

A pergunta prevista é feita quando os dois de fato se encontram, o que acarreta um complexo entrelaçar de diluição e permutação de autoria entre criador, criatura e narrador:

Agora me faz lembrar, diga-me cá, afinal sempre se mascarou de morte no entrudo, Ó Reis, então você não viu que se tratou duma brincadeira, ia-me lá eu agora fantasiar de morte, medievalmente, um morto é uma pessoa séria, ponderada, tem consciência do estado a que chegou, e é discreto, detesta a nudez absoluta que o esqueleto é, e quando aparece, ou se comporta como eu, assim, usando o fatinho com que o vestiram, ou embrulha-se na mortalha se lhe dá para querer assustar alguém, coisa a que eu, aliás, como homem de bom gosto e respeito que me prezo de continuar a ser, nunca me prestaria, faça-me você essa justiça, Já esperava que a resposta fosse essa, ou aproximada (p. 182).

Literariamente esse entrelaçamento remete ao jogo heteronímico e, portanto, carrega uma “assinatura” que talvez pudesse ser levada em conta para o encerramento da indeterminação. Além disso, a exposição de Pessoa tende ao jocoso (qual é, por exemplo, a conclusão que se tira de saber que “medievalmente, um morto é uma pessoa séria?”), o que torna mais forte a hipótese de ser “ele mesmo” o agressivo folião: tira uma máscara para repor a outra, na qual se reafirma o “homem de bom gosto e respeito”. De maior interesse para o debate que se está conduzindo, porém, é a percepção de que a resposta imaginada é idêntica à resposta concreta. O fingimento, conclui-se, pode ser real.¹¹ Seria esse o argumento que o

11. Constatação que reafirma a remissão ao jogo heteronímico feita na página anterior, pois evidentemente vincula-se a uma das premissas fundamentais da “poética” pessoana: “O poeta é um fingidor”.

narrador talvez utilizasse para justificar aquela conversação “plausível”, “duas vezes improvável”, de que se falou há algumas páginas. Mas essa suposição eventualmente subestima o narrador, uma vez que nem o mais incompetente advogado de acusação teria dificuldades para comprovar que uma única ocorrência está tão próxima do contingente quanto do estabelecimento de uma lei geral. A evidência, por conseguinte, não o inocentaria do crime. Ela acrescenta, no entanto, uma nova peça ao jogo do igual que é diferente e do diferente que é igual, ou, para repor em circulação a terminologia citada no final do item anterior, é mais um caso dessa busca de momentos em que a ficção solicita a ficção¹² em *O ano da morte de Ricardo Reis*.

Voltando um pouco atrás, é importante notar que, na mesma noite em que imagina a resposta fingida, Ricardo Reis tem um importante sonho, uma outra forma de manifestação da ficção na ficção:

A noite foi de febre, mal dormida. Antes de se estender, fatigado, na cama, Ricardo Reis tomou dois comprimidos de cafiaspirina, meteu o termómetro na axila, passava dos trinta e oito, era de esperar, isto deve ser ponta de gripe, pensou. Adormeceu, acordou, sonhara com grandes planícies banhadas de sol, com rios que deslizavam em meandros entre as árvores, barcos que desciam solenes a corrente, ou alheios, e ele viajando em todos, multiplicado, dividido, acenando para si mesmo como quem se despede, ou como se com o gesto quisesse antecipar um encontro, depois os barcos entraram num lago, ou estuário, águas quietas, paradas, ficaram imóveis, dez seriam, ou vinte,

12. Na verdade, houve nesse trecho da análise a exposição de uma série de exemplos concatenados em que o fenómeno ocorre: indeterminação, carnaval, funeral fingido, fantasia, diálogo imaginado.

qualquer número, sem vela nem remo, ao alcance da voz, mas não podiam entender-se os marinheiros, falavam ao mesmo tempo, e como eram iguais as palavras que diziam e em igual sequência não se ouviam uns aos outros, por fim os barcos começaram a afundar-se, o coro das vozes reduzia-se, sonhando tentava Ricardo Reis fixar as palavras, as derradeiras, ainda julgou que o tinha conseguido, mas o último barco foi ao fundo, as sílabas desligadas, soltas, borbulharam na água, exalação da palavra afogada, subiram à superfície, sonoras, porém sem significado, adeus não era, nem promessa, nem testamento, e o que o fossem, sobre as águas já não havia ninguém para ouvir (p. 165).

Por uma quase imposição cultural, poucas ficções solicitam de maneira tão insistente uma interpretação quanto os sonhos. O crítico sempre pode temer estar forçando uma busca por ambigüidades e sentidos ocultos onde talvez eles não sejam tão relevantes. Quando se trata de um sonho inserido no corpo de uma narrativa, contudo, tal perigo é quase inexistente. Ele, normalmente, implora¹³ por uma leitura que ilumine o seu conteúdo latente, leitura que pode, inclusive, ser feita por um personagem do texto e incorporada ao seqüenciamento da história que se conta. Não é, entretanto, o que se passa no trecho reproduzido acima. O sonho é descrito e dele não se fala mais. Ao descrevê-lo — e simultaneamente descrever as reações da personagem —, no entanto, o narrador facilita muito o empreendimento do intérprete. Os acontecimen-

13. Tal leitura não deixa de ser um discurso-resposta futuro: "Todo discurso é orientado para a resposta e ele não pode esquivar-se à influência profunda do discurso da resposta antecipada. O discurso vivo e corrente está imediata e diretamente determinado pelo discurso-resposta futuro: ele é que provoca esta resposta, pressente-a e baseia-se nela. Ao se constituir na atmosfera do já-dito, o discurso é orientado ao mesmo tempo para o discurso-resposta que ainda não foi dito, discurso, porém, que foi solicitado a surgir e que já era esperado. Assim é todo diálogo vivo". Bakhtin, "O discurso no romance", p. 89.

tos narrados não estão sendo lembrados posteriormente por quem os concebeu durante o sono ou por ele transmitidos, estão sendo passados ao leitor por um ser onisciente, cujo acesso ao seu conteúdo é irrestrito. Minimizam-se assim as complicações decorrentes do filtro severo da memória (transfigurada ocasionalmente em "resistência").

Uma paráfrase comentada, como em outras circunstâncias, deve dar bons resultados nesse cerco inicial ao sentido oculto.

sonhara com grandes planícies banhadas de sol, com rios que deslizavam em meandros entre as árvores, barcos que desciam solenes a corrente, ou alheios [...].

No início, somos apresentados a uma paisagem idílica, na qual imperam a tranquilidade e a ausência de conflito.

e ele viajando em todos, multiplicado, dividido, acenando para si mesmo como quem se despede, ou como se com o gesto quisesse antecipar um encontro [...].

Observando o "espetáculo" desse mundo sem complicações está "ele", Ricardo Reis, presente em todos os barcos, pois é "inúmeros", mas também "dividido", pois não é ninguém, ou melhor, é uma assinatura fictícia ligada a uma série de poemas escritos por um outro. Mas esses inúmeros que são nada percebem que estão indo embora e se despedem, à espera de uma situação nova ("um encontro").

depois os barcos entraram num lago, ou estuário, águas quietas, paradas, ficaram imóveis, dez seriam, ou vinte, qualquer número, sem vela nem remo, ao alcance da voz, mas não podiam entender-se os mari-

nehros, falavam ao mesmo tempo, e como eram iguais as palavras que diziam e em igual sequência não se ouviam uns aos outros [...].

Os barcos dos marinheiros, os vários Ricardo Reis, imobilizam-se nas águas "paradas" do "lago", "sem vela nem remo" não têm como sair dali e, apesar de estarem próximos uns dos outros, "ao alcance da voz", não conseguem se entender: presos no espaço, estão também presos em uma dimensão negativa do tempo, eternizante e indistinguível, na qual as palavras de todos são sempre as mesmas e ditas em "igual sequência".

por fim os barcos começaram a afundar-se, o coro das vozes reduzia-se, sonhando tentava Ricardo Reis fixar as palavras, as derradeiras, ainda julgou que o tinha conseguido, mas o último barco foi ao fundo, as sílabas desligadas, soltas, borbulharam na água, exalação da palavra afogada, subiram à superfície, sonoras, porém sem significado [...].

Inúteis e impotentes, os barcos e seus marinheiros afundam, e Ricardo Reis, ainda atravessando o seu próprio tormento pedagógico, portanto ainda muito próximo daqueles marinheiros, não consegue "fixar as palavras" proferidas pelo "coro de vozes". Ainda que dito, o "significado" daquela melodia monótona se afoga, vira bolhas de ar que se perdem na atmosfera.

adeus não era, nem promessa, nem testamento, e o que o fossem, sobre as águas já não havia ninguém para ouvir.

O narrador não resiste a dar uma informação. Ele nos fornece opções negativas, diminuindo em três o número ainda assim infinito de alternativas restantes, e conclui que a solução está para sempre perdida.

Como já se disse, a presença de um sonho em um romance solicita interpretação. Se tal afirmação está correta, é razoável supor que exista *a priori* uma interpretação daquele que o conta e que ele o faça justamente porque deseja compartilhá-la ou, ao menos, sugerir-la: uma previsão do "discurso-resposta futuro" estudado por Bakhtin. O narrador escolhe desvelar naquela circunstância o recanto mais íntimo de sua personagem com alguma intenção provável. Com isso, o esforço interpretativo duplica-se: é preciso primeiro indicar o que o narrador supostamente pretendia para, a partir daí, propor, se for o caso, uma nova reordenação de sentido. Levando em conta o conjunto das discussões prévias, os dois passos são relativamente simples. Trata-se — para citar a terminologia psicanalítica, sem, contudo, pretender manter os significados adequados de cada um dos conceitos —, no primeiro passo, de uma condensação e, no segundo, de um deslocamento.

O narrador decide relatar o sonho porque julga que ele condensa a sua percepção do percurso e do destino de Ricardo Reis, um ser fragmentado e vazio que se limita à contemplação de um campo muito restrito e empobrecido da totalidade de aspectos da vida humana e que, ainda que momentaneamente incomodado pelo curto alcance de sua voz e por sua dificuldade de compreender o outro (e ele mesmo pode ser e é o outro), termina por sucumbir exatamente como sempre fora e leva com ele uma série de sons desconexos.

O segundo passo — o deslocamento — e, conseqüentemente, as implicações desse sonho serão momentaneamente deixados de lado: retornar-se-á a eles no último capítulo deste trabalho.

É preciso agora observar uma determinada passagem do romance que é de natureza semelhante à questão da resposta fraturada discutida acima, mas em sentido diverso. Nela, não se sugere que o real pode ser fingimento, e sim que este consegue pene-

trar nas malhas do real e, ocasionalmente, tomar seu lugar. O narrador — incomodado? — precisa tentar equilibrar a disputa e, para tanto, não se constringe de, outra vez, furtivamente burlar suas próprias regras tácitas¹⁴ e lançar mão do ignominioso recurso de deixar Ricardo Reis “esquecido” nessa história que, não por acaso, leva o nome dele no título. A cena de que se vai falar surge no fim da narrativa e dá certa impressão de ausência de propósito, de exercer função pouco relevante.

Pouco antes, o espírito do leitor já é preparado pela descrição de “um espetáculo inédito, a saber, um simulacro de ataque aéreo a uma parte da Baixa” (p. 337). A ilusão, nesse “ensaio”, está anunciada. Trata-se de um “simulacro”, o que é reiterado algumas vezes nas linhas seguintes: “sendo isso *exercício de fingimento*, nenhum avião é derrubado [...] nem precisam de *simular* o lançamento das bombas [...] não a salvaria nem o patriótico nome *se o caso fosse a sério*” (p. 338). Os espectadores, atores involuntários ou não, descontrolam-se — riem uns, apavoram-se outros —, assim como o desenvolver do texto, que, misturando os registros, reconfigura a farsa e expõe o horror daquilo que é sem nunca ter sido: “o pior foi terem os jornais, no dia seguinte, dado a notícia de mortos reais e feridos verdadeiros” (p. 339). Mesmo a irrupção de uma tênue linha de normalidade, um alheio faxineiro, cumprindo sua missão sem se importar com o fluxo de estranhezas que o cerca em auto-flagelação, logo perde seu poder redentor, destruído pela sobreposição do igual, um carteiro que, “com seu saco de correspondência”, “cruza pacificamente a praça” (p. 341). Em meio a tudo, Ricardo Reis, especialista em espetáculos, é o único a se dar conta do surgimento inesperado dos dois trabalhadores. O pormenor, transformado em “caso pitoresco” na voz do poeta — disfarçado de

14. Como se discutiu no segundo capítulo.

narrador e herdeiro momentâneo das características do duplo provisório —, como não poderia deixar de ser, diverte Lídia, que “ouvia com atenção, com pena de não ter lá estado também” [...], “Ai, que graça, o homem do lixo” (p. 342).

É com o espírito preparado por essa demonstração cabal da facilidade com que o simulacro penetra na vida e acaba por tornar engraçado o mínimo de resistência por ela imposta que se chega ao antepenúltimo capítulo do livro, em cujas primeiras linhas se lê:

O Victor está nervoso. Esta missão é de grande responsabilidade, nada que possa ser comparado à rotina de seguir suspeitos, aliciar gerentes de hotel, de interrogar moços de fretes que declaram tudo logo à primeira pergunta. Leva a mão direita à anca para sentir o volume reconfortante da pistola, depois, com a ponta dos dedos, devagarinho, extrai do bolso exterior do casaco um rebuçado de hortelã-pimenta (p. 365).

Recapitulam-se nelas as atividades exercidas pelo policial até então no enredo e, indiretamente, a marca registrada da personagem, o incrível cheiro de cebola, a ser inutilmente combatido pelo “rebuçado de hortelã-pimenta”, e introduz-se o leitor em um clima de romance policial, de mistério: que missão será essa? O suspense aumenta:

Ocultos pelos troncos das árvores, disfarçados nos vãos da porta, estão os ajudantes do Victor, à espera do sinal para a aproximação silenciosa que há-de preceder o assalto (p. 365).

Segue-se uma averiguação do local, um jogo de sinais indicativos da ação a ser tomada, o retorno do cheiro de cebola e finalmente a invasão. “Ninguém se mexa.” A felicidade pelo cumpri-

mento da tarefa é substituída pela decepção. Um homem escapou, o "figurão mais importante". "Cambada de incompetentes."

A seqüência dura mais de três páginas. Ela não decorre de nada que tenha acontecido antes. Não há nela nenhuma pista para indicar do que se trata e, principalmente, não está nela Ricardo Reis. À medida que ela evolui, imagina-se se o poeta estará entre os presos, tenta-se descobrir qual será o seu desfecho. E ele irrompe, seco, destruindo todas as expectativas, após uma vírgula, quando a violência atinga o seu ápice:

Ou falam, ou ficam aqui todos mortos, os ajudantes firmam a pontaria das pistolas, o da soqueira aconchega os dedos, então o realizador diz, Corta (p. 368).

Onde se suponha encontrar brutalidade, descobre-se pilhéria. Era um filme, ainda que o policial tenha dificuldades para aceitar a representação:

O Victor ainda vai no balanço dos desabafos, não consegue calar-se, o caso para ele é a sério, Dez homens para prenderem cinco, e deixam escapar o principal, o cabeça da conspiração, mas o realizador intervém, bem-disposto, a filmagem correu tão bem que não precisa ser repetida (p. 368).

O leitor quase compartilha o desapontamento do compenetrado ator, que, na continuação da cena, é instado a reassumir o papel para a gravação de um outro plano e não desiste de lamentar o fracasso da ação. A primeira oração do novo parágrafo — o segundo do capítulo — aponta o frágil paralelismo que justificaria o enxerto. O narrador reassume, então, o seu perfil digressivo e discorre sobre o tempo, dilemas alemães, italianos, espanhóis e finalmente

portugueses. Depois, no parágrafo posterior, reencontra-se Ricardo Reis. Com cortes, em concordância ao contexto fílmico, eis os principais quadros da seqüência comentada:

O Victor já desceu com a sua esquadra, levam os prisioneiros algemados, têm uma tal consciência do seu dever de polícias que até esta comédia levam a sério, tudo quanto é preso deve aproveitar-se, mesmo sendo a fingir.

Outros assaltos se estão premeditando. Enquanto Portugal reza [...] A não ser que tudo isto não seja mais que outra premeditação de assalto, já com argumento escrito, operador à máquina, faltando apenas que o realizador dê a ordem, Acção.

Ricardo Reis lê os jornais [...] Lê Ricardo Reis os jornais e acaba por impor a si mesmo o dever de preocupar-se um pouco. A Europa ferve, acaso transbordará, não há um lugar onde o poeta possa descansar a cabeça [...] (pp. 369-70).

O esforço criativo parece excessivo para se acreditar que tudo tenha sido dito apenas para justificar aquele "Outros assaltos se estão premeditando". Não se trata de mera comparação entre "ataques" de magnitudes diferentes. Para capturar de modo adequado o que a movimentação do olhar do narrador parece sugerir — o suposto filme/a quebra de expectativas/a decepção do Victor/a situação da Europa/a leitura de Ricardo Reis/a situação da Europa, novamente/a situação de Ricardo Reis —, talvez seja suficiente rememorar o início do capítulo. Lá, toma-se conhecimento do nervosismo do policial, provocado pela "responsabilidade da missão", que não poderia ser equiparada a nenhuma de suas tarefas habituais. A "missão", fica-se sabendo só depois, diz respeito ao universo da ficção, assunto mais importante do que o trabalho do dia-a-dia, a rotina do corrompido ofício investigativo. E é tão importante,

que, mesmo consciente da ilusão, Victor não se conforma com a fuga de um prisioneiro (“tudo quanto é preso deve aproveitar-se, mesmo sendo a fingir”). É quase a ilustração de uma tradição literária muito próxima à do teatro do mundo, de que se falou no capítulo anterior, a de que a “vida é sonho” (ou “pesadelo” e, em qualquer um dos casos, novamente, “fingimento”), ainda que um sonho estranho, no desenrolar do qual se sente um fortíssimo cheiro de cebola, refluxo do real a corromper um tanto o ambiente.

O paralelismo adquire outro *status*. É da fragilidade da percepção que se está a falar e, principalmente, dos instrumentos disponíveis para exercê-la. Qualquer mediação — e o narrador, em seus comentários e descrições, é um mediador — impõe filtros e implica a existência de pontos cegos. Álibi para um, compromisso, sarcasticamente apresentado, para o outro:

[...] Lê Ricardo Reis os jornais e acaba por impor a si mesmo o dever de preocupar-se um pouco. A Europa ferve, acaso transbordará, não há um lugar onde o poeta possa descansar a cabeça (p. 370).

