

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS, O TEMPO DE EVASÃO E O LABIRINTO

Virgínia Maria Gonçalves (UEL)

RESUMO: O artigo apresenta uma análise do romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, destacando a temporalidade vivida pelo personagem Ricardo Reis, como tempo de evasão, bem como a figura do labirinto, compondo na narrativa o espaço do jogo, com uma pluralidade de sentidos. A partir de contribuições teóricas derivadas da filosofia da história, particularmente, procurar-se-á compreender as “estratégias de fuga” do personagem central, como adesão ao tempo de “esquecimento”, que também se faz presente em diferentes linhas da historiografia, em diferentes épocas.

PALAVRAS-CHAVE: José Saramago, ficção e história, *O ano da morte de Ricardo Reis*.

A “metaficção historiográfica” tornou-se nos meios acadêmicos, nas últimas décadas, a chave-mestra para se compreender um significativo número de obras literárias entre as quais tem sido incluída a prosa de ficção de José Saramago, a exemplo de *Memorial do Convento*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *Historia do Cerco de Lisboa*, *Jangada de Pedra*, entre outras, que explicitam menos suas relações com fatos e personagens históricos conhecidos. Assim, seguindo o pensamento de críticos como Linda Hutcheon, na sua *Poética do Pós-Modernismo*, a safra literária obcecada pela História, na chamada pós-modernidade, apresenta uma tendência geral para a ficção auto-reflexiva e paródica que desestabiliza a segurança do relato historiográfico, nos moldes do romance histórico do século XIX. Mas, o que fica sempre para demonstrar, por parte dos leitores em geral e, sobretudo por parte dos especialistas, é a forma como uma determinada concepção de História se formaliza em cada obra literária, sem se fazer, necessariamente, apologia do discurso metaficcional como forma privilegiada de interpretação da História, capaz de dar conta, sempre, de suas contradições, na concorrência com os historiadores que não têm dúvidas, em geral, sobre a sua competência narrativa e não se pretendem, afinal, ficcionistas, imbuídos como estão de uma intencionalidade historiográfica.

Mas, além das contribuições dos críticos relacionados com a poética do pós-modernismo, recorreremos a outras fontes ligadas à filosofia da história para a compreensão do tempo na narrativa, tomando como referência, neste trabalho, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* de José Saramago, escritor português contemporâneo. Sabemos que a sua prosa de ficção, não apenas nesta obra, tem rompido com a temporalidade da narrativa tradicional, orientada pelo tempo-calendário, em que os eventos se sucedem linearmente. Em Saramago, ao contrário, a ênfase recai sobre o tempo vivido, como instante presente, em que a experiência da temporalidade humana se faz narrativa. E neste ponto vale a contribuição do filósofo Nietzsche das *Considerações extemporâneas II: Da utilidade e desvantagem da História para a Vida*. Nesta parte de sua obra o filósofo reflete sobre os limites da historiografia alemã do século XIX, marcada pela supervalorização da história, na linha positivista, que procurou afirmar-se como ciência, por um lado, e, por outro, transformou-se em uma nova “religião” que se pretendia redentora. Diante dessa radicalização do “homem histórico”, o antídoto do “esquecimento” seria necessário, como adesão a uma a-historicamente, para compensar os excessos da racionalidade e resgatar a plenitude do homem, “no limiar do instante”, na sua possível felicidade criativa, conforme o filósofo:

Quem não se instala no limiar do instante, esquecendo todos os passados, quem não é capaz de manter-se sobre um ponto como uma deusa da vitória, sem vertigem e medo, nunca saberá o que é felicidade e, pior ainda, nunca fará algo que torne os outros felizes. [...] Um homem que quisesse sempre sentir apenas historicamente seria semelhante àquele que se forçasse a abster-se de dormir, ou ao animal que tivesse que sobreviver apenas à ruminação e ruminação sempre repetida. (Nietzsche 1974: 66)

Reagindo, assim, à história positivista do seu tempo, o autor das *Considerações Extemporâneas* critica os chamados “homens históricos” que tencionam fazer ciência através da história “sem saber que a história não está a serviço do conhecimento puro, mas da vida.” (1974: 67) Para os ficcionistas da literatura esta reflexão nietzschiana pode ter um significado especial porque, como nos lembra Ricoeur, a apreensão do tempo pela imitação narrativa tem sido mais eficiente do que outras tentativas de abordagem da temporalidade pela reflexão sobre o seu ser, uma vez que o tempo é inapreensível. Assim, como nos lembra Reis, seguindo o pensamento de Ricoeur, a “narração seria uma abordagem indireta da temporalidade. Ela não diz o que ela é e nem o porque ela é, mas como ela se dá. O ciclo hermenêutico faria a apreensão do tempo, indiretamente” (1994: 142). É dessa

