

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA**  
**SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**LUIS GABRIEL SILVA FERREIRA**

**O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS: CAMINHOS LABIRÍNTICOS**

**PONTA GROSSA**

**2023**

**LUIS GABRIEL SILVA FERREIRA**

**O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS: CAMINHOS LABIRÍNTICOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, Linha de Pesquisa Estudos Literários, como requisito à obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Eunice de Moraes

**PONTA GROSSA**

**2023**

F383 Ferreira, Luis Gabriel Silva  
O ano da morte de Ricardo Reis: caminhos labirínticos / Luis Gabriel Silva  
Ferreira. Ponta Grossa, 2023.  
121 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de Concentração:  
Linguagem, Identidade e Subjetividade), Universidade Estadual de Ponta  
Grossa.

Orientadora: Profa. Dra. Eunice de Moraes.

1. José Saramago. 2. Ficção histórica. 3. Labirinto histórico. I. Moraes, Eunice  
de. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Linguagem, Identidade e  
Subjetividade. III.T.

CDD: 808

LUÍS GABRIEL DA SILVA FERREIRA

O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS: CAMINHOS LABIRÍNTICOS

Dissertação apresentada para obtenção do título grau de Mestre em Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Ponta Grossa, Área de concentração em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 24 de novembro de 2023.



Prof.<sup>a</sup> Dra Eunice de Moraes – Universidade Estadual de Ponta Grossa



Prof.<sup>a</sup> Dra Rosana Apolonia Harmuch – Universidade Estadual de Ponta Grossa

[Assinatura Qualificada]  
Orlando Alfred Arnold  
Grossegesse

Digital unterschrieben von  
[Assinatura Qualificada]  
Orlando Alfred Arnold  
Grossegesse  
Datum: 2023.11.28 14:37:09 Z

Prof. Dr. Orlando Alfred Arnold Grossegesse – Universidade do Minho/PT

A Deus, Ebenézer: até aqui me ajudou o meu melhor amigo!

## **AGRADECIMENTOS**

Meus agradecimentos partem da definição de duas palavras. A primeira delas é “Sincero”, que tem a intenção de tornar tangível a qualidade daquele que diz a verdade e que não mente. A palavra vem do latim Sincerus e significava “claro” e “puro”. Essa palavra era formada a partir da junção de Sine e Cera que, literalmente, significa sem cera. Na Roma antiga, alguns vasos e obras de arte, quando quebrados ou danificados, recebiam uma camada de cera para corrigir suas falhas e imperfeições.

A segunda palavra é “Humildade”, que também vem do latim. Ela é relacionada ao adjetivo Humilis, que é formada pelo radical Humus. Humus significa terra ou solo, indicando uma proximidade à terra. Essa proximidade muitas vezes significa estar prostrado, em sinal de reverência e respeito.

Dessa maneira, sem cera, com toda a verdade que posso oferecer, com toda a humildade e prostrado em sinal de reverência e respeito, muito obrigado!

Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos – ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros – quisieran una vida distinta de la que viven. Para aplacar – tramposamente – ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela bulle una inconformidad, late un deseo. [...] Sueño lúcido, fantasía encarnada, la ficción nos completa, a nosotros, seres mutilados a quienes ha sido impuesta la atroz dicotomía de tener una sola vida y los deseos y fantasías de desear mil. Ese espacio entre nuestra vida real y los deseos y las fantasías que le exigen ser más rica y diversa es el que ocupan las ficciones.

*Mario Vargas Llosa*

## RESUMO

Esta dissertação é um estudo do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, tendo em foco a análise do labirinto histórico e a inter-relação que se estabelece entre ele e outros labirintos que estão presentes no romance. No romance objeto desse trabalho, Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa está regressando a Portugal após seu autoexílio no Brasil e irá encontrar não só um país, mas também com o continente Europeu em cenário de profundas mudanças. O ano de 1936 não permite com que Reis seja apenas um observador do espetáculo do mundo, sendo impelido a uma mudança de sua identidade contemplativa e alheada. Dessa forma, a personagem que finaliza o romance não é a mesma que inicia o romance. A realidade do leitor não permite com que ele próprio seja um mero observador do espetáculo a sua volta, da mesma maneira que a realidade da personagem não permite o alheamento. Reis será impelido a buscar uma nova identificação na nova configuração de realidade em que ele foi inserido, por Saramago, percorrendo inúmeros labirintos que se inter-relacionam, conforme a narrativa se desenvolve. Temos, por exemplo, o labirinto físico de Lisboa e a sua identidade, o labirinto sentimental, o labirinto intertextual, e o labirinto histórico. A fim de apresentar uma discussão sobre o labirinto histórico e sua inter-relação com os outros labirintos que observamos na obra, o texto ganha corpo a partir dos escritos de Penelope Reed Doob, Eduardo Lourenço, Orlando Grossegeisse, Carlos Reis e Teresa Cristina Cerdeira, pesquisadores que nos oferecerão grande arcabouço teórico para tratar as questões abordadas por essa dissertação.

**PALAVRAS-CHAVE:** José Saramago; Ficção histórica; Labirinto histórico.



## ABSTRACT

This dissertation is a study of the novel *O ano da morte de Ricardo Reis*, by José Saramago, focusing on the analysis of the historical labyrinth and the interrelationship that is established between it and other labyrinths that are present in the novel. In the novel that is the subject of this work, Ricardo Reis, Fernando Pessoa's heteronym, is returning to Portugal after his self-exile in Brazil and will find not only a country, but also the European continent in a scenario of profound changes. The year 1936 does not allow Reis to be just an observer of the world's spectacle, being impelled to change his contemplative and alienated identity. In this way, the character who ends the novel is not the same as the one who begins the novel. The reader's reality does not allow him to be a mere observer of the spectacle around him, in the same way that the character's reality does not allow for obliviousness. Reis will be impelled to seek a new identification in the new configuration of reality in which he was inserted, by Saramago, going through countless labyrinths that are interrelated, as the narrative develops. We have, for example, the physical labyrinth of Lisbon and its identity, the sentimental labyrinth, the intertextual labyrinth, and the historical labyrinth. To present a discussion about the historical labyrinth and its interrelation with the other labyrinths that we observe in the work, the text takes shape from the writings of Penelope Reed Doob, Eduardo Lourenço, Orlando Grossegeesse, Carlos Reis and Teresa Cristina Cerdeira, researchers who will provide us with a great theoretical framework to address the issues addressed by this dissertation.

**KEYWORDS:** José Saramago; Historic fiction; Historic labyrinth.

## LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1 – ANÚNCIO BOVRIL .....	87
FIGURA 2 – ANÚNCIO FEIRE GRAVADOR .....	90
FIGURA 3 – BRASÃO DE ARMAS/ ESCUDO PORTUGUÊS E ESFERA ARMILAR .....	91
FIGURA 4 – ESCUDO DE AQUILES .....	94

## SUMÁRIO

<b>1 ADENTRANDO NO LABIRINTO</b> .....	10
1.1 O LABIRINTO DE CRETA .....	13
1.2 REDENÇÃO OU CONDENAÇÃO NA LITERATURA .....	18
1.3 TRÂNSITOS DO LABIRINTO NA ARTE: DE BORGES À SARAMAGO .....	21
1.4 OS LABIRINTOS DE O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS .....	27
1.5 A HISTÓRIA COMO FICÇÃO, A FICÇÃO COMO HISTÓRIA: O LABIRINTO HISTÓRICO DEFINIDO .....	29
<b>2 DEAMBULAR FÍSICO, UM PASSEIO PELA IDENTIDADE</b> .....	32
2.1 PELAS RUAS DE LISBOA, UM LABIRINTO FÍSICO E METAFÓRICO .....	33
2.2 UM PASSEIO PELA IDENTIDADE, REIS E O POVO PORTUGUÊS .....	42
<b>3 O LABIRINTO SENTIMENTAL: MUSAS INSPIRADORAS E AS PERSONAGENS REFIGURADAS</b> .....	47
3.1 MARCENDA, MURCHE-SE COMIGO .....	48
3.2 VEM SENTAR-TE COMIGO, LÍDIA, À BEIRA DO RIO .....	58
<b>4 AQUI O MAR ACABA E A TERRA PRINCIPIA. AQUI, ONDE O MAR SE ACABOU E A TERRA ESPERA</b> .....	74
4.1 ENTRE AS PÁGINAS DA HISTÓRIA, UM DEAMBULAR LITERÁRIO .....	76
4.2 BROVIL E FREIRE GRAVADOR: ANÚNCIOS JORNALÍSTICOS MEDIADOS PELO NARRADOR .....	86
4.3 HERBERT QUAIN E RICARDO REIS, BORGES E SARAMAGO: QUAIN, QUEM? ..	95
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	107
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	116

## 1 ADENTRANDO NO LABIRINTO

Em sua obra *A infância em Berlim por volta de 1900* (1987), Walter Benjamin apresenta aos leitores narrativas sobre sua infância em Berlim e oferece diversas possibilidades para o debate sobre mecanismos da memória. As narrativas de Benjamin realizam saltos entre os tópicos narrados e não seguem nenhuma linearidade cronológica ou temática. Desta maneira, as narrativas assimilam-se ao movimento próprio de memórias quando se manifestam.

Em algumas dessas memórias ele apresenta a cidade como um labirinto cuja saída nunca teve a falta de uma guia: “O caminho a esse labirinto, onde não faltava sua Ariadne, passava por sobre a Ponte Bendler, cujo arco suave se tornou minha primeira escarpa” (BENJAMIN, 1987, p.73).

A guia referida por ele, Ariadne, é amplamente conhecida na literatura ocidental através do mito grego *Teseu e o Minotauro* (GRAVES, 2018, p.525-538). Em uma das versões do mito, Teseu é enviado ao labirinto para servir de sacrifício humano e aplacar a fome do Minotauro. Porém, antes de entrar no labirinto, ele se encontra com Ariadne, que apaixonada por Teseu entrega-lhe a chave do labirinto que foi dada a ela por Dédalo, o arquiteto do labirinto.

E da mesma maneira que Teseu entrou em um labirinto, nós também estamos entrando nos labirintos de *O ano da morte de Ricardo Reis*<sup>1</sup> (1988), de José Saramago. O romance de Saramago possui vários labirintos como o físico, o identitário, o intertextual, o sentimental e o histórico. Nosso foco de análise será o labirinto histórico e a sua inter-relação com os demais labirintos citados.

Sendo assim, se faz necessária a caracterização e a apresentação dos conceitos que envolverão o labirinto e nos auxiliarão, como um fio de Ariadne, a acharmos os caminhos corretos para sairmos do labirinto no qual estamos entrando.

Os labirintos despertam o interesse nos seres humanos há muito tempo, a origem do labirinto é ainda mais antiga que o labirinto de Creta narrado no mito grego. De acordo com Eahr Joan em *ReGenesis Encyclopedia* ([2018?]), as primeiras descrições de um labirinto podem ser remontadas a 8.000/3.500 A.C, correspondentes ao período Neolítico, como é o caso das pinturas e cerâmicas com círculos concêntricos e espirais encontrados na caverna de Altamira e no sítio arqueológico de Lepenski Vir. Exemplos de labirintos produzidos e

---

<sup>1</sup> A partir deste momento iremos nos referir ao romance somente como *O ano*.

encontrados ao longo da história são abundantes, podendo serem vistos em tumbas, palácios, moedas, grafites, igrejas, templos etc.

