

UMA ANÁLISE DO MONOMITO EM “O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS”¹

An analysis of the monomyth in “O ano da morte de Ricardo Reis”

Sérgio Henrique Rocha Batista²

RESUMO: A intenção deste artigo é analisar as semelhanças entre o monomito do herói, conceito criado por Joseph Campbell para indicar um tropo fundamental em mitos e demais histórias, e o romance *O ano da morte de Ricardo Reis*. Acredita-se que a utilização de tal modelo para a leitura do romance pode sugerir novas e enriquecedoras camadas interpretativas, já que ele não apenas mimetiza como também subverte a estrutura do próprio monomito de uma maneira irônica e significativa.

PALAVRAS-CHAVE: *O Ano da Morte de Ricardo Reis*; José Saramago; Monomito; Joseph Campbell.

ABSTRACT: The intent of this article is to analyze the similarities between the monomyth of the hero, a concept created by Joseph Campbell to indicate a fundamental trope in myths and other stories, and the novel *O ano da morte de Ricardo Reis*; it is the author's belief that the use of such a model while reading the novel may suggest new and enriching interpretative layers, as it not only mimics but also subverts the structure of the monomyth in an ironic and meaningful way.

KEYWORDS: The Year of the Death of Ricardo Reis; José Saramago; Monomyth; Joseph Campbell.

Monomito foi o nome dado pelo mitólogo norte-americano Joseph Campbell ao padrão recorrente de desenvolvimento das narrativas míticas sobre heróis, o qual segue o padrão de separação, iniciação e retorno. Tal modelo foi descrito no livro *O herói de mil faces* da seguinte forma: “Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes” (CAMPBELL, 2007, p. 36).

A partir daí Campbell prossegue com numerosos exemplos de como esse mesmo padrão se repete em todas as mitologias e nos demais âmbitos da cultura. Sua suposição, confessadamente próxima das ideias do psicólogo Carl Gustav Jung, é a de que o monomito do herói é determinado por características atávicas do funcionamento da mente humana e se reveste de significações profundas em cada um dos seus avatares. Não sendo mérito

1 Este artigo é baseado em um capítulo da dissertação de mestrado do autor.

2 Doutorando em Literatura e Vida Social pela FCL/Assis – Unesp.

deste artigo discutir o valor de verdade de tais afirmações, ainda assim permanece o fato de que o arco descrito pelo herói está presente em um número imenso de narrativas, o que o torna um bom ponto de apoio para o entendimento de ficções que mantenham uma estrutura em comum. Meletinski, ao analisar arquétipos literários na literatura russa, declara que seu objetivo é

estudar a origem daqueles elementos temáticos permanentes que acabaram se constituindo em unidades como que de uma “linguagem temática” da literatura universal. Nas primeiras etapas de desenvolvimento esses esquemas narrativos caracterizam-se por uma excepcional uniformidade. Nas etapas mais tardias eles são bastante variados, mas uma análise atenta revela que muitos deles não passam de transformações originais de alguns elementos iniciais. A esses elementos iniciais pode se atribuir a denominação de arquétipos temáticos, para maior comodidade. (MELETINSKI, 1998, p. 19-20).

Na citação anterior o estudioso confirma a utilização dos arquétipos, dos quais o monomito do herói é um exemplo, como possível ponto de partida para a melhor compreensão da literatura de ficção. Convém salientar que quando Meletinski menciona “etapas mais tardias” ele se refere a diferenças essenciais entre o mito dos povos tradicionais e a literatura produzida por civilizações mais complexas, com destaque para a Ocidental, e em cuja raiz está a pedra fundamental da independência dos estudos literários em relação à sociologia. Em outras palavras, a literatura se diferencia dos mitos por ter sido feita em sociedades que enfatizam o individual em detrimento do coletivo. No dizer de Candido

[...] a literatura dos grupos iletrados liga-se diretamente à vida coletiva, sendo as suas manifestações mais comuns do que pessoais, no sentido de que, ao contrário do que pode ocorrer nas literaturas eruditas, nunca o artista ou poeta deixa de exprimir aspectos que interessam a todos. Por isso, o ângulo sociológico é nelas indispensável, além de possuir razão de ser mais evidente. À medida que a coletividade vai reconhecendo no criador uma personalidade bem definida, com o direito de se exprimir sem referência necessária às solicitações do meio, a sociologia vai ficando cada vez menos apta para interpretar a função total das obras. O artista enquanto individualidade

criadora lhe escapa em grande parte, para se tornar objeto da psicologia literária e da crítica. (CANDIDO, 1976, p. 48)

Tendo isso em mente, percebe-se com facilidade o quão justificável é o uso de categorias típicas do estudo do mito ao se estudar literatura, desde que se tome o cuidado de lembrar que mito e literatura foram escritos para sociedades diferentes e cumprem funções diferentes, e o objeto do presente artigo, o romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, serve de bom ponto de apoio para tal. Aceitando para a jornada do herói a forma dada por Campbell, a primeira constatação a ser feita é que o livro saramaguiano virou o monomito ao avesso: nele, o herói veio do mundo desconhecido em direção ao Portugal salazarista dos anos trinta, sua missão nunca é especificada e, por fim, desiste de tudo voltando para o desconhecido.

O romance inicia-se com uma invocação camonianiana invertida; Camões, ao descrever Portugal em *Os Lusíadas*, informa ser nesse lugar que a terra acaba e o mar inicia, mas *O ano da morte de Ricardo Reis* começa afirmando ser aqui que o mar acabou e a terra se inicia, como se indicasse a polaridade oposta que este livro possui em relação ao épico camoniano: se o primeiro é a história da Terra Portuguesa, simbolizada pelo heroico Vasco da Gama, explorando o caminho marítimo para as Índias, o segundo é o contrário: a história do herói vindo do mar para explorar a Terra Portuguesa. De fato, todo *O Ano da morte de Ricardo Reis* é marcado pelo signo da água. A frase inicial do romance, “Aqui o mar se acaba e a terra principia” e a final, “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” denotam o caráter circundante que as águas terão durante todo o desenvolvimento da história. Lisboa aqui é quase uma ilha que será aos poucos descoberta por Ricardo Reis.