O narrador insistentemente reforça pela apresentação de exemplos a idéia de que a apreensão da história pela percepção do outro é perigosa. Eximir-se da responsabilidade de acompanhar o espetáculo do mundo por conta própria — “sujeita(r)-se ao que lhe dão” (p. 265) — é arriscado, como está aí para atestar a parasitária vida dos dois velhos rancorosos ou, acima de tudo, como deixa patente o caso do milionário norte-americano John D. Rockefeller, farsa da qual Ricardo Reis é informado ao, “deslumbrado”, lê-la no jornal. É uma

edição de exemplar único, falsificada de uma ponta à outra, só com notícias agradáveis e artigos otimistas, para que o pobre velho não

tenha de sofrer com os terrores do mundo e suas promessas de pior [...] assim o *New York Times* possa continuar, todos os dias, a imprimir-lhe a felicidade” (p. 265).

Portanto, além de o fingimento poder ser real, como na idêntica resposta fraturada que Fernando Pessoa dá a Reis, o real pode ser fingimento, o que, no mínimo, deixa tudo embaralhado. O narrador, em sua defesa, tentaria mostrar que essa confusão justifica pelo menos duas coisas, que acabam por, de modo circular, também justificar uma à outra: é possível, sim, inventar diálogos verossímeis ou enfatizar aspectos selecionados dos acontecimentos, pois é difícil determinar a linha que separa a “realidade”¹⁵ da ilusão, o que acaba por conceder a quem assim o deseja uma margem de (narr)ação ampla; em razão dessa dificuldade, é inadmissível a postura contemplativa de Ricardo Reis, a sabedoria não está em se contentar com um espetáculo, é preciso se inserir nele e, a partir da vivência, da participação, da experiência adquirida, inclusive pelo sofrimento, estabelecer margens e ampliar o conhecimento do mundo e de si mesmo.

Talvez não seja falha a trilha percorrida por essa defesa fictícia entabulada em nome do narrador (que assim, a propósito, experimenta um pouco de seu próprio veneno). A falha está em outro ponto, no fato de ele tentar incapacitar o leitor para perceber¹⁶ a efetividade das modificações por que passa Ricardo Reis ao longo do enredo, em decorrência das novas vivências, em decorrência da passagem do tempo. Ou seja, seria possível dizer — se isso não sig-

15. Ressalta-se que o uso da palavra “realidade” sempre implica a noção de “realidade da ficção”.

16. Por não ser capaz de perceber ele mesmo, enganado, em vez de enganador, ainda que os seus comentários em trechos que serão apresentados em breve indiquem rastros de um certo reconhecimento de suas atitudes.

nificasse anular a existência do livro, o que a tudo anularia, objetivo muito distante do que se está a perseguir — que os procedimentos escusos que primeiro motivaram as acusações não teriam sido necessários. Para indicar com maior precisão no texto as “modificações” e começar a procurar indícios dessa “efetividade”, este estudo manterá a discussão de momentos em que a ficção solicita a ficção, centrando o foco, agora, na ascensão do poder imaginativo do protagonista.

O ROMPANTE IMAGINATIVO

O andamento de *O ano da morte de Ricardo Reis* não se baseia nem no protagonista nem no narrador. É, em sua imobilidade, Marcenda, ficção original, que dita a cadência dos acontecimentos. Se o romance for dividido em três partes, do incio até, aproximadamente, o momento em que Ricardo Reis conhece a moça, desse ponto até a recusa da proposta de casamento e daí até o final, delineiam-se algumas tendências nos modos de atuar tanto do protagonista quanto do narrador.

Na primeira parte, Ricardo Reis está ainda próximo de sua concepção original e atua com tranquilidade e distanciamento, o narrador está contido, usa moderadamente a ironia e as digressões: aceleração mínima da passagem do tempo; etapa de descrições, condizente com a necessidade de introduzir as personagens e o ambiente.

Na segunda parte, Ricardo Reis está se alterando, a sua rotina se divide em momentos de expectativa (Marcenda ausente/acontecimentos se aceleram) e momentos de fruição (Marcenda presente/acontecimentos se distendem), o narrador intensifica o uso da

ironia e das digressões, com ênfase menor na presença de Marcenda e maior na ausência: aceleração média da passagem do tempo; etapa de aprendizagem e de experimentação.

Na terceira parte, Ricardo Reis já está, em grande medida, alterado; a sua rotina se divide entre os eventos do mundo “real” (sofrimento, Marcenda como ente inalcançável) e do mundo “imaginário” (desejo e frustração, Marcenda como ente inextinguível), acontecimentos se aceleram no mundo “real” e se distendem no mundo “imaginário”, o narrador faz uso máximo da ironia e das digressões, ao ponto de subverter a ordem e transformar a digressão em instância motivadora de seu olhar para Ricardo Reis (cena da filmagem com Victor): maior aceleração da passagem do tempo; etapa da perda das ilusões e da opção definitiva.

Em termos cronológicos, a primeira parte leva de poucos dias a um mês, ou seja, o leitor afasta-se dela à medida que se aproxima o primeiro encontro real de Ricardo Reis e Marcenda, na cena do teatro (fim de janeiro). A segunda parte ocupa por volta de três meses, o afastamento definitivo ocorre pouco antes do Dia do Trabalho (maio); a última, mais ou menos quatro meses. O número de páginas utilizado para cada período é inversamente proporcional: cerca de 100 para a primeira parte, 180 para a segunda e 125 para a terceira. Tais valores, portanto, se encaixam coerentemente com a “aceleração” de cada uma das seqüências.¹⁷

Muito do que está sintetizado acima sobre a divisão do livro já foi discutido anteriormente. Se se quiser inserir Fernando Pessoa e Lídia nessa estrutura que tem Marcenda como força reguladora,

17. Adotando outro critério (a divisão do número de páginas por dia de narrativa), Maria Lúcia Allemand chega a um gráfico de outro perfil, no qual se percebe um ritmo por capítulos bastante oscilatório. Ver *Tempo e voz: o percurso trágico-ideológico na narrativa de José Saramago*, p. 89.

basta pensar, a partir da análise particular que cada um mereceu no capítulo 3, que o primeiro atua, na linha do narrador, como uma força que busca tirar o protagonista do eixo (tentando impedir e, depois, desestabilizar as alterações por que ele passa), e a segunda, como força contrária, objetivo que ela atinge fugazmente no período em que, em férias do hotel Bragança, passa a ir todos os dias à casa do poeta. Existem, no entanto, aspectos mencionados pela primeira vez a requisitar atenção, principalmente a introdução desse “mundo imaginário”, indicado como fator decisivo da terceira parte.

Uma carta de Marcenda desencadeia, ainda de modo tímido, o processo. A personagem conta ao médico que deve ir a Lisboa apenas mais uma vez, que o pai pretende levá-la a Fátima, em peregrinação, à espera de um milagre para sua mão, e que, refletindo sobre a relação de ambos, conclua que ela não teria futuro. Provavelmente assustado com o teor da mensagem, Ricardo Reis deixa “correr a *imaginação*” e logo experimenta fingir o seu desligamento do conflito:

Dorme, dorme, ainda tinha a carta entre os dedos frouxos, e, para dar maior verossimilhança ao ludíbrio com que fingia enganar-se, deixou-a cair, agora adormeceu, suavemente, vinca-lhe a testa uma ruga inquieta, sinal de que afinal não está dormindo, as pálpebras estremecem, não vale a pena, nada disto é verdade (p. 269).

A ruga inquieta que lhe vinca a testa expande-se pelo corpo e o imobilismo naquele momento desejado resolve se manifestar depois. Diante de uma Lídia perplexa e confusa, um Ricardo Reis perplexo e confuso experimenta a impotência: “ela vai infeliz, ele infeliz fica, ela sem saber que mal terá feito, ele sabendo que mal lhe aconteceu” (p. 287). Se a cura desse mal implica a descoberta

da origem do problema, nesse caso ela seria fácil e, de fato, um beijo foi suficiente para resolver a questão:

Então como uma alta cascata, trovejando, o sangue de Ricardo Reis desce às profundas cavernas, metafórico modo de dizer que se ergue o seu sexo [...], Sentiu-o Marcenda, por isso se afastou, para tornar a senti-lo se aproximou outra vez, as bocas não se tinham separado, enfim ela gemeu, Tenho de ir, saiu-lhe dos braços, sem forças sentou-se numa cadeira, Marcenda, case comigo, disse Ricardo Reis, ela olhou-o, subitamente pálida, depois disse, Não, muito devagar o disse, parecia impossível que uma palavra tão curta levasse tanto tempo a pronunciar, muito mais tempo do que as que disse depois, Não seríamos felizes (p. 293).

A recusa à proposta de casamento — para o poeta neoclássico, heresia das heresias: o rito de compromisso por excelência da nada pagã simbologia judaico-cristã — instala, definitivamente, Ricardo Reis em seu “surto” imaginativo. Ao receber, após poucos dias, uma carta na qual a moça pede que ele não mais escreva para ela, surge o primeiro devaneio. A personagem começa a *inventar* o que diria em uma fictícia resposta:

Imagina as reacções de Marcenda, a surpresa, a admiração, se a tempo lhe houvesse dito, Sabe, Marcenda, que eu sou poeta, num tom assim desprendido, de quem não atribui à prenda grande importância [...] (p. 297).

Em seguida, *imagina* um confronto entre Lídia e Marcenda, “que conversas haveria entre elas, se falariam de mim cada uma sem suspeitar da outra, ou, pelo contrário [...]” (p. 305). Resolve ir até

Fátima, também ele à espera de um milagre. No caminho, “*constrói na imaginação uma cena*” (p. 308), toca no seio da amada e cura a paralisia. Ao chegar, “*junta-se ao fluxo dos peregrinos*” e “*põe-se a imaginar como será um tal espectáculo visto do céu, os formigueiros de gente avançando de todos os pontos cardíais e colaterais*” (p. 312).

O milagre não acontece e a Ricardo Reis “*tudo parece absurdo*”: “*quando foi que vivi*” (p. 315). *Vê-se*, então,

como um ser duplo, o Ricardo Reis limpo, barbeado, digno de todos os dias, e este outro, também Ricardo Reis, mas só de nome, porque não pode ser a mesma pessoa o vagabundo de barba crescida, roupa amarrotada, camisa como um trapo [...], um pedindo contas ao outro da loucura que foi ter vindo a Fátima sem fé, só por causa duma irracional esperança, E se você a visse, o que é que lhe dizia, já *imaginou* a cara de tolo que faria se ela lhe aparecesse pela frente, ao lado do pai [...], nunca *imaginei* que você fosse capaz de cenas tão ridículas (p. 320).

O Ricardo Reis primeiro questiona as atitudes do segundo pedindo para que ele faça exatamente o que tem feito de modo incessante, “*imaginar*”, e diz que ele próprio nunca teria podido fazer o mesmo, “*imaginar*”. A palavra, estrutura mínima do texto, antecipa e reproduz o processo analítico. Não há melhor testemunho para comprovar que o poeta está alterado do que o dele mesmo — e raras vezes um “*ele mesmo*” agregou tantos significados. A auto-análise, porém, continua e Ricardo Reis faz o inventário de suas ambições. Julga que nada busca, que “*é contentamento bastante olhar o rio e os barcos que há nele [...]*” e no entanto não dá por que esteja dentro de si a felicidade, antes o surdo roer de um insecto que mastiga sem parar, “*É o tempo, murmura*” (p. 322), para, mais uma vez, *imaginar*:

Pergunta a si mesmo como se sentiria agora se tivesse encontrado Marcenda em Fátima, se, como se costuma dizer, tivessem caído nos braços um do outro, A partir de hoje nunca mais nos separaremos, foi quando te julgava perdida para mim que compreendi quanto te amava, e ela dizia palavras semelhantes, mas depois de as terem dito não sabem que outras dizer (p. 322).

O ruído do insecto retorna e Ricardo Reis — quase curado dos “*vãos*” imaginativos — acrescenta uma variável à sua sabedoria, “*Não há resposta para o tempo, estamos nele e assistimos, nada mais*” (p. 323). Verbalizada, a lição precisa ser posta à prova antes de ser “*definitivamente*” assimilada. Inserido no mundo, consciente da inexorabilidade da “*passagem das horas*”, o poeta precisa se certificar de que, por um lado, todo ato previsto mas não executado resulta em projeto fracassado e de que, por outro, todo ato praticado põe em movimento forças que fogem ao controle de quem o executou, sem, em razão disso, deixar de envolvê-lo: o *carpe diem* não lhe é suficiente. Eis por que ele “*lembra*” que

Lídia está grávida, de um menino, segundo ela de cada vez afirma, e esse menino crescerá e irá para as guerras que se preparam, ainda é cedo para as de hoje, mas outras se preparam, repito, há sempre um depois para a guerra seguinte, façamos as contas, virá ao mundo lá para Março do ano que vem, se lhe pusermos a idade aproximada em que à guerra se vai, vinte e três, vinte e quatro anos, que guerra teremos nós em mil novecentos e sessenta e um, e onde, e porquê, em que abandonados plainos, com os olhos da imaginação, mas não sua, vê-o Ricardo Reis de balas traspassado, moreno e pálido, como é seu pai, menino só da mãe porque o mesmo pai não o perfilhará (p. 390).

Simultaneamente a tais acontecimentos — “reais” ou imaginários — na vida do protagonista, o narrador faz todo esforço para deixar claro que o continente europeu está se desintegrando e lança mão, com intensidade redobrada, de longas e ásperas descrições dos eventos; Fernando Pessoa, também quase desintegrado — pois seu período de nove meses está se esgotando —, questiona como nunca a identidade do heterônimo (“Conheço seus versos de cor e salteado, os feitos e os por fazer”, p. 362); e Lúcia — atraída, pela força gravitacional do irmão engajado, para um complexo labirinto de interesses políticos e posições ideológicas — não consegue reconhecer o amante, ser perturbado em meio às suas mudanças, certezas e hesitações, e planeja um afastamento (“Assim exposto, é um homem quase velho. Olhou-o como se fosse um estranho, depois, sem rumor, saiu. Vai a pensar, Não volto mais, mas a certeza não tem”, p. 392).

Mas a variável “tempo” mencionada acima precisa ser apreendida com maior nitidez. Por isso, vai-se passar, no próximo item, para o segundo tipo de ficção na ficção anunciado no início deste capítulo, fenômeno que se manifesta não no encadeamento narrativo, como os que se estudaram nas páginas precedentes, e sim na própria matéria-prima utilizada para construir a obra, em um estranho e enigmático jogo intertextual que, por acrescer ao romance um aparente significado confirmador, encobre as suas entranhas dissonantes.

BORGES E AS ENTRANHAS DA FICÇÃO

Ricardo Reis não consegue parar de iniciar a leitura do romance *The god of the labyrinth*, de Herbert Quain, uma clara alusão ao livro fictício escrito pelo autor fictício do conto “Examen de la obra

de Herbert Quain”, incluído nas *Ficciones*, de Jorge Luis Borges, ao longo de toda sua estada portuguesa.¹⁸

18. O trecho do conto diretamente ligado a este estudo é o seguinte: “Herbert Quain ha muerto en Roscommon; he comprobado sin asombro que el Suplemento Literario del Times apenas le depara media columna de piedad necrológica, en la que no hay epíteto laudatorio que no esté corregido (o seriamente amonestado) por un adverbio. El Spectator, en su número pertinente, es sin duda menos lacónico y tal vez más cordial, pero equipara el primer libro de Quain — The God of the Labyrinth — a uno de Mrs. Agatha Christie y otros a los de Gertrude Stein: evocaciones que nadie juzgará inevitables y que no hubieran alegrado al difunto. Este, por lo demás, no se creyó nunca genial; ni siquiera en las noches peripatéticas de conversación literaria, en las que el hombre que ya ha fatigado las prensas, juega invariablemente a ser Monsieur Teste o el doctor Samuel Johnson... Percibía con toda lucidez la condición experimental de sus libros: admirables tal vez por lo novedoso y por cierta lacónica probidad, pero no por las virtudes de la pasión. Soy como las odas de Cowley, me escribió desde Longford el seis de marzo de 1939. No pertenezco al arte, sino a la mera historia del arte. No había, para él, disciplina inferior a la historia.

He repetido una modestia de Herbert Quain; naturalmente, esa modestia no agota su pensamiento. Flaubert y Henry James nos han acostumbrado a suponer que las obras de arte son infrecuentes y de ejecución laboriosa; el siglo dieciséis (recordemos el Viaje del Parnaso, recordemos el destino de Shakespeare) no compartía esa desconsolada opinión. Herbert Quain, tampoco. Le parecía que la buena literatura es hartamente común y que apenas hay diálogo callejero que no la logre. También le parecía que el hecho estético no puede prescindir de algún elemento de asombro y que asombrarse de memoria es difícil. Deploraba con sonriente sinceridad “la servil y obstinada conservación” de libros pretéritos... Ignoro si su vaga teoría es justificable; sé que sus libros anhelan demasiado el asombro.

Reversiblemente, el primero que publicó. He declarado que se trata de una novela policial: The God of the Labyrinth; puedo agradecer que el editor la propuso a la venta en los últimos días de noviembre de 1933. En los primeros de diciembre, las agradables y arduas involuciones del Siamese Twin Mystery atearon a Londres y a Nueva York; yo prefiero atribuir a esa coincidencia ruinosa el fracaso de la novela de nuestro amigo. También (quiero ser del todo sincero) a su ejecución deficiente y a la vana e frígida pompa de ciertas descripciones del mar. Al cabo de siete años, me es imposible recuperar los pormenores de la acción; he aquí su plan; tal como ahora lo empobrece (tal como ahora lo purifica) mi olvido. Hay un indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas. Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contine esta frase: Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ahedrez había sido casual. Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisita los capítulos pertinentes y descubre otra solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el detective. [...]”. Ver Jorge Luis Borges, *Obras completas*, pp. 461 e 462. Indicarei, a partir de agora, as menções aos textos de Borges com Borges, OC, o volume e o número da página.