Devemos mencionar o labirinto egípcio de Fayum. O historiador Heródoto, conhecido, inclusive, como pai da história, descreve em seu livro *História* (2019) que após a morte de Seti I, os egípcios elegeram 12 soberanos para os governarem e, por consequência, governar o Egito também dividido entre esses eleitos. Com a finalidade de não prejudicar um ao outro e se fortificarem, esses soberanos uniram-se através de laços de familiares.

Agora unidos, esses governantes decidiram deixar à posteridade um monumento digno de admiração e símbolo do poder que detinham. Com esse objetivo, fizeram construir um labirinto, pouco acima do lago Mareótis e próximo à cidade dos crocodilos.

Heródoto diz que a obra feita pelos egípcios era “notável sob todos os aspectos” e coloca o labirinto egípcio acima de todas as construções gregas: “Nenhuma das construções, nenhum dos edifícios dos Gregos se lhe pode comparar, quer no que se refere ao trabalho, quer ao custo” (HERÓDOTO, 2019, p.106).

Apesar de o labirinto ter sido documentado não somente por Heródoto, mas também por Strabo, Plínio, Pomponio Mela e Diodorus Siculus, ele se perdeu na história. No final do século XIX o egiptólogo Flinders Petrie descobriu ruínas que indicavam ser do labirinto egípcio perdido de Fayum. Em 2008, com a ajuda de radares, um grupo de pesquisadores realizaram um levantamento que apontou existir um enorme labirinto submerso nas areias do local onde Petrie descobriu as ruínas apontadas como o labirinto perdido de Fayum.

Falar sobre o labirinto egípcio de Fayum é algo vago e obscuro, visto que até mesmo a sua redescoberta não foi oficialmente confirmada, sendo que as ruínas encontradas e as pesquisas empreendidas no local ainda não comprovaram que realmente é o labirinto egípcio de Fayum.

Ele torna-se importante devido não apenas a sua complexidade que foi registrada por Heródoto, mas também pelos propósitos a que ele serviria: Túmulo real, templo religioso, centro administrativo e moradia do faraó.

Além disso, em outra versão contada do mito grego, Dédalo desenha uma cópia do labirinto egípcio no chão de mármore do Palácio de Cnossos como uma cola, o próprio Fio de Ariadne ou, se preferirmos, o fio que levaria para Ariadne, para que Teseu executasse com precisão a dança do acasalamento do Grou japonês.

O fato que podemos, desde já, destacar refere-se a condição inextricável, paradoxal e polivalente que os labirintos possuem. Essa condição encontraremos também nos labirintos construídos por Saramago na obra *O ano*, retomaremos isso posteriormente.

Comumente os labirintos são conhecidos como construções complexas que possuem caminhos entrelaçados com o objetivo de desorientar e dificultar a saída de todos aqueles que nele entram. Eahr Joan define o labirinto como uma rede de caminhos intrincados com um dos caminhos levando novamente para a sua entrada: “paths or journeys in which one re-turns to beginning [...] ‘a network of intricate passageways’”<sup>2</sup> (JOAN, [2018?], on-line).

Referente aos caminhos enredados pelos quais são conhecidos, W. H. Matthews em seu livro *Mazes and Labyrinths: A General Account of Their History and Developments* (1922) distingue os labirintos em dois grupos: os Unicursais, que simplesmente enrolam um único caminho sobre si mesmos com o objetivo de encaixar o maior comprimento possível de rota a ser percorrida em um tempo limitado; e os Multicursais, que apresentam bifurcações e falsas passagens com o intuito de confundir a orientação, dificultar o encontro com o seu objetivo e impedir a saída de todos aqueles que entram neles.

Em *O ano* iremos observar a presença dos labirintos multicursais, que farão Ricardo Reis se perder por entre bifurcações, falsas passagens, caminhos sem saída e, principalmente, necessitando de um fio de Ariadne que o leve para fora dos corredores, paredes e salas dos labirintos que o aprisionam.

Devido a sua natureza, os labirintos assumem diferentes significados metafóricos, que dependem do ponto de vista sob o qual ele está sendo analisado. Na maioria dos casos, as metáforas evidenciam uma das características do labirinto, como destaca Reed Doob: “In most cases, however, maze metaphors do highlight one characteristic”<sup>3</sup> (REED DOOB, 1990, p.65). Neste cenário, podem significar processos difíceis como o processo de ensino e aprendizagem; a inextricabilidade e impenetrabilidade, como prisões, armadilhas, frustrações, renascimento e morte; e a complexidade artística, destacando, assim, a habilidade artística e inteligência do criador do labirinto literário.

Para finalizar essa introdução, podemos, então, a partir dos achados arqueológicos e os usos metafóricos dados devido a sua natureza, destacar o labirinto não apenas como um fenômeno arquitetônico, físico e arqueológico, mas também como um artifício simbólico e artístico, que poderemos observar em *O ano*.

---

<sup>2</sup> “Caminhos ou percursos em que uma das vias escolhidas leva novamente ao início/saída [...] ‘uma rede de passagens intrincadas’” (JOAN, [2018?], tradução nossa).

<sup>3</sup> “no entanto, na maioria dos casos, metáforas de labirintos realçam uma das características” (REED DOOB, 1990, p.65, tradução nossa).

## 1.1 O LABIRINTO DE CRETA

As imagens, referências e metáforas associadas ao labirinto na literatura clássica são abundantes e, apenas para citar alguns exemplos, podemos destacar *Natural History* (77 d.C – 79 d.C), de Plínio o velho; *Eneida* (29 a.C – 19 a.C), de Vergílio ; *Metamorfoses* (8 d.C), de Ovídio; *A divina comédia* (2003), escrita por Dante Alighieri no século XIV; *O retrato de Dorian Gray* (2016), de Oscar Wilde, obra que foi publicada primeiramente, de forma periódica, em 1890 e no ano seguinte, 1891, como um livro; *Ulysses* (2012), de James Joyce, publicada em 1922.

Para finalizar, incluímos nessa lista o nosso objeto de estudo: *O ano*, que foi publicado por Saramago em 1984. Podemos perceber a permanência do tema do labirinto na produção literária a partir das datas em que as obras citadas acima foram escritas e publicadas.

Dentre todos os escritores que abordam a temática do labirinto na literatura clássica, três são particularmente importantes: Vergílio, Ovídio e Plínio. De acordo com Reed Doob, são esses os autores que não apenas foram responsáveis pela proliferação do mito de *Teseu e o Minotauro*, mas também definiram e estabeleceram uma série de características, associações e bases para os labirintos literais e metafóricos que serão utilizados por outros escritores literários posteriores a eles.

Em *O ano* poderemos observar ambos os tipos. Neste momento, citamos como exemplo o labirinto histórico e o labirinto físico. Do lado dos labirintos literais teremos, por exemplo, as ruas lisboetas que levam sempre Ricardo Reis ao mesmo lugar. E, do lado dos labirintos metafóricos, teremos o histórico, que irá colocar em xeque a impassibilidade de sábio observador do mundo de Reis.

Plínio, como um escritor histórico e geográfico escreveu sobre os labirintos interessado nos fatos pertinentes a estrutura e, desta forma, dando ênfase ao trabalho do arquiteto, do construtor ou do criador, por trás do labirinto. Ovídio se concentrou em escrever sobre os mitos e as lendas do Labirinto de Creta e, até certo ponto, se estende para a questão da moralidade. Por sua vez, Vergílio se mostrou interessado em escrever tanto sobre a estrutura, quanto sobre os mitos e lendas do Labirinto de Creta.

Cada um deles expressa, segundo sua perspectiva, o paradoxo intrínseco que os labirintos possuem: “its status as simultaneously a great and complex work of art and a frightening and confusing place of interminable wandering – the labyrinth as order and as

chaos, depending on the observer's knowledge and perspective”<sup>4</sup>(REED DOOB, 1990, p.18). Ou seja, os labirintos são, de fato, paradoxais e podem representar tanto a ordem, quanto o caos; tanto uma complexa obra de arte, quanto um lugar assustadoramente confuso.

Voltando ao mito de *Teseu e o Minotauro*, existem variadas versões dele, citamos anteriormente duas e iremos permanecer apenas com elas, pois são as que julgamos apresentarem maiores diferenças entre si. Ademais, elas são capazes de representar outras que não foram citadas<sup>5</sup>, fato que justifica a nossa escolha pelas duas.

Desta maneira, as versões escolhidas preservam em sua essência elementos similares de outras que deixamos de fora da seleção, senão os mesmos. As duas versões nos são apresentadas por Robert Graves, em *Os mitos gregos: edição completa e definitiva* (2018).

Em relação aos labirintos nas diferentes versões, eles trazem também em seu cerne características comuns ou muito similares, a maior diferença apresentada em relação ao labirinto é referente a sua função. Na primeira versão o labirinto tem o objetivo de causar desorientação, confusão e aprisionamento. Na segunda versão, o labirinto tem uma função organizadora, que ordena os passos de dança que levará Teseu à Ariadne.

Valer-se da função organizadora do labirinto, que se trata do conhecimento das bifurcações, dos obstáculos, dos corredores, das salas e dos seus impasses, pode ser comparado ao próprio fio de Ariadne. Em outras palavras, estamos dizendo que o conhecimento de toda a estrutura é semelhante ao fio de Ariadne que leva para a saída. A primeira versão que trouxemos e foi apontada por Graves, Teseu é retratado como um dos jovens que foram enviados para Creta para serem mortos pelo Minotauro. O monstro, com corpo de homem e cabeça de touro, era o fruto da desobediência do rei que reinava em Creta, Minos. Poseidon, deus dos mares, fez surgir do mar um touro que deveria ser sacrificado a ele por Minos. Porém o rei guardou o animal para si. Como uma consequência e vingança dessa desobediência, Poseidon faz com que Pasífae, a esposa do rei, se apaixonasse pelo touro.

Apasionada pelo animal, Pasífae recorre ao arquiteto, escultor e inventor Dédalo, que constrói uma novilha de bronze oca em que ela pudesse entrar, atrair o touro e unir-se a ele. Dessa união nascera o Minotauro. O rei Minos, envergonhado do monstro, deu a Dédalo a

---

<sup>4</sup> São simultaneamente status de uma grande e complexa obra de arte e um lugar de uma assustadora, confusa e perpétua peregrinação – o labirinto pode ser ordem ou caos, depende do conhecimento e da perspectiva do observador (REED DOOB, 1990, p.18, tradução nossa).

<sup>5</sup> Para maior compreensão do tema e de outras versões existentes do mito recomendamos a leitura do capítulo Teseu em Creta, da obra de Robert Graves: GRAVES, R. Teseu em Creta. In: **Os mitos gregos**: edição completa e definitiva. Tradução: Fernando Klabin. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p.525-538.



tarefa da construção de um labirinto com inúmeros corredores, portas, passagens, salas, galerias para que fosse a casa do monstro.

Anos mais tarde, uma guerra entre Creta e Atenas terminou com os atenienses derrotados. Como tributo pela derrota na batalha, Minos exigiu que Atenas deveria enviar todos os anos sete rapazes e sete moças para serem devorados pelo Minotauro. Os jovens tinham sobre si uma sentença de morte certa, visto que o labirinto era para eles um lugar do qual eles não conseguiriam mais sair, uma prisão.

Certa vez, Teseu, com a intenção de dar cabo a isso, se dispôs a ir como um dos jovens que serviriam de sacrifício ao monstro. Chegando a Creta, ele despertou a paixão de Ariadne, filha de Minos e meio irmã do Minotauro. Sob o juramento de ser desposada por Teseu, ela entrega um novelo de lã que indicaria onde estava seu meio irmão e, depois de derrotá-lo, levaria Teseu para a saída do labirinto.

