

A refiguração de Ricardo Reis na ficção de José Saramago¹

Juliana Prestes de Oliveira

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA

ABSTRACT

The literary analysis hereby presented focuses mainly on discussing Ricardo Reis' refiguration process and how it helps the character to survive as an literary historical figure. I study both the narrator and the protagonist, throughout its refiguration, to better understand Ricardo Reis' human portrait. The different perspectives that build the plot of the narrative are remarkably interconnected, the narrator and the characters contribute to the creation and also to the problematization of Reis identity. Therefore, the essay traces who is the Reis of Saramago, how he interacts with others and how he states his position in the world.

Keywords: Ricardo Reis, refiguration, survive, perspective, characters.

A análise tem como foco a elucidação de como se dá a refiguração do protagonista Ricardo Reis e como isso serve para alimentar a sobrevivência dessa figura histórica da literatura. Realizo o estudo do narrador e do protagonista, e a sua figuração, no intuito de entender o formato humano do protagonista. Atento para as perspectivas que aparecem e se relacionam na narrativa, interligadas às vozes dos narradores e dos personagens, que contribuem para a construção e a problematização da identidade de Reis. Traço, então, quem é o Reis saramaguiano e as suas maneiras de conviver com os outros e se posicionar diante do mundo.

Palavras-chave: Ricardo Reis, refiguração, sobrevivência, perspectiva, personagens.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. É oriundo de um recorte de um dos capítulos da dissertação de Mestrado da autora, defendida e aprovada em 2016, no PPGLetras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), sob orientação da Profa. Dra. Raquel Trentin Oliveira. O título da dissertação é *A sobrevivência de Graciliano Ramos e Ricardo Reis nas ficções de Silviano Santiago e José Saramago*, e está disponível na biblioteca da UFSM.

A análise de *O ano da morte de Ricardo Reis* (2001) atentará para o modo como o enredo é construído, para a relação entre narrador e protagonista e suas perspectivas, para os discursos que estão entrelaçados à trama e para a figuração do Ricardo Reis saramaguiano. Dentre as vozes que aparecem no romance de José Saramago, escolho a do narrador. Dentre as vozes que aparecem no romance de José Saramago, escolho a do narrador, uma vez que esse é um “[...] dos mais complexos que a ficção portuguesa tem conhecido e que igualmente merecia particular atenção” (Seixo, 1999, p. 43), e a do protagonista Ricardo Reis – alvo principal da nossa análise – para examinar como a manipulação do foco contribui para o delineamento de Reis, e para qualificar a relação entre narrador e personagem na escrita de ficção.

Nessa obra de Saramago, o narrador é ausente como personagem da história. No entanto, ele é a fonte que garante e organiza a narrativa, analisa e comenta tanto a história quanto o próprio discurso, diz tudo o que é possível e ao mesmo tempo o menos possível, criando, assim, um jogo literário com efeitos semânticos singulares para a construção da imagem do protagonista e de suas ações. Sua versatilidade também atinge o aproveitamento das vozes das personagens, ora simplesmente narradas ou contadas pelas palavras do narrador; ora transpostas, em estilo indireto, quando o discurso se impõe com a autonomia de uma citação; ora mimeticamente reportadas, quando o narrador finge ceder a palavra à personagem; todas geralmente expressas sem o formato que a gramática tradicional exige para a apresentação do discurso alheio.

A partir desses pressupostos, investigo o modo como Saramago configura o narrador do seu romance e como a perspectiva desse narrador contribui para a figuração do seu Ricardo Reis, uma vez que “[a] importância de detectar o autor da fala em certos momentos de uma narrativa está relacionada [...] à própria compreensão do texto, pois a relevância do discurso está diretamente ligada à autoridade de seu enunciador” (D’Onofrio, 2007, p. 55).

Saramago, ao transformar um escritor em personagem, criou uma nova pessoa ficcional, por mais que tenha mantido certas particularidades do original. Naturalmente, tal figuração depende da leitura realizada por Saramago e está aberta para novas reconfigurações. É nesse sentido que Carlos Reis define *sobrevida*, ainda que esteja pensando também e mais especificamente na comunicação entre o texto verbal e outras mídias:

[...] o que fica das personagens quando encerramos a leitura da narrativa? E qual o modo ou modos de ser desse *resto* que conservamos? Têm as personagens vida para além dos limites (limites artificiais e porosos, é certo) do universo ficcional? Podemos falar a esse respeito de uma *sobrevida* das personagens? E se for o caso, em que medida essa *sobrevida* vai além dos atos interpretativos de uma leitura convencional que *concretiza* o texto? [...] até que ponto outros meios [...] que não o

texto verbal escrito, contribuem para tal *sobrevida*? [...] Que processos de figuração e de refiguração intervêm na constituição de uma personagem e, derivadamente, na afirmação da sua *sobrevida*? (Reis, 2014, p. 47, grifos do autor).

Esse questionamento leva a pensar no que morre e no que sobrevive dessa personagem, na leitura feita de sua trajetória biográfica. A comparação entre o “velho” e o “novo” desafia a curiosidade do leitor e do próprio autor, uma vez que de ambos é exigida uma leitura dinâmica e aberta para múltiplas perspectivas. Segundo Carlos Reis (*ivi*), os personagens surgem para os autores com um objetivo, projetadas para um final transficcional e transliterário, não dominado totalmente, o que resulta na noção de *sobrevida*. Os personagens possuem certa autonomia, uma lógica íntima relativamente independente. Com esse pensamento, vejo que a ideia de que os personagens são construtos abstratos de papel e que a preocupação de Genette (1995) apenas com o discurso e a narração, deixando o personagem de fora de sua análise, são, em última instância, restritivos da complexidade do texto e das pessoas ficcionalizadas, até porque são os personagens que carregam em si a temporalidade humana representada na narrativa.

