

LABIRINTOS MULTIPLICADOS, VIAGENS (IM)POSSÍVEIS: UMA LEITURA DO ROMANCE *O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS*, DE JOSÉ SARAMAGO

Amanda Massante Peixoto Tracera¹

RESUMO: A este artigo interessou a análise de alguns dos diversos labirintos evocados a partir da leitura do romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e a (im)possibilidade de travessia desses labirintos por Ricardo Reis. A partir da subversão do discurso histórico empreendida por José Saramago em seus romances, procuramos observar os motivos pelos quais Ricardo Reis, enquanto seu personagem, não é deslocado da sua condição de observador do mundo, apesar do constante contato com figuras que permitem essa mudança de postura. Para isso, toma-se como ponto de partida o romance *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), do mesmo autor, e a construção do personagem H. em um momento diferente da ditadura salazarista, embora não se pretenda construir uma leitura comparativa entre os dois romances. Usando como base teórica pensadores da Nova História e pesquisadores da obra de Saramago, concluímos que, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, o que se empreende é uma possibilidade de travessia que não se completa efetivamente porque não pode, uma vez que Ricardo Reis opta, ainda que inconscientemente, pela ilusão de ordem do mundo e não pela sua transformação. **PALAVRAS-CHAVE:** *O ano da morte de Ricardo Reis*; José Saramago; Labirinto.

ABSTRACT: This article was interested in analyzing some of the various labyrinths evoked from reading the novel *The year of the death of Ricardo Reis*, and also the (im)possibility of Ricardo Reis crossing these labyrinths. From the subversion of the historical speech, undertaken by José Saramago on his novels, we seek to observe the reasons why Ricardo Reis, as Saramago's character, isn't dislocated from his condition of observer of the world, although he is constantly in touch with figures that allow this change of posture. To do so, this article take as a starting point the novel *Manual of painting and calligraphy* (1983), by the same author, and the building of the character H. in a different period of the salazarist dictatorship, although it is not the intention of this article to build a comparative reading between those two novels. Having as theoretical basis some thinkers of the New History and researchers of the work of Saramago, we concluded that, in this novel, what is undertaken is a possibility of crossing the labyrinths that doesn't complete itself because it can't, once Ricardo Reis chooses, even if unconsciously, the illusion of order of the world, rather than its transformation.

KEYWORDS: *The year of the death of Ricardo Reis*; José Saramago; labyrinth.

“Todas as linhas humanas são tortas, tudo é labirinto”.
(José Saramago, *Manual de Pintura e Caligrafia*)

Nas páginas infinitas do seu livro de areia ou, antes, nos corredores infinitos da sua biblioteca de Babel, Jorge Luís Borges recria a fantástica relação de espelho entre a literatura e o universo, entre a página a escrever e o mundo a explorar. Diante de volumes a perder de vista, o leitor borgeano sobe escadas que se multiplicam, folheia exemplares mil, descobre novas portas e novos andares, desloca-se entre passagens idênticas umas às outras. Para chegar ao livro, atravessa os caminhos apertados da interminável biblioteca; diante dele, é convidado a

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com ênfase em Literatura Portuguesa. Bolsista do CNPq. Contato: amandatracera@live.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6559847022005025>.

outra travessia, cujo destino é imprevisível, através dos percursos que só a linguagem permite. É, portanto, ao desbravar o largo labirinto de galerias hexagonais, não apenas leitor, mas viajante.

Também desbrava um labirinto o narrador e protagonista do *Manual de Pintura e Caligrafia*, de José Saramago. Feito de galerias construídas de pedra – os museus e paisagens italianas –, atravessa o personagem os seus jardins de veredas que se bifurcam e que o levarão, pela escrita, ao destino desconhecido e impensável. O narrador de Saramago, que é um “mau pintor” e que, diante da incapacidade de desvendar o outro, desvenda a si mesmo, oferece ao seu leitor também uma viagem – não apenas por telas, estátuas e narrativas, mas também para dentro do eu, a partir dos questionamentos que levanta e das ideias que apresenta.

Determinado a compreender a verdade sobre S., H. explora caminhos que antes recusava. Admite que

[...] se desta vez não pude limitar-me a lambuzar a tela segundo as vontades e o dinheiro do modelo, se pela primeira vez comecei a pintar às escondidas um segundo retrato do mesmo modelo, e se, também, pela primeira vez, venho repetir, ou tentar, escrevendo, um retrato que pelos meios da pintura definitivamente me escapou – a razão é o conhecimento. (SARAMAGO, 1983, s/p.)

É, portanto, diante do desejo de conhecer – ao outro e, depois, a si mesmo – que se inicia a travessia do dito labirinto. Seja pelo retrato, pela pintura² ou pela escrita, H. empreende uma verdadeira viagem, na qual tanto ele, à maneira clássica do herói³, quanto o leitor se transformam, e da qual retornam modificados.

