenas *pars pro toto*, para assumir o papel de povo. O povo é, assim, apenas uma ficção teatral (Eco, 2019, p. 55-56).

As impressões se coadunam com bastante proximidade ao que se vê tanto na sequência em análise, quanto a partir de um olhar global sobre a obra fílmica, de modo que o comício acaba servindo como uma condensação daquilo que já se expunha na película – e, de toda sorte, também no romance – desde o início da narrativa, de maneira pulverizada. É como se o evento reunisse, de modo contundente, o *modus operandi* da manipulação das massas.

Como exemplo, temos o nacionalismo exacerbado do Dr. Sampaio e do Delegado que interroga Ricardo Reis, do alto de posições sociais de prestígio, e exaltam a elite a qual pertencem e se materializam, no comício, nos camarotes em que se encontram as autoridades que ditam as regras e silenciam a turba. Essa, por sua vez, é representada pela plateia efusiva composta por pessoas que aparentam ser apenas parte daquele todo ou uma entidade monolítica, nos termos propostos por Eco (2019), que replica, com excitação, palavras de ordem, cujas complexidades, provavelmente, sequer compreendem. Salvador e Pimenta – funcionários do hotel Bragança –, além de Victor – servidor de baixa patente da polícia política – representam, nas obras romanesca e fílmica, essas massas replicadoras de mensagens nacionalistas, apontando para uma classe média frustrada que valoriza os cultos da ação pela ação, de modo que o povo de fato, acaba sendo retratado, nessa sequência, como uma ficção teatral.

Ainda em relação ao *slogan Deus, pátria e família*, Luís Reis de Torgal (1989, p. 180-181) assim assevera:

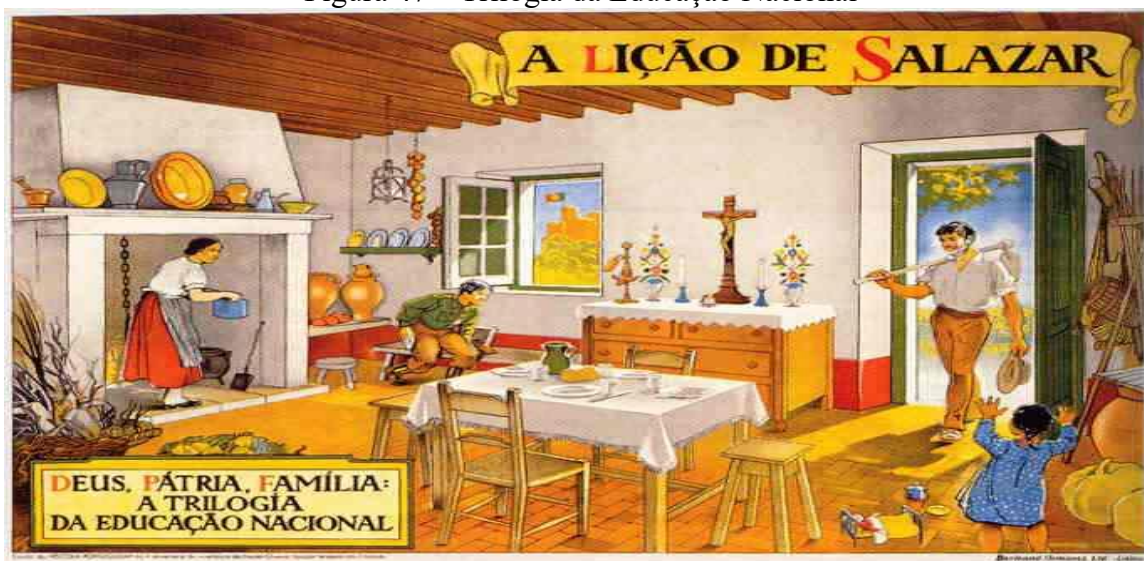
a religião católica, encarada numa perspectiva tradicionalista, foi elemento de importância primordial no travejamento ideológico do Estado Novo, não apenas enquanto apoiou diretamente as suas teses, mas também enquanto contribuiu para aquela ética de obediência que o poder exigia dos cidadãos. A divisa “Deus, Pátria, Família”, amplamente difundida em cartazes distribuídos pelas escolas primárias, constituía a intocável, inquestionável “trilogia da educação tradicional”.

Assim como se debateu quando da análise da sequência de Fátima, o entrelaçamento do catolicismo com a ideologia do Estado Novo também foi instrumento que fortaleceu as bases de uma e de outra política, arregimentando seguidores convictos de que a fé e a ordem social

seriam os alicerces indispensáveis para uma vida reta, a partir de uma perspectiva tradicionalista.

Luís Reis de Torgal também ilustra, de maneira bastante didática, em sua obra *História e Ideologia* (1989, p. 177), os fundamentos da lição de Salazar, como se observa na seguinte figura:

Figura 47 – Trilogia da Educação Nacional



Fonte: *História e ideologia*, de Luís Reis de Torgal (1989, p. 177).

Na imagem, percebe-se os rumos da ideologia então em voga: o ruralismo feito de candura e simplicidade, a educação religiosa, materializada a partir da cruz sobre a cômoda, e nacionalista, simbolizada pelo castelo – que se vê pela janela – com a bandeira nacional que aponta para a tutela da história, do passado e do presente, o que ainda é acentuado pela farda militar utilizada pelo filho. Além disso, vê-se uma suposta distribuição harmoniosa de funções no lar, com as mulheres cuidando da casa, enquanto os homens realizam o trabalho externo.

Nessa perspectiva, é relevante observar o caráter uno de cada elemento do *slogan* em comparação à realidade portuguesa retratada nas obras – romance e filme –: o Deus seria o judaico-cristão, a pátria, aquela pela qual se orgulhavam desde as pseudodescobertas e domínios coloniais até a ordem nacional supostamente alcançada pelo Estado Novo; e a família, aquela construída a partir de um modelo único e tradicional.

Esse raciocínio também vai ao encontro tanto das ideias de Eco anteriormente comentadas, como do engendramento das personagens femininas do *corpus*, sobretudo, em relação à família tradicional, à hipocrisia e à misoginia, por meio da caracterização das duas mulheres que se envolveram com Ricardo Reis. Nesse sentido, por exemplo, Lídia não se

casaria, porque já passara da idade e vivia livremente a sua sexualidade. Marcenda, por sua vez, não poderia se relacionar com Reis, pela suspeita de uma vida clandestina do médico-poeta, mas tinha que omitir os casos amorosos de seu pai em Lisboa, porque foi educada para não falar sobre certos assuntos.

No comício, entretanto, as mulheres não têm lugar: não se vê nenhuma senhora, apenas chapéus e gravatas aglomerados pelo Campo Pequeno. A elas, pois, caberiam as funções domésticas, como bem retratado na figura 47.

Todas essas questões eram intrínsecas ao regime e absorvidas pelas massas que, como bem realizou João Botelho na sequência ora analisada, bradavam o seu apoio com ares de fanatismo. Ricardo Reis, a seu turno, mantinha-se absorto, confuso e profundamente incomodado. Ao se retirar do evento, diz, resoluto, virando-se para o belo monumento do Campo Pequeno: “Nunca mais vou a um comício. Gostava tanto de falar com o Fernando” (pl. 385).

No romance, Saramago já havia dado indícios dessa confusão inspirada pelo evento, quando alude ao estado como Reis retornou para casa, após abandonar o comício:

em todo o caminho não pensara no que tinha visto e ouvido, julgara que sim, que viera a pensar, mas querendo recordar agora não encontrava uma única ideia, uma reflexão, um comentário, era como se tivesse sido transportado por uma nuvem, nuvem ele próprio, apenas pairando. Agora queria meditar, reflectir, dar uma opinião e discuti-la consigo mesmo, e não conseguia, tinha apenas lembrança e olhos para as camisas negras, castanhas, azuis, ali quase ao alcance da sua mão, eram aqueles os homens que defendiam a civilização ocidental, [...] Ricardo Reis olha a noite profunda, quem nos pressentimentos e estados de alma tivesse a arte de encontrar sinais diria que alguma coisa se prepara. É muito tarde quando Ricardo Reis fecha a janela, por fim não foi capaz de pensar mais do que isto, A comícios não torno (Saramago, 2010, p. 358-359).

Na figura 48, captura do plano 383, percebemos a conjugação entre o incômodo e a apatia de Ricardo Reis, como se de fato fosse apenas uma nuvem pairando no ambiente, como descreveu Saramago. Enquanto a plateia ovaciona o orador em pé e com uma saudação nazifascista¹²¹, índice ideológico indiscutível, o médico-poeta permanece sentado, olhando vagamente para o lado oposto do Campo Pequeno, divagante, atordoado.

¹²¹ É relevante mencionar, a fim de ratificar a atualidade da película no que concerne à realidade política mundial, que, após a vitória de Donald Trump para o segundo mandato, em janeiro de 2025, Elon Musk, um de seus apoiadores mais próximos e hoje considerado uma das pessoas mais ricas do mundo, executou o *sieg heil* – saudação que significa “viva a vitória”, amplamente utilizada na Itália de Mussolini e na Alemanha de Hitler –, no evento de comemoração da posse. Rememore-se, ainda, que o

Figura 48 – Ricardo Reis participa de comício fascista, com ares de apatia e de atordoamento



Fonte: *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020, pl. 383).

No filme, no entanto, para além dos recursos utilizados para expor o incômodo de Ricardo Reis, Botelho acrescenta o seu desejo de se encontrar com Pessoa, o que anuncia uma possível tomada de decisão do personagem, não no sentido de se posicionar diante da efervescência política – e pessoal, já que Lídia já havia anunciado a gravidez –, a que ele testemunhava, mas no de uma partida definitiva ao lado do amigo.

Dessa forma, esse parece ser o momento diegético que consagra a ênfase atribuída pelo realizador ao signo de alienação de Ricardo Reis, uma vez que o comício explicita, com ares de dramatização performativa, toda a realidade vivenciada pelo personagem, ainda que em constante tentativa de fuga. A inação, a incapacidade de problematização e de tomada de partido do médico-poeta são sublinhadas por João Botelho e demonstram que, se por um lado, nos quartéis, “não lhe ensinaram a antiga lição de morrer pela pátria e viver sem razão” (Vandré, 1968)¹²², por outro, permanece impossibilitado de “lançar um grito desumano, uma maneira de ser escutado” (Buarque; Gil, 1973)¹²³.

Ricardo Reis, desse modo, na construção do personagem cinematográfico, representaria um estereótipo de passividade extrema que, em tempos de crise, são passíveis de críticas assertivas. Em paralelo à beleza estética do filme, que não pode nem deve ser desconsiderada,

primeiro mandato de Trump foi exercido entre os anos de 2017 e 2021, período no qual o filme de Botelho foi realizado e lançado.

¹²² Referência à canção *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, lançada em 1968. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/geraldo-vandre/46168/>. Acesso em: 07 dez. 2024.

¹²³ Referência à canção *Cálice*, de Chico Buarque e Gilberto Gil, lançada em 1973. Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br/obra/cancao/187>. Acesso em: 20 dez. 2024.

como se observou a partir das estratégias utilizadas por Botelho, bem como a retomada de um personagem importante na literatura portuguesa, uma vez que parte do acervo ficcional de dois grandes escritores canônicos, Pessoa e Saramago, é imperioso que se perceba que a escolha do romance, dentre tantas opções da extensa obra de Saramago, não foi vã.