Minos ficou enfurecido por saber que o novelo de lã, a chave do labirinto, dado por Ariadne, foi entregue a ela por Dédalo. Julgando, assim, que o arquiteto havia sido cúmplice na traição que pôs fim ao sacrifício dos jovens atenienses no labirinto. Como punição, o rei decretou que Dédalo e seu filho, Ícaro, fossem aprisionados no labirinto.

Sem o novelo de lã, todos aqueles que entravam no labirinto estavam condenados à morte, mesmo que não fosse pelas mãos do Minotauro. Porém Dédalo, como um grande inventor, fez com penas de aves coladas com cera um par de asas para seu filho e para si para que pudessem escapar do labirinto. Sua única recomendação era de que Ícaro não voasse tão alto, ao ponto de chegar perto do sol, pois a cera derreteria.

Não obedecendo a seu pai, Ícaro voou alto e chegou perto do sol. A cera de suas asas derreteu, as penas das aves se dispersaram no céu e o menino, chamando inutilmente ao pai que nada poderia fazer, caiu no mar Egeu.

Na segunda versão do mito que vimos em *Os mitos gregos* e apresentamos em nosso trabalho, o labirinto de Creta é apresentado, conforme dito anteriormente, como um desenho de caminhos emaranhados que serviriam como um esquema ou um mapa para que Teseu pudesse executar a dança amorosa do Grou japonês, que o levava diretamente para Ariadne.

De acordo com essa versão, entre Minos e Teseu existia um juramento que nenhum barco poderia navegar em águas gregas com uma tripulação maior que cinco membros. Porém Minos desrespeitando esse pacto perseguiu Dédalo quando ele fugiu de Creta para Atenas.

Posseidon havia sido testemunha do pacto entre os dois e ficou furioso com a desobediência de Minos. Em sua ira o deus dos mares suscitou uma tempestade que

nafragaria o barco de Minos e, conseqüentemente, faria com que ele perdesse sua vida no mar.

Deucalião, filho de Minos que havia sido condenado e morto pela sua desobediência, assumiu o trono de Creta. Ele decidiu continuar a disputa que seu pai iniciou e ameaçou matar jovens atenienses reféns que foram raptados e estavam sendo mantidos em um labirinto em Creta. De maneira astuta, Teseu inicia negociações com Deucalião com o objetivo de que os jovens reféns não fossem executados, nem Dédalo fosse entregue para o novo rei de Creta.

Enquanto as negociações iam ocorrendo, secretamente barcos de guerra estavam sendo construídos. Quando esses barcos foram finalizados, cerca de um mês após o início das negociações, zarparam de Atenas para tomar Creta. Logo após chegarem, Teseu e os outros marinheiros tomaram o porto de Creta sem grandes dificuldades. Em seguida, foram ao Palácio de Cnossos, local onde encontraram e mataram Deucalião.

Com o seu irmão Deucalião morto, Ariadne assume o trono de Creta. Ela faz um tratado de paz e amizade perpétua entre Creta e Atenas. O tratado é selado através do seu casamento com Teseu.

Para celebrar esse tratado e união, Dédalo, copiando o labirinto egípcio, constrói um pátio no palácio de Cnossos com o desenho do labirinto para que Teseu pudesse executar com precisão a dança amorosa do Grou japonês. Ou, em outras palavras, o labirinto era uma espécie de cola, ou um guia, que não faria Teseu se perder em seus caminhos, mas o levaria para Ariadne. Um uso paradoxal para o labirinto.

O primeiro ponto que devemos destacar refere-se ao labirinto como um espaço sacrificial e ritualístico deturpado. Originalmente, o touro que surgiu do mar enviado por Poseidon seria o único sacrifício expresso no mito, mas o descumprimento da vontade divina por parte do rei gerou a necessidade da construção do labirinto, que passou a funcionar como um local de sacrifício dos jovens atenienses enviados por Atenas.

Em outras palavras, o labirinto era não apenas o local, um templo, que representava a distorção do rito inicial, pois só teve a necessidade de ser construído após o descumprimento de uma ordem divina, mas também a sua deturpação, pois passou a ser o local onde o Minotauro, símbolo da vergonha do rei Minos, era um instrumento algoz que sacrificava jovens atenienses, que eram o símbolo de sua vitória.

O segundo ponto a ser destacado é em relação ao paradoxal e polivalente uso do labirinto como casa e prisão. O labirinto apresentado na primeira versão do mito, aqui não tem o mesmo sentido de casa que é comumente conhecido, ele deixa de ser um espaço acolhedor e

confortável e torna-se repulsivo e desagradável. Além dele ser por si próprio repulsivo e desagradável, o monstro o tornava ainda mais.

O Minotauro era a única personagem capaz de habitar entre os muros deste lugar desagradável, visto que ele foi arquitetado especificamente para ele e que o tornava distorcidamente agradável. Paradoxalmente a moradia servia também como a sua prisão e a prisão dos jovens atenienses que eram enviados para serem sacrificados.

Na perspectiva dos jovens que serviriam como sacrifício, a estrutura era desagradável, repulsiva, ameaçadora, desorientadora e terrivelmente apavorante. Nem o monstro, nem os jovens poderiam sair, mas para o Minotauro permanecer nos corredores se tratava de uma experiência reconfortante que a cada porta aberta ou novo caminho tomado significava a possibilidade de achar um ateniense para aplacar a sua fome, para os jovens cada passo dado, cada corredor que não possuía saída, cada parede que os obrigava a retroceder significava a agonizante aproximação da morte, seja pelas mãos do Minotauro, seja pela própria estrutura.

Relembrando acerca do labirinto egípcio de Fayum, podemos notar uma confluência com o labirinto de Creta ao observarmos suas funções, pois ambos têm usos polivalentes: casa, templo e túmulo. Embora Reed Doob tenha se referido, inicialmente, somente ao labirinto de Creta quando falou sobre o simultâneo status de grandiosidade e complexidade da obra de arte e da sua capacidade de representar a ordem ou o caos, podemos englobar o labirinto de Fayum.

Isso só é possível devido aos usos paradoxais e polivalentes que ele possuía. Para o faraó, o labirinto era a sua habitação, o seu templo, local onde ele mesmo era adorado, sua sepultura e, por fim, o local onde ele poderia governar o Egito. Para aqueles que ele condenava, era uma prisão.

Referente às possibilidades de sair do labirinto, inicialmente o mito nos informa apenas uma maneira de sair do labirinto: possuindo o novelo de lã. Todos aqueles que eram enviados para o labirinto sem o fio de Ariadne eram sentenciados a morte, pois os seus caminhos eram tão intrincados que a possibilidade de achar uma saída por si mesmos era completamente descartada.

Porém, quando o próprio arquiteto é condenado a ser aprisionado em sua invenção, engenhosamente ele cria pares de asas e consegue encapar da construção. Apesar de escapar do labirinto, Dédalo tragicamente perde seu filho Ícaro.

Esse meio engenhoso leva-nos a uma segunda forma de saída: a percepção do labirinto como um todo. Essa percepção só é possível quando o labirinto é visto de cima, como o

desenho do labirinto feito no palácio de Cnossos que servia como guia para que Teseu chegasse até Ariadne.

Olhar o labirinto de cima e ter a percepção do seu todo significa dizer que aquele que observa está longe de seus corredores, passagens, portas e galerias ou, como nas ilustrações clássicas e medievais, é testemunha de uma luta mortal entre Teseu e o Minotauro.

No entanto, o observador que vê o todo do labirinto não deve estar tão longe ao ponto de ter a cera das asas derretidas pelo calor do sol. Ou seja, o labirinto permite um afastamento, mas não permite a isenção total sob pena de, assim como Ícaro, ter a cera de suas asas derretidas e acabar tragicamente caindo.

É paradoxal que o labirinto, símbolo de desordem e caos, a partir da visão do seu todo, visto de cima, se transforme em um elemento de ordem que permite a fuga. Essa característica pode ser observada, com maior clareza, na segunda versão do mito em que o labirinto é utilizado como um guia que levaria Teseu à Ariadne. Podemos afirmar que a ordem, nesse caso, só era possível, pois o labirinto era visto do mesmo ponto de vista do arquiteto criador do labirinto.

Em *O ano* temos a voz narrativa que se situa no presente da enunciação, distante temporalmente dos eventos narrados no romance. Sendo assim, esse narrador é onisciente dos desdobramentos históricos do labirinto. Fernando Pessoa, agora morto, também tem os acontecimentos da história descortinados diante de si e esse labirinto já não é um problema seu.

Diferente da voz narrativa e do espectro de Pessoa, Ricardo Reis não tem a história descortinada a sua frente. Podemos falar também do leitor de *O ano*, que, assim como o narrador, também está afastado temporalmente dos eventos históricos de 1936, que não se configuram para ele como um labirinto. Porém, não deve se afastar da sua própria realidade e é, de fato, interpelado pelo romance para intervir na historiografia do seu próprio tempo, visto que é o “único e real sobrevivente da história que estiver lendo” (SARAMAGO, 1988, p.20). Essa discussão será ampliada no capítulo quatro deste trabalho.

## 1.2 REDENÇÃO OU CONDENAÇÃO NA LITERATURA

Em uma das obras citadas anteriormente, *A Divina Comédia*, podemos observar a jornada de Dante pelo Inferno, Purgatório e Paraíso. Diferentemente de *O ano* com a labiríntica cidade de Lisboa, nessa obra não notamos labirintos multicursais como os labirintos de Creta e Fayum, que, por conta dos seus intrincados e complexos caminhos, a

saída seja permitida apenas pelo conhecimento da estrutura ou pela ajuda de um guia, mas podemos verificar a presença de labirintos unicursais, estruturas cíclicas com caminho único.

Porém, mesmo que os labirintos sejam estruturas cíclicas e concêntricas com um único caminho, Dante é acompanhado por dois guias: Vergílio e Beatriz. A necessidade de um guia, neste caso, não se refere pela dificuldade que o caminho apresentava, visto que ele é simples e único, mas pelo fato de os labirintos serem morais, políticos, teológicos e religiosos.

Em outras palavras, a necessidade de um guia não se dá pelo labirinto físico, mas pelos usos metafóricos do labirinto. Assim sendo, Dante necessita ser guiado pelo Inferno e pelo Purgatório para que consiga completar a sua jornada e alcance a redenção, o Paraíso.

Esses tipos de labirintos metafóricos: o moral, o político, o teológico, o religioso etc., são classificados por Reed Doob como signos para a “inextricabilidade” ou “impenetrabilidade”. Tais estruturas confusas que dificultosamente permitem sair trazem a promessa de uma recompensa valiosa a tal ponto que justificaria os riscos tomados por aqueles que entram nelas:

Metaphors that see the labyrinth as a dangerous prison or an unfathomable protection for something precious [...] they involve the idea of maze as perpetual process [...] although these texts may suggest other kind of guidance through mental or moral errors (REED DOOB, 1990, p.72).<sup>6</sup>

A ideia no cerne da inextricabilidade ou impenetrabilidade é a do labirinto como um processo perpétuo, nunca acabado e que oferece outro tipo de guia para atravessar os erros mentais ou morais. A danação ou a redenção seria, então, condicionada à superação dos erros mentais ou morais do andarilho desse labirinto.

