



O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS, A NARRATIVA QUE SE NARRA

Bárbara Marçal Celestino ¹

Rosana Apolonia Harmuch (Orientadora)²

Resumo: A produção literária portuguesa no século XX apresenta um modo de lidar com a literatura que coloca em discussão os próprios mecanismos artísticos e a apropriação da linguagem que acabou tornando-se muito mais autorreferencial no século em destaque. Assim, a linguagem é colocada como centro da produção artística de vários escritores portugueses, como: Agustina Bessa-Luís, Lídia Jorge, José Saramago, entre outros. (GOMES, 1993). Neste estudo, interessa-me, em especial, José Saramago. Desse modo, pretendo analisar a linguagem autorreflexiva (CULLER, 2000) empregada pelo escritor português em *O ano da morte de Ricardo Reis*, romance em que, pela voz do narrador, se percebe a manifestação da linguagem como teorizadora de si, bem como, do fazer literário de modo mais amplo.

Palavras-chave: Linguagem; José Saramago; Autorreflexão.

O narrador autorreflexivo de José Saramago

Neste trabalho, minha pretensão é analisar conceito de autorreflexão, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, a partir dos estudos de Jonathan Culler (1999). Porém, me preocuparei em analisar unicamente o narrador do romance, entendendo que ele é, em muitos momentos, o mediador de uma obra que tenta discorrer e teorizar sobre ela mesma, da mesma maneira que sobre a literatura como criação artística.

Portanto, estudo o narrador do romance com a intenção de perceber em quais momentos ele não apenas chama a atenção do leitor, mas o convida a participar criticamente da leitura. Assim como, de constatar que mais do que uma simples interrupção narrativa, esse tipo de narrador quer estabelecer com seu leitor uma leitura autorreflexiva.

¹ Estudante de Pós-graduação em Linguagem, Identidade e Subjetividade da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). E-mail: babimarc@yaho.com.br

² Professora Doutora da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). E-mail: rosanaharmuch@hotmail.com



Para iniciar este estudo destaco que o narrador de Saramago em *O ano da morte de Ricardo Reis*, parece ser, em alguns momentos, um doutrinador. Além disso, ele procura ser um intérprete da verdade. A frase anterior foi escrita por Antônio Saraiva quando esse tratava de “Garrett e o romantismo” (1995). No texto em questão, Saraiva referia-se a um tipo de narrador que passou a ser muito comum no final do século XVIII e no decorrer do XIX. Esse até então desconhecido modelo narrativo começa, no período mencionado, a estabelecer um diálogo muito próximo com seu leitor³. Saraiva destaca o importante papel de Garrett nesse processo “em que o escritor entra em contato com as massas burguesas em fase de ascensão” (SARAIVA, 1995, p. 41). E completará acrescentando que: “Uma das consequências deste grande facto histórico é a consciência por parte do escritor de uma verdade ideológica de que deve fazer-se intérprete” (1995, p. 41).

Volto-me para as reflexões de Saraiva, feita sobre o narrador do século XIX, para analisar essa entidade no XX em uma tentativa de reforçar que o contato que Saramago estabelece com seu público leitor não é, portanto, algo novo. O trabalho de Saraiva aponta que Garrett já fazia isso, assim, me interessa pensar não no que diretamente o narrador de Saramago faz em *O ano da morte de Ricardo Reis*, mas no modo como ele o faz. Nesse sentido a verificação da linguagem empregada no romance será também bastante importante.

O texto citado de Saraiva ainda me parece pertinente, pois ratifica a ideia de que o autor acredita ser possuidor de uma verdade que deve ser passada aos seus leitores, por isso, a necessidade de “fazer-se intérprete” (1995, p. 41).

Essa questão dialoga com o texto de Álvaro Gomes *A voz itinerante*. Neste estudo, Gomes procura entender a literatura contemporânea portuguesa a partir de alguns de seus conhecidos autores, entre eles José Saramago.