Dentre a vasta produção do escritor e às vésperas da comemoração de seu centenário, que ocorreria dois anos após o lançamento do filme, optar por essa obra significou, mais do que uma homenagem ao que ele, Saramago, defendia, representou um grito de alerta para uma evidente reprodução de ideais funestos, cuja memória foi trazida pela trajetória filmica de Ricardo Reis.

Era necessário e coerente evocar, no momento da realização da película, os extremos que se insurgiam, descendentes de um fascismo cíclico e eterno, como já apontado. Era também sugestivo convidar um ator brasileiro para interpretar, com o nosso sotaque, um personagem que ressoava como mítico aos ouvidos lusitanos, na quase sagrada obra pessoana e em uma das poucas adaptações filmicas de Saramago, de modo que a interligação entre o Brasil, por meio da voz e do corpo de Chico Diaz, e o Portugal retratado na obra resta evidente, além de preocupante.

Nesse sentido, entendemos que as sequências trazidas para o debate neste capítulo, quais sejam a ida de Ricardo Reis a Fátima e o comício no Campo Pequeno, ressaltam o viés sagaz e atento do realizador, a um só tempo, quanto à memória e à atualidade da produção, em um momento em que algumas nações se insurgiam com governos tendentes a retomar os ideais presentes na narrativa.

Ricardo Reis, em seu último momento ficcional, eternizado nas telas de cinema, rememora, nas palavras de Walter Salles¹²⁴, a ideia de que “governos totalitários surgem e desaparecem no esgoto da História, enquanto livros, canções e filmes ficam conosco”. Sob a mesma perspectiva, o olhar de João Botelho acerca do personagem alerta para os perigos de se manter fiel a uma filosofia contemplativa e passiva, enfatizando a relevância da memória e da esperança, que, tal qual um bêbado e um equilibrista, “dança na corda bamba de sombrinha e, em cada passo dessa linha, pode se machucar”¹²⁵ (Bosco; Blanc, 1978).

¹²⁴ A citação foi extraída do discurso que seria proferido pelo realizador imediatamente após o recebimento do Oscar de melhor filme internacional, com *Ainda estou aqui* (2024). Como, no momento da cerimônia, não localizou o texto preparado, realizou-o de improviso e publicou o texto no dia subsequente. A íntegra do discurso está disponível em: <https://www.em.com.br/cultura/2025/03/7075799-leia-a-integra-do-discurso-que-walter-salles-faria-e-perdeu-no-oscar.html>. Acesso em: 3 mar. 2025.

¹²⁵ Referência à canção *O bêbado e o equilibrista*, de João Bosco e Aldir Blanc, imortalizada na voz de Elis Regina. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/elis-regina/45679/>. Acesso em: 02 fev. 2025.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O nosso objetivo com o presente trabalho foi o de investigar o percurso de Ricardo Reis nos três momentos de seu trajeto ficcional: pela voz primeva e heteronímica criada por Fernando Pessoa, pela retomada romanesca de José Saramago, na construção do romance *O ano da morte de Ricardo Reis* e, por fim, pela adaptação fílmica homônima de João Botelho.

No primeiro deslocamento, Saramago retomou a lacuna biográfica deixada por Pessoa no sentido de ter omitido, conscientemente ou não, a extinção de um dos seus mais austeros heterônimos, que possuía uma declarada natureza contemplativa consubstanciada no verso da ode que serviu como mote para o argumento de Saramago: “sábio é aquele que se contenta com o espetáculo do mundo” (Reis/Pessoa, 2018, p. 61-62).

Para tanto, lembrando que o lançamento da obra saramaguiana se deu em 1984, observamos que, para engendrar o enredo, o autor recorreu a uma pesquisa histórica realizada, sobretudo, por meio de jornais do ano de 1936, ano eleito para a morte do agora protagonista de livro Ricardo Reis. Nesse sentido, a presente investigação, por um lado, observou o viés investigador do romancista aliado à escolha sugestiva de um ano em que ascendiam governos totalitários na Europa e, por outro, que a recuperação de acontecimentos daquele ano se deu com um distanciamento de quase meio século do ocorrido.

Para problematizar as relações entre o real e o ficcional, Saramago recorre a ferramentas intertextuais, sobretudo se utilizando de outros autores de literatura, bem como intermediárias, para a construção de suas categorias narrativas, como personagem e tempo narrativo. Assim, deparamo-nos com Eça de Queiroz, Camões, Almeida Garrett, Sheakespeare e Homero, bem como com a obra poética e epistolar de Fernando Pessoa em entrelaçados mecanismos dialógicos e polifônicos. Em paralelo, a ponte dialógica construída entre os romances, as novelas e os filmes da época são evocados como ferramentas intermediárias e metaficcionais, para abordar o reencontro fantástico entre Ricardo Reis, materializado em médico-poeta-personagem, e o fantasmagórico Fernando Pessoa, que lhe aparece cerca de um mês após a morte e com quem teria contato por apenas mais oito meses.

João Botelho, cineasta lusitano conhecido por adaptações de obras literárias, em 2020, realiza a adaptação fílmica de *O ano da morte de Ricardo Reis*, com um distanciamento temporal ainda maior do que aquele de Saramago, no que concerne ao tempo da narrativa, mas, por outro lado, com uma aproximação fática do tempo e da mentalidade social refletida no filme, no que se refere às ameaças antidemocráticas que rondavam o mundo nos anos que antecederam o lançamento do filme.

Por essa última razão, um dos resultados obtidos pela pesquisa foi a confirmação da hipótese de que *O ano* foi a obra eleita para adaptação de uma obra de Saramago, na iminência do ano comemorativo de seu centenário, quando o mundo inteiro lhe rendia homenagens, com a finalidade de retomar, com um olhar crítico e assertivo, o passivo Ricardo Reis, que, na narrativa, vê-se emaranhado em uma eclosão de acontecimentos sociopolíticos que exigiam dele um posicionamento. Ademais, como consequência lógica dessa escolha, expandir a reflexão acerca da impassibilidade em momentos de crise.

O que o realizador não podia prever era o fato de que o ano de apresentação do filme seria, para além da retomada de governos de extrema direita e com ideais neofascistas, como os Estados Unidos e o Brasil, um ano de emergência sanitária causada pela pandemia de Covid-19. Esse dado, ao passo que corresponde a uma triste coincidência, descortinou, ainda com mais ênfase, o olhar crítico acerca da alienação humana diante de intempéries e ameaças globais, de que Ricardo Reis constituía um retumbante signo.

Observamos, nesse sentido, que João Botelho, ao associar a acidez inerente a Saramago, cuja postura política sempre foi explícita e cujo texto-base ecoa, muitas vezes, com literalidade na adaptação, confere um tom ainda mais expressivo às suas escolhas cinematográficas, como nos excertos discutidos no capítulo 3 (seção 4 deste trabalho), quais sejam a ida de Ricardo Reis a Fátima e ao comício fascista.

Tomando, ainda, como pressuposto que a pergunta inicial de pesquisa foi *como analisar, a partir da categoria personagem, os sentidos produzidos no percurso de Ricardo Reis, desde a heteronímia, passando pela adaptação romanesca, até a adaptação filmica?*, parece-nos que a investigação dos recursos de adaptação, após percorrer os intertextos históricos, literários e intermediários que permeiam os objetos culturais, bem como mapear e amplificar os sentidos decorrentes do cotejo entre as duas linguagens – a literária e a audiovisual – na trajetória ficcional de Ricardo Reis, constitui a contribuição teórico-crítica trazida, com maior expressividade, pela tese.

Desse modo, concluímos que o plácido Ricardo Reis pessoano, horaciano em suas filosofias, envolvido à distância com suas musas e sempre à beira-rio a contemplar a vida que passou, em um primeiro deslocamento, ainda literário, a ser um estrangeiro em seu próprio país, com o qual precisava retomar uma intimidade que parecia distante, em razão da ebulição política presente naquele período entreguerras, com a qual evitava se misturar. Para tanto, os poemas, os amores – carnavais ou platônicos – e a relação com seu amigo-fantasma serviam-lhe como escape.

Na adaptação fílmica, por sua vez, o terceiro e, até o presente, último momento ficcional do personagem, o meio semiótico do audiovisual, bem como a época em que a película foi produzida, potencializam, por meio das escolhas do realizador, as ambiguidades do personagem, sobretudo por meio das técnicas do claro e escuro, marca estética de Botelho, bem como a relação com o duplo, materializada pelos espelho, que remete à própria origem heteronímica e primeva do personagem, em um momento ficcional em que não se sabia com quantos labirintos – também usados como signo na adaptação – ele ainda iria se deparar.

A desistência final de Ricardo Reis, ao decidir deixar o mundo terreno e partir para o além, em companhia de Fernando Pessoa, marca no filme a natureza passiva do personagem, que prefere abstrair os robustos problemas do mundo, assim como a esperança em um porvir com leveza e liberdade, fato esse materializado pelo abrir da cauda do pavão, que, frise-se, é a única sequência em cores da película e somente passa a existir na obra fílmica.

Estamos cientes, por fim, de que a trajetória ficcional de Ricardo Reis se abre para possibilidades de diálogos outros, sempre reatualizados no âmbito de discursos diversos. Nessa perspectiva, esperamos ter contribuído para a reflexão acerca do tema, fomentando o interesse na produção de novas pesquisas sobre os objetos investigados e sensibilizando, ainda, o cotejo perene entre ficção e sociedade.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas:

A BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 1995.

AGUILERA, Fernando Gómez (org.). **As palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das Letras: 2010.

A HISTÓRIA do jornal *O Século*. Disponível em: <https://ensina.rtp.pt/artigo/a-historia-do-jornal-o-seculo/>. Acesso em: 19 mar. 2024.

ALMEIDA, João Paulo Martins de. Deus, pátria e família: os sentidos do fascismo brasileiro, do integralismo ao populismo do século XXI. **Entheoria**: Cadernos de Letras e Humanas, [S.l.], v.7, n. 2, p. 163–178, 2020. Disponível em: <https://www.journals.ufrpe.br/index.php/entheoria/article/view/3855>. Acesso em: 20 fev. 2025.

ALVES, Sérgio. **Entrevista João Botelho**: o cinema, Manoel de Oliveira e eu. Disponível em: <https://cinemametropolis.com/entrevista-joao-botelho-o-cinema-manoel-de-oliveira-e-eu/>. Acesso em: 12 maio 2023.

AMORIM-MESQUITA, Isabelle Regina de. **Gladiadores**: o teatro inovador de Alfredo Cortez. Vertentes & Interfaces I: Estudos Literários e Comparados. Fólio – Revista de Letras Vitória da Conquista v. 2, n. 1 p. 51-60 jan./jun. 2010. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/695986199/GLADIADORES-O-TEATRO-INOVADOR-DE-ALFREDO-CORTEZ>. Acesso em: 10 jan. 2025.

ANTIGOS Estudantes Ilustres da Universidade do Porto. Disponível em: https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20jo%C3%A3o%20botelho. Acesso em: 17 mar. 2024.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Nova edição, inteiramente reescrita. Tradução: Hélder Viçoso. Lisboa: Texto & Grafia, 2019.

AZERÊDO, Genilda. Alguns pressupostos teórico-críticos do fenômeno da adaptação filmica. *In: Estudos comparados*: análises de narrativas literárias e filmicas. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2012.

AZERÊDO, Genilda. **Reencenando imagens e palavras**: anotações sobre literatura e filmes. João Pessoa. Editora da UFPB, 2013.