Quase dez anos depois, surge na literatura de Saramago outro protagonista viajante que se encontra diante das portas de um labirinto particular: Ricardo Reis, retornado à Portugal após a morte de Fernando Pessoa, desembarca do Highland Brigade e pisa em ruas cuja memória, embora ainda o permita saber onde está, já não corresponde mais à realidade. Pede ao taxista

² Cabe diferenciar os retratos das pinturas, como faz H. em sua narrativa. Ao assumir que “a pintura não é nada disto que eu faço” e que a sua preocupação é retratar uma “semelhança melhorada” (SARAMAGO, 1983, p. 45) de seus modelos, o narrador parece compreender o afastamento existente entre a *representação* e a *arte*. Há, portanto, a partir dessa declaração, uma quebra com o pacto horaciano de reprodução do real na pintura ou na literatura. Mais que a *mimesis*, que lhe cabe enquanto retratista, a pintura seria, para H., a recriação do que ele vê, a interpretação da verdade.

³ Fazemos referência ao livro *O herói de mil faces* (1989). Nele, Joseph Campbell elabora, a partir de uma perspectiva psicanalítica, uma espécie de roteiro cíclico para os mitos. De acordo com o autor, eles se dividem em três partes – a Partida, a Iniciação e o Retorno –, sendo a segunda o momento em que o herói passa por uma série de provações. A partir das dificuldades e com a ajuda de uma figura que ele encontra durante a sua jornada, o herói adquire o conhecimento necessário para modificar a sociedade onde vive.

que o leve para um hotel “que fique perto do rio” (SARAMAGO, 2017, p. 13), sem, no entanto, escolher um em específico, e, depois de instalado, transita pelas ruas portuguesas como se estivesse sempre deslocado, em trânsito, a procurar. É, afinal, um espectador do mundo.

Se, para H., estar diante do desconhecido servia como motor para a transformação, possível apenas a partir da busca por conhecimento, para Ricardo Reis, no entanto, o desconhecimento da realidade que passa a integrar valerá como uma razão para o isolamento e para a confiança absoluta nas vozes de autoridade dos jornais. Enquanto H. captura os discursos que o cercam e os compreende como manifestações várias de uma mesma ideia de verdade, Reis se retrai à condição de se contentar com o espetáculo do mundo e, aos poucos, silencia.

A este artigo não coube iniciar uma comparação entre os protagonistas do *Manual de Pintura e Caligrafia* e d’*O Ano da morte de Ricardo Reis*. Contudo, partimos das experiências e da construção de H. para pensar a existência de Reis e a elaboração do seu romance por José Saramago, usando como ponto de partida os diferentes tempos da ditadura de Salazar que as narrativas têm como pano de fundo. Através dessa organização histórica, pretendeu-se pensar as razões pelas quais a travessia do labirinto diante do qual se encontra H. é possível, enquanto a de Ricardo Reis não o parece ser.

Se, diante do mesmo incômodo – o Portugal sob a ditadura –, em *Manual de Pintura e Caligrafia* Saramago constrói um narrador-personagem que questiona o fazer artístico e a própria existência em tempos de repressão, em *O ano da morte de Ricardo Reis* o que ele nos oferece é um protagonista que se afasta dos ideais de rompimento com a ordem imposta pelo regime e, em vez de questionar, contempla. Enquanto o primeiro empreende a dura caminhada pelas galerias de pedra, carregando consigo o fio da escrita, o segundo, embora autor das odes, espera à porta do labirinto.

Considerações sobre a história: um breve interlúdio

Os limites cada vez mais tênues entre a literatura e a História, ou, para melhor explicar, a relação de inegável proximidade entre os fatos e a ficção têm sido alvos de discussões há anos. Para Paul Ricoeur (2003, p. 3), a História “pode, no máximo, fornecer construções que ela declara serem reconstruções”, e, para LeGoff (1990, p. 535, grifo meu),

[...] o que sobrevive [no discurso histórico] não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma **escolha** efetuada quer pelas forças que operam

no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores.

Somam-se, ainda, aos pontos de vista expostos, as teses de Benjamin (2012, s/p), para quem “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele foi’. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo”. Desse modo, pode-se afirmar que a História, embora munida de um aparente compromisso com a verdade, é a narrativa de apenas uma das várias possíveis verdades sobre um mesmo fato, e seu discurso está, geralmente, atrelado às forças de poder responsáveis por organizá-lo. Caberia, portanto, à literatura representar as outras verdades possíveis, cuja existência é ignorada pelas figuras de autoridade.

De acordo com Teresa Cerdeira (2018, s/p), o texto de Saramago

[...] não se trata de um texto que, enquanto ficção, tangencia o histórico porque utiliza informações verídicas que, eventualmente, são objeto da História, mas de um discurso que, em sua execução e propósito, se revela organizador da História por intermédio do ficcional. O texto pretende-se histórico e como tal se constitui.

