

EPITÁFIO PARA RICARDO REIS

Yara Frateschi Vieira (UNICAMP)

"...la fiction critique en vertu de laquelle
on demanderait d'abord: de quoi parle-t-il?
(Paul Zumthor)

Às portas do cinquentenário da morte de Fernando Pessoa, publica José Saramago um romance destinado ao sucesso: O Ano da Morte de Ricardo Reis (Lisboa, 1984), cuja personagem principal, Ricardo Reis, um heterônimo de Fernando Pessoa, é tratada como ser autônomo, biológica e historicamente existente, sobrevivendo inclusive ao próprio poeta. Valendo-se do fato de que Fernando Pessoa assignara a esse heterônimo uma biografia em aberto, dizendo que "Ricardo Reis nasceu em 1887 (não me lembro do dia e do mês, mas tenho-os algures), no Porto, é médico e está presentemente no Brasil", e não o matara oficialmente como fizera com Alberto Caeiro¹, José Saramago fá-lo regressar a Lisboa em 29 de dezembro de 1935, quase um mês portanto depois da morte de Fernando Pessoa, ocorrida fatualmente em Lisboa, em 30 de novembro de 1935.

Nos limites do romance, decorrem oito meses, durante os quais Ricardo Reis contra-se com Fernando Pessoa, não sob a forma tradicional do fantasma, mas de uma maneira que poderíamos considerar quase degradada. Antes de mais nada, a esse morto, é-lhe negada a transcendência ("Perdão meu caro Reis, eu não sou nenhum fantasma, Então, que é, Não lhe saberei responder, mas fantasma não sou, um fantasma vem do outro mundo, eu limito-me a vir do cemitério dos Prazeres, Enfim, é Fernando Pessoa morto, o mesmo que era Fernando Pessoa vivo, De uma certa e inteligente maneira, isso é exacto" - pág. 278) e, portanto, o lugar privilegiado que se costuma atribuir aos mortos enquanto espíritos liberados das contingências da carne, aptos finalmente ao conhecimento absoluto de tudo o que diz respeito ao mundo dos vivos e de outros quaisquer possíveis. O conhecimento "absoluto" de Fernando Pessoa serve para poucas e comezinhas coisas, como por exemplo, saber onde está hospedado Ricardo Reis ("Diga-me, como soube que estava hospedado neste hotel, Quando se está morto, sabe-se tudo, é uma das vantagens, respondeu Fernando Pessoa" - 82), mas não para outras, importantes, como a previsão do futuro ("Gostaria de conhecer a resposta de Don Miguel, Como quer que eu lha diga, se ainda não aconteceu?" - 384). Nem sequer está liberado das

barreiras que lha oferece a materialidade do mundo ("E entrar, como foi que entrou no meu quarto, Como qualquer outra pessoa entraria, Não veio pelos ares, não atravessou as paredes, Que absurda idéia, meu caro, isso só acontece nos livros de fantasmas, os mortos servem-se dos caminhos dos vivos, aliás nem há outros" - 82). Para esse fantasma menor (e seria possível, hoje, levar a sério um diferente?), há inclusive regras a cumprir, horários, e até mesmo um prazo para o seu intercâmbio com os vivos: simetricamente, nove meses lhe são concedidos, durante os quais será progressivamente esquecido pelos vivos e, mais importante ainda, ele mesmo se esquecerá. O aprendizado da morte se faz às avessas: aprende-se o esquecimento. Finalmente o tom adequado para esse morto é o da farsa: não por acaso, numa cena que funciona como uma "mise-en-aby-me" do tratamento do fantasmagórico no romance, Fernando Pessoa finge-se de Morte numa mascarada carnavalesca.

Além de Fernando Pessoa, Ricardo Reis encontra outras pessoas: duas mulheres, ironicamente nomeadas a partir de odes do heterônimo Ricardo Reis - a criada de hotel Lídia, e a menina de família Marcenda, nome recuperado de um gerundivo que ocorre numa das odes, e cujo caráter gritantemente erudito permite a ambiguidade e a banalização em nome próprio ("E colho a rosa porque a sorte manda. Marcenda, guarda-a; murche-se comigo"). Personagens de fundo, o gerente e os criados do hotel, os agentes da polícia política, vizinhas, velhos que passam a vida sentados nos bancos públicos, espanhóis que emigraram durante o governo socialista imediatamente anterior à guerra civil, etc. Gente real, contracenando com uma personagem que goza do estatuto ambíguo - dentro dos limites do romance, é claro - de ser real e fictício. Obviamente, há aí um certo gesto engenhoso que capta de imediato a curiosidade do leitor.

