

A atividade de escritor insere-se na vida cultural e social da sua época. A partir do século XIX, o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa criaram um novo contexto para a produção literária no âmbito da indústria cultural, ocasionando atitudes que oscilavam entre a contaminação e a rejeição. É a partir deste momento que a escrita literária entra também em diálogo com os jornais e, posteriormente, com a rádio, a cinematografia e a televisão. No âmbito desse diálogo, a literatura exerce muitas vezes uma crítica dos efeitos políticos e sociais provocados pela comunicação midiática. É sob esta perspectiva duma pedagogia da mídia que abordaremos duas obras canônicas da literatura portuguesa, *Os Maias* (1888) e *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984).

No cânone da literatura portuguesa, *Os Maias* de Eça de Queirós é certamente o texto que maior esforço de leitura exige, tornando-se, por isso, objeto predileto de livros de apoio, entre os quais destaca-se, historicamente, *A Introdução à leitura d'Os Maias* (Reis, 1983), com múltiplas reedições. Atualmente, a maioria dos leitores que querem evitar a leitura do texto original contenta-se com apostilas, impressas ou *on-line* e parcialmente derivadas do mencionado livro de Carlos Reis, que bastam para dar as respostas certas às perguntas sobre elementos da história, técnica narrativa e figuras de estilo. Na recente reedição revista (REIS, 2013)<sup>2</sup>, o entretanto famoso queirosiano não deixa de advertir que, de modo algum, as análises substituem “o encantamento e a sedução que a *presença real* (...) d'Os Maias constitui, na vida dos que amam a literatura, fazem da leitura uma sempre renovada descoberta (...)” (REIS, 2013, p.7). Na nossa opinião, o fato de poucos alunos do Ensino Secundário lerem *Os Maias*, da primeira até à última página, não desrespeita a dignidade de um dos maiores romances da Literatura Portuguesa. É um comportamento perdoável no contexto atual dos hábitos de consumo midiático. Menos perdoável é continuarmos fingir

<sup>1</sup> É filólogo alemão, romanista, germanista, hispanista, lusitano, tradutor e autor. É o fundador do Departamento Alemão na Universidade do Minho e é considerado um conhecedor da vida e obra dos autores Eça de Queiroz e José Saramago.

<sup>2</sup> É o volume 7 da edição *Eça Agora* lançada para comemorar os 40 anos do *Expresso*. Para além de uma reedição de *Os Maias* em três volumes, publicam-se as narrativas de seis autores contemporâneos (José Luis Peixoto; José Eduardo Agualusa; Mário Zambujal; José Rentes de Carvalho; Gonçalo M. Tavares; Clara Ferreira Alves) que foram convidados “a escreverem textos que vão transportando a narrativa desde a cena que encerra *Os Maias* até aos dias da fundação deste semanário, em 1973” (CADETE & OVIDIO, 2013, vol. 4, p.25).

a leitura completa de um livro de ficção literária de aproximadamente 500 páginas como *fetich*e de programas educativos, sabendo que esta só acontece em casos excepcionais.

Com efeito, foi o próprio Eça que chamou o seu romance “uma coisa extensa e sobrecarregada”, admitindo, contudo, que contenha “episódios bastante toleráveis” (QUEIRÓS, 1983, I, p. 480). Nesse sentido, em carta de 12 de junho de 1888, recomendou ao seu amigo Oliveira Martins, apenas folhear os dois volumes de *Os Maias* por serem “volumosos de mais para ler” (QUEIRÓS, 1983, I, p. 480), propondo uma leitura seletiva com as seguintes indicações concretas:

Recomendo-te as cem primeiras páginas; certa ida a Sintra; as corridas; o desafio; a cena no jornal *A Tarde*; e, sobretudo, o sarau literário. Basta ler isso, e já não é pouco. Indico-te, para não andares a procurar através daquele imenso maço de prosa (QUEIRÓS, 1983, I, p. 480).

Perante esta recomendação, *Os Maias* deve ser entendido como um romance que interage com a cultura da mídia que, já no seu tempo, privilegiava a leitura descontínua e parcial. Em sintonia com a evolução europeia do fim do século XIX, *Os Maias* pode ser considerado um *romance de conversação* (vd. Grossesse, 1991), no qual, a narrativa é continuamente interrompida e diluída por quadros da vida social da alta sociedade lisboeta – alguns deles recomendados na carta a Oliveira Martins – nos quais domina a representação de conversas, portanto, do *discours de loisir* (ZIMA, 1980) da época.

Desde a sua juventude, o próprio Eça adquiriu uma consciência nítida relativamente à decadência da leitura intensiva como consequência natural da vida cultural sob as leis do mercado e perante o advento da indústria da imagem tecnicamente reproduzida (a gravura<sup>3</sup>, a fotografia, a cinematografia). Ao longo do século XIX, a literatura foi coabitando com a mídia, sobretudo com as diversas formas de imprensa e do audiovisual (ópera, opereta, teatro). O folhetim é um espaço privilegiado desta coabitação no qual também se estreou o jovem Eça como escritor<sup>4</sup>. Misturando informação, crítica e entretenimento (vd. OUTEIRINHO, 2000, p.87), procurava-se atingir um público interessado numa leitura do espetacular, na qual se prenuncia o *rapping* da posterior cultura audiovisual, por sua vez numa

<sup>3</sup> Repetidas vezes, Eça faz referência às edições ilustradas de obras-primas da literatura ocidental por Gustave Doré.

<sup>4</sup> Referimo-nos aos breves textos, de difícil caracterização, publicados na *Gazeta de Portugal* (1866-67), posteriormente coligidos sob o título *Prosas Bárbaras*. Para uma análise contextualizada, consultar a introdução de Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho à edição crítica *Textos de Imprensa I* (QUEIRÓS, 2004).

fase de declínio perante os hábitos criados pela hipermedia (BUGAY & ULBRICHT, 2000), potenciando a leitura não linear numa fusão de textos comuns, sons, animações e vídeos.

O romance *Os Maias* abrange precisamente uma reflexão sobre a evolução da cultura da mídia no século XIX. Propomo-nos à exploração pedagógica desta dimensão, no intuito de articular a experiência da leitura com a vivência quotidiana atual. Esta dimensão do diálogo da escrita com a cultura da mídia ainda está ausente da *Introdução à leitura d'Os Maias*, onde aprendemos que neste romance a visão determinista e o universo da ficção naturalista são subvertidos pela ideologia do trágico, condensada na irrupção do incesto fraternal (REIS, 1983, pp.167-172). Para Carlos da Maia, identificado como personagem trágica que se crê superior (*hybris*), “o absurdo de uma intriga inexplicável à luz de uma argumentação lógica destrói essa ilusão de segurança tão adequada a um século até certo ponto cientificamente eufórico e plenamente convencido de que o progresso técnico e social poderia ignorar a arbitrariedade transcendental” (REIS, 1983, p.170; REIS, 2013, p.123). Consideramos essa visão não só redutora, mas também, em certa medida, deformadora, por dois motivos principais:

(i) não se pode considerar a ação das personagens elemento central do romance. A hipertrofia das conversas das personagens que dilui a ação (os casos de adultério, e só na parte final: o amor incestuoso, revelado como tal a partir do capítulo XVI) é um fato indiscutível, lamentado como defeito principal da composição mal proporcionada – menos pela crítica do que por gerações de leitores, obrigados a ler a obra consagrada;

(ii) não se pode estabelecer uma ligação direta entre a ação do incesto e a definição do romance como texto que expresse a descrença no Realismo/Naturalismo<sup>5</sup>. Em primeiro lugar, também acontece a irrupção do insólito (do mítico), concretamente do incesto, na prática literária naturalista<sup>6</sup>. Em segundo lugar, na verdade, nunca houvera, por parte de Eça de Queiroz, uma crença estável no Realismo/Naturalismo nem uma confiança na visão determinista; mais importante é a sua crítica da manipulação pelos *opinion leaders* na cultura da conversação que interage com a mídia da época, tal como podemos observar num artigo destinado ao jornal *A Renascença*, publicado em fevereiro de 1878:

5 Utilizamos o termo “Realismo/Naturalismo”, tendo em consideração a sobreposição dos dois conceitos criados na vida literária francesa nos processos de recepção na Península Ibérica, originando contaminações que não respeitam a distinção conceitual dos termos na cultura de origem.