A isso equivale dizer que, mais do que uma narrativa que pensa a História e, a partir dela, cria a ficção, os textos saramaguianos são perversões do discurso⁴ histórico em si. Se “não há monumento de cultura que não seja também documento de barbárie” (BENJAMIN, 2012, s/p.), o que Saramago parece se propor a fazer nos seus romances é usar o monumento da História⁵ – isto é, o seu discurso – para evidenciar como ele acolhe também, embora de maneira implícita, a barbárie – da qual é, de fato, absolutamente indissociável.

Valendo-se de momentos históricos específicos, Saramago constrói narrativas que buscam pensar a existência humana daqueles que, ao contrário dos barões assinalados, não são cantados e lembrados. Porém, mais que um espaço para os esquecidos, ele elabora romances que se propõem a questionar os próprios períodos históricos narrados. Usando as datas, os fatos

⁴ A “perversão do discurso” aqui mencionada deve ser entendida em conformidade com o proposto pela semiologia literária de Barthes (1980).

⁵ A escolha da palavra “monumento” dá-se a partir da aproximação entre o documento e o monumento feita por LeGoff, no capítulo “Documento/Monumento” do livro *História e Memória*. Se, para o autor, “o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado” e “tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação [...] das sociedades históricas [...] e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos” (LEGOFF, 1990, p. 535-6), então o discurso histórico pode ser tomado como um monumento da História, mais que apenas como um dos seus documentos. Além disso, para Foucault (*apud* LEGOFF, 1990, p. 546), “[...] a história é o que transforma os documentos em monumentos e o que, onde dantes se de se decifravam traços deixados pelos homens, onde dantes se tentava reconhecer em negativo o que eles tinham sido, apresenta agora uma massa de elementos que é preciso depois isolar, reagrupar, tomar pertinentes, colocar em relação, constituir em conjunto.”, como se propõe a fazer Saramago em seus romances. (Grifos do autor.)

e as figuras do poder de um momento particular, marcado nos calendários e nos livros de História, Saramago desloca o olhar do leitor, promovendo, à sua maneira, uma viagem por mares nunca dantes navegados.

Ricardo Reis e Portugal, labirintos que se multiplicam

A longa travessia de H. pelos caminhos confusos em busca de conhecimento e da “verdade” termina na simbólica data de vinte e cinco de abril de 1974, dia da queda definitiva da ditadura em Portugal. A sua aparente obsessão com a apreensão da verdade sobre S. – e, depois, sobre si mesmo – pode ser lida como uma consequência do momento histórico em que o romance se inicia, de modo que o discurso do protagonista é um eco do discurso oficial do regime ditatorial: o de que existe apenas um ponto de vista para compreender o mundo – aquele oferecido pelo poder.

Ao encontrar S. e, diante da sua figura impenetrável, perder o controle que exerce sobre os seus modelos no ateliê, H. perde também, lentamente, a noção de que existe apenas uma forma de ler o mundo. Seus encontros com as figuras femininas – Adelina, Olga e M. – são marcados pela relutante conscientização de que ele não é um homem capaz de dominá-las e reduzi-las ao papel que deseja – a amante apaixonada, a secretária infiel, a revolucionária preocupada com o irmão. Além disso, o protagonista é levado ao confronto direto, por meio de António – seu amigo capturado pela P.I.D.E. –, com as forças autoritárias do regime, e, conseqüentemente, com a sua impotência diante delas. Assim, aos poucos, H. se destitui do seu objetivo inicial de capturar e reduzir os fatos a uma verdade única, conhecendo-se cada vez mais e permitindo-se descobrir outros discursos, outros caminhos, até que acorda com a notícia de que o autoritarismo já não é mais a ordem portuguesa porque o regime de Salazar fora derrubado por um golpe militar.

Ricardo Reis, por sua vez, inicia sua história nas semanas finais do Portugal de 1935, e a termina apenas nove meses depois, em 1936. Monarquista conservador, não parece, em um primeiro momento, verdadeiramente incomodado com os novos princípios de ordem sob os quais seu país está inserido, e, dado que não lhe interessam as revoltas populares do Brasil, de onde parte, mostra-se até satisfeito com a nova organização política, de modo que aceita como verdadeiros os discursos que ela faz circular, e não questiona, sobretudo à princípio, as violências ou os posicionamentos sobre os quais lê, resignando-se com explicações superficiais

dadas pelos jornais e pelos homens do poder e com a consciência de que o mundo caminha como deveria.