Afinal, por que Ricardo Reis? Por que não Álvaro de Campos ou o próprio Fernando António Nogueira Pessoa? Por que o ano da morte de Ricardo Reis? É preciso perguntar, antes de mais nada, se estaria dentro do atual horizonte de expectativas do público de cultura portuguesa um romance do qual fosse personagem o poeta e, em caso afirmativo, como seria possível escrevê-lo. Experiências anteriores já haviam delimitado, por várias razões, o âmbito e as modalidades desse gênero e o narrador não perde a oportunidade de aludir a isso ironicamente através das palavras de Fernando Pessoa ("Descanse que não vai falar quem dê de mim todas as explicações" - 119). As chances de uma nova "biografia" ou de um "romance biográfico" encontravam-se já substancialmente reduzidas. Cinquenta anos depois da morte de Pessoa, morte que se pode dizer medievalmente grávida (corrija-se portanto a personagem Fernando Pessoa quando afirma que medievalmente, "todo morto é uma pessoa séria, ponderada" - 182), a explosão de uma "glosa antropofágica, consumindo na mesma adorante devo(r)ação a poesia de Pessoa e a glosa dos outros glosadores"² dificulta olhar de face a esfinge policefálica em que se transformou o poeta. Algumas táticas de abordagem crítica preferiram fazer dele uma espécie de "buraco negro": o grande mistificador, o poeta do não, o poeta da hora absurda, o que fala do lugar vazio do sujeito, o grande mistério, a esfinge, o monstro. Fernando Pessoa morto é, assim, uma forma possível ainda de falar dele, com a simultânea carga de referencialidade e de ficção que se requer

do romanesco: afinal, de uma maneira muito concreta, é esse Fernando Pessoa morto o único ao qual se pode hoje referir.

Por outro lado, para grande comodidade do romancista, Fernando Pessoa podia estar morto e vivo, não à maneira dos vampiros, mas de um modo especial e muito particular, já que ele não era um só, mas vários, um "drama em gente", Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Fernando Pessoa ele-mesmo, para só falar dos mais famosos. Desses, como já disse, apenas Alberto Caeiro tinha oficialmente morrido, por decreto do seu criador. Os outros dois, biograficamente em aberto, tinham data de nascimento mas não de morte. Bastava tomá-los, onde os deixaria o sopro criador de Pessoa, e fazer deles personagens de mão cheia, isto é, tirá-los do limbo da heteronímia. Era preciso, porém, trazê-los a ambos para o âmbito romanesco, ou escolher um dos dois. Impossível refazer, de fora, os meandros que levaram José Saramago a optar por um, em vez do outro: no entanto, é sempre possível recuperar as marcas desse percurso no romance, que poderíamos muito apropriadamente chamar, já agora, de "romance bibliográfico". De fato, subjacente à seleção e construção das personagens e do discurso romanesco, encontra-se uma leitura da obra de Pessoa que, por sua vez, se nutre da perspectiva privilegiada de quem, 50 anos mais tarde, viu, leu e viveu o futuro embutido naqueles nove meses de 1935-36. Estamos novamente diante da máquina do mundo, que se abre ao poeta, quatrocentos anos depois e quantas mortes e sonhos desfeitos e deuses caídos, nessa máquina que já não encontra nem sequer ninfa ou poeta-guia seguro do seu saber agora intemporalizado pela posição superior de morto. Como guia de Ricardo Reis nessa descida aos infernos que nem mesmo o é, como eventual profeta de glórias futuras que decididamente não o são, Fernando Pessoa deixa muito e desejar, como já disse antes.

O verdadeiro guia de Ricardo Reis nessa gestação da morte está a quase 50 anos de 1935: termo ad quem no qual se situa o olhar e o discurso de um narrador que não se oculta. Pelo contrário, a leitura desse futuro pretérito é feita por alguém que, embora não se mostre nunca de face, dá vários sinais de si: de repente, um piscar de olhos cúmplice, um rojão lançado para marcar a presença do narrador/autor ("... porque esse nome de Marcenda não o usam mulheres, são palavras doutro mundo, doutro lugar, femininas mas de raça gerúndia, como Blimunda*, por exemplo, que é nome à espera de mulher de mulher que o use..." 352-3), como quem diz: aqui estou, se me reconheceres. Uma das mais evidentes designações desse epicentro narrativo-temporal é o episódio dos pronunciamentos de Unamuno, onde, numa visão do futuro, Ricardo Reis ouve que Miguel de Unamuno, depois de ter apoiado de diversas maneiras o exército franquista, durante uma visita do general Milán d'Astray à Universidade de Salamanca teria dito coisas pelas quais seria punido naquele momento, mas celebrado no futuro. A revelação, porém, não é completa, e Ricardo Reis recorre a Fernando Pessoa para saber afinal que palavras diria Unamuno naquele preciso ponto do tempo. Embora Fernando Pessoa negue inicialmente a Ricardo Reis que possua poderes divinatórios, e justifique a sua resposta (certa, aliás) como uma vaga probabilidade, nesse momento finalmente o narrador assume uma autoridade que lhe vem do seu ponto privilegiado no tem-