6 *Vl.* a temática do incesto em *La Curée*, de Emile Zola, publicado inicialmente no folhetim de *La Cloche* (1871), contudo interrompido alegando a imoralidade do texto.

Pela aceitação passiva das opiniões impostas, pelo apagamento das faculdades críticas, por preguiça de exame – o público vê como lhe dizem que é. Que amanhã o *Diário de Notícias*, ou outro órgão estimado, declare que o Hotel Aliança, ao Chiado, é uma maravilhosa catedral gótica, que insista nisto na local e no folhetim – e numa semana o público virá fazer no Largo do Loreto semicírculos extáticos e *verá*, positivamente *verá*, as ogivas, as rosáceas, as torres, as maravilhosas esculturas do Hotel Aliança (QUEIRÓS, s/d, p.27).

A partir desta crítica da percepção manipulada, Eça desenvolve uma estética *sui generis*, que, sobretudo, decorre do diálogo com a opereta Offenbachiana, relevante não só para *As Farpas*<sup>7</sup>, mas também para a escrita literária. Assim, referências a Jacques Offenbach também não podiam faltar no volume inaugural de um ciclo chamado *Cenas da Vida Portuguesa* ou *Crônicas da Vida Sentimental* que não se chegou a realizar como tal. O romance em questão, só postumamente publicado e ainda largamente em rascunho, seria o estudo de um “drama excepcional”, conforme as palavras do autor numa carta ao editor Chardron, acerca do projeto global do ciclo. Escreve Eça, em Novembro de 1877:

Para produzir, porém, um alto grau de interesse – é necessário dar-lhes diversidade. Assim, alguns [volumes] pintarão costumes gerais da nossa sociedade [...]. Outros serão o estudo de alguma paixão ou drama excepcional: assim *A Genoveva* é o incesto; [...]. (apud LIMA, 1987, p.199)

Portanto, joga-se aqui com as expectativas do público de reencontrar casos que correspondam à ‘realidade’ apresentada nas *actualidades* dos jornais, narradas de forma dramática ou, antes, melodramática<sup>8</sup>. Os diferentes títulos propostos para este primeiro volume, entre *O Desastre da Travessa do Caldas*, *O Caso Atroz de Genoveva*, *O Desastre da Rua das Flores* e, finalmente, *A Tragédia da Rua das Flores*, imitam claramente as *manchettes* apregoadas pelos arduas<sup>9</sup>. Por outro lado, joga-se ainda com as expectativas dos leitores enquanto público de teatro (Trindade, Dos Condes) e ópera (São Carlos), uma vez que a relação de amor incestuoso “começa precisamente no Teatro da

7 É sobre esta produção em parceria com Ramalho Ortigão que o citado artigo versa. Sobre o papel de Offenbach, *vd.* o estudo social d’*As Farpas* de 1871, logo na primeira edição, com destaque para a análise dos processos comunicativos no microcosmo do teatro.

8 Uma estratégia já utilizada por Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão aquando da criação de *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870) como “jogo mistificador desenvolvido no periódico entre noticiário e folhetim” (MONTEIRO, 1985, p.17).

9 Os arduas são vendedores de jornais de rua que apregoando a notícia chamavam a atenção do potencial cliente. É uma figura muito retratada por artistas e muito popular pela sua exposição pública que nos anos 80 do século XX deixou de existir.

Trindade durante uma audição do *Barba-Azul*, cuja atmosfera irá presidir a continuação do romance (trata-se verdadeiramente de um romance-opereta!) e predominará quase até ao trágico desenlace” (CARVALHO, 1993, p.124). A recepção produtiva da estética da opereta offenbachiana, por parte de Eça, engloba assim uma crítica das relações de comunicação e da mídia na alta sociedade lisboeta. É neste contexto que nos devemos interrogar sobre a função da ação do incesto.

Sabemos que Carlos Reis afastou-se da visão inicialmente desenvolvida (REIS, 1978). Contudo, a fortuna pedagógica da *Introdução à leitura d’Os Maias* persiste, como o demonstram os livros de apoio onde se continua a afirmar que a irrupção do incesto fraternal tem a função de subverter a ilusão de segurança no determinismo e progresso científico, explicando assim “todo este cuidado e importância da problemática do trágico” por um Eça “descrente dos valores da estética naturalista e dos pressupostos ideológicos que a enformam” (CABRAL, 1997, p.37). Para além de facilitar a esquematização de épocas ou fases da história da literatura, esta persistência deixa entrever um subtexto que está em sintonia com o discurso tradicional da identidade portuguesa, privilegiando a força do *fatum* face à problematização concreta da realidade social. Daí a separação da “intriga do incesto” da “crónica de costumes” até ao extremo: “Há entre os dois níveis uma relação de independência” (CABRAL, 1997, p.34). O próprio Carlos Reis não vai tão longe ao afirmar que o “epílogo ideológico (...) abarca o nível da intriga e o da crónica de costumes: desiludidos por uma existência marcada pela tragédia e também pelo falhanço social, a Carlos e a Eça resta a opção do fatalismo que é, ao mesmo tempo, a da descrença nas suas próprias potencialidades” (REIS, 1983, p.172; REIS, 2013, p.125), o que abre a possibilidade de interpretações alegóricas (vd. MOURA, (1983)).

Concordamos com Jacinto do Prado Coelho quando fala da “inserção do insólito do incesto (trágico, sim, mas sob o prisma oitocentista, romanesco, folhetinesco também) na trivialidade do quotidiano, na prosa chã da comédia lisboeta” (COELHO, 1976, pp.182-183). No entanto, o que assim fica concebido em termos da poética de Victor Hugo no famoso *Préface de Cromwell*, acaba por ser purificado. Salva-se, assim, o trágico da ameaça de ficar dissolvido “pela ironia ou pela censura crítica”, concluindo este autor que “o trágico subsiste n’Os Maias como um dos valores estéticos maiores” (COELHO, 1976, pp.182-183). Depois de Jacinto do Prado Coelho, é Ofélia Paiva Monteiro (1990) quem compreende o elemento do incesto no âmbito de uma poética do grotesco romântico, num sentido mais amplo:

197

O efeito do grotesco está precisamente neste jogo entre o trivial e o enorme, o corriqueiramente acontecível e a catástrofe absurda e fatal, revelador das potências obscuras ou malignas que se ocultam sob a fachada do quotidiano mais vulgar (MONTEIRO, 1990, p. 28).

Para além da irrupção do evento insólito, no meio da trivialidade do quotidiano, persiste a ideia da deturpação do trágico pela mídia (o folhetinesco, o melodrama), já presente em Prado Coelho, que lembra os títulos propostos por Eça para o primeiro volume das *Cenas da Vida Portuguesa*. O contexto desta deturpação é a configuração manipuladora do quotidiano pela mídia, no intuito de tornar este quotidiano menos trivial através da sua transformação em conversação e espetáculo. As atenções que um evento ou um indivíduo conseguem suscitar tornam-se numa moeda de valor comum. Contrariamente ao entendimento da economia como uma área limitada à economia do dinheiro e de bens materiais, Georg Franck (1998, p.22) transfere-a aos bens imateriais, cujo único pressuposto é a eficácia na satisfação de desejos e necessidades, funcionalizada através de sistemas de comunicação.