AZERÊDO, Genilda. Macabéa no céu dos oblíquos: as diferentes horas da estrela. *In: AZERÊDO, Genilda; CORSEUIL, Anelise Reich (orgs.). Cinema e literatura*: poéticas e políticas da metaficção. Campinas-SP: Pontes Editores, 2019.

AZERÊDO, Genilda. Tradução, adaptação e intermedialidade: fronteiras, confrontos e encontros. *In: Tradução, transculturalidade e ensino*: de Christine de Pizan à contemporaneidade [recurso eletrônico] / Organização: Luciana Calado Deplagne, Roberto de Assis. João Pessoa: Editora do CCTA, 2022.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997a.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1997b.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. 5.^a ed. São Paulo: Editora Hucitec Annablume, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

BARBOSA, Afonso Manoel da Silva. **Metalinguagem e dialogismo em Jorge Furtado: Saneamento básico** e outras obras. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/11941?locale=pt_BR. Acesso em: 18 abr. 2024.

BARROS, Diana Luz Pessoa. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. *In*: BRAIT Beth (org.) **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 1997.

BARRETO, José. Pessoa e Fátima: a propósito dos escritos pessoanos sobre catolicismo e política. *In*: PIZARRO, Jerónimo. **Fernando Pessoa: o guardador de papéis**. 1.^a ed. Alfragide: Texto, 2009.

BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. *In*: **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BBC. **O terremoto de Lisboa**: o desastre que mudou a história e levou a reflexões sobre o papel de Deus. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/ckgw92x5493o>. Acesso em: 26 set. 2024.

BETHÂNIA, Maria. **Pássaro da manhã** (1977). Philips.

BERARDINELLI, Cleonice. Fernando Pessoa: os vários eus. *In*: **Fernando Pessoa: outra vez te revejo**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

BERNARDO, G. **O livro da metaficção**. São Paulo: Tinta negra, 2010.

BISHOP-SANCHEZ, Kathryn. **Luz, som, e pouca ação**: João Botelho e a recriação poética d'o ano da morte de Ricardo Reis. *Revista de Estudos Literários* 12 (2022): 161-184. Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/rel/issue/view/731>. Acesso em: 19 mar. 2023.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Campinas: Ed. Unicamp, 2013.

BORGES, Jorge Luis. God of the labyrinth. *In*: **Obras completas de Jorge Luis Borges**. Vol. 1. São Paulo: Globo, 1999.

BORGES, Jorge Luis. O outro. *In: O livro de areia*. Tradução de José Geraldo Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BORLASE, Wiliam. **Some account of the extraordinary agitation of the waters in Mount's-bay, and other places, on the 31st of March 1761**. Disponível em: <https://royalsocietypublishing.org/doi/pdf/10.1098/rstl.1761.0067>. Acesso em: 26 set. 2024.

BOSCO, João; BLANC, Aldir. **O bêbado e o equilibrista**. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/elis-regina/45679/>. Acesso em: 02 fev. 2025.

BOTELHO, João. **João Botelho adapta para cinema *O ano da morte de Ricardo Reis*, obra literária de José Saramago**. Disponível em: <https://www.comunidadeculturaearte.com/joao-botelho-adapta-para-cinema-o-ano-da-morte-de-ricardo-reis-obra-literaria-de-jose-saramago/>. Acesso em: 02 out. 2020.

BOTELHO, João. **João Botelho adapta *O ano da morte de Ricardo Reis***. Disponível em: <https://www.abrilabril.pt/cultura/joao-botelho-adapta-o-ano-da-morte-de-ricardo-reis>. Acesso em: 02 nov. 2020.

BOTELHO, João. **João Botelho falou sobre a realização do filme *O Ano da Morte de Ricardo Reis***: depoimento [out. 2020]. Entrevistador: João Adelino Faria. Entrevista concedida ao Telejornal, da Rádio e Televisão de Portugal – RTP. Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/joao-botelho-falou-sobre-a-realizacao-do-filme-o-ano-da-morte-de-ricardo-reis_v1264096. Acesso em: 02 out. 2020.

BRAIT, Beth. Teorias do signo e da cultura: Mikhail Bakhtin. *In: CITELLI, Adilson et al. Dicionário de comunicação*: escolas, teorias, autores. São Paulo: Contexto, 2014.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Contexto, 2017.

BRANCO, Sérgio Dias. **Film Noir**: um gênero imaginado. Revista de História das Ideias. Vol. 32, 2011. Instituto de História e Teoria das Ideias. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Pp.327-354. Disponível em: https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/91141/1/2011_Film.noir.Genero.Imaginado.pdf. Acesso em: 25 mar. 2024.

BRITO, João Batista de. **Imagens amadas**: ensaios de crítica e teoria do cinema. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

BRITO, João Batista de. **O ponto de vista no cinema**. João Pessoa: Graphos, v. 9, n. 1, Jan./Jul./2007 – ISSN 1516-1536.

BRITO, João Batista de. Texto literário e filme: como ler o confronto. *In: Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

BUARQUE, Chico. **Apesar de você**. Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br/obra/cancao/94>. Acesso em: 03 jan. 2025.

BUARQUE, Chico. **Acorda amor**. Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br/obra/cancao/136>. Acesso em: 20 dez. 2024.

BUARQUE, Chico; GIL, Gilberto. **Cálice**. Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br/obra/cancao/187>. Acesso em: 20 dez. 2024.

BURGOYNE, Robert. Film narratology. *In*: STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. **New vocabularies in film semiotics**: Structuralism, Post-structuralism and beyond. London; New York: Routledge, 1992. p. 70-124.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Edição comentada por Francisco de Sales Lencastre. Volumes I e II. Porto Alegre: Concreta, 2018.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In*: **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CÁNEPA, Laura Loguericio. O Expressionismo alemão. *In*: **História do Cinema Mundial**. MASCARELLO, Fernando (org.). Campinas. Papiro, 2006.

CAPITAL, Carta. **Abraham Weintraub diz que universidades federais ‘têm cracolândia’**. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/educacao/abraham-weintraub-diz-que-universidades-federais-tem-cracolandia>. Acesso em: 03 jan. 2025.

CAVALCANTI FILHO, José Paulo. **Fernando Pessoa: uma quase autobiografia**. São Paulo: Record, 2011.

CNN Brasil. **Lista de punidos pela Comissão de Ética da Presidência tem 77 nomes**. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/politica/lista-de-punidos-pela-comissao-de-etica-da-presidencia-tem-77-nomes/>. Acesso em: 03 jan. 2025.

CERDEIRA, Teresa Cristina. **José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

CERDEIRA, Teresa Cristina. **O avesso do bordado: ensaios de literatura**. Lisboa: Caminho, 2000.

CHEVALIER Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 27ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CINEMATECA PORTUGUESA. **A revolução de maio**. Disponível em: https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/A-REVOLUCAO-DE-MAIO_Press-Kit.pdf. Acesso em: 10 ago. 2023.

CORSEUIL, Anelise Reich. Adaptações que viajam: a metaficção em Juliet/Julietta (de Alice Munro a Pedro Almodóvar). *In*: AZERÊDO, Genilda; CORSEUIL, Anelise Reich (orgs.).

Cinema e literatura: poéticas e políticas da metaficção. Campinas-SP: Pontes Editores, 2019.

CORTEZ, Alfredo. Tá mar. *In: Teatro completo*. Biblioteca de autores portugueses. Imprensa Nacional Casa da Moeda. Disponível em: https://www.dramaonline.pt/content/pdf/ta-mar_trabalhado.pdf. Acesso em: 01 jan. 2025.

DIÁRIO de Lisboa. **A gente da beira-mar vem até Lisboa para assistir à peça do Nacional**. Diário de Lisboa, 18 jan. 1936, p. 5. Disponível em: http://casacomum.org/cc/diario_de_lisboa/dia?ano=1936&mes=01. Acesso em: 02 jan. 2025.

DICIONÁRIO Porto Editora. **Verbetes Aurea Mediocritas**. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$aurea-mediocritas](https://www.infopedia.pt/$aurea-mediocritas). Acesso em: 27 dez. 2024.

DICIONÁRIO de Latim-Português da Editora Porto. **Verbetes marceo**. Disponível em: <https://archive.org/details/porto-editora-dicionario-latim-portugues-2a-ed./page/n407/mode/2up?view=theater>. Acesso em: 27 dez. 2024.

DICIONÁRIO Aulete Digital. **Verbetes proco**. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/proco>. Acesso em: 10 abr. 2024.

EDNARDO. **Pavão Misterioso**. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/ednardo/45611/>. Acesso em: 03 out. 2024.

FERREIRA, João Melchiades. **Romance do pavão misterioso**. Disponível em: <https://www.epedagogia.com.br/materialbibliotecaonline/2139Romance-do-Pavao-Misterioso.pdf>. Acesso em: 26 set. 2024.

FOLHA de São Paulo. Certidão de óbito de Rubens Paiva é corrigida e diz que morte foi causada por Estado na ditadura. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2025/01/certidao-de-obito-de-rubens-paiva-e-corrigida-e-diz-que-morte-foi-causada-por-estado-na-ditadura.shtml>. Acesso em: 24 jan. 2025.

FONSECA, Manuel S. **Que Salazar era o Salazar de Fernando Pessoa?** Lisboa: Guerra e paz, 2021.

FRANÇA, Isabel Nogueira Murteira. **Fernando Pessoa na intimidade**. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**: uma introdução. Tradução de Luís Carlos Borges e Silvana Vieira. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista / Editora Boitempo, 1997.

ESTADO de Minas. **Leia a íntegra do discurso que Walter Salles faria (e perdeu) no Oscar**. Disponível em: <https://www.em.com.br/cultura/2025/03/7075799-leia-a-integra-do-discurso-que-walter-salles-faria-e-perdeu-no-oscar.html>. Acesso em: 17 mar. 2025.

ECO, Umberto. **Fascismo eterno**. Rio de Janeiro: Record, 2019.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Tradução de Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora

Universidade de Brasília, 2009.

GAUDREAULT, André; MARION, Philippe. Transescritura e midiática narrativa: questões de intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N (org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UDMG, 2012.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Edição Vivas Vozes, 2010.

GENETTE, Gerard. **O discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, s.d.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GRAÇA, André Rui. **O filme do desassossego, ou o cinema como palco de uma ópera de fragmentos literários pessoais**. Disponível em: <https://aim.org.pt/atas/indice/Atas-IIEncontroAnualAIM-42.pdf>. Acesso em: 03 fev. 2024.

GROSSEGESSE, Orlando. **Borges em Saramago. O ano da morte de Ricardo Reis**: romance policial sem enredo. Disponível em: https://www.academia.edu/44726449/Borges_em_Saramago_O_ano_da_morte_de_Ricardo_Reis_romance_policial_sem_enredo. Acesso em: 20 fev. 2023.

GRÜNHAGEN, Sara. **Borges e a tautologia da escrita em o ano da morte de Ricardo Reis**. Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 17, número 2, p. 44-57, 2021. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/47285>. Acesso em: 03 mar. 2023.

GRÜNHAGEN, Sara. **De nacionalismos hiperbólicos e leituras fáceis: a conspiração d'o ano da morte de Ricardo Reis**. Anais do XXVIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa. Campina Grande: Realize Editora, 2022. Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/8260>. Acesso em: 29 dez. 2024.

GRÜNHAGEN, Sara. Verbete Marcenda. In: **Dicionário de personagens da ficção portuguesa**. Disponível em: <http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/956-marcenda>. Acesso em: 20 mar. 2023.

GRÜNHAGEN, Sara. **A cor dos cabelos de Deus: intertextualidade, intermedialidade e metalepse em José Saramago**. Lisboa: Fundação José Saramago, 2024.