O conceito de figuração utilizado por Carlos Reis (2014, p. 52) “[...] designa um processo ou conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais, de natureza e de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos, com os quais personagens interagem”. Ricardo Reis personagem saramaguiano, então, “ganha, em relação à figuração original, uma vida própria, que a fenomenologia da leitura contempla, no quadro da vida da obra literária” (*ivi*, p. 57). Desse modo, “[...] a personagem prevalece sobre a ficção e vive uma vida para além dela, ou seja, uma *sobrevida*” (*ivi*, p. 58).

Nessa obra de Saramago, o narrador é ausente como personagem da história. No entanto, ele é a fonte que garante e organiza a narrativa, analisa e comenta tanto a história quanto o próprio discurso, diz tudo o que é possível e ao mesmo tempo o menos possível, criando, assim, um jogo literário com efeitos semânticos singulares para a construção da imagem do protagonista e de suas ações. Sua versatilidade também atinge o aproveitamento das vozes das personagens, ora simplesmente narradas ou contadas pelas palavras do narrador; ora transpostas, em estilo indireto, quando o discurso se impõe com a autonomia de uma citação; ora mimeticamente reportadas, quando o narrador finge ceder a palavra à personagem; todas geralmente expressas sem o formato que a gramática tradicional exige para a apresentação do discurso alheio.

A partir desses pressupostos, investigo o modo como Saramago configura o narrador do seu romance e como a perspectiva desse narrador contribui para a

figuração do seu Ricardo Reis. No início do romance, o narrador expõe as primeiras impressões de Reis quando desembarca em Lisboa:

O viajante olha as nuvens baixas, depois os charcos no terreno irregular, as águas da doca, sujas de óleo, cascas, detritos vários, e é então que repara em uns barcos de guerra, discretos, não contava que os houvesse aqui, pois o lugar próprio desses navegantes é o mar largo, ou, não sendo o tempo de guerra ou de exercícios dela [...] o viajante perguntou, [...] Por que estão na doca aqueles barcos, e o bagageiro respondeu [...] Ahn, é a doca da marinha, foi por causa do mau tempo (Saramago, 2001, p. 15).

Nessa citação, é possível observar que o discurso do personagem é diretamente reportado pelo narrador, em estilo direto, mas ainda não conseguimos definir se o narrador é homo ou heterodiegético, apenas se trata de um registro de fala narrativa em terceira pessoa, o que logo se definirá com clareza: o narrador não faz parte da história que conta, apesar de por vezes aproximar-se muito ou simular assumir o ponto de vista de personagens inseridas na história.

Ao apresentar o primeiro olhar de Ricardo Reis, o narrador permite perceber algumas características do personagem. Ricardo Reis apenas vê o cenário diante de si, mas não procura analisar o que mudou desde a sua saída. Mesmo no momento que constata algo incomum – os barcos de guerra atracados nas docas –, não chega a se questionar sobre isso (tal como alguém realmente interessado no assunto o faria) nem mesmo a desconfiar do que estaria acontecendo, o que fica mais evidente no momento em que aceita a resposta simplória do bagageiro e encerra o caso.

O alheamento de Ricardo Reis em relação ao mundo, ou um certo despreparo para lidar com o real, também pode ser percebido na ausência de planejamento em relação a sua própria vida – noção sinalizada pelo comentário do narrador abaixo destacado – pois não sabia ao certo o que faria em Portugal, para onde iria, onde se hospedaria:

Para onde, e esta pergunta, *tão simples, tão natural, tão adequada* [...], apanha desprevenido o viajante, *como se ter comprado a passagem no Rio de Janeiro tivesse sido e pudesse continuar a ser a resposta para todas as questões, mesmo aquelas, passadas, que em seu tempo não encontraram mais que silêncio*, agora mal desembarcou e logo vê que não, talvez porque lhe fizeram uma das duas perguntas fatais, Para onde, a outra, e pior, seria, Para quê (*ivi*, p. 17, grifos meus).

De tal passagem, depreendo a perturbação do personagem ao ser interrogado, uma vez que nem ele havia se questionado a respeito do destino que

tomaria em Lisboa. Reis está perdido em relação ao que deseja e sente-se incomodado quando é obrigado a pensar ou decidir sobre isso:

[...] a resposta chegou [...] *ainda irresoluta, suspensiva*, Para um hotel, Qual, Não sei, e tendo dito, Não sei, soube o viajante o que queria, *com tão firme convicção como se tivesse levado toda a viagem a ponderar a escolha*, Um que fique perto do rio (*ibidem*, grifos meus).

Nesses excertos, o narrador atua sobre a voz do personagem, tecendo comentários avaliativos, por vezes irônicos, que sugerem o despreparo do personagem diante de indagações tão ordinárias e seu desconforto por ter de decidir ou responder algo. Além do mais, o último comentário prepara a fala a seguir, ironizando a escolha de Reis, que, como seu “sósia” pessoano, continua situado à beira do rio.

Nos trechos supramencionados, o discurso do narrador não só relata a fala das personagens, como também as reproduz como se fossem suas, acrescentando a elas um novo tom, que as problematiza, subverte, ironiza. Disso percebo o quanto se chocam, no discurso narrativo, a perspectiva do narrador e a de Reis, e o quanto a primeira é decisiva para a reconfiguração que Ricardo Reis ganha na narrativa de Saramago.

Dessa forma, o narrador é heterodiegético que, não só discorda das atitudes (ou da inércia) do personagem Ricardo Reis, como também as critica e revela ao leitor os segredos e falsidades dele, assumindo, por vezes, a perspectiva do personagem para desconstruí-la por dentro e afirmar a sua; além de elucidar/romper, em muitos pontos, os limites entre realidade e ficção. Como bem resume Maria Alzira Seixo, esse narrador:

[...] se define em função de um tempo conjuntural e conjectural (história e ficção), espécie de consciência infeliz na sua onisciência desenganada (proposta à moralização, ao aforismo e à profecia) mas ao mesmo tempo satisfazendo-se com a perspectiva lúdica dos materiais que domina, fazendo humor com as suas possibilidades manipuladoras e comprazendo-se cinicamente (ou mesmo despudoradamente) no desvelar progressivo e pormenorizado dos meandros mais secretos das motivações das suas criaturas (Seixo, 1999, p. 43).

