

***O ano da morte de Ricardo Reis:* a encenação da (im)possibilidade ***

Maria José Motta Viana **

Resumo

Uma análise de *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, focalizando a ambigüidade e a conseqüente ironia do texto. Para a discussão desses elementos considera-se o caráter de encenação recorrente na obra, a imagem do labirinto e a representação do narrador. Esses pilares que, no texto, sustentam um intrincado tecido metalingüístico levam a rever o caráter ambivalente das palavras, desencadeador de sentidos e não-sensos. É na conjugação desse paradoxo – sentido e não-senso – que a obra vai resgatar a função da linguagem como elemento fundamentador do homem e o único capaz de engendrar sua (im?)possibilidade.

When the text swears that it is made of truth
I do believe it though I know it lies.

Shakespeare.

* Trabalho apresentado na mesa redonda sobre "a ironia na literatura portuguesa contemporânea", no XII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa, realizado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da UPS, São Paulo, de 26 a 29-04-88.

** Mestranda em Literatura Brasileira pela Faculdade de Letras da UFMG.

Para falar de encenação – e encenação através da palavra escrita – é necessário precisar a função e o potencial da palavra e/ou da linguagem como elemento diferenciador do homem. Sabe-se que a palavra, entendida como elemento minimal do discurso, não contém virtualmente um sentido, um significado. Daí, a maleabilidade e fluidez da linguagem, outorgando às palavras uma potencialidade tanto de mentir como de dizer a verdade. Gilles Deleuze evidencia esse poder ao afirmar:

(...) a linguagem não pode encontrar um fundamento suficiente nos estados daquele que se exprime, nem nas coisas sensíveis designadas, mas somente nas idéias que lhe dão uma possibilidade de verdade assim como de falsidade.¹

É na consideração dessa afirmativa que se embasa o meu trabalho. A palavra escrita como representação de (im)possibilidade e a conseqüente ironia como substrato.

*O ano da morte de Ricardo Reis*² apresenta-se, liminarmente, com bastante singularidade. Encontramos no título o anúncio irrevogável do seu desfecho, o que normalmente é guardado com zelo para o “regalo” final dos leitores. Seguem-se as epígrafes, duas tomadas a heterônimos de Fernando Pessoa e a terceira ao próprio poeta e que, no meu entender, vem como passaporte ou *habeas-corpus* para o Ricardo Reis, personagem de Fernando Pessoa recriado por José Saramago. A partir dessa epígrafe tudo que for dito sobre Ricardo Reis no romance torna-se ambivalente, pois reveste-se dialeticamente de possibilidade e impossibilidade. Assinale-se que a obra se inicia com Ricardo Reis retornando à Lisboa, motivado principalmente pela morte de Fernando Pessoa, fato do qual toma conhecimento através de um telegrama enviado por Álvaro de Campos. É assim que José Saramago liberta da morte – nem que seja provisória, mas muito ironicamente – o poeta das *Odes*, Ricardo Reis.

Como se constitui este Ricardo Reis recriado? Após o desembarque do vapor inglês Highland Brigade, a burocracia da alfândega – *“limbo de passagem”* – e a corrida de táxi, aquele *“homem seco de carnes”* nos é apresentado pelo livro de registros do Hotel como sendo Ricardo Reis, por enquanto o mesmo poeta criado por Fernando Pessoa. No entanto, o narrador nos previne que *“(...) tudo o que é oculto se contém nesta linha manuscrita, agora o problema é descobrir o resto, apenas”*. (p. 21).

O resto nos será revelado muito mais pelo narrador do que pelo próprio Ricardo Reis, pois este é o vazio, a falta camuflada pela linguagem, pela “teia” do texto.