Por isso, em vez da poética do grotesco, a nossa proposta de leitura parte da consciência crítica queirosiana acerca desta realidade social no espaço reduzido do “Passeio, café e ópera, também Parlamento e touradas” que se tornam “instrumentos equiparáveis de satisfação de necessidades de divertimento e exibição do eu”, conforme a abordagem de Mário Vieira de Carvalho (1993, p.71). Trata-se de uma posição crítica aprendida através da recepção das operetas de Offenbach, sobretudo *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (1867), que nos leva – hoje – a uma leitura de *Os Maias* a partir da sociologia da mídia. Tal leitura é ausente dos planos do Ensino Secundário<sup>9</sup>. O interesse didático, focado na tragédia clássica, enobrece, sem dúvida, o romance (para além de recordar aos alunos os ingredientes necessários), mas também ofusca a crítica do relacionamento entre indivíduo, mídia e realidade sob as leis do “capitalismo mental” (FRANCK, 1998). Essa crítica permeia o romance que culmina no incesto, depois da narrativa de casos de adultério que valorizam os seus participantes no *discours de loisir* (Zima, 1980, p.116), como se fosse no *facebook*. Este tipo de discurso cinge-se à troca de semas valiosos conforme a “economia das atenções” (Frank, 1998), sem relacionamento maior com a realidade social fora deste espaço de lazer. A catástrofe, individual e coletiva, consiste na

<sup>9</sup> Significativamente, as abordagens sociológicas de Isabel Pires de Lima (1987) e Mário Vieira de Carvalho (1993) ou são omissas ou aparecem somente nas referências bibliográficas dos livros de apoio.

incapacidade de desencadear uma ação que transcenda o espetáculo contínuo da exibição narcisista de indivíduos em competição.

Sob estas circunstâncias, o que está em causa não é o evento do incesto em si, mas sim o problema da sua comunicação no seio da sociedade representada: é a incapacidade de comunicar a catástrofe absurda no espetáculo transformador do quotidiano e através de uma linguagem deformada pela mídia. Isto produz efeitos grotescos, porque o discurso se esgota em duas estratégias principais: a dramatização e a banalização, ambas causando uma espécie de outra tragédia. A anagnórise tem a funcionalidade de revelar a incapacidade de transmitir um evento que requer ação e, portanto, uma comunicação direcionada para a ação que rompe com o *discours de loisir*. Neste drama, o *hybris* diz respeito não tanto a Carlos da Maia, incapaz de abdicar do amor incestuoso mesmo depois de tomar conhecimento, mas, sobretudo, ao seu amigo, o *dandy* João da Ega. Precisamente esta personagem privilegiada, tão segura da sua competência comunicativa, conseguindo, graças ao seu *esprit* e à sua ironia, mais atenções do que o político (Conde Gouvarinho) e o poeta (Alencar), revela-se incapaz de comunicar um fato que extravasa as intrigas e escândalos criados e funcionalizados na economia das atenções. Repare-se como Ega ainda é obrigado a entrar numa conversa sobre política (centrada na exibição de Alencar como poeta socialista) depois da revelação do “segredo terrível” (QUEIRÓS, 2017, p.612) na conversa casual com o sr. Guimarães depois do sarau (QUEIRÓS, 2017, p.604-609). A prova do incesto reduz-se ao “embrulhozinho” (fala de sr. Guimarães; (Queiros, 2017, p.612), ao conteúdo da banal caixa de charutos deixado nas mãos de Ega que se interroga sobre o seu dever de comunicar o incesto, sentindo-se incapaz de testemunhar a relação amorosa de Carlos e Maria Eduarda e “saber que esta sordidez de pecado era obra do seu silêncio” (QUEIRÓS, 2017, p.613). Por outro lado, também não teria “coragem de entrar ao outro dia no quarto de Carlos e dizer-lhe em face – «Olha que tu és amante de tua irmã»” (QUEIRÓS, 2017, p.613). Entrando no Ramalhete, Ega é confrontado com a ‘realidade’, precisamente pela ausência noturna de Carlos. Perante “o leito intacto” (QUEIRÓS, 2017, p.613), projeta uma animalidade sem sublimação possível:

Então a ideia que Carlos estava àquela hora na Rua de S. Francisco, dormindo com uma mulher que era sua irmã, atravessou-o com a cruel nitidez, numa imagem material, tão viva e real, que ele viu-os claramente, de braços entrelaçados, e em camisa... Toda a beleza de Maria, todo o requinte de Carlos desapareciam. Ficavam só dois animais, nascidos do mesmo ventre, juntando-se a um canto como cães, sob o

199

impulso bruto do cio! (QUEIRÓS, 2017, p.613).

É esta queda do sublime que lhe demonstra a necessidade de comunicar, de modo urgente e inevitável e não contaminado pelo *discours de loisir*, sentindo ao mesmo tempo a sua incapacidade de “destruir-lhe a felicidade e a vida com a revelação do incesto” (ibidem): “(...) Outro que lho dissesse! (...) Mas o desgosto supremo da vida de Carlos não viria de palavras caídas da sua boca!...” (ibidem). O *dandy* João da Ega, tão eloquente nas conversas e capaz de atrair todas as atenções com as suas piadas e os seus paradoxos, emudece e fica furioso pelo fato de se confrontar com uma situação não manipulável, rebaixando o segredo do incesto ao mesmo nível dos seus dissabores financeiros: “– Sebo, tudo se junta!” (idem, p. 614). É significativo que Ega pense no administrador Vilaça como a pessoa adequada de comunicar o incesto (idem, p. 622). Para tal tarefa, parece-lhe ideal o discurso racional do capitalismo burguês, aparentemente afastado do *discours de loisir*.<sup>11</sup> Ega é incapaz de revelar o incesto a Maria Eduarda (idem, p.663-665), deixando-a com a caixa de charutos nas mãos para descobrir ela própria o segredo. Lá fora, no espaço urbano, Ega recupera logo a sua facilidade não só de análise distanciada mas também de banalização: “É uma situação de viúva bonita e rica, terminou ele por dizer alto no coupé. Há pior na vida” (idem, p.666). Ela parte de comboio na Estação Santa Apolónia, protegida por Ega da curiosidade dos transeuntes<sup>12</sup> e do Neves, jornalista d’*A Tarde* e conselheiro do Tribunal de Contas:

– Quem é?  
Ega arrastou-o pela plataforma, para lhe deixar cair no ouvido, já muito adiante, tragicamente:  
– Cléopatra!” (idem, p.668)

Neste episódio da partida, Ega recupera a capacidade de brincar com a dramatização, com a criação de eventos midiáticos, precisamente em diálogo com o Neves, com quem Ega tinha negociado a publicação da declaração de Dâmaso, chamando-a um “colossal documento de cobardia humana” (idem, p.559). Esta negociação ocorre precisamente no meio de uma conversa na redação d’*A Tarde* – o capítulo XV, cuja leitura Eça recomendou ao seu amigo Oliveira

<sup>11</sup> Nisso já reparou António José Saraiva (1946, p.98).

<sup>12</sup> Entre os quais o administrador Vilaça: “parecia-lhe uma rainha de romance” (idem, p.668), para depois comentar com Ega, num tom muito coloquial: “– (...) Caramba, bela mulher! Dá-nos uma bolada, mas é uma soberba praça!” (ibidem)

Nós somos incompetentes. Nós estamos bestializados pela notícia do sr. conselheiro que chegou ou do sr. conselheiro que partiu, pelos *High-lifes*, pelas amabilidades dos donos da casa, pelo artigo de fundo em descompostura e calão, por toda esta prosa chula em que nos atolamos... (idem, p.571).