Tal possibilidade se dá por meio da autoridade que Saramago concerne ao seu narrador. Enquanto Ricardo Reis permanece passivo, o narrador – estruturado, principalmente, em terceira pessoa, mas que usa, também, da primeira (principalmente no plural) para tecer seus comentários críticos – faz um papel de perscrutador ativo, ao examinar e comentar tanto os eventos de Portugal e da Europa (que não recebem a atenção de Reis), como a falta de atitude e

engajamento do protagonista. Até mesmo os momentos em que Ricardo Reis aparenta manifestar-se criticamente são, na verdade, apresentados ironicamente pelo narrador, tornando-se ainda mais evidente a letargia do personagem.

Um importante teórico da chamada narratologia pós-clássica, o alemão Ansgar Nünning, permite resgatar o viés ideológico reforçando, por meio da sua teoria da focalização, o reconhecimento da diversidade de linguagens, discursos e vozes que podem sustentar o romance, tornando-o mais dialógico.

Nessa acepção, o autor afirma que

[i]n the case of the extreme monologic structure, perspectives are identical or complementary and converge in a single normative worldview. A dialogic perspective structure, by contrast, is characterized by unresolved conflicts between discrepant world-models (Nünning, 2001, p. 217).

Em uma narrativa em que o narrador heterodiegético, o narrador mantém uma perspectiva relativamente restrita, menos ou mais individualizada, ainda que expressa em terceira pessoa, a partir da qual apresenta os acontecimentos e a história. A consciência dessa variedade de pontos de vista permite traçar melhor as ideologias e apreciações axiológicas existentes no romance. O discurso romanesco entrelaça essas variedades “[...] em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos” (Bakhtin, 2010, p. 86). Desse modo, a aproximação da teoria de Ansgar Nünning e Bakhtin se mostra pertinente para desvendarmos a relação construída entre o enredo e o contexto social, político e histórico a que pertence a obra, e as críticas nela implicadas.

Ao identificar como se dá a narração do romance, a origem e a qualidade das perspectivas enfatizadas no texto, fica mais fácil compreender as intenções e contextos nele evocados, assim como definia Bakhtin:

[o] discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. Cada um desses discursos admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau) (*ivi*, pp. 74-75).

O personagem, inicialmente, é apresentado como alguém que apenas contempla o ambiente, mas não se apegua a detalhes, não percebendo diferenças entre a Lisboa da partida e a que reencontra em 1935. Isso fica subentendido na sua conversa com o taxista que o leva até o hotel. Neste momento, indicia-se o autopolicimento do motorista ao evitar expor sua opinião sobre a situação do

país, pois interrompe a fala de maneira “brusca”. Considerando que “[c]ada palavra evoca um contexto ou contextos [...]; todas as palavras e formas são povoadas de intenções” (Bakhtin, 2010, p. 100), esse autocerçamento permite supor a censura, o clima de proibição e medo que impera durante a ditadura salazarista.

Ao mesmo tempo em que, ao contar, sugere, de maneira sutil, o que estava acontecendo em Portugal, o narrador também revela, aparentemente sem limites, os pensamentos, sensações, sentimentos e percepções do protagonista. Esse narrador é onisciente e assume uma focalização zero: “[...] ele sabe o que se passa no céu e na terra, no presente e no passado, no íntimo de cada personagem” (D’Onofrio, 2007, p. 51); ele “[...] diz mais do que aquilo que qualquer personagem sabe” (Genette, 1995, p. 187, grifo do autor). No entanto, não podemos dizer que sua perspectiva é totalmente irrestrita, imparcial, como os termos “zero” ou “não focalizada” sugerem; pelo contrário, muitas vezes, o narrador utiliza-se da voz do personagem para tecer a sua própria crítica, ironizar a postura ou pensamento do personagem. Segundo Ansgar Nünning (2001), a perspectiva do narrador é dotada de uma visão de mundo subjetiva que, aliada a do personagem, ajuda o leitor a construir a perspectiva estruturante do texto.

As incertezas acerca do que faria da sua vida estão muito presentes no Ricardo Reis durante o início da história, apesar de ele tentar camuflá-las. São perceptíveis duas imagens de Ricardo Reis, uma sugerida pela própria perspectiva do personagem, outra pela perspectiva do narrador. Ricardo Reis apresenta-se como uma pessoa que sabia o que faria em Lisboa. O narrador o apresenta como alguém que mente para esconder sua falta de planejamento e engajamento. Ao revelar que Reis mentiu e que isso, até então, era algo que o personagem detestava, o narrador indica, em primeiro lugar, que está pressupondo a existência de um Reis anterior (e reenvia-nos ao mundo externo à obra); em segundo lugar, que o Ricardo Reis intradieético seria diferente, em alguns aspectos, daquele criado por Fernando Pessoa. Assim, de certo modo, convida o leitor a ativar seus conhecimentos prévios sobre o personagem histórico e a alimentar a sobrevida de Ricardo Reis. A mesma dinâmica é sugerida na passagem abaixo citada:

[...] nome Ricardo Reis, idade quarenta e oito anos, natural do Porto, estado civil solteiro, profissão médico, última residência Rio de Janeiro, Brasil, donde procede, viajou pelo Highland Brigade, parece o princípio duma confissão, duma autobiografia íntima, *tudo o que é oculto se contém nesta linha manuscrita, agora o problema é descobrir o resto, apenas* (Saramago, 2001, p. 21, grifo meu).

O nome do personagem e alguns dados biográficos conhecidos do legado pessoano aparecem, pela primeira vez no romance, a partir do que Reis escreve de

si no cadastro do hotel. Os comentários do narrador, no entanto, sugerem a parcialidade de tais dados e a necessidade de ampliar o conhecimento, descobrir aspectos ocultos, sobre a identidade de Ricardo Reis. Estaria ele sugerindo com isso a possibilidade de uma ampliação ou inversão da imagem do personagem histórico que Fernando Pessoa consagrou? A refiguração da personagem no romance depende especialmente do contraste entre a perspectiva do personagem sobre si mesmo e o mundo, e a perspectiva do narrador sobre as concepções do personagem.