Entretanto, é também pelos encontros que surge, em Ricardo Reis, uma inquietação. Seja a partir de Lídia, musa das odes transformada em mulher a dias, ou de Marcenda, com sua mão imóvel e seu jeito quieto, ou mesmo de Fernando Pessoa, fantasma que o visita, Ricardo Reis não pode fugir ao confronto com a realidade que se afasta consideravelmente das notícias que lê. Entretanto, diante da desordem do mundo e da perspectiva de que, portanto, não basta se contentar com o seu espetáculo, o que Reis empreende não é, como no caso de H., uma busca por conhecimento e a travessia do labirinto de pontos de vista em que se encontra, mas o recolhimento, a confusão.

Aparecida de Fátima Bueno (1994, p. 30), afirma que

[...] o heterônimo neoclássico encontra-se irremediavelmente preso diante de contradições que não consegue resolver: o desejo da consciência e a certeza de que este desejo só traz o sofrimento, o que o leva em outros momentos a querer a total inconsciência; o impasse entre a vontade de agir, para mudar o rumo das coisas, e a consciência de que toda a ação é inútil.

A diferença entre as posturas encontra, contudo, mais uma justificativa, para além do caráter contemplativo de Ricardo Reis. Uma vez que Saramago utiliza a própria História para repensá-la, conforme mencionado, também seus personagens sofrem os efeitos de estarem inseridos em um determinado momento histórico, e não em outro. Seus narradores – vozes capazes de viajar no tempo e de possuir opiniões políticas claras – moldam os cenários em que os protagonistas dos romances aparecem, moldando, dessa forma, também os próprios protagonistas e as suas possibilidades de ação.

H., inserido em uma ditadura que lentamente se tornava impossível de manter, em um Portugal marcado pelas crises econômicas, pelas tentativas de revolução, pela emigração e pelo sentimento geral de descontentamento com o regime, pode lentamente se desprender dos discursos que se querem absolutos e iniciar a sua longa jornada de conhecimento. Cabe lembrar, inclusive, que é ele próprio o narrador da sua história, em uma autonomia incomum nos romances saramaguianos. Assim, ao lentamente ser destituído de poder sobre as narrativas que compõe para si mesmo, ele é também impelido a abdicar da noção de que as demais narrativas que o cercam, inventadas por outras vozes, também podem indicar apenas uma interpretação do mundo, em vez da sua totalidade.

Ricardo Reis, por sua vez, desembarca no Portugal de meados de 1930, que, nas palavras de Fernando Rosas (1998, p. 19), era

[...] essencialmente rural, mas longe da reforma agrária, onde se articulavam, contrastando, um oceano miserável e subprodutivo de pequenos agricultores, camponeses semiproletários e assalariados e uma influente oligarquia agrária, ciosa da conservação dos seus privilégios; onde um pequeno núcleo de indústrias e industriais modernos ombreava com uma legião de pequenos industriais e artesãos, servidos por um proletariado sobreexplorado, em larga medida ainda semicamponês, quando não pelo trabalho gratuito de mulheres, filhos e aprendizes; com uma poderosa elite de grandes financeiros escorados no import/export e no comércio colonial, dos quais dependia quase todo o resto, designadamente a multidão de pequenos e médios comerciantes de todos os ramos; onde, nas poucas cidades dignas desse nome, por sobre um sector terciário essencialmente tradicional, pontificava um restrito escoce universitário ou de quadros das Forças Armadas, ligados às profissões liberais, à terra ou aos negócios, monopolizando praticamente a vida política e a alta burocracia do Estado ou da administração local. Uma sociedade onde, sob os efeitos da crise, quase todos ‘os que tinham alguma coisa de seu’ se voltavam para o Estado, exigindo ou suplicando a tutela protectora dos seus variados e contraditórios interesses.

Em meio à crise do país e dada a essência da figura de Ricardo Reis – elaborada por Fernando Pessoa e da qual nem José Saramago, nem seu narrador poderiam, ainda que tentassem, se afastar –, atravessar o labirinto em busca de conhecimento não era verdadeiramente uma opção. Vale lembrar que o período do ano de 1936 em que se narra a história é também marcado pela ascensão e consolidação de outros regimes totalitários – o de Hitler, o de Mussolini –, além de abranger também o início da Guerra Civil Espanhola, elemento chave para algumas construções dentro do romance.

Portanto, ainda que o desconforto o atormentasse, afundando-o em hábitos que não eram os seus e representavam, de alguma forma, também uma desordem – como dormir com a roupa do dia, não fazer a barba pela manhã, não escrever, etc. –, Reis não tinha o espaço necessário para transformar-se, de repente, em uma figura ativa, rebelde contra as forças de poder que, se sempre defendera, agora, ainda que questionasse, não poderia efetivamente derrubar.