A narrativa apresenta diversas relações intertextuais que são bases constitutivas do romance, indicando que não é possível separar o carácter intertextual do romance. Isso também aponta para multicursalidade intertextual da obra e nos leva ao labirinto multicursal das intertextualidades, que são bases constitutivas do romance e nos levarão às intertextualidades com a história factual de Portugal, com a história literária e com outras artes.

Com Fernando Pessoa morto, Ricardo Reis busca afirmar a sua identidade, sentimentalmente, ele está dividido entre Marcenda e Lídia; no labirinto histórico, a sua impassibilidade de sábio observador será colocada em xeque diante das bifurcações que se erguerão em sua frente, ele terá de decidir se irá intervir na construção da historiografia ou permanecerá apenas como observador.

---

<sup>6</sup> Metáforas que tomam os labirintos como prisões perigosas ou como uma proteção inextricável para algo precioso [...] envolvem a ideia de labirinto como um processo perpétuo [...] embora esses textos possam sugerir outro tipo de guia através de erros mentais ou morais (REED DOOB, 1990, p.72, tradução nossa)

Metaforicamente, o Minotauro que Reis terá em sua jornada será o regime salazarista e todo o seu aparato ideológico e repressivo. Portanto, o Minotauro será representado pela P.V.D.E, o detetive Victor, oficiais e soldados que bombardearam impiedosamente os marinheiros revoltosos do Tejo, e o próprio Salazar.

Além disso, o Minotauro também pode ser identificado como outros ditadores e governantes de outras nações que tinham em suas mãos a vida ou morte de milhões de pessoas, dependendo dos seus mandos e desmandos políticos.

O leitor, interpelado para o livro e direcionado ideologicamente pelo narrador, também deve ser capaz de identificar os Minotauros de seu próprio tempo e realidade, aqueles que, arbitrariamente, governam e cometem crimes.

A passagem pelo labirinto que pode culminar tanto com a condenação, quanto com a redenção, é também associada com a morte ou o renascimento. Assim, o andarilho que fosse capaz de subjugar as dificuldades que o labirinto oferece e, conseqüentemente, sair dele teria o seu retorno visto como um renascimento ou ressurreição:

Metaphorically walking the labyrinth may have three stages including: detachment; parthenogenetic re-birth; and then integration or a Re-Genesis during the exit or ascent [...] The spiral or labyrinth (and meander), depicted in ancient tombs, implies a death and reentry into the womb of the earth, necessary before the spirit can be reborn in the land of the dead. But death and rebirth also mean the continuous transformation and purification of the spirit (JOAN, [2018?], on-line).<sup>7</sup>

Falar do renascimento ou ressurreição, nesse caso, significa falar também de transformação e purificação, pois a estrutura e o monstro – ou os monstros –, que habita nela, constrangeriam quem entrasse às mudanças necessárias. Caso o andarilho não consiga completar a sua jornada pelo labirinto, o ciclo permanecerá incompleto, e ele será o local da sua morte e condenação.

Em nosso caso, Reis será o andarilho que falhou em sua jornada. Embora um fio de Ariadne tenha sido oferecido para o heterônimo, ele não chegará à transformação necessária que o mudaria de heterônimo à personagem e, como o próprio título antecipa, 1936 será o ano de sua morte definitiva.

Desta forma, podemos dizer que os labirintos carregam a promessa da transformação e purificação, que só é alcançada através da saída. Para chegar à saída do labirinto é necessário ter percepção do seu todo, vendo-o por cima como é o caso de Dédalo, ou guiados pelo

---

<sup>7</sup> Caminhar metaforicamente pelo labirinto pode ter três estágios, incluindo: desapego; renascimento partenogenético; e então a integração ou um Re-Genesis durante a saída ou ascensão [...] A espiral ou labirinto (e meandro), retratado em túmulos antigos, implica na morte e reentrada no útero da terra, necessária antes que o espírito possa renascer na terra dos mortos. Mas a morte e o renascimento também significam a contínua transformação e purificação do espírito (JOAN, [2018?], on-line, tradução nossa).

novelo de lã, o fio de Ariadne. Por outro lado, o labirinto também oferta a possibilidade da condenação, morte ou aniquilação, seja pela própria estrutura ou pelas mãos do Minotauro.

### 1.3 TRÂNSITOS DO LABIRINTO NA ARTE: DE BORGES À SARAMAGO

A temática do labirinto, e poderíamos afirmar de forma recorrente o seu potencial estético, está presente em diversos tipos de produção artística. Retomaremos, por enquanto, sua representação na pintura e na literatura.

Entre os anos de 1933 e 1935, Pablo Picasso cria uma série de gravuras e litografias, especificamente são 22 gravuras e 4 litografias, que ele denomina de *La Minotauromachia*. O nome, como podemos perceber, é uma alusão direta ao monstro que habitava no labirinto.

O interesse do artista pelo Minotauro remonta ao ano de 1930, quando Picasso passa a incorporar o monstro em suas obras de arte.

Na série citada, Picasso conjuga a figura do Minotauro com outras figuras, como, por exemplo, cavalos, mulheres, crianças e toureiros. A partir disso, ele explora temas como morte, amor e violência. A série também é considerada como a precursora de sua obra *Guernica*, produzida em 1937 com o intuito de retratar os horrores da guerra civil espanhola.

Picasso não foi o único que incorporou referências do mito grego ou do labirinto cretense em sua obra. Artistas como Antonio Canova, Marino Marini, Georges Braque, Friederich Dürrenmat, Salvador Dalí, Cildo Meireles etc. também incorporaram, de acordo com o seu ponto de vista conforme diz Reed Doob (1990), referências do mito em suas produções, sejam esculturas, gravuras ou pinturas, peças teatrais ou cinematográficas.

Aproximando-nos da nossa área de pesquisa e além de Dante Alighieri já citado acima, James Joyce, Gabriel Garcia Marquez, Jorge Luis Borges e José Saramago são autores que, em suas obras, levantam labirintos, suscitam Minotauros, criam uma Ariadne para guiar um Teseu, fazem sacrifícios e, em alguns casos, interpelam o leitor para também caminhar pelos seus labirintos.

James Joyce publicou, em 1922, *Ulysses* (2012). Temporalmente a narrativa deste romance ocorre em um único dia, 16 de junho de 1904, mas não impede que Joyce crie um verdadeiro labirinto textual com fluxo de consciência, discurso indireto livre, referências mitológicas, históricas e culturais para expor o dia da personagem Leopold Bloom.

Além do labirinto textual, a própria cidade de Dublin por onde transita Leopold Bloom é um labirinto com sua multiplicidade de locais representados por onde personagens se encontram, desencontram e se perdem. Da mesma forma como um labirinto intrincado pode ter a sua saída descoberta com o auxílio de um fio de Ariadne, a leitura de *Ulysses* (2012)

também pode ser auxiliada por um fio de Ariadne, que é, no caso, *Um retrato do artista quando jovem* (2018), *Epifanias* (2018), de James Joyce, e *Sim, eu digo sim: uma visita guiada ao Ulysses* de James Joyce (2016), de Caetano Galindo.

Em *Cem anos de Solidão* (2019), Gabriel Garcia Marquez narra cem anos da história cíclica da família Buendía. A narrativa não apresenta uma linearidade temporal, que juntamente com a repetição de nomes, de padrões cíclicos e de eventos que reforçam e entrelaçam os labirintos existentes no romance.

Outro labirinto presente no romance é o labirinto histórico. Neste labirinto estão emaranhados a história fictícia de Macondo e eventos históricos como o massacre das bananeiras. A história fictícia de Macondo, por vezes, confunde-se com a história factual da América Latina e suas complexidades sociais.

O realismo mágico presente no romance é outro fator que contribui para que a sensação de desorientação seja acentuada para os leitores. Comumente as edições de *Cem anos de Solidão* (2016) apresentam um mapa com todos os nomes da família Buendía, um fio de Ariadne para o leitor.

Por sua vez, Jorge Luis Borges transformou a temática do labirinto em uma de suas obsessões. Em sua obra, o labirinto torna-se a metáfora ideal para discorrer sobre a existência humana, as dificuldades e desorientações que o homem encontra em sua jornada, o seu destino e a ausência de sentido do mundo.

De acordo com o autor, a sua fascinação pelos labirintos teve início em sua infância quando viu, em um livro francês, uma gravura em aço do labirinto de Creta. Borges atribuiu a este quadro, no epílogo de *O Aleph* (1999), a inspiração para a escrita do conto *A casa de Astérion* (1999).

Em uma das versões do mito sobre o labirinto cretense, Astérion era rei de Creta e após a sua morte quem assumiu o trono foi Minos, o rei que não sacrificou o touro a Poseidon. Em outra versão do mito, de acordo com Robert Graves, Astérion era também chamado de Minotauro: “O assassinato de Astério, o cabeça de touro, chamado Minotauro ou ‘Touro de Minos’, cometido por Teseu; seu combate corpo a corpo com Tauro (‘touro’); e a sua captura do touro cretense: tudo são versões do mesmo evento” (GRAVES, 2018, p.532).

Borges faz uma releitura dessa segunda versão do mito transformando Astérion, o Minotauro, em narrador e dá, assim, voz a ele. Com isso ele conta a sua versão da história e desconstrói a reputação e imagem de ferocidade, monstruosidade e periculosidade que normalmente lhe são atribuídas.



No conto, o labirinto não é uma prisão que proíbe a saída do Minotauro, mas o seu lar e ele não sai deste lugar por medo das reações de pessoas que estavam fora do labirinto: “se voltei antes da noite, foi pelo temor que me infundiram os rostos da plebe [...] O povo orava, fugia, postergava-se” (BORGES, 1999, p.38). Ou seja, o medo que o Minotauro tinha das pessoas era maior que o das pessoas tinham por ele.

No conto *O Aleph*, o labirinto não é uma estrutura física como no conto citado anteriormente, mas um ponto no espaço que contém em si mesmo toda a realidade do universo, um “infinito roto” no qual o narrador pode observar “o inconcebível universo” (BORGES, 1999, p.93-94) que o faz sentir veneração e lástima.

Em outro trecho o narrador do conto diz que o Aleph é a “ilimitada e pura divindade [...] tem a forma de um homem que assinala o céu e terra, para indicar que o mundo inferior é o espelho e o mapa do inferior [...] é o símbolo dos números transfinitos, nos quais o todo não é maior que qualquer das partes” (BORGES, 1999, p.95).

Ou seja, o labirinto de *O Aleph* é cíclico, um ponto que contém todo o resto e todo o resto contém este ponto, como se bonecas Matrioshkas fossem tiradas uma a uma de dentro da outra e quando se chega a última boneca ela contivesse todas as outras anteriores, um ciclo sem fim.

Em outro conto de Borges, *A Biblioteca de Babel*, presente em *Ficções* (2007), tanto o labirinto físico, quanto o labirinto de um ponto que contém todos os outros representados. Inicialmente os leitores são apresentados a uma biblioteca com a forma de uma infinita torre, que é associada à Torre de Babel do mito bíblico que deu origem às diferentes línguas do mundo. Essa conjugação feita por Borges prenuncia as ideias de desorientação, confusão, desordem e desentendimento que o conto irá passar aos leitores.

