

RICARDO REIS: DA HETERONÍMIA ÀS TELAS DE CINEMA¹

Lívia Cavalcante Gayoso de Sousa²
Luiz Antonio Mousinho Magalhães³

RESUMO

A partir da observação da categoria personagem, centrada na figura de Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa, que foi transmutado em personagem central do romance “O ano da morte de Ricardo Reis”, de Saramago, e, posteriormente, adaptado para a linguagem fílmica por meio de obra homônima de João Botelho, este artigo objetiva discutir a trajetória ficcional de Reis, em seu aspecto intermediário, engendrada por três autores portugueses: o poeta das odes criado por Pessoa, o personagem literário de Saramago e aquele transubstanciado para a linguagem cinematográfica, pelo olhar de Botelho. Para isso, apoia-se analiticamente em conceitos como hipertextualidade (Genette, 2010), adaptação (Stam, 2016; Hutcheon, 2013), dentre outros. Ricardo Reis, um dos três principais heterônimos pessoanos, foi eleito por José Saramago para ter a sua biografia, descrita em detalhes por Pessoa, continuada. O autor, então, valeu-se dos elementos constantes em cartas e demais escritos do poeta fingidor, para construir um personagem de ficção baseado em outro ser ficcional, que é uma das definições possíveis para a figura do heterônimo. Saindo, portanto, da condição de poeta inventado para a de um personagem romanesco, temos um primeiro deslocamento desse personagem. Com a adaptação cinematográfica da obra “O ano da morte de Ricardo Reis” e com a consequente mudança do meio semiótico, percebe-se um segundo deslocamento, ainda mais produtivo, em termos analíticos, uma vez que as estratégias utilizadas para a adaptação podem instrumentalizar a

1 Este artigo faz parte de pesquisa de doutorado em andamento, fomentada pela CAPES.

2 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, letras.liviagayoso@yahoo.com.br;

3 Professor orientador: Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães, UFPB, luizantoniomousinho@gmail.com.

produção e sobretudo a ampliação de sentidos da obra de arte. Este estudo contribui para a verticalização da problemática da análise fílmica, na medida em que se fomentam discussões nos âmbitos de ensino e pesquisa sobre o tema, considerando a expressiva – e quiçá irrevogável – adesão dos jovens ao discurso audiovisual, o que faz com que pesquisas sobre o letramento nessa área sejam relevantes para a formação acadêmica.

Palavras-chave: Ricardo Reis, José Saramago, João Botelho, Intermidialidade, Adaptação fílmica.

INTRODUÇÃO E REFERENCIAL TEÓRICO

Fernando Pessoa teve como principal característica estética de sua obra a criação de heterônimos, ou seja, de personagens, também escritores, com personalidade, biografia, obra e estilo próprios e diferentes daquelas do ortônimo.

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

Saindo, portanto, da condição de poeta inventado para a de um personagem romanesco, temos um primeiro deslocamento desse personagem. Com a adaptação cinematográfica da obra *O ano da morte de Ricardo Reis*, em 2020, e com a conseqüente mudança do meio semiótico, percebe-se um segundo deslocamento, ainda mais produtivo, em termos analíticos, uma vez que as estratégias utilizadas para a adaptação podem instrumentalizar a produção e sobretudo a ampliação de sentidos da obra de arte.

Nessa perspectiva, é interessante observar o conceito de *sequel*, um recurso utilizado na literatura ou em outros objetos artísticos, como filmes, teatro, televisão ou música, que tem o condão de continuar, de maneira sequencial, e/ou expandir o enredo do texto original.

Nas ideias de Mazdon (2013), essa ferramenta também pode ser compreendida como um artefato textual complexo, capaz de oferecer uma potencialização nos modos de recepção textual, já que envolve e interliga dois produtos, em um *continuum* criativo, e, portanto, pode afetar os leitores/espectadores de maneiras várias e por distintos vieses.