O resto será a ficção sobreposta à “realidade” existencial anterior de Ricardo Reis. É a partir dessa sobreposição que se estabelece a ruptura e a diferença entre as duas realidades: a ficcional e a poética de Ricardo Reis. Da impossibilidade de um “Eu”, enquanto heterônimo de Fernando Pessoa, surge o outro Ricardo Reis, personagem encenado pelo narrador. Aliás, a sua volta a Lisboa se deve exatamente à crença na possibilidade de preencher o lugar de Fernando Pessoa: *“(...) e, feitas todas as contas, creio que vim por você ter morrido, é como se, morto você, só eu pudesse preencher o espaço que ocupava”*. (p. 18).

Porém, este Ricardo Reis que volta a Portugal não é o mesmo que “vivia” no Brasil. É um outro personagem. É um “ser de papel”, representado ou encenado pelo narrador. Toma-se assim a encenação da (im)possibilidade, desvelando, conseqüentemente, a representação do caráter substitutivo da linguagem. Se enquanto heterônimo era um ser que lidava, compunha com as palavras, como personagem do romance torna-se um ser feito de palavras, dependente da palavra escrita, para forjar-se enquanto SER. Ele só começa a ser quando se registra no hotel – sem nos esquecermos de que o hotel é um “*lugar neutro, sem compromisso, de trânsito e vida suspensa*” (p. 22). Realmente, suspensa em fios de uma teia, estará até o fim a vida deste personagem.

Desde que se instala no Hotel Bragança, a leitura diária e obsessiva dos jornais torna-se seu ponto de referência e contato com o mundo. Eles são a sua maneira de inserir-se no mundo e dar-se um rosto, um eu, como se tomar conhecimento dos fatos fosse suficiente para dar-lhe concretude.

Minuciosamente lia os jornais para encontrar guias, fios, traços de um desenho, feições de rosto português, não para delinear um retrato do país, mas para revestir o seu próprio rosto e retrato de uma nova substância, poder levar as mãos à cara e reconhecer-se, pôr uma mão sobre a outra e apertá-las. Sou eu e estou aqui (p. 88).

Em seus momentos de reflexão, o esfacelamento, a pluralidade e, paradoxalmente, a inocuidade de seu ser o invadem inapelavelmente. Veja-se Ricardo Reis lendo, muito significativamente, a primeira Ode escrita no seu último dia enquanto heterônimo de Fernando Pessoa (13-11-1935).

Vivem em nós; inúmeros, se penso ou sinto, ignoro quem é que pensa ou sente, sou somente o lugar onde se pensa ou sente, (...). Se somente isto sou, pensa Ricardo Reis depois de ler, quem estará pensando agora o que eu penso, ou penso que estou pensando no lugar que sou de pensar, quem estará sentindo o que sinto, ou sinto que estou sentindo no lugar que sou de sentir, quem se serve de mim para sentir e pensar, e, de quantos inúmeros que em mim vivem, eu sou qual, quem, Quaim, que pensamentos e sensações serão os que não partilho por só me pertencerem, quem sou eu que outros não sejam ou tenham sido ou venham a ser (p. 24).

A palavra escrita como estatuto da verdade alcança as raízes do paroxismo ao tornar-se o jornal, no decorrer de toda a obra, o veículo de inserção do personagem no mundo. E é exatamente a recorrência ao mesmo recurso que instala a ambigüidade e a ironia, principalmente quando nos inteiramos de que Rockefeller tem a sua felicidade impressa e garantida em um exemplar único do *New York Times*, composto somente de notícias capazes de preservar a sua tranqüilidade e convicção nos valores ideológicos do capitalismo. Assim, as palavras, dizendo o contrário do que afirmam, significam sobretudo muito mais do que fica expresso, e nisto se fundamenta a ironia de toda a obra. À medida que vai se desenvolvendo a narrativa, vamos nos apercebendo de que esse

estatuto da verdade é ambivalentemente pluridimensionado. "*Nós não mentimos, quando é preciso limitamo-nos a usar as palavras que mentem, (...)*" (p. 322). Através de uma laboriosa tessitura metalingüística, explicita-se a linguagem como tendo seu fundamento, não na designação, tampouco na significação, mas, exatamente, no limite dessas duas, pois que a significação nos arrasta sempre para a designação e vice-versa. Assim, somos levados a desconfiar das palavras, do seu sentido profundo, somos reconduzidos, como quer Deleuze, à superfície, onde não há nada a significar nem a designar e, por isso mesmo, o sentido puro pode se produzir em conjugação com um terceiro elemento, o não-senso da superfície. Af se produz ou se desvela a sutileza da ironia maior que perpassa toda a obra – a palavra com seu movimento pendular para a mentira e para a verdade, para a encenação explícita ou mascarada.