No decorrer da obra o narrador interrompe a apresentação dos pensamentos de Reis para revelar o “a mais, o resto” da vida de Reis, o que ele não escreveu no livro de registro do hotel. Na caracterização desse “novo” (e velho) Ricardo Reis, permanecem a apatia, a contemplação e a falta de engajamento do personagem pessoano, conforme exploradas por Saramago. Ricardo Reis é retratado como alguém que esquece o mundo ao seu redor, incapaz de deixar-se efetivamente atingir por aquilo que é externo, como a infelicidade que assola Lisboa.

A focalização não está condicionada apenas ao narrador ou ao personagem, mas que oscila entre ambos, e a relação estabelecida entre as distintas perspectivas é o que lhe interessa. Para Ansgar Nünning,

[a] character-perspective could thus be define as an individual’s fictional system of preconditions or subjective worldview – the sum of all the models he or she has constructed of the world, of others, and of herself. A character-perspective is governed by the totality of an individual’s knowledge and belief sets, intentions, psychological traits, attitudes, ideological stance, and system of values and norms that have been internalized [...]. In short, it embraces everything that exists in the mind of a character (Nünning, 2001, p. 211).

Em relação ao narrador, Nünning afirma que

[...] the concept of narrator-perspective can be defined as the system of preconditions or the subjective worldview of a narrating instance [...]. Just as for each character, the reader can construe an individual perspective for the narrator, by attributing to the voice that utters the discourse psychological idiosyncrasies, attitudes, norms and values, a set of mental properties, and a world-model (*ivi*, pp. 212-213).

Das relações entre as perspectivas dos personagens e do(s) narrador(es) é que resulta o que Nünning denomina de “perspective structure”, que sucede na pluralidade de mundos subjetivos, de significados do texto e depende da resposta do leitor para ser coordenada. Quanto mais diversificadas forem as perspectivas

em seu conteúdo psicológico e ideológico, as aproximações e afastamentos entre elas, mais complexa será a perspectiva resultante

Em certo momento da narrativa de Saramago, me deparo com o aspecto mais intrigante da obra, o contato de Ricardo Reis com a notícia da morte de Fernando Pessoa, publicada nos jornais:

Causou dolorosa impressão nos círculos intelectuais a morte inesperada de Fernando Pessoa, o poeta de Orfeu, espírito admirável que cultivava não só a poesia em moldes originais mas também a crítica inteligente, morreu anteontem em silêncio, como sempre viveu, *mas como as letras em Portugal não sustentam ninguém, Fernando Pessoa empregou-se num escritório comercial, e, linhas adiante, junto do jazido deixaram os amigos flores de saudade. Não diz mais este jornal, outro diz doutra maneira o mesmo, 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, bem sabemos, nós, que Ricardo Reis é sim este homem que está lendo o jornal com 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, 2001, pp. 35-36, grifos meus).

Em tal passagem, Saramago parece ficcionalizar a noção de sobrevivida projetada por Carlos Reis. O personagem Reis está despreendido do seu criador original, pois, apesar de noticiada no jornal a morte de Fernando Pessoa e consequentemente dos seus heterônimos, Ricardo Reis ainda vive, ressuscitado em outro universo ficcional. Além disso, o comentário do narrador, ao afirmar que esse Ricardo Reis tem um ano a mais que Fernando Pessoa e pode ser encontrado circulando pela Lisboa “real”, brinca com o leitor sobre o poder da ficção de fazer sobreviver o dado como morto, tanto é assim que, logo depois, também Fernando Pessoa ressurgirá das cinzas.

Com tal exemplo, também noto que a participação de Ricardo Reis restringe-se à leitura das notícias do jornal, as demais reflexões e conjecturas são realizadas pelo narrador que, assim, sinaliza a necessidade de ler nas entrelinhas do texto. As duas notícias e as intervenções realizadas pelo narrador são necessárias para a figuração do protagonista e da relação entre realidade e ficção, como se “[...] na narrativa, incluindo os diálogos, estivesse submetido à voz comum de um saber original e total, profético e quase divino (isto é, onisciente),

que pode, só ele exprimir a relação imanente mas sacralizada do homem com o mundo” (Seixo, 1999, p. 85).

O entrelaçamento da notícia da morte de Fernando Pessoa, algo que realmente aconteceu, com o fato de Reis estar lendo essa notícia, é um indício de que o protagonista pode assumir particularidades resultantes da leitura que Saramago fez do heterônimo e, por isso, ser diferente, em algumas atitudes e maneiras de pensar, daquele criado por Pessoa. Ademais, também pode-se pensar que a morte de Fernando Pessoa antes de escrever o falecimento de Ricardo Reis, como ele fez com os outros heterônimos, deixou espaço para a criação ficcional dos últimos dias da “vida” de Reis por parte de Saramago, cuja intenção era, segundo entrevista dada:

[...] confrontar Ricardo Reis, e, mais que ele, a sua própria poesia, a tal que se desinteressava, a que afirmava que o “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. 280, grifo do autor).

A ficcionalização de Ricardo Reis feita por José Saramago não significa uma independência total do seu outro criador; pelo contrário, no decorrer do romance Pessoa visitará, mesmo estando morto, sua criatura, ocorrendo, assim, também a ficcionalização do autor modernista, que sobrevive no texto saramaguiano. Como exemplo disso, depois de visitar o sepulcro de Pessoa, Reis sente dor de cabeça “como uma falta, um pedaço de cérebro a menos, a parte que me coube” (Saramago, 2001, p. 41), como se tivesse sua identidade fraturada, incompleta. O narrador ironiza a situação de Reis em relação ao falecido: “Passou Ricardo Reis adiante do jazido que procurava, nenhuma voz o chamou, “Pst, é aqui, e ainda há quem insista em afirmar que os mortos falam” (*ivi*, p. 40). No entanto, no decorrer da narrativa, Ricardo Reis e Fernando Pessoa conversam sobre o que está acontecendo na cidade, a vida e as atitudes do protagonista, como se Pessoa fosse a “consciência” de Reis. As sensações de Ricardo Reis diante do túmulo de Fernando Pessoa sugerem o seu envolvimento afetivo, a sua ligação estreita com o falecido (aludindo de modo dúbio à avó de Pessoa como se fosse sua também), ainda que negadas pela justificativa do estômago. Isto é, Ricardo Reis começa a se insinuar como lacunar, dependente da perspectiva do seu criador, como que antecipando o retorno de Pessoa.