GUERREIRO, Emmanuelle. **Le roman Conspiração de Tomé Vieira**: la fiction au service de la propagande salazariste. Disponível em: <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/696>. Acesso em: 09 jan. 2025.

GUIMARÃES, Felipe. **Chiaroscuro: a Arte da Luz e da Sombra**. Disponível em: <https://aelaschool.com/pt/arte/chiaroscuro-a-arte-da-luz-e-da-sombra/>. Acesso em: 25 mar. 2024.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

ISER, Wolfgang. O que é Antropologia Literária? *In*: ROCHA, J. C. de C. (org.). **Teoria da Ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Trad. de Bluma W. Vilar e João C. de C. Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ. 1999.

JORNAL O Século. Noticiário Nacional de 1979. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/jornal-o-seculo/>. Acesso em: 18 mar. 2024.

JORNAL Nacional. *Ainda Estou Aqui* recebe 3 indicações ao Oscar: melhor filme, melhor filme internacional e melhor atriz, para Fernanda Torres. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2025/01/23/ainda-estou-aqui-recebe-3-indicacoes-ao-oscar-melhor-filme-melhor-filme-internacional-e-melhor-atriz-para-fernanda-torres.ghtml>. Acesso em: 24 jan. 2025.

KREUTZ, Kátia. **Expressionismo Alemão**. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/expressionismo-alemao-movimentos-cinematograficos/>. Acesso em: 25 mar. 2024.

JOLY, Martine. **A imagem e sua interpretação**. Lisboa: Edições 70, 2002.

JULIANO, Dilma Beatriz Rocha. **Saramandaia**: alegorias político-culturais brasileiras, na década de 70. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21082>. Acesso em: 20 out. 2024.

LEGIÃO Portuguesa. Arquivo Nacional Torre do Tombo. Disponível em: <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4223289#:~:text=A%20Legi%C3%A3o%20Portuguesa%20%C3%A9%20criada,da%20responsabilidade%20das%20For%C3%A7as%20Armadas>. Acesso em: 24 abr. 2024.

LINS, Arthur Fernandes Andrade. **Cão Sem dono**: Focalização e construção da Personagem na adaptação fílmica do romance Até o dia em que o cão morreu. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6173>. Acesso em: 03 mar. 2022.

LISBOA, Ricardo Vieira. **A Corte do Norte (2008) de João Botelho**. Disponível em: <https://apaladewalsh.com/2014/07/a-corte-do-norte-2008-de-joao-botelho/>. Acesso em: 23 abr. 2024.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOPES, Teresa Rita. **Pessoa por conhecer**: textos para um novo mapa. Lisboa: Estampa, 1990.

LOPES, Teresa Rita. Roteiro para uma nova leitura de Ricardo Reis. *In*: **Vida e obras de Ricardo Reis**. Edição Teresa Rita Lopes. São Paulo: Global, 2018.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. *In*: DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). **Intermedialidades e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 47-69.

MARTIN, Marcel. **A linguagem Cinematográfica**. Trad. Flávio Pinto Vieira e Teresinha Alves Pereira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares. Ver. Nuno Marques. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTINS, Fernando; ZENITH, Ricardo. Prefácio. In: **Sobre a heteronímia**. Porto: Assírio e Alvin, 2022.

MASCARELLO, Fernando. *Film Noir*. In: **História do Cinema Mundial**. MASCARELLO, Fernando (org.). Campinas: Papiro, 2006.

MAZDON, Lucy. **Remakes, Sequels and Prequels**. Disponível em: <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0128.xml>. Acesso em: 13 fev. 2020.

MELLO, Marcelo Cordeiro de. **Fernando Pessoa et le cinéma**. Université de Paris IV – Sorbonne – U.F.R D'études Ibériques et latino américaines – Etudes Portugaises et brésiliennes. Memoire pour l'obtention du diplome de Master 2 Recherche, 2011.

MOUSINHO, Luiz Antonio. **O mal-assombrado e iluminado dia diário: narrativa e vozes sociais no cinema e na TV**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2023. *E-book* (209 p.). ISBN 978-65-5942-207-4. Disponível em: <http://www.editora.ufpb.br/sistema/press/>. Acesso em: 21 nov. 2024.

NATIONAL GEOGRAPHIC BRASIL. **O que é a escala Richter?** Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/meio-ambiente/2024/05/o-que-e-a-escala-richter>. Acesso em: 26 set. 2024.

ODIN, Roger. A abordagem da linguagem das imagens. In: **Compreender o cinema e as imagens**. René Gardies (org.). Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições texto e grafia, 2006.

OLIVEIRA, Amanda L. Jacobsen de; OLIVEIRA, Juliana Prestes de. **As memórias e a H(h)istória d'O Ano da morte de Ricardo Reis**. Dandarina Revista Eletrônica. Programa de pós-graduação em Letras: estudos literários – UFJF – Vol. 11 – N.1. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/darandina/article/view/28067>. Acesso em: 20 mar. 2023.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: Editora da Unicamp. 2015.

PAIS, Anabela Gaspar França. **Figuras Literárias no labirinto da ficção: o caso de Ricardo Reis**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2007.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Aquém do eu, além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **As artemagens de Saramago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

PERUGI, Maurizio. **Fernando Pessoa-Ricardo Reis e O ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago**. Revista do Centro de Estudos Portugueses. v. 27, n. 38 (2007). Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6584>. Acesso em: 21 mar. 2023.

PESSOA, Fernando. **Ultimatum e Páginas de Sociologia Política**. Lisboa: Ática, 1980.

PESSOA, Fernando. **Páginas íntimas e de auto interpretação**. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho (orgs.). Lisboa: Ática, 1995.

PESSOA, Fernando. **Ricardo Reis: prosa**. Manuela Parreira da Silva (org.). Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Alberto Caeiro**. Ed. Fernando Cabral Martins; Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Álvaro de Campos**. Ed. Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

PESSOA, Fernando. **Sobre o fascismo, a ditadura portuguesa e Salazar**. Edição de José Barreto. Lisboa: Tinta da China, 2009.

PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PESSOA, Fernando, 1888-1935. **Vida e obras de Ricardo Reis**. Edição Teresa Rita Lopes. São Paulo: Global, 2018.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. Jandira, SP: Principis, 2019. Edição do Kindle.

PESSOA, Fernando. **Vinte anos de poesia ortónima**. Vol. II — 1921-1930. Ed. Ivo Castro, ed. digital gratuita. Lisboa: Imprensa Nacional, 2020.

PESSOA, Fernando. **Que Salazar era o Salazar de Fernando Pessoa**. Textos de Fernando Pessoa com comentários e uma cronologia breve de um ditador longo de Manuel S. Fonseca. Lisboa: Guerra e Paz, 2021.

PESSOA, Fernando. **Sobre a heteronímia**. Fernando Martins e Ricardo Zenith (orgs.). Porto: Assírio e Alvin, 2022.

PESSOA, Fernando. **Carta a Adolfo Casais Monteiro**. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3007>. Acesso em: 14 dez. 2022.

PESSOA, Fernando. **Associações Secretas**. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4165>. Acesso em: 02 mar. 2022.

PESSOA, Fernando. **Associações secretas**. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4165>. Acesso em: 05 abr. 2024.

PINTO, Paulo Sousa. **O fim da monarquia do Norte**. Disponível em: <https://ensina.rtp.pt/artigo/o-fim-da-monarquia-do-orte/#:~:text=Foi%20a%2013%20de%20fevereiro,chamada%20%E2%80%9CMonarquia%20do%20Norte%E2%80%9D>. Acesso em: 14 abr. 2024.

PIZARRO, Jerônimo. **Ler Pessoa**. São Paulo: Tinta da China, 2023.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). **Intermedialidade e estudos interartes**. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

REBELO, Luís de Sousa. José Saramago: **O ano da morte de Ricardo Reis**. Revista Colóquio/ Letras, Lisboa, n. 88, p. 144-148, nov. 1985. Disponível em: <https://colquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.4223&org=I&or gp=88>. Acesso em: 20 mar. 2023.

REDÜ, Iarima Nunes. **Vivem em nós inúmeros**: a função da intertextualidade em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. Revista Investigações. Vol. 26, nº 1, Janeiro/2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/INV/article/view/381/0>. Acesso em: 06 abr. 2023.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**: Introdução aos estudos literários. Coimbra: Almedina, 2001.

REIS, Carlos. **O ano da morte de Ricardo Reis**. Educação Literária – Leituras Orientadas. Porto: Porto Editora, 2017.

REIS, Carlos. **Diálogos com Saramago**. Belém: UFPA, 2018a.

REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018b.

REIS, Carlos. Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem. In: **Pessoas de livro**: estudo sobre a personagem. p. 119-144. 3ª ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018c.

REVISTA Blimunda. Lisboa, n. 98. p. 64-89, setembro, 2020. Disponível em: <https://www.josesaramago.org/blimunda-98-setembro-de-2020/>. Acesso em: 10 out. 2020.

RIBEIRO, António Lopes. **Four cardinal points of A revolução de maio** (Portugal, 1937). Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology, edited by Scott MacKenzie, Berkeley: University of California Press, 2014, pp. 505-506. Disponível em: <https://doi.org/10.1525/9780520957411-143>. Acesso em: 19 dez. 2024.

RIBEIRO, António Lopes. **A Revolução de Maio**. Disponível em: http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/A-REVOLUCAO-DE-MAIO_Press-Kit.pdf. Acesso em: 20 jan. 2023.

ROANI, Gerson Luiz. **O jornal como elemento de transfiguração da história em o ano da morte de Ricardo Reis de Saramago**. *Revista Letras*, v. 60, 2003. DOI: 10.5380/rel.v60i0.2863. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/2863>. Acesso em: 30 jan. 2025.

ROANI, Gerson Luiz. **Saramago e a escrita do tempo de Ricardo Reis**. São Paulo: Scortecci, 2006.

RODRIGUES, Luís Nuno. **A gravidade da hora que passa**: a criação da Legião Portuguesa em 1936. *Análise Social*, vol. 30, no. 130, 1995, p. 91–119. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41011080>. Acesso em: 19 abr. 2024.

SANTOS, Georgina Silva dos. **A rainha santa e a corte dos miseráveis**: caridade e poder na baixa Idade Média portuguesa. *História Revista*, 5(1/2): 89-109, jan./dez., 2000. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/historia/article/view/10591/7049>. Acesso em: 20 mar. 2024.

SANTOS, Carmen. Sevilla. Gonçalves dos. **Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-cultural**: o leitor como interface. Recife: Bagaço, 2009.

SANTOS, Larissa Brito dos. **Experiência estética em looping**: solidão e memória no desvelar dos sentidos. Dissertação de Mestrado. UFPB, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/20798>. Acesso em: 30 jan. 2025.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**: materiais preparatórios da obra: agenda de 1983. *BNP Esp*. N45/6, 1983. Disponível em: <https://purl.pt/13870>. Acesso em: 03 dez. 2024.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**: materiais preparatórios da obra: apontamentos para o romance. *BNP Esp*. N45/7, 1983. Disponível em: <https://purl.pt/13867/1/morte-ricardo-reis.html>. Acesso em: 20 jun. 2023.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**: materiais preparatórios da obra: fotocópias da obra ‘Conspiração’. *BNP Esp*. N45/10, 1983. Disponível em: <https://purl.pt/13871>. Acesso em: 20 dez. 2023.