A menção aparece no decorrer de toda a obra, desde a página 23 até literalmente o último parágrafo do texto. No início, o narrador do romance brinca com o questionamento da própria identidade presente no nome do escritor irlandês Herbert Quain, autor de uma obra que a personagem esquecera de devolver à biblioteca do navio no qual estivera. Faz, então, um breve comentário crítico sobre a obra ("uma vulgar história de assassinio e investigação"), sobre o enredo ("criminoso, a vítima, se pelo contrário não preexistente a vítima ao criminoso, e finalmente o detetive, todos três cúmplices da morte"), sobre o leitor do gênero policial ("em verdade vos direi que o leitor de romances policiais é o único e real sobrevivente da história que estiver lendo") e sobre o leitor em geral ("senão é como sobrevivente único e real que todo o leitor lê toda a história").

As menções seguintes não terão essa variedade de assuntos, tratarão fundamentalmente do enredo — no qual, fica-se sabendo, existe uma relação entre o crime e uma partida de xadrez¹⁹ — e da impossibilidade, a cada tentativa mais acentuada, de Ricardo Reis lembrar o que lera, ou mesmo de, após ter reiniciado a leitura, alcançar o último trecho lido. Na derradeira, contudo, o romance é novamente qualificado, trata-se de um enigma que poderia, potencialmente, incomodar a humanidade, o que faz com que Reis, mesmo sabendo que perderia o dom da leitura, decida levá-lo com ele, para aliviar "o mundo".

Para discutir essa presença, será preciso abandonar momentaneamente o texto de Saramago e penetrar no labirinto ficcional de Borges. Trata-se de um procedimento temerário, uma vez que a busca

19. John Irwin lembra que essa menção ao xadrez em obras policiais, como, por exemplo, o romance inicial de Herbert Quain, já constitui uma tradição: "The image of the chess game has become, within the tradition of the genre, one of the most common tropes for the battle of wits between detective and criminal". Ver *The mystery to a solution: Poe, Borges, and the detective story*, p. 82.

de semelhanças, coincidências, remissões, auto-remissões, exercícios paródicos e duplicações pode ser ampliada, no conjunto da obra do escritor argentino, à exaustão, ao infinito,²⁰ mas, vendo a questão por outro ângulo, trata-se de um jogo que vale a pena ser jogado, mesmo que apenas por alguns instantes. Em breve, as percepções que daí emergirem serão postas em confronto com *O ano da morte de Ricardo Reis* e com aquele jogo, deixado pela metade, da ficção na ficção. Isso sem falar de um outro, que seguirá ignorado até lá.

PRIMEIRA APROXIMAÇÃO

O esquecimento não é nada além de um caso particular da memória, ou, como diz Borges de modo mais elegante no poema "Un lector", "*el olvido es una de las formas de la memoria, su vago sótano*".²¹ De problema de memória semelhante ao de Ricardo Reis sofria o autor do exame da obra de Herbert Quain no conto, ainda que atenuado pelo fato de haver lido *The god of the labyrinth* sete anos antes, em 1933, pouco após ter sido publicado. Assim, tudo que ele pode fazer é recordar do plano básico do livro, tal como "*ahora lo empobrece (tal como ahora lo purifica) mi olvido*".²²

20. O escritor argentino Ricardo Piglia comenta que a somatória de fragmentos dos textos do autor de *Ficciones* compõe um relato particular, a "*historia de su escritura*", uma "*ficción que acompaña e sostiene la ficción borgiana*". Ver "Ideología y ficción en Borges", p. 87, in *Borges y la crítica. Antología*. Sobre as relações internas na obra de Borges, ver também José M. Cuesta Abad, *Ficciones de una crisis: poética e interpretación en Borges*, especialmente o segundo capítulo.

21. Borges, *Elogio de la sombra*, in OC 2, p. 394.

22. Para Ronald Christ, a utilização da memória parcial é um modo encontrado pelo autor para enfatizar o essencial: tal uso é uma das bases do "principle of selective brevity", um dos princípios que regeriam as histórias e os ensaios de Borges. Ver *The narrow act: Borges' art of allusion*.

A memória, aliás, também tem papel importante na concepção de arte de Herbert Quain, que, na linhagem de Edgar Allan Poe, acredita que o efeito estético só se completa quando o receptor é surpreendido, “asombrado”, e “asombrarse de memoria es difícil”. Para instaurar o assombro, no caso de *The god of the labyrinth*, Herbert Quain engana o leitor: propõe uma solução para o enigma apresentado pelo enredo, só mostrando, no último momento, que ela era “falsa” e, conseqüentemente, impondo a releitura — ou seja, diga-se desde já, fazendo o mesmo que se proporá ser necessário com *O ano da morte de Ricardo Reis* a partir da discussão sobre a presença do fictício romance na obra.

O leitor passa, então, a conhecer a “verdade” a que a personagem do conto não tivera acesso. Não se sabe, contudo, que “verdade” é essa. Não se sabe, também, até que ponto a memória purificada pelo esquecimento do narrador recorda o enredo. O enigma se mantém. Os paralelismos entre o conto e o romance não se esgotam aí nem nos que serão mencionados na continuação da análise. São, de fato, inúmeros, principalmente no que diz respeito ao confronto ficção/realidade. Entre as semelhanças mais pontuais, vale citar que Quain dizia ser como as “odes de Cowley”, comparava-se ao escritor real Samuel Johnson e ao fictício Monsieur Teste, julgava que a boa literatura se encontrava até no “diálogo de rua” e construiu o romance *April March* para ser um jogo.

Na primeira introdução de *Ficciones*, Borges comenta as sete peças daquela parte da obra. A última, “El jardín de senderos que se bifurcan”, é policial:

Sus lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo.²³

23. Esta e todas as citações deste prólogo feitas a seguir se encontram em Borges, OC 1, p. 429.

A idéia aproxima-se muito daquela de *The god of the labyrinth*: o leitor percebe, no último parágrafo, que o detetive havia erroneamente decifrado certo enigma e é obrigado a reler o texto para descobrir a “verdade”. Pouco depois, o prefácio cita “La biblioteca de Babel” — da qual diz não ser o primeiro criador —, “Las ruinas circulares” — onde “todo es irreal” — e “Pierre Menard”, na qual “irreal” é o destino do protagonista.²⁴ O primeiro autor de “Las ruinas circulares”, ou, para dizer de modo mais preciso, seu inspirador, é Herbert Quain, sempre segundo o narrador do exame de sua obra. No prólogo, entretanto, menciona-se “La biblioteca de Babel” como a peça não-original. “Las ruinas circulares” é simplesmente “irreal”; já Pierre Menard, pode-se dizer, um escritor tão excêntrico quanto Herbert Quain. No final do curto prólogo, o próprio autor estabelece os paralelismos entre o conto sobre Herbert Quain e um outro da obra: “... he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios. Estas son ‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’ y el ‘Examen de la obra de Herbert Quain’”.

Recordar a existência de tais conexões foi um passo preliminar necessário para concentrar o foco na relação entre dois contos: um, evidente está, é o “Examen de la obra de Herbert Quain”, o outro, aquele que ele mesmo se encarrega de relacionar com o pri-

24. Alberto Julián Pérez acredita que tanto “Pierre Menard” quanto “El examen...” são sátiras a “escolas literárias” próximas de sua época, o primeiro satiriza a literatura simbolista, o segundo, a literatura vanguardista, o que indicaria que Borges estava “liberado de una total identificación estética con una sola tendencia literaria, capaz de ponerse por encima de ellas y, desde la posición crítica del satirista, burlarse de sus limitaciones, relativizarlas, quitándoles su pretendida seriedad y transcendencia”. Ver p. 19 e 20 de “Génesis y desarrollo de los procedimientos narrativos en la obra literaria de Jorge Luis Borges”, in Karl Alfred Blüher e Alfonso de Toro (orgs.), *Jorge Luis Borges: variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*.

meiro, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius".²⁵ O enredo do segundo é bem conhecido.

O narrador e Bioy Casares descobrem em uma enciclopédia, a *Anglo-American cyclopaedia*, um verbete sobre um país inexistente, Uqbar, e nele lêem que as epopéias e lendas de tal lugar "no se referían jamás a la realidad, sino a las dos regiones imaginarias de Mlejnas y de Tlön".²⁶ A bibliografia indicava quatro volumes, um deles escrito por Silas Haslam, também autor, como informa uma nota no texto, de "A general history of labyrinths". O labirinto é o símbolo mais freqüente na obra de Borges,²⁷ portanto não é sinal de grande argúcia constatar que há em ambos os contos menções a ele, apesar de ser curioso indicar que Haslam era o sobrenome da avó inglesa do escritor, Fanny Haslam, o que pode sugerir outro tipo de circularidade textual (no qual o próprio Borges se insere tangencialmente).

No início da segunda parte do conto, o narrador encontra uma enciclopédia sobre Tlön, um dos mundos imaginários de Uqbar, que pertencera a Herbert Ashe, engenheiro morto em 1937 e um dos membros da comunidade — fica-se sabendo posteriormente — dedicada à construção da nova realidade. Na outra narrativa, o inglês Herbert é Quain ("Quain, quem"). Nesta, o irlandês Herbert é Ashe (termo próximo, portanto, de "ash", cinza, fumaça na língua de Shakespeare). Se os sobrenomes são, sob determinado ponto de vista, intercambiáveis em sua indefinição, os preno-

25. O conto é também fundamental na própria evolução artística do escritor, como lembra Emir Rodríguez Monegal: "Con 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius', Borges se había convertido en un nuevo escritor". Ver *Borges: una biografía literaria*.

26. Borges, OC 1, p. 432.

27. Ver Emir Rodríguez Monegal, "Symbols in Borges's work, in Harold Bloom et alii, *Jorge Luis Borges: modern critical views*, ou o verbete "Labyrinth" em Ion Agheana, *Reasoned thematic dictionary of the prose of Jorge Luis Borges*.

mes são os mesmos, o que talvez indique algo. Por que, afinal, Borges poria o mesmo nome em dois personagens de contos escritos com tão pequena diferença de tempo e, depois, fisicamente publicados tão próximos em um mesmo livro?

Não há uma resposta, mas é possível supor um ou dois inspiradores. O primeiro é o inglês Herbert George Wells, um dos escritores mais admirados por Borges, autor de clássicos da ficção científica como *The invisible man* ou *The time machine*. O segundo é o esquecido filósofo idealista britânico Francis Herbert Bradley, também muito citado por Borges²⁸ e autor, entre outros, de *Principles of logic* e, principalmente, *Appearance and reality*, livro que, assim como o sobrenome do autor, o narrador de "Examen de la obra de Herbert Quain" menciona como influente no romance *April March*. Como se percebe, ambos os Herbert lidaram com o conceito de realidade e de realidades alternativas. A filosofia de Tlön, aliás, é absolutamente idealista, composta de inúmeros sistemas de caráter lúdico. "Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica".²⁹ Herbert Quain também buscava o assombro. Seria ele um dos metafísicos de Tlön, este labirinto, "un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres"?³⁰ "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" é, de fato, o conto mais notável daquilo que o crítico Karl Alfred Blüher denomina de "intertexto simulado" na ficção borgiana, pois "en este cuento [...] no se encubre el status ficticio del intertexto, sino que por

28. Uma boa compilação das referências borgianas pode ser encontrada em Daniel Balderston, *The literary universe of Jorge Luis Borges: an index to references and allusions to persons, titles, and places in his writing*.

29. Borges, OC 1, p. 436.

30. Op. cit., p. 443.

el contrario se pone al descubierto inequívocamente en el transcurso de la narración".³¹

De construção semelhante, "Examen de la obra de Herbert Quain" ainda "borra las fronteras entre el status ficcional y no ficcional del texto, haciendo así inseguro al lector en su habitual comprensión del discurso".³² E "Tlön..." é o texto paradigmático da irrupção da "irrealidade" no "real". Ao jogar com alusões de um conto específico de Borges, o autor de *O ano da morte de Ricardo Reis* está construindo um plano intertextual que tem, como contrapartida ampliada, a idéia de irrealidade ou, mais apropriadamente, de Ficção. Afinal, como se constata em um pós-escrito do primeiro conto (e o título não é um ingrediente a mais por coincidência...) de *Ficciones*, "el mundo será Tlön".

SEGUNDA APROXIMAÇÃO

A pergunta mais simples a ser feita em relação às reiteradas tentativas de leitura do romance policial *The god of the labyrinth* por parte do protagonista é: por que Ricardo Reis sempre esquece o que leu nesse livro que ele esqueceu de devolver à biblioteca do navio? A questão é válida, mas acaba por obscurecer uma outra indagação igualmente relevante: por que ele nunca se esquece de tentar de novo? Às duas, ainda, um segundo par de dúvidas precisa ser acrescido: por que ele não esquece o livro quando vai embora com Fernando Pessoa e por que tal gesto livra a humanidade de um enigma?

31. Karl Alfred Blüher, "Postmodernidad e intertextualidad en la obra de Jorge Luis Borges", p. 126, in Karl Alfred Blüher e Alfonso de Toro (orgs.), op. cit.

32. Op. cit, p. 125.

As respostas devem estar no texto. Ou dele emergir.

A menção inicial ao livro fictício já foi resumida anteriormente. Será necessário discutir algumas outras. Logo após a cena do teatro, quando o poeta é formalmente apresentado a Marcenda, surge "Quain":

Deitou-se, abriu o livro que tinha à cabeceira, o de Herbert Quain, passou os olhos por duas páginas sem dar muita atenção ao sentido do que lia, parecia que tinham sido encontradas três razões para o crime, suficiente cada uma para incriminar o suspeito sobre quem conjuntamente convergiam, mas o dito suspeito, usando o direito e cumprindo o dever de colaborar com a justiça, sugerira que a verdadeira razão, no caso de ter sido ele, de fato, o criminoso, ainda poderia ser uma quarta, ou quinta, ou sexta razões, igualmente suficientes, e que a explicação do crime, os seus motivos, se encontrariam, talvez, só talvez, na articulação de todas essas razões, na sua ação recíproca, no efeito de cada conjunto sobre os restantes conjuntos e sobre o todo, na eventual mas mais do que provável anulação ou alteração de efeitos por outros efeitos, e como se chegara ao resultado final, a morte, e ainda assim era preciso averiguar que parte de responsabilidade caberia à vítima, isto é, se esta deveria ou não ser considerada, para efeitos morais e legais, como uma sétima e talvez, mas só talvez, definitiva razão. Sentia-se reconfortado, a botija aquecia-lhe os pés, o cérebro funcionava sem ligação consciente com o exterior, a aridez da leitura fazia-lhe pesar as pálpebras (p. 116).

Da apreensão distraída do sonado leitor, extrai-se um esboço de método investigativo sugerido pelo criminoso. De certo, só se sabe que houve um crime e há um suspeito. É ele, ficamos sabendo, quem aventa a hipótese de existirem várias possíveis razões

para justificar o assassinato, inclusive uma, a última, ter sido a causa a própria vítima, fato que, para “efeitos morais e legais”, talvez deva ser considerado.

Tem-se, portanto, ao mesmo tempo a indicação de um caminho de análise e uma pista, a partir de agora denominada “evidência número 2” — sendo a “número 1” a já citada menção inicial. Continuemos.

No dia seguinte, após saber do gerente do hotel, Salvador, por que Marcenda e o pai não haviam estado presentes ao almoço, nova citação volta a acontecer:

Não foi o caso de haver feito Ricardo Reis esse minudente exame, a ele só lhe pareceu que um súbito pensamento perturbara Salvador, e assim foi, como nós sabemos, todavia, mesmo que se deitasse a adivinhar que pensamento teria sido esse, não acertaria, o que mostra o pouco que sabemos uns dos outros e como depressa se nos cansa a paciência quando dispomos a apurar motivos, a dilucidar impulsos, salvo se se trata duma vera investigação criminal, como lateralmente nos vem ensinando *The god of the labyrinth* (p. 122).

Menção ela própria “lateral”, já que não se trata de uma tentativa de leitura, mas de um comentário do narrador (pista dentro da pista), sua importância não deve ser subestimada. Consiste em um discurso sobre a dificuldade do método previamente esboçado e na “evidência número 3”. Retenham-se dela duas asserções: “pouco sabemos uns dos outros” e “depressa se nos cansa a paciência quando dispomos a apurar motivos, a dilucidar impulsos”. Retenha-se, também, a ressalva final, “salvo se se trata duma vera investigação criminal”. Apurar motivos, dilucidar impulsos é um trabalho entediante, deve ser, no limite, deixado de lado. A não ser que se indique um crime.

A narrativa segue. Ricardo Reis sai do hotel e aluga uma casa. Incomoda-o a solidão do lugar. Pega seus poemas e, ao lê-los:

pergunta se é ele, este, o que os escreveu, porque lendo não se reconhece no que está escrito, foi outro esse desprendido, calmo e resignado homem, por isso mesmo *quase deus*, porque os deuses é assim que são, resignados, calmos, desprendidos, assistindo mortos (p. 224).

Resolve que precisa organizar a sua vida e:

Ainda não são dez horas quando Ricardo Reis se vai deitar. A chuva continua a cair. Levou um livro para a cama, pegara em dois mas *deixou pelo caminho o deus do labirinto*, ao fim de dez páginas do Sermão da Primeira Dominga da Quaresma sentiu que se lhe gelavam as mãos assim por fora dos cobertores, não bastavam para aquecê-las estar lendo estas palavras ardentes, Revolvei a vossa casa, buscai a coisa mais vil de toda ela, e achareis que é a vossa própria alma, pousou o livro na mesa-de-cabeceira, aconchegou-se com um rápido arrepio, puxou a dobra do lençol até a boca, fechou os olhos” (p. 225).

Fica aqui quase impossível manter o tom frio e distanciado adotado nas últimas páginas em adequação a “uma vera investigação criminal”. Sem abandoná-lo, no entanto, e abandonando-a, por instantes, percebe-se o deslocamento significativo — ato falho literal e literário — que ocorre nesses dois trechos tão próximos. No primeiro, o narrador qualifica o Ricardo Reis inicial que o alterado não “reconhece” como “quase deus”, no segundo afirma que esse mesmo ser alterado “deixou pelo caminho” o “deus do labirinto”, escrito assim mesmo, com letras minúsculas e em português. A impressão da personagem, que se descobre “outro”, permeia e invade o

discurso desse outro "ser" que tanto esforço faz para impedir tal mudança e, por fim, não reconhecer o impacto por ela provocado.³³

A evidência, a "número 4", ainda não foi discutida. A presença do livro fictício extraído da obra de Borges se dá na passagem por ausência. Ricardo Reis não empreende a leitura, deixa o romance policial para trás e leva para cama o "Sermão da primeira domingo de Quaresma". Cumpre saber o que "prega" esse texto.