Ao mesmo tempo, a consciência da morte de Pessoa parece causar um rompimento com a estabilidade existencial do protagonista, que insinua a possibilidade de autoquestionamento: “Foi como se tivesse caído em si, isto é, para

dentro de si caindo, uma queda rápida, violenta, E agora, perguntou, E agora, Ricardo, ou lá quem és, diriam outros" (*ivi*, p. 46). Apesar disso, ele ainda não se aprofunda nos questionamentos nem insiste em obter respostas, como se isso não fosse relevante para ele que está nesse mundo só de passagem.

Permanece a ideia exposta pelo narrador de um Ricardo Reis que olha para si, ainda que não faça reflexões profundas ou tome alguma atitude, o que pode ser percebido pelos momentos em que é cedida a voz narrativa para o personagem. Em alguns momentos, é o seu reflexo no espelho e os versos que escreve que o fazem pensar, e é esse olhar de Reis para si e para sua escrita que abre espaço para o narrador apontar as reações e pensamentos do protagonista, além de tecer comentários que podem ajudar na compreensão de quem é esse Ricardo Reis.

Mas antes de sair releu o que escrevera, sem tocar no papel, diríamos que impaciente, como se estivesse a tomar conhecimento de um recado deixado por alguém de quem não gostasse, ou irritasse mais do que é normal e desculpável. *Este Ricardo Reis não é poeta, é apenas um hóspede de hotel que, ao sair do quarto, encontra uma folha de papel com verso e meio escritos, quem me terá deixado isto aqui, não foi, de certeza, a criada, não foi Lídia, esta ou a outra, que maçada, agora que está começando vai ser preciso acabá-lo, é como uma fatalidade, E as pessoas nem sonham que quem acaba uma coisa nunca é aquele que a começou, mesmo que ambos tenham um nome igual, que isso só é que se mantém constante, nada mais* (*ivi*, p. 51, grifo meu).

Nessa passagem, há um Ricardo Reis distanciado da própria poesia, não se reconhece nela, ou ainda que se sente incomodado com aquilo que escreveu. Percebo a divergência insinuada entre o heterônimo de Pessoa e o Reis, hóspede de hotel, de Saramago, ideia que é acentuada quando o narrador menciona as duas Lídias, – a do romance, que é camareira, e a musa das odes de Reis –, possibilitando também o entendimento de que há diferenças essenciais entre os personagens de um escritor e os do outro. A referência a algo inconcluso, além de aludir ao poema, pode estar associada à questão de que Ricardo Reis também precisa ser acabado, uma vez que Pessoa faleceu deixando em aberto a vida de seu heterônimo. Ao fim e ao cabo, sugere-se que a construção do personagem será a “quatro mãos”, dividida entre Pessoa e Saramago, sendo que a identidade do nome pode esconder diferenças de perspectiva.

Tal dinâmica intertextual assumida por Saramago (e explicitada por seu narrador) indica o alto grau de dialogismo a que chega esse discurso romanesco, acolhendo “as diferentes falas e as diferentes linguagens da língua literária e extraliterária, sem que esta venha a ser enfraquecida e contribuindo até mesmo para que ela se torne mais profunda” (Bakhtin, 2010, p. 104), as quais se revelam não só na citação da poesia pessoana, como também no aproveitamento da linguagem da imprensa, da historiografia, do teatro, etc.

O jogo acerca de quem é esse Ricardo continua quando o narrador diz que esse não é um poeta e momentos depois conta: “[...] com um tempo assim, demais a piorar, só um tolo se lembraria, ou um excêntrico, de ir passear as ruas da cidade. Ricardo Reis é somente compositor de odes, não um excêntrico, ainda menos um tolo, menos ainda desta aldeia” (Saramago, 2001, p. 53). O personagem é aquele ligado ao mundo clássico e faz cantos para exaltar algo ou alguém; sem olhar para as mazelas que o cercam, ele vive em um mundo só seu, por isso não faz parte, efetivamente, da aldeia portuguesa.

Até então, o protagonista pouco falava ou revelava sobre si ou sobre seus pensamentos, como se não quisesse fazer isso ou não conseguisse. Somente depois do contato com as pessoas que, de uma forma ou de outra, fazem parte da sua vida, como Fernando Pessoa e Lídia, é que ele se abre. Talvez, essa seja uma estratégia do narrador, de, só aos poucos, abrir espaço para a voz da personagem, mantendo o mistério inicial acerca desse Ricardo Reis. Apenas quando Reis conversa com o “fantasma” de Pessoa é que ele revela os motivos possivelmente reais que o levaram a Lisboa, sendo o primeiro a notícia da morte de Pessoa. Desse modo, aquele Reis do início do romance, enigmático, deixa ver algumas particularidades, mas ainda é alguém despreocupado com o outro. Egoísta e fechado em si, mesmo quando revela algo, o faz em seu quarto e para um fantasma, segredando a ele que preferiu fugir a se engajar.

Em vários momentos de monólogo interior do protagonista, o narrador aproveita o espaço para retomar a ideia da multiplicidade de Reis. Entre essas facetas, está aquele que pratica a disciplina e o controle das emoções e dos pensamentos, e aquele que prefere evadir-se por mundos fantasiosos, perdido no país e na história. Isso ganha ênfase pelas intervenções do narrador, que assim, também, insinuam sua perspectiva crítica perante o personagem:

Não é Ricardo Reis quem pensa estes pensamentos nem um daqueles inúmeros que dentro de si moram, é talvez o próprio pensamento que se vai pensando, ou apenas pensando, enquanto ele assiste, surpreendido, ao desenrolar de um fio que o leva por caminhos e corredores ignotos, [...]. Ricardo Reis, como se vê, já tomou as rédeas do pensamento, já governa e orienta, serve-se dele para escarnecer da sua própria pessoa, são divertimentos da imaginação (*ivi*, pp. 105-106).