forma que a poética pode incorporar melhor o “esquecimento”, evocado por Nietzsche como vivência histórica, incorporando, na prática narrativa, as aspirações de uma história que tenta apreender, com outros objetivos e métodos, uma dimensão temporal menos atrelada aos acontecimentos passados, como obras concluídas e ordenadas cronologicamente segundo o tempo-calendário. Atuando nessa direção, boa parte da prosa de ficção a partir do século XX abdicou de uma perspectiva tradicional e monumental da história, na sua imitação narrativa, fazendo da desconstrução textual um caminho para a configuração narrativa a partir de uma outra perspectiva histórica. Esta ficção pode se identificar com a história crítica referida pelo filósofo, por oposição à história monumental ou tradicional também descritas por ele. A partir do pensamento nietzschiano aplicado à história, poderíamos afirmar que a consciência crítica, cada vez mais apurada, se infiltra na nova ficção historiográfica, redimensionando o seu tempo narrativo, dando maior ênfase ao tempo vivido. Mas vale lembrar que a ênfase sobre a história crítica, referida por Nietzsche, que esta não implica, necessariamente a anulação da história monumental, com o seu caráter épico, direcionada para a ação, ou a negação da história tradicional, em que se sobressai a tendência para a “veneração” do passado. Para que a desconstrução se efetive, através do princípio da destruição, operando como força regeneradora, não é necessário negar, de forma absoluta, as outras perspectivas históricas. Na atividade criativa, o princípio de destruição, fundamental para a revitalização da história (e também da arte narrativa), deverá manter relações diferenciadas com outras dimensões do tempo histórico que podem ser mais ou menos conservadoras, sem dispensar a participação do que Nietzsche chama de “esquecimento”, compreendido como abertura para formas inusitadas de vida.

Após estas considerações iniciais, procuraremos compreender no romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, de que modo o discurso ficcional absorve a história, sem se inscrever na tipologia do romance histórico na linha do século XIX. Na referida obra, (identificada nas suas citações pelas iniciais *AMRR*), os fatos históricos não são relatados na perspectiva da história monumental ou tradicional, como são compreendidos por Nietzsche, adotando o recuo no passado e a linearidade temporal. Ao contrário, no romance de Saramago a ação decorre no presente, como se estivesse sendo representada diante do leitor, permeada por um cruzamento de vozes que se enunciam sem se utilizar, na escrita, a pontuação convencional, separadas habitualmente por vírgulas, para indicar a mudança de interlocutores, em longos parágrafos. No romance destaca-se, como fio condutor da narrativa, o personagem Ricardo Reis, circulando pelo centro de Lisboa, durante o ano de 1936, depois de ter estado no Brasil por dezesseis anos. Incorporando o “pagão da decadência” criado por Fernando Pessoa, no

seu típico alheamento da realidade, este personagem será, novamente, aquele para quem, no canto [310] das *Odes*, “Não vale a pena/ Fazer um gesto./ Não se resiste/ Ao deus atroz/ Que os próprios filhos/ Devora sempre.” Da mesma forma, na ficção de Saramago o poeta neo-clássico retorna com a sua placidez (ou seu alheamento), na figura do “homem sossegado, alguém que se sentou na margem do rio a ver passar o que o rio leva, talvez à espera de se ver passar a si próprio na corrente” (AMRR 291), mostrando-se “alheio” e “indiferente”, como “espectador do espetáculo do mundo, sábio se isso for sabedoria, alheio e indiferente por educação e atitude, mas trêmulo porque uma simples nuvem passou” (AMRR 90). Para o personagem-heterônimo Ricardo Reis, as referências históricas que reportam ao salazarismo, ao nazismo, ao fascismo de Mussolini, à guerra na Etiópia, ao colonialismo, à guerra civil da Espanha, entre outros acontecimentos cruciais do século XX, não são desconhecidas pelo poeta marginal que busca, sem grande empenho, romper o isolamento em relação à realidade exterior, através da leitura de jornais, como o faz logo que chega ao hotel Bragança, em Lisboa: “Vou para cima, estou cansado da viagem, foram duas semanas de mau tempo, se houvesse por aí uns jornais de hoje, questão de me por em dia com a pátria, enquanto não adormeço” (AMRR 27-28) Mas a carga de informações dos “jornais cor de cinza, baços”, gera um entorpecimento no leitor que divaga entre notícias triviais, envolvendo inaugurações oficiais do Chefe de Estado, cheias, epidemias, curiosidades, como a da mais alta mulher do mundo, concursos de beleza, misturadas a operações na Etiópia, avanço das tropas italianas, operação para mudança de sexo de uma atleta, notícias sobre os bodos dos pobres (distribuição de presentes), pedido de sugestão ao redator sobre o canibalismo das cadelas... Enfim, a leitura que seria destinada a “por em dia a pátria” será, daí para a frente, um processo repetido de divagações, aprofundando, sempre mais, a sensação de “desterrado”, como o poeta se sente, num espaço cinzento, onde quase sempre chove, e onde os jornais são também “cor de cinza, baços”, como o tempo. O espaço estará, desde a chegada a Lisboa, dissolvido pelas águas de uma chuva que cai em forma de “temporal que recrudescer, desta noite não virá mais nada que se aproveite, chuva, vendaval em terra e no mar, solidão.” (AMRR 28) A “solidão” do estrangeiro em sua pátria deverá permanecer inalterada para o poeta que retorna do Brasil, depois longa ausência, incapaz de “por em dia a pátria”. O aparente domínio das informações (pelos jornais “baços”) não afasta o poeta das *Odes* do seu cotidiano, nem o leva a uma intervenção mais ativa no seu conturbado momento histórico (1936). É possível observar claramente que, nesse particular, ocorre a correspondência com o Reis de Pessoa, que também se afirma um “desterrado” por outras razões, na sua tentativa de recuperar o epicurismo dos clássicos antigos, deslocado do seu tempo, no contexto