(...) é essa a insuficiência das palavras, ou, pelo contrário, a sua condenação por duplicidade sistemática, uma palavra mente, com a mesma palavra se diz a verdade, não somos o que dizemos, somos o crédito que nos dão, (...) (p. 327).

Esse trabalho lúdico de linguagem na verdade está intrinsecamente relacionado a uma outra imagem que persegue a trajetória de Ricardo Reis no universo narrativo da obra. Trata-se da imagem do labirinto (à qual se emparelha a da teia), cujas primeiras sendas se delineiam nas frontarias de Lisboa, no momento da chegada do poeta. O labirinto indecifrável que o acompanha todo o tempo, porém, é o livro *The God of the labyrinth* que, apanhado distraidamente da biblioteca do Highland Brigade, acompanha-o insistentemente até ao túmulo, só que, aqui, a companhia é inútil, pois perde toda a sua função labiríntica e de mistério.

O labirinto configura-se também num anúncio de jornal das Lojas do Freire Gravador, onde são enumerados ironicamente até a exaustão a variedade, com a devida perfeição, dos objetos ali fabricados, até os "*artísticos portões de metal para jazigos, fim e ponto final*". (p. 89). Alguns fragmentos de frases que antecedem e sucedem a enumeração são suficientes para nos mostrar a representação labiríntica e a recusa de Ricardo Reis em penetrar nela.

(...) santo Deus, isto é um mundo diante dos nossos olhos representado, (...), porém, mais rigoroso deus e gravador é Freire, que aponta o fim e o lugar onde. Este anúncio é um labirinto, um novelo, uma teia. A olhar para ele deixou Ricardo Reis esfriar-se o café com leite, (...) (p. 88, 89).

Note-se que, enquanto leitor, ele percebe é a extensão do anúncio (dois palmos de mão ancha) e permanece tempo incontável a olhá-lo, não a lê-lo. Os verbos utilizados pelo narrador e que antecedem à enumeração dos artefatos são muito significativos: representando, figurando, mostrar, representado, mostrava, admiremos. São verbos que se ligam à idéia de encenação, representação e, neste labirinto encenado, perde-se Ricardo Reis, como muitas vezes se sente perdido nas ruas de Lisboa, "*névoa escura onde se perde o sul e o norte, o leste e o oeste, onde o único caminho aberto é para baixo, (...)*" (p. 91).

O labirinto representa-se ainda na casa alugada onde, ao entrar como morador, sente "um súbito medo, o medo de quem, em funda cave, empurra uma porta que abre para a escuridão doutra cave ainda mais funda, ou para a ausência, o vazio, o nada, a passagem para um não ser" (p. 219). Casa que é, ainda, "como uma enorme teia de aranha, no centro da qual está à espera uma tarântula ferida" (p. 244). É de tal forma recorrente a imagem do labirinto em toda a obra que o livro *The god of the labyrinth*, sugestivo elemento constante dos momentos mais confusos e angustiados, não passa de metonímia do grande labirinto que é o caminho e o descaminho, o sentido e o não-senso engendrados pela linguagem. Como novelo ou teia tecida à revelia de sua presa, aquele labirinto não chega a ser percorrido e, conseqüentemente, não é desvendado. Ricardo Reis vagueia caminhos entre uma Lídia que não é a de suas Odes, "aquela soma de passividade, silêncio sábio e puro espírito", uma Marcenda fragmentada, que tem a mão esquerda paralisada e inútil, a leitura incansável de todos os jornais, que deveriam colocá-lo em dia com a pátria e o mundo e dar-lhe um rosto, um perfil, e ainda uma Lisboa labiríntica, capaz de precipitá-lo ao fundo, caso se abandone. Ainda mais sinuoso e fragmentário, reduplicando a complexidade dos fios que está a percorrer, é o relacionamento de Ricardo Reis com Fernando Pessoa que, apesar de morto, lhe faz visitas periódicas até que se esgota o seu tempo de "liberdade", e o fôlego tanto de Reis, que então o segue para o túmulo, como o do narrador – e o do próprio leitor, este na expectativa de um "como" ou de um final ou de um acontecimento qualquer.