Este chega das águas, atravessando o Oceano Atlântico no caminho inverso dos descobridores portugueses do séculos XV e XVI, a bordo do *Highland Brigade* da *Royal Mail Line*. Esse navio, construído em 1932, foi batizado em homenagem a um homônimo seu afundado em 1918 no Canal da Mancha por um submarino alemão. Ricardo Reis, heterônimo do recentemente falecido Fernando Pessoa, desembarca carregando consigo um exemplar de *The god of the labyrinth*, de Herbert Quain, que esqueceu de devolver à biblioteca do navio. Nem tal obra nem seu autor, contudo, jamais existiram, sendo uma ficção de Jorge Luís Borges, que, em um pequeno conto escrito em forma de ensaio, realiza uma análise de uma obra imaginária de um escritor imaginário. Em resumo, *O ano da morte de Ricardo Reis* inicia-se com as águas trazendo o heterônimo de um morto carregando um livro imaginário a bordo de um navio homônimo de outro que sofreu um destino trágico. Desenha-se uma imagem que tende para o fantástico, para fora dos limites normais do conhecimento humano. É assim

retomada a questão da existência/não-existência, que serve, aliás, de epígrafe para o livro: “Se me disserem que é absurdo falar assim de quem nunca existiu, respondo que também não tenho provas de que Lisboa tenha alguma vez existido, ou eu que escrevo, ou qualquer coisa onde quer que seja.”

É necessário aqui ponderar brevemente sobre a questão da não-existência, tão cara ao romance em questão. Por certo, toda a literatura de ficção destina-se a discorrer sobre coisas que não existem, já que, mesmo nos casos dos personagens históricos, o que se possui é a representação, não a realidade. Não há, como na História, a pressuposição de que a narração precise estar em consonância com o objetivamente dado, já que a intenção de toda obra literária é, primeiramente, estética. Ainda assim, *O ano da morte de Ricardo Reis* cria, no mundo por ele representado, um abismo entre o que a mente pode dar como real, já que corresponde à dimensão objetiva, como os discursos de Salazar ou a invasão da Etiópia, e aquilo cuja probabilidade de ser constatado é considerada pelo público como infinitésima, como heterônimos passeando pela rua ou estátuas se comunicando com mortos.

O primeiro capítulo do romance já indica uma confluência entre o mundo terrestre e o aquático que prenuncia o advento de Ricardo Reis a Lisboa: no meio de uma tempestade que inunda a cidade este chega do Brasil, país que do ponto de vista europeu é um paraíso tropical além do Atlântico, de fato muito parecido com o mito medieval do paraíso terrestre situado na ilha de Hi-Brasil. Em um certo plano de leitura, ele chega vindo da dimensão do não-existente, do mitológico, do aquático – sua chegada em terra dá-se como um casamento entre dois elementos e dois mundos e, por que não dizer de uma vez, entre consciente e inconsciente.

Todorov, em sua definição do fantástico, nos informa que “num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (TODOROV, 2007, p. 30). O herói da narrativa fantástica é uma parte do mundo natural que se vê obrigada a lidar com o estranhamento causado pelo sobrenatural ou, pelo menos, extranatural; contudo, como já foi dito acima, Ricardo Reis é a inversão dessa orientação, visto que chega do terreno do puramente imaginário para defrontar-se com um cosmos temporalmente determinado, em que se segue uma cadeia de eventos causais, referentes ao nosso próprio mundo, à região da *faixa média*, conceituada por Morin como “análoga àquilo que o mundo sensível físico é em relação ao mundo microfísico e macrofísico, onde regem outras lógicas, onde os próprios fundamentos de nossa realidade, tempo e espaço são abalados.” (MORIN, O X da questão,

2003, p. 31). Em outras palavras, é a porção da experiência que todos nós podemos concordar como sendo real³.

A primeira oração do livro, “Aqui acaba o mar e a terra principia”, é a inversão da famosa descrição de Portugal feita por Vasco da Gama (*Lusíadas*, III, 20): “Eis aqui, quase cume de cabeça/ De Europa toda, o reino lusitano,/ Onde a terra se acaba e o mar começa [...]”. *O ano da morte de Ricardo Reis* é um romance construído a partir do entrelaçamento de diversos textos e vozes, já que este é, antes de tudo, um romance polifônico. A primeira frase, contudo, destaca-se das outras porque oferece um guia para a leitura de toda a obra: se *Os Lusíadas* são a epopeia dos portugueses em sua luta a partir da terra até chegar ao mar, *O ano da morte de Ricardo Reis* apresenta-se como o inverso. Reis chega do mar, e a terra se descortina aos seus olhos aos poucos, em um primeiro momento castigada por uma chuva torrencial que faz ruas alagarem e destrói casas e plantações. A terra a que Reis retorna depois de um exílio autoimposto de dezesseis anos parece estranhamente quieta. As primeiras páginas do romance são cheias de uma descrição sombria, em tons cinzentos. Somos informados de que ninguém, por gosto, ficaria neste porto. As crianças estrangeiras que viajam no navio são reconhecidas como tal, diz o narrador, porque são curiosas, enquanto as nativas o são por serem silenciosas. Lisboa é uma cidade-fantasma, afligida por um temporal que já dura dois meses, arrancando as poucas terras férteis do país; a água das docas está suja de óleos, cascas e outros detritos. O funcionário bagageiro se espanta com algumas moedas de ouro, que nesta terra parecem ter a força do sol já há tanto tempo desaparecido. Essa Lisboa tristonha e sem cor é descrita como um labirinto no qual o recém-chegado viajante está procurando uma forma de entrar (SARAMAGO, 1988, p.11-18).