Essa ideia pode ser facilmente utilizada na análise da obra *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago.

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

Na construção do heterônimo, Fernando Pessoa não engendrou a morte de Reis, apenas nos informou que, uma vez que ele era um monarquista fervoroso, não havia aceitado a instauração da República portuguesa e, por isso, resolvera se autoexilar no Brasil. Com essa viagem, Pessoa deu fim à história do heterônimo.

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

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

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

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

Em paralelo a essa noção de desfecho, é preciso ressaltar a ideia de que Pessoa reconhecia em seus heterônimos uma certa autonomia de existência e de perfil. O desenvolvimento do romance representou o ápice dessa independência ficcional, já que Reis foi lido e compreendido por Saramago como figura apartada da obra pessoana, passível de continuação, a partir dos índices deixados pelo autor original, não obstante ainda mantivesse encontros com o ortônimo – Fernando Pessoa ele-mesmo⁴ –, que lhe aparecia como fantasma,

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

ora para discutir sobre assuntos que lhes eram caros, ora para fazerem-se companhia.

Nesse sentido, após 36 anos do lançamento do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, José Botelho lançou a adaptação do livro de Saramago, mantendo o título original.

Eis que nos deparamos com uma nova roupagem de Reis, adaptado, agora, à linguagem cinematográfica. Na película, é possível fazer análises tão acuradas quanto reflexivas acerca dos sentidos produzidos no espectador, que passou a ter diante dos olhos, por meio das cenas do audiovisual, aquilo que, até então, só frequentava a sua imaginação de leitor de poesia, no caso do heterônimo, e de prosa, em se tratando do romance.

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

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

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

Em outras palavras, observamos um escritor de prosa, que, tomado pelo respeito ao criador, resolveu discorrer sobre a criatura, dando-lhe um desfecho e contextualizando-o, ainda, com a situação sociopolítica por que passava Portugal no ano em que se passa a narrativa. O filme, por sua vez, vem enriquecer a análise da trajetória do personagem, sob a ótica de outra linguagem, e, por essa razão, possibilita um olhar crítico sobre a questão das adaptações de obras literárias e a consequente produção de sentidos que elas possibilitam.

No tocante à adaptação, antes de trazermos à tona as leituras do filme, podemos ressaltar, a priori, algumas concepções que se fazem essenciais para

a análise do filme *O ano da morte de Ricardo Reis*: a primeira é a de que as obras – romance e película –, embora transitem pelo viés comparativo em alguma medida, já que existe um liame explícito que as embaraçam, precisam ser compreendidas levando-se em consideração a natureza semiótica distinta entre os dois objetos. (BRITO, 2006)

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

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

Nesse sentido, a análise toma por base todas essas idiosincrasias presentes nos meios intersemióticos.

METODOLOGIA

Na perspectiva da adaptação fílmica, discutimos a película tomando como pressupostos as ideias de Bazin apud Mousinho; Silva (2017), quando afirma que “não se trata de resistir às influências, mas de aceitar as semelhanças”, de Cândido, ao dizer que “o cinema é tributário de todas as linguagens” e de Linda Hutcheon (2013, p. 28), ao aduzir que:

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

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

Por isso, o mapeamento dos três momentos ficcionais de Ricardo Reis – o heterônimo, o personagem de romance e o personagem cinematográfico – foi realizado com atenção às peculiaridades de cada meio semiótico.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Na análise do filme, pode-se questionar por que, dentre as inúmeras obras de Saramago passíveis de adaptação, justamente *O ano da morte de Ricardo Reis*? Esse seria um primeiro questionamento a ser colocado em discussão.