SARAMAGO, José. **História e ficção**. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, ano 10, n. 400, p. 16-20, 6 mar. 1990. Disponível em: https://issuu.com/bogart64/docs/saramago_histo_ria_e_ficc_a_o_autor. Acesso em: 18 mar. 2023.

SARAMAGO, José. **Algumas provas da existência real de Herbert Quain**. Buenos Aires: Discurso no Centenário de Borges, 1999. Disponível em: <http://www.josesaramago.org/algumas-provas-da-existencia-real-de-herbert-quain>. Acesso em: 10 mar. 2023.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SARAMAGO, José. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: Fundação Saramago; Ed. UFPA, 2013.

SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote V**. Porto: Porto Editora, 2017.

SARAMAGO, José. **Memorial do Convento**. Companhia das Letras. Edição do Kindle.

SARAMAGO, José. **Levantado do chão**. Companhia das Letras. Edição do Kindle.

SEABRA, Jorge. **África nossa**: o império colonial na ficção cinematográfica portuguesa (1945-1974). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011.

SEABRA, Jorge. **Cinema**: tempo, memória e análise. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.

SILVA, Leonor Sampaio da. **Três minutos em duas horas ou a demência do Desassossego**. (S)Em rede. Jornal do Curso de Comunicação Social e Cultura da Universidade dos Açores. Disponível em: https://repositorio.uac.pt/bitstream/10400.3/2497/1/semrede_Mar%C3%A7o11.pdf. Acesso em: 25 mar. 2024.

SILVA, Thaís Cristófar. **Fonética e fonologia do português**: roteiro de estudos e guia de exercícios. São Paulo: Contexto, 2013.

SILVA, Cícera Antoniele Cajazeiras da. **Saramago e o cinema**: metaficção e autorreflexividade como expressão política. Disponível em: <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1559>. Acesso em: 27 abr. 2024.

STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. Trad. Heloísa Jahn. Série Temas. Vol. 20. Literatura e Sociedade. São Paulo: Ática, 1992.

STAM, Robert. Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation. *In*: **Film Adaptation**. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *In*: Corseuil, Anelise (ed.). **Ilha do desterro**: film boyond boundaries. Florianópolis, n.51, julho/dezembro 2006.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Trad. De Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SCHWARTZ, Adriano. **O abismo invertido**: Pessoa, Borges e a inquietude do romance em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. São Paulo: Globo, 2004.

VANDRÉ, Geraldo. **Pra não dizer que não falei das flores**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/geraldo-vandre/46168/>. Acesso em: 07 dez. 2024.

VELOSO, Caetano. **A hora da estrela de cinema**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/caetano-veloso/357793/significado.html>. Acesso em: 10 jan. 2025.

VIEIRA, Tomé. **Conspiração**. Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, 1936.

VOLTAIRE. **Poema sobre o Desastre de Lisboa em 1755**. Trad. Hugo Barros. Coimbra: Edições 70, 2023.

TORGAL, Luís Reis. **História e Ideologia**. Coleção Minerva-História. Coimbra: Livraria Minerva, 1989.

TORGAL, Luís Reis. Cinema e propaganda no Estado Novo: a “conversão dos descrentes”. *In: Revista de História das Ideias*. Publicação anual do Instituto de História e Teoria das Ideias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Vol. 18 - 1996.

TORGAL, Luís Reis. **O cinema sob o olhar de Salazar**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2001.

TORGAL, Luís Filipe. **Fátima: a (des)construção do mito**. Coimbra: Polimage, 2017.

ZÉRAFFA, Michel. **Pessoa e personagem: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Fílmicas:

1936: O ano da morte de Ricardo Reis. Direção de João Botelho. 5 episódios. Portugal: RTP, 2022.

A CORTE do Norte. Direção de João Botelho. 122min. Portugal: Midas Filmes, 2009.

A REVOLUÇÃO de maio. Direção de Antônio Lopes Ribeiro. 138min. Portugal: Sonoro filme, 1937.

AINDA estou aqui. Direção: Walter Salles. 135 min. Brasil: Sony Pictures; Globoplay, 2024.

CONVERSA Acabada. Direção de João Botelho. 99min. Portugal: Paulo Branco, 1981. 1 DVD.

FILME do Desassossego. Direção de João Botelho. 90min. Portugal: Ar de Filmes, 2010.

O ANO da Morte de Ricardo Reis. Direção de João Botelho. 129min. Portugal: Ar de Filmes, 2020.

O CINEMA, Manoel de Oliveira e eu. Direção de João Botelho. 77min. Portugal: Ar de Filmes, (2016). Duração: 100 minutos.

O FATALISTA. Direção de João Botelho. 98min. Portugal/França: Madragoa Filmes, Gemini Films, 2005.

OS MAIAS. Direção de João Botelho. 134min. Portugal/Brasil: Ar de Filmes, 2014.

NO DIA dos meus anos. Direção de João Botelho. 65min. Portugal/França: Madragoa Films, 1992.

PEREGRINAÇÃO. Direção de João Botelho. 110min. Portugal: Ar de Filmes, 2017.

TEMPOS difíceis. Direção de João Botelho. 95min. Portugal/Reino Unido: Instituto Português do Cinema / Artificial Eye, 1988.

TRÊS palmeiras. Direção de João Botelho. 68min. Portugal: Madragoa Filmes, 1994.

UM ADEUS português. Direção de João Botelho. 78min. Portugal: Doperfilme, 1985.

APÊNDICE

DECUPAGEM DO FILME *O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS* (2020)