Antônio Vieira, nessa prédica realizada no Maranhão, em 1653, acusa seus ouvintes de estarem em pecado por obrigarem índios capturados a trabalhar como escravos, o que levará à perdição de suas almas. Entre as soluções que aponta para o problema, já que não pretendia atrapalhar muito a vida dos então proprietários, resume duas: a libertação de todos os escravos, menos os que optassem por continuar servindo aos donos; o compromisso de que os libertos permaneceriam nas aldeias e se dedicariam às atividades anteriores por seis meses a cada ano, em troca de tecido. Tal pragmatismo salvífico³⁴ configura-se em um texto engenhosissimamente elaborado a partir de uma "concepção persuasiva do mistério" (p. 14). Destaco abaixo o trecho inicial da peça, no qual se expõem as três tentações do demônio a Cristo:

33. Curioso paradoxo um ato falho tão disfarçado e tão cheio de ressonâncias de um narrador ou de uma personagem poder, eventualmente, pressupor um ato artisticamente intencional de quem o concebeu. Mais impressionante ainda será se tal ato falho resultar de outro ato falho de tal criador, pois aí se instaura definitivamente a intenção primordial, a do texto, portador sempre da última e provisoriedade verdadeira.

34. Para misturar dois termos empregados por Alcir Pécora. Ver "Sermões: a pragmática do mistério", ensaio introdutório em Antônio Vieira, *Sermões — Tomo 2*. O sermão em pauta encontra-se no mesmo volume, e as citações dele extraídas, bem como do ensaio de Pécora, serão identificadas no corpo do texto, com o número de página entre parênteses.

Na primeira ofereceu [...]: que fizesse das pedras pão; na segunda aconselhou [...]: que se deitasse daquela torre abaixo; na terceira pediu [...]: que caído o adorasse. Vede que ofertas, vede que conselhos, vede que petições! Oferece pedras, aconselha precipícios, pede caídas. E com isto ser assim, estas são as ofertas que nós aceitamos, estes os conselhos que seguimos, estas as petições que concedemos (p. 453).

É nesse contexto, o do anúncio de uma série de almas perdidas por não estarem sabendo resistir à tentação do demônio, que, em seguida, o orador diz a frase que o narrador de *O ano da morte de Ricardo Reis* resolve reproduzir: "Revolvei a vossa casa, buscai a coisa mais vil de toda ela, e achareis que é vossa própria alma". Pragmaticamente, vê-se, de novo, narrador e personagem em deslocamento de papéis. Um assume o lugar de Vieira, o pregador, prevendo as chamas do inferno para o pecador e, "persuasivamente", incitando-o a refletir sobre seu destino; este "pecador", contudo, ocupa a mais humilde das posições. Ele não é um senhor de escravos que precisa libertar seus cativos, é um dos cativos que, circunstancialmente libertado, está quase conseguindo fugir de vez, sem se dispor voluntariamente a permanecer sob o jugo do poder de que escapou, questionando se vale a pena aceitar um vínculo temporário.

Perceba-se que o mesmo ato de jogar luz sobre a troca de papéis acarreta imediatamente nova troca, pois fica difícil resistir à "tentação" de examinar deste modo o artifício do narrador: "Vede que ofertas, vede que conselhos, vede que petições! Oferece pedras, aconselha precipícios, pede caídas". Não me parece necessário recordar o autor da oferta, do conselho, da petição, mas talvez seja o caso de lembrar ao paciente leitor que essa foi a "evidência número 4".

Apesar de longa, é fundamental reproduzir a próxima menção sem cortes internos:

1. [...] Addis-Abeba está em chamas, ardiam casas, saqueadas eram as arcas e
2. as paredes, violadas as mulheres eram postas contra os muros caídos,
3. trespassadas de lanças as crianças eram sangue nas ruas. Uma sombra
4. passa na frente alheada e imprecisa de Ricardo Reis, que é
5. isto, donde veio a intromissão, o jornal apenas me informa que
6. Addis-Abeba está em chamas, que os salteadores estão pilhando, violando,
7. degolando, enquanto as tropas de Badoglio se aproximam, o *Diário de*
8. *Notícias* não fala de mulheres postas contra os muros caídos nem de
9. crianças trespassadas de lanças, em Addis-Abeba não consta que
10. estivessem jogadores de xadrez jogando o jogo do xadrez. Ricardo Reis foi
11. buscar à mesa-de-cabeceira *The god of the labyrinth*, aqui está,
12. na primeira página, O corpo, que foi encontrado pelo
13. primeiro jogador de xadrez, ocupava, de braços abertos, as casas dos
14. peões do rei e da rainha e as duas seguintes, na direção do campo
15. adversário, a mão esquerda numa casa branca, a mão direita numa casa
16. preta, em todas as restantes páginas lidas do livro não há mais que este
17. morto, logo não foi por aqui que passaram as tropas de Badoglio. Deixa
18. Ricardo Reis *The god of the labyrinth* no mesmo lugar,
19. sabe enfim o que procura, abre uma gaveta da secretária que foi do
20. juiz da Relação, onde em tempos dessa justiça eram guardados
21. comentários manuscritos ao *Código Civil*, e retira a pasta de atilhos que
22. contém as suas odes, os versos secretos de que nunca falou a Marcenda, as
23. folhas manuscritas, comentários também, porque tudo o é, que Lídia um
24. dia encontrará, quando o tempo já for outro, de insuprível ausência.
25. Mestre, são plácidas, diz a primeira folha, e neste dia primeiro outras
26. folhas dizem, Os deuses desterrados, Coroai-me em verdade de rosas, e
27. outras contam, O deus Pã não morreu, De Apolo o carro rodou, uma vez
28. mais o conhecido convite, Vem sentar-te comigo Lídia, à beira do rio, o
29. mês é Junho e ardente, a guerra já não tarda, Ao longe os montes têm neve
30. e sol, só o ter flores pela vista fora, a palidez do dia é levemente dourada,

31. não tenha nada nas mãos porque sábio é o que se contenta com o
32. espectáculo do mundo. Outras e outras folhas passam como os dias são
33. passados, jaz o mar, gemem os ventos em segredo, cada coisa em seu
34. tempo tem seu tempo, assim bastantes os dias se sucedam, bastante a
35. persistência do dedo molhado sobre a folha, e foi bastante, aqui está, Ouvi
36. contar que outrora, quando a Pérsia, está é a página, não outra, este o
37. xadrez, e nós os jogadores, eu Ricardo Reis, tu leitor meu, ardem as casas,
38. saqueadas são as arcas e as paredes, mas quando o rei de marfim está em
39. perigo, que importa a carne e o osso das irmãs e das mães e das crianças,
40. se carne e osso nosso em penedo convertido, mudado em jogador, e de
41. xadrez. Addis-Abeba quer dizer Nova Flor, o resto já foi dito

(pp. 301 e 302).

Suma da suma, esse trecho condensa quase tudo que se disse até aqui e algo de que ainda não se falou, um importante poema sobre um certo jogo de xadrez que nunca foi explicitamente comentado. Em primeiro lugar, há que se notar mais um deslocamento de papel: Ricardo Reis, ao ser forçado pela leitura a se recordar de seu mais longo poema, no qual o tom marcadamente lírico cede terreno para um discurso quase narrativo, duplica nessas linhas o papel do narrador. Este se torna opaco por instantes, talvez disfarçado como a “sombra” (linha 3) que passa pela frente “alheada e imprecisa” (linha 4) do poeta. Impreciso, ele preenche o novo lugar.

Para dizer o mesmo de outro jeito, menos sucinto. Ao ler uma narrativa trágica e, a partir dela, visualizar de modo dramático e ainda mais intenso os acontecimentos, Ricardo Reis se lembra de seu próprio e triste poema narrativo. O narrador, aturdido por tantas instâncias narrativas sobrepostas, nota a indefinição no rosto do poeta e deixa que ele conduza quase sozinho a cena, anui a tal “intromissão” (linha 5), o que é informado não só pelo contexto,

mas também pela ausência de letras maiúsculas denunciando trocas de voz — apenas términos de oração e inclusão de versos — e, principalmente, pela declaração em primeira pessoa daquele que está com a palavra: “Nós os jogadores, eu Ricardo Reis, tu leitor meu” (linha 37). As posições se normalizam no final do trecho, em seguida à conclusão do narrador provisório: “O resto já foi dito” (linha 41). O fato de Ricardo Reis dispor da energia requerida para se impor de tal maneira ao comandante do jogo exprime a força da transição vivenciada por ele. Só ao final do romance, quando a efetividade dessas mudanças tiver atingido o ponto máximo, essa ruptura momentânea poderá se repetir de modo definitivo.

O esforço não foi feito em vão, no entanto, e é preciso discutir como esse discurso deslocado se organiza e de que elementos lança mão. O poeta reage à leitura de uma notícia e se incomoda com a “intromissão” da barbárie imaginária, apesar de parecer aceitar a barbárie oficial:

o jornal apenas me informa que Addis-Abeba está em chamas, que os salteadores estão pilhando, violando, degolando, enquanto as tropas de Badoglio se aproximam, o *Diário de Notícias* não fala de mulheres postas contra os muros caídos nem [...].

Dá a impressão de constatar que as barbáries são permeáveis, se comunicam e influenciam, ao trazer à tona, pela via negativa (“não consta que”, linha 9), a tautológica e redundante expressão “jogadores de xadrez jogando o jogo de xadrez” (linha 10). Ele julga, então, que parte da intromissão imaginária decorre de um resquício fictício escondido em sua mente e vai “buscar à mesa-de-cabeceira *The god of the labyrinth*, aqui está” (linha 11). Nada encontra, pois nas páginas lidas do romance policial não há mais do que um morto, ali não podiam ter passado “as tropas de Badoglio” (linha 17). Como

amostra daquele arquivo de evidências que está sendo montado, registre-se mais uma, a de número 5, a ficção de Herbert Quain continua não sendo esquecida (é a primeira coisa que ele vai buscar) e sendo esquecida (é preciso reler as linhas já lidas para ter certeza que não provém delas a mortandade), persiste assim um esquema de aproximação e resistência.

Ricardo Reis deixa *The god of the labyrinth* onde o pegara e “sabe enfim o que procura” (linha 19): a sua própria “ficção”. Aí, em três linhas, várias informações se acumulam. O narrador “oficial” aumenta um pouco a voz que deixara em surdina desde a duplicação e faz um comentário sobre o comentário: tudo é comentário. Pode-se quase assistir a ele, com uma piscadela, deixar a frase escapar, como que dividindo, pesaroso, a inexistente culpa que sente pela sua atuação redutora para com o protagonista e apontando ao companheiro as responsabilidades que também ele tem pelo que um dia escreveu, esse “comentário” premonitório disposto em forma poética a ser, “quando o tempo já for outro, de insuprível ausência” (linha 24), descoberto por Lúdia. Nas três linhas, aliás, a criada e Marcenda desfilam praticamente lado a lado. A primeira como depositária da produção poética (assim como será a de um filho) de Ricardo Reis, a segunda como dela desconhecadora. Novamente, Lúdia é associada ao campo da ação, e Marcenda, ao da ausência.

Principia-se a partir daí (linha 25) um movimento de inserção de pedaços de versos que busca reproduzir o folhear das páginas de um livro ou de uma série de papéis. Os pedaços não surgem ao acaso, porém. Estão ali “Lúdia”, “o mestre”, “o espetáculo do mundo”. Percebe-se que, mais do que o volver de folhas, cria-se uma simulação de acelerado *flashback* cinematográfico. Ricardo Reis revê sua vida por intermédio de sua obra: “outras e outras folhas passam como os dias são passados” (linha 32). Mas a vida

simultaneamente modifica a sua obra, uma vez que na reordenação novos “pedaços” se incorporam (“o mês é Junho e ardente, a guerra já não tarda”, linha 29, por exemplo), e novos sentidos se insinuam em inusitadas junções (“não tenha nada nas mãos porque sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo”, linha 31). A conseqüência (“vivido” e imaginado se ressignificam mutuamente) parodia a causa (a imaginação se intromete na “realidade” da leitura dos jornais) ao reproduzi-la de modo ainda mais complexo. Causa e conseqüência, o incômodo de uma emulando o incômodo da outra, a comprovar — e insisto neste ponto — as transformações de um, no “passado”, impassível Ricardo Reis:

jaz o mar, gemem os ventos em segredo, cada coisa em seu tempo tem seu tempo, assim bastantes os dias se sucedam, bastante a *persistência* do dedo molhado sobre a folha, e foi bastante, aqui está.

O poeta, persistente, encontra o poema. “Esta é a página, não outra, este o xadrez” (linha 31). O trecho chega praticamente ao término, questionando-se sobre o valor do perigo e sofrimento das “irmãs e das mães e das crianças” (linha 34) — esfera da “realidade” — em comparação ao valor do risco do “rei de marfim” (linha 33), “carne e osso nosso em penedo convertido, mudado em jogador” (linha 35) — esfera da ficção.

Não chega ao fim, contudo, a importância desse poema especial que narrador e personagem trataram de vincular a *The god of the labyrinth*, em um caso curioso de intertextualidade explícita e anunciada. Eis a ode 337, à qual mais de uma edição antepõe o título “Os jogadores de xadrez”:³⁵

35. A edição da Nova Aguilar, de Maria Aliete Galhoz, não traz o título, mas ele aparece em edições críticas posteriores, preparadas por Manuela Parreira da Silva (*Poesia: Ricardo Reis*) e Luiz Fagundes Duarte (*Poemas de Ricardo Reis*).

1 Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia
2 Tinha não sei qual guerra,
3 Quando a invasão ardia na Cidade
4 E as mulheres gritavam,
5 Dois jogadores de xadrez jogavam
6 O seu jogo contínuo.

7 À sombra de ampla árvore fitavam
8 O tabuleiro antigo,
9 E, ao lado de cada um, esperando os seus
10 Momentos mais folgados,
11 Quando havia movido a pedra, e agora
12 Esperava o adversário.
13 Um púcaro com vinho refrescava
14 Sobriamente a sua sede.

15 Ardiam casas, saqueadas eram
16 As arcas e as paredes,
17 Violadas, as mulheres eram postas
18 Contra os muros caídos,
19 Traspassadas de lanças, as crianças
20 Eram sangue nas ruas...
21 Mas onde estavam, perto da cidade,
22 E longe do seu ruído,
23 Os jogadores de xadrez jogavam
24 O jogo de xadrez.

25 Inda que nas mensagens do ermo vento
26 Lhes viessem os gritos,
27 E, ao refletir, soubessem desde a alma
28 Que por certo as mulheres

29 *E as tenras filhas violadas eram*
30 *Nessa distância próxima,*
31 *Inda que, no momento que o pensavam,*
32 *Uma sombra ligeira*
33 *Lhes passasse na frente alheada e vaga,*
34 *Breve seus olhos calmos*
35 *Volviam sua atenta confiança*
36 *Ao tabuleiro velho.*

37 *Quando o rei de marfim está em perigo,*
38 *Que importa a carne e o osso*
39 *Das irmãs e das mães e das crianças?*
40 *Quando a torre não cobre*
41 *A retirada da rainha branca,*
42 *O saque pouco importa.*
43 *E quando a mão confiada leva o xeque*
44 *Ao rei do adversário,*
45 *Pouco pesa na alma que lá longe*
46 *Estejam morrendo filhos.*

47 *Mesmo que, de repente, sobre o muro*
48 *Surja a sanhuda face*
49 *Dum guerreiro invasor, e breve deva*
50 *Em sangue ali cair*
51 *O jogador solene de xadrez,*
52 *O momento antes desse*
53 *(É ainda dado ao cálculo dum lance*
54 *Pra a efeito horas depois)³⁶*

55 *É ainda entregue ao jogo predileto*
56 *Dos grandes indif'rentes.*

57 *Caiam cidades, sofram povos, cesse*
58 *A liberdade e a vida.*
59 *Os haveres tranqüilos e avitos*
60 *Ardem e que se arranquem,*
61 *Mas quando a guerra os jogos interrompa,*
62 *Esteja o rei sem xeque,*
63 *E o de marfim peão mais avançado*
64 *Pronto a comprar a torre.*

65 *Meus irmãos em amarmos Epicuro*
66 *E o entendermos mais*
67 *De acordo com nós-próprios que com ele,*
68 *Aprendamos na história*
69 *Dos calmos jogadores de xadrez*
70 *Como passar a vida.*

71 *Tudo o que é sério pouco nos importe,*
72 *O grave pouco pese,*
73 *O natural impulso dos instintos*
74 *Que ceda ao inútil gozo*
75 *(Sob a sombra tranqüila do arvoredado)*
76 *De jogar um bom jogo.*

77 *O que levamos desta vida inútil*
78 *Tanto vale se é*
79 *A glória, a fama, o amor, a ciência, a vida,*
80 *Como se fosse apenas*
81 *A memória de um jogo bem jogado*

36. Variação dos dois versos seguintes colocada entre parênteses pelo autor e aceita como parte do poema pela edição da Aguilar.

82 *E uma partida ganha*

83 *A um jogador melhor.*

84 *A glória pesa como um fardo rico,*

85 *A fama como a febre,*

86 *O amor cansa, porque é a sério e busca,*

87 *A ciência nunca encontra,*

88 *E a vida passa e dói porque o conhece...*

89 *O jogo do xadrez*

90 *Prende a alma toda, mas, perdido, pouco*

91 *Pesa, pois não é nada.*

92 *Ah! sob as sombras que sem qu'rer nos amam,*

93 *Com um pícaro de vinho*

94 *Ao lado, e atentos só à inútil faina*

95 *Do jogo do xadrez*

96 *Mesmo que o jogo seja apenas sonho*

97 *E não haja parceiro,*

98 *Imitemos os persas desta história,*

99 *E, enquanto lá fora,*

100 *Ou perto ou longe, a guerra e a pátria e a vida*

101 *Chamam por nós, deixemos*

102 *Que em vão nos chamem, cada um de nós*

103 *Sob as sombras amigas*

104 *Sonhando, ele os parceiros, e o xadrez*

105 *A sua indiferença.*

As palavras em negrito indicam reapropriações literais (ou quase) feitas pelo narrador provisório de sua própria narrativa: a "intromissão", denominada no começo da análise desse trecho de "barbárie imaginária", não era, de fato, imaginária. Seria mais ade-

quado considerá-la uma reminiscência que, motivada pela leitura da notícia no jornal, escapou de uma área de sombra na mente da personagem (do esquecimento) e veio à luz. Essa passagem, não por acaso, situa-se exatamente depois do primeiro caso do "rompante" imaginativo vivido pelo protagonista, do qual é uma variação, pois o sentido do "inventado" aponta para trás (para o passado), não para a frente. Implícita nela se encontra a essência da lição que Ricardo Reis vem aprendendo com o passar do tempo: a ausência de compromisso com os acontecimentos é muito mais fácil na ficção.