O próprio cineasta sugere uma resposta ao afirmar, em entrevista concedida à Rádio e Televisão de Portugal – RTP –, quando da divulgação do filme:

Os anos de 35/36 foram horríveis na vida da Europa e parece que não aprendemos nada com eles. Não havia essa pandemia invisível, mas havia uma pandemia terrível que estava a se reproduzir. É o ano em que Mussolini invade a Etiópia, é o ano em que Hitler começa a invadir os países limítrofes, é o ano da terrível Guerra Civil da Espanha, aqui ao lado, que matou milhares de pessoas, carnificinas, coisas violentas, como se os seres humanos não existissem, e um ano também, cá em Portugal, em que é constituído o Estado Novo [...] Hoje, se repararem no mundo, vão acontecer Trumps, Bolsonaros, o Putin, o ditador chinês, guerras a cercar a Europa, que estão muito perto [...]. De repente, estamos a criar uma sensação de medo, e o pior do medo é ter medo do medo. [...] Eu pensei que isso já tinha acabado, e aí voltou. Foram essas coincidências que me levaram a escolher esta obra. Há outras obras de Saramago, mas este é adaptável, e o herói principal é o ano de 36. (transcrição nossa – informação verbal)

O efeito ideológico, então, surge desde a análise dos paratextos (Genette, 2010), como o caso da citada entrevista, e percorre os 128 minutos do longa-metragem, imbricando-se nas relações dos personagens e justificando ações e omissões desses. Configura, portanto, uma manifesta representação da intertextualidade que, nas ideias de Azerêdo (2012), possibilita a discussão sobre a cultura de massa, em paralelo ao cânone, e valoriza a criatividade proveniente do diálogo entre as diferentes linguagens, em vez de hierarquizá-las.

Na película, Ricardo Reis surge em uma Lisboa perpassada por ideias totalitárias, ao retornar ao seu país de origem, após o autoexílio. A chuva, que aparece em várias tomadas, a começar pela sequência inicial da chegada do médico ao porto, desembarcando do Hiland Brigade, passa pelo percurso de táxi até o Hotel Bragança e também está presente em alguns encontros do

protagonista com o fantasmagórico Fernando Pessoa, parece simbolizar aqueles tempos sombrios em que as palavras e as ações, por vezes, tornavam-se escorregadias e arriscadas.

Figura 1 - Ricardo Reis retorna a Lisboa no Hiland Brigade



Fonte: Ar de filmes, 2020.

O *frame* revela, ainda, outro recurso muito explorado por João Botelho na película, que é o *fade in / fade out*, ferramenta, aliás, a que ele também recorre em outras obras, como em *Filme do Desassossego* (2010) e *Os Maias* (2014).

No filme *O ano da morte de Ricardo Reis*, esse recurso costuma aparecer em momentos de transição, após alguma reflexão do protagonista sobre a necessidade de tomada de decisões. Como sabido, uma vez que ele afirma em seus escritos como heterônimo que “sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo” – citação inclusive tomada como epígrafe do romance de Saramago –, nessas ocasiões, a contemplação costuma se sobrepor à atitude, seja ela direcionada a um posicionamento político mais veemente, seja voltada à assunção de uma relação amorosa. Nesse contexto, o segundo que antecede o *fade out*, nas tomadas, é sempre acompanhado de um olhar absorto de Reis para um horizonte que, muitas vezes, parece distante de sua realidade.

Nesse ponto, é preciso enaltecer a competência da obra audiovisual para a expansão desse efeito, uma vez que se apropria de uma característica comportamental de Ricardo Reis, baseada em suas bases hedonistas e epicuristas, ampliando-a com sutileza e perspicácia. No romance de Saramago, ainda que essas características do personagem sejam verbalizadas ou compreendidas

nas entrelinhas, o silêncio reflexivo, seguido pelo *fade out*, elementos passíveis de análise somente no filme, têm o condão de potencializar esse sentido.