No início do capítulo dedicado ao estudo do romancista, Gomes destaca que:

Dos romancistas estudados neste volume, Saramago é o que abraça de maneira mais evidente uma arte compromissada, ou ainda, um romancista que acredita que o romance seja um instrumento de resgate das classes

³ Tratando o período estudado por Antônio Saraiva muito rapidamente, pode-se dizer que é desse momento de um discurso entendido por muitos como Romantismo, que entre outras características, há essa que tento aqui explicar, um diálogo crítico proposto pelo narrador ao leitor do texto.



desfavorecidas e um instrumento de denúncia dos desmandos dos poderosos. Por isso, sua escrita é peculiar por inventar um narrador fortemente comprometido com uma ideologia, que, na maioria das vezes, **mais do que apresentar os fatos, procura comentá-los, de modo a investir criticamente na realidade.** (GOMES, 1993, p. 34, grifo meu).

O fragmento apresentado me interessa de modo especial, pois pelas palavras do autor se percebe que o narrador de Saramago não narra apenas os fatos, mas comenta sobre eles, ou seja, faz com o leitor reflita, junto a leitura do texto, os fatos que estão sendo narrados. O que Gomes afirma acima reforça a ideia apresentada por Saraiva citado há poucas linhas.

Além disso, o teórico salienta na continuidade de seu texto que, além da preocupação em abarcar a realidade social de Portugal, os romancistas analisados em seu estudo, farão também: “um inventário crítica da linguagem, do modo de narrar” (GOMES, 1993, p. 84). Por isso, pretendo mostrar que Saramago não apenas narra os acontecimentos, mas também mostra na narrativa, suas escolhas ao narrá-los, demonstrando de diferentes maneiras para o leitor o emprego da linguagem.

A partir disso, parece pertinente pensar sobre um pequeno trecho de uma fala em uma entrevista cedida pelo romancista a Revista Cult em 1998, quando ao ganhar o Nobel de literatura declara: “Então eu descobri que o **como** tem tanta importância quanto o **quê**. Não se pode contar **como** se não há o que contar, mas pode acontecer de você ter o **que** e ficar paralisado porque não tem o **como**” (SARAMAGO, 1998, p. 22-23, grifos meus).

Considerando as palavras do romancista, entendo que mais do que contar os fatos, esse narrador quer discuti-los com o leitor. Desse modo, acredito que o conceito estudado por Culler parece ser aplicável ao romance aqui analisado, uma vez que:

Os romances são, em algum nível, sobre os romances, sobre os problemas e possibilidades de representar e dar forma e sentido à experiência (...). A literatura é uma prática na qual os autores tentam fazer avançar ou renovar a literatura e, desse modo, é sempre, implicitamente uma reflexão sobre a própria literatura (CULLER, 1999, p. 41).

Segundo Culler, todo e qualquer romance trata dele mesmo, assim como da literatura de modo mais amplo, é como se toda a produção literária se comportasse de modo cíclico,



voltando-se sempre para si. Isso pode ocorrer em maior ou em menor escala nas narrativas literárias, possibilitando de diferentes maneiras que o leitor perceba a construção da autorreflexão nos textos literários.

Com o romance saramaguiano acontece o mesmo, mas aqui as possibilidades autorreflexivas ofertadas são além de variadas, constantes. Uma das mais que merecem discussão neste trabalho é a escolha por Ricardo Reis.

Gomes trata brevemente desta escolha, acredito que sua abordagem seja valiosa para esta análise. O teórico inicia com a pergunta feita por muitos: “Por que Saramago teria escolhido Ricardo Reis e não um outro heterônimo de Fernando Pessoa?”. A resposta parece-me muito pertinente para compor este trabalho, já que isso envolve as escolhas feitas por Saramago para escrever o seu romance e que são partilhadas com o leitor. A resposta de Gomes é a seguinte: “Por uma razão ideológica, que as epígrafes do romance esclarecem: ‘sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo’ (Ricardo Reis) e ‘Escolher modos de não agir foi sempre a atenção e o escrúpulo de minha vida’ (Fernando Pessoa)”. A pergunta e a resposta do teórico me interessam na medida em que podemos perceber a arquitetura literária proposta pelo romance.