É evidente que não são estes os únicos componentes da ambigüidade e da ironia em *O ano da morte de Ricardo Reis*. Outros elementos interagem nesta composição. Entre eles poderíamos ressaltar as questões políticas e sociais portuguesas e estrangeiras, tomadas do contexto histórico real da época (1935 e 36), relatadas e comentadas num tom explícito e ferinamente irônico que, a meu ver, vêm servir de pano de fundo para aquela ironia maior e mais sutil. Essa mixagem de realidade e ficção só faz reforçar, reduplicar o jogo labiríntico de que se compõe toda a obra. Múltiplo interessante se torna esse jogo nas páginas que vão da 300 a 303. Sobrepoem-se fatos-acontecimentos e linguagens as mais variadas, urdindo um entrecruzamento de fios habilmente intrincado para nele fazer se perderem Ricardo Reis e, principalmente, o leitor. Misturam-se aí metalinguagem e narração, fatos históricos, poesia e notícias de jornal, realidade e ficção, ironia e tragicidade. Pontos geográficos se mesclam – Etiópia (Addis-Abeba) e Pérsia – e entrecruzam-se, sobretudo, os jogos de xadrez (jogo que por si só já é tessitura) *The god of the labyrinth* e o da Ode 337 de Ricardo Reis.

Temos nessas páginas o paradoxismo da construção labiríntica da obra, o labirinto na sua representação máxima, ainda mais enfatizado quando são aparentemente repetidas diversas vezes as mesmas frases. Mas, se as observamos mais detidamente, percebemos que a cada repetição instaura-se uma diferença. Assim, o jogo, do qual nos tornamos jogadores, não se fecha em círculos concêntricos, mas se estrutura em linha fragmentária, nodosa e labiríntica, onde a repetição nunca será igual à identidade, pois num labirinto, o fechar-se pode significar exatamente o seu oposto. Se um fragmento de linha aqui se rompe, desta fenda outro fragmento se inicia. Se uma porta lá se fecha é porque

outra se abre em direção diversa, e assim se exacerba a nossa expectativa, andarilhos em que nos transformamos nesse labirinto.

De fundamental relevância é a encenação, montada sistematicamente em toda a obra. A insistência na encenação pode emprestar maior credibilidade ao que é narrado. Tomemos como exemplo a passagem na qual Ricardo Reis vai ao teatro, onde está também Marcenda, "*sentada à direita do pai*". Neste ponto, toda a narrativa se desdobra num jogo de encenações e representações: são os pescadores de Nazaré que se representam nos camarotes, de onde assistem os atores que, no palco, se fingem de pescadores. São os espectadores que circulam no foyer para ver e serem vistos, enquanto outros em seus lugares, "*põem-se de pé, redondeiam o olhar como falcões, são eles próprios personagens da sua ação dramática*" (p. 110), Ricardo Reis e Marcenda, que se encenam um para o outro e para Dr. Sampaio e, ao final, todo o teatro, que se transforma em palco na continuidade do espetáculo proporcionado por pescadores atores e platéia.