Ressalte-se que esse recurso – o silêncio seguido pelo *fade out* – não é utilizado apenas nas cenas protagonizada por Reis, mas por outros personagens, como nas observações de Lídia, a camareira do hotel e amante de Ricardo Reis, que, vale ressaltar, possui o mesmo nome da musa citada por tantas vezes nas odes do heterônimo. No mesmo sentido, as sequências das conversas com o pai de Marcenda e as curiosas intervenções do funcionário do hotel são, muitas vezes, marcadas por esse silêncio eloquente que causa certo desconforto ao espectador, já que acabam revelando traços escusos dos personagens.

Ainda em se tratando da ideia de sombra, é preciso ressaltar que o filme foi rodado em preto e branco, inicialmente, pela dificuldade de orçamento pontuada pelo diretor, no que se refere a reconstruir, sobretudo nas externas, os ares do primeiro terço do século XX, momento em que a narrativa se desenvolve. Essa escolha acabou tendo como consequência salutar um jogo de contraluz muito significativo em relação aos espaços e aos personagens. Segundo João Botelho:

Eu fiz um truque que é bom, que é assim: luz muito forte nos atores, à volta nada [...] Escurece-se tudo que está à volta e ilumina os atores, que é o que interessa, a cara dos atores e o que eles dizem. O resto é a emoção que as pessoas veem. (BOTELHO, 2020 – informação verbal)

Figura 2 – Luz e sombra



Fonte: Ar de filmes, 2020.

Assim, tanto nas tomadas internas, muitas delas dentro do Hotel Bragança, onde Reis reside quando retorna a Lisboa, como nas externas, que se revezam

nas caminhadas do personagem pelo café *A Brasileira*, pelo parque, pelo cemitério dos Prazeres, onde o corpo de Pessoa estava enterrado no túmulo da avó Dionizia – o que é destacado com um close na lápide – ou uma festa de carnaval, o jogo entre o claro e o escuro, entre luz e sombra é plenamente perceptível.

Como exemplo de uma cena interna que utiliza esse recurso, podemos apontar a primeira visita de Fernando Pessoa a Ricardo Reis. O cenário se encontra na penumbra e apenas uma fresta de luz aparece embaixo da porta do quarto 201, simbolizando a chegada fantasmagórica do ortônimo. Na sequência seguinte, pode-se observar apenas o vulto de Pessoa e a fresta de luz – seria o criador uma luz na vida da criatura, ou sua(s) sombra(s)?

Ainda acerca das sombras, no filme, ao comentar com Reis que depois de morto não consegue mais se ver no espelho, não obstante ter consciência de que está a mirá-lo, Pessoa escuta do médico: “No entanto, tem sombra”. Ao que rebate, de imediato: “É tudo que tenho”. Essa resposta do poeta, a depender do repertório do espectador, espalha-se pelos mais de 127 sombras – ou heterônimos – que ele criou ao longo de sua trajetória.⁵

Ademais, pode-se mencionar a festa de carnaval, em que, após combinar com Fernando Pessoa que eles se encontrariam na rua e que o último estaria fantasiado de morte, Ricardo Reis protagoniza uma sequência persecutória e angustiante, já que não consegue encontrar seu amigo, muito embora queira enxergá-lo em cada um dos foliões que se disfarçavam de morte – um macacão preto com costelas desenhadas na cor branca, que também enfatizava a noção de claro e escuro, de luz e sombra.

Aqui também revisitamos a questão tipicamente pessoana da máscara, do fingimento, da persona, da busca por si e por outros, que é retratada em uma sequência com ares de *thriller* e que revela o sentimento de angústia, de medo e de abandono daquele personagem que via em seu amigo/criador a firmeza para seguir adiante ou para permanecer com segurança, inclusive perguntando-lhe expressamente no filme: “Haverá alguma coisa que só a mim pertença?”, pelo que Fernando Pessoa lhe responde: “Provavelmente nada”.