Para esclarecer o que venho afirmando vamos a um exemplo do romance que trata justamente da epígrafe do romance que é retirada de um dos poemas que Pessoa atribuiu a Reis,

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, afinal é tão fácil compreender os antigos gregos e romanos quando acreditavam que se moviam entre deuses, que eles os assistiam em todos os momentos e lugares, à sombra duma árvore, ao pé duma fonte, no interior denso e rumoroso duma floresta, na beira do mar ou sobre as vagas, na cama com quem se queria, mulher humana, ou deusa, se o queria ela. Falta a Ricardo Reis um cãozito de cego, uma bengalita, uma luz adiante, que este mundo e esta Lisboa são uma névoa escura onde se perde o sul e o norte, o leste e o oeste, onde o único caminho aberto é para baixo, se um homem se abandona cai a fundo, manequim sem pernas nem cabeça. (SARAMAGO, 2013, p. 87).



Há um tom irônico por parte do narrador que quer aqui discutir não apenas a construção literária, mas quer também propor ao leitor uma reflexão sobre a produção heteronímica e literária de Pessoa. É evidente que a questão ideológica que Gomes aponta pode, facilmente, ser percebida nas palavras do narrador, a falta de engajamento afirmada por Pessoa é muitas vezes problematizada no romance.

Esse assunto rende muita discussão, são diversos os poemas de Reis rearticulados à prosa de Saramago. De modo rasteiro é possível afirmar que em todos eles se percebe uma confrontação de posições entre os dois Ricardos Reis. Para esclarecer, vamos a uma das antigas odes do Ricardo Reis pessoano:

[...] Tudo o que é sério pouco nos importe,
O grave pouco pese,
O natural impulso dos instintos
Que ceda ao inútil gozo
(Sob a sombra tranquila do arvoredos)
De jogar um bom jogo. (PESSOA, 2010, p. 53).

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, o poema é revisitado em trechos como o que se segue:

Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia, esta é a página, não outra, este o xadrez, e nós os jogadores, eu Ricardo Reis, tu leitor meu, ardem casas, saqueadas são as arcas e as paredes, mas quando o rei de marfim está em perigo, que importa a carne e o osso das irmãs e das mães e das crianças, se carne e osso nosso em penedo convertido, mudado em jogador, e de xadrez. Addis-Abeba quer dizer Nova Flor, o resto já foi dito. (SARAMAGO, 2013, p. 307)

O poema de Reis demonstra a personalidade contemplativa que Pessoa deu a seu heterônimo, já o romance, a partir de um fato histórico que chega a Reis pelas leituras constantes que o personagem faz de jornais, retoma o poema pessoano para repensá-lo na prosa saramaguiana. O poema não é apenas retomado, é preciso pensar na aplicação dada a ele no romance. O autor parece querer fazer com que o leitor problematize a literatura desengajada produzida pelo poeta do *Orpheu*. Ao fazer esse movimento de regresso à poesia



peçoana, o romance propõe um repensar sobre ela, sobre o modo de sua composição. Com isso, produz uma escrita literária que trata do fazer literário, da escrita e escolha revelada desses autores para o leitor do romance saramaguiano.

Quando pensamos em uma narrativa autorreflexiva, a partir de propostas como a apresentada por Saramago em *O ano da morte de Ricardo Reis*, que ocorre, muito facilmente pela intertextualidade, como no fragmento do romance analisado, deve-se ter claro que ela só se concretiza se há, por parte do leitor, um reconhecimento dos textos confrontados. Ou seja, quando os versos de Reis são acrescentados no romance, e transformados na prosa, essa articulação literária só se torna autorreflexiva, se o leitor consegue compreender a intertextualidade⁴ presente no texto. Caso contrário, não há leitura autorreflexiva, já que faltou ao leitor um conhecimento prévio da literatura produzida por Pessoa e repensada na prosa de Saramago. Deve-se ter conhecimento também que há uma seleção feita pelo narrador, por isso, precisamos estar atentos a ele.