No excerto, o narrador observa, relata e analisa o que acontece na mente do protagonista, conversando com o leitor sobre o que está presenciando. Saramago afirma que seu narrador “[...] sabe tudo, está em todo lugar e pode assumir diferentes figuras [...]. Uma vez que o narrador possui essas características, pode usá-las com humor, com certa autoironia” (Aguilera, 2010, p. 326).

Apesar de, por vezes, titubear e abalar-se momentaneamente ao perceber os próprios sentimentos em descontrole, o que leva o leitor a ver neste um Reis

diferente do pessoano, logo ele retoma a estabilidade emocional e a indiferença, especialmente em relação aos problemas sociais. Ricardo Reis saramaguiano resulta daquilo que Fernando Pessoa construiu e das leituras e entendimento de Saramago acerca desse heterônimo, que gera um novo Reis que continua alheio a tudo e contemplador, não modificando significativamente sua postura ao longo do enredo, apesar de, no decorrer da narrativa, ser testado todo tempo por situações humanas e sociais intensas, ou mesmo graves.

Apesar da inconsciência da própria complexidade identitária, a expressão "[...] um dos inúmeros que é" (Saramago, 2001, p. 27) indica a multiplicidade de faces do personagem, já mencionada anteriormente, como se ele não tivesse uma personalidade definida e, dentro de si, houvesse outros "eus". Tal ideia de multiplicidade está ligada ao modo de pensar e de se ver do Ricardo Reis pessoano, pois, em várias de suas odes, o tema vem à tona, como em "Vivem em nós inúmeros" (Pessoa, 2011, p. 154).

O olhar de Ricardo Reis para o mundo que o cerca continua sendo contemplativo, como se estivesse a ver um espetáculo. Está tão alheio que nem percebe o desenrolar dos acontecimentos, como se estivesse em um mundo paralelo, só seu, isolado de tudo e de todos. O narrador não deixa dúvidas sobre essa característica do protagonista: "Ora, Ricardo Reis é um espectador do espetáculo do mundo, sábio se isso for sabedoria, alheio e indiferente por educação e atitude, mas trémulo porque uma simples nuvem passou" (Saramago, 2001, pp. 90-91). Ecoando o verso inicial do poema "Sábio" ("Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo"), é possível perceber que o narrador assume a perspectiva mais conhecida dos leitores sobre o Ricardo Reis pessoano, ao mesmo tempo analisando e questionando se essa postura de alheamento é realmente a melhor no contexto espaço-temporal da história.

As intervenções e conjecturas do narrador ironizam a perspectiva cética e insensível de Reis perante o mundo. Tal ironia recai, por exemplo, sobre o possível interesse do personagem pelo problema de Marcenda. Algo semelhante acontece na cena em que Ricardo Reis vai ao teatro para assistir ao espetáculo "Tá Mar", evento cultural apoiado pela política salazarista. O narrador comenta o incômodo de Reis ao ver pescadores reais – representados na peça em cartaz – serem aplaudidos quando entram no Teatro.

Há quem aplauda, outros acompanham condescendentes, Ricardo Reis, irritado, cerrou 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 (ivi, p. 109, grifo meu).*

Nesse fragmento, representa-se a perspectiva elitista de Reis, incomodado com o mau direcionamento dos aplausos, que, segundo sua sensibilidade estética, deveriam ser guardados para os personagens em cena e não dirigidos às figuras reais. Implicada na narração desse fato, subentende-se a visão crítica do narrador à hipocrisia ou condescendência da plateia, e à demagogia do governo, que dedicam um ocasional, oportunista e falso reconhecimento ao grupo tão marginalizado fora dali.

Em certos momentos, o Reis saramaguiano aparenta ser mais comunicativo, até expressa o que supostamente seria sua opinião sobre a situação nacional, como quando conversa com Sampaio, pai de Marcenda. Todavia, ele parece fazer isso não como alguém que realmente está interessado ou possui algum posicionamento político. Antes finge ter opinião apenas para se aproximar e conquistar a confiança do pai da moça e, dessa forma, aproximar-se dela.

À medida que a história se desenvolve, Reis começa paulatinamente a demonstrar mais perda de equilíbrio quanto aos seus sentimentos amorosos. A ataraxia, a razão e o domínio sobre as paixões são levemente abaladas em virtude de sua aproximação com Lídia e Marcenda, pois passa a ceder ao desejo e se preocupar com as consequências disso. Talvez por isso opte por isolar-se e morar sozinho. A partir do momento em que deixa o hotel, a solidão e o isolamento passam a fazer parte de sua vida de maneira mais significativa, como se tivesse “apagando-se” aos poucos, entrando em uma espécie de estado vegetativo. Novamente, as poucas palavras de Reis são mediadas pela voz do narrador:

Não adormeceu, tem os olhos muito abertos, envolvido na penumbra como um bicho-da-seda no seu casulo, Estás só, ninguém o sabe, cala e finge, murmurou estas palavras em outro tempo escritas, e desprezou-as por não exprimirem a solidão, só o dizê-la, também ao silêncio e ao fingimento, por não serem capazes de mais dizer, porque elas não são, as palavras, aquilo que declaram, estar só, caro senhor, é muito mais que conseguir dizê-lo e tê-lo dito (*ivi*, p. 199).

Nesse fragmento, Reis recita versos do poema “Estás só”, ao mesmo tempo em que despreza as palavras por não traduzirem exatamente o que sente. A solidão, o silêncio e o fingimento não podem ser ditos.