O “gesto obscuro” (idem, p.668) que o Neves atira a João da Ega, disfarçadamente, enquanto o comboio parte, realça de forma significativa a presença deste representante da mídia após o drama da comunicação falhada. A aflição momentânea de Ega, rapidamente superada, adquire assim uma dimensão meta-discursiva. Surge a dúvida acerca da própria capacidade comunicativa de *Os Maias* como texto literário. Sendo um *romance de conversação* que representa, nas conversas abundantes, o *high life* de Lisboa, quais as possibilidades de transmitir ao leitor a crítica do *discours de loisir*, não dispondo de outro tipo de linguagem?<sup>13</sup> Não há dúvida que Ega possui plena consciência da decadência da linguagem; daí a crítica discursiva da alta sociedade, e nomeadamente da mídia, com a qual ele próprio, como membro da alta sociedade e autor, colabora – um dilema discursivo (vd. Grossegese, 1991), p.247).

Numa leitura no sentido de pedagogia da mídia, podemos comparar o universo ficcional de *Os Maias* com um espetáculo televisivo como o *Big Brother*, nomeadamente o *Big Brother dos Famosos*. Com isso, não se pretende conspurcar a dignidade dum texto considerado dos maiores da Literatura Portuguesa. O objetivo é outro: despertar a reflexão sobre o relacionamento entre o sujeito, a mídia e a realidade através de uma leitura de *Os Maias* que pode ser parcial, mas deve ser intensiva. Procuramos estabelecer comparações, através de mais de um século, neste relacionamento: tanto o romance queirosiano quanto a chamada ‘telenovela em tempo real’ oferecem representações das complicitades, atritos, relações amorosas dum grupo restrito de pessoas num espaço mais ou menos fechado, no entanto, observado por um público de fora que tem um interesse de *voyeur* na vida social e íntima deste grupo. Ao fazermos esta comparação, focamos unicamente a representação ficcional, deixando de lado a dimensão crítica que caracteriza *Os Maias* e que constitui o seu dilema discursivo. A comparação – que não desenvolverei – deve levar a uma compreensão histórica: o *Big Brother* totalitariza as condições da economia das atenções que no século XIX existiram nos espaços restritos da exibição do eu. O neologismo realça a banalização do totalitarismo no seio de uma

<sup>13</sup> É nesta linha de pensamento que nos devemos interrogar sobre a revalorização do velho poeta Alencar, no capítulo final do romance.

ditadura midiática que tende a esvaziar o sistema democrático. Sob o controle audiovisual onipresente, diluem-se não só as fronteiras entre o público e o privado, mas também entre privado e íntimo. Sob a dominância do *discours du loisir*, o drama fica banalizado e a banalidade dramatizada, abafando a possibilidade de qualquer acontecimento ‘real’, isto é: de um evento não manipulado pela troca de semas valiosos. A impossibilidade de comunicar o incesto faz-nos refletir sobre a nossa perda da realidade fora da realidade transformada pela mídia em espetáculo no qual imergimos com a condição coletiva de *voyeurs*, potenciada através dos *hipermídia*. Através do *facebook* e outras redes sociais, participamos num *Big Brother* que adquire dimensões onipresentes.

Concluindo, a proposta de leitura parcial e intensiva do romance está estreitamente ligada à vivência quotidiana atual: o jovem leitor deve chegar a sentir a atualidade da aporia dos discursos representados pelas personagens (o *dandy*, o político, o poeta), e até da própria linguagem narrativa. Todos são dominados pelo *discours du loisir*; não existe relacionamento da ação com a realidade fora do espaço de lazer definido pela dominância desse discurso. O “drama da impossibilidade da tragédia” (GROSSEGESE, 1991, p. 235) deve ser encarado como uma questão mais atual do que nunca: não existe uma nova linguagem (e, atenção, vamos muito além da crítica do palavrão, do calão e da obscenidade) capaz de superar a deformação da realidade pública, privada e até íntima pela mídia, na qual colaboramos diariamente como utilizadores das redes sociais e telespectadores de *reality shows*. É uma lição ausente dos planos do Ensino Secundário que negligencia a crítica da indústria da cultura (“Kritik der Kulturindustrie”) no sentido de Theodor W. Adorno, e ignora o alerta de uma prevenção contra o “narcisismo coletivo” aliado ao “fetichismo da técnica” (atualmente, das tecnologias digitais), a fim de que Auschwitz não possa acontecer mais (ADORNO, 1977, p. 686-689). Perante a banalização hedonista do totalitarismo no *Big Brother* e noutras hibridizações, entre *reality shows* e concursos de autoexibição, a capacidade de reflexão sobre a comunicação midiática adquire uma responsabilidade ainda maior.

Na mesma linha de abordagem propomos uma leitura de *O ano da morte de Ricardo Reis*. Tal como no caso de *Os Maias*, a crítica de práticas pedagógicas é o nosso ponto de partida. Os respetivos textos de apoio para os alunos de ensino secundário servem para eles darem as respostas certas sobre as relações intertextuais do romance saramaguiano, sobretudo com *Os Lusíadas* de Camões e a poesia do heterónimo pessoano Ricardo Reis<sup>14</sup>. Assim, o texto literário é instrumentalizado

<sup>14</sup> Por exemplo, “Explicitação das relações intertextuais: Saramago, leitor de Camões,

para a afirmação do cânone de literatura portuguesa. Em vez disso, partimos da relação intermedial do romance com *Morte a Veneza / Death in Venice*<sup>15</sup>, que se torna mais complexa pelo facto de Luchino Visconti transpor para celuloide a famosa novela *Der Tod in Venedig* (1912), de Thomas Mann, numa “recriação hipertextual” (TESTA, 2002, p.183-84), caracterizada por um engendramento livre a partir de um ‘original’.

Começando pela chegada à Veneza, o filme omite os primeiros dois capítulos do texto de Mann, criando uma estrutura cronologicamente contínua, de maior simetria e densidade, interrompida por sete *flashbacks*<sup>16</sup> que reescrevem, com liberdade, a história anterior. Visconti introduz elementos e personagens adicionais<sup>17</sup> retirados, parcialmente, do posterior romance *Doktor Faustus* (1947), o que confirma uma “leitura retrospectiva” (TACCHERI, 1997). Deste modo, o filme reinterpreta a identidade do escritor Gustav von Aschenbach à luz do compositor Adrian Leverkühn, e, com isto, reflete a própria mudança de Thomas Mann da exaltação do esteticismo burguês à sua condenação, considerando-o responsável pela adesão da burguesia culta ao nazismo (TACCHERI, 1997, p.362). Indo além das consequências desta reinterpretação na própria narrativa fílmica que – portanto – diverge da novela de Mann<sup>18</sup>, e deixando de lado as questões de ‘fidelidade’ que foram amplamente discutidas, devemos interrogar-nos em que medida *O ano da morte de Ricardo Reis* prossegue, regressando ao texto literário, a politização da visão estética que o espectador informado pode detetar na adaptação cinematográfica.

Quanto à personagem principal, Visconti apropria-se ainda

---

Cesário e Pessoa com apresentação de quadros comparativos” no livro de apoio de Ana Paula Arnaut (2017).

15 A partir daqui, o título do filme (1971) só em italiano, não obstante da sua maior comercialização em versão inglesa, para não confundir com *Death in Venice* (1973) de Benjamin Britten. Com a limitação do nosso estudo a Mann e Visconti não se exclui a receção da referida ópera por Saramago. Todas as citações de textos em italiano e inglês aparecem na tradução do autor deste estudo.

16 Para além dos *flashbacks*, aparecem uma ação imaginada (Aschenbach alertando a família polonesa sobre a epidemia), numa espécie de *flash-forward* [V 43], e uma sequência onírica (fracasso público como compositor) [V 50]. A análise comparativa sistemática de Maria Uropeová (2008) reproduz em anexo o guião de Visconti & Badalucco (1970), em versão alemã. Citaremos o guião sob a sigla de V, utilizando a numeração das 57 cenas que compõem o filme *Death in Venice / Morte a Veneza*.