Esse modo de narração nos leva mais uma vez às palavras de Culler, quando esse trata de narradores, que aqui entendo como o de Saramago,

Narrar uma história é reivindicar uma certa autoridade, que os ouvintes concedem. [...] Os narradores são às vezes chamados de *não confiáveis* quando fornecem informação suficiente sobre situações e pistas a respeito de suas predisposições para nos fazer duvidar de suas interpretações dos acontecimentos, ou quando encontramos motivos para duvidar que o narrador partilha os mesmos valores que o autor (CULLER, 1999, p. 89).

Jonathan Culler em seu, *Teoria literária: uma introdução*, destaca, além do conceito antes mencionado, um tipo de narrador que discute com o leitor o modo de se produzir literatura, isso é percebido de modo mais direto em alguns momentos, mas pode ocorrer de modo implícito em outras. Portanto, em textos como o romance eleito para este trabalho, a autoridade narrativa também será debatida no romance. Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, torna-se claro para o leitor que há um tom doutrinador por parte do narrador que deve ser

⁴ A intertextualidade pode ser uma das possibilidades de se produzir a autorreflexão. No romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, esse recurso é extensamente utilizado, principalmente, quando são retomados os poemas pessoanos.



considerado. Por esse modo de comportamento narrativo é que Culler declara: “encontramos motivos para duvidar que o narrador partilha os mesmos valores que o autor”. Para mais, os narradores passam a “não ser confiáveis”, quando fazem com que o leitor perceba que há uma construção literária elaborada previamente pelo autor e repassada ao leitor no ato de leitura.

Mas ao estudar a autorreflexão se percebe que essas aparições no texto não são involuntárias, por isso, em diferentes momentos, há no romance a quebra da condução narrativa. Ao fazer isso, se fomenta um modo de narrar que se volta para si. É como se se produzissem duas narrativas, uma que se dedica ao retorno de Reis a Portugal e outra que narra o modo de narrar os últimos meses de vida de Reis. Assim, interromper a narrativa para ter sua voz ouvida possibilita na obra literária uma teoria que a explique no ato de leitura. No exemplo que será discutido na sequência essa afirmação ficará mais clara.

No romance aqui estudado, notamos, muitas vezes, que mais do que contar o que acontece com Ricardo Reis ao retornar a Portugal, o narrador quer também discutir como é o Ricardo Reis confeccionado por ele e principalmente o confrontar com o Ricardo Reis produzido por Fernando Pessoa. Para isso, utiliza diferentes estratégias narrativas.

Vejamos no exemplo abaixo essas afirmações que venho fazendo. A cena trata do protagonista, Ricardo Reis, que esteve acamado devido a uma forte gripe. Após se recompor, desce à sala de jantar, no trajeto passa em frente ao quarto em que sempre se hospeda Marcenda, uma menina por quem vive um amor platônico, na sequência temos o fragmento apresentado abaixo:

Enquanto desce a escada para o primeiro andar, tremem um pouco as pernas a Ricardo Reis, nem admira, a gripe costuma deixar as pessoas assim, **muito ignorantes da matéria seríamos se cuidássemos que esse tremor é efeito dos pensamentos, ainda menos daqueles que laboriosamente aí ficaram ligados, não é coisa fácil pensar quando se vai a descer uma escada, qualquer de nós pode fazer a experiência, atenção ao quarto de grau.** (SARAMAGO, 2013, p. 174, grifo meu).