Para Maria Carolina de Oliveira Barbosa Gama (2017, p. 97),

O autor de *O ano da morte de Ricardo Reis* apropria-se do heterônimo pessoano para tentar transformá-lo em personagem que não apenas olha, mas vê, e que mais que vê, repara em uma Lisboa atrasada, retrógrada, cuja participação no cenário da década de 1930 deveria ser mais que o simples limitar-se àquilo que é informado pelos jornais da época. O discurso construído pelo criador da heteronímia é retomado para ser problematizado, o que fundamenta, inclusive, as constantes aparições de Fernando Pessoa no Hotel Bragança e, depois, na casa do Alto de Santa Catarina. Todavia, a forma

como se dá a apropriação do discurso do heterônimo revela uma relação com o cenário europeu daquele momento da história: manter-se no alheamento significava estar em descompasso com aquela situação conturbada. Dessa forma, José Saramago escreve um Ricardo Reis que caminha em direção à posse de uma voz que se alinhe (ou que sucumba) à verdade de uma Europa em que ficar imparcial é tarefa quase impossível.

A tentativa de transformação anunciada pela pesquisadora, no entanto, não se completa. Ricardo Reis, conforme é convidado a ver e reparar, abdica das suas posições, volta aos jornais, anuncia: “tenho que acreditar que é verdade o que eles me dizem, um jornal não pode mentir, seria o maior pecado do mundo” (SARAMAGO, 2017, p. 400). Opta, portanto, ainda que não conscientemente, pela aparente ordem do mundo, a única que pode, de fato, contemplar, sem que seja removido da sua condição de sábio. Assim, mantém-se afastado do labirinto que poderia atravessar – como faz H. –, em recusa absoluta pelo conhecimento que essa travessia revelaria, não apenas sobre o Portugal que agora habita, mas também sobre a pessoa que agora, a partir da morte de Fernando Pessoa, passa a ser.

Mesmo diante do labirinto, Reis não se predispõe a atravessá-lo, seja porque acredita que “ser consciente é ser infeliz” (LOURENÇO, 1981, p. 49), seja porque não encontra forças para lutar contra a sua natureza de observador do mundo. Em posse do seu *The God of the Labyrinth* – um labirinto intertextual e que concentra, em escala menor, as dificuldades que o protagonista saramaguiano passa a enfrentar a partir do seu retorno –, não consegue encontrar sequer a motivação necessária para viajar pelas páginas imaginárias de Borges, e por vezes deseja poder voltar ao navio de onde o tirou para recolocá-lo em sua prateleira, abandonando-o e, ao mesmo tempo, tirando dos próprios ombros a responsabilidade de desbravá-lo.

A relação entre Ricardo Reis e o livro que ele carrega sob o braço, retirado do seu lugar na biblioteca do Highland Brigade “por engano ou esquecimento” (CERDEIRA, 2018, s/p.) e nunca efetivamente lido, merece a atenção do leitor justamente porque intensifica a recusa de Reis em explorar um labirinto, ainda que ele, na verdade, não exista – ou, melhor dizendo, exista apenas em si mesmo. *The God of the Labyrinth*, escrito por Herbet Quain, é uma obra ficcional criada por Borges nas suas *Ficções*: funciona como um romance policial cuja solução final se apresenta equivocada a partir da presença de uma simples frase – “Todos acreditaram que o encontro dos dois jogadores de xadrez tinha sido casual” (BORGES, 2016, p. 64) –, que, por sua vez, remete a uma das odes de Reis, “Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia”, usada por Saramago na construção irônica do fim da Guerra da Etiópia anunciada por Mussolini e

reproduzida pelos jornais.⁶ Se entrasse nesse emaranhado de narrativas e versos ao ler o livro, o Reis saramaguiano seria obrigado a lidar com enorme desconforto, porque se assemelha ao jogador de xadrez que deixa que gritem, morram e sofram os povos distantes enquanto permanece concentrado na sua partida. Como mero observador, seria obrigado, portanto, pela literatura, a reconhecer a sua parcela de culpa nos eventos do mundo: fosse no assassinato do romance, fosse no sofrimento dos seus iguais.

Parado frente às portas das galerias de pedra que não se propõe a explorar, o questionamento que Reis parece fazer (e também negar) ao longo do romance não diz respeito somente a Portugal ou ao discurso da História, embora esses também apareçam, mas a ele mesmo. Nascido “do estilhaçamento do espelho existencial de Pessoa” (CERDEIRA, 2018, s/p), Saramago o coloca em um mundo onde sua força criadora já não mais existe, e, portanto, cabe somente a Reis descobrir o que sobra de si, quem ele de fato é. Para Cerdeira (2018, s/p.),

[...] o questionamento de Ricardo Reis será redimensionado, passando de individual a coletivo. A sua [do romance] proposta é lançar o personagem num emaranhado social, político, ideológico, alargando a sua inquietação para algo como “quem sou eu aqui?”