cristão. O desterro da pátria tem um novo sentido para o poeta Ricardo Reis, na obra de Pessoa, como nos lembra Nery Garcez na leitura do poema [311]. A autora mostra que a idéia nuclear do desterro é uma obsessão do poeta neo-clássico de Pessoa. No romance, Saramago deverá retomá-la para o heterônimo que inspira o seu personagem. Vejamos, através das *Odes*, o desterro da pátria, como deslocamento do valores do passado, em alguns versos das Odes [318]: “Desterrado da pátria antiquíssima da minha / Crença, consolado só por pensar nos deuses, / Aqueço-me trêmulo / A outro sol que este.”

O “desterrado” de Saramago também continuará vivendo essa condição até o final, não por estar ausente da terra, mas por ser um permanente desterrado no mundo. Apesar da interminável leitura de jornais, o caos informativo não ilumina o seu campo de visão. O poeta da ficção incorpora melhor o jogador que, nas *Odes* de Ricardo Reis, mantém-se impassível durante uma antiga guerra da Pérsia, absorto em seu jogo. O espaço do personagem continua sendo o da margem, lembrando o “jogo contínuo” dos dois jogadores de xadrez, como nos lembra Nery Cortez:

Os jogadores situam-se à margem do tabuleiro. Nem longe nem dentro do espaço do jogo; e assim como Reis e Lídia estão à “beira-rio” [315] ou “à lareira” [324] ou “sentados ao pé um do outro” [315] ou, assim como na ode [310], além de “à beira-rio”, Reis também está “à beira-estrada”, ou na [373], à “beira-cova, poderíamos dizer que os jogadores estão à beira-tabuleiro. (1990: 32)

Saramago constrói o seu personagem Ricardo Reis como um destes parceiros do jogo, e é impossível exigir dele o abandono do “esquecimento” em que está imerso. O outro parceiro poderia ser Fernando Pessoa, o personagem-fantasma com quem dialoga. Mas Pessoa-personagem é um jogador atento que consegue detectar algumas traições do heterônimo devotado, no passado, à sua Lídia casta nas Odes. Assim, diante da relação nada idealista de Reis com a criada do hotel, o personagem fantasma não resiste a uma de suas múltiplas ironias: “Não me faça rir, é a primeira vez na vida que o ouço explicar-se a respeito de mulheres, ó sátiro oculto, ó ganhão disfarçado, Adeus caro Reis, até um destes dias, deixo-o namorar a pequena, você afinal desilude-me, amador de criadas, cortejador de donzelas. Estimava-o mais quando você via a vida à distância a que está” (*AMRR* 183). Os jogadores não podem, portanto, conhecer plenamente as manobras dos seus parceiros, mesmo que se trate de uma relação envolvendo criador. No jogo de palavras fica a tensão entre eles, apesar da aparente placidez do “jogo

contínuo”, lembrando a Pérsia num cenário de guerra em que “Ardiam casas, saqueadas eram/ As arcas e as paredes./ Violadas, as mulheres eram postas/ Contra os muros caídos./ Transpassadas de lanças, as crianças/ Eram sangue nas ruas...”[337]. O alheamento do poeta mergulhado no seu mundo ficcional retorna em outra dimensão em *Reis* de Saramago, geralmente envolvido por sombras ou névoas, visitado pelo fantasma de Fernando Pessoa, cada vez mais familiar ao poeta solitário, com o qual alimenta um diálogo intertextual que marca a relação entre os dois poetas, ao mesmo tempo familiares e distantes, tornando indistintas a vida e a morte. A narrativa remete, assim, ao fantástico, ao provocar no leitor, como lembra Todorov, uma hesitação entre a explicação natural e a sobrenatural da realidade, cabendo a ele um papel fundamental diante de uma enunciação que não configura o discurso “poético” ou o “alegórico”, e expressa uma hesitação entre realidade e a supra-realidade, na forma do estranho (explicável racionalmente) ou do maravilhoso (não explicável racionalmente):