pl. 1



pl. 2



pl. 3



pl. 4



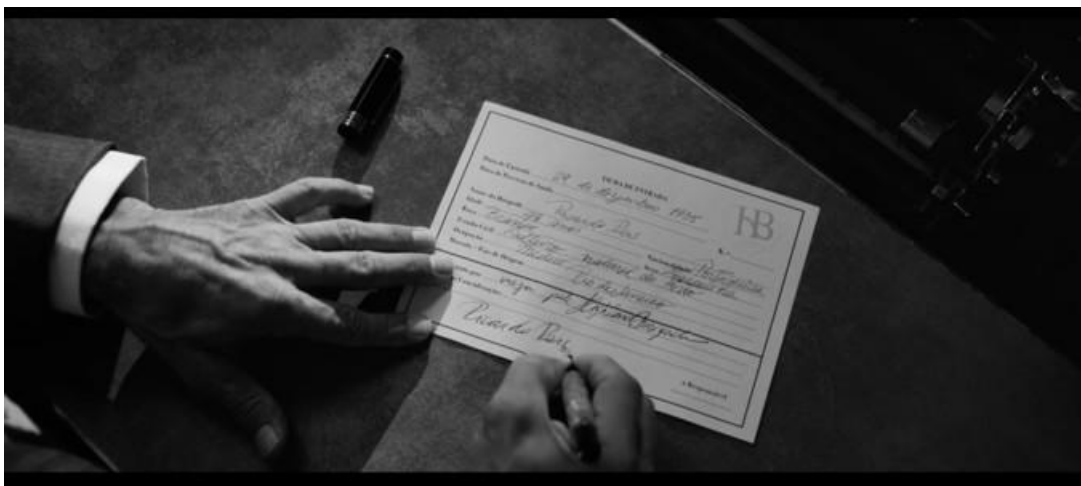
pl. 5



pl. 6



pl. 7



pl. 8



pl. 9



pl. 10



pl. 11



pl. 12



pl. 13



pl. 14



pl. 15



pl. 16



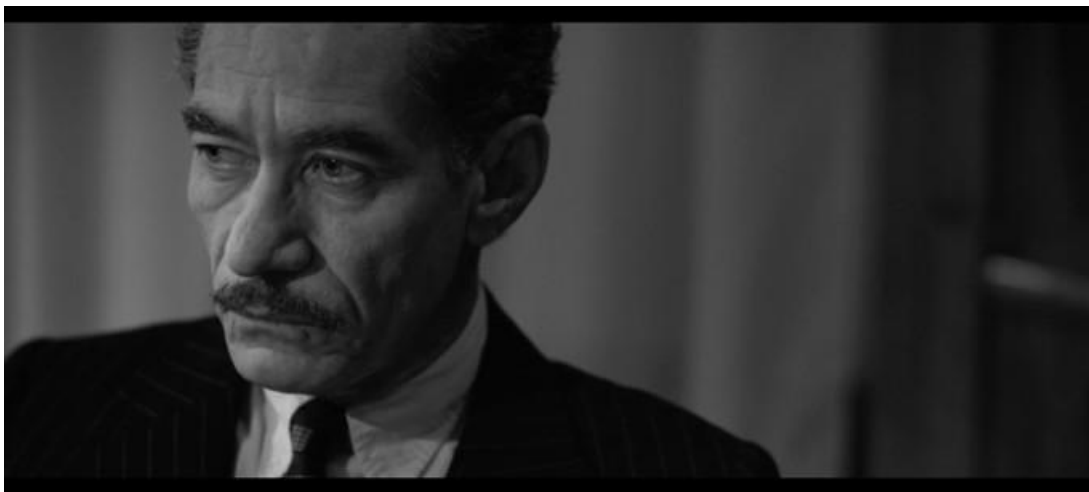
pl. 17



pl. 18



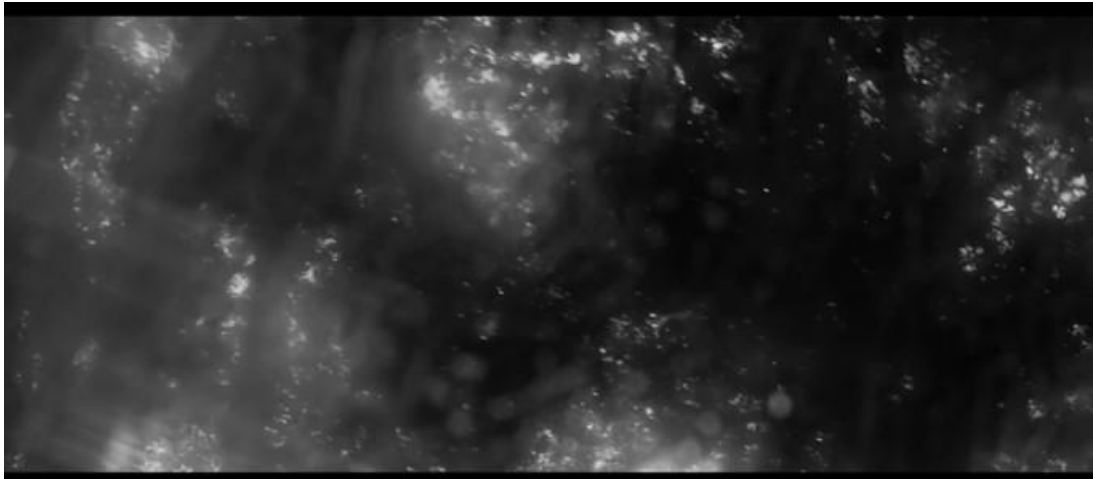
pl. 19



pl. 20



pl. 21



pl. 22



pl. 23



pl. 24



pl. 25



pl. 26



pl. 27



pl. 28



pl. 29



pl. 30



pl. 31



pl. 32



pl. 33



pl. 34



pl. 35



pl. 36



pl. 37



pl. 38



pl. 39



pl. 40



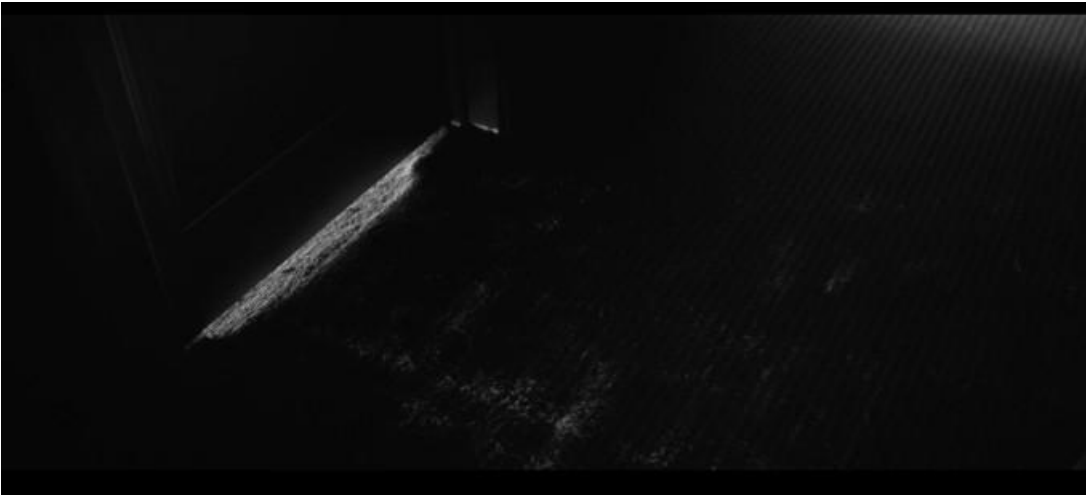
pl. 41



pl. 42



pl. 43



pl. 44



pl. 45



pl. 46



pl. 47



pl. 48



pl. 49



pl. 50



pl. 51



pl. 52



pl. 53



pl. 54



pl. 55



pl. 56



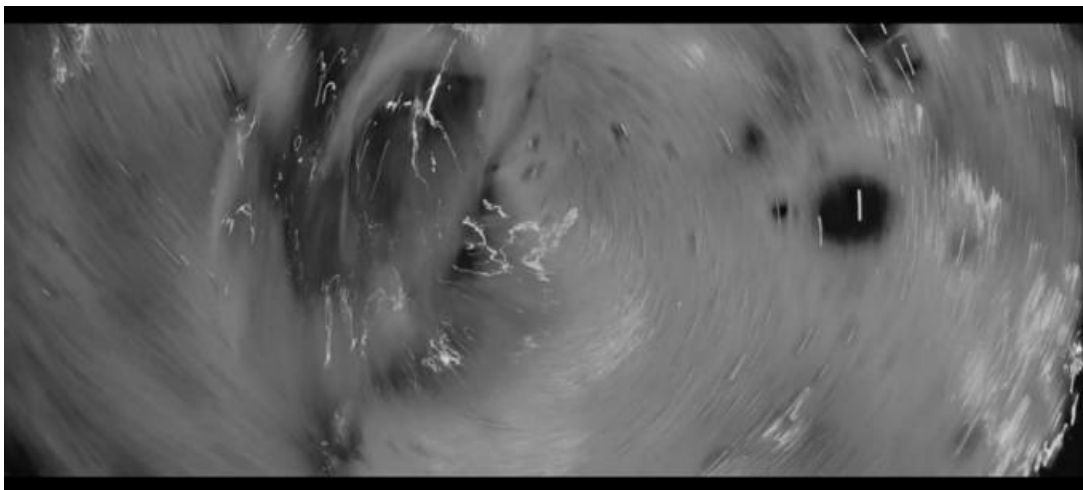
pl. 57



pl. 58



pl. 59



pl. 60



pl. 61



pl. 62



pl. 63



pl. 64



pl. 65



pl. 66



pl. 67



pl. 68



pl. 69



pl. 70



pl. 71



pl. 72



pl. 73



pl. 74



pl. 75



pl. 76



pl. 77



pl. 78



pl. 79



pl. 80



pl. 81



pl. 82



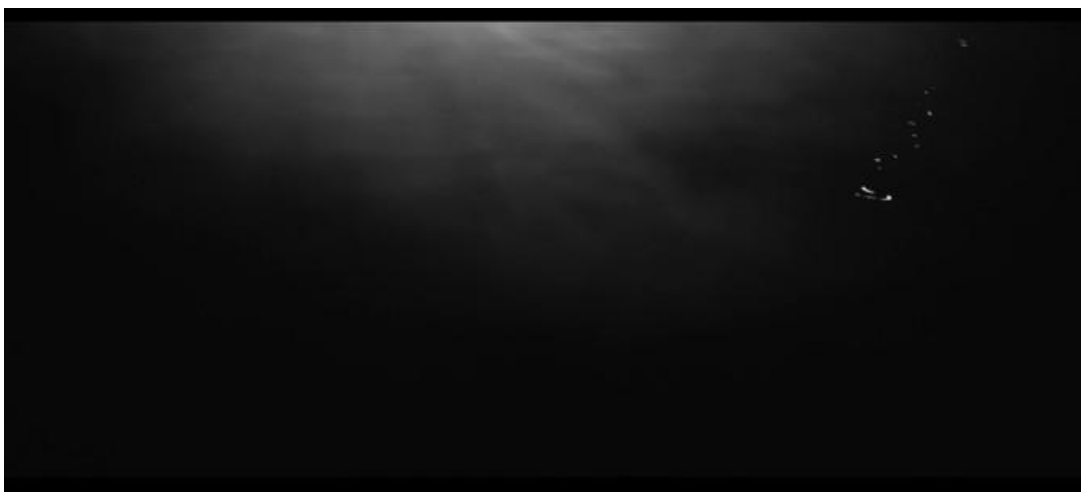
pl. 83



pl. 84



pl. 85



pl. 86



pl. 87



pl. 88



pl. 89



pl. 90



pl. 91



pl. 92



pl. 93



pl. 94



pl. 95



pl. 96



pl. 97



pl. 98



pl. 99



pl. 100



pl. 101



pl. 102



pl. 103



pl. 104



pl. 105



pl. 106



pl. 107



pl. 108



pl. 109



pl. 110



pl. 111



pl. 112



pl. 113



pl. 114



pl. 115



pl. 116



pl. 117



pl. 118



pl. 119



pl. 120



pl. 121



pl. 122



pl. 123



pl. 124



pl. 125



pl. 126



pl. 127



pl. 128



pl. 129



pl. 130



pl. 131



pl. 132



pl. 133



pl. 134



pl. 135



pl. 136



pl. 137



pl. 138



pl. 139



pl. 140



pl. 141



pl. 142



pl. 143



pl. 144



pl. 145



pl. 146



pl. 147