Reproduzi "Os jogadores de xadrez" integralmente, no entanto, não apenas para discutir as reapropriações. Trata-se de uma das obras-primas do poeta neoclássico e, inclusive por sua extensão pouco usual dentro do *corpus* reisiano, de um privilegiado testemunho de seu "pensamento". Rememorar alguns detalhes do que aí é dito pode iluminar certos contrastes.

Em seu estudo sobre a ode, Maria Helena Garcez afirma que, composta de 12 estrofes que entrelaçam — com uma exceção — versos longos e curtos, ela se distancia da matriz horaciana e, estruturada de modo mais livre, se aproxima das odes pindáricas em sua apropriação inglesa (por exemplo, as *Lycidas* de John Milton). A exceção localiza-se na única estrofe com número ímpar de versos — 7 —, as outras 11 possuem número par — de 6 a 14. A estudiosa de Pessoa defende, com acerto, que a irregularidade (linhas 82 e 83) dentro da irregularidade foi "o grande achado poético" do autor: do ponto de vista semântico, esta estrofe introduz o inesperado, quando propõe a possibilidade de a partida ser ganha a um jogador melhor.³⁷

37. Ver Maria Helena Garcez, *O tabuleiro antigo*; op. cit., p. 27. Sigo apenas até este momento a interpretação de Garcez.

A estrofe encontra-se no que se poderia ver como a terceira parte do poema. Na primeira, do início aos versos “os jogadores de xadrez jogavam o jogo de xadrez”, ao final da terceira estrofe, verifica-se o núcleo mais narrativo da peça. É ali que o eu lírico descreve o que “ouviu contar”. A segunda parte, as quatro estrofes seguintes, traz uma espécie de elogio da dedicação desses jogadores ao seu jogo de xadrez a despeito das adversidades e do sofrimento do mundo, ou seja, uma (será ele um precursor?) digressão do narrador. Na última, a aprendizagem é concretizada por meio da interpretação do que fora exposto e compartilhado: a moral da fábula é anunciada (é fácil aceitar que “ouvi contar...” equivale ao tradicional “era uma vez...”). Na escrita calculada de um autor como Ricardo Reis, a moral se agiganta, a discussão dos valores³⁸ sobrepuja com larga vantagem a apresentação do problema, a “narrativa” em si. É tal discussão que aqui nos interessa.

Na primeira estrofe da terceira parte, o eu reflexivo travestido de sujeito lírico anuncia os seus iguais (“Meus irmãos em amarmos Epicuro”), a sua auto-suficiência decorrente de sua valorização do presente (“E o entendermos mais/ De acordo com nós-próprios que com ele”) e a sua intenção (“Aprendamos na história/ dos calmos jogadores de xadrez/ como passar a vida”). Segue-se, então, uma lista de preceitos a serem adotados que têm, como modelo último, sempre a postura já apresentada e discutida no poema dos dois jogadores. Faz-se a apologia da leveza, da inutilidade, da desvinculação tanto dos prazeres mundanos (a glória, a fama) quanto dos espirituais (o amor). Se for para acontecer o inesperado, um contratempo, que seja ele “a memória de um jogo bem jogado/ e uma partida ganha/ a um jogador melhor”. Nessa leitura, os versos irregulares dentro da estrofe irregular apresentam a cota de surpre-

38. Garcez também ressalta o caráter axiológico da poesia de Reis.

sa suficiente — o máximo de irregularidade — de uma vida ideal. Se tudo é inútil, para que sofrer ou se preocupar com o sofrimento (repare-se que o mesmo adjetivo que qualifica o “gozo” na linha 74, “inútil”, qualifica a “vida” na linha 77 e a atividade incessante, “contínua”, dos jogadores de xadrez, a “inútil faina”, na linha 94). As muitas repetições de palavras e o eterno retorno do mesmo — as tautologias (“dois jogadores de xadrez jogavam o seu jogo...”, “os jogadores de xadrez jogavam o jogo de xadrez”, “jogar um bom jogo”, o “jogo bem jogado”) —, do que é porque é e assim continuará sendo, só reforçam a idéia de permanência, de passividade, de indiferença perante o diferente.

Na estrofe final, o conselho é reiterado, a “sombra ligeira” (linha 32) que fugazmente a fronte alheada avistara se metamorfoseia em “sombra amiga”: “Imitemos os persas desta história/ e, enquanto lá fora,/ ou perto ou longe, a guerra e a pátria e a vida/ chamam por nós, deixemos/ que em vão nos chamem, cada um de nós/ sob as sombras amigas,/ sonhando, ele os parceiros, e o xadrez a sua indiferença”. É isso, mesmo que o “jogo seja apenas sonho”, que “não haja um parceiro” porque, como no jogo de xadrez, como nas fantasias de uma Pérsia distante, fabulística, mitológica, é tudo ilusão.

É com essa perspectiva que o Ricardo Reis ficcionalizado entra em choque. É esse confronto que está em “jogo” quando personagem e narrador vinculam o que contam ao longo poema: a personagem (e também o narrador, de modo discreto) no trecho do romance analisado logo antes desse pequeno intervalo dedicado à memória da visão de mundo do Ricardo Reis original; o narrador, marcadamente, em uma passagem discutida no capítulo anterior, momento em que uma nota avisou que determinada linha seria, então, ignorada.³⁹

39. Ver nota 9 do capítulo 3.

Em relação à personagem, creio já estar suficientemente claro que tal perspectiva original, de um mundo de repetição, ausência de margens, inexistência de dúvidas, sofrimentos e prazeres mundanos e espirituais, foi posta à prova, problematizada e, como se verá em breve, derrotada. Não é mais viável imitar os “persas” e “enquanto lá fora, ou perto ou longe, a guerra e a pátria e a vida chamam” por ele, deixar que “em vão” chamem. Já em relação ao narrador, suponho ser agora necessário reproduzir o que antes se ignorou. Trata-se, recordemos o contexto, do trecho em que Ricardo Reis chora:

entra na casa, atira-se para cima da cama desfeita, escondeu os olhos com o antebraço para poder chorar à vontade, lágrimas absurdas, que esta revolta não foi sua, sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo, hei de dizê-lo mil vezes, que importa a quem já nada importa que um perca e outro vença (pp. 411-2).

Quando essas linhas foram discutidas, tentou-se mostrar que só aparentemente o discurso se transferia do narrador para a personagem. É o primeiro que permanece falando, portanto é dele também o fecho da seqüência, que intertextualmente remete de modo direto à pergunta dos versos “que importa a carne e o osso das irmãs e das mães e das crianças?” (linhas 38 e 39), bem como ao plano básico de “Os jogadores de xadrez”. As inferências a partir daí, contudo, são potencialmente bem mais interessantes. Naquela fase do trabalho, no início do capítulo 3, foi possível constatar que a percepção diferente de quem estava falando implicava uma grande rotação de sentido. Assim o fenômeno foi descrito:

Em vez do grito de desespero de um ser que se julga sem saída, passa-se a ouvir apenas o narrador, culpando quase histericamente o

protagonista da história que conta por acreditar no que uma vez escreveu, um martelo a golpear a consciência daquele que chora com a reiteração em primeira pessoa das palavras que considera necessárias para justificar o descontrole em que ele se encontra.

A autocitação se justifica porque agora, com os novos elementos adquiridos ao longo do percurso, uma nova rotação (inversa) é hipoteticamente plausível. O redimensionamento dos estados de espírito então sugerido não perde a validade, mas se pode igualmente supor que a pergunta final condiz sim, afinal de contas, com um “grito de desespero” de um ser descontrolado. Tal trecho localizado já nas últimas páginas de *O ano da morte de Ricardo Reis* desdobrar-se-ia — numa “tradução” didática sem nenhuma pretensão literária — da seguinte maneira:

Foi você que um dia escreveu que sábio é quem se contenta com o espetáculo do mundo, que já se perguntou o que importa o prazer ou o sofrimento alheio, que tanto pregou a indiferença. Hei de lembrá-lo mil vezes. Para que chorar? Esta revolta não é sua. Volte a ser o que era. O que importa para quem já nada importa — pois você nunca terá definitivamente Marcenda — que um perca (você) e um vença (*eu, o narrador*)?⁴⁰

Seria um apelo patético: um “grito de desespero”. A aparição de *The god of the labyrinth* mais recentemente comentada propiciou a captura anunciada de uma quinta evidência e uma com-

40. Esta outra aparição do romance policial no livro, na voz do narrador, parece dar bons subsídios à hipotética “tradução”: “Ricardo Reis não irá procurar trabalho, o melhor que tem a fazer é voltar ao Brasil, tomar o Highland Brigade na sua próxima viagem, discretamente restituirá *The god of the labyrinth* ao seu legítimo proprietário, nunca O'Brien saberá como este livro desaparecido tornou a aparecer” (pp. 326-7).

preensão mais consistente — com o surgimento de mais um importante eixo intertextual, o poema “Os jogadores de xadrez” — de vários indícios que aqui vêm sendo perseguidos. Aproxima-se o ponto de unir uma primeira vez alguns dos fios soltos deixados pelo caminho, mas antes é preciso rapidamente conferir as duas derradeiras menções ao livro de Herbert Quain.

No final do romance, o conto de Borges é lembrado ainda duas vezes, quando Reis toma conhecimento das duas mil mortes em Badajoz e quando decide ir embora com Fernando Pessoa. Eis a penúltima delas:

abriu mais uma vez *The god of the labyrinth*, ia ler a partir da marca que deixara, mas não havia sentido para ligar com as palavras, então percebeu que não se lembrava do que o livro contara até ali, voltou ao princípio, recomeçou, O corpo, que foi encontrado pelo primeiro jogador de xadrez, ocupava, de braços abertos, as casas dos peões do rei e da rainha e as duas seguintes, na direcção do campo adversário, e chegado a este ponto tornou a desligar-se da leitura, viu o tabuleiro, plano abandonado, de braços estendidos o jovem que jovem fora, e logo um círculo inscrito no quadrado imenso, arena coberta de corpos que pareciam crucificados na própria terra, de um para outro ia o Sagrado Coração de Jesus certificando-se de que já não havia feridos (p. 392).

Nota-se que a “visão” imaginária de Ricardo Reis acontece logo depois de ter “imaginado” o filho tombar durante uma guerra futura. Morto um jovem numa, morto um jovem (e outros tantos) na outra. O tabuleiro subsiste, o jogo porém se manifesta mais seriamente e a mente inventiva do poeta pagão acaba por recorrer ao misticismo cristão. É nesse mesmo parágrafo, em seguida, que Lúdia o contempla como se fosse “um estranho”.

Em nome da ordem estabelecida e de um misticismo normalmente menos invocado, o numérico, registre-se que essa foi a “evidência número 6”, o que significa que a próxima e final será a “número 7”. Sem dúvida, um bom presságio:

Então bateram à porta. Ricardo Reis correu, foi abrir, já prontos os braços para recolher a lacrimosa mulher, afinal era Fernando Pessoa, Ah, é você, Esperava outra pessoa, Se sabe o que aconteceu, deve calcular que sim, creio ter-lhe dito um dia que a Lúdia tinha um irmão na marinha, Morreu, Morreu. Estava no quarto, Fernando Pessoa sentado aos pés da cama, Ricardo Reis numa cadeira. Anoitecera por completo. Meia hora passou assim, ouviram-se as pancadas de um relógio no andar de cima, É estranho, pensou Ricardo Reis, não me lembrava deste relógio, ou esqueci-me dele depois de o ter ouvido pela primeira vez. Fernando Pessoa tinha as mãos sobre o joelho, os dedos entrelaçados, estava de cabeça baixa. Sem se mexer, disse, Vim cá para lhe dizer que não tornaremos a ver-nos, Porquê, O meu tempo chegou ao fim, lembra-se de eu lhe ter dito que só tinha para uns meses, Lembro-me, Pois é isso, acabaram-se. Ricardo Reis subiu o nó da gravata, levantou-se, vestiu o casaco. Foi à mesa-de-cabeceira buscar *The god of the labyrinth*, meteu-o debaixo do braço. Então vamos, disse, Para onde é que você vai, Vou consigo, Devia ficar aqui, à espera da Lúdia, Eu sei que devia, Para a consolar do desgosto de ter ficado sem o irmão, Não lhe posso valer, E esse livro, para que é, Apesar do tempo que tive, não cheguei a acabar de lê-lo, Não irá ter tempo, Terei o tempo todo, Engana-se, a leitura é a primeira virtude que se perde, lembra-se. Ricardo Reis abriu o livro, viu uns sinais incompreensíveis, uns riscos pretos, uma página suja, Já me custa ler, disse, mas mesmo assim vou levá-lo, Para quê, Deixo o mundo aliviado de um enigma (pp. 414 e 415).

Estão aqui praticamente todos os traços que será preciso reorganizar: a morte, o outro que surge, o tempo que passa, o tempo que chega ao fim, o tempo que vem, o esquecimento, a repetição, as batidas de um relógio, a leitura, o enigma, a virtude, o mundo. São como as pedras principais de um quebra-cabeça imaginário que o crítico concebe com matéria-prima alheia e se impõe, esperançoso, arrumar. Ele está lidando com ficção, não tem por que temer o artifício.

XEQUE-MATE? PRIMEIRA SÍNTESE INTERPRETATIVA

É hora de confrontar as aproximações. Tentar-se-á mostrar que a interpretação dos pequenos trechos e entornos em que o protagonista empreende a impossível tarefa de ler o livro *The god of the labyrinth* atua em *O ano da morte de Ricardo Reis* como um "microaleph", ponto de concentração máxima, que condensa em si todo o universo, especificamente, no caso, quase toda a interpretação do romance. O mágico lugar descrito em "El aleph", conto de Borges que cede o nome também a toda a outra grande coletânea do autor, ao lado de *Ficciones*, aliás, fora primorosamente prefigurado com alguns anos de antecipação pelo heterônimo engenheiro Álvaro de Campos, nos versos iniciais de uma das versões da sua... "Passagem das horas":⁴¹

*Sentir tudo de todas as maneiras,
Viver tudo de todos os lados
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.*

41. Para uma discussão sobre as várias versões do poema e a reprodução de cada uma, ver Teresa Rita Lopes, *Álvaro de Campos, Livro de Versos — Edição crítica*.

É uma humilde variação dessa ubiqüidade multidimensional que se espera encontrar ao final provisório deste percurso interpretativo, antevendo, pois é da natureza do fenômeno, que a busca carregue em si e implique a obrigação da releitura cuja necessidade se pretende atestar — nova leitura que deveria começar pelo título, de cuja formulação simples e sintética eventualmente se esquece. Nele já estava escancarada a banal inferência de que a morte pressupõe a vida: é preciso estar vivo para morrer.

Além das quatro perguntas formuladas no início do item anterior e que ainda aguardam resposta (as razões do esquecimento do já lido, do não-esquecimento de tentar de novo, do não-esquecimento de levar o livro, da necessidade de livrar o mundo de um enigma), ficaram também para trás pelo menos duas promessas de continuidade que se faz urgente pagar. A primeira, sobre uma "acusação" do narrador, de que se morre por não ter dito a "palavra", não ter feito o "gesto"; a segunda, sobre a afirmação de que, ao ir embora com Fernando Pessoa, a personagem Ricardo Reis volta a ser, sem "arrepentimentos", o heterônimo Ricardo Reis, instante em que um impasse foi deixado no ar por aquele misterioso "ou poder-se-ia pensar assim".

Começemos pela última. O próprio protagonista pode fornecer a sua avaliação do sentimento em pauta:

A mais inútil coisa deste mundo é o arrependimento, em geral quem se diz arrependido quer apenas conquistar perdão e esquecimento, no fundo, cada um de nós continua a prezar as suas culpas (p. 290).

Não há motivos para não acreditar em tão sutil intuição a respeito da alma humana. Daí se deduz que não deve existir erro que justifique aquele "poder-se-ia pensar..." na afirmação segundo a

qual Ricardo Reis não se arrependera. Se ali ele não está, onde procurá-lo?

Como o leitor se recordará, no capítulo anterior, a postura vacilante de Ricardo Reis foi contraposta a uma pequena declaração de Montaigne, extraída do capítulo de seus *Ensaaios* não por acaso intitulado "Do arrependimento", na qual o escritor afirmava ser a pessoa que melhor conhecia o seu assunto, ele mesmo. Pois bem, depois de apontar tantos e tão significativos exemplos de mudanças na personagem, não me parece descabido afirmar que ela também, nos derradeiros dias de sua vida, era a "pessoa" que melhor conhecia o seu assunto. Até porque não resta alternativa: Marcenda, a grande causadora das metamorfoses, se afastara muito prematuramente; Lídia, a companheira mais constante, via o amante quase como um estranho ao final; Fernando Pessoa, o criador, aquele que dissera dele saber "tudo" (p. 362), estava quase sumindo e foi surpreendido pela decisão do heterônimo de com ele ir embora, chegando mesmo a tentar dissuadi-lo; e o narrador quase onisciente, bem, espera-se que a tal altura já esteja claro que este, em boa parte do romance, é quem menos "conhece" sua principal personagem. O erro encontra-se, assim, na conclusão provisória, de que a ficção de segundo grau voltava a ser ficção de primeiro grau — um erro que já se anunciava por aquele "poder-se-ia pensar", mas do qual ainda não era possível fugir em virtude da ausência de dados trabalhados na seqüência do percurso analítico.

E são efetivas em tal magnitude as modificações sofridas por Ricardo Reis que ele, ao contrário do que supusera o enganado narrador, não morre por não ter feito "o gesto" e dito a "palavra". Estão lá, ambos, declarados textualmente: "Foi à mesa-de-cabeceira buscar *The god of the labyrinth*, meteu-o debaixo do braço" (o gesto) e "Deixo o mundo aliviado de um enigma" (a palavra). Simples-

mente anunciá-los não torna as coisas mais fáceis, no entanto, sem tal ato (outro gesto) anexar uma justificativa (outra palavra). Ela se incorporará às respostas propostas às ainda pendentes quatro perguntas.