A descrição inóspita da cidade de Lisboa nos indica o que Ricardo Reis deverá empreender para viver nela, e conhecê-la, mas em momento algum fica claro o porquê de ele ter se mudado para Lisboa depois de dezesseis anos de ausência. Durante toda a obra são ensaiadas respostas, algumas aparentemente definitivas, mas nenhuma apresenta de fato uma conclusão sobre seus motivos. Por exemplo, logo à página 39, Reis se pergunta o porquê de haver retornado e qual lágrima teve guardada para sua visita ao túmulo de Pessoa – ele esperava um grande abalo ou algo do gênero,

3 Embora, como Morin lembra, o próprio conceito de real seja mutável: “Para nós, empíricos-racionalistas, o real é o que é perceptível empiricamente, verificável racionalmente. Para outros, Deus faz parte do real. Para outros, os Espíritos. Para outros ainda, este mundo não é verdadeiramente real. Portanto, não se pode definir *a priori* o real. O real não é uma coisa. Há, em um determinado momento, em nossa consciência, a emergência de um par real-irreal. O que é preciso compreender é esse sentimento de realidade que dá substância, densidade, verdade, autenticidade (o real é como uma constelação dessas noções e de algumas outras) a uma mesa, a um país, a uma alucinação.” (MORIN, 2003, p.33)

mas nada ocorreu. Mais adiante, em conversa com o fantasma de Pessoa, diz que depois do estouro de uma revolução no Brasil ficou na dúvida se deveria ou não votar à pátria, acabou decidindo-se devido ao telegrama que lhe enviou Álvaro de Campos avisando-o da morte de Pessoa; é nesse trecho que temos a declaração de Reis: “feitas todas as contas, creio que vim por você ter morrido, é como se, morto você, só eu pudesse preencher o espaço que ocupava”. Tal sentença clarifica o papel que Reis terá no romance: o de substituto de Pessoa e continuador de sua obra; mas aqui cabe perguntar: qual é essa obra? A questão é deixada aberta, mas pode-se supor uma resposta, aliás, em desacordo com a anterior, no seguinte parágrafo:

Ora, Ricardo Reis é um espectador do espetáculo do mundo, sábio se isso for sabedoria, alheio e indiferente por educação e atitude, mas trémulo porque uma simples nuvem passou, afinal é tão fácil compreender os antigos gregos e romanos quando acreditavam que se moviam entre deuses, que eles os assistiam em todos os momentos e lugares, à sombra duma árvore, ao pé duma fonte, no interior denso e rumoroso duma floresta, na beira do mar ou sobre as vagas, na cama com quem se queria, mulher humana, ou deusa, se o queria ela. Falta a Ricardo Reis um cãozito de cego, uma bengalita, uma luz adiante, que este mundo e esta Lisboa são uma névoa escura onde se perde o sul e o norte, o leste e o oeste, onde o único caminho aberto é para baixo, se um homem se abandona cai a fundo, manequim sem pernas nem cabeça. Não é verdade que tenha regressado do Rio de Janeiro por cobardia, ou por medo, que é mais clara maneira de dizer e ficar explicado. Não é verdade que tivesse regressado porque morreu Fernando Pessoa, considerando que nada é possível pôr no sítio do espaço e no sítio do tempo de onde algo ou alguém foi tirado, Fernando fosse ou Alberto, cada um de nós é único e insubstituível, lugar mais do que todos comum é dizê-lo, mas quando o dizemos não sabemos até que ponto, Ainda que me aparecesse agora mesmo, aqui, enquanto vou descendo a Avenida da Liberdade, Fernando Pessoa já não é Fernando Pessoa, e não porque esteja morto, a grave e decisiva questão é que não poderá acrescentar mais nada ao que foi e ao que fez, ao que viveu e escreveu, se falou verdade no outro dia, já nem sequer é capaz de ler, coitado. [...] a esta cidade basta saber que a rosa-dos-ventos existe, ninguém é obrigado a partir, este não é o lugar onde os rumos se convergem, aqui precisamente mudam eles de direção e sentido, o norte chama-se sul, o sul é o norte, parou o sol entre

leste e oeste, cidade como uma cicatriz queimada, cercada por um terramoto, lágrima que não seca nem tem mão que a enxugue, Ricardo Reis pensa, Tenho de abrir consultório, vestir a bata, ouvir doentes, ainda que seja para deixá-los morrer, ao menos estarão a fazer-me companhia enquanto viverem, será a última boa acção de cada um deles, serem o doente o médico de um médico doente, não diremos que estes pensamentos seja de todos os médicos, deste sim, pelas suas particulares razões por enquanto mal entrevistas, e também, Que clínica farei, onde e para quem, julga-se que tais perguntas não requerem mais do que respostas, puro engano, é com os actos que respondemos sempre, e também com os actos que perguntamos. (SARAMAGO, 1988, p. 91-92)

Do trecho acima se apreende uma série de fatos: primeiramente, as verdades neste romance são fluidas e passageiras, em dado momento se diz que Reis veio à Lisboa pela revolução e pela morte de Pessoa, em outro isso é contraditado. O próprio personagem principal é também fluido no sentido de que é uma personalidade afeita apenas à contemplação, a exemplo do seu modelo pessoano, mas aqui essa característica será um defeito advindo de seu medo da perturbação e da mudança, medo este nunca devidamente explicado; é também muito solitário, a ponto de entreter a mórbida ideia de que seus eventuais doentes servir-lhe-iam de médicos pelo favor de lhe fazer companhia. Esse pessimismo depressivo foi localizado por Duran (1999, p.55) também no heterônimo pessoano, o que reforça a intuição de Saramago ao escolher, entre todas as pessoas de Pessoa, justamente a mais adequada ao embate que perpassa o romance em questão: o do mundo fascista em conflito com o da imaginação.

Lisboa é apresentada como cidade-labirinto onde, à semelhança da descrição clássica do Caos, as direções fundiram-se ao ponto de não ser possível saber onde uma começará e outra terminará; nela o fraco, amedrontado, contemplativo e solitário Reis terá de agir, de procurar seu caminho, de tentar preencher o lugar deixado por Pessoa, tarefa já declarada pelo narrador como impossível; mesmo as tarefas mais simples da vida cotidiana, como abrir clínica para ganhar a vida, serão para ele completamente exaustivas. Todo o romance mimetiza tal exaustão com a realidade trabalhando a partir de metonímias, das quais uma bastante recorrente é o livro emprestado por Reis da biblioteca do *Highland Brigade* e por engano não devolvido.