pl. 148



pl. 149



pl. 150



pl. 151



pl. 152



pl. 153



pl. 154



pl. 155



pl. 156



pl. 157



pl. 158



pl. 159



pl. 160



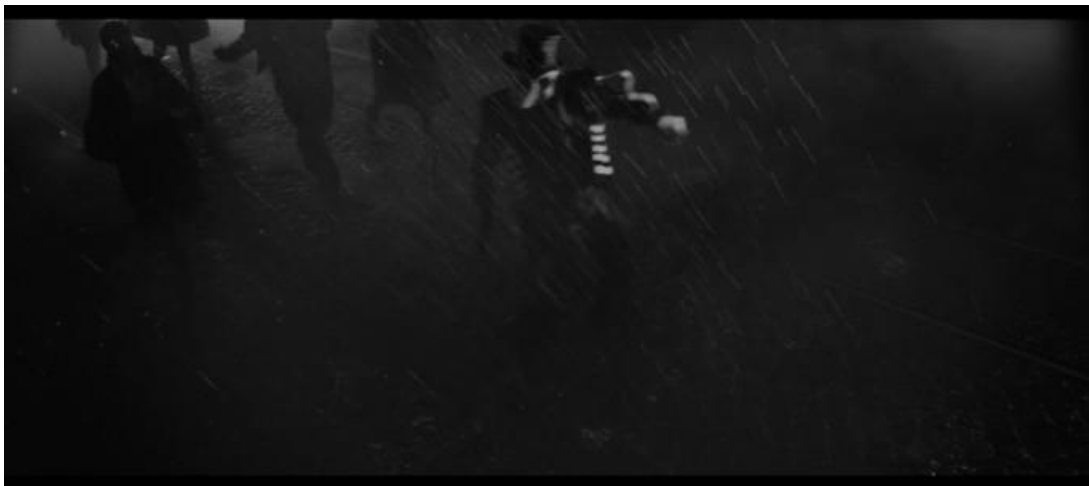
pl. 161



pl. 162



pl. 163



pl. 164



pl. 165



pl. 166



pl. 167



pl. 168



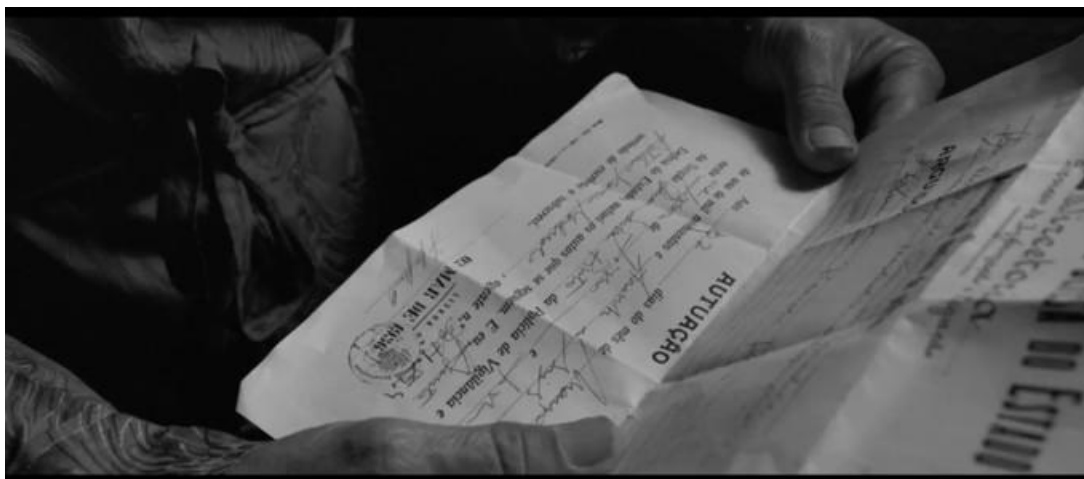
pl. 169



pl. 170



pl. 171



pl. 172



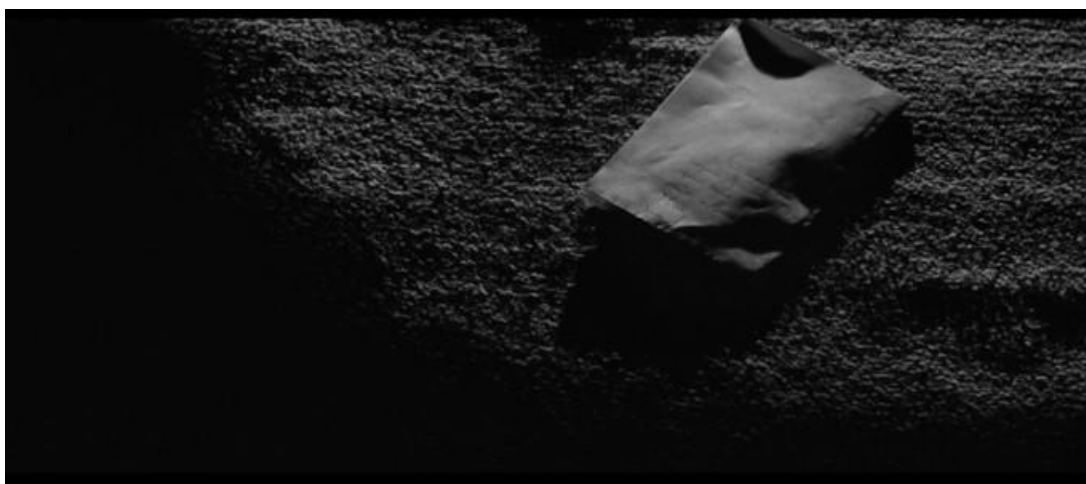
pl. 173



pl. 174



pl. 175



pl. 176



pl. 177



pl. 178



pl. 179



pl. 180



pl. 181



pl. 182



pl. 183



pl. 184



pl. 185



pl. 186



pl. 187



pl. 188



pl. 189



pl. 190



pl. 191



pl. 192



pl. 193



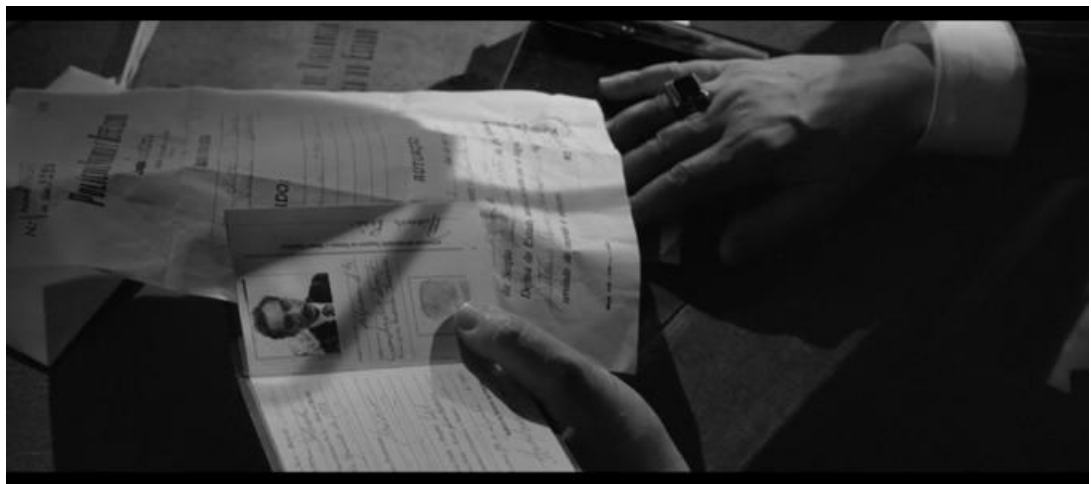
pl. 194



pl. 195



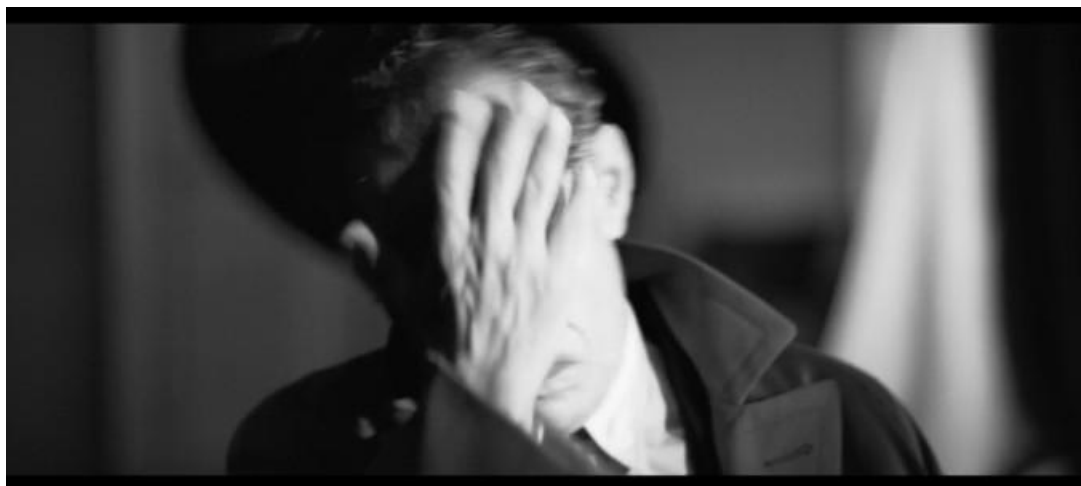
pl. 196



pl. 197



pl. 198



pl. 199



pl. 200



pl. 201



pl. 202



pl. 203



pl. 204



pl. 205



pl. 206



pl. 207



pl. 208



pl. 209



pl. 210



pl. 211



pl. 212



pl. 213



pl. 214



pl. 215



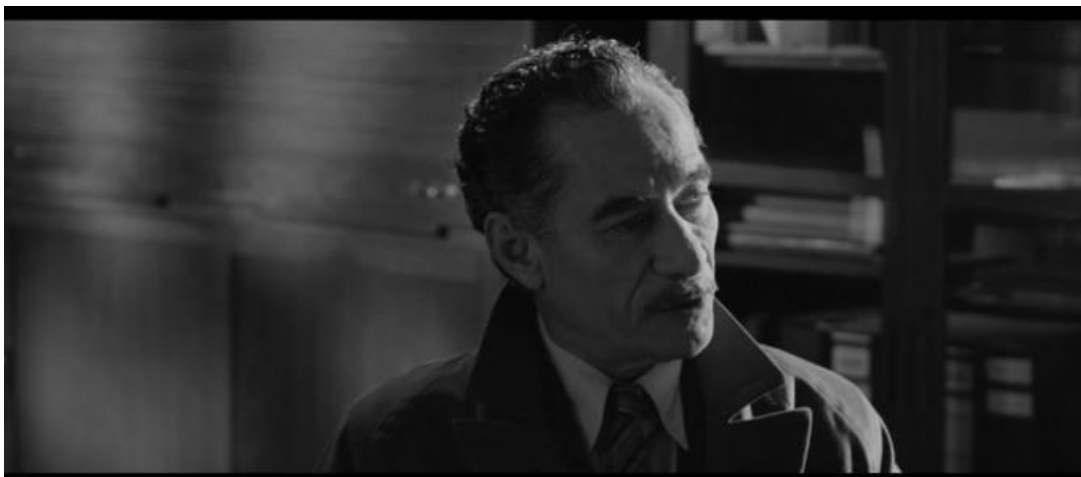
pl. 216



pl. 217



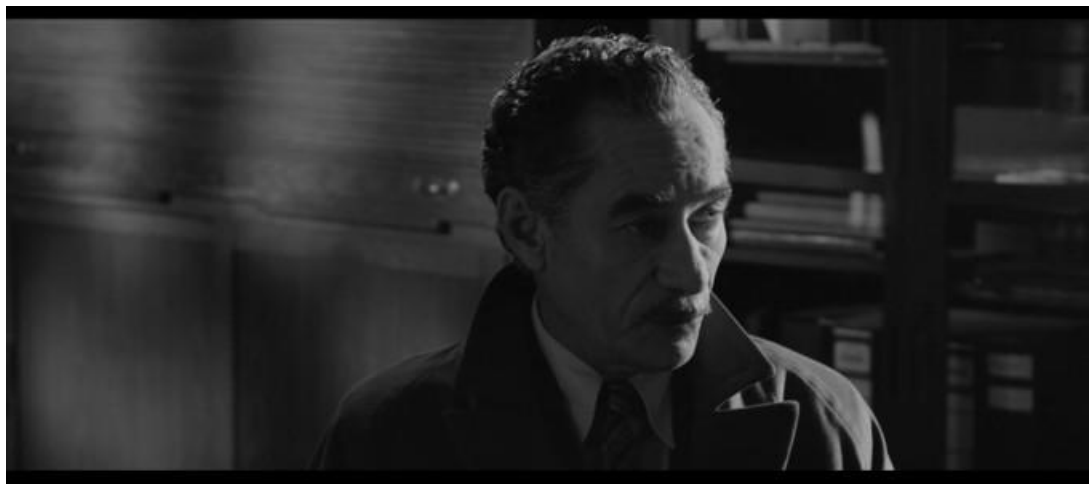
pl. 218



pl. 219



pl. 220



pl. 221



pl. 222



pl. 223



pl. 224



pl. 225



pl. 226



pl. 227



pl. 228



pl. 229



pl. 230



pl. 231



pl. 232



pl. 233



pl. 234



pl. 235



pl. 236



pl. 237



pl. 238



pl. 239



pl. 240



pl. 241



pl. 242



pl. 243



pl. 244



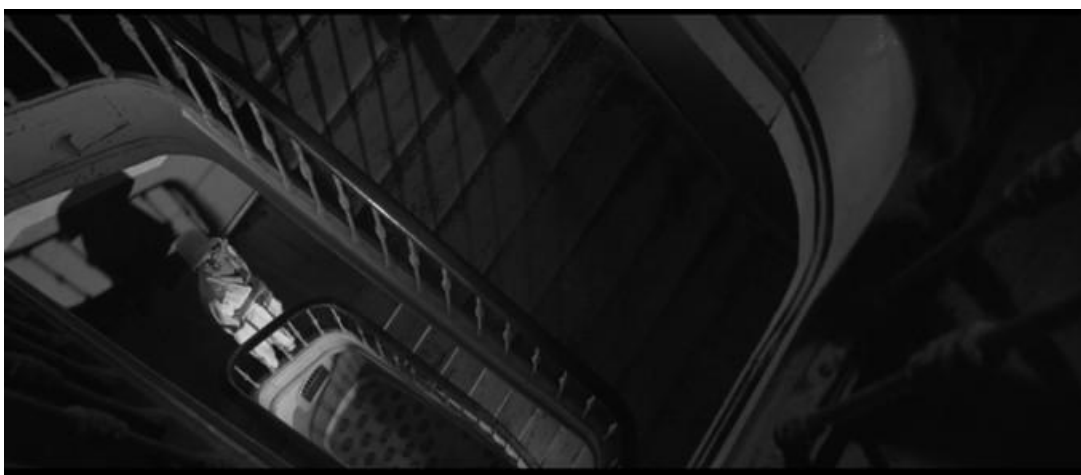
pl. 245



pl. 246



pl. 247



pl. 248



pl. 249



pl. 250



pl. 251



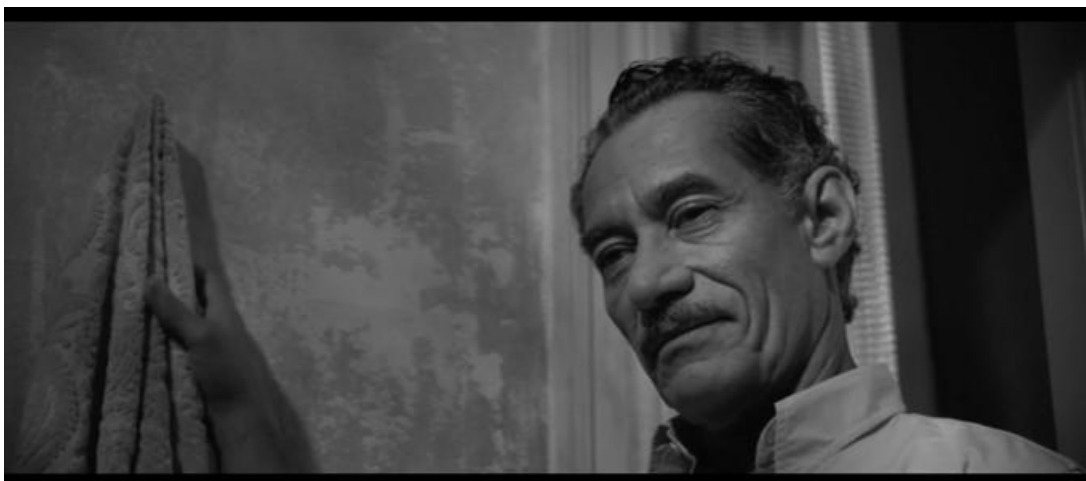
pl. 252



pl. 253



pl. 254



pl. 255



pl. 256



pl. 257



pl. 258



pl. 259



pl. 260



pl. 261a



pl. 261b



pl. 262



pl. 263



pl. 264



pl. 265



pl. 266



pl. 267



pl. 268



pl. 269



pl. 270



pl. 271



pl. 272