Por que Ricardo Reis sempre esquece o que leu neste livro que ele esqueceu de devolver à biblioteca do navio?

Porque o protagonista ainda não está pronto.

Por que ele nunca esquece de tentar de novo?

Porque "vivencia" um processo de modificação.

Por que ele não esquece o livro quando vai embora com Fernando Pessoa?

Já que as duas primeiras respostas não esclareceram muito, nesta será preciso deixar as implicações um pouco mais explícitas, inclusive porque a terceira pergunta não terá o seu teor alterado se assim for reformulada:

Por que ele faz o "gesto"?

Para tentar responder à questão empreender-se-ão três abordagens, da mais imediata à mais distante.

A primeira vale-se de um encadeamento simbólico simples e parte de dados da superfície do texto, de um único plano assim sintetizável: o romance policial resiste a Ricardo Reis. Ou seja, o sujeito lírico transformado em ficção encontra dificuldades para penetrar em um mundo fictício, objetivo que persegue reiteradamente. Daí se deduziria que tal sujeito, proveniente de um gênero no qual o "tempo" como fator estruturador cumpre um papel de importância "diferente",⁴² não consegue acesso a um exemplar de um gênero no qual o "tempo", como em toda narrativa de ficção, cumpre um

42. Se se pensar, por exemplo, no conceito de "encontro de tempos", de Alfredo Bosi, o tempo cíclico do ritmo, a atemporalidade da imagem e o tempo histórico, ideológico, que se impregna no texto, ficará clara essa "diferença". Ver Alfredo Bosi, "O encontro dos tempos", in *O ser e o tempo da poesia*.

papel constitutivo,⁴³ apesar de estar posto nele, inserido, consequentemente, no "tempo". Uma paráfrase possível daquela síntese inicial seria: inserido no tempo, Ricardo Reis não consegue penetrar no "gesto", carregar o livro, indicaria a tomada de consciência da contradição lógica e uma ação cujo fim seria eliminá-la.

A segunda abordagem já pressupõe um percurso mais complexo. Trata-se de encaixar no raciocínio esboçado acima apenas o jogo intertextual com o conto borgiano, a partir da discussão realizada em Borges e as Entranhas da Ficção e Primeira Aproximação, na metade deste capítulo. Pelo que ali se concluiu, ao estabelecer uma relação implícita de *O ano da morte de Ricardo Reis* com o "Examen de la obra de Herbert Quain", José Saramago faz deslizar para dentro de sua obra, concentrada, uma idéia em especial, a de ficção, mas também, "simultaneamente", traz ecos de uma narrativa de ficção para dentro da sua ficção — não uma narrativa de ficção qualquer, contudo, uma narrativa de ficção extraída de um livro de narrativas chamado *Ficções*. E, repita-se, o tempo é o fator essencial na constituição de qualquer narrativa de ficção: esta dá "conteúdo ao tempo".⁴⁴

Como se percebe, pode-se escrever uma nova cadeia dedutiva que resultará, em última instância, na mesma contradição lógica anterior, que recebe do "gesto" uma solução. A importância do jogo intertextual com Borges não se esgota aí, mas o já dito, para o momento, é suficiente.

Nas duas primeiras abordagens, ignorou-se a objeção feita pelo fantasma de Fernando Pessoa, de que, no lugar para onde ele e Ricardo Reis estavam indo, o livro seria inútil. Na terceira, ela

43. Sobre o assunto, ver, entre outros, Paul Ricoeur, *Tempo e narrativa*; e Benedito Nunes, *O tempo na narrativa*.

44. Thomas Mann, *A montanha mágica*, p. 601.

ção mais será ignorada, mas, para tanto, será preciso passar à quarta pergunta, ainda que se saiba que a "nova pergunta 3" não está totalmente respondida.

Por que o "gesto" livra a humanidade de um enigma?

É fácil adivinhar que também essa questão será reescrita:

Por que Ricardo Reis diz a "palavra"?

Podemos ir direto para a terceira abordagem, na qual tudo se mistura. Para iniciá-la, vale a pena permitir que as evidências "desobertas" no item anterior possam complementar umas às outras em alguns pontos. Eram elas:

Evidência 1 — o narrador ironiza o questionamento da identidade presente no nome do escritor irlandês Herbert Quain, autor de uma obra que Ricardo Reis esquecera de devolver à biblioteca do navio no qual estivera e faz comentários críticos sobre o romance, seu enredo, o leitor do gênero policial e o leitor em geral.

Evidência 2 — ressalta-se, a partir da leitura distraída de Ricardo Reis, o acontecimento de um crime e a existência de um suspeito, que aventa a hipótese de existirem várias razões para justificar seu ato, inclusive a de ter sido a causa a própria vítima.

Evidência 3 — destacam-se três frases do narrador: "*pouco sabemos uns dos outros*"; "*como depressa se nos cansa a paciência quando dispomos a apurar motivos, a dilucidar impulsos*" e "*salvo se se trata duma vera investigação criminal*".

Há um tom generalizado de rebaixamento, que, metonimicamente, acomoda-se em direções contrárias, do livro policial para o crime que ele narra (maior para o menor) e, no sentido inverso, de *The god of the labyrinth* para os comentários gerais sobre a persistência e o grau possível de conhecimento dos homens e, também, para a própria ficção (o leitor é o único "real" sobrevivente). Diminui-se a importância do crime, diminui-se também a culpabi-

lidade do suspeito, buscando-se transferir a culpa para a vítima. Como "pouco sabemos uns dos outros" e "como depressa se nos cansa a paciência quando dispomos a apurar motivos, a dilucidar impulsos", fica a implícita sugestão que se deixe o caso para lá, a não ser que se trate de uma "vera investigação criminal". Como está aí para provar o vocabulário policial e jurídico a que se tem recorrido com tanta freqüência neste estudo, é algo muito similar a isso o que acontece. Indefira-se a implícita sugestão.

Evidência 4 — o narrador assume o papel de um pregador e, imediatamente, pode ser visto como o pecador maior, o que tentara Cristo. Sobre ele, comenta Vieira: "Vede que ofertas, vede que conselhos, vede que petições! Oferece pedras, aconselha precipícios, pede caídas".

A evidência desmascara a estratégia tão usada pelo "criminoso" de disfarçar-se de modos muito engenhosos e, às vezes, arriscados, pois, como o exemplo acima mostra, ele pode acabar assumindo uma aparência que com certeza não desejara. A partir daí, reafirme-se, usando agora todas as palavras, que a "vítima" é Ricardo Reis, o "suspeito", o narrador, e o "crime", a tentativa de "assassinato", a obsessão com que este jogador mais poderoso busca anular a existência temporal de seu protagonista.⁴⁵ Dito de modo diverso: ele é acusado de tentar convencer o leitor de que aquela voz poética é uma impossibilidade em outro contexto que não o seu de origem. Para tanto, cria uma ficção.

45. Ressalte-se o inteligente deslocamento que pode ser apreendido aqui. Em uma narrativa policial de cunho tradicional, o problema consiste, usualmente, em descobrir quem é o culpado. Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, no entanto, uma das questões fundamentais, como se percebe, é descobrir que houve um crime, ou seja, não é o criminoso que está escondido e precisa ser revelado (desmascarado), e sim seu ato.

Evidência 5 — a personagem já muito transformada assume momentaneamente a narrativa e recorda-se de seu mais longo poema. Implícita na passagem encontra-se a essência da lição que Ricardo Reis vem aprendendo com o "passar do tempo": a ausência de compromisso com os acontecimentos é muito mais fácil na ficção.

Evidência 6 — Ricardo Reis "vê" o filho tombar durante uma guerra futura e também uma outra guerra e muitos outros mortos. O tabuleiro de que se recordara na evidência anterior subsiste, o jogo porém manifesta-se mais seriamente e a mente inventiva do poeta pagão acaba por recorrer ao misticismo cristão.

O protagonista, a "vítima", luta com as armas de que dispõe para se defender e justificar ao leitor por que ele pode, sim, mudar de gênero. Chega a simular o truque "deslocativo" de seu adversário e apela até mesmo para o deus que sempre desprezara, ou seja, quer mostrar que sua metamorfose não pode ser escondida.

Evidência 7 — Ricardo Reis faz o gesto e diz a palavra.

Depois dessa caça ao "microaleph", intervalo lúdico — "ficção do interlúdio" — inserido para pôr em discussão um ou outro elemento novo, para recapitular e conectar aspectos importantes sugeridos ou comentados de modo isolado anteriormente e para clarificar determinadas opções analíticas, volta-se aqui ao ponto em que o item anterior fora interrompido, a descrição da cena final de Ricardo Reis:

Meia hora passou assim, ouviram-se as pancadas de um relógio no andar de cima, É estranho, pensou Ricardo Reis, não me lembrava deste relógio, ou esqueci-me dele depois de o ter ouvido pela primeira vez. Fernando Pessoa tinha as mãos sobre o joelho, os dedos entrelaça-

dos, estava de cabeça baixa. Sem se mexer, disse, Vim cá para lhe dizer que não tornaremos a ver-nos, Porquê, O meu tempo chegou ao fim, lembra-se de eu lhe ter dito que só tinha para uns meses, Lembra-me; Pois é isso, acabaram-se. Ricardo Reis subiu o nó da gravata, levantou-se, vestiu o casaco. Foi à mesa-de-cabeceira buscar *The god of the labyrinth*, meteu-o debaixo do braço. Então vamos, disse, Para onde é que você vai, Vou consigo, Devia ficar aqui, à espera da Lúcia, Eu sei que devia, Para a consolar do desgosto de ter ficado sem o irmão, Não lhe posso valer, E esse livro, para que é, Apesar do tempo que tive, não cheguei a acabar de lê-lo, Não irá ter tempo, Terei o tempo todo, Engana-se, a leitura é a primeira virtude que se perde, lembra-se. Ricardo Reis abriu o livro, viu uns sinais incompreensíveis, uns riscos pretos, uma página suja, Já me custa ler, disse, mas mesmo assim vou levá-lo, Para quê, Deixo o mundo aliviado de um enigma. Safram de casa, Fernando Pessoa ainda observa, Você não trouxe chapéu, Melhor do que eu sabe que não se usa lá. Estavam no passeio do jardim, olhavam as luzes pálidas do rio, a sombra ameaçadora dos montes. Então vamos, disse Fernando Pessoa, Vamos, disse Ricardo Reis. O Adamastor não se voltou para ver, parecia-lhe que desta vez ia ser capaz de dar o grande grito. Aqui o mar se acabou e a terra espera. (pp. 414-5).

Pode-se, agora, retomar as duas “novas” perguntas, ainda não respondidas satisfatoriamente. Em primeiro lugar, o “gesto”.

A presença das alusões ao conto de Borges em *O ano da morte de Ricardo Reis* foi associada há pouco à figura do “tempo” em decorrência dos sentidos que ela incorpora. A incapacidade do protagonista de ler o livro, simbolicamente, indicaria, por sua vez, uma resistência ao “tempo”, uma repetição do mesmo, como as batidas de um relógio cujos ponteiros não saíssem nunca do lugar: o Ricardo Reis em primeiro grau resiste ao Ricardo Reis em segundo grau.

Problematizado pelo contato com o Outro, no entanto, aquele que escrevera “Os jogadores de xadrez”, poema no qual imperava a regra da tautologia — do igual que igual permanece —, se altera paulatinamente, vive a “educação de seu esquecimento”, como ensina Borges: “*nuestro vivir es una serie de adaptaciones, vale decir, una educación del olvido*”.⁴⁶ Assim, assistimos, espectadores privilegiados, a um novo espetáculo do mundo.

É logo antes de decidir ir embora com Fernando Pessoa que, após um último imobilismo, “meia hora passou assim”, ouvem-se:

as pancadas de um relógio no andar de cima, É estranho, pensou Ricardo Reis, não me lembrava deste relógio, ou esqueci-me dele depois de o ter ouvido pela primeira vez.

Os ponteiros se moveram. Completou-se o processo. Em seus derradeiros instantes, Ricardo Reis torna-se definitivamente um ser no tempo, portanto um ser no mundo do romance: incorpora seus “direitos” e percebe seus limites (“Não lhe posso valer”).⁴⁷ Reencenado o “gesto”, falta cumprir-se a “a palavra”.

46. Jorge Luis Borges, “La postulación de la realidad”, op. cit., p. 218.

47. Parece haver, aqui, ecos de outro conto de Borges, “El milagre secreto”, também presente em *Ficciones*. Como se lembrará o leitor, ali o tempo se interrompe para que o protagonista possa “viver” o suficiente para “escrever” a sua obra-prima, o drama em verso “Los inimigos”, antes de ser executado. Em ambos os casos, portanto, é imediatamente antes de morrer que as personagens se “completam”. O conto, aliás, possui outros aspectos que poderiam ampliar aquela compilação de paralelos, vestígios e inversões esboçada aqui em Primeira Aproximação: a intriga se passa na conturbada Europa dos anos 1930 e se concentra em um escritor e seus textos fictícios; Francis Herbert Bradley é citado; e, para não aumentar muito a lista, nele o narrador afirma que Jaromir Hladik “preconizava o verso, porque impede que los espectadores olviden la irrealidad, que es condición del arte”. Perceba-se, além da evidente relação entre o comentário e este estudo, que a pequena frase contém as palavras “verso”, “espectadores”, “esquecimento”, “irrealidade” e “arte”. Ver p. 510 de Borges, OC 1.

E é já na condição de ser no mundo que Ricardo Reis explica para Fernando Pessoa por que vai fazer o "gesto", vai levar com ele o "livro-tempo", ainda que ele seja ilegível ("Já me custa ler"). Ele quer aliviar a humanidade de um "enigma". Um enigma?

Retrocedamos um pouco aqueles ponteiros. Em uma de suas últimas conversas com o fantasma, na qual um número incomum de assuntos fora tratado, heterônimo e ortônimo ficcionalizados debatem sobre as especificidades femininas. A transcrição a seguir começa por uma fala de Fernando Pessoa:

Por que será que as mulheres são assim, Nem todas, De acordo, mas só mulheres o conseguem ser, Quem o ouvisse, diria que você teve uma grande experiência delas, Tive apenas a experiência de quem assiste e vê passar, É grande engano o seu se continua a julgar que isso basta, é preciso dormir com elas, fazer-lhes filhos, mesmo que sejam para desmanchar, é preciso vê-las tristes e alegres, a rir e a chorar, calada e falando, é preciso olhá-las quando não sabem que estão a ser olhadas, E o que vêem então os homens hábeis, Um enigma, um quebra-cabeças, um labirinto, uma charada (p. 362).

O morto Pessoa admite que apenas assistiu e viu "passar", como certo autor que no passado concebera, e o novo Ricardo Reis, aprendiz aplicado e antigo cultor de estáticas "musas", dá a ele uma aula do que é "viver", singularizada por essa demonstração perspicaz do que é "conhecer uma mulher": figura paradigmática do radicalmente outro e, ao mesmo tempo, portadora exclusiva da capacidade de dar à luz, de gestar "a vida". O que vêem os "homens hábeis"? pergunta o fantasma. Os "homens hábeis" vêem os acontecimentos em sua complexidade, com suas inerentes contradições e incertezas, ou seja, um "enigma, um quebra-cabeças, um

labirinto, uma charada":⁴⁸ enigma que aponta para o futuro, de modo contrário àquele do conto de Borges, cujo surgimento avisa o leitor de um engano e impunha a revisão, a releitura, o olhar com cuidado para trás.

Com os enigmas complementares, cumpre-se a "palavra" e encerra-se, (provisoriamente) sintetizado, o jogo dialético do diferente que é igual e do igual que é diferente: "A pluridiscursividade e a dissonância penetram no romance e organizam nele um sistema literário harmonioso".⁴⁹ "Aqui o mar acaba e a terra principia" (p. 11), "aqui o mar se acabou e a terra espera": o tempo que passa, o tempo que vem. Se a regra é a inversão, em sua despedida, o ficcionalizado Ricardo Reis⁵⁰ brinca com o definitivamente liricizado Fernando Pessoa ("o meu tempo chegou ao fim") e diz o contrário do que faz. Ao levar um enigma, leva o tempo, leva a vida, leva o mundo que o outro, sempre "bom em charadas" (p. 363), crê, simplesmente, aliviado. Quem "se engana"?

"Então vamos, disse Fernando Pessoa, Vamos, disse Ricardo Reis. O Adamastor não se voltou para ver, parecia-lhe que desta vez ia ser capaz de dar o grande grito", ainda diz, meio sem jeito, o narrador. Mas nenhum grito foi dado. Não há solidariedade possível entre estátuas.

48. Ou, como diz Luiz Costa Lima, a partir de Montaigne: "Somos tanto mais unos e tanto mais íntegros quanto menos conhecemos os papéis que representamos". Ver p. 221 de "Representação social e mimesis", in *Dispersa demanda*.

49. Bakhtin, "O discurso no romance", op. cit., p. 106.

50. Confirma-se assim, deslocada, esta hipótese "fictícia" de Bakhtin: "É claro que nenhum poeta que tenha existido historicamente como um homem envolvido pelo plurilingüismo e pela polifonia vivos não poderia ignorar esta sensação e esta atitude para com a sua língua (em maior ou menor grau), mas elas não poderiam encontrar lugar no *estilo poético* da sua obra sem destruí-lo, sem vertê-lo ao modo da prosa, sem transformar o poeta em prosador". Ver "O discurso no romance", op. cit., p. 93.

Vai, então, Ricardo Reis. Carrega ele da nova vida para a outra vida o livro de deus e seu labirinto, ilegível agora ("uns sinais incompreensíveis, uns riscos pretos, uma página suja"), como o futuro, ponto inalcançável do eixo temporal, o foi desde sempre. Isso, entretanto, não é tudo que leva. Sob as sombras "ameaçadoras", não mais "amigas" — como no encerramento de sua famosa ode —, parte, também, com

*a memória de um jogo bem jogado
e de uma partida ganha
a um jogador melhor.*

CAPÍTULO 5

SEMPRE A GLOSA DA GLOSA...

"Parece o princípio duma confissão, duma autobiografia íntima, tudo o que é oculto se contém nesta linha manuscrita, agora o problema é descobrir o resto, apenas."

"A realidade não suporta seu reflexo, rejeita-o, só uma outra realidade, qual seja, pode ser colocada no lugar daquela que se quis expressar, e, sendo diferentes entre si, mutuamente se mostram, explicam e enumeram, a realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que é."