Ressalte-se ainda o fato de Ricardo Reis não assumir uma convivência concreta nem com Lúdia, nem com Marcenda. Uma diferença social profunda serve de desculpa para distanciar-lo da primeira (ele doutor, ela criada de hotel). Poderia ser "*não menos excelente funâmbula, malabarista ou prestigadora*" (p. 57) o que, de qualquer forma, não serviria para aproximá-los socialmente. Quanto à segunda, falta-lhe substância, força suficiente para presentificá-la; uma falta que se representa concretamente no braço esquerdo paralisado e inútil, e na própria existência, reduzida a três dias por mês no Hotel Bragança, uma vez que seu "existir" em Coimbra não se soma ao "existir" em Lisboa. Ao contrário, esse tempo é como que subtraído ou muito difusamente marcado, emprestando à personagem uma fisionomia imprecisa que dilui sua concretude. De fato, esses três personagens contracenam entre si, alternando as atrizes, num relacionamento incoerente. Essa incoerência traduz-se no recolhimento de Marcenda a Coimbra e, principalmente, no anonimato, ou melhor, no desaparecimento de cena do filho de Ricardo Reis com Lúdia. Com efeito, a encenação se estende ainda a muitas outras situações: o carnaval de Lisboa, a simulação do bombardeio, cuja descrição de irônica passa a sarcástica. É a sala de jantar do Hotel Bragança que mais parece um palco de teatro; são as praças públicas transformadas em arenas das grandes representações dos comícios políticos, etc.

Não posso, contudo, falar de encenação sem refletir um pouco sobre o encenador, neste caso, o narrador. Encontramos nesta obra um bom exemplo do que se poderia chamar de narrador hiperbólico em seu papel. Enquanto nos apresenta um Ricardo Reis personagem, ele, ao mesmo tempo, se auto-representa na sua propriedade camaleônica, sem a menor hesitação em ser incoerente, contraditório e ousado. Se a morte de Ricardo Reis é anunciada no título do livro, a sua também o é logo às primeiras páginas, ao sugerir que o leitor é o único e real sobrevivente de toda a história. O que se pode observar, no entanto, é que, uma vez personagem auto-representado, esse narrador caminha livremente no universo narrativo, armando e desamando os jogos mais intrincados, tecendo e destecendo fios mais tênues ou mais fortes, conforme a conveniência, sem deixar de manter bem presa e firme no centro dessa teia a sua tarântula ferida de morte (Ricardo Reis). A hiperbolização de seu papel lhe confe-

re autoridade suficiente para registrar diálogos que não houve, conversar não só com o leitor, como também com os personagens, fingir que desconhece ou inventar o que é realmente desconhecido, prever o futuro, antecipar desfecho, dar conselho, fazer julgamentos, acumpliciar-se com Lúdia, amalgamar-se a Ricardo Reis e, sobretudo, identificar-se com o leitor.

Duas vezes improvável, esta conversação fica registrada como se tivesse acontecido, não havia outra maneira de torná-la plausível (p. 148).

(...) quanto aqui se diga é por enquanto obra da imaginação, senhora de grande poder e benevolência (p. 232).

(...) enxuga duas lágrimas que hão de aparecer, são lágrimas de amanhã, agora ainda está Ricardo Reis descendo a escada para ir jantar, ainda não lhe disse que precisa do fato passado a ferro, e Lúdia ainda não sabe que chorará (p. 104).

Ricardo Reis é somente compositor de odes, não um excêntrico, ainda menos um tolo, menos ainda desta aldeia. Então que pressa foi esta que me deu, se agora só é que vêm chegando as pessoas para jantar, (...) (p. 53).

Com efeito, essa pluralidade do narrador só faz corroborar o caráter lúdico da narrativa, ampliando ainda mais a ambigüidade do discurso.