Outra sequência em que o jogo de luz e sombra aparece de forma significativa é aquela apresentada na cerimônia que exalta os governos totalitários da época, enaltecendo especialmente a ditadura de Salazar, como se pode observar, no frame que segue adiante, nas faixas carregadas pelo público

5 José Paulo Cavalcanti Filho, em sua obra *Fernando Pessoa: uma quase autobiografia* (2011), para além dos três heterônimos mais conhecidos e com obra mais extensa, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, e do semi-heterônimo autor do “Livro do Desassossego”, Bernardo Soares, localizou 127 heterônimos com uma produção literária menos numerosa.

exaltado, que brada frases de apoio e devoção. Aliás, o ditador surge constantemente, no filme, seja com suas medidas publicadas nas notícias de jornal lidas quase diariamente por Reis, seja na foto estampada na parede da sala do oficial do Governo que notifica Reis para prestar-lhe esclarecimentos acerca do seu retorno a Lisboa. Em todas as ocasiões, o jogo de luz guia imediatamente os olhos do espectador para esses signos que remetem ao cenário político português da época retratada na narrativa.

Figura 3 - Faixas em defesa do regime totalitário em destaque



Fonte: Ar de filmes, 2020.

Figura 4 - A suástica, no plano de fundo, em destaque



Fonte: Ar de filmes, 2020.

Outro efeito visual impactante na película é que, à medida que se aproxima a hora da partida final de Pessoa, já anunciada desde o começo dos diálogos, quando ele finalmente iria se desvincular do mundo dos vivos e, portanto, cessar as visitas a Ricardo Reis, ele vai ficando translúcido, como se estivesse desvanecendo, tomando uma aparência mais etérea e menos humana. Essa noção é verbalizada no romance de Saramago, mas, indubitavelmente, muito mais comovente quando apreciada na espetação do audiovisual.

O mesmo raciocínio se dá com Ricardo Reis, quando ele se apercebe sem ganas de se posicionar diante das demandas que lhe aparecem: um filho, fruto de uma relação fortuita com uma empregada, prestes a nascer, a impossibilidade de corresponder aos anseios de uma jovem apaixonada, de família abastada, mas que ambiciona um amor tradicional, a efervescência política que lhe requer tomada de partido, e o fato de se sentir um estrangeiro em sua própria terra natal. Ao se dar conta dessas questões, o protagonista começa a refletir sobre a chance de acompanhar seu amigo, em uma viagem definitiva, e, com isso, passa a ficar, como ele e paulatinamente, cada vez mais transparente.

Figura 5 - Efeito de transparência aplicado em um Ricardo Reis que prefere desvanecer a enfrentar suas questões



Fonte: Ar de filmes, 2020.

Em relação à *mise-en-scène*, ou seja, ao controle sobre o que aparece no filme, o que abrange elementos como cenário, iluminação, figurino e comportamento dos personagens (BORDWELL; THOPMSON, 2013), cumpre destacar a presença constante dos espelhos nos cômodos em que Reis e Pessoa

se encontram, tanto no hotel quando na casa que o médico passa a residir em momento posterior.

O objeto tem destaque nas tomadas realizadas no quarto de Reis e é ressaltado em alguns diálogos entre os personagens, ocasiões em que Pessoa lamenta não mais possuir reflexo, uma vez que está morto, e se posiciona diante do espelho com olhar de comoção, que é acompanhado por Reis, na tentativa consolar o amigo, minimizando a sensação de desconforto.

Nesse contexto, implicitamente, temos a referência ao poema “Não sei quem sou, que alma tenho”, do ortônimo, em que o sujeito lírico se utiliza de um símile, para se apresentar: “Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.” O encontro entre Reis e Pessoa e os diálogos realizados, muitas vezes diante de um espelho, podem simbolizar as imbricações entre o poeta e seus heterônimos, entre o criador e suas múltiplas criaturas.

Temos, ainda, no âmbito dessa discussão sobre os espelhos, uma ligação com as ideias de dialogismo, delineadas por Bakhtin apud Stam (1992, p. 17), quando afirma que “o eu necessita da colaboração de outros, para poder definir-se e ser ‘autor’ de si mesmo.”