Le fantastique implique donc une integration du lecteur au monde des personnages; il se définit par la perception ambiguë qu’a le lecteur même des événements rapportés. Il faut préciser aussitôt que, parlant ainsi, nous avons en vue non tel ou tel lecteur particulier, réel, mais une “fonction” de lecteur, implicite ou texte (de même qu’y est implicite la fonction du narrateur). La perception de ce lecteur implicite est inscrite dans le texte, avec précision que le sont les mouvements des personnages. (1970: 36)

Para o personagem Ricardo Reis, no romance de Saramago, a hesitação entre realidade e supra-realidade se manifesta em vários momentos e pode ser observada, de modo especial, na relação com Fernando Pessoa, como no instante em que o poeta morto entra no quarto do hotel de Ricardo Reis como “réstia luminosa”, indiciando um “acontecimento irregular”:

E é então que Ricardo Reis repara que por baixo da sua porta passa uma réstia luminosa, Ter-se-ia esquecido, enfim, são coisas que podem acontecer a qualquer, meteu a chave na fechadura, abriu, sentado no sofá estava um homem, reconheceu-o imediatamente apesar de não o ver há anos, e não pensou que fosse acontecimento irregular estar ali à sua espera Fernando Pessoa, disse Olá, embora duvidasse de que ele lhe responderia, nem sempre o absurdo respeita a lógica, mas o caso é que

respondeu, disse Viva, e estendeu-lhe a mão, depois abraçaram-se.” (AMRR 79)

A ambigüidade que se instala na narrativa leva em conta não apenas a ação dos personagens, mas também o sentido das palavras com um jogo de inversões no processo intertextual. A metalinguagem se depreende de constantes comentários sobre a língua que, numa passagem, pode ser chamada de “pródiga e feliz” porque “tanto mais é capaz de dizer quanto mais a entorcem e truquejam” (AMRR 108). No jogo de palavras, que revelam ou ocultam a realidade, Ricardo Reis lembra que “as frases, quando ditas, são como portas, ficam abertas, quase sempre entramos, mas às vezes deixamos estar do lado de fora, à espera de que outra porta se abra, de que outra frase se diga.” (AMRR 183) A visão turva do personagem, que evoca a cegueira, a falta de direção ou de referências objetivas, é constante na obra. O tema da cegueira, que retornará de forma especial no *Ensaio Sobre a Cegueira*, publicado posteriormente por Saramago, estará também presente também em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, com a sensação de aprisionamento dentro do labirinto, lembrando a “treva branca” que contamina toda a cidade em tempos obscuros, num mundo igualmente fantasmagórico, no Ensaio sobre a Cegueira. É possível observar que a dificuldade de ver ou de se situar no labirinto aproxima o heterônimo pessoano do personagem ficcional a quem falta uma bússola ou um guia condutor, conforme o narrador – “Falta a Ricardo Reis um cãozito de cego, uma bengalita, uma luz adiante, que este mundo e esta Lisboa são uma névoa escura onde se perde o sul e o norte, o leste e o oeste, onde o único caminho aberto é para baixo, se um homem se abandona cai a fundo, manequim sem pernas nem cabeça” (AMRR 91).

O personagem-poeta que caminha às cegas só navega mais livremente no mundo das palavras, subvertendo pela paródia o sentido dos textos originais, num espaço em que não há fronteiras definidas entre vivos e mortos, entre realidade e ficção. O que o poeta Ricardo Reis acaba por fazer, depois de dezesseis anos de ausência, como afirma o personagem Fernando Pessoa o seu heterônimo ficcional, é “atar as pontas umas às outras por cima do tempo, com certeza ficaram-lhe pontas sem nós e nós sem pontas” (AMRR 280).

Embora não consiga ver com clareza, o heterônimo Ricardo Reis é espionado na narrativa por uma infinidade de olhos, como se vivesse numa de gaiola de vidro, ou como se circulasse num aquário, atravessado por olhares indiscretos de vizinhas bisbilhoteiras, da polícia política, de funcionários de hotel, além da inusitada presença de Fernando Pessoa que passa a conviver com Ricardo Reis, atravessando suas paredes, participando de seus dramas íntimos e casos amorosos e introduzindo na narrativa um componente

fantástico, já explorado por outros críticos de Saramago. O fantástico, como um modo de leitura, conforme Todorov, apresenta na metaficção de Saramago o recurso da mise en abyme, como autotextualidade ou “redobramento especular” (Dallenbach 1979: 53), levando o leitor a uma pluralidade de leituras, seguindo os personagens que são leitores de si próprios e dos outros. Ricardo Reis é, de modo especial, o leitor de um livro, cuja leitura é inúmeras vezes iniciada, sempre interrompida e jamais concluída, intitulado significativamente – *The god of the labyrinth*. Este livro será, no final, transportado ao Hades, quando o poeta decide partir com Fernando Pessoa para o mundo dos mortos, apesar de advertido por Pessoa de que do outro lado a sua leitura não seria mais possível e nem necessária.