É seu título *The god of the labyrinth*, seu autor Herbert Quain, irlandês também, por não singular coincidência, mas o nome, esse sim, é singularíssimo, pois sem máximo erro de pronúncia se poderia ler, Quem, repare-se, Quain, Quem, escritor que só não é desconhecido porque alguém o achou no Highland Brigade, agora, se lá estava em único exemplar, nem isso, razão maior para nos perguntarmos, Quem. O tédio da viagem e a sugestão do título o tinham atraído, um labirinto com um deus, que deus seria, que labirinto era, que deus labiríntico, e afinal saíra-lhe um simples romance policial, uma vulgar história de assassinio e investigação, o criminoso, a vítima, se pelo contrário não preexiste a vítima ao criminoso, e finalmente o detective, todos três cúmplices da morte, em verdade vos direi que o leitor de romances policiais é o único e real sobrevivente da história que estiver lendo, se não é como sobrevivente único e real que todo leitor lê toda história. (SARAMAGO, 1988, p.23)

Por toda sua trajetória em Lisboa Reis tentará ler esse romance, continuamente se perdendo e lendo sem atenção e tendo que reiniciar da primeira página: aquilo que seria uma simples história de detetive prova-se um quebra-cabeça que o protagonista jamais decifrará, levando-o por fim consigo para o além-túmulo “para livrar o mundo de um enigma”. O texto em que Borges cria Herbert Quain e menciona a novela policial diz que o mais singular dela é o fato de a solução do mistério, elemento fundamental nas narrativas desse gênero, estar errada, e somente uma sentença faz com que o leitor mais desconfiado volte alguns capítulos atrás e descubra a solução verdadeira: Reis não chegará a essa sentença, não alcançará a solução verdadeira nem a falsa porque, como disse o narrador saramaguiano, o leitor é o único sobrevivente das narrativas policiais, e, como é renunciado desde o título do romance, Ricardo Reis vai morrer. *The god of the labyrinth* é uma metáfora da Lisboa labiríntica em que Reis tenta encontrar sem sucesso uma forma de viver; tal qual o detetive da novela, Reis chegará a uma solução falsa para toda a tensão a que é submetido.

A porta que ele encontra para entrar nesse labirinto é o Hotel Bragança, em que se hospeda sem saber por quanto tempo, se vai de lá para uma casa alugada ou se volta para o Brasil. Ali, naquele ambiente provisório de conforto, ele encontra uma criada, Lídia, homônima da musa de algumas de suas poesias. Com ela Reis passará a ter um caso, e ali também o médico encontrará, a princípio apenas de vista, uma moça que vem durante alguns dias do mês com seu pai de Coimbra para fazer um tratamento médico no braço, embora esse tratamento seja uma mera desculpa para o pai, doutor

Sampaio, poder encontrar sua amante. Marcenda, a menina do braço esquerdo paralisado, captura a imaginação de Ricardo Reis, que passa a procurar alguma forma de ser apresentado a ela.

Uma noite, depois de uma rápida visita ao túmulo de Fernando Pessoa, Ricardo Reis recebe ninguém menos do que o próprio Pessoa, que o espera no quarto com um prosaico “olá”. A conversa prossegue sem o natural estranhamento que poderia ser esperado de tal situação, e ambos estão contentes por se verem. O falecido poeta explica que os mortos têm nove meses para perambular pelo mundo, por que este é o tempo que geralmente demora para que sejam esquecidos, em uma evidente analogia com o nascimento, durante o qual, por nove meses, a pessoa fica escondida do mundo mas todos pensam nela. Esse primeiro encontro entre Reis e Pessoa estabelece alguns marcos para o entendimento dessa relação entre os dois, a qual perdurará durante os oito meses que restam: em primeiro lugar, há uma menção rápida a Álvaro de Campos, que foi quem telegrafou a Ricardo Reis avisando da morte de Fernando Pessoa. Isso indica que, apesar de ser mencionada muito esparsamente no romance, há uma história anterior comum entre Pessoa, Reis, Campos e Caeiro. Ambos, Reis e Pessoa, existem no romance como se fossem amigos separados há muito tempo e é recuperada no romance a biografia de cada um dos heterônimos que o Pessoa histórico havia estabelecido. Há ainda uma questão importante: Pessoa está morto. Dentro do romance ele age como um ente corpóreo, embora possa ficar invisível a quem queira, e geralmente só aparece a Ricardo Reis (há, contudo, uma ocasião em que ele é visto por um velho, e um momento em que ele explica a Reis que, quando andam juntos pela rua, os transeuntes veem uma espécie de fusão entre os dois). Seu corpo estranhamente não possui imagem no espelho, embora tenha sombra. Não se menciona qualquer sinal de putrefação em Pessoa, estando este sempre vestido de seu fato preto, sem chapéu nem qualquer coisa que o proteja do frio; não atravessa paredes, e declara ter vindo do cemitério dos Prazeres, andando “como qualquer mortal”, aberto a porta e sentado no sofá à espera de Reis; mora na companhia da sua avó, com quem foi enterrado, e não são dados muitos detalhes sobre o além-túmulo, embora a diferença infável entre a vida e a morte seja um tema constante do romance e das conversas que os dois travam. Essas conversas, no entanto, acontecem de surpresa, já que Pessoa se recusa a marcar um encontro ou coisa do gênero.

Boa parte da ação do romance são os passeios de Ricardo Reis pela cidade, e suas leituras, principalmente de jornais, que dão o tom do mundo que Reis adentrou. Logo na primeira noite no hotel, ele lê no jornal a pergunta de um leitor sobre uma cachorra que come as próprias crias, e a partir daí inicia-se, em parte na cabeça do personagem, em parte na voz do narrador saramaguiano, que tão ativo se mostra em todos os seus romances e

neste em particular, uma reflexão sobre quão horrível é ser devorado pela própria mãe:

Chame-se Ugolina⁴ à mãe que come os seus próprios filhos, tão desnaturada que não se lhe movem as entranhas à piedade quando com as suas mesmas queixadas rasga a morna e macia pele dos indefesos, os trucida, fazendo-lhes estalar os ossos tenros, e os pobres cãesinhos, gementes, estão morrendo sem verem quem os devora, a mãe que os pariu, Ugolina não me mates que sou teu filho. A folha que tais horrores explica tranquilamente cai sobre os joelhos de Ricardo Reis, adormecido. Uma rajada súbita fez estremecer as vidraças, a chuva desaba como um dilúvio. Pelas ruas ermas de Lisboa anda a cadela Ugolina babar-se de sangue, rosnando às portas, uivando em praças e jardins, mordendo furiosa o próprio ventre onde já está a gerar-se a próxima ninhada. (SARAMAGO, 1988, p. 30-31)