17 Destacamos a motivação inicial da viagem (conselho do médico) [V 4], o amigo Alfried que discute com ele questões de arte [V 9, 18], o idílio familiar com esposa e filha numa paisagem montanhosa [V 29], alegoricamente cortado por uma repentina tempestade que anuncia a morte da filha [V 45], e a procura de satisfação sexual com a prostituta Esmeralda [V 36].

18 A presença de *Doktor Faustus* como pre-texto do filme, invocada logo no início pelo nome do navio *Esmeralda*, é analisado em Vaget (1980), Taccheri (1997) e Hutchison (2000), entre outros.

203

da inspiração parcial de Thomas Mann em Gustav Mahler. Isto possibilita – para além de reinterpretar o protagonista à luz de Mahler/Mann<sup>19</sup> – a integração significativa da música do compositor austriaco no *soundtrack* e, com isto, uma reflexão sobre a própria condição plurimedial do cinema por parte de Visconti. Em vez de compositor, o Aschenbach ‘original’ da novela é um célebre e recém-nobilitado escritor de cinquenta e poucos anos, que aderiu a um conceito de arte na tradição da antiguidade clássica, afastado da realidade vivida no presente. Trata-se de uma espécie de alter-ego do ‘autor’ Thomas Mann<sup>20</sup> que se aproxima da construção pessoal do heterónimo Ricardo Reis, poeta de postura estoico-epicurista, para quem é “sábio (...) o que se contenta com o espectáculo do mundo”<sup>21</sup>. Saramago concede-lhe, através da sua ficção em segundo grau, mais nove meses de vida, uma espécie de pré-morte ou vida embrionária inversa, expondo assim Ricardo Reis à realidade do ano de 1936, crucial na história portuguesa e europeia.

A crise de vida e de criação artística que sofre um homem confrontado com o envelhecimento constitui, sem dúvida, o argumento principal que nos leva a considerar a dupla ‘leitura’, do texto e do filme, como uma inspiração substancial no processo da criação de *O ano da morte de Ricardo Reis*, do qual ficam marcas significativas no texto. Em primeiro lugar, estes vestígios – que não serão tratados aqui em pormenor – assinalam uma reflexão sobre a própria transposição medial como vetor da escrita. Em segundo lugar, a receção produtiva foca a atitude do indivíduo, sobretudo do artista, para com a realidade social e política. Em suma, estas marcas contribuem para o *sentido político* da intertextualidade não só com Camões e Pessoa, de forma mais explícita, mas também com Borges, Unamuno e Dante (vd. Grossegese, (2003); (2006)) em ‘diálogo’ com a intermedialidade que aqui interessa. A reflexão sobre a transposição medial, ligada à interrogação sobre o papel do artista, adensa-se ainda através de teatro, cinema e imagens presentes na própria representação da realidade lisboeta de 1936. Sem desenvolver, de forma pormenorizada, a referida relação intermedial complexa com a novela de Mann e sua recriação hipertextual no filme de Visconti, focaremos alguns aspetos essenciais para uma pedagogia da mídia. Tanto na Veneza de Mann

---

19 Vd. Wolf (1973) e Reed (1987), entre outros. A reinterpretação fílmica da novela à luz da música de Gustav Mahler por Visconti e da ópera *Death in Venice* (1973) de Benjamin Britten compõem uma constelação plurimedial importante (vd. Hess-Lüttich & Liddell, (1991)), que – por sua vez – inspira realizações posteriores, desde o ballet *Tod in Venedig. Ein Totentanz* (2003) de John Neumeier até à peça de teatro *Der Tod in Venedig* (2005) de Michael Wallner.

20 O texto da novela atribui a Aschenbach a realização de obras que o próprio Thomas Mann refere como projetos seus que não chegou a realizar.

21 Um verso da ode (PESSOA, 1972, p.259) citado em epígrafe e no interior do romance.

/ Visconti como na Lisboa de Saramago, o leitor imerge – desde a chegada de Aschenbach / Ricardo Reis – num clima apocalíptico de morte coletiva que interage com o drama individual do artista que se sente envelhecer. Nos três casos – novela, filme, romance – há um enigma que paira sobre a cidade. Aschenbach tenta descobri-lo, lendo os jornais e interrogando as pessoas [V 35], deambulando pelas ruas, cada vez mais sujeitas a intervenções de desinfecção [V 40]. O filme só pode codificar pela cor leitosa espalhada pelos cantos da cidade (mais tarde também pelas fogueiras) a crescente dimensão olfática da narrativa:

um aroma singular, que agora lhe pareceu já ter tocado os seus sentidos há dias, sem penetrar-lhe o consciente – um cheiro adocicado, oficial, que lembrava miséria, feridas e limpeza desconfiante (MANN, 1971, p.90).

De facto, Aschenbach desconfia de que as autoridades ocultem a verdade, reparando na “natureza atenuante do edital” (ibidem), nos cartazes afixados nas esquinas das ruas, e lendo nos jornais os rumores noticiados e depois desmentidos; contudo, não está interessado em revelar este perigo aos turistas que ainda não suspeitam de nada. Muito pelo contrário, as “ocorrências camufladas pelas autoridades” provocam “uma satisfação obscura em Aschenbach”, por fundir “esse grave segredo da cidade (...) com o seu próprio segredo”: “ao apaixonado só preocupava que Tadzio talvez pudesse partir, e reconheceu, assustado, que não saberia mais viver, se tal acontecer” (MANN, 1971, p.91). Neste sentido, a epidemia é signo da desordem dionisiaca, que – em termos nietzschianos – vai contagiando e envenenando ao artista apolíneo que desvincula o seu destino individual da possível salvação do coletivo<sup>22</sup>. Torna-se, finalmente, cúmplice do caos ao colaborar com o seu silêncio na ocultação da epidemia (MANN, 1971, p.101). Mesmo a ideia de avisar a família polonesa de Tadzio não se realiza<sup>23</sup>.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, uma abordagem crítica desta não-intervenção, indo além do tema da ordem moral e da sua transgressão pelo artista apaixonado, leva a uma reinterpretação política da epidemia. Em primeiro lugar, a morte coletiva paira sobre a cidade observada pelo poeta recém-chegado nas suas deambulações. Por exemplo, “vemos o chapéu cinzento de Ricardo Reis avançar tão

<sup>22</sup> No filme, há um claro aviso através do *soundtrack*: “O Mensch! Gib acht! (...)” de *Zyrrathustras Mitternachtslied* na sinfonia n.º 3, que Aschenbach (no papel de Gustav Mahler) está a compor na praia, olhando para Tadzio [V 31].

<sup>23</sup> No filme, é só num encontro de *flash forward* hipotético [V 43] que ele avisa a família polonesa do perigo da epidemia, optando, na realidade, por ficar calado.

facilmente por entre a mole humana, é como o cisne de Lohengrin” (SARAMAGO, 1984, p.68), aproximando-se do centro da multidão dos pobres famintos que espera o bodo do Ano Novo na entrada do grande prédio do jornal *O Século*: “dia do bodo é o único em que se lhes não deseja a morte” (idem, p.70). A componente do cheiro – signo fundamental na novela de Mann – identifica, para além de pobreza e falta de condições de higiene da população (SARAMAGO, 1984, p.69), o controle pela ordem ditatorial, concretizado no agente Victor que cheira sempre à cebola<sup>24</sup>.