A participação do morto Fernando Pessoa no romance é apenas um dos elementos que contribuem para a o fantástico na narrativa, protagonizada por um personagem fictício que se desloca da literatura para o mundo real, passando a viver em Lisboa como um cidadão comum, até o dia em que “resolve” partir definitivamente com o amigo para o outro mundo. Para o leitor que conhece a origem ficcional do personagem, e possui competência de leitura para penetrar no intertexto literário pessoano, a leitura é uma permanente oscilação que não envolve apenas a hesitação entre a realidade e a supra-realidade, na relação entre vivos e mortos. A leitura do romance evoca constantemente a imagem do labirinto dentro do qual o personagem Reis circula, na sua interminável leitura de *The god of the labyrinth*, de forma que o labirinto torna-se o tema organizador da narrativa. Na sua curta passagem por Lisboa, o poeta não só divaga pelo espaço labiríntico da cidade, como também pelo interior do seu “labirinto doméstico”, espaço que se amplia ainda mais em relação à pátria a que retorna sob o regime do Estado Novo, com seu ditador ironicamente apresentado como “o maior educador do século”, conforme os jornais conservadores, postado no “cantinho da Europa”, como o afirma o doutor Sampaio:

A nós o que nos vale, meu caro doutor Reis, neste cantinho da Europa, é termos um homem de alto pensamento e firme autoridade à frente do governo e do país, estas palavras disse-as o doutor Sampaio, e continuou logo, Não há comparação possível entre o Portugal que deixou ao partir para o Rio de Janeiro, e o Portugal que veio a encontrar agora (AMRR 137)

Num artigo sobre o “mundo-labirinto” de Saramago (disponível online), Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira defende a hipótese de que “os heróis que povoam a ficção do autor são “teseus” vitoriosos que se tornam “dionísios”, com a ajuda de “ariadnes”. Entretanto, segundo a autora que



analisa o conjunto da obra de Saramago, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, “estamos diante de um herói falhado”, ou o “avesso de Teseu”:

Reis tem a lúcida consciência sobre a existência de um minotauro que assola a cidade, percebe com clareza os infindáveis meandros do mundo-labirinto que se estabelece na Europa de 1936, tem a chance de receber o fio condutor das mãos de Lídia-Ariadne que dele se apaixona e que dele almeja tornar-se adjuvante, enfim, sabe das possibilidades de resistência no exílio como forma de reunir forças para enfrentar o labirinto-minotauro. No entanto escolhe a apatia, a indiferença, e a distância que o mantém imerso no seu próprio mundo de essência epicurista, isolado. Seu esforço é o de encontrar a paz num mundo desestruturado, como se fosse possível manter-se afastado da comunidade a que pertence num momento em que todos são atingidos pela peste. Aristocrático fora de época, Reis não é o anti-herói picaresco ou marginal mas, pior, o protótipo do homem que aborta a sua própria condição humana, pois não reage nem adere, preferindo deixar o palco-vida numa forma acídica de suicídio social. Como um anjo malfadado e anti-dionisíaco, Reis é a imagem do niilista que Saramago esconjura em todas as suas obras.

Assim, enquanto o personagem solitário e aparentemente sossegado tenta decifrar o segredo do minotauro, na correspondência com o seu Adasmastor, enquanto transita pelo mundo dos vivos, vai executando leituras repetidas de um texto interminável cujas linhas baralhadas impedem a decifração do enigma devorador. Em movimentos circulares, passa seguidas vezes diante da estátua de Camões e do Adamastor, como um herói desamparado pelos deuses que perde de vista a sua Ariadne, na figura de Marcenda, a jovem que não consegue esposar, ou na figura de Lídia, a criada de hotel com quem dorme, sem esquecer a diferença que separa o patrão da criada que lhe presta na cama mais um tipo de serviço que julga necessário, além das tarefas de domésticas rudimentares. A passagem do personagem pelo labirinto, sem a possibilidade de concluir a missão heróica de Teseu, com o contributo de Ariadne, é sem dúvida, uma das marcas fundamentais da narrativa que se produz e se lê sob o signo do labirinto, como se pode verificar em numerosas passagens da obra, algumas das quais destacamos: “Ricardo Reis atravessou o Bairro Alto, descendo pela Rua do Norte chegou ao Camões, era como se estivesse dentro de um labirinto que o conduzisse sempre ao mesmo lugar” (*AMRR* 70); “São assim os labirintos, têm ruas, travessas e becos sem saída, há quem diga que a maneira de sair deles é ir

andando e virando sempre para o mesmo lado” (*AMRR* 90); “Também no interior do corpo a treva é profunda, e contudo o sangue chega ao coração, o cérebro é cego e pode ver, é surdo e ouve, não tem mãos e alcança, o homem, claro está, é o labirinto de si mesmo” (*AMRR* 97).