Nesse trecho está exemplificada a fluência geral do discurso indireto livre do romance: de uma simples seção de perguntas e respostas de um jornal, a imaginação do personagem soma-se a um narrador sempre disposto a intervir e cria uma espécie de entidade própria, retirando de pequenos eventos uma série de raciocínios sobre o horror e a miséria a que os fracos estão submetidos. No mesmo capítulo também há notícias como o perigo de destruir-se um dique, um concurso de beleza infantil, que eventualmente tornará algumas das crianças dele participante em criminosos, vadios e prostitutas devido à exposição na tenra idade, operações militares na Etiópia e no canal de Suez, listas de portugueses mortos no Brasil, fontes sujas de dejetos animais e epidemias de tifo e varíola, uma lista imensa de horrores com os quais Ricardo Reis entra em contato indireto logo em sua primeira noite em Lisboa, logo ele, o poeta das odes horacianas que falam sobre a passagem do tempo e a necessidade de aproveitar as alegrias rápidas da vida. *O ano da morte de Ricardo Reis* joga um homem sensível e contemplativo contra um mundo desabando em água e pobreza, no qual uma guerra assoma-se e coisas horríveis acontecem sem que ninguém pareça se incomodar muito.

Em um mundo complicado Reis se vê às voltas consigo mesmo: ele não é uma pessoa prática ou decidida, deixando-se influenciar pelos

4 Reis devaneia que Ugolina seria um bom nome para essa cachorra, em memória do conde medieval Ugolino della Ghederasca, mencionado na Divina Comédia; este, preso dentro de uma torre, acabou por comer seus próprios filhos à medida que eles morriam.

outros e se impressionar com tudo. Como notou Schwartz (2004), a primeira das epígrafes do romance é o verso reisiano “Sábio é aquele que se contenta com o espetáculo do mundo”. Por todo o livro, porém, Ricardo Reis oscilará entre a Contemplação, seu ideal, e a Ação, esta vinda das forças ignotas que em primeiro lugar o fizeram vir a Lisboa. A todo o momento ele está observando alguma coisa, seja um monumento, sejam as pessoas, seja a si mesmo, porém a trama que levará por fim à sua ruína vem, como se verá mais tarde, da Ação: esta se choca com a natureza reativa de Reis e desastrosamente ele acaba por perseguir objetivos vazios numa tentativa de dar sentido a si mesmo. A Ação no romance se desdobra em duas outras personagens que gravitarão ao redor de Reis, funcionando como magnetos que orientam suas decisões: Lídia e Marcenda.

Reis desenvolve por Marcenda, uma “rapariga magra” com o braço esquerdo paralisado, um sentimento que dificilmente pode-se determinar. A primeira menção a tal sentimento é a de

um arrepio [...] por fora e por dentro da pele se arrepiava, e olha fascinado para a mão paralisada e cega que não sabe aonde há-de ir se a não levarem, aqui para apanhar sol, aqui para ouvir a conversa, aqui para que te veja aquele doutor que veio do Brasil, mãozinha duas vezes esquerda, por estar desse lado e ser canhota, inábil, inerte, mão morta mão morta que não irás bater àquela porta. (SARAMAGO, 1988, p. 26)

Nesse trecho a imaginação de Reis se mistura num discurso livre indireto à voz do narrador, sardônica em sua tarefa de mostrar que a sutil fascinação que o protagonista manterá por Marcenda durante o romance vem da sua inabilidade em agir. A mão esquerda de Marcenda é análoga ao próprio Ricardo Reis, que sente a sua inabilidade mesmo nas pequenas coisas do mundo. A fascinação que ele tem pela jovem donzela de família o fará sair de sua posição de observador para tentar se aproximar dela, ao perguntar seu nome para o gerente do hotel ou forçar um encontro “casual” com Marcenda e seu pai, Doutor Sampaio. Aliás, Saramago buscou inspiração para criar o nome Marcenda em uma ode de Ricardo Reis, “Saudoso já deste verão que veio”. O nome vem da raiz latina para “murchar”; Marcenda, portanto, quer dizer “aquela que está murchando”. No poema referido, a palavra é usada como adjetivo para caracterizar uma rosa que murchará junto do eu-lírico. No romance, Marcenda desempenhará um papel bastante importante na derrocada de Ricardo Reis, uma vez que ele parece querer retê-la como um espelho de suas próprias limitações, mas esta se afasta quando ele se encontra no seu momento mais fraco.

A segunda personagem que irá dividir a Ação do romance com Ricardo Reis é Lídia, uma criada de hotel que possui o mesmo nome de uma das musas de seus poemas. Ela, diferentemente da musa, é uma mulher inteligente e forte, e o relacionamento dos dois se desenvolve após alguns curtos encontros; Reis, em sua timidez, toca-a involuntariamente, recriminando-se depois por haver feito isso, e temendo consequências graves como a polícia etc. Lídia, porém, já havia cedido anteriormente ao assédio de dois hóspedes, “por esta vida ser tão triste”,

levantou os olhos cheios de susto, quis dizer, Senhor doutor, mas a voz ficou-lhe presa na garganta, e ele não teve coragem, repetiu, Lídia, depois, quase num murmúrio, atrozmente banal, sedutor ridículo, Acho-a muito bonita, e ficou a olhar para ela por um segundo só, não aguentou mais do que um segundo, virou as costas, há momentos em que seria bem melhor morrer (SARAMAGO, 1988, p.97)

Saramago cria personagens femininas marcantes em seu romances, e Lídia é entre elas exemplar; servçal, porém inteligente e estoica diante da opressão a que as mulheres de baixa renda são submetidas⁵. Reis, por sua vez, é censurado pelo narrador por sua falta de coragem e jeito: quando finalmente consegue se expressar sente-se tão ridículo que prefere a morte, e deixa Lídia ir. Passa o dia todo remoendo a vergonha de não ter conseguido vencer seu próprio medo, pensando se alugaria uma casa ou voltaria para o Brasil, quando a própria Lídia dá o passo necessário, chegando à sua cama à noite, apesar de estar também assustada: “Lídia treme, só sabe dizer, Tenho frio, e ele cala-se, está a pensar se deve ou não beijá-la na boca, que triste pensamento” (SARAMAGO, 1988, p.99).