Os livros dessa biblioteca, assim como a torre que os abriga, também têm um caráter de infinitude, pois os livros são todos formados por vinte e cinco símbolos ortográficos: vinte e duas letras do alfabeto, a vírgula, o ponto e o espaço. Não existem letras maiúsculas. Os símbolos permitem a existência de volumes que não se repetem, são únicos e insubstituíveis, podem tratar de qualquer assunto e em qualquer idioma. Essa organização faz com que a biblioteca tenha um caráter de totalidade: “a Biblioteca existe *ab aeterno*” (BORGES, 2007, p.71). Sobre essa biblioteca existia também uma superstição: a existência de um livro chave e compêndio de todos os demais livros desta biblioteca e um bibliotecário análogo a um Deus que percorreu todo este livro que trata de todos os outros. Então, trata-se da mesma ideia presente em *O Aleph* em que um ponto contém todos os outros.

O ponto é o símbolo da pura e ilimitada divindade, em *A Biblioteca de Babel*, o bibliotecário que percorreu o livro que contém o compêndio de todos os outros é análogo a um Deus.

Em suma, Borges, fascinado pelo símbolo do labirinto o incorpora em menor ou maior grau em sua obra. A presença da estrutura nas suas narrativas ocorre por diversas maneiras, por vezes o labirinto físico, por vezes ideias cíclicas e infinitas, ou, até mesmo, ambas, como vimos nos exemplos citados acima.

Por fim, Saramago é outro escritor fascinado pelo labirinto, talvez por influência de Borges, mas fato é que em romances como *Todos os Nomes* (1989) e *Ensaio sobre a cegueira* (2022) e *O ano da morte de Ricardo Reis* (1988) a ideia do labirinto está presente. Sobre *Todos os Nomes* e *Ensaio sobre a Cegueira* daremos um breve resumo tratando do tema, sobre *O ano da morte de Ricardo Reis* trataremos neste trabalho.

Em *Ensaio sobre a Cegueira* Saramago diz para o seu público leitor que usamos a razão para humilhar a vida, insultando todos os dias a dignidade do homem, substituindo as verdades plurais por uma mentira universal (SARAMAGO, 2013, p.87).

O labirinto criado pelo autor é tanto físico, quanto metafórico sob a perspectiva da consciência social, psicológica, ética, moral, familiar, institucional e discursiva de todos aqueles afetados pela cegueira. A doença, neste romance, é uma cegueira singular, diferenciada da manifestação habitual de perda de visão: as pessoas eram mergulhadas em um mar de leite e a doença era transmissível.

Com o crescimento expressivo do número de doentes e com a finalidade de frear a transmissão da doença, é decidido isolar os doentes e, para realizar isso, algumas opções de locais são dadas: um manicômio, instalações militares, uma feira industrial e um hipermercado prestes a falir. Dentre esses locais, o manicômio foi o local escolhido, pois a estrutura iria facilitar o confinamento.

Com o decorrer da narrativa, o leitor pode se deparar com imagens demoníacas que o romance projeta para os seus leitores através das ações que ocorrem dentro do manicômio e das descrições do lugar. Dessas imagens demoníacas e monstruosas o próprio autor tenta se exorcizar (SARAMAGO, 1988, p.87).

O manicômio, local que tem como marca a contenção e extinção das vontades individuais, conforme aponta Sandra Aparecida Ferreira (2004, p.80), se torna um labirinto físico e se revela como tal a partir da organização interna do prédio com os pacientes confundindo seus leitos, batendo-se com suas paredes, móveis ou demorando para

encontrarem sanitários. Chegavam, inclusive, a ter medo de se perderem no labirinto e encontrarem apenas de última hora escadas, paredes, portas fechadas, corredores, salas etc.

No meio de tantos acometidos pela cegueira, apenas uma mulher não havia perdido a sua visão, é a esposa do médico oftalmologista. Inicialmente ela se fingiu de cega para acompanhar o marido que fora infectado pela doença, mas podendo enxergar ela verá todos os horrores que ocorreram naquele manicômio.

Sendo ela a única a enxergar, ela torna-se o fio de Ariadne dentro do labirinto físico daquele local. Utilizando fios desfiados de cobertores amarrados aos puxadores das portas e aos tornozelos dos doentes ela, de fato, proporcionava maior locomoção dentro dos corredores do labirinto. Ou seja, diferente do mito que o fio servia como guia para a saída do labirinto, ela apenas permitia com que os doentes se locomovessem pelo manicômio e voltassem de onde tinham saído.

Esta mulher, ao sair do manicômio, verá que o mundo exterior foi totalmente tomado pela cegueira, e os cegos passaram a seguir seus instintos e a sobreviver como nômades entrando em lojas, casas e igrejas. Ela pode observar as reações humanas frente às necessidades e impotências, frente ao desprezo e abandono.

Saindo do labirinto de *Ensaio sobre a Cegueira* (2022), Saramago exorcizou os demônios criados pela cegueira humana escrevendo outro labirinto: o labirinto de *Todos os nomes* (1989). Este romance compõe o “ciclo dos romances alegóricos” (MARQUES, 2010, p.148), que são as narrativas que tratam sobre a irracionalidade do mundo contemporâneo a serviço do mercado e da competição.

Saramago nos apresenta a vida modesta da personagem Sr. José, um auxiliar de escrita da Conservatória Geral do Registro Civil, que mora em uma casa anexa ao prédio onde trabalha. Sua vida monótona é preenchida pelo passatempo de colecionar recortes de revistas e jornais sobre pessoas famosas de seu país.

Certa feita, seu passatempo o levou para uma expedição noturna aos arquivos da Conservatória Geral do Registro Civil. No entanto no meio das fichas dos famosos coletados nesta noite, estavam os dados de uma mulher desconhecida. Mesmo tendo todos os motivos para ignorar esse registro desconhecido, Sr. José não consegue esquecê-la, fato que o faz partir em uma busca ontológica, ética e gnosiológica.

O labirinto neste romance é o prédio da Conservatória Geral do Registro Civil. Ele era um prédio antigo, com a pintura desbotada e com a placa que identificava a repartição pública quase apagada. Internamente a repartição era um verdadeiro labirinto em expansão com suas fichas a se multiplicarem cada vez mais por todo o espaço que a construção antiga possuía,

fato que fazia com que de tempos em tempos a parede dos fundos fosse deitada abaixo e metros à frente fosse levantada uma nova.

Os obstáculos deste labirinto são vários e se erguem frente ao Sr. José conforme a narrativa vai se passando. O funcionário da Conservatória tinha medo de altura, um medo importuno, pois ele necessitava apanhar certos arquivos nas altíssimas prateleiras. As prateleiras ciclópicas e sobre-humanas, que depois de certa altura não possuíam iluminação, também faziam o Sr. José ter medo, pois parecia que elas estavam dispostas a engolir tudo a sua frente.

Outro fator que dava medo ao Sr. José era a sensação de que era observado por milhares de olhos escondidos na escuridão das prateleiras e estantes, como se monstros habitassem a repartição pública.

O local era também carregado de aranhas, teias de aranhas, poeira histórica e ratos que tinham suas colônias multiplicadas. A precária iluminação não era somente para os locais altos da repartição, mas também para todo o resto do prédio, pois as janelas do local eram poucas e as lâmpadas que faziam a iluminação eram “desmaiadas” (SARAMAGO, 1989, p.152).

Além disso, o local era desorganizado e estava sempre a crescer. A desorganização era agravada pelos desmoronamentos das pilhas de processos, faziam com que tarefas que deveriam ser simples e com acesso direto se tornassem complexas, com carreiros e veredas confusas, com obstáculos e becos sem saída.

Por esses motivos, transitar pela repartição era uma tarefa extremamente difícil. Tal complexidade também é observada no episódio em que um subchefe se perdeu no arquivo e foi encontrado após uma semana. A partir deste momento, o chefe da Conservatória Geral determinou, sob pena de multa, o “uso do fio de Ariadne para quem tivesse de ir ao arquivo dos mortos” (SARAMAGO, 1989, p.09).

Porém, a determinação que deveria auxiliar os funcionários, fazia com que eles se enroscassem em montes de papeis, prateleiras, estantes. Com isso, o fio de Ariadne os prendia, não permitia com que chegassem ao local que deveriam e os obrigava voltar ao início e a recomençar a tarefa procurando por novos corredores deste labirinto.

Como pudemos observar a partir desses exemplos, o tema ou uma estrutura labiríntica se apresenta, a partir de concepções e olhares diversos. Seguimos, em tópico distinto, uma reflexão sobre a presença dos labirintos em nosso objeto de estudo, o romance *O ano*, de Saramago.

#### 1.4 OS LABIRINTOS DE O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS

*O ano* foi publicado pela primeira vez em novembro de 1984, um ano antes das comemorações do cinquentenário de Fernando Pessoa, fato que sugere, segundo Orlando Grossegeesse (2003), que *O ano* seja a “revisitação romanceada do universo pessoano” (GROSSEGESSE, 2003, p.106) feita por Saramago.

Apesar de Saramago ter dito em seu discurso de Estocolmo que não tinha o interesse em causar ira nos eruditos pessoanos, ter publicado *O ano* exatamente um ano antes das comemorações do cinquentenário da morte de Pessoa e, nas páginas do romance, ter transformado o autor criador de heterônimos em um espectro, um fantasma, indica, segundo Grossegeesse, o seu descontentamento com a consagração de Pessoa como mito nacional.

Saramago utiliza como mote o fato de Fernando Pessoa não ter dado um destino ao seu heterônimo Ricardo Reis<sup>8</sup> e o transporta novamente para Portugal de 1936, especificamente para Lisboa, para que ele viva e dialogue com Fernando Pessoa nos seus últimos nove meses de vida:

Soube que me foi visitar, eu não estava, mas disseram-me quando cheguei, e Ricardo Reis respondeu assim, Pensei que estivesse, pensei que nunca de lá saísse, Por enquanto saio, ainda tenho uns oito meses para circular à vontade, explicou Fernando Pessoa, Oito meses porquê, perguntou Ricardo Reis, e Fernando Pessoa esclareceu a informação, Contas certas, no geral e em média, são nove meses, tantos quantos os que andámos na barriga de nossas mães, acho que é por uma questão de equilíbrio, antes de nascermos ainda não podem nos ver, mas todos os dias nos vão esquecendo um pouco, salvo casos excepcionais nove meses é quanto basta para o total olvido, e agora diga-me você que é que o trouxe a Portugal. (SARAMAGO, 1988, p.77)

O primeiro encontro, nada casual, entre criador e criatura, entre Pessoa e Reis, é essencial para delimitar o tempo que durará o romance e a busca por um caminho que leve para a saída dos labirintos: nove meses. Ao mesmo passo, Saramago retira do túmulo Fernando Pessoa para que ambos vivam, em um estado gestacional, como uma gravidez, esses nove meses restantes. Fernando Pessoa, neste caso, viverá este tempo em uma condição post-mortem, enquanto Reis terá uma pseudo existência.

Após dezesseis anos em autoexílio no Brasil, Ricardo Reis é praticamente um estrangeiro que desembarcou do navio Highland Brigade. Suas primeiras impressões sobre Lisboa eram de que a cidade não havia mudado muitas coisas além de árvores crescidas.

---

<sup>8</sup> Saramago utiliza a carta que explica a gênese dos heterônimos pessoanos dirigida a Adolfo Casais Monteiro, em 13 de janeiro de 1935, onze meses antes da morte de Fernando Pessoa. A carta, com caráter auto interpretativo, revela que Ricardo Reis “é médico e está presentemente no Brasil” desde 1919, pois “se expatriou” (PESSOA, 1935, on-line).

Porém, ao andar pela cidade irá perceber que as mudanças foram mais significativas do que pode notar inicialmente e terá que redescobri-la, pois não é a mesma que ele conhecia quando foi para o Brasil.