O labirinto ( ou o jogo) das palavras poderia ocupar um espaço maior na análise da obra, dada a sua importância para a compreensão do caráter metaficcional da narrativa, mas uma abordagem nessa direção não é o objetivo fundamental deste trabalho. Vale lembrar, entretanto, aqui, a presença de um “novelo” ou “teia” de palavras, à semelhança do que ocorre na leitura dos anúncios do Freire Gravador por parte do personagem Reis ao deparar com a lista interminável de nomes de objetos, levando-o a concluir: “Este anúncio é um labirinto, um novelo, uma teia” (*AMRR* 89).

No romance, a narrativa que se constrói como labirinto evoca uma escritura fantástica latino-americana como a que descreve Davi Arrigucci, na referência a Julio Cortázar, enveredando pela “invenção lúdico-poética” que realiza “uma espécie de iniciação ao absoluto, e o labirinto, imago-mundi, surge como a árdua e desnorteante caminhada até o centro problemático, envolto na ambigüidade do mundo” (*AMRR* 79). Em outro ponto de sua obra o crítico de Cortázar afirma sobre a penetração nesse labirinto:

Penetrar no labirinto: desmontar e remontar o traçado, em busca do sentido de um projeto que é um buscar permanente. Uma linguagem à caça de outra linguagem que já se busca e se enrodilha num complexo trançado. (...) O autor é um construtor hábil e caviloso, extremamente lúcido e lúdico com relação à própria obra. Joga com todas as possibilidades da linguagem, ao mesmo tempo que a ironiza, levando a crítica das suas insuficiências e falsidades até a beira do impasse. (Arrigucci 1973: 16)

A circulação pelo labirinto, na correspondência com o processo da escritura e da leitura, evoca a metalinguagem, como “jogo das articulações internas”, que, para o crítico de Cortázar, abre sempre “novas dimensões de leitura”. No romance referido, o labirinto que preside a sua construção, torna-se o gerador de instabilidade para o leitor, que se defronta, afinal, com a desautomatização da linguagem, como refere Arrigucci no estudo da obra de Cortázar, de forma que, “Ao aumento da desautomatização da linguagem, da destruição das fórmulas estereotipadas, corresponde um aumento da ambigüidade, da abertura ao leque de possibilidades interpretativas” (1973: 83). Na obra de Saramago a escritura labiríntica, como o “jogo contínuo”, envolve um personagem enredado numa teia de palavras, tentando, por sua

vez, decifrar um deus do labirinto, como leitor de sua própria obra e de uma outra (*The god of the labyrinth*):

Ler as gazetas, neste primeiro dia também as da tarde, medir, ponderar e corrigir desde os princípios as odes, retomar o labirinto e o deus dele, olhar a janela e o céu, ouvir falarem na escada a vizinha do primeiro andar e a vizinha do terceiro andar, perceber que as agudas vozes lhe são destinadas, dormir, dormir e acordar, sair só para o almoço, de fugida, ali pertinho, numa casa de pasto do Calharia, tornar aos jornais já lidos. (AMRR 241)

E enquanto tenta fazer a leitura enigmática do mundo e de si mesmo, o personagem Ricardo Reis percorre um outro labirinto, o da história do seu país, constituindo outra teia mortal em que se enreda, na sua leitura fragmentária de notícias soltas de jornais descartáveis, disputados por dois velhos que inúmeras vezes aparecem sentados num banco, na esperança de que o jornal lido lhes seja deixado gratuitamente. Além dos jornais, lidos e relidos, há ainda o livro que Ricardo Reis nunca acabará de ler na sua totalidade: *The god of the labyrinth*, de um desconhecido Herbert Quain. O romance seria uma “vulgar história de assassinio e investigação” e sua leitura foi motivada justamente pelo título, além das circunstâncias em que se encontrava o leitor:

O tédio da viagem e a sugestão do título o tinham atraído, um labirinto com um deus, que deus seria, que labirinto era, que deus labiríntico, e afinal saíra-lhe um simples romance policial, uma vulgar história de assassinio e investigação, o criminoso, a vítima, se pelo contrário preexiste a vítima ao criminoso, e finalmente o detetive, todos três cúmplices da morte, em verdade vos direi que o leitor de romances policiais é o único e real sobrevivente da história que estiver lendo, se não é como sobrevivente único e real que todo o leitor lê toda a história. (AMRR 23)