Dessa forma, portanto, Reis se vê diante de três labirintos: ele próprio, o Portugal para o qual retorna e, enfim, ele próprio inserido nesse novo Portugal. Mais do que tentar descobrir quem é, ou se a realidade que vê é devidamente representada nos jornais que lê, precisa compreender como agir e como pensar diante desse outro país, dessa estranha cidade de Lisboa.

As viagens (im)possíveis

O ano da morte de Ricardo Reis inicia-se na contramão do discurso camoniano, anunciando, desde a primeira linha, que as viagens empreendidas por Ricardo Reis não serão equivalentes às corajosas travessias outrora cantadas. Ao desembarcar onde “o mar acaba e a terra principia”⁷ (SARAMAGO, 2017, p. 7), o avesso do herói criado por Saramago está

⁶ “E terminou a guerra da Etiópia. Disse-o Mussolini do alto da varanda do palácio, Anuncio ao povo italiano e ao mundo que acabou a guerra [...], No estado actual do mundo, a manutenção ou agravamento das sanções contra a Itália poderia ter tido como consequência uma guerra hedionda, sem disso resultar o menor proveito para o povo etíope. Tranquilizemo-nos, pois. Guerra, se a houver, guerra será, por ser esse o nome, mas não hedionda, como hedionda não foi a guerra contra os abexins. [...] Addis-Abeba está em chamas, as ruas cobertas de mortos, os salteadores arrombam as casas, violam, saqueiam, degolam mulheres e crianças, enquanto as tropas de Badoglio se aproximam.” (SARAMAGO, 2017, p. 304-5.)

⁷ A frase faz alusão ao verso terceiro da vigésima estrofe do Canto III d’*Os Lusíadas*: “Onde a terra se acaba e o mar começa” (CAMÕES, s/d, p. 116). Saramago, no entanto, inverte a proposição proferida, no poema, por Vasco da Gama ao falar de Portugal.

despido das grandiosidades e da coragem porque é, afinal, “o intelectual de mãos limpas” (CERDEIRA, 2018, s/p), um sábio observador.

Viaja, mas não conhece, não desbrava, não questiona. Em um país de exploradores, cuja História se pauta na aventura épica das navegações e da descoberta de outras terras, Ricardo Reis faz o caminho inverso, cada vez mais para dentro, não à maneira Garretiana de viajar para o Alentejo em busca de conhecimento e de respostas para a crise que se instala em Portugal durante o momento da sua escrita, mas como se recusasse as inevitáveis transformações e o inescapável embaraçamento das suas meadas. Consequentemente, ao seu leitor também é negada a jornada, e lhe resta viajar e aprender sozinho, pelas palavras do narrador e pelos não-ditos de Ricardo Reis, acompanhado por esse protagonista que não o faz, ciente da ausência de um fio que lhe guie pelo labirinto.

Com os pés na terra e uma visão do rio, instalado no Hotel Bragança, Ricardo Reis encontra seu primeiro novelo de lã, um dos caminhos possíveis para atravessar o labirinto que é Portugal: é Lídia, sua musa inspiradora nas odes, quem o tira do espaço da ordem e o insere em um mundo dominado por um aparente caos. Nas palavras de Gama (2017, p. 68),

A cena em que Lídia chega ao quarto para limpar as poças de água feitas pela chuva faz com que, em um instante, o poeta modifique sua trajetória comum: ele que nunca embotara o gume rigoroso dos modos e das odes acaba por cometer dois “pecados”: sem perceber, dorme com a roupa que estava no corpo e compõe versos populares. Diante disso, resta-lhe a leitura dos jornais, que “por falar do mundo geral, servia de barreira contra este outro mundo próximo e sitiante”, que era propriamente o seu mundo, a sua existência.

Porém, mais do que desconsertar o poeta em seus hábitos, é a voz popular de Lídia que gera o incômodo de Reis diante do Portugal que agora ocupa. Seja através da voz do seu irmão, Daniel, seja por meio de seus próprios pensamentos, sua postura de mulher do povo e pelo povo é a responsável por tirar a certeza de que o que os jornais falam é a verdade absoluta, a única possível. Incentivando-o a questionar, a interpretar, a acreditar especialmente no que vê, Lídia o inquieta porque é “uma imagem na contramão do espetáculo do mundo” (GAMA, 2017, p. 69).

Se, antes, Lídia era uma criação das odes, a musa perfeita e clássica, agora ela aparece como um enfrentamento de si mesma, daquilo que Reis imaginou que seria. Afinal, no mundo em que vive, é impossível manter-se “à beira do rio”, sendo necessário mergulhar nas turbulentas águas. E é justamente por frustrar as expectativas de Reis que ela se mostra um caminho possível para a travessia do labirinto. Como afirma Cerdeira (2018, s/p), “[c]om ela,

tal como Teseu pelas mãos de Ariadne, poderia passar da alienação à participação, de heterônimo à personagem, de persona à pessoa, da ode ao romance, da morte à vida”. Isso se dá não somente porque Ricardo Reis poderia, com Lídia, aprender a questionar, mas porque é ela quem carrega o seu filho – figura que, nos revela o narrador, partirá para a guerra anos mais tarde e não retornará –, uma possível extensão de um novo Ricardo Reis, um potencial futuro que permitira que ele continuasse vivo através dos outros mas que, inevitavelmente, também o escapa.