Como foi dito anteriormente, a Ação contraria a filosofia e o próprio ser do poeta horaciano que é Reis. Em sua contemplação ele, a exemplo do herói de Campbell que sempre possui auxiliares mágicos para conduzi-lo através do reino desconhecido, é ajudado por algumas forças que virão em seu socorro na tarefa de contemplar e fazer sentido do mundo. A primeira dessas forças é o próprio narrador do texto, tão presente, por meio do discurso indireto livre, em todos os romances saramaguianos, ora levando o leitor a uma revelação, ora quebrando a sublimidade de algum momento, ora ainda oferecendo uma reflexão para o leitor em suas várias tentativas de descrever a vida, a morte, o horror, a pobreza, a história, Deus, o ser humano

5 Lídia é dona de uma definição curiosa de povo que demonstra sua arguta inteligência: “povo é isto que eu sou, uma criada de servir que tem um irmão revolucionário e se deita com um doutor contrário às revoluções” (SARAMAGO, 1988, 375).

e o próprio Ricardo Reis com todas as complexidades, matizes, desenvolvimentos e mudanças apresentados. A instância narrativa em Saramago, cuja voz se funde à de seus personagens, não se contenta em descrever os acontecimentos sem interpretá-los, mas interpreta-os de uma forma truncada, concisa e metafórica, e o resultado é um romance em que o mundo parece passar por um grande processo de catalogação poética, e não um mundo qualquer, mas o complicado mundo que antecede o início do que seria conhecido como a Segunda Guerra Mundial.

Além do narrador há uma série de elementos constantemente evocados na narrativa que criam uma contemplação. Por exemplo, em boa parte do romance, Ricardo Reis está apenas caminhando sem rumo por Lisboa. É com cuidado que se lista cada um dos lugares e ruas pelos quais o poeta passa, os monumentos e memoriais que ele vê e as ideias que vêm de tais monumentos. Por exemplo, na Rua do Alecrim, num murete que dá para a Rua Nova do Carvalho acha uma pedra retangular com os dizeres “Clínica de Enfermedades de los Ojos y Quirúrgicas, Fundada por A. Mascaró em 1870”, e daí vem o seguinte fluxo de pensamento:

as pedras têm uma vida longa, não assistimos ao nascimento delas, não assistiremos à morte, tantos anos sobre esta passaram, tantos não-de passar, morreu Mascaró e desfez-se a clínica, porventura algures ainda viverão descendentes do Fundador, ocupados em outros ofícios, quem sabe se já esquecidos ou ignorantes, de que neste lugar público se mostra a sua pedra de armas, não fossem as famílias o que são, fúteis, inconstantes, e esta viria recordar a memória do antepassado curador de olhos e outras cirurgias, é bem verdade que não basta gravar o nome numa pedra, a pedra fica, sim senhores, salvou-se, mas o nome, se todos os dias o não forem ler, apaga-se, esquece, não está cá. (SARAMAGO, 1988, p.61)

Além dos passeios de Ricardo Reis por Lisboa, outra força que impulsiona as reflexões na narrativa são as leituras do jornal pelo protagonista, as quais ocupam boa parte do romance. Tais leituras cumprem a tarefa de informar o que acontece em lugares distantes: ao ler os jornais, o poeta horaciano também está contemplando, porém à distância, as mudanças que ocorrem em Portugal e no mundo. Tais mudanças são assombrosas: em 1936 há uma guerra violenta e injusta que a Itália move contra a Etiópia, sem que a comunidade internacional faça algo além de algumas esparsas e débeis condenações. Por toda a Europa, movimentos fascistas se tornam populares e hipnotizam a população e ninguém vê o mal que eles irão causar (ainda que o leitor saiba muito bem); na vizinha Espanha, há notícias assustadoras (para a classe média portuguesa) sobre comunistas que venceram as eleições,

provocando a fuga de alguns membros da elite, e depois a alegria de saber que alguns militares planejam se revoltar contra o governo socialista⁶. Enquanto isso, Portugal afunda na ignorância da sua própria pobreza, pequenez no cenário mundial e falta de liberdade. Os jornais apenas tecem elogios ao governo e cantam as glórias de um povo português mítico que, segundo os expoentes nacionais e alguns internacionais, está destinado a novos feitos tão gloriosos quanto os quinhentistas.

Mas há ainda outro elemento na narrativa que ajuda Reis na sua tarefa de contemplar o mundo: Fernando Pessoa, que por estar morto, não tem Ação dentro do romance, constituindo contemplação pura (embora, ironicamente, isso não se traduza em sabedoria, já que, como ele assevera várias vezes, a condição de um morto é inalcançável para a mente de um vivo). Seus colóquios com Reis costumam girar em torno da vida e da morte, do mistério da existência humana e do caminho pálido que a nação portuguesa trilha. Contudo, esses colóquios não ajudarão Reis a passar por sua crise; dir-se-ia que a sabedoria por si só, ao contrário da epígrafe do romance, é impotente contra um mundo violento.