Com frequência ele se verá perdido e com a impressão de que está andando em círculos, por caminhos que o levavam sempre ao mesmo ponto: “era como se estivesse dentro de um labirinto que o conduzisse sempre ao mesmo lugar” (SARAMAGO, 1988, p.67).

O fato de Reis constantemente estar perdido pela cidade leva o narrador a compará-lo a um cego, que necessita de um guia: “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” (SARAMAGO, 1988, p.87).

Em suas longas caminhadas pelas ruas lisboetas, ele irá encontrar elementos como estátuas, mirantes e casas que estimularão a sua subjetividade e farão com que percorra os labirintos de sua identidade. Então, a redescoberta da cidade será um estímulo para que ele possa redescobrir a sua identidade.

Assim, à medida que Reis vislumbra a nova realidade portuguesa e lisboeta do pré-guerra de 1936, ele também terá que descobrir quem ele é e como ele irá se enquadrar na realidade que se configura a sua frente.

As suas caminhadas, inicialmente, terão como ponto de partida o Hotel Bragança, local onde ele ficará hospedado por um tempo até que alugue uma casa no Alto de Santa Catarina. Neste hotel Ricardo Reis conhecerá Lídia e Marcenda, mulheres que se relacionarão com ele e se apresentarão como dois caminhos possíveis para o seu labirinto sentimental.

Entre Reis e Lídia o relacionamento se dá somente em espaços internos, permanecendo sempre dentro do quarto do Hotel Bragança ou da Casa do Alto de Santa Catarina. Por outro lado, com Marcenda o relacionamento se dá em espaços abertos e é ela quem provoca um movimento ativo de Reis para a realização amorosa, fazendo com que ele tente causar encontros casuais em lugares como o próprio hotel, o teatro e em Fátima.

Outro labirinto presente no romance é o intertextual, visto que os leitores podem notar a presença de, logo nas primeiras páginas, não apenas *Livro do desassossego* (2013) e *Páginas íntimas e de auto interpretação* (1966), de Fernando Pessoa, mas também a epopeia camoniana *Os Lusíadas* (2018).

Além desses intertextos, temos os jornais, que frequentemente são lidos por Reis, e o conto *Análise da obra de Herbert Quain*, de Jorge Luis Borges que está presente em *Ficções* (2007), uma intertextualidade que pode não ser prontamente identificada pelo leitor.

Finalizando, o labirinto histórico presente em *O ano*, que será nosso foco de análise, como já nos referimos anteriormente. Sob o viés da ficção histórica, Saramago, assim como outros ficcionistas, soube estabelecer um diálogo entre a literatura e o discurso histórico, problematizando e questionando criticamente, através do olhar da ficção moderna, a trajetória feita pela pátria camoniana.

Em seus romances ele retrata pessoas comuns, como seus pais e avós, para as quais a narrativa historiográfica se faz cega. Ou seja, nas palavras do seu discurso de Estocolmo, ele transforma com tinta literária pessoas com trabalhos e vidas comuns em personagens de seus romances (SARAMAGO, 2013, p.74).

Desta forma, em seus romances Saramago retrata aquilo que ele conhece, pois veio do povo e sabe, nas suas palavras, quais são os “projetos, sonhos, pensamentos e utopias populares” (SILVA, 2022) das “vidas desperdiçadas” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p.60). No mosaico histórico saramaguiano, história e ficção se entrelaçam, naquilo que ele diz ser uma “tentativa de reconstruir a realidade através do processo de seleção de materiais” (SILVA, 2022) e mostrar o cotidiano contraditório, paradoxal e rico das vidas desperdiçadas.

## 1.5 A HISTÓRIA COMO FICÇÃO, A FICÇÃO COMO HISTÓRIA: O LABIRINTO HISTÓRICO DEFINIDO

No mosaico histórico de *O Ano*, a ficção e a história entrelaçam-se habilmente, na tentativa de reconstruir a realidade e retratar o cotidiano contraditório das pessoas que, segundo a perspectiva de Saramago, são "vidas desperdiçadas" (SARAMAGO *apud* REIS, 1988, p.60). Essa obra caracteriza-se por uma escrita híbrida que mescla elementos da ficção e da historiografia, resultando em uma ficção histórica singular.

Tomando *O Ano* como uma ficção histórica, estamos dizendo que o romance possui em sua estrutura parte da história da literatura portuguesa e a história política e factual como contexto e matéria de discussão pelos personagens na narrativa. Estamos apontando, então, a sua relação com o passado.

A respeito do termo Ficção histórica, de acordo com Weinhardt: “Transforma-se em fato histórico aquele acontecimento que é apreendido pelo historiador como significativo para entrar em um encadeamento e explicar seu tempo. Ficção histórica é aquela que ficcionaliza a história” (WHEINHARDT, 2006).

De acordo com Mauro Cavaliere, a denominação de Ficção histórica é utilizada para evitar a abominada denominação “romance histórico” (CAVALIERE, 2002). Primeiramente,

para não evocar constantemente o protótipo do século XIX, que se orientava por princípios e objetivos muito distintos. O termo ficção aponta para todos os textos em que existe a dissociação, visível apenas na vertente pragmática, entre autor e narrador. Cavaliere afirma que os textos englobados pelo universo do termo não se restringem apenas ao romance, mas também ao drama, ao conto, ao poema narrativo etc.

Em segundo lugar, além da abrangência que o termo propõe, ele também assinala a tensão entre a ficção e a história, a ficção sobre a história, a história como ficção, dimensões que o romance contemporâneo procura explorar.

Isso também faz com que a leitura de *O ano* deva considerar os referentes históricos, além das outras intertextualidades literárias, que estão presentes em suas páginas. Ainda falando sobre essas intertextualidades, Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo* (1991), nos diz que a leitura exige não apenas o reconhecimento dos intertextos históricos e literários, mas também a percepção do que foi feito com os intertextos. Assim, estamos falando de uma escrita híbrida entre o discurso histórico e o discurso ficcional.

Compreendemos que *O ano* possibilita a tomada de consciência do sentido histórico social e não linear através da escrita híbrida entre a história e a ficção, que apresentará suas nuances, sinais e indícios insignificantes para que nós, leitores, identifiquemos não apenas os intertextos históricos, mas também o que foi feito com eles, conforme citamos acima.

Indo nesse sentido Grossegeesse nos diz que a existência de Ricardo Reis no contexto de Lisboa, em 1936, significa duas interrogações: “(1) sobre fingimento e simulação (e não somente sobre a ficção), face à realidade, no sentido de convivência da humanidade, e (2) sobre a temporalidade (passado, presente, futuro) na construção da realidade política e social ocidental (GROSSEGESSE, 2003, p.109).

Sobre a segunda interrogação, o questionamento sobre a temporalidade, de acordo com Grossegeesse, *O ano* entra em uma convergência com o universo de Jorge Luis Borges e o texto que referencia a ideia para um invisível labirinto do tempo é *O jardim das veredas que se bifurcam*: “O romance saramaguiano transfere esta bifurcação no tempo da ficção para a história, expondo um Ricardo Reis[...] a uma realidade política e social do ano de 1936 que ainda não sabe das bifurcações posteriores” (GROSSEGESSE, 2003, p.110).

O pesquisador afirma ainda que Ricardo Reis será a personagem que espelhará o povo português diante das bifurcações da sua história, que colocado dentro da estrutura Passado – Presente – Futuro pode ser lido como O que fomos – O que somos – O que seremos. Em outras palavras, Reis espelhará o povo português, sua identidade e sua história.



Reis exposto à realidade de 1936 com suas inúmeras bifurcações históricas que não permitem que ele apenas seja um expectador do espetáculo mundo, representa o leitor de *O ano* ante a sua própria realidade, que, por sua vez, também lhe não permite ser um expectador do espetáculo do mundo.

Assim, para nós, o labirinto histórico é uma escrita híbrida entre o discurso historiográfico e o ficcional com suas nuances e sinuosidades que possibilita o questionamento e a tomada de consciência do sentido histórico social não-linear do tempo.

De maneira mais clara, estamos dizendo que o labirinto histórico de *O ano* não apenas se contenta e compactua com o discurso histórico, mas também roga para si este discurso. O texto requer o histórico e se faz histórico a partir do ficcional.

Em outras palavras, a história não é um mero pano de fundo da narrativa, mas está entrelaçada aos elementos ficcionais de modo a ofuscar ou apagar as fronteiras entre o ficcional e o histórico. Desenvolveremos essa hipótese nos seguintes capítulos.

Concluindo, o labirinto histórico de *O ano* preenche lacunas deixadas em branco, dá voz aos silenciados que foram apagados pela história e é capaz de não apenas demonstrar de forma sensível, rápida e substancial o próprio devir da realidade, conforme diz Bakhtin (BAKHTIN, 2002, p.399-400), mas também pelo que diz Fernández Prieto acerca do passado recente: “la historia reciente esta todavía haciéndose, y ello permite al novelista mostrar em vivo el processo de construcción de la historia, la circulación de versiones diferentes, a veces contrapuestas, de los mismos sucesos o del mismo personaje” (PRIETO, 2003, p.190).

Então, através do romance, os acontecimentos históricos de 1936, em Portugal, observados e vividos sob o ponto de vista de Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa e recriado por Saramago, nos são apresentados de maneira sensível e substancial, conforme diz Bakhtin a respeito do gênero romance. E mostram, desta forma, o vivo processo de construção da história e de circulação de versões diferentes da história, conforme diz Fernandez Prieto.

## 2 DEAMBULAR FÍSICO, UM PASSEIO PELA IDENTIDADE

Em *La verdad de las mentiras* (2002), Vargas Llosa afirma que a boa literatura emprega algumas cidades e as recobre com imaginação e imagens que se tornam mais resistentes que a sua própria arquitetura e sua história. Quando conheceu Dublin ele se sentiu traído, pois nessa Dublin havia pessoas alegres e simpáticas que o convidavam para tomar cervejas, era uma Dublin que não se parecia muito com a cidade de Joyce. Passeando pelas ruas da cidade, pelas mesmas ruas por quais Leopold Bloom também passou na ficção, observou que seus nomes e, até mesmo, muitos locais permaneciam os mesmos, mas não possuíam a mesma densidade, a sordidez, nem a metafísica da cidade do universo ficcional de *Ulysses* (2012).

A partir disto ele faz o questionamento: “¿Habían sido alguna vez, ambas, la misma ciudad?” (VARGAS LLOSA, 2002, p.15) a resposta para a sua pergunta foi a de que nunca foram a mesma cidade, pois, por mais real que a Dublin de Joyce pudesse parecer, se tratava de ficção. Ou seja, a Dublin reconstruída pela ficção nunca foi uma cidade inventada, mas, por outro lado, nunca foi uma cidade real.

Indo no mesmo sentido do que Vargas Llosa disse sobre Dublin, Saramago, em uma entrevista a respeito de *O ano*, afirma: “Neste livro nada é verdade e nada é mentira” (SARAMAGO, 1984).

Não foi necessário arquitetar, em sua mente, uma cidade labiríntica para que Ricardo Reis pudesse caminhar e se perder pelas ruas. Porém, isso se trata de ficção. E, sendo ficção, esta cidade reconstruída de 1936 será essencial para que Reis redescubra a sua identidade. Assim, nesse capítulo trataremos do labirinto físico e metafórico da cidade de Lisboa.

A cidade de Lisboa, com suas ruas, cemitérios, construções, bustos, estátuas e miradouros, é retratada tanto fisicamente, quanto metaforicamente como um labirinto em *O ano*. Ela representará a confusão da identidade de Ricardo Reis, que busca afirmar a sua existência longe de Fernando Pessoa.