Considerando o enfoque que foi dado à obra até agora, poderíamos pensar afinal num grande jogo de fantoches, fantasmas e encenações, sem ser necessário nomear, no entanto, quem é o que, pois este é um jogo também de aparências e descaminhos e *"das palavras não conhecemos o último destino"* (p. 403). Contudo, se não houver ganhadores deste jogo, há sobreviventes do labirinto. Nós, leitores, os sobreviventes reais da história, como anunciou o narrador; e um outro, que se faz anunciar quando Ricardo Reis vai à administração do cemitério, pergunta pela sepultura de Fernando Pessoa e se refere ao fim dos tempos, *"quando Deus mandar acordar os poetas da sua provisória morte"* (p. 39). Senhor da palavra e da enunciação, o deus todo poderoso se nos revela no autor implícito, juiz da morte, que governa o labirinto; o deus sobre o qual, às primeiras páginas. Ricardo Reis se pergunta: *"(...) que deus seria, que labirinto era, que deus labiríntico, (...)"* (p. 23). Não importa que ele afinal considere *The god of the labyrinth* um simples romance policial. Importa é que ao labirinto e ao deus dele, Ricardo Reis mantém-se preso todo o tempo, sendo retirado finalmente de cena com a simplicidade com que se retira um ator secundário.

Com efeito, o fato de Ricardo Reis recolher-se ao túmulo coincidir com o regresso definitivo de Fernando Pessoa ao seu jazigo, nos remete àquela idéia da impossibilidade de um Ricardo Reis sem Fernando Pessoa, reduplicando assim a impossibilidade do próprio texto. Parece ficar claro o papel de um como contraponto do outro; Ricardo Reis só existe enquanto e porque existe Fernando Pessoa. Não são gratuitas, portanto, a pergunta que ele próprio se faz, ao regressar a Lisboa: *"(...) para onde, a outra, e pior, seria, Para Quê."* (p. 17), e a resposta de Fernando Pessoa: *"O seu caso, Reis amigo, não tem remédio, simplesmente, finge-se, é fingimento de si mesmo, e isso já nada tem que ver*

com o homem e com o poeta, (...)” (p. 119). Evidentemente que, se esse fingimento não tem nada que ver com o homem e com o poeta, tem a ver com o protagonista do romance. Este fingimento de si mesmo refere-se, naturalmente, ao personagem de Fernando Pessoa tornado personagem ficcional romanceado. Ao ser inapelavelmente negado por seu primeiro criador, parece ficar Ricardo Reis destituído de sua possibilidade, até mesmo a ficcional. Calmos então num paradoxo inconciliável, num vazio sem fundo? Creio que não, pois é exatamente essa vacuidade que nos reconduz à superfície dos fatos. Chegamos aonde nos leva Deleuze:

*Através das significações abolidas e das designações perdidas, o vazio é o lugar do sentido ou do acontecimento que se compõem com o seu próprio não-senso, lá onde não há mais lugar a não ser o lugar. O vazio é ele próprio o elemento paradoxal, o não-senso de superfície (...)*³.

A negação não exprime mais nada de negativo, mas torna patente somente o exprimível puro com suas duas metades ímpares. O que ocorre na obra é um arrojarse numa empresa de dupla destituição: da altura e da profundidade em favor da superfície, esta superfície onde a linguagem se torna possível e retoma seu papel de conciliadora dos paradoxos e construtora de (im)possibilidade, via ironia. Não há o temor de construir um “ser de palavras” quando se quer dizer que o próprio homem é um ser de linguagem e é nela que ele se fundamenta, pois ela é o único elemento capaz de conciliar os paradoxos; único lugar onde a relação de oposição entre o sentido e o não-senso pode ser destituída em favor de uma outra relação, a da complementariedade.

NOTAS

- 1 DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. L. R. Salinas Fortes, São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 137.
- 2 SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 8. ed. Lisboa, Caminho, 1986. As citações desse texto serão indicadas apenas pelo número de página.
- 3 DELEUZE, Gilles. Op. cit. p. 139.

BIBLIOGRAFIA

- ALMANSI, Guido, L'affaire mystérieuse de l'abominable tongue-in-check. *Poétique*, Paris, 36: 413-426, nov. 1978.
- COOPEE, J. C. *An illustrated encyclopaedia of traditional symbols*. London, Ed. Thames and Hudson Ltd, 1982.
- FERRAZ, Maria de Lourdes. *A ironia romântica – estudo de um processo comunicativo*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo, Perspectiva, S.A., 1974.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar S.A., 1977.