As várias situações a que é exposto Ricardo Reis, desde os problemas sociais até os enfrentamentos sentimentais e íntimos parecem colocar à prova sua personalidade. Quando lê as cartas que recebe de Marcenda, por exemplo, sente os olhos marejados e quase chora. Diante de uma das últimas cartas, nas quais Marcenda pede para não se corresponderem mais, não tem certeza se sente um desgosto legítimo ou se finge assim sentir. Parece ser quase verdadeiro o seu sentimento: ele quase chora, sendo capaz apenas de umedecer os olhos, como se realmente tivesse se aborrecido com o distanciamento de Marcenda. Essa noção de

fingimento, sinalizada através da ideia do possível mascaramento de Reis em várias partes do texto, parece recordar a ideia de fingimento poético expressa no poema “Autopsicografia” (1930), de Fernando Pessoa: “o poeta é um fingidor/ finge tão sinceramente/ que chega a fingir que é dor/ a dor que deveras sente” (Pessoa, 2016, p. 152).

No decorrer da narrativa, por vezes, parece que Reis está em um processo de humanização, pois aparenta expressar mais sentimentos, reflexões internas e sensibilidade. Essa ideia é materializada no ato de sentir o pulsar do seu próprio coração angustiado dentro do peito, e assim sentir-se vivo, ainda que prestes a morrer:

[a]cordou algumas vezes, no sono parecera-lhe ouvir bater o seu próprio coração dentro da almofada onde descansava a cabeça, quando acordava deitava-se de costas para deixar de o ouvir, e depois, aos poucos, tornava a senti-lo, deste lado do peito, fechado na gaiola das costelas, então vinham-lhe à lembrança as autópsias a que assistira, e via o seu coração vivo, pulsando angustiadamente como se cada movimento fosse o derradeiro (*ivi*, p. 283).

Essa imagem parece a mais próxima da ideia de que o protagonista está realmente vivo. Ao mesmo tempo, sobretudo em suas ações, está longe de parecer alguém realmente humano, no sentido de demonstrar empatia para com o outro. Tudo é muito superficial em Reis, de quem não quer sentir nada, nem em relação a si mesmo ou ao seu corpo. Nos poucos momentos em que se percebe como um organismo vivo, paradoxalmente, toma consciência da possibilidade da própria morte, como se só a consciência da condição mortal garantisse a sensação de estar vivo.

À medida que Reis vai sendo envolvido pelos sentimentos e percebe a sua condição, ele se apaga, se entrega ao silêncio, como se deixasse de viver e apenas esperasse a morte chegar. Isso fica mais evidente quando, em vários dos seus pensamentos ou conversas com Fernando Pessoa, o tema da morte é abordado. Enquanto o heterônimo despreza a morte e a encara como algo inevitável, por isso, não se preocupando com ela, o Reis saramaguiano sente que a morte está se aproximando, mesmo assim não reage para aproveitar o tempo que lhe resta ou para evitá-la: “Agora, suspendeu a frase, ficou a olhar o espelho na sua frente, Agora vejo-me como um elefante que sente aproximar-se a hora de morrer e começa a caminhar para o lugar aonde tem de levar a sua morte” (*ivi*, p. 132).

Envolvido por essa atmosfera, Reis age como se abraçasse esse destino inevitável, deixando-se guiar pela mão da morte, assim incorporando literalmente o destino que Saramago, em entrevista, disse lhe dar: “se separou da vida, se separou de Portugal” (Aguilera, 2010, p. 284). Por meio da construção narrativa e

de comentários feitos pelo narrador, é possível perceber que o protagonista parece estar em um “estado vegetativo”, apenas vivendo um dia após o outro, tão sossegado quanto alguém que está sentado a “[...] a margem do rio a ver passar o que o rio leva, talvez à espera de se ver passar a si próprio na corrente” (Saramago, 2001, p. 291). A sensação de que o tempo de Reis está se esgotando e que sua vida está se esvaindo pode ser entendida quando o narrador revela que Reis não tem nenhuma ambição, basta contemplar os barcos, os montes, nem felicidade há dentro de si. O desgosto com a própria vida e o abandono de si mesmo aumentam com o passar do tempo. Isso pode estar associado à ideia de Reis acerca do destino: não importa o que se faça “[...] ninguém foge ao seu destino” (*ivi*, p. 329). Por isso, não se preocupa em arrumar emprego ou com a escolha entre permanecer definitivamente em Portugal ou retornar ao Brasil.

Reis observa os velhos que costumam sentar à praça próxima de sua casa e passa a fazer o mesmo, mas sem conversar com eles, apenas como um espectador que vê a vida e o tempo passar, sentindo-se cada vez mais velho, mais até que os próprios velhos que estão sentados no mesmo banco: “Não tenho trabalho nem me apetece procurá-lo, [...] é como se não tivesse mais nada que fazer que esperar a morte” (*ivi*, p. 362). O protagonista passa a levantar tarde, acorda e adormece por quase toda manhã: “[...] lavar-se, barbear-se, vestir-se são actos mecânicos em que a consciência mal participa” (*ivi*, p. 345). Nos poucos momentos em que se barbeia é como se uma máscara fosse retirada de si e visse um rosto que desconhecia, não se reconhecendo a si mesmo. Sobre essa última fase do personagem, o narrador explica que fazia parte dos “[...] seus novos hábitos de indolência” (*ivi*, p. 350) o ato de dormir além do tempo, assim como o fato de se isolar em silêncio, às vezes dormindo sem nem ao menos se despir.

Ricardo Reis ainda mantém seu caso com Lídia, porém, nessa última fase, está ainda mais indiferente a ela. Mesmo quando Lídia conta da sua possível gravidez, Reis consegue unicamente indagar se Lídia realmente teria a criança; diante da resposta afirmativa, “[...] pela primeira vez, Ricardo Reis sente um dedo tocar-lhe o coração. Não é dor, nem crispação, nem despegamento, é uma impressão estranha e incomparável” (*ivi*, p. 355). Por mais que então tivesse um motivo para estar mais envolvido com o seu presente, acaba não mudando sua postura de alheamento e se isola ainda mais, sem dar o apoio devido à Lídia.