O ano da morte de Ricardo Reis

ESTE ESTUDO NÃO ESTARIA respeitando um de seus principais critérios, o de estabelecer inversões para resgatar sentidos, se não o aplicasse a ele mesmo. Depois de atravessar, portanto, a fase basilar de uma interpretação literária, que estabelece um movimento de fora para dentro ao se preocupar com as questões internas da obra, faz-se agora necessário partir para o caminho oposto, ir de dentro

para fora e verificar como o texto dialoga com o que se encontra fora dele, no caso, as outras ficções do autor e a idéia de "crise do romance", dois dos aspectos propriamente literários do que se poderia conceber como a inserção histórica da narrativa.

Uma discussão externa como essa, mesmo que *a priori* limitada, implica um universo de possibilidades que se multiplica exponencialmente e é, por princípio, mais ampla do que uma pesquisa de caráter imanente.¹ Daí ser importante ressaltar que, ao contrário do que ocorreu nos capítulos anteriores, nos quais se propôs uma (ainda que provisória) interpretação abrangente e integradora de uma obra predeterminada, este capítulo pretenderá apenas sugerir tendências e hipóteses, a serem aprofundadas, talvez, em um trabalho futuro. O ponto de partida e de chegada, no entanto, permanecerá imutável: *O ano da morte de Ricardo Reis* seguirá fornecendo subsídios para a leitura e iluminando o horizonte válido para a compreensão possível.

AS MÚLTIPLAS DUPLICAÇÕES

Buscar na obra alheia um protagonista, compor os restantes personagens principais do livro a partir de aspectos desse outro, estabelecer como um dos mais importantes critérios estruturantes do romance a manifestação da ficção na ficção, deslocar personagens e narrador para que os papéis de cada um sejam assumidos constantemente por outros, tornar a repetição de uma tentativa de leitura um dos pontos cruciais da narrativa, estes são alguns exemplos de um fenômeno onipresente em *O ano da morte de Ricardo*

1. Aqui, "imanente" não exclui, de modo algum, o estudo dialógico da obra com outras obras.

Reis e, aqui se estabelece uma primeira hipótese, em toda a obra romanesca de José Saramago, culminando com *O homem duplicado*:² o fenômeno da duplicação, do duplo.

No célebre ensaio de Freud,³ o duplo, a aparição de algo familiar que estava reprimido, é apontado como um causador fundamental do sentimento de estranheza. Na literatura, de acordo com o psicanalista, ele se manifesta em personagens que parecem semelhantes ou que compartilham conhecimentos e experiência, ou na identificação de um sujeito a outro a ponto de colocar em dúvida sua própria subjetividade, ou, por fim, na repetição dos mesmos acontecimentos ou características — manifestações, como se nota, muito próximas às apontadas na obra aqui estudada.

O filósofo francês Clément Rosset tenta ampliar a abrangência do conceito e o associa não apenas às patologias mentais ou à utilização literária. Para ele, o duplo está presente em "um espaço cultural muito mais vasto", no espaço de "toda ilusão",⁴ cuja técnica geral é transformar "uma coisa em duas". Depois de discutir algumas "ilusões" — a "oracular", a "metafísica", a "psicológica", que lidam, respectivamente, com o "acontecimento", o "mundo" e o "homem" —, Rosset conclui, na esteira de Freud:

Os diferentes aspectos da ilusão descritos anteriormente reenviam para uma mesma função, para uma mesma estrutura, para um mesmo fracasso. A função: proteger do real. A estrutura: não recusar perceber

2. Publicado no momento em que este estudo estava praticamente pronto, esse romance de José Saramago explicita com muita ironia várias questões discutidas aqui, como a do duplo ou, também, a da atitude digressiva e invasiva do narrador.

3. Sigmund Freud, *O estranho*.

4. Clément Rosset, *O real e seu duplo*, p. 21.

o real, mas desdobrá-lo. O fracasso: reconhecer tarde demais no duplo protetor o próprio real do qual se pensava estar protegido. Esta é a maldição da esquiva: reenviar, pelo subterfúgio de uma duplicação fantasmática, ao indesejável ponto de partida, o real.⁵

Ter-se-ia, assim, um círculo vicioso. Em Saramago, iluminista tardio em cuja obra impera a tantas vezes já evocada lei da inversão, ocorre o oposto do que postula o filósofo francês, ou seja, para resumir, uma passagem do negativo para o positivo. Ter-se-ia, então, ao final, um círculo virtuoso.

Em praticamente todos os livros do autor, apresentam-se personagens com "identidades" conturbadas, que precisam de contato e de confronto para adquirir um estado de equilíbrio existencial. Em termos numéricos, estão todas situadas no intervalo de zero a um e, para evitar a queda definitiva à nulidade, buscam a diferença necessária para completá-las em outros seres, duplicam e assimilam aspectos e características do outro. Esse trajeto em direção à integridade, pelo qual o plural constrói o singular — o que justifica a aplicação da lei de inversão acima —, fornece o esquema geral preenchido por José Saramago em cada um de seus romances de maneiras diferentes: sejam os casais Raimundo e Maria Sara duplicando Mogueime e Ouroana (*História do cerco de Lisboa*); seja Jesus, duplo de Deus, duplicando José, o pai, e, depois, o diabo, já em si um duplo por contraste (*O Evangelho segundo Jesus Cristo*); sejam os cegos, duplicados entre si e reduzidos à quase inumanidade em sua doença branca (*Ensaio sobre a cegueira*); seja o sr. José, à procura de um nome em meio a "todos os nomes" para deixar de ser o duplo de nada. Em cada um, o processo "duplicatório", uma vez

5. Op. cit., p. 105.

desencadeado, resulta em seres aprimorados, mais conscientes de suas individualidades, de seus limites e dos limites dos outros. A indefinição das alteridades, no princípio pouco distintas, avança um processo de consolidação de interioridades únicas e plenamente distinguíveis. Eis uma segunda hipótese.⁶

Este trajeto rumo à positividade aplica-se também, por outro lado, àquele "rompante" imaginativo analisado no capítulo anterior. Não se tratava de uma "doença", da qual se podia ser "curado", e sim de uma adequação à condição humana, à qual a fantasia, a ilusão, a ficção é inerente. Daí ser possível supor — e surge uma terceira hipótese — que *O ano da morte de Ricardo Reis* faz, na somatória de cada uma de suas particularidades narrativas e opções de enredo, o que ele já fazia desde a sua idéia fundadora, a de transformar uma invenção prioritariamente poética em personagem de prosa, ou seja, o romance *O ano da morte de Ricardo Reis* faz, acima de tudo, um elogio a uma forma tão nobre e atacada de ilusão, de fantasia, de ficção: o romance faz um contundente elogio ao romance.

O "MÉTODO CRÍTICO" DE JOSÉ SARAMAGO

Reproduzo, a seguir, um trecho de entrevista com Claude Lévi-Strauss:

6. O que aqui aparece como parte da conclusão do estudo foi, de fato, a primeira intuição que indicou haver algo estranho na compreensão do destino de Ricardo Reis pelos outros intérpretes da narrativa até agora estudada: por que, afinal, apenas ele, dentre os protagonistas dos romances de José Saramago, fugiria desse esquema geral de aprimoramento, muito mais facilmente perceptível em outras obras do autor?

Eu lhe pergunto o que ele está lendo neste momento, além dos trabalhos dos seus colegas. "Passei o verão lendo os romances ingleses do século XIX: Jane Austen, Thackeray, Trollope e Dickens. Eu os havia lido quando era adolescente, em francês. Agora eu retomei estes Dickens clássicos que conhecia desde a infância, mas desta vez eu os li em inglês." E depois, acrescenta, "reli Balzac pela quadragésima vez, em um estado de encantamento total". Compreender-se-á que ele faz muito pouco caso do romance contemporâneo: "Tenho impressão de que o romance é um gênero que não existe mais".⁷

Por sua importância incontestável, o antropólogo pode ser citado para representar uma ampla corrente de pensamento que considera o romance um gênero decadente.⁸ Certamente, tal concepção contém em si uma dose daquele sentimento universal e inevitável de crise discutido por Frank Kermode.⁹ Não é possível, no âmbito deste trabalho, traçar uma genealogia¹⁰ da questão, mas se sabe que essa idéia de crise se liga concretamente a uma série de veredictos críticos: basta lembrar o já mencionado de Walter Benjamin, de que a falência da experiência extinguiu a arte de

7. O trecho reproduz uma parte de uma entrevista concedida por Lévi-Strauss a Didier Eribon e publicada no jornal francês *Le Nouvel Observateur*, no dia 10 de outubro de 2002.

8. Ver, também, por exemplo: "Há cerca de trinta anos, T. S. Eliot afirmou que o gênero havia terminado com Flaubert e Henry James. De uma forma ou de outra, diferentes ensaístas reiteraram esse juízo fúnebre. Ocorre que, com frequência, se confunde transformação com mudança". In Ernesto Sábato, *O escritor e seus fantasmas*, pág. 91.

9. Frank Kermode, *The sense of an ending*.

10. Como mostra Antonio Candido, de fato, desde seus primórdios, o romance moderno conviveu com uma certa "timidez". Ver "A timidez do romance".

narrar, ou, talvez, a dúvida de Adorno sobre a viabilidade da poesia (o que autorizaria a se pensar, por extensão, em toda a literatura) após Auschwitz.¹¹

Não por acaso, movimento paralelo se passa no campo dos estudos literários, o que leva o crítico Hans-Ulrich Gumbrecht a retomar em uma palestra uma declaração de Erich Auerbach de 1952 — e a data é importante porque indica que o autor de *Mimesis* estava, como Adorno, ainda sob grande impacto da Segunda Guerra Mundial —, segundo o qual algo estava chegando ao fim na área e era impossível saber o que viria a seguir, e torná-la ainda mais dramática. Agora, afirmou ele, nós não só não sabemos o que está por vir como também não temos como saber o que está acabando.¹²

A hipótese com que se encerrou o item anterior se insere nesse contexto. Ela traz em seu cerne uma defesa da viabilidade da literatura, principalmente do romance, e das formas de compreender e discutir a literatura,¹³ já que não deixa de ser isso o que faz

11. Se fosse participar dessa discussão, ou daquela do segundo capítulo, talvez Bernardo Soares, de quem se falará a seguir, dissesse: "Ah, compreendo! O patrão Vasques é a Vida. A Vida, monótona e necessária, mandante e desconhecida. Este homem banal representa a banalidade da Vida. Ele é tudo para mim, por fora, porque a Vida é tudo para mim por fora.

E, se o escritório da Rua dos Douradores representa para mim a vida, este meu segundo andar, onde moro, na mesma Rua dos Douradores, representa para mim a Arte. Sim, a Arte, que mora na mesma rua que a Vida, porém num lugar diferente, a Arte que alivia da vida sem aliviar de viver, que é tão monótona como a mesma vida, mas só em lugar diferente. Sim, esta Rua dos Douradores compreende para mim todo o sentido das coisas, a solução de todos os enigmas, salvo o existirem enigmas, que é o que não pode ter solução". Em Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, p. 53.

12. Transcrição datilografada de palestra proferida na *Folha de S. Paulo* em abril de 2002.

13. Ver, a respeito, o importante comentário de Luiz Costa Lima sobre a diferença entre a "instabilidade semântica" na ficção contemporânea, que ele aceita, e a idéia de que ela implique uma suposta "indecidibilidade interpretativa", que ele rejeita. Luiz Costa Lima, "O paradoxo em Kafka", in *Mimesis: desafio ao pensamento*.

O ano da morte de Ricardo Reis ao incluir em seu enredo esse elo-gio do romance que será comentado no próximo item. Antes, contudo, é preciso indicar um candidato a precursor para a narrativa de Saramago, para que se possa acrescentar uma nova "causa" possível para essa "impressão" de inexistência sugerida na entrevista de Lévi-Strauss.

Com os fragmentos textuais em que nada acontece de *O livro do desassossego*, cujo seqüenciamento é incerto e em cujo âmbito há mínimos registros da passagem de tempo, Fernando Pessoa escreve um texto de difícil classificação, um "projeto suicida" — conforme bem o descreveu Eduardo Lourenço —, que, apesar disso, pode se enquadrar como um ponto elevado na história do "gênero romance" em decorrência de sua moldura básica. Dividido em pedaços desconexos como as páginas que o carregam, o guardador de livros Bernardo Soares, chamado por Pessoa de semi-heterônimo — por ser igual a ele mesmo, embora "mutilado", "deprimido", "sonolento"¹⁴ —, traz em si, como o seu quase-outro, traços perceptíveis dos três heterônimos e do ortônimo. Como o Ricardo Reis recriado por José Saramago, Bernardo Soares possui cada um dos outros e por eles é possuído, numa "antropofagia" que distorce e desfoca os contornos de ser e parecer.¹⁵

É nesse texto-limite, também poesia tornada prosa, que talvez possa ser encontrada a gênese configurativa da narrativa não só de

14. Para uma amostra das várias caracterizações que Pessoa faz de Bernardo Soares, ver pp. 502-9 de Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*.

15. "São as mesmas intuições capitais, as mesmas imagens, os mesmos sintagmas, as mesmas metáforas, mas ditas, assumidas em nome de outro sujeito, onde se escuta a voz de todos os outros, Caeiro, Campos, Reis." Cf. Eduardo Lourenço, "O livro do desassossego, texto suicida?", in *Fernando, rei da nossa Baviera*, p. 87.

O ano da morte de Ricardo Reis,¹⁶ certamente o seu descendente mais próximo, mas também, pode-se arriscar, numa hipótese decorrente das hipóteses anteriores, de toda a ficção romanesca do autor, pois é nele, "*autobiografia sem factos*", que se encontra esse arcabouço mínimo composto por uma voz principal e diminuída, constantemente silenciada por outras vozes que assumem o seu lugar.

Não é importante que os sentidos daí provenientes sejam eventualmente distintos e até mesmo contrários na obra "matriz" e nas suas "herdeiras". A questão que aqui nos concerne é a ligação dos romances de Saramago a um "modelo narrativo" em cujo cerne está a manifestação da polifonia onde aparentemente existe apenas monofonia; ou, para dizer de outro modo, reafirma-se a vinculação a essa vocação teatral dos romances já comentada no capítulo 3: mesmo quando ali se crê "ouvir" um monólogo, existem, normalmente, personagens "conversando".¹⁷ Ao que Bernardo Soares acrescenta: "Tudo é teatro. Ah, quero a verdade? Vou continuar o romance...".¹⁸

Nesse uso inventivo de uma mistura de vozes, tão recorrente em boa parte da ficção do último século, está, talvez, uma outra gênese da idéia de "crise do romance", no fato de, segundo Paul Ricoeur, o princípio da estrutura dialógica da narrativa — percebido inicialmente por Bakhtin na obra de Dostoiévski — ter sido elevado "a princípio estrutural da obra romanesca".¹⁹ Ter-se-ia aí o problema, assim sintetizado por ele:

16. Acrescente-se que o *Livro do desassossego* é também, entre outras tantas coisas, um magnífico tratado do ver, do fingir e do sonhar e do abismo, até mesmo de abismos invertidos ("Nós nunca nos realizamos. Somos dois abismos — um poço fitando o céu". Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, p. 54.

17. "Sou a cena viva onde passam vários actores representando várias peças." Op. cit., p. 284.

18. Cit. in Teresa Rita Lopes, *Pessoa por conhecer*, p. 175.

19. Paul Ricoeur, *Tempo e narrativa*, vol. 2, p. 159.

o princípio dialógico, que parece coroar a pirâmide dos princípios de composição da ficção narrativa, não está, ao mesmo tempo, minando a base do edifício [...]? Ao nos deslocarmos da mímese de ação à mímese dos personagens, depois à mímese de seus pensamentos, de seu sentimentos e de sua linguagem e, transpondo o último limiar, o do monólogo ao diálogo, tanto no plano do discurso do narrador quanto no da personagem, não substituiríamos sub-repticiamente o tecer da intriga por um princípio estruturalmente radicalmente diferente, que é o próprio diálogo?²⁰

Ricoeur parte de Bakhtin para formular a questão e retorna ao autor russo para responder a ela. Segundo ele, o “tecer da intriga” se sustenta porque está indissolúvelmente conectado, na ficção contemporânea, a uma “matriz de intrigas” elencada nos *Problemas da poética de Dostoiévski*, a saber, a matriz carnavalesca, na qual se incluem as várias formas do “sério-cômico”: “o romance polifônico distende até o ponto de ruptura a capacidade de extensão da mímese de ação [...]; se não transpõe esse umbral é graças ao princípio organizador que ele recolhe da longa tradição balizada pelo gênero carnavalesco”.²¹ Mas a ruptura poderia acontecer e surgiria, então, um gênero inédito, argumenta Ricoeur. A ficção narrativa conclui, assegura a sua condição, no entanto, enquanto puder ser “identificada como ‘fábula do tempo’ ou ‘fábula sobre o tempo’”.²² Com isso, com o ressurgimento do “tempo”, fecha-se mais um círculo e somos jogados de volta ao interior de *O ano da morte de Ricardo Reis*, à derradeira, ao menos nos limites deste trabalho, glosa da glosa, que não deixa de ser, também ela, uma duplicação.

20. Op. cit., p. 159.

21. Idem, pp. 160 e 161.

22. Idem, p. 161.

E O JOGO CONTINUA

As principais passagens em que *O ano da morte de Ricardo Reis* faz o elogio ao romance e os momentos em que se pode inferir que isso está acontecendo já foram, de modo disperso, quase todos citados no decorrer deste estudo: a idéia fundadora da obra; a ascensão de Ricardo Reis e a força demonstrada por Lídia — ambos “figuras” poéticas transformadas em ficção —; a proliferação de instâncias fictícias dentro da ficção; a imersão final do protagonista no tempo, conceito constitutivo da forma romanesca; a importância que assume no enredo o romance policial extraído do conto de Borges e até uma maneira especial, típica desse gênero inventado por Poe, de ler um livro, menos espiritual e mais intelectualizada, como afirmou o escritor argentino.²³ A tais indícios se poderia acrescentar uma “homenagem”.

Essa espécie de criação e consolidação de um caráter que acontece com o protagonista no desenrolar de suas aventuras e desventuras existenciais — que, conforme se tentou mostrar aqui, assume papel primordial na compreensão da obra — mostra ecos da formulação clássica²⁴ do “romance de formação”. E essa “tradição” literária fundada por Goethe é crucial na consolidação da

23. Para Borges, Poe não apenas inventou o gênero, inventou também um novo leitor. Cf. “El conto policial”, in *Borges, oral*, OC 4.