Daí para frente, a leitura obsessiva do livro sobre o deus do labirinto, levado pelo poeta do navio que o trouxe do Rio de Janeiro para Portugal, por uma alegada “deslembração”, será um intrigante enigma a decifrar. No seu labirinto pessoal o personagem gira em torno de um eixo que pode ser representado pela estátua de Camões ou do Adamastor, figuras que reportam à construção do império português e do salazarismo, conforme a leitura tendenciosa que se procurou fazer do épico português, num contexto

histórico definido, o que constitui, afinal, uma afronta ao poeta consagrado, metaforicamente expressa pelos excrementos dos pássaros que cobrem a sua estátua.

O movimento circular do personagem em torno da estátua de Camões, o retorno constante à leitura do *The god of the labyrinth*, o “novelo” das palavras, a nebulosidade do espaço, a convivência com o poeta morto, tudo concorre para um estranhamento da realidade, remetendo ao fantástico. A recorrente imagem do labirinto leva o leitor, inevitavelmente a uma relação do personagem com o mito de Teseu, diante do Minotauro, na sua correspondência moderna com o Adamastor, cuja estátua estará constantemente visível para o personagem. É em torno do Camões ou do Adamastor que o poeta sempre circula, de forma que o hotel escolhido para se hospedar por três meses (Bragança), o consultório médico a ser montado, a casa que deverá alugar por curto espaço de tempo, os restaurantes e cafés que frequenta, os encontros amorosos com Marcenda, a vigilância policial que sofre, as relações com o poeta morto Fernando Pessoa, a entrega final à morte, enfim, todo o percurso do personagem Ricardo Reis terá como referência básica um centro espacial de Lisboa representado pela figura de Camões ou do Adamastor.

O título do livro de Saramago aponta para um tempo definido historicamente: 1936, um ano emblemático para a história de Portugal, com o fortalecimento do Estado Novo sob o salazarismo, aliado a outros regimes ditatoriais na Europa, com destaque para a onda repressiva aos comunistas na Alemanha, Itália e Espanha. Esta é a história filtrada pelo romance, particularizando a atuação política de Portugal na onda repressiva que se abate sobre o perigo comunista. Mas, o que nos importa, sobretudo, é verificar o ângulo a partir do qual o personagem *outsider* Ricardo Reis interpreta a sua história no espaço sombrio em que se move, com a aparente indiferença que o caracteriza. A sua marginalidade é a do quase estrangeiro que nasceu em Portugal mas viveu no Brasil por dezesseis anos, de onde retorna por um motivo difícil de se explicar até para a polícia que o investiga: vem ao saber da morte de Fernando Pessoa, em 1935, como se precisasse encontrar-se com seu criador, ainda que postumamente. Além disso, Ricardo Reis teria partido do Brasil por uma razão “egoísta”: estava a fugir de revoluções, de forma que a morte de Fernando Pessoa não é razão única para a volta:

Houve ainda uma outra razão para este meu regresso, essa mais egoísta, é que em Novembro rebentou no Brasil uma revolução, muitas mortes, muita gente presa, temi que a situação viesse a piorar, estava indeciso, parto, não parto, mas depois chegou o telegrama, decidi-me, pronunciei-me, como disse o outro, Você, reis, tem sina de andar a fugir de revoluções, em 1919 foi para o Brasil por causa de uma outra que falhou também (*AMRR* 81).

Na confluência de leituras, a marginalidade do poeta monárquico das Odes retorna, em Saramago, re-atualizando o “jogo contínuo” de xadrez já referido, enquanto a Pérsia é violentamente atacada numa de suas guerras distantes. Da mesma forma, no romance de Saramago, a perspectiva do personagem “desterrado” vai se orientando (ou se desorientando) num espaço conturbado, em meio a referências soltas, filtradas pela imprensa diária, em jornais “baços”, produzindo um acúmulo de informações heterogêneas, como fragmentos de história, filtrados ideologicamente pela censura do salazarismo. Ironicamente, o deus do labirinto, também representado pelo escritor, deverá ser devorado ao tentar decifrar um enigma que não é apenas o da história dos acontecimentos, mas também o da sua própria existência, na condição de poeta deslocado, que oscila entre a ficção e a realidade, entre vivos e mortos, entre o gesto e a palavra. Como personagem de ficção, consegue dialogar melhor com a sua própria obra poética e com um poeta morto que o criou, Fernando Pessoa, convertido no seu interlocutor mais fiel. É como um outsider que transita pelo mundo, enquanto aguarda o momento de retirar-se dele e de suas seguidas revoluções, com as quais não consegue se identificar, e das quais anda sempre a fugir. A sua retirada definitiva da vida se dá, significativamente, no momento em que o revolucionário comunista Daniel, irmão de Lídia, é morto numa conspiração, pelos salazaristas. Coincide também com o afastamento de Lídia, depois de ter abortado um filho de Ricardo Reis que este não se decidia a “perfilhar”, uma vez que se tratava apenas de mais um incômodo acidente na sua vida. No final, solitário como sempre esteve, o poeta parte com seu enigmático deus do labirinto, acompanhando ao Cemitério dos Prazeres o amigo que havia anunciado o término do prazo para continuar circulando entre os vivos. Assim, o personagem heterônimo se livra de revoluções, marcando espacialmente o seu ponto de regresso: “onde o mar acabou e a terra espera”, numa inversão da frase de abertura do romance: “Aqui o mar acabou e a terra principia”.