Entre Lídia e a ordem, Reis opta pela segunda, mantendo-se sempre afastado das provocações ou confissões que ela lhe faz, evitando desenvolver com Lídia qualquer relação que saia do quarto do hotel ou dos cômodos reclusos da casa para a rua, para a realidade. À sua maneira, constrói com ela uma relação que só é possível incompleta, escondida em um espaço controlável pelo autor das odes, onde, diante de qualquer perturbação, pode ser encerrada sem muitos comentários, a não ser os das vizinhas, que não conseguem determinar se Lídia é, enfim, empregada ou amante. Antes que possa, portanto, cruzar as portas do seu labirinto, Ricardo Reis corta o fio de Ariadne que a outrora musa representa, e fica, mais uma vez, à espera.

Mais adiante no romance, embora seja uma figura que aparece mesmo antes de Lídia, seu outro caminho possível, agora para desbravar o labirinto que é ele mesmo, se apresenta: é Marcenda, que, apesar da mão imóvel, como se murcha, atende melhor ao papel de musa e existe em submissão. Oposto de Lídia, ela é a imagem da segurança e da ordem, e por isto seu impacto em Reis é tão profundo: porque representa uma alternativa real aos choques que, desde que desembarcou em Lisboa, passou a ter. Mas ela é, também, a centelha que faz com que Ricardo Reis crie, pela primeira vez na narrativa, não apenas uma postura ativa – pois passa a efetivamente deslocar-se do seu lugar-comum, como acontece na ida ao teatro ou, mais tarde, na inexplicável ida até Fátima, duas tentativas de arquitetar um encontro casual com Marcenda –, mas um vínculo emocional.

A figura extremamente feminina e delicada de Marcenda, porém, não se resigna inteiramente ao papel de observadora do mundo e, na relação que aos poucos estabelece com Ricardo Reis, é ativamente responsável por alguns dos seus encontros e, mais tarde, pelos bilhetes que trocam e que resultam, enfim, no beijo entre os dois. A postura ativa que assume em determinados momentos da narrativa permite que o leitor questione, aliás, até que ponto o seu papel de “boa menina” é, de fato, uma opção, e até que ponto ele é apenas uma imposição de seu pai sobre o seu corpo em parte inerte. Como se permitisse a si mesma questionar a ordem

de poder em que se encontra, Marcenda aceita a amizade e o carinho de Ricardo Reis, e, dessa forma, à sua maneira, ainda que por um momento breve, também não se adequa às regras do Portugal da sua época. Entretanto, tais ousadias não podem ser levadas por ela adiante, uma vez que se resigna ao papel de mulher subordinada. Assim, cabe a Ricardo Reis a atitude de tentar consumir a paixão que lhe devora.

O sentimento avassalador de Reis não é, contudo, o resultado de um amor verdadeiro por Marcenda, mas a consequência de uma completa solidão e desconhecimento de si mesmo. Após o beijo, é Ricardo Reis quem admite que não sabe se a beijou por amor ou desespero de não mais sentir o vazio que sente. Humanizado por Marcenda, apaixonado e capaz de sentir-se, agora, afetado pelos sentimentos do mundo, a confusão e a falta existentes em Reis desde o começo do romance começam a pesar mais, a se tornarem insuportáveis.

Por isto, quando ela lhe escreve dizendo ser incapaz de continuar a vê-lo, ele, embora movido pela vontade de responder-lhe a carta, se cala e se retrai: porque continuar a ter com Marcenda uma relação, qualquer que seja ela, significa continuar a ser afetado pelo mundo, a existir em desordem. Ainda que represente a realidade como Reis gostaria que ela fosse, e não como aos poucos percebe que é, a filha do Dr. Sampaio carrega em si e no romance que desenvolveria com ele também a necessidade de mudança no protagonista de Saramago e, portanto, visto que ele é sempre guiado pela vontade de manter-se observador, Reis não pode suportá-la, e, novamente, abdica dela, resignando-se à solidão.

Suas duas viagens possíveis, embora opostas, portanto, se fecham pelo mesmo motivo, e a Ricardo Reis resta apenas uma última viagem, a única da qual não pode fugir: a oferecida por Fernando Pessoa, de volta ao Cemitério dos Prazeres. Nas palavras de Cerdeira (2018, s/p),

[...] viver é partir em busca do fio de Ariadne, embora nem a todos seja dado o destino de Teseu. Para muitos a presença esmagadora do Minotauro anula a possibilidade da busca e deixam-se, então, devorar por terem sido incapazes de solucionar o grande enigma. Essa busca é, finalmente, mais uma imagem da luta contra a morte, o absurdo, a dor existencial. Sucumbir é morrer, é abdicar da saída, é submeter-se definitivamente ao desconhecido, é nunca decifrar o mistério.