Em segundo lugar, de um modo geral, a epidemia também é imagem do advento do fascismo e nazismo na Europa, juntamente com a imagem bíblica do dilúvio extrapolada das condições meteorológicas – verídicas! – do ano de 1936 e das suas sequelas que encheram as páginas de *O Século*. Para além dos detalhes da realidade lisboeta que Reis observa, surgem as notícias lidas por Reis nos jornais ou ouvidas na rádio que, no entanto, dedicam poucas linhas às atrocidades cometidas por regimes ditatoriais: por exemplo, as chacinas da população civil aquando da invasão da Abissínia pelas tropas italianas (SARAMAGO, 1984, p.301) ou os massacres da Guerra Civil na vizinha Espanha (SARAMAGO, 1984, p.391). Esta interpretação política foca a ausência de referências midiáticas à realidade social, às condições sob as quais vive o povo e a dificuldade de iniciar uma intervenção política perante o poder da *mídia* que idealizam ou silenciam certas partes da realidade. Trata-se de ler nas entrelinhas, de procurar um compromisso com a realidade, rompendo com a sua configuração midiática.

Estas observações reforçam a nossa tese de uma receção criativa de Mann / Visconti por parte de Saramago, centrada na personagem de Aschenbach. Logo no desembarque, o artista fica irritado pela aglomeração de pessoas [V 1], irritação essa que permanece visível aquando do seu *check-in* [V 3] e, mais tarde, na sala de estar do hotel [V 7], repleta de hóspedes que ele, no entanto, não deixa de observar, por trás do jornal *Münchener Neueste Nachrichten* que vai lendo distraidamente. Finalmente, fica fascinado pelo rapaz, de olhar melancólico, sentado precisamente na sua frente, membro de uma família polonesa que será a última a sair para a sala de jantar.

É uma cena inicial do desejo, ainda não assumido como tal, que se espelha – ironicamente – no “arrepio” que inicia a capacidade

<sup>24</sup> Após o interrogatório, Reis teme de “também ficar com o cheiro da cebola” (Saramago, 1984, p.193). Aquando do pequeno incidente durante o lançamento à água do aviso João de Lisboa, até “as bocarras do esgoto exalam o seu pestilento cheiro a cebola” (idem, p.335); depois de ter assistido a um comício contra o comunismo, sente desprender-se do seu casaco e das calças “um cheiro de cebola” (SARAMAGO, 1984, p.398).

autônoma do heterónimo Ricardo Reis de sentir<sup>25</sup>, de forma física: “olha fascinado a mão paralisada e cega que não sabe aonde há-de ir se a não levarem, (...)” (Saramago, 1984, p.26). Detalhes nesta jovem como o perfil do rosto que “a restitui à adolescência”, “o pescoço alto e frágil, o queixo fino” (idem, p.27) lembram a primeira imagem de Tadzio. Sem debruçarmo-nos sobre a reduplicação da personalidade de Tadzio em Marcenda / Lídia, focamos o elemento da leitura do jornal que, nesta cena inicial do filme, só serve de pretexto para a observação furtiva. Ao longo do romance, tornar-se-á significativa. No meio da heterogeneidade das notícias e dos anúncios (idem, p.28-31), a leitura centra-se na morte coletiva. É a partir do caso insignificante de uma cadela “apanhada a comer os filhos”, contado numa carta de leitor para obter conselho (idem, p.30), que surge a figuração alegórica da “cadela Ugolina” que reinterpreta o canibalismo do Conde Ugolino, do *Inferno* de Dante.

No romance de Saramago, é essencial que o discurso mediático (o jornal, a rádio) entre em ‘diálogo’ com a poesia de Reis, que é lida sob um olhar crítico sobre o esteticismo decadente, com certeza inspirado no filme de Visconti. Observemos o caso da célebre ode “Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia...” (PESSOA, 1972, p.267), escrita em 1916: dois jogadores de xadrez não se deixam perturbar pela guerra à sua volta. No romance, a leitura deste poema é enredada com a leitura da reportagem do *Diário de Notícias*, de 3 de maio de 1936, sobre a invasão de Addis-Abeba. Curiosamente, Reis passa a ler o que *não* está escrito no jornal, ignorando “donde veio a intromissão” (Saramago, 1984, p.301). Das atrocidades perpetradas pelos fascistas, dos quais o jornal não fala, Reis muda – sem se saber porque – para *The God of the labyrinth*<sup>26</sup>. Depois escolhe, de repente, entre os poemas apontados no seu caderno, a ode “Ouvi contar que outrora...”, porque “sabe enfim o que procura” (idem, p.302).

A releitura da poesia, em alternância, em sequência e até em colagem com a leitura dos jornais e de *The God of the labyrinth*, assume uma função estruturante. Esse procedimento lembra o de Visconti que faz da música de Mahler uma “organizing narrative force” (BURROWS, 2000), também capaz de revelar a atitude impassível do artista perante a realidade que se tornará central na recriação saramaguiana de Ricardo Reis. Num episódio ausente na novela de Mann, *Morte a Veneza* mostra como o compositor, sentado no banco da estação dos barcos e dissimuladamente satisfeito por ter um pretexto para regressar junto do seu amado Tadzio, só por um breve momento se

<sup>25</sup> Tendo em conta que se trata de um heterónimo pessoano, o que leva a um tom levemente irónico da narrativa: “Ricardo Reis sente um arrepio, é ele quem o sente, ninguém por si o está sentindo, (...)” (Saramago, 1984, p.26).

<sup>26</sup> Sobre a articulação com uma leitura borgesiana do romance *id.* Grossegeisse (2003).

deixa perturbar pela morte de um homem pobre, vítima da epidemia, agonizando diante dos seus olhos [V 25]. Já um dos primeiros críticos, Joan Mellen observou que este comportamento corresponde à “hipocrisia do burguês egocêntrico que ignora o sofrimento dos outros” (MELLEN, 1971, p.45). Esta observação, que vai na direção da interpretação saramaguiana de Ricardo Reis, transcende a função prolética da mudança brusca do *zoom* da cara lívida do moribundo para a cara feliz de Aschenbach, já no curso da viagem triunfal da lancha [V 26], em contraste com a anterior da sua triste partida [V 22], sob os mesmos sons do *Adagio* da quinta sinfonia de Mahler que aparecem no início e no fim do filme. Ficando por estes exemplos, concluímos que a relação intermedial contribui para o sentido ético da ficção que se opõe à metaficção lúdica: questiona-se a indiferença dos ‘mundos possíveis’ relativamente ao ‘mundo real’, apelando à intervenção do indivíduo. Assim, o romance assume o desafio presente na re-criação hipertextual de Visconti. Sob uma perspetiva politizada, a oposição entre observar e intervir, o confronto entre a arte (Ricardo Reis, heterónimo de Pessoa) e a realidade (a Lisboa de 1936) reinterpreta a irrupção do mito, indo além da configuração nietzschiana (Apolo / Dionísio) do artista que caracteriza o conflito de Aschenbach na novela de Mann.

Através da presença de teatro, cinema e até de filmagens no seio do romance saramaguiano desenvolve-se um diálogo intermedial com a própria representação da realidade lisboeta de 1936, na qual esta mesma presença se insere, no sentido de “effet de réel” (BARTHES, 1968). Assim, o filme *Gosto de todas as mulheres* (1935), com o ator e cantante polonês popular Jan Kiepura (1902-66), cujo anúncio Reis vê na porta do Tivoli (SARAMAGO, 1984, p.71), não parece ter maior significado. Esta presença adquire uma dimensão de crítica da *mídia*, ao questionar a ‘construção’ da realidade, seja através dos jornais, seja através do teatro, por exemplo, no melodrama *Tá-Mar*, de Alfredo Cortez, ao qual assiste na plateia “a classe piscatória da Nazaré” representada no palco por ilustres atores (SARAMAGO, 1984, p.113), o que leva Ricardo Reis a refletir sobre a relação entre realidade e arte. Ao falar um heterónimo, o comentário, que acaba numa *pointe* quiástica, não deixa de ter uma certa ‘ironia de ficção’:

(...) a realidade não suporta o seu reflexo, rejeita-o, só uma outra realidade, qual seja, pode ser colocada no lugar daquela que se quis expressar. E, sendo diferentes entre si, mutuamente se mostram, explicam e enumeram, a realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que será. (SARAMAGO, 1984, p.110)



Semelhante crítica da ilusão da ‘realidade’ merece o filme *O Barqueiro do Volga* [*Les Bateliers de la Volga*] de 1936, que Reis chega a ver no cinema<sup>27</sup>. Nesta linha, os episódios de simulação, nomeadamente o “simulacro de ataque aéreo a uma parte da Baixa” (SARAMAGO, 1984., p.337) que – diante dos olhos de Ricardo Reis – acaba em espetáculo ridículo (idem, p.341), adquirem função meta-discursiva. É neste contexto de uma funcionalização subversiva da verosimilhança (vd. Rojão, (1996); Amaral, (1997)) que o cinema e as filmagens, reiteradamente presentes no romance, se articulam com a relação intermedial de *Tod in Venedig / Morte a Venezia*. É precisamente no primeiro episódio da leitura de jornal, acima analisado, que aparece referido um filme, publicitado ao lado duma notícia:

(...) O Politeama leva *As Cruzadas*, assombroso filme histórico. Em Port-Said desembarcaram numerosos contingentes ingleses, tem cada tempo as suas cruzadas, estas são as de hoje, constando que seguiram para a fronteira da Líbia italiana, (...). (Saramago, 1984, p.29)

A conclusão de cada tempo ter “as suas cruzadas” não distingue entre realidade e representação, entre evento atual e ficção histórica, ironizando no uso indiferenciado do termo ‘cruzadas’ a idealização heroica, seja na Idade Média, imaginada através do filme estadunidense, dirigido por Cecil D. DeMille, seja numa ação militar do presente. No romance, esta primeira leitura de jornal é prelúdio da orquestração posterior das notícias com a ode “Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia...”, escrita em 1916, e outros textos. Em 1935, a Líbia italiana constitui a base dos sonhos imperiais de Mussolini no Norte de África, brutalmente perpetrados através da invasão da Abissínia, à qual se opõe ao poder colonial britânico. Correspondendo ao Pessoa-fantasma mais subversivo que dialoga com Ricardo Reis, Pessoa de facto escreveu artigos sobre esta invasão que mostram seu crescente empenhamento político, na fase final da sua vida<sup>28</sup>. Mas a presença de *The Crusades* não acaba por aqui. Reis vai ver o filme mais tarde no Politeama, comentando depois:

(...) que fé, que ardosas batalhas, que santos e heróis, que cavalos brancos, acaba a fita e perpassa na Rua de Eugénio dos Santos um sopro de religião épica, parece cada espectador que

27 “(...) que Volga terão eles conseguido inventar em França, as fitas são como a poesia, arte de ilusão, ajeitando-lhes um espelho faz-se de um charco um oceano” (Saramago, 1984, p.235).

28 “em defesa da liberdade e da dignidade do homem, que ele julga então ameaçadas tanto em Portugal como no mundo” (Barreto, 2009, p.694).

transporta à cabeça um halo, e ainda há quem duvide de que a arte possa melhorar os homens. (Saramago, 1984, p.98)

Neste comentário, confirmam-se duas funções: (1) a crítica da mimese ficcionada da História, neste caso da reconquista sangrenta de Jerusalém no âmbito da Terceira Cruzada contra os sarracenos, contrastando-a com a voz da burguesia lisboeta (que vê este filme), fiel ao regime “tão medieval” de Salazar, que prefere deixar morrer os pobres para se poupar “o vergonhoso espectáculo do nosso mundo”, relembando o episódio do budo “à porta do Século” (Saramago, 1984, p.96), presenciado por Reis; (2) a crítica do heroísmo idealizado pela arte para “melhorar os homens”. Essa idealização inclui também a castidade, estabelecendo-se – não sem certa ironia – uma comparação entre os dois Ricardos e Reis: o poeta, de apelido Reis, e o rei, de cognome Coração de Leão.

Sem continuar a análise destas referências, cingimo-nos ao elemento complexo da filmagem de *A Revolução de Maio*: a voz narrativa deixa o leitor na dúvida se está perante uma ação que faz parte da ‘realidade’ lisboeta, tendo o agente Victor como protagonista (Saramago, 1984, p.365-67), ou de uma encenação midiática, finalmente revelada como tal pela palavra “Corta” do realizador Lopes Ribeiro (idem, p.368). A estratégia de misturar realidade e ficção bem como as queixas de Victor ao realizador sobre a falta de eficácia da ação policial, porque “para ele é a sério” (ibidem), confirmam o significado meta-discursivo deste episódio no âmbito da funcionalização subversiva da verosimilhança. Conforme o *plot* propagandístico encomendado pelo SPN para comemorar o X<sup>o</sup> aniversário da ‘Revolução Nacional’, a polícia limita-se a vigiar o agitador, deixando-o agir livremente até chegar a descobrir todos os pormenores do plano da insurreição prevista para o dia comemorativo de 28 de maio.

O objetivo de questionar a própria construção midiática da realidade de 1936, entretanto histórica, exige do leitor-detetive que reconheça no olhar de Ricardo Reis, tal como no olhar de Aschenbach, o seu próprio perante a manipulação midiática da realidade sociopolítica. Neste reconhecimento colaboram a memória acumulada no artefacto (texto literário / filme) e um leitor / espetador perspicaz que atribua sentido político à leitura de um livro ou ao visionamento de um filme.

É neste sentido de apelo implícito que acaba a narrativa centrada na ressurreição física e política possível do heterónimo pessoano. Ricardo Reis costuma ler jornais, “sentado ao sol, sob o vulto protector de Adamastor”, achando que “Luís de Camões exagerou muito, este rosto carregado, a barba esquelética, os olhos encovados”: indiferente

à passagem das naus portuguesas, “é puro sofrimento amoroso o que atormenta o estupendo gigante” (SARAMAGO, 1984, p.263). Será precisamente no Alto de Santa Catarina, ao pé da estátua em pedra do Adamastor<sup>29</sup>, que Ricardo Reis testemunha, na madrugada do dia 8 de setembro de 1936, o desfecho da primeira revolta contra o regime de Salazar, a derrota e rendição dos marinheiros, sob o fogo do forte de Almada e do Alto do Duque na foz do Tejo. A bordo de um dos três navios dos revoltosos encontra-se Daniel, o irmão de Lídia, um dos doze marinheiros mortos. Transtornado, Ricardo Reis regressa, deita-se e esconde “os olhos com o antebraço para poder chorar à vontade. Lágrimas absurdas, que esta revolta não foi sua” (SARAMAGO, 1984, p.414). Na penúltima frase do romance, é a própria estátua do Adamastor que parece “ser capaz de dar o grande grito”, como que querendo se unir aos marinheiros no Tejo, desejosos de desencadear uma revolução que, no entanto, só chegará quase quatro décadas mais tarde, em 1974. Este grito possível de uma estátua apela para uma nova leitura da realidade política e social em vez de se limitar ao prazer estético da observação distanciada e à sublimação do sofrimento individual através de arte ou poesia. Esta posição crítica inspira-se na receção produtiva de *Der Tod in Venedig* através da leitura retrospectiva em *Morte a Venezia*. Saramago intensifica a politização da visão iniciada por Visconti através da negação explícita do esteticismo.

Tal como no caso de *Os Maias*, a capacidade de reflexão sobre a comunicação midiática é uma peça fundamental do sentido do romance. Assim sendo, em ambos os casos, uma leitura sob essa abordagem constitui uma missão pedagógica necessária no ensino da literatura.

#### REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Erziehung nach Auschwitz* (1966). In: *id. Kulturkritik und Gesellschaft II*. Frankfurt / Main: Suhrkamp [Gesammelte Schriften, v. 10.2, (org.) Rolf Tiedemann], 1977. p. 674-690.