A atitude de espera do personagem e a sua fuga das revoluções poderia ser atribuída à alienação do personagem, que sempre se colocou, afinal, à margem da vida e da sua própria história. Ou poderia ser explicada como uma “estratégia de fuga da história”, sem um sentido negativo, como a define José Carlos Reis, compreendida como um desejo filosófico de repouso ou de eternidade, pela negação de um tempo acelerado de revoluções ou mudanças dolorosas de um tempo de terror. Esta busca do repouso, pela via afetiva, intelectual ou filosófica, conforme Reis, teria se manifestado nas mais diferentes épocas e sociedades, desde as míticas e religiosas até as científicas, atingindo até mesmo a chamada *nouvelle histoire des Annales*, na década de 1930, apesar da sua reconhecida revolução epistemológica. (1994: 119). Sobre a diversidade das “estratégias de fuga” afirma o mesmo autor:

As estratégias de fuga da história e dos eventos são diferentes, mas o resultado visado é o mesmo: a suspensão do tempo em que o atual encontra o eterno, a suspensão da irreversibilidade, portadora da mudança, da novidade, da alteridade, do terror, pela reversibilidade, portadora da permanência, do mesmo, da identidade, da paz. Uma continuidade vem apaziguar o terror da dispersão e da descontinuidade, trazidos pela sucessão dos eventos. O conceito de evasão não tem o sentido de uma fuga, desesperada e cega, mas exprime o meio encontrado para se fazer face à experiência da temporalidade atribuindo-lhe um sentido. Essas estratégias de evasão se sucedem e convivem: as mais recentes não invalidam as anteriores. Embora predominem, convivem com estas (Reis 1994: 163).

Estas “estratégias de fuga” poderiam nos ajudar a compreender melhor o tempo de espera do personagem Ricardo Reis como necessidade de um repouso da consciência num tempo de ritmos muito acelerados. A sua maneira filosófica e afetiva de se inserir nesse tempo poderia explicar, em parte, o tempo de espera do poeta “sossegado”, como adesão ao desaceleramento que acabou por contaminar também a perspectiva de historiadores de várias épocas, incluindo os da *nouvelle histoire*. Enfim, quer chamemos eternidade, repouso, esquecimento, tempo de espera, o tempo vivido por Ricardo Reis é o de uma intrigante placidez neo-clássica, como se apenas pelo “esquecimento”, compreendido como imersão na arte literária, pudesse sobreviver num mundo conturbado, à margem dos acontecimentos traumáticos, no tempo que aponta para a morte.

#### Referências bibliográficas

- ARRIGUCCI JR., Davi. 1973. *O Escorpião Encalacrado*. São Paulo: Perspectiva.
- DALLENBACH, Lucien. 1979. “Intertexto e autotexto.” *Poétique revista de teoria e análise literária*. Coimbra: Almedina.
- GARCEZ, Maria Helena. *O Tabuleiro antigo*. São Paulo: Edusp, 1990.
- HUTCHEON, Linda. 1991. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1974. *Obras Incompletas*. São Paulo: Abril Cultural.
- OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire de. 2003. “O Herói na obra de Saramago: em busca de um modelo.” Disponível em [http://www.geocities.com/ail\\_br/oheroinaobradesaramagoembusca.htm](http://www.geocities.com/ail_br/oheroinaobradesaramagoembusca.htm). Acesso em 28 de setembro.
- PESSOA, Fernando. 1985. *Obra Poética*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Aguilar.
- POUZADOUX, Claude. 2001. *Contos e Lendas da Mitologia Grega*. São Paulo: Companhia das Letras.
- REIS, José Carlos. 1994. *Tempo, História e Evasão*. Campinas: Papyrus.

- RICOEUR, Paul. 1995. *Tempo e Narrativa*. Tomo II. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus.
- SARAMAGO, José. 2001. *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras.
- . 1995. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- TODOROV, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.