po. Ao fazer essa concessão, toma nas mãos as rédeas da narrativa e imprime-lhe claramente uma direção que se vinha anunciando antes, mas de forma implícita. O recurso ao fantástico, ainda que disfarçado, marca aqui uma posição nítida do narrador: trata-se de abrir o processo em primeiro lugar a Miguel de Unamuno (apagará o seu último pronunciamento os anteriores que fizera em defesa do exército nacional?) e, por extensão, a toda essa geração, cujos atos ou omissões produziram frutos tais como a Guerra Civil Espanhola, a ditadura salazarista e a 2a. Grande Guerra.

Disse que o processo se vinha instaurando antes de forma implícita: as suas marcas podem ser reconhecidas no tratamento de Fernando Pessoa fantasma, na escolha dos nove meses que separam a morte de Pessoa da de Ricardo Reis como território ficcional, na interação entre Reis e as demais personagens, que se querem empapadas de ironia, na escolha do hotel Bragança como ponto privilegiado para onde ocorrem também os emigrados espanhóis, no papel da polícia política, na referência contínua às posições políticas de Ricardo Reis e do próprio Pessoa. No entanto, se por um lado o narrador goza do privilégio da sua situação temporal em relação a esse ano de 1936, por outro lado essa mesma condição o desfavorece e o obriga a lançar mão de outros recursos ficcionais e narrativos. Pois que acesso tem ele a esse mundo, do qual teria participado em criança, a não ser através do relato, seja ele de que tipo for? Como recriar esse mundo? De onde tirar a sua própria matéria efabulável? O narrador opta assim por repartir os encargos da narração: sem assumir a sua própria voz, lê por cima dos ombros de Ricardo Reis as notícias que se estamparam nos jornais lisboetas da época, ouve junto com ele aquelas que são transmitidas pela rádio; às vezes é a fala das personagens que traz a história para dentro do romance: os espanhóis emigrados, o irmão de Lídia, que morre na revolta dos marinheiros. O narrador se cala, e ouvimos (ou aliás lemos, uma vez que tanto as notícias de jornal como as da rádio só podem ser rigorosamente lidas por nós) as notícias da ascensão de Hitler, o começo da guerra civil espanhola, os primeiros anos do Estado Novo em Portugal. É uma solução que convém ao narrador, porque em princípio o proferia de todos os eventos, do pulsar da vida cotidiana de Lisboa e da Europa dos meados da década de 30, ao mesmo tempo que o isenta de assumir um discurso de reconstrução histórica sentido como anacrônico. Na boca desse narrador, não é o passado que está sendo narrado, é o próprio passado que se quer narrador de si mesmo, falácia de que se dá conta o leitor ao pesar o valor documental desigual que forçosamente terá que atribuir a notícias extraídas de jornais, supostamente ouvidas na rádio ou saídas da boca de personagens. No romance, porém, todas essas fontes - escritas ou orais - apresentam-se com o mesmo relevo, e a ausência de uma fala autoritária do narrador, combinada com a ambiguidade entre vivo e morto, real e ficcional, contribui para a criação de um universo que se quer historicamente coeso, mas que não consegue ocultar a sua própria e diferente historicidade³. Assim, a construção do discurso narrativo aparece impregnado do caráter fragmentário do newsreel: a cada dia, Ricardo Reis toma conhecimento de eventos os mais díspares, aparentemente desconexos. No entanto, as pretensas qualidades de isenção e exaustividade que aparentam os noticiários jornalísticos são aqui duplamente falsos:

afinal de contas, a seleção do noticiário a ser incluído no romance é necessária, mas não aleatória, e o narrador, bem como o leitor, para quem esse período aparece iluminado pela luz crua do futuro, são perfeitamente capazes de preencher as lacunas, os presságios, os atos, as omissões, as vidas e as mortes com um significado que, como num julgamento, está prenhe das suas próprias consequências.

Essa opção pelo noticiário convém ainda à personagem Ricardo Reis, denunciado, apesar da sua existência ficticiamente real, como ser de papel de segundo grau, para quem o mundo era acessível antes de mais nada pela palavra escrita, enquanto último leitor de uma serenidade olímpica para sempre perdida e já impossível, espectador a tentar convencer-se de que "sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo". A esse espectador impassível, contudo, o romance assalta, confundindo, não sem ironia, as armas da vida e da literatura: Lídia, a dos "platônicos amores" ⁴ das odes, irrompe-lhe pela porta do quarto adentro, uma "Lídia de encher as mãos" feita criada de hotel; desse encontro, os "cadáveres adiados que procriam" fazem o que lhes está fadado, isto é, um menino, que nascerá depois de já morto Ricardo Reis e cuja morte se prevê (e aqui impossível não ouvir mais um eco literário, o dessas varinas que "embalam nas canastras os filhos que depois naufragam nas tormentas" do Sentimento de um Ocidental de Cesário Verde). Nos oito meses que vive em Lisboa, o olímpico poeta esbarra com a guerra, próxima e distante, sofre a perseguição da polícia política, apaixona-se pela rapariga de nome gerundivo, Marcenda, assiste ao desterro primeiro assustado e logo petulante dos espanhóis e, finalmente, de mãos caídas e boca emudecida, à morte do irmão de Lídia, marinheiro que participara da revolta dos barcos.