De qualquer maneira, este é o romance até então: um homem que tem por ideal a contemplação tenta, cega e erráticamente, agir em um mundo labiríntico. Ele está envolvido com duas mulheres: sexualmente com uma criada de condição inferior, e, com esperanças de casamento, com uma moça de família. Afora isso, gasta a maior parte de seu tempo no seu hotel, lendo jornais, ou perambulando pela cidade, ou ainda em colóquios com um morto. Há uma tensão sutil nessa sua letargia, que a princípio é evidenciada por um ou outro elemento, como alguns pensamentos mais sombrios sobre a vida e a morte, ou comentários do narrador sobre a inaptidão de Ricardo Reis para lidar com outras pessoas. Essa tensão, contudo, cresce quando a faixa média vem bater à porta de Reis, sob a forma da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, a polícia política e agência de inteligência do Estado Novo português. Reis é chamado para uma “conversa” informal, o que logo põe os empregados do hotel desconfiados; Lídia, preocupada, conversa com ele sobre o assunto: “Ficou Reis a saber que a polícia onde terá de apresentar-se na segunda-feira é lugar de má fama e de obras piores que a fama, coitado de quem nas mãos lhe caia, ele são as torturas, ele são os castigos, ele são os interrogatórios a qualquer hora” (SARAMAGO, 1988, p. 174). Finalmente aquele mundo de violência com o qual Reis tinha contato somente por meio

6 Como no caso da segunda guerra mundial, o narrador conta com o conhecimento prévio do leitor sobre os horrores históricos que se seguiram aos eventos descritos para tratá-los como ironicamente os trataria um membro da elite da época; contudo, no caso da guerra civil espanhola, ele deixa transparecer mais claramente que esta se tornará um banho de sangue e que Miguel de Unamuno arrepender-se-á de haver apoiado os fascistas.

dos jornais havia se materializado: o poeta horaciano das odes que versam sobre a passagem do tempo e a necessidade de aceitar as coisas como elas vêm estava em perigo ao ser interrogado por uma polícia truculenta, sequer conhecia o motivo do interrogatório; os funcionários do hotel, sempre bastante solícitos, de repente se afastavam. A realidade estava ali, não para ser contemplada.

A “conversa” foi relativamente tranquila, embora tensa. O leitor fica com a impressão de que é uma simples rotina de tentar intimidar os recém-chegados a fim de evitar possíveis subversões; contudo, um dos funcionários da PVDE que Reis tinha visto ali, Victor, a partir desse ponto da narrativa encontrará várias vezes o protagonista pelas ruas de Lisboa, sempre anunciado pelo seu simbólico fedor de cebola. Fica no ar uma dúvida se Reis está afinal sendo seguido ou se esses encontros são casuais.

Viver numa “casa de vidro” como é o Hotel Bragança torna-se, a este ponto, difícil, e Reis aluga uma casa mobiliada no Alto de Santa Catarina, próxima à estátua do gigante Adamastor, que desempenhará um papel importante no romance, já que ela vai funcionar como contraponto, mas principalmente como espelho do que ocorre com o protagonista. Um dos pontos nodais da propaganda salazarista é Camões, cuja obra foi desapropriada para fins propagandísticos, como tantas outras vezes na história de Portugal ocorreu. Camões é o centro nodal da ideia que Portugal faz de si mesmo, o deus dentro do labirinto que é a complexa história de heróis e milagres que o nacionalismo português criou durante os séculos que se seguem a Aljubarrota:

Ricardo Reis atravessou o Bairro Alto, descendo pela Rua do Norte chegou ao Camões, era como se estivesse dentro de um labirinto que o conduzisse sempre ao mesmo lugar, a este bronze afidalgado e espadachim, espécie de D’Artagnan premiado com uma coroa de louros por ter subtraído, no último momento, os diamantes da rainha às máquinas do cardeal, a quem, aliás, variando os tempos e as políticas, ainda acabará por servir, mas este aqui, se por estar morto não pode voltar a alistar-se, seria bom que soubesse que dele se servem, à vez ou em confusão, os principais cardeais incluídos, assim lhes aproveite a conveniência [...] parece que este homem [Reis] não tem mais que fazer, dorme, come, passeia, faz um verso por outro, com grande esforço, pensando sobre o pé e a medida, nada que se possa comparar ao contínuo duelo do mosqueteiro D’Artagnan, só os Lusíadas comportam para cima de oito mil versos, e no entanto este também é poeta, não que do título se gabe [...] mas um dia não será como médico que pensarão

nele, nem em Álvaro como engenheiro naval, nem em Fernando como correspondente de línguas estrangeiras [...] (SARAMAGO, 1988, p. 70-71)

Reis, em sua epopeia terrestre para descobrir a nação portuguesa, singra um périplo ao redor de Lisboa que muda seu curso quando vai morar no Alto de Santa Catarina, à beira da estátua de Adamastor, o símbolo camoniano do Cabo das Tormentas, que amalgama em si os perigos da viagem, a lembrança de seu preço e um inusitado episódio de dor amorosa que acaba em petrificação. A intensa presença da estátua no percurso de Reis também carrega os mesmos significados, embora apontando, de modo geral, para a falha e a derrota de Ricardo Reis em lidar com a faixa média. Como estátua, e ainda por cima uma estátua que representa o processo de petrificação, Adamastor é o próprio Ricardo Reis, cada vez mais empenhado em sua luta contra a autoparalisação⁷. Reis se dedica a essa luta: muda-se e estabelece uma casa, com todas as suas pequenas necessidades (embora a maioria delas seja realizada por Lídia, que passa a ser sua diarista); arruma um emprego temporário como substituto de um cardiologista; depois de beijar Marcenda, o primeiro beijo dela, conjectura uma união entre os dois, embora seu pedido seja rejeitado; depois da rejeição, ainda participa de uma peregrinação a Fátima com a esperança de vê-la mais uma vez, porém não consegue. Suas lutas, contudo, não logram colocá-lo acima da solidão e do sentimento de vazio que o invadem lentamente. É então que ocorre mais uma reviravolta no livro: Lídia está grávida.