Por não ser capaz de buscar, Ricardo Reis precisa resignar-se a acompanhar Pessoa ao único lugar onde a ordem ainda é absoluta. Com o labirinto que nunca explorou – e que, agora, já não poderá mais explorar, porque sabe que a visão é a primeira habilidade que se vai depois da morte – debaixo do braço, abandona, enfim, a Lisboa que o afeta, e volta a ser um mero observador do espetáculo do mundo, até, enfim, desaparecer por completo.

Considerações finais

A este artigo interessou uma proposta de leitura d'*O ano da morte de Ricardo Reis* que permitisse explorar alguns dos labirintos multiplicados e algumas das viagens (im)possíveis propostas por Saramago e empreendidas pelo seu personagem, Ricardo Reis. A partir da leitura do romance em diálogo com as obras de Jorge Luís Borges e com o outro romance de Saramago, *Manual de Pintura e Caligrafia*, procurou-se expressar os caminhos e os motivos pelos quais Ricardo Reis não atravessa os labirintos que se estruturam à sua frente, embora encontre, ao longo da sua estadia por Lisboa, figuras que lhe possibilitam tal atitude.

Partindo de uma perspectiva histórica – o Portugal dos anos de 1930 –, elaborou-se uma interpretação da narrativa que perpassa não apenas a subversão do discurso da História, feita por Saramago em todos os seus romances a partir de *Levantado do Chão*, mas também os questionamentos com os quais se deparam seus protagonistas e, conseqüentemente, seus leitores. Assim, exploramos: a condição de Ricardo Reis ao retornar para um Portugal desconhecido, sem a presença de uma figura central na sua construção – Fernando Pessoa; a tentativa de encontrar um lugar para estabelecer-se; os encontros com Lídia, que o incitam a sair da sua condição de mero observador do mundo e atravessar os labirintos da política portuguesa e dos questionamentos diante da barbárie observada no governo salazarista; os encontros também com Marcenda, que o fizeram desenvolver a postura ativa que lhe faltava diante da desordem do mundo e, junto dela, uma relação emotiva que permitia a ele sentir os efeitos dessa desordem; a escolha, diante da possibilidade de travessia de um labirinto, pela ilusão, pela postura de observador, pelo afastamento, pelo silêncio e pela solidão, e, enfim, pelo movimento de fuga e não de coragem; a única travessia que lhe restava, para o Cemitério dos Prazeres, acompanhado do fantasma prestes a desaparecer de Fernando Pessoa, o que representava o fim definitivo do incômodo e da confusão diante das incoerências entre o que via e o que lia nos jornais.

Por fim, cabe dizer que, diante da aventura que é atravessar as páginas saramaguianas, construiu-se, aqui, uma proposta de roteiro de viagem, pelo qual não se pretende esgotar as inúmeras leituras da obra literária, mas apresentar um dos fios possíveis de travessia desse labirinto literário.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da História”. In: _____. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2012. (E-book.)
- BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- BUENO, Aparecida de Fátima. *O poeta no labirinto: a construção do personagem em O ano da morte de Ricardo Reis*. Dissertação. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 1994. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269955>>. Acesso em: jun. 2019.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, s/d. 3ª edição.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1989.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Belo Horizonte: Moinhos, 2018. (E-book.)
- GAMA, Maria Carolina de Oliveira Barbosa. “Janelas que emolduram o rio.” In: _____. *Por entre janelas e à procura do discurso: as “vidas desperdiçadas” na narrativa de José Saramago*. Tese de Doutorado. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2GevTRo>>. Acesso em: jun. 2019.
- LEGOFF, Jacques. “Documento/Monumento”. In: _____. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão. p. 535-53. São Paulo: Editora UNICAMP, 1990.
- LOURENÇO, Eduardo. “Ricardo Reis ou o inacessível paganismo.” In: _____. *Fernando Pessoa Revisitado*. Moraes Editores: Lisboa, 1981. p. 47-67.
- RICOEUR, Paul. “Memória, história, esquecimento”. In: *Hauting Memories? History in Europe after Authoritarianism*. Budapeste, 2003. Conferência. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia>. Acesso em: jun. 2019.
- ROSAS, Fernando. *História de Portugal*. Volume 7: O Estado Novo (1926-1974). Org. José Mattoso. Editorial Estampa: Lisboa, 1998.
- SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. Lisboa: Editorial Caminho, 1983. (E-book.)
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

**Artigo recebido em agosto de 2019.
Artigo aceito em novembro de 2019.**