AMARAL, Fernando Pinto do. Fantástico e verosimilhança n’ *O Ano da morte de Ricardo Reis*. In: BRITO, A. M.; OLIVEIRA, F.; LIMA, I. P. de; MARTELO, R. M. (orgs.). *‘Sentido que a vida faz’ – Estudos para Óscar Lopes*. Porto: Campo das Letras, 1997. p. 55-59.

ARNAUT, Ana Paula. *O Ano da Morte de Ricardo Reis de José Saramago*. V.N. de Gaia: Ed. Asa [Coleção Para ler...], 2017.

BARRETO, José. Fernando Pessoa e a invasão da Abissínia pela Itália

<sup>29</sup> Desde 1927, o miradouro fica enobrecido por uma estátua de pedra da autoria do escultor Júlio Vaz Júnior, representando o mítico Adamastor que afundava as naus no Cabo das Tormentas.

fascista. *Análise Social*, Coimbra, v. XLIV (193), p. 693-718, 2009.

BARTHES, Roland. L’Effet de réel. *Communications*, Paris: Seuil, n. 11, p. 84-89, 1968.

BUGAY, Edson Luiz & ULBRICHT, Vania Ribas. *Hipermidia*. Florianópolis: Bookstore, 2000.

BURROWS, Stuart. “Desire Projected Itself Visually”: Watching Death in Venice. In: CARTMELL, Deborah (org.). *Classics in Film and Fiction*. London: Pluto Press, 2000. p. 137-56.

CABRAL, Avelino Soares. *O Realismo. Éça de Queirós e Os Maias*. Mem Martins: Sebenta, 1997.

CADETE, Miguel & OVÍDIO, Cristina. Nota Prévia. *Éça Agora*. Paço de Arcos: Expresso, 2013, v. 4, p.25.

Carvalho, Mário Vieira de. *Pensar é Morrer ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias* [Diss. Berlim-Este 1984]. Temas portugueses. Lisboa: IN – CM, 1993.

COELHO, Jacinto do Prado. Para a compreensão d’ *Os Maias* como um todo orgânico. IN: Id. *Ao contrário de Penélope*. Lisboa: Bertrand, 1976. p. 167-188.

FRANCK, Georg. *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*. München: Carl Hanser, 1988.

GROSSEGESSE, Orlando. *Konversation und Roman. Untersuchungen zum Werk von Éça de Queiroz*. Stuttgart: Franz Steiner [Text und Kontext, v. 7], 1991.

\_\_\_\_\_. Borges em Saramago. *O ano da morte de Ricardo Reis como romance policial sem enredo*. Diacrítica, Braga, v. 17, n.3, p. 105-133, 2003.

\_\_\_\_\_. About words, tears and screams. Dante and Borges revisited by Saramago. In: MARTINS, Adriana & SABINE, Mark (orgs.). *In Dialogue with Saramago. Essays in Comparative Literature*. Univ. Manchester [Manchester Portuguese & Spanish Studies v. 18], 2006. p. 57-79.

HESS-LÜTTICH, Ernest W.B. & LIDDELL, Susan A. Medien-Variationen: Aschenbach und Tadzio in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*, Luchino Viscontis *Morte a Venezia*, Benjamin Britten’s *Death in Venice*. *Kodikas, Code - Ars semeiotica*, Tübingen, v. 14, n. 1 / 2. p. 145-161, 1991.

HUTCHISON, Alexander. Luchino Visconti’s Death in Venice. *Literature & Film Quarterly (LFQ)*, Salisbury State Univ., v. 2 (1); reed.: Film Court, 2000. Disponível em <<http://www.culturecourt.com/Scales/film/DVenice.htm>> Último acesso em: 15.jun.2018

LIMA, Isabel Pires de. *As máscaras do desengano. Para uma abordagem sociológica de Os Maias de Éça de Queirós*. Lisboa: Caminho, 1987.

- MANN, Thomas. *A Morte em Veneza*. Tradução de Maria Deling. In: *id. Tonio Kroeger. A Morte em Veneza*. São Paulo: Abril S.A., 1971. p. 51-108.
- MELLEN, Joan. Visconti's *Death in Venice*. *Film Quarterly*, Univ. California Berkeley, v. 25, p. 41-47, 1971.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (1985). Um jogo humorístico com a verosimilhança romanesca: *O mistério da Estrada de Sintra* (I). *Colóquio/Letras*, Lisboa, v. 86, p. 15-23, 1985.
- . A poética do grotesco e a coesão estrutural de *Os Maias*. In: REIS, Carlos (org.). *Leituras dos Maias. Semana de Estudos Queirosianos*. Coimbra: Minerva, 1990. p. 15-42.
- MOURA, José de Almeida. *Os Maias*, Ensaio alegórico sobre a Decadência da Nação. *Cadernos de Literatura*: Coimbra, v. 14, p. 46-56, 1983.
- OUTEIRINHO, Fátima. A imprensa periódica e o folhetim na vida do homem de letras oitocentista. *Queirosiana*, Baião, v. 11/12, p. 81-92, 2000.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, Introdução e Notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Ed. Aguilar. 4ª ed., 1972.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de. *Notas Contemporâneas*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.
- . *Correspondência*. (coord.) Guilherme de Castilho, Lisboa: IN – CM, 2 vols., 1983.
- . *Textos de Imprensa I*, Ed. Carlos Reis & Ana Teresa Peixinho, IN – CM, 2004.
- . *Os Maias*, Ed. Carlos Reis & Maria do Rosário Cunha, IN – CM, 2017.
- REED, Philip. Aschenbach Becomes Mahler: Thomas Mann as Film. In: MITCHELL, D. *Benjamin Britten, Death in Venice*. Cambridge/New York: Cambridge Univ. Press, 1987. p. 178-183.
- REIS, Carlos. *Introdução à leitura d'Os Maias*. 4ª ed. Coimbra: Almedina, 1983.
- . *Introdução à leitura d'Os Maias [Eça Agora, v. 7]*. Paço de Arcos: Expresso, 2013.
- ROJÃO, Albano Saraiva. Ficção, história e verdade: de Pessoa a Saramago. In: ROMERA CASTILLO, J. *et al. (orgs.). La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Visor, 1996, p. 385-392.
- SARAIVA, António José. *As ideias de Eça de Queirós*. Lisboa: Centro Bibliográfico, 1946.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Caminho, 1984.

- TACCHERI, Umberto. *Morte a Venezia* di Luchino Visconti: una lettura retrospettiva. *RLA Archive*, Italian Purdue University, 1997, p. 360-371.
- TESTA, Carlo. Mann and Visconti. One Sentry Falls: *Death in Venice* (1971). In: *id. Masters of Two Arts: Re-Creation of European Literatures in Italian Cinema*. Univ. of Toronto Press, 2002. p. 183-204.
- UROPCOVÁ, Maria. *Der Tod in Venedig: Thomas Mann versus Luchino Visconti* [tese dipl.], Univ. Viena, 2008. Disponível em <<http://othes.univie.ac.at/1930/>> Último acesso em: 15 jun. 2018
- VAGET, Hans Rudolf. Film and Literature. *The Case of Death in Venice: Luchino Visconti and Thomas Mann*. *German Quarterly*, v. 53, n.2. p. 159-75, 1980.
- VISCONTI, Luchino & BADALUCCO, Nicola. *Death in Venice*. Alfa Cinematografica Publisher, Script City, 1971. [cenas numeradas sob sigla V]
- WOLF, Ernest M. A Case of Slightly Mistaken Identity: Gustav Mahler and Gustav Aschenbach. *Twentieth Century Literature*, v. 19, n.1, 1973. p. 40-52, 1973.
- ZIMA, Pierre V. *L'ambivalence romanesque: Proust, Kafka, Musil*. Paris: Sycamore, 1980.