Nesse ponto Ricardo Reis é um homem acabado. Perdeu o emprego e deixa-se estar no quarto o dia todo com a barba por fazer. Seus planos de se casar com Marcenda, com os quais esperava dar algum sentido à vida, foram desfeitos, e a gravidez de Lídia obriga sua consciência a fazer seu dever paterno de perfilhar a criança, embora ela tenha deixado bem claro que

7 Para exemplificar, escolheu-se alguns trechos: “Marcenda não veio e não virá, a casa escurece, os móveis escondem-se numa sombra trémula, é possível agora compreender o sofrimento de Adamastor” (p. 244); “Gostou [das poesias de Reis], e ela [Marcenda] diz, Ah, gostei muito, não pode haver melhor nem mais lisonjeadora opinião, porém os poetas são aqueles eternos insatisfeitos, a este disseram o mais que cabe dizer, o próprio Deus gostaria que isto lhe declarassem do mundo que criou, e afinal cobriu-se-lhe o olhar de melancolia, suspira, aqui está Adamastor que não consegue arrancar-se ao mármore onde o prenderam engano e decepção, convertida em penedo a carne e o osso, petrificada a língua, Por que é que ficou tão calado, pergunta Marcenda, e ele não responde” (p. 298). Ao descrever a rotina monótona e triste de Reis, o romance também utiliza a figura camoniana: “Quando lhe [a Reis] apetece, vê uma fita, mas quase sempre volta para casa logo depois do almoço, o jardim está deserto sob a chapada opressiva do sol, o rio refulge em reverberações que deslumbram os olhos, preso à sua pedra o Adamastor vai lançar um grande grito, de cólera pela expressão que lhe deu o escultor, de dor pelas razões que sabemos desde Camões” (p.346).

não vai querer nenhum tipo de ajuda para sustentar a criança. A letargia e a paralisação em que cai a vida do personagem principal são vividamente descritas no romance por meio de suas deambulações. O destino de seus passeios vai lentamente deixando de ser o centro histórico de Lisboa para se tornar o mirante de Santa Catarina e sua casa, indicando o maior recolhimento do personagem frente ao mundo que estava explorando e do qual tentou retirar um sentido. É quando surge mais um golpe que de novo o puxa para a faixa média: um dos navios ancorados no Tejo tenta um motim mal-sucedido, e o irmão de Lídia, que nele era marinheiro, é morto durante a revolta. Ao saber da notícia, Ricardo Reis contempla sua própria situação: vários dos elementos que estiveram presentes durante o romance voltam no último capítulo, como que para criar uma sensação de encerramento, embora não haja conclusão: o mundo é tão caótico como sempre foi⁸. Reis volta para casa e encontra Pessoa, pronto para se despedir. Seu período de nove meses para vagar pela terra encerrou-se. É quando Reis toma a decisão (o próprio romance finda apontando para a incapacidade de apenas contemplar o mundo e para a incapacidade de entendê-lo) de acompanhar Pessoa em direção à morte, abandonando tudo, com exceção de *The god of the labyrinth*, o romance policial que dá a resposta errada e o leitor precisa voltar para descobrir a correta. Reis, incapaz de lidar com o horror do mundo, desiste de sua epopeia: ele é um herói derrotado, que não vê o que um poeta pode fazer contra a insensibilidade do real.

Ricardo Reis estabeleceu relações com um número muito restrito de personagens, apenas o essencial para o andamento da história: alguns trabalhadores do hotel, uma vizinha, dois velhos. Nenhum deles tem qualquer existência histórica: em um romance em que as referências a fatos históricos são bastante precisas, praticamente ditadas pelo ritmo de notícias de jornais do período de 1935 a 1936, resgatadas pelo trabalho de pesquisa do próprio autor, todos os personagens vindos da História são apenas mencionados, sem exercer qualquer influência direta sobre a trama. Se em outros romances de Saramago temos como personagens Dom João V, Dona Maria Ana da Áustria, Bartolomeu de Gusmão, Domenico Scarlatti, Afonso Henriques e tantos outros como agentes dentro do enredo, em *O ano da morte de Ricardo Reis* tal não ocorre. Salazar, a grande figura da política por quase meio século, seus ministros, os cabeças de Estado da Europa, os filósofos, as personalidades, os artistas, enfim, todos eles são apenas citados, e a distância.

8 Neste último passeio de Reis são citados: Lídia, o contratorpedeiro Dão, a Outra Banda, um balão dirigível com a suástica no leme, o *Highland Brigade*, os velhos, o restaurante com seu duplo copo de vinho, Victor, o hotel Bragança, a clínica de Mascaró, as estátuas de Eça, do Chiado, de Camões e de Adamastor, os espanóis exilados, o Governo Civil espanhol, Pessoa e *The god of labyrinth*.

Quanto aos entes que pertencem ao mundo da imaginação, como escritores e suas criaturas, estes estão envolvidos em um manto que os isola do contato com a faixa média: Pessoa é um fantasma que só aparece a quem quer, Eça de Queirós é lembrado por algumas palavras em um monumento, Camões é um monumento falante, o Gigante Adamastor é uma estátua, Jorge Luís Borges é um livro que jamais será lido.

Abandonando o maravilhoso em direção à faixa média, Ricardo Reis, percorrendo o inverso do caminho dos heróis anteriores, entra em contato com a Lisboa dos anos trinta, mas a carga da pobreza, da miséria, do cinismo e da violência dessa realidade foram demais para ele, que se evadiu. Os heróis descem ao mundo inferior, enfrentam um inimigo e retornam vitoriosos, porém Reis, em seu traslado do mundo literário em direção ao factual, não conseguiu enfrentar coisa alguma e por fim convenceu-se de que seria melhor desistir e livrar o mundo de um mistério. Neste artigo, porém, propõe-se que, à semelhança de *The god of the labyrinth, O ano da morte de Ricardo Reis* termina com uma conclusão falsa e o leitor precisa voltar para encontrar a verdadeira. Ora, as duas primeiras epígrafes do romance são “Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo” e “Escolher modos de não agir foi sempre a atenção e o escrúpulo da minha vida”; Reis realmente tenta viver por esses dois motes, e as consequências são drásticas: o mundo o subjuga e engole. Talvez Saramago, um notório advogado do engajamento, tenha escrito o romance desse herói vencido como uma história caucionária sobre o que acontece com aqueles que estão no mundo tentando manter sua distância.

BIBLIOGRAFIA

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamentos, 2007.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1976.

DURAN, C. *O ano da morte de Ricardo Reis: uma recriação do mito-Pessoa*. São Paulo: Tese, 1999.

MELETINSKI, E. *Os arquétipos literários*. São Paulo: Ateliê, 1998.

MORIN, E. *O x da questão*. Porto Alegre: Artmed, 2003.

SARAMAGO, J. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SCHWARZ, A. *O abismo invertido*. São Paulo: Globo, 2004.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Data de recebimento: 15 jun. 2015.

Data de aprovação: 03 ago. 2015.