Assim, por meio da análise dos dois meios semióticos, podemos propor uma observação das diversas faces dos espelhos que refletem as relações construídas por Ricardo Reis em seu trajeto ficcional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análises dos objetos, pudemos mapear as possibilidades de leituras transtextuais das obras, tomando como eixos norteadores a categoria personagem, materializada por Ricardo Reis, e a adaptação fílmica. Sob essa perspectiva, pudemos observar um personagem idealizado para se apresentar em apartado do seu criador originário – Fernando Pessoa –, mas que segue sempre com ele, em um viés polifônico, e parece extrair dessa convivência intensa, que se perpetua no além-túmulo, a sua própria sobrevivência.

Longe de “usar estereótipos simplificadores para analisar a obra” (MOUSINHO; SILVA, 2017, p. 17), uma vez que o texto de Saramago requer, para uma plena compreensão, do leitor/espectador um horizonte de expectativas que passa pela noção de fatos históricos e pelas inúmeras referências literárias que a obra possui, pretendemos, neste trabalho, pontuar, à luz da teoria da adaptação e respeitando as diferentes naturezas semióticas dos objetos artísticos, a produção e a ampliação de sentidos que os recursos utilizados no

audiovisual lograram, bem como uma proposta de leitura do percurso ficcional de Ricardo Reis.

REFERÊNCIAS

AZERÊDO, Genilda. Alguns pressupostos teórico-críticos do fenômeno da adaptação fílmica. In: **Estudos comparados: análises de narrativas literárias e fílmicas**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2012.

BOTELHO, João. **João Botelho adapta para cinema “O ano da morte de Ricardo Reis”, obra literária de José Saramago**. Disponível em: <https://www.comunidadeculturaearte.com/joao-botelho-adapta-para-cinema-o-ano-da-morte-de-ricardo-reis-obra-literaria-de-jose-saramago/>. Acesso em 02 out.2020.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas: Ed. Unicamp, 2013.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CAVALCANTI FILHO, José Paulo. **Fernando Pessoa: uma quase autobiografia**. São Paulo: Record, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Edição Vivas Vozes, 2010.

GOMES, Paulo Emilio Sales **A personagem cinematográfica**. In: A personagem de ficção. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MAZDON, Lucy. **Remakes, Sequels and Prequels**. Disponível em: <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0128.xml>. Acesso em: 13 fev.2020.

MOUSINHO, Luiz Antonio; SILVA, Leonardo Gonçalves. **Adaptação literária no cinema como processo dialógico: o caso de Morte em Veneza**. Disponível em:

<http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/766>. Acesso em: 02 mar.2021.

O ANO da morte de Ricardo Reis. [trailer] Direção de João Botelho. Lisboa: Ar de Filmes, 2020. Disponível em: <https://www.ardefilmes.org/AMRR/#trailer>. Acesso em 10 out.2020.

O ANO da morte de Ricardo Reis. Direção de João Botelho. Lisboa: Ar de Filmes, 2020. Disponível, na 43.ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em: <http://43.mostra.org/br/filme/10153-O-Ano-da-Morte-de-Ricardo-Reis>. Acesso em: 23 out.2020.

PESSOA, Fernando. **Dividiu Aristóteles a poesia em lírica, elegíaca, épica e dramática.** Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3007>. Acesso em: 03 out.2020.

PESSOA, Fernando. **Obras em prosa.** Vol. un. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis.** São Paulo. Companhia das Letras, 2010.

STAM, Robert. **Bakhtin:** da teoria literária à cultura de massa. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Ática, 1992.

STAM, Robert. **Teoria e Prática Da Adaptação:** da fidelidade à intertextualidade. In: Corseuil, Anelise. (ed.) Ilha do Desterro: film boyond boundaries. Florianópolis, n.51, julho/dezembro 2006.