O narrador conta o que acontece com seu protagonista, mas não apenas narra a ida de Reis à sala de jantar, ele fala ironicamente dessa fantasia vivida pelo heterônimo de Pessoa e ridiculariza o leitor que por ventura viesse a achar que foi o amor por Marcenda que fez com



que tremessem as pernas do personagem. O relacionamento entre Reis e Marcenda não passará de uma fantasia do personagem. Cenas como essa dão, de certo modo, pinceladas ao leitor de que a história dos dois não será um “tremar as pernas”, nada mais é do que uma imaginação do personagem central. Ademais o narrador, de maneira impositiva, se coloca como dono do texto, é como se delimitasse o papel do leitor da obra. O leitor é convidado a assistir e pensar sobre a cena, mas não pode interferir no como ela ocorrerá.

Ainda sobre Marcenda, Adriano Schwartz, em sua tese: *O abismo invertido: Pessoa, Borges e a inquietação do romance em O ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago*, faz um interessante estudo sobre a personagem no romance, ele afirma: “Ao contrário de Lídia, Marcenda sai da ‘vida’ para virar vocativo, deixa de respirar para inspirar: renasce como musa”. (SCHWARTZ, 2004, p. 77).

Assim como percebemos pelas palavras do narrador no fragmento há pouco analisado, o relacionamento ensaiado por Reis com Marcenda pouco durará, o romance ainda contará com muitos capítulos depois da frase dita por ela: “Um dia”, e a conclusão do narrador “e não acabou a frase, alguém a continuará sabe-se lá quando e para quê [...] por enquanto é isto apenas, Um dia” (SARAMAGO, 2013, p. 297). Schwartz interpreta as palavras ditas por Marcenda ao se despedir de Reis, com um adeus precoce, “A personagem é a primeira sair de cena. Deixa no ar um ambíguo ‘um dia’”. (SHWARTZ, 2004, p. 81).

Não há, para o leitor atento, grandes esperanças no relacionamento entre Reis e Marcenda. Quando Schwartz menciona que ela “sai da vida para virar vocativo” e a compara com Lídia, está mostrando que o romance problematiza a construção das personagens e chama a atenção para a construção dada a elas por Pessoa. As duas são “musas” que aparecem nos poemas de Reis, Lídia, porém é a mais citada. Mas no romance, ela deixa de ser musa para se tornar real, para ser uma mulher real. Já Marcenda aparece em um poema, do mesmo modo, não ganha muita importância no romance. Ela é apenas uma ilusão, que desaparece rapidamente do romance. Sintetizando essa ideia, pode-se dizer que temos todas essas conclusões ao prestarmos atenção nas migalhas deixadas pelo narrador durante a narrativa, pois ele produz um discurso que se discute, assim, é notável um modo de elaboração da autorreflexão no romance.



Esse, porém não é o único modo. O exemplo acima precisa de um leitor realmente atento para conseguir perceber a autorreflexão. Mas alguns outros trechos explicitam essa tentativa, por parte do texto, de um diálogo reflexivo com o seu leitor.

A cena a seguir se refere a um acontecimento histórico representado no romance. Há um bombardeio na cidade de Lisboa. Reis, o poeta /médico passa pelo local, vê a confusão e vai até o lá para ver se há pessoas feridas. O narrador deixa claro que é a curiosidade que o leva até a multidão. Mas o que de fato importa, ao retomar a cena, é o congelamento da narração, dos fatos para que o narrador declare:

Um episódio em geral basta, dois costumam ser de mais, mas a história preocupa-se pouco com as artes da composição literária, por isso fez avançar agora um carteiro com o seu saco da correspondência, o homem cruza pacificamente a praça, tem cartas para entregar, quantas pessoas o não estarão esperando ansiosas, talvez venha hoje a carta de Coimbra, o recado, Amanhã estarei nos teus braços, este carteiro está ciente das suas responsabilidades, não é homem para perder tempo com **espectáculos** e cenas de rua. Ricardo Reis, nesta multidão, é o único sábio capaz de comparar varredor e carteiro lisboetas àquele célebre rapazinho de Paris que apregoava os seus bolinhos enquanto a multidão enfurecida assaltava a Bastilha, em verdade nada nos distingue, a nós, portugueses, do mundo civilizado, nem nos faltam os heróis do alheamento, os poetas ensimesmados, os varredores que interminavelmente varrem, os carteiros distraídos que atravessam a praça sem repararem que a carta de Coimbra é para entregar àquele senhor que ali está, Mas de Coimbra não trago carta nenhuma, diz, enquanto o varredor vai varrendo e o pasteleiro português apregoa queijadas de Sintra (SARAMAGO, 2013, p. 348-349, grifo meu).

O destaque no início do fragmento não deixa dúvidas da construção ficcional exposta ao leitor. O narrador parece se desculpar por ter de narrar mais um episódio, mas como ele mesmo declara, “a história preocupa-se pouco com as artes da composição literária” (2013, p. 348), assim, ele cumpre seu papel artístico de nos relatar o que acontece na sequência do episódio trágico do bombardeio a Lisboa. Ao fazer isso, o “[...] narrador busca realmente refletir sobre o próprio texto, sobre o fazer poético, sobre a literatura em geral [...]” (VOLOBUEF, 1999, p. 95). Para além disso, cria o paralelismo entre história e ficção, demarcando muito bem a construção artística diante de um fato histórico. Ao fazer isso, aponta ao leitor sua construção artística, fomentando a autorreflexão no texto.



No exemplo abaixo a questão da escolha da linguagem aparece muito claramente. O narrador assim nos conta:

Fernando Pessoa apareceu duas noites depois, regressava Ricardo Reis do seu jantar, sopa, um prato de peixe, pão, fruta, café, sobre a mesa dois copos, o último sabor que leva na boca, *como ficámos cientes*, é o do vinho, mas deste freguês não há um só criado que possa afirmar, Bebia de mais, levantava-se da mesa a cair, **repare-se na curiosa expressão, levantar-se da mesa a cair, por isso é fascinante a linguagem, parece uma insuperável contradição, ninguém, ao mesmo tempo, se levanta e cai, e contudo temo-lo visto abundantes vezes, ou experimentado com o nosso próprio corpo**, mas de Ricardo Reis não há testemunhas na história da embriaguez (SARAMAGO, 2013, p. 277, grifo meu).

O romance é recheado de trechos como o abordado no momento. Tudo isso para explicitar ao leitor que a produção literária é produto de uma construção pensada pelo autor do texto. Ademais, romancistas como Saramago se preocupam em seus romances em discutir os próprios mecanismos ficcionais, como Gomes nos adverte.

Outro exemplo que pode ser somado à mesma ideia de escolha e exposição da linguagem é o tratado abaixo:

Não teve mais história a manhã, salvo a relutância trivial dum esquentador há muitas semanas fora de uso, foi ali um desbaratar de fósforos antes que se afirmasse a chama, **e também não merece desenvolvimento particular a melancólica deglutição duma chávena de chá e três bolinhos secos, restos da ceia de ontem, e o banho na profunda tina**, um pouco sarrosa, entre nuvens de vapor, a cara com vagar escanhoadá, primeira vez, segunda vez, como se tivesse algures um encontro marcado com uma mulher, ou ela o viesse visitar clandestinamente, embuçada em gola e véu, ansiosa por este cheiro de sabonete, por este odorífero traço de água-de-colónia, enquanto outros cheiros mais violentos e naturais não confundem todos os cheiros num cheiro de corpo, urgente, aquele que as narinas frementes absorvem, aquele que faz ofegar os peitos depois da grande corrida. **Também assim vagueiam os espíritos dos poetas, ao rés da terra, roçando a pele das mulheres, mesmo estando elas tão longe como agora, quanto aqui se diga é por enquanto obra da imaginação, senhora de grande poder e benevolência** (SARAMAGO, 2013, p. 234, grifos meus).