24. Como diz Marcus Mazzari, na esteira da crítica: “No centro do romance [Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, a obra fundadora do subgênero] está a questão da formação do indivíduo, do desenvolvimento de suas potencialidades sob as condições históricas dadas”. Ver *Romance de formação em perspectiva histórica*, p. 67. Perceba-se que também aqui vale a regra da inversão, pois a aprendizagem de Ricardo Reis contém grande dose de “desaprendizagem”: a sua inserção no tempo implica a aceitação da luta com o desconhecido, a permeabilidade a modificações, a revogação do gosto por formas fixas e padrões definidos, ou seja, a passagem de um mundo de certezas para um de dúvidas.

forma, sendo responsável por uma "das três expansões notáveis do gênero romanesco", segundo Ricoeur.²⁵

Como se percebe, o texto de Saramago faz, por meio dos mais variados artificios, quase uma anatomia do romance, apresentando alguns de seus principais momentos, dissecando determinadas propriedades e, simultaneamente, apresentando sugestões para aprimorá-lo.

Os fios, porém, não estão soltos no espaço, e a opção por um campo termina por acarretar a indicação de que um outro se encontra diminuído. No caso, o elogio da prosa de ficção implica — e esta é a última hipótese — uma possível crítica a um tipo de literatura lírica, simbolizada em *O ano da morte de Ricardo Reis* pelo fantasma de Fernando Pessoa, que está morto e impossibilitado de agir, e por Marcenda, em sua imobilidade, que, como escrevi anteriormente, sai da vida do heterônimo recriado, deixa de existir, para se transformar em poesia. Mas uma nova inversão aparece, pois ambos, ausentes do tempo, são primordiais para a construção do novo Ricardo Reis; logo são essenciais para a constituição de uma outra ordenação do mundo.

Para captar no romance uma síntese desse embate paradoxal, nada melhor do que recorrer a uma das mais enigmáticas "formas" de ficção. Será preciso retomar a análise de um sonho de Ricardo Reis empreendida no capítulo anterior.²⁶ Comentou-

25. Paul Ricoeur, op. cit., p. 18.

26. O trecho em questão é: "[...] sonhara com grandes planícies banhadas de sol, com rios que deslizavam em meandros entre as árvores, barcos que desciam soles a corrente, ou alheios, e ele viajando em todos, multiplicado, dividido, acenando para si mesmo como quem se despede, ou como se com o gesto quisesse antecipar um encontro, depois os barcos entraram num lago, ou estuário, águas quietas, paradas, ficaram imóveis, dez seriam, ou vinte, qualquer número, sem vela nem remo, ao alcance da voz, mas não podiam entender-se os marinheiros, falavam ao mesmo tempo, e como eram iguais as palavras que diziam e em igual sequência não se ouviam uns aos outros, por fim os barcos começaram a afundar-se, o coro das vozes reduzia-se, sonhando tentava Ricardo Reis fixar as palavras, as derradeiras, ainda julgou que o tinha conseguido, mas o último barco foi ao fundo, as sílabas desligadas, soltas, borbulharam na água, exalação da palavra afogada, subiram à superfície, sonoras, porém sem significado, adeus não era, nem promessa, nem testamento, e o que o fossem, sobre as águas já não havia ninguém para ouvir" (p. 165).

de ali ser necessário realizar dois passos: uma condensação e um deslocamento.

A condensação desvelaria a "intenção" do narrador ao decidir contar especificamente aquele sonho. Seguindo tal raciocínio, seria uma inserção premonitória, um duplo imagético do porvir do protagonista que ele decide, como quem não quer nada, antecipar para seus leitores. A crueldade sutil estaria em colocar no inconsciente do ser condenado o oráculo que prevê a sua destruição.

Para efetuar o segundo passo, é preciso deslocar essa leitura inicial, de certa maneira tentando descobrir o mesmo jogo de troca de papéis tantas vezes observado ao longo deste estudo. A lógica da "interpretação" do narrador está potencialmente correta, mas a premonição decorrente dela não se confirma. Daí se infere que essa ficção explicitamente exposta, uma intromissão onírica, cumpre o mesmo papel que as outras tantas com ela elencadas no capítulo anterior e atua para efetivar as modificações na personagem. Nesse caso, o relato do narrador exerce, sem que, obviamente, ele o queira, uma função na "cura" de Ricardo Reis e, portanto, em mais uma inversão, age como aquele que busca curar: o sonho, então, remeteria ao trabalho analítico. Porém, mais do que isso, se a lógica parece correta e a premonição específica não se cumpre (ele é outro), a condenação genérica da categoria a que pertencia o escritor poderia ser sustentada. Estariam destinados à decadência, à recepção "sonora, mas sem significado", os poetas líricos e, talvez, por extensão, a lírica ela mesma, enquanto um dos três gêneros literários da tradição? A saída seria, como a personagem, vivenciar um árduo processo de modificações?

Persiste o paradoxo anunciado há alguns parágrafos. Assim como Fernando Pessoa e Marcenda são responsáveis em grande medida pela construção do novo Ricardo Reis e ao mesmo tempo, aparentemente, representam a derrota de uma "lírica" um tanto

estereotipada para a prosa ficcional, o Ricardo Reis original torna-se a figura emblemática dessa mesma "lírica" desvalorizada e, simultaneamente, demonstra ser maleável e flexível o suficiente para compreender as circunstâncias alteradas em que se encontra e se enquadrar a elas. Não importa se de primeiro, segundo ou terceiro grau, é único o Ricardo Reis que resiste na realidade da ficção (recriou seu precursor e se refez) e, ao final da narrativa, aceita o tempo, aceita o mundo e por eles é aceito.

Nesse contexto, o paradoxo mostra-se insolúvel, mas isso talvez não seja, apesar de tudo, motivo para perplexidade. Afinal, descobrir que o enigma equivale à vida e que é ela que Ricardo Reis leva ao partir com Fernando Pessoa não significa desvendá-la. Anunciar que o abismo está invertido não quer dizer que o seu interior esteja exposto. Concluir não se esgota com o gesto de apontar uma última palavra, nem com quatro perguntas. Restam inúmeras: o gesto e a palavra sobrevivem facilmente ao ponto final.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DO AUTOR

- SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- _____. *A jangada de pedra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- _____. *Cadernos de Lanzarote — Diário I*. Lisboa, Editorial Caminho, 1994.
- _____. *Cadernos de Lanzarote — Diário II*. Lisboa, Editorial Caminho, 1995.
- _____. *Cadernos de Lanzarote — Diário III*. Lisboa, Editorial Caminho, 1996.
- _____. *Cadernos de Lanzarote — Diário IV*. Lisboa, Editorial Caminho, 1997.
- _____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- _____. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- _____. *In nomine Dei*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Levantado do chão*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.
- _____. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1992.
- _____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- _____. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- _____. *O homem duplicado*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Todos os nomes*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- _____. "Fernando Pessoa e o universo inacabado". In SANTOS, Gilda, SILVEIRA, Jorge Fernandes da, e SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da, *Cleonice: clara em sua geração*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1995.
- _____. "O autor como narrador". *Cult*, 17, São Paulo, 1998.

OBRAS SOBRE O AUTOR

- ALLEMAND, Maria Lúcia de Oliveira. *Tempo e voz: o percurso trágico-ideológico na narrativa de José Saramago*. Tese de doutorado, FFLCH-USP, 1996.
- ARÊAS, Vilma. "Infinitas histórias infinitamente ramificadas". In *José Saramago: uma homenagem*. Org. de Beatriz Berrini. São Paulo, Educ, 1999.
- BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa, Caminho, 1999.
- _____. "O ano da morte de Ricardo Reis: sugestões do texto". In *José Saramago: uma homenagem*, op. cit.
- _____. "Camões, Pessoa, Saramago". In SANTOS, Gilda, SILVEIRA, Jorge Fernandes da, e SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da, *Cleonice: clara em sua geração*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1995.
- BRAGA, Inês. "José Saramago: O ano da morte de Ricardo Reis". *Persona*, 11-12, Porto, dez. de 1995.
- BUENO, Aparecida de Fátima. *O poeta no labirinto: a construção do personagem em O ano da morte de Ricardo Reis*. Dissertação de mestrado, IEL-UNICAMP, 1994.
- CARVALHAL, Tania Franco. "De fantasmas e poetas: o pessoano Saramago". In *José Saramago: uma homenagem*, op. cit.
- COSTA, Horácio. "Sobre a pós-modernidade em Portugal, Saramago revisita Pessoa". *Colóquio Letras*, 109. Lisboa, 1989.
- _____. *O período formativo*. Lisboa, Caminho Editorial, 1998.
- DURAN, Cassilda. *O ano da morte de Ricardo Reis: uma recriação do mito-Pessoa*. Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 1999.
- FILHO, Odil de Oliveira. *Carnaval no convento*. São Paulo, Editora da Unesp, 1993.
- FRANÇA, Maria José Moreira. *A tessitura do avesso: Ensaio sobre a cegueira, Todos os nomes e A caverna, de José Saramago, na mira da sátira menipéia*. Tese de doutorado, FFLCH-USP, 2001.
- FURTADO, Magda Medeiros. "Memória invencível: literatura e história em José Saramago", *Anais do Segundo Congresso da Abralic*, Belo Horizonte, 1990.
- GARDINALLI FILHO, Eugênio. "O ano da morte de Ricardo Reis: da irrupção heteronômica à contextualização crítica efetuada por José Saramago". In LOPONDO, Lílian (org.), *Saramago segundo terceiros*. São Paulo, Humanitas, 1998.
- GOBBI, Márcia Zamboni. *De fato, ficção*. Tese de doutorado, FFLCH-USP, 1997.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante*. São Paulo, EDUSP, 1993.
- JÚDICE, Nuno. "José Saramago: o romance no lugar de todas as rupturas". Texto extraído do site do Instituto Camões.
- KLOBUCKA, Anna (ed.). *On Saramago: Portuguese literary & cultural studies 6*. Dartmouth (University of Massachusetts), 2001.
- LOPONDO, Lílian. "O proselitismo em questão". In *Saramago-segundo terceiros*, op. cit.
- LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo: existência e literatura (1957-1993)*. Lisboa, Editorial Presença, 1994.
- MARTINS, Adriana Alves de Paula. *História e ficção: um diálogo*. Lisboa, Fim de Século, 1994.
- OLIVEIRA, Isaura. "Lisboa segundo Saramago". In *José Saramago: o ano de 1998. Colóquio Letras*, 151-152. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Formas e usos da negação na ficção histórica de José Saramago". In *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Org. de CARVALHAL, Tania Franco, e TUTIKIAN, Jane.
- _____. *Inútil poesia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. "A lição da pedra". In *José Saramago: o ano de 1998*, op. cit.
- PONTIERO, Giovanni. "O ano da morte de Ricardo Reis". Suplemento de Cultura de *O Estado de S. Paulo*, 11.2.1989.
- REBELO, Luis de Sousa. "Os rumos da ficção de José Saramago", prefácio ao *Manual de pintura e caligrafia*, de José Saramago. Lisboa, Editorial Caminho, 1983.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa, Caminho, 1998.
- SANTILI, Maria Aparecida. "Saramago, mago: imago de Ricardo Reis". In *José Saramago: uma homenagem*, op. cit.
- SILVA, Haidê. *Ficção e história em O ano da morte de Ricardo Reis*. Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2002.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago: entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1989.
- VALE, Francisco. "Neste livro nada é verdade e nada é mentira". *Jornal de Letras, Artes e Idéias*. Lisboa, 30.10 a 5.11.1984.
- VIEIRA, Agripina Carriço. "Da história ao indivíduo". In *José Saramago: o ano de 1998*, op. cit.

OBRAS DE E SOBRE (ASPECTOS DE)
FERNANDO PESSOA E JORGE LUIS BORGES:

- ABAD, José M. Cuesta. *Ficciones de una crisis: poética e interpretación en Borges*. Madri, Gredos, 1995.
- AGHEANA, Ion. *Reasoned thematic dictionary of the prose of Jorge Luis Borges*. Hannover, Ediciones del Norte, 1990.
- BALDERSTON, Daniel. *Fuera del contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1996.
- _____. *The literary universe of Jorge Luis Borges: an index to references and allusions to persons, titles, and places in his writings*. Nova York, Greenwood Press, 1986.
- BLOOM, Harold et alii. *Jorge Luis Borges: modern critical views*. Nova York, Chelsea House, 1986.
- BLÜHER, Karl Alfred, e DE TORO, Alfonso (orgs.). *Jorge Luis Borges: variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Frankfurt/Madri, TCCL, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. 3 vols. Buenos Aires, Emecé, 1989.
- _____. *Obras completas*. Vol. 4. Buenos Aires, Emecé, 1996.
- CHRIST, Ronald. *The narrow act: Borges' art of allusion*. Nova York, Lumen Books, 1995.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa, Editorial Verbo, 1979.
- GARCEZ, Maria Helena. *O tabuleiro antigo*. São Paulo, EDUSP, 1990.
- IRWIN, John T. *The mystery to a solution: Poe, Borges, and the detective story*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994.
- GIL, José. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1999.
- LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por conhecer*. 2 vols. Lisboa, Editorial Estampa, 1990.
- LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa revisitado*. Lisboa, Gradiva, 2000.
- _____. *Fernando, rei da nossa Baviera*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1993.
- _____. "Pessoa ou a realidade como ficção". In *Poesia e metafísica*. Lisboa, Sá da Costa Editora, 1983.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: una biografía literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- _____. *Borges: una poética da leitura*. São Paulo, Perspectiva, 1980.

- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. "Reflexos horacianos nas odes de Correia Garção e Fernando Pessoa (Ricardo Reis)". In *Temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa, Editorial Verbo, 1972.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Aquém do eu, além do outro*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- PESSOA, Fernando. *Álvaro de Campos: Livro de Versos*. Edição crítica. Org. de Teresa Rita Lopes. Lisboa, Editorial Estampa, 1993.
- _____. *Livro do desassossego*. Org. de Richard Zenith. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Obra em prosa*. Org. de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995.
- _____. *Obra poética*. Org. de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992.
- _____. *Poemas de Ricardo Reis*. Edição crítica. Coord. de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.
- _____. *Poesia — Ricardo Reis*. Org. de Manuela Parreira da Silva. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- PIGLIA, Ricardo. "Ideologia y ficción en Borges". In *Borges y la crítica. Antología*. Centro Editor de América Latina, 1981.

LITERATURA COMPARADA, TEORIA
LITERÁRIA E OUTROS

- ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum*. São Paulo, EDUSP, 1994.
- ADORNO, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo". Trad. Modesto Carone. In *Pensadores — Textos Escolhidos*. São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- ALTER, Robert. "A mimese e o motivo para a ficção". In *Espelho crítico*. São Paulo, Perspectiva, 1998.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Jaime Bruna. In *A poética clássica*. São Paulo, Cultrix, 1992.
- AUERBACH, Eric. *Literary language and its public in late Latin antiquity and in the Middle Ages*. New Jersey, Princeton University Press, 1993.
- _____. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Coord. de trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo, UNESP, 1993.

BARBOSA, João Alexandre. *A biblioteca imaginária*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1996.

BENJAMIN, Walter. "O narrador". Trad. Sergio Paulo Rouanet. In *Obras Escolhidas — Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

_____. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

BOSI, Alfredo. "A estética de Benedetto Croce: um pensamento de distinções e mediações". In CROCE, Benedetto. *Breviário de estética/Aesthetica in nuce*. São Paulo, Ática, 1997.

_____. "O encontro dos tempos". In *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

CHAUÍ, Marilena. "Janelas da alma, espelho do mundo". In *O olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

CORTEZ, Alfredo. Tá Mar. In *Teatro completo*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo, Edusp, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, 1998.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

_____. *Os limites da interpretação*. São Paulo, Perspectiva, 1995.

EIKHENBAUM, Boris. "Sobre a teoria da prosa". In TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1978.

FREUD, Sigmund. *O estranho*. Rio de Janeiro, Imago (edição eletrônica em CD-ROM).

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, s.d.

GINSBURG, Carlo. "Sinais: raízes de um paradigma indiciário". In *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

HIRSCH JR., E. D. *Validity in interpretation*. New Haven, Yale University Press, 1967.

HORÁCIO, *Arte poética*. Trad. de Jaime Bruna. In *A poética clássica*. São Paulo, Cultrix, 1992.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Trad. de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro, Editora da Uerj, 1996.

JENNY, Laurent, "A estratégia da forma". In *Intertextualidades*. Coimbra, Livraria Almedina, 1979.

KERMODE, Frank. *The sense of an ending*. Nova York, Oxford University Press, 2000.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Entrevista a Didier Eribon publicada no jornal *Le Nouvel Observateur* (10.10.2002).

LIMA, Luiz Costa. "O paradoxo em Kafka". In *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.

_____. "Representação social e mímesis". In *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1981.

LOPES, Óscar e SARAIVA, A. J. *História da literatura portuguesa*. Porto, Porto Editora, s.d.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. de José Marcos Macedo. São Paulo, 34/Livraria Duas Cidades, 2000.

MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Trad. de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

MAZZARI, Marcus Vinicius. *Romance de formação em perspectiva histórica*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1999.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido. "Timidez do romance". In *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1987.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Trad. de Sérgio Milliet. Vol. 3. Brasília, Editora da UnB/Hucitec, 1987.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo, Ática, 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Literatura comparada, intertexto e antropofagia". In *Flores da escrivania*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Vol. 2 Papyrus Editora, Campinas, 1994.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo, Perspectiva, 2000.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Trad. de José Thomaz Brum. Porto Alegre, L&PM, 1998.

SÁBATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

SARAIVA, Arnaldo. *Iniciação à literatura portuguesa*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

SCHWARZ, Roberto. "Altos e baixos da atualidade de Brecht". In *Seqüências brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

SPITZER, Leo. "Development of a method". In *Representative essays*. Stanford (Califórnia), Stanford University Press, 1988.

VIEIRA, Antonio. *Sermões*. Tomo 2. Org. de Alcir Pécora. São Paulo, Hedra, 2001.

WILDE, Oscar. "A decadência da mentira". In *A decadência da mentira e outros ensaios*. Trad. de João do Rio. Rio de Janeiro, Imago, 1992.