Mesmo após saber da possibilidade de ser pai, Reis continua não se importando com seu apagamento. Em uma manhã, ao ver suas próprias mãos, não consegue se identificar naquilo que pouco sobra de si, como se fosse uma figura de papel que, aos poucos, vai perdendo as cores e as linhas. A morte aproxima-se de si cada vez mais, sempre sendo assunto nos encontros que tem com Fernando Pessoa, em que o ortônimo fala sobre como é estar morto, intensificando a ideia, para Reis, de que não há como fugir do destino e que não somos nada diante dele:

viver não é possível, é um “[...] longo fastídio de existir, este fingimento” (*ivi*, p. 371) e “[...] ninguém foge ao seu destino” (*ivi*, p. 311) e a “[...] morte também faz parte do destino” (*ivi*, p. 304).

No fim do romance, surpreendentemente, o personagem parece sair desse estado vegetativo ao se preocupar com Lídia devido à morte do irmão dela. Então, vai ao Hotel Bragança e como não a encontra decide esperar em casa. Quem chega, no entanto, é Fernando Pessoa, que viera para se despedir, pois seus nove meses de perambulação entre a vida e morte haviam acabado. Reis decide acompanhá-lo: “Então vamos, disse Fernando Pessoa, Vamos, disse Ricardo Reis” (*ivi*, p. 415).

Ricardo Reis vai morrendo ao longo dos meses e, ao receber a notícia de Pessoa de que não poderiam mais se ver, decide não esperar o término de sua vida e, como se abraçasse seu destino, parte com ele, indo ao encontro da morte – mais um sinal da preferência por ser um espectador do espetáculo do mundo a ter de enfrentar o caos em que se encontrava Lisboa ou as responsabilidades sociais e individuais que lhe eram exigidas.

Tal postura de aceitação da morte, além de associar-se ao *modus vivendi* criado por Pessoa para seu heterônimo, lembra o que o próprio Saramago diz pensar do tema:

Eu não estaria tão seguro de que a vida se eleva acima da morte. Quase diria que são irmãs, que aonde uma vai a outra acompanha e que não há remédio. Nós estamos morrendo a cada momento, começamos a morrer quando nascemos e vamos nessa direção fatalmente. Algumas células do nosso corpo regeneram, outras são substituídas, mas outras morrem e, portanto, somos um corpo vivo onde esteve a morte. Nós transportamos nossa própria morte. E é preciso ter isso claro. A morte não é a inimiga que chega, na qual nós não estávamos pensando, e ficamos surpresos e perguntamos: como é que a senhora aparece aqui? Não, não, não temos por que nos surpreender. Ela está aí, ao nosso lado e temos de viver com ela (Aguilera, 2010, p. 171).

Ao final, Reis retoma o livro *The god of the labyrinth* que pegou no navio e tentou ler durante todo o enredo. Segundo a pesquisadora Maria Alzira Seixo, o fato de levar o livro para os territórios da morte funciona como uma “alegoria difusa – quer da identidade e perda da criação poética, quer da identificação relativa da galáxia pessoana, quer do próprio acto genérico e totalizador da criação literária” (Seixo, 1999, p. 89). Além disso, a inserção dessa obra dentro do romance mantém uma relação de sentido com a imagem enigmática do próprio Reis, perdido entre os labirintos textuais de Fernando Pessoa e Saramago, “[...] um emblema ficcional da composição da personalidade de Reis por Pessoa e por Saramago” (*ibidem*).

Apesar de Saramago colocar o Reis monárquico, conservador e atarácico em confronto com um Portugal conturbado, com amores e experiências existenciais muito vivas e singulares, bem diferentes do mundo e das relações idealizadas na poesia de Pessoa, Ricardo Reis pouco demonstra de diferente, preferindo não manifestar publicamente posicionamento político nem sentimentos mais profundos, muito menos agir no sentido de envolver-se e transformar o seu ambiente. Pelo contrário, tal confronto enfatiza seu estado de ataraxia, sua falta de empatia, como se ele simbolizasse ficcionalmente o esvaziamento da pessoa e o consequente mascaramento em personagem, como ele consegue manter-se passivo, alheio durante todo o enredo, por mais que seja confrontado com a realidade repressora de Portugal e as mais diversas sensações e emoções. Também pode ser uma maneira de revelar como muitos portugueses agiam diante da situação pela qual passava o país, sem nenhum interesse ou engajamento para tentar mudar a situação de repressão, preferindo fingir não ver ou que estava tudo bem.

Bibliografia

- AGUILERA, Fernando G. (org). *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora Bernardini et al. 6ª ed. São Paulo, Hucitec, 2010.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo, Ática, 2007.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3ª ed. Lisboa, Vega, 1995.
- NÜNNING, Ansgar. "On the perspective structure of narrative texts: steps toward a constructivist narratology" in PEER, Willie - Van Seymor, CHATMAN (ed.) *New perspectives on narrative perspective*. New York, State University of New York Press, 2001. (pp. 207-223).
- PESSOA, Fernando. *Odes de Ricardo Reis: obra poética III*. Jane Tutikian (org.). Porto Alegre, L&PM, 2011.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética de Fernando Pessoa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. v. 1
- REIS, Carlos. "A sobrevida das personagens" in REIS, Carlos *Estudos narrativos: estado da questão e a questão da personagem*. Figuras da ficção, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2012. Disponível em: <<https://figurasdaficcao.wordpress.com/2012/09/23/a-sobrevida-das-personagens-1/>>. Acesso em: 20 jan 2015

REIS, Carlos. "Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem" in REIS, Carlos - Marisa das Neves, HENRIQUES (coord.) *Revista de Estudos Literários: Personagem e Figuração*. Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, n. 4, 2014. (pp. 43-68).

SARAMAGO, José Saramago. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 1ª ed. 9. reimp. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios*. Lisboa, INCM, 1999.

Juliana Prestes de Oliveira

é Licenciada em Letras Português-Inglês, pela UTFPR/Pato Branco, Mestra em Letras – Estudos Literários e Especialista em TIC aplicadas à educação, ambos pela UFSM/RS. Atualmente é doutoranda em Letras – Estudos Literários, pelo PPGLetras da UFSM/RS.

Contato: jprestesdeoliveira@gmail.com

Recebido: 01.07.2019

Aceito: 30.10.2020