pl. 273



pl. 274



pl. 275



pl. 276



pl. 277



pl. 278



pl. 279



pl. 280



pl. 281



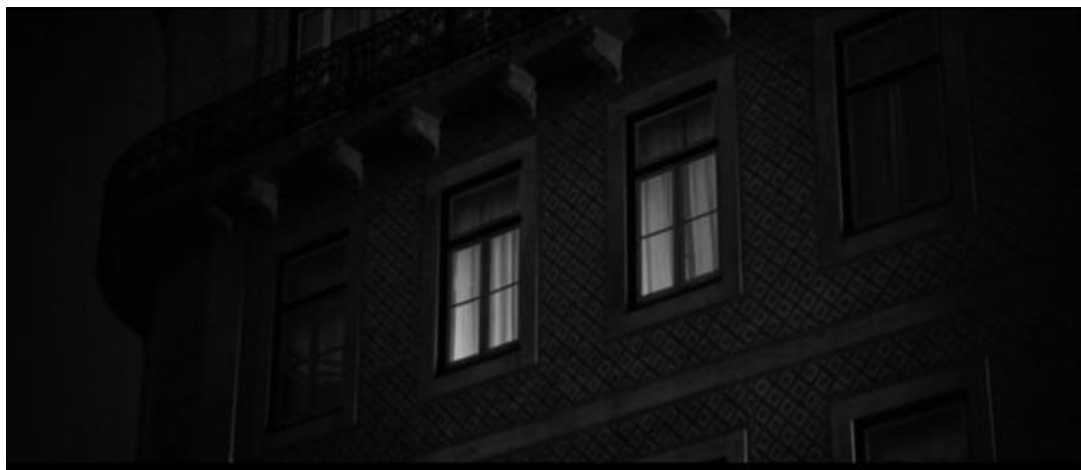
pl. 282



pl. 283



pl. 284



pl. 285



pl. 286



pl. 287



pl. 288



pl. 289



pl. 290



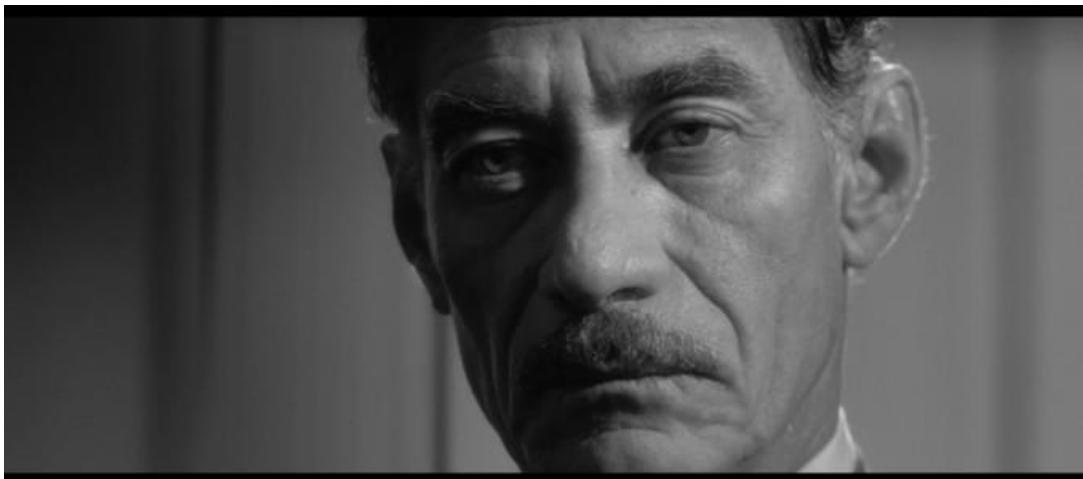
pl. 291



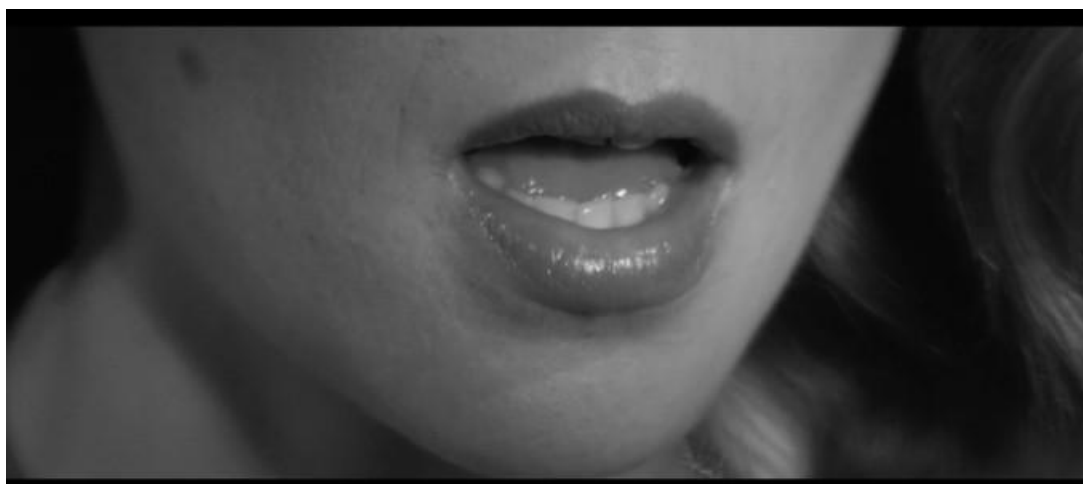
pl. 292



pl. 293



pl. 294



pl. 295



pl. 296



pl. 297



pl. 298



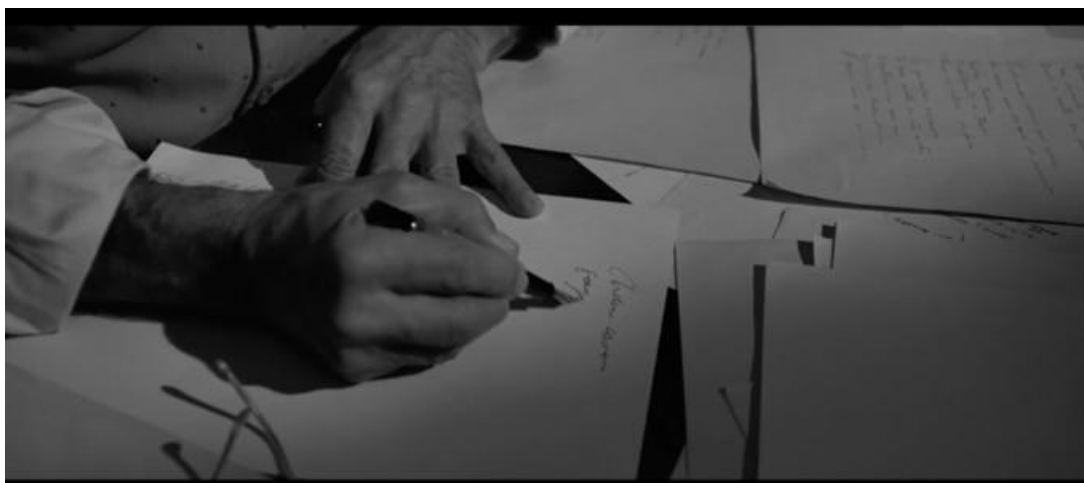
pl. 299



pl. 300



pl. 301



pl. 302



pl. 303



pl. 304



pl. 305



pl. 306



pl. 307



pl. 308



pl. 309



pl. 310



pl. 311



pl. 312



pl. 313



pl. 314



pl. 315



pl. 316



pl. 317



pl. 318



pl. 319



pl. 320



pl. 321



pl. 322



pl. 323



pl. 324



pl. 325



pl. 326



pl. 327



pl. 328



pl. 329



pl. 330



pl. 331



pl. 332



pl. 333



pl. 334



pl. 335



pl. 336



pl. 337



pl. 338



pl. 339



pl. 340



pl. 341



pl. 342



pl. 343



pl. 344



pl. 345



pl. 346



pl. 347



pl. 348



pl. 349



pl. 350



pl. 351



pl. 352



pl. 353



pl. 354



pl. 355



pl. 356



pl. 357



pl. 358



pl. 359



pl. 360



pl. 361



pl. 362



pl. 363



pl. 364



pl. 365



pl. 366



pl. 367



pl. 368



pl. 369



pl. 370



pl. 371



pl. 372



pl. 373



pl. 374



pl. 375



pl. 376



pl. 377



pl. 378



pl. 379



pl. 380



pl. 381



pl. 382



pl. 383



pl. 384



pl. 385



pl. 386



pl. 387



pl. 388



pl. 389



pl. 390



pl. 391



pl. 392



pl. 393



pl. 394



pl. 395



pl. 396



pl. 397



pl. 398



pl. 399



pl. 400



pl. 401



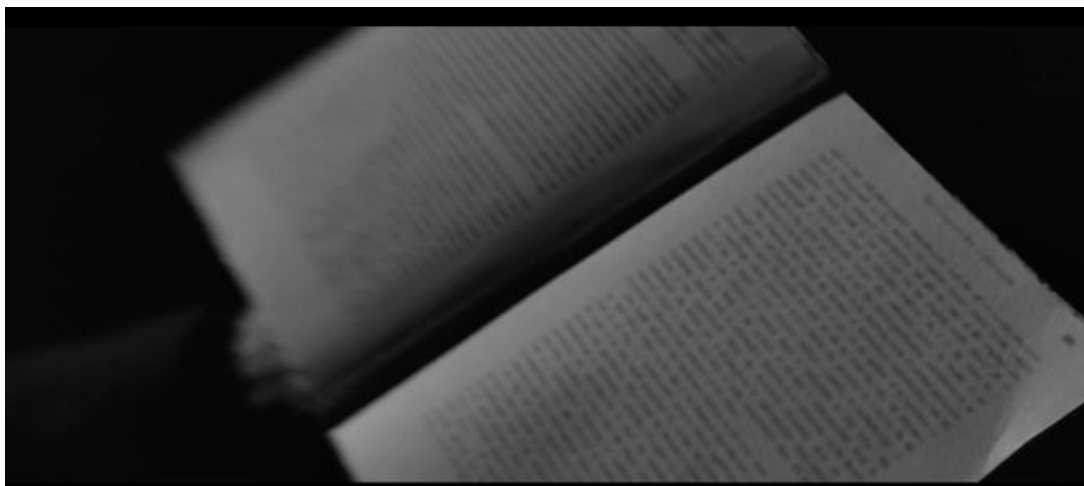
pl. 402



pl. 403



pl. 404



pl. 405



pl. 406



pl. 407



pl. 408



pl. 409



pl. 410



pl. 411



pl. 412



pl. 413



pl. 414