Vida e literatura lutam, não só ao nível das relações entre as personagens, mas mesmo no próprio discurso do narrador, que nem sempre resiste à tentação de se deixar levar por uma estilização de procedimentos literários, estilização que pode ser mais ou menos bem sucedida, conforme o caso. Na cena da descrição de Addis-Adeba em chamas, que Ricardo Reis lê no jornal, essa estilização é feita com sucesso, uma vez que concentra numa única cena linhas de força que se encontram disseminadas pelo romance, e dá-lhe uma ressonância literária adequada, enquanto procedimento formal que possibilita esse tipo de superposição de imagens, e também como eco familiar a todos os leitores de Pessoa. Trata-se de um meta-interseccionismo, que opera sobre a descrição de Addis-Adeba em chamas, sobrepondo-a à descrição da cidade saqueada presente nos versos do poema "Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia" do heterônimo Ricardo Reis ("Caíam cidades, sofram povos, cesse/ A liberdade e a vida,/ ... Mas quando a guerra os jogos interrompa,/Esteja o rei sem xeque,/ E o de marfim peão mais avançado/ Pronto a comprar a torre"), e ainda ao tabuleiro de xadrez do romance policial que Ricardo Reis está sempre a ler; não apenas isso, mas também, embora não nomeado, nem mesmo aludido, e nem por isso menos presente - afinal é a maior presença de todas no romance - um outro antigo jogador de xadrez, com o qual joga o homem desde os tempos tenebrosos o jogo da sua vida, e cuja versão cinematográfica é familiar a todos os espectadores de Bergman. Essa cena, na sua concentração temática e na sua

opção estilística, é das mais fortes do romance, e contribui bastante para iluminar a escolha de Ricardo Reis como personagem, em vez de Álvaro de Campos. De fato, a central preocupação do heterônimo Ricardo Reis com a morte coincide com a importância que ela assume no romance, embora o seu tratamento seja diverso. Enquanto para Ricardo Reis a morte é a condição prévia que aniquila no nascedouro todo o sentido da ação humana, no romance o que importa não é essa morte que torna a vida marcenda, mas a morte historicamente acontecida, daqueles que a sofrem como uma violência imposta por outrem.

Trata-se, portanto, de identificar os responsáveis por essa violência, e desse ajuste de contas, de que Fernando Pessoa escapa por um alçapão teatral (o desrespeito com que é tratado como morto não chega a constituir uma acusação aberta, embora caminhe naquela direção), não escapam Unamuno e Ricardo Reis. Não por acaso são poetas. Por isso dizia antes que o romance se sustenta sobre uma leitura judicativa de Pessoa, e por isso é Ricardo Reis o escolhido para sofrer essa morte gerada, em nove meses, pela própria morte de Pessoa (não podemos deixar de pensar na Morte grávida dos carnavais medievais!). Esse romance "bibliográfico" quer também ser um romance de denúncia: é a impossível serenidade de Ricardo Reis, que é a de qualquer um de nós, mas especialmente a do intelectual e do artista, que é aqui posta em causa, verificada falsa, inadequada e irresponsável, vencida pelo próprio curso da história, nesses cinquenta anos que separam Portugal do ano da morte de Fernando Pessoa.

NOTAS

* Alusão à personagem feminina do romance de José Saramago, Memorial do Convento.

1. No entanto, conforme muito bem observa Alfredo Margarido, Fernando Pessoa não podia matar Alberto Caeiro, "na medida em que os heterónimos têm a vida do seu criador. (...) Como se sabe, Alberto Caeiro continuou a escrever até 1930, não de uma maneira contínua, mas por acessos criativos." ("A Morte de Alberto Caeiro", Diário Popular, maio (?) 85.)
2. Eduardo Lourenço, "Singular Pr(o)êmio." Fernando Pessoa Revisitado. 2a. Ed. Lisboa, Moraes, 1981, pág. 15.
3. Agradeço a Alfredo Margarido, que me chamou a atenção para essa disparidade entre as fontes que servem de material bruto ao discurso narrativo do romance de Saramago.
4. Eduardo Lourenço, op. cit., pág. 103.