Então, a cidade portuguesa não é apenas um espaço físico, mas também uma metáfora da complexidade das experiências que Ricardo Reis terá, das suas dúvidas existenciais e seus medos diante das bifurcações históricas, fato que liga esse labirinto físico de Lisboa ao labirinto histórico.

O labirinto físico é ligado ao histórico também pelo fato de que a revisitação à cidade feita por Reis evidencia tanto intertextos históricos e factuais de Portugal, quanto a história literária da nação.

Assim, o labirinto de Lisboa transcende a mera descrição espacial e contribui não apenas para a compreensão do labirinto histórico, mas também para a profundidade e riqueza do tema labiríntico presente na obra. Reis navegará pelas ruas da cidade, pelos complexos caminhos da sua própria identidade e das suas emoções.

Além disso, Reis espelhará o povo português e a sua identidade, aspecto que igualmente trataremos neste capítulo. Falaremos, também, sobre o entrelaçamento do discurso histórico com o discurso ficcional, que também estará presente nos outros capítulos deste trabalho.

## 2.1 PELAS RUAS DE LISBOA, UM LABIRINTO FÍSICO E METAFÓRICO

O labirinto, como já falado anteriormente, é um local inóspito para qualquer um que entre nele e ande pelas suas passagens sinuosas e interligadas que formam um confuso caminho emaranhado. Porém, para o Minotauro não se trata de um lugar inóspito, mas, paradoxalmente, sua reconfortante habitação e prisão.

Nesse sentido, Lisboa é um labirinto inóspito, um local onde “Por gosto e vontade, ninguém haveria de querer ficar neste porto” (SARAMAGO, 1988, p.8). A cidade que anteriormente era conhecida de Ricardo Reis não é a mesma que ele encontra ao desembarcar do Highland Brigade, pois, da mesma forma que ele após dezesseis anos vivendo no Brasil, Lisboa já havia passado por várias transformações.

Essa viagem de retorno foi possibilitada pela lacuna que foi deixada por Fernando Pessoa a respeito do destino de Ricardo Reis na carta sobre a gênese de seus heterônimos, que foi endereçada para Adolfo Casais Monteiro. O mote utilizado por Saramago para o retorno de Reis é a morte de Fernando Pessoa. Dessa forma, Ricardo Reis passa a ter uma pseudo existência, enquanto Fernando Pessoa, seu criador, por outro lado, perde os contornos humanos e passa a viver em um estado post-mortem, como um espectro.

Ao chegar em Lisboa, Reis é praticamente um estrangeiro desembarcado do Highland Brigade que até o sotaque do português do Brasil possuía. As mudanças ocorridas na capital portuguesa, em um primeiro momento, não pareciam tantas, além de umas árvores crescidas:

Ao viajante não parecia que as mudanças fossem tantas. A avenida por onde seguiam coincidia, no geral, com a memória dela, só as arvores estavam mais altas, nem admira, sempre tinham sido dezasseis anos a crescer, e mesmo assim, se na opaca lembrança guardava frondes verdes, agora a nudez invernal dos ramos apoucava a dimensão dos renques, uma coisa dava para a outra (SARAMAGO, 1988, p.13).

Porém, como já falado anteriormente, Lisboa não é a mesma cidade que Ricardo Reis deixou dezesseis anos antes e ele verá que as mudanças foram mais significativas do que pareciam inicialmente, como ele diz em um dos interrogatórios no órgão de repressão da ditadura salazarista, a P.V.D.E: “E Lisboa, acha-a diferente, Dezasseis anos trazem mudanças” (SARAMAGO, 1988, p.192).

Então, Lisboa se configurará como um labirinto espacial para a personagem: “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 [...]” (SARAMAGO, 1988, p.67). Ele terá de redescobrir a cidade.

O labirinto proposto aqui não se trata de um labirinto unicursal, conforme foi conceituado por Matthews (1922), em que existe apenas um caminho enrolado sobre si, mas um labirinto multicursal, com vários caminhos, que confunde e tem o objetivo de dificultar as jornadas que Reis empreende pela cidade.

Sendo um labirinto multicursal, para sair dele, Reis precisaria de um fio de Ariadne para se guiar, ou, como diz o narrador ao ironizar a personagem por constantemente se perder: “Falta a Ricardo Reis um cãozito de cego, uma bengalita, uma luz adiante” (Saramago, 1988, p.87). No entanto, Reis não contará com esse Fio de Ariadne: “que este mundo e esta Lisboa são uma névoa escura onde se perde o sul e o norte, o leste e o Oeste” (SARAMAGO, 1988, p.87).

Não apenas a cidade é comparada a uma névoa escura que tolhe a orientação de Reis e faz com que ele perca os pontos cardeais, como podemos observar no excerto acima, mas também a própria cidade é caracterizada pelo mau tempo com chuvas torrenciais constantes.

Como o propósito dos labirintos multicursais é o de dificultar ou impossibilitar a jornada de qualquer um que entre nesse emaranhado – e aqui estamos tratando de um labirinto multicursal –, as chuvas torrenciais também se tornarão barreiras que dificultam a passagem de automóveis, carros elétricos e pedestres:

Tem chovido muito, perguntou o passageiro, É um dilúvio, há dois meses que o céu anda a desfazer-se em água, respondeu o motorista, e desligou o limpa-vidros. Poucos automóveis passavam, raros carros eléctricos, um ou outro pedestre que desconfiadamente fechava o guarda-chuva (SARAMAGO, 1988, p.14)

Em consequência das chuvas, mais obstáculos surgiam pelos caminhos, como os charcos: “ao longo dos passeios grandes charcos formados pelo entupimento das sarjetas” (SARAMAGO, 1988, p.14).

Além dos charcos, temos também o alagamento do Caís do Sodré: “Deixou de chover, o céu aclarou, pode Ricardo Reis sem risco de molha incômoda, dar um passeio antes do almoço. Para baixo não vai, que a cheia ainda não se retirou completamente do Caís do Sodré” (SARAMAGO, 1988, p.57).

Pelo fato de não ter um fio de Ariadne que o guiasse pela cidade, restou a Reis o outro meio de sair do labirinto: através do conhecimento da estrutura como um todo. Porém, este meio também não servirá para Reis, pois, como vimos, ele terá que redescobrir a cidade, que apresentava mudanças que o faziam se perder constantemente.

Reis fará longas caminhadas no decorrer da narrativa, irá perambular pela cidade como se estivesse a traçar um mapa pelas ruas da capital portuguesa. Nessas caminhadas ele encontrará monumentos, bustos, estátuas, construções etc., que, de acordo com Cerdeira, serão elementos que desencadearão processos de divagação atuarão como estimuladores da subjetividade da personagem (CERDEIRA, 2018, p.157).

Dessa maneira, a jornada de redescoberta de Reis não é apenas da cidade portuguesa, mas também a de sua identidade, que se encontra confusa após a morte de Fernando Pessoa. O labirinto de Lisboa é, então, tanto uma metáfora para o labirinto de sua identidade, quanto essencial para que ele viva suas contradições, angústias e medos.

Nesse sentido, a caracterização inicial de Lisboa refletirá não apenas o estado emocional em que Reis se encontra, mas também a situação política em que a cidade está afundada.

A descrição da cidade é iniciada ainda quando Reis está a bordo do Highland Brigade: “cidade pálida”, “cidade cinzenta, urbe rasa”, “cidade silenciosa”, “cidade sombria, recolhida em fronteiras e muros” cujas casas têm, por acaso, “cortina triste e bordada” movidas por seus moradores que olham para fora com “olhos vagos” (SARAMAGO, 1988, p.8-9).

Além disso, a reconstrução e a caracterização de Lisboa efetuada por Saramago contribui para que o leitor identifique o labirinto histórico presente no romance. Isso se dá a partir da associação feita entre as descrições da cidade que fomentam um contexto melancólico e opressivo, e a situação política em qual estava afundada em 1936. Assim, esse labirinto espacial se torna um elemento que corrobora para a complexidade do labirinto histórico.

A entrada no labirinto físico da cidade é anunciada pelo narrador quando Reis está dentro do táxi indo para o hotel:

agora mal desembarcou e logo vê que não, talvez porque lhe fizeram uma das duas perguntas fatais, Para onde, a outra, e pior, seria, Para quê. [...] Estas fronteiras são a

muralha que oculta a cidade, e o táxi segue ao longo delas, sem pressa, como se andasse à procura duma brecha, dum postigo, duma porta da traição, a entrada para o labirinto” (SARAMAGO, 1988, p.14).

O narrador apresenta a entrada de Reis pelo labirinto de Lisboa e expõe não apenas o medo dele em responder o motivo de seu regresso, mas também vontade de não ser notado e passar despercebido ao anunciar a procura da personagem por “brechas, portigos ou alguma porta da traição”; substantivos que se referem a entradas pequenas, ideais para entrar ou sair de fortificações sem atrair a atenção. No entanto, sua intenção não foi bem-sucedida, pois ele será chamado para prestar depoimentos à Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (P.V.D.E)

A questão da identidade é aludida quando Reis, já no Hotel Bragança e desfazendo as malas encontra, no meio dos livros que trouxe do Brasil, um que não lhe pertencia:

[...] e no meio deles encontrava agora um que pertencia à biblioteca do Highland Brigade, esquecera-se de o entregar antes do desembarque. A estas horas, se o bibliotecário irlandês deu pela falta, grossas e gravosas acusações hão-de ter sido feitas à lusitana pátria, terra de escravos e ladrões, como disse Byron e dirá O’Brien, destas mínimas causas, locais, é que costumam gerar-se grandes e mundiais efeitos, mas eu estou inocente, juro-o, foi deslembração, só e nada mais. [...] é seu título *The God of 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 perguntarmos nós, Quem (SARAMAGO, 1988, p.19-20).

O livro encontrado é *The God of Labyrinth*, um romance policial fictício presente em *Ficções* (2007), de Jorge Luis Borges, que acompanhará Ricardo Reis por todo o romance. O heterônimo nunca finalizará a leitura desse romance ficcional e o levará consigo para a morte definitiva, juntamente com Fernando Pessoa.

A divagação sobre o nome singular do autor irlandês Herbert Quain resulta, segundo Grossegeisse (2003), na observação da quase homofonia entre “Quain” e “Quem” (SARAMAGO, 1988, p.20), questão que Reis tentará responder sobre si: quem é Ricardo Reis? De maneira direta, em seu primeiro encontro com Fernando Pessoa, o heterônimo é questionado por Pessoa sobre quem ele é:

Nenhum de nós é verdadeiramente vivo nem verdadeiramente morto [...] Ricardo Reis perguntou, Diga-me, como soube que eu estava hospedado neste hotel, Quando se está morto, sabe-se de tudo, é uma das vantagens, respondeu Fernando Pessoa, E entrar, como foi que entrou no meu quarto, Como qualquer outra pessoa entraria [...] vim por ai fora desde os Prazeres, como qualquer mortal, subi a escada, abri aquela porta, sentei-me neste sofá à sua espera, E ninguém nos vê, queremos nós, Mas eu vejo-o a si, Porque eu quero que me veja, e, além disso, se reflectirmos bem, *quem é você*, a pergunta era obviamente retórica, não esperava resposta, e Ricardo Reis, que não a deu, também não a ouviu (SARAMAGO, 1988, p.79, itálico nosso).