O narrador deixar claro que o ato de leitura não deve ser um ato passivo. É preciso perceber o que o narrador decide o que narrar e o modo como o decide. Por isso, nesses momentos temos uma quebra da narrativa para que se perceba, pela voz do narrador, a problematização do fazer literário. Dessa forma, conforme Karin Volobuef⁵ essa estratégia de quebra do fluxo narrativo com aparecimento da voz narrativa dentro do texto literário para se produzir autorreflexão, “não se esgota na mera interrupção do fluxo narrativo com o narrador dirigindo-se ao leitor. É, muito além disso, um recurso que se destina a fomentar uma constante discussão e reflexão sobre literatura – um processo no qual o leitor forçosamente participa. (VOLOBUEF, 1999, p. 98-99).

A mesma estratégia pode ser percebida no enxerto que se segue:

Ricardo Reis, lá em cima, na sua cama, fecha os olhos, neste minuto ainda pode acrescentar ao prazer do corpo satisfeito o prazer delicado e precário da solidão apenas começada, rolou o corpo para o lugar que Lídia ocupara, estranho cheiro este, comum, de animal estranho, não de um e de outro, mas de ambos, **emudeçamos nós, que não somos parte** (SARAMAGO, 2013, p. 258, grifo meu).

Tenho falado, em diferentes momentos, das escolhas narrativas e suas amostras para o público, o exemplo acima parece ser um dos mais claros. O narrador nos conta, em outras passagens, momentos extremamente íntimos de Reis, porém nesse fragmento ele decide interromper a cena e seguir para outro episódio. Desse modo, ele conduz para onde quer sua narrativa, e permite que tenhamos acesso as suas escolhas, produz um discurso que faz pensar sobre esse discurso construído.

Considerações finais

Neste trabalho, busquei a partir do romance saramaguiano, *O ano da morte de Ricardo Reis*, destacar que há uma construção narrativa feita pelo autor do romance que ela é produzida de diferentes modos, como tencionei evidenciar.

⁵ Karin Volobuef estuda o conceito de ironia romântica. Há algumas diferenciações entre esse conceito e o de autorreflexão, porém esse último deriva do primeiro, assim, acredito que apesar de algumas diferenças pontuais que não merecem maior destaque neste trabalho, eles dialogam e se complementam.



De modo especial, nesta análise, me preocupei em apontar que o narrador, apesar de não ser a única estratégia possível para desenvolver a autorreflexão, em alguns momentos é o condutor para se produzir no texto literário a autorreflexão, mesmo assim, ele pode fazer isso de maneiras diversas, a partir da confrontação com Pessoa e sua literatura. Pelo apontamento da linguagem que é escolhida para construir o romance; e pelas interrupções narrativas feitas pelo narrador para se refletir sobre a o processo de construção literária que se desenvolve no ato da leitura.

Por fim, acredito que o narrador de Saramago é um narrador condutor, mas que apesar de parecer, em muitos momentos, um doutrinador, ele conduz sua narrativa para uma reflexão sobre a construção e discussão literária, como este trabalho pretendeu explicitar.

Referências bibliográficas

CULLER. J. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

GOMES. A. C. *A voz itinerante: Ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

PESSOA, F. *Ficções do interlúdio 2: Odes de Ricardo Reis. 3: Para além do outro oceano de C(oelho) Pacheco*. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1976.

_____. *Poesia completa de Ricardo Reis*. Organização Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

SARAIVA, J. A. *Para a história da cultura em Portugal*. 7. ed. Lisboa: Gradiva, 1995 (vol. 2).

SARAMAGO, J. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

SHWARTZ. A. *O abismo invertido: Pessoa, Borges e a inquietação do romance em O ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago*. São Paulo: Globo, 2004.

VOLOBUEF, Karin. *A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.