Fernando Pessoa sem seus contornos humanos em sua existência post-mortem e Ricardo Reis tendo uma pseudo existência são colocados frente a frente para terem conversas que só são permitidas pelo ambiente romanesco, pois nenhum é verdadeiramente vivo ou morto.

Os encontros entre os Reis e Pessoa também apontam para a questão da identidade, pois nos mostram a inversão de papéis efetuada por Saramago entre criador e criatura. Isso se deve porque, quando Pessoa era vivo, o heterônimo surgia em relação a ele. No romance, temos Fernando Pessoa surgindo apenas em relação a Reis, fato que indica a libertação que o heterônimo teve do seu criador.

Nesse contexto de liberdade que a personagem passou a ter, repetidas vezes Reis olha-se no espelho, um dos vários modos de afirmar-se vivo e, conseqüentemente, liberto de seu criador:

Ricardo Reis ainda se deixa ficar alguns minutos deitado [...], enfim levanta-se, lança o roupão pelas costas, e, arrastando os chinelos, entra na casa de banho, olha o espelho embaciado onde felizmente não pode ver-se, essa devia ser, em certas horas, a caridade dos espelhos, então pensou, Isto não é morte de homem, acontece a todos, algum dia tinha de me acontecer a mim (SARAMAGO, 1988, p.292-293).

Olhar-se no espelho e não se ver é motivo de alegria, pois não se ver refletido, neste caso, não é por estar morto ou por não existir, mas sim pelo espelho estar embaçado. Diferente é o caso de Fernando Pessoa, que diante do espelho não produz reflexo: “Fernando Pessoa levantou-se do sofá [...] parou diante do espelho, depois voltou, É uma impressão estranha, esta de me olhar num espelho e não me ver nele [...]. No entanto tem sombra, É só o que tenho” (SARAMAGO, 1988, p.78). Para Ricardo Reis, olhar para o espelho e ver apenas uma sombra ao invés de sua imagem reafirma a sua insegurança com relação a sua existência.

De modo mais claro, a incerteza de Ricardo Reis é evidenciada de maneira contundente em sua preocupação em ver a sua imagem refletida ou ver apenas uma sombra, situação que constataria sua existência na realidade lisboeta de 1936 ou sua existência resignada ao universo textual de Fernando Pessoa.

Isso acaba por espelhar a própria sensação de dissolução identitária e deslocamento de Ricardo Reis, como se sua presença e existência na realidade histórica e política de 1936 fosse fugaz, efêmera e insubstancial. Dessa forma, a angústia existencial da personagem Ricardo Reis é demarcada na ausência de seu reflexo no espelho.

Não apenas o reflexo indicaria a existência de Ricardo Reis na realidade de 1936, mas também a sua capacidade de ler, pois, como vimos, Fernando Pessoa morto já não era capaz de executar essa atividade.

Nas páginas finais de *O ano*, Ricardo Reis também perde essa capacidade: “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” (SARAMAGO, 1988, p.427).

Ricardo Reis, liberto da heteronímia e inserido no contexto histórico e político de 1936, está livre para escolher seus caminhos sem, necessariamente, seguir o modelo pessoano no qual foi criado. Em outras palavras, ele pode tomar suas próprias decisões, mudar a sua identidade e encontrar um rosto português que reflita quem ele é.

Para Cerdeira, *O ano* é uma espécie de desafio da identidade com uma clara proposta, que consiste em colocar frente a frente a alienação, a situação de crise e o projeto revolucionário, permitindo, assim, a consciência lúcida sem as amarras que mantinham Reis prisioneiro aos valores alheios (CERDEIRA, 2018, p.175).

Dar a possibilidade de Reis fazer suas próprias escolhas e ter consciência lúcida também abre a possibilidade de um afastamento entre Reis e Pessoa. Além disso, colocá-lo no caótico ano de 1936 e liberto de sua heteronímia fará com que ele veja que é impossível ficar impassível diante do espetáculo do mundo: “Ricardo Reis – agora vivo – ganha a trágica liberdade de poder transformar-se, de mudar o modelo que lhe coubera como máscara de Fernando Pessoa. Está, enfim, liberto do pai” (CERDEIRA, 2018, p.175-176).

Fazer as suas próprias escolhas diante das possibilidades que se abrem e transformar-se é escolher um fio de Ariadne e caminhar em direção à saída do labirinto. Abdicar às escolhas e conformar-se com o espetáculo do mundo significa permanecer no labirinto, sem encontrar a saída.

Reis será confrontado diversas vezes pelo caótico espetáculo do mundo, que chega até ele através das notícias de jornais, dos refugiados espanhóis no Hotel Bragança, da mocidade portuguesa, de Fernando Pessoa, de Lídia, de Marcenda etc.

Neste cenário, ele deve partir em busca de um fio de Ariadne que o fará sair do labirinto, completando, assim, a sua jornada, que é individual: “O percurso, na verdade, é sempre solitário, a menos que o sentido buscado escape ao existencial para se inserir no social” (CERDEIRA, 2018, p.154).



O Hotel Bragança se apresentará como um ponto de identificação para Ricardo Reis, visto que é um “lugar neutro, sem compromisso, de trânsito e vida suspensa” (SARAMAGO, 1988, p.18).

Ou seja, o hotel é o espaço ideal para que Reis se instale, pois assim como o hotel é “neutro, sem compromisso, de trânsito e vida suspensa”, assim está Ricardo Reis: neutro, sem compromisso, em trânsito e vida suspensa, à beira do rio, porque não vale a pena cansar<sup>9</sup>.

Ele ficará no Bragança até o momento em que seu projeto de passar despercebido pelo labirinto é interrompido e recebe uma contrafé da P.V.D.E:

É na manhã de quarta-feira que vêm trazer uma contrafé a Ricardo Reis. Levou-lha o próprio Salvador [...] a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado [...]. Uma contrafé, para mim, com razão se espanta Ricardo Reis [...] Há-de ser algum engano, di-lo para benefício do desconfiado Salvador [...] (SARAMAGO, 1988, p.169-170).

A P.V.D.E era o órgão responsável por manter a ordem pública através da repressão. Ele é parte integrante da máquina ideológica criada pela ditadura<sup>10</sup> e é considerado, por Cerdeira, como a “presença fúnebre da Inquisição portuguesa no século XX” (CERDEIRA, 2018, p.139).

O órgão levará Ricardo Reis para um interrogatório em que a personagem será torturada psicologicamente com perguntas sem sentido e incoerentes na sede do P.V.D.E, visto que Reis é praticamente apolítico e não está ligado a nenhum crime ou qualquer tentativa de subversão ao sistema.

Após os primeiros interrogatórios da P.V.D.E, o heterônimo passa a procurar outro lugar para morar, que será a casa no Alto de Santa Catarina, espaço onde ele terá não apenas maior afastamento do espectro de Fernando Pessoa, com visitas temporalmente mais espaçadas, mas também maior distanciamento da relação heteronímica. Ou seja, o comportamento de Reis entrará em sua fase menos pessoana.

A casa no Alto de Santa Catarina será o seu novo ponto de referência: “agora está em casa, sabe onde são seus pontos de apoio, a rosa-dos-ventos, norte, sul, leste, oeste, acaso virá por aí uma tempestade magnética que endoideça esta bússola” (SARAMAGO, 1988, p.223).

Na nova morada, com experiências significativas que o marcaram profundamente, juntamente com maior afastamento em relação à heteronímia ele empreende buscas por um sentido ou um “para quê” (SARAMAGO, 1988, p.235) estar vivo.

<sup>9</sup> Faço referência aos versos da ode de Ricardo Reis: “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio/ [...]Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos.” (PESSOA, 2007, p.30).

<sup>10</sup> Falaremos sobre esse assunto no subcapítulo “Entre as páginas da história, um deambular literário” presente nesse trabalho.

Seus questionamentos e empreendimentos, ainda sem respostas, em busca de uma razão para sua existência não impedem com que ele, contraditoriamente, tenha a necessidade de afirmar-se vivo:

então sentou-se na cadeira onde Fernando Pessoa passara a noite, traçou a perna como ele, cruzou as mãos sobre o joelho, tentou sentir-se morto, olhar com olhos de estátua o leito vazio, mas havia uma veia a pulsar-lhe na fonte esquerda, a pálpebra do mesmo lado agitava-se, Estou vivo, murmurou, depois em voz alta, sonora, Estou vivo (SARAMAGO, 1988, p.235).

Temos, então, um Ricardo Reis longe de Lúcia, que não iria lhe fazer visitas essa noite, longe de Marcenda, que sempre permanecia sob as rédeas de seu pai, e longe do Hotel Bragança, que o remetia à neutralidade, em uma jornada solitária e inseguro de sua existência. A esse respeito, Cerdeira afirma:

O diálogo coloca em cena as carências de cada um: a fragilidade de Ricardo Reis e a suprema solidão da morte na figura de Pessoa [...] Também para Reis, a presença de Pessoa não é inócua. Estar vivo é sua conquista pessoal, sempre ameaçada de ser tragada pela acomodação de ser feito, pela dependência que lhe permite não decidir, escolher, agir. (CERDEIRA, 2018, p.187)

Porém, estar vivo é não se conformar com o espetáculo do mundo, tomar partido, intervir na historiografia e seguir um dos fios de Ariadne que o levaria para fora do labirinto, é saltar definitivamente de sua heteronímia para a existência, fazendo escolhas e agindo.

Nesse sentido, a estátua do Gigante Adamastor representa Ricardo Reis, que permanece petrificado diante das barbáries perpetradas pelo regime salazarista. Tanto Reis, quanto o Adamastor possuem o mesmo ponto de observação de Lisboa e do Tejo, ambos estão presos no mesmo lugar, o Adamastor preso ao mármore, Ricardo Reis em seus labirintos, ambos com a língua petrificada: “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” (SARAMAGO, 1988, p.302).

O início da citação refere-se à estátua do Adamastor, mas o final refere-se a Ricardo Reis, ambos com a mesma vista, presos e mudos. Sua abdicação à vida está próxima, suas buscas por um sentido de estar vivo são infrutíferas, não consegue ficar indiferente e sentado às margens do rio vendo o que por ele passa (SARAMAGO, 1988, p.302), não consegue mais observar o espetáculo do mundo.

O labirinto físico de *O ano* por vezes representará a identidade da personagem que está em busca de afirmar a sua existência após a morte de seu criador. Os locais que serão como

pontos de identificação para Reis refletirão a sua personalidade, que vai se afastando gradualmente da relação heteronímica ao ser exposto ao espetáculo histórico de 1936. O afastamento se dá conforme Reis vai sendo confrontado pelo Minotauro da ditadura salazarista e com todo o espetáculo do mundo.

Assim, o labirinto da cidade se torna fundamental para a complexidade do labirinto histórico de *O ano*, visto que a cidade não apenas fornece elementos que estimularão a subjetividade de Reis, conforme diz Cerdeira, mas também será o reflexo de sua identidade liberta da heteronímia e está sendo confrontada pelos eventos históricos do pré-guerra. Ou seja, o labirinto físico é essencial para o intrincamento do discurso histórico e ficcional, que é o labirinto histórico.

Após a revolta que falhou, Reis dá seu último passeio pelo labirinto de Lisboa, errante, solitário, sem a possibilidade de praticar nenhum ato heroico que mude a sorte dos marinheiros e sem a possibilidade de dar sentido à própria existência, caminha para a falência desistindo de envolver-se enfaticamente:

A sua rede, ele encontra-a na perda da identidade, na despersonalização que acompanha a sua última escolha – a de deixar de existir para ser, definitivamente, imagem composta por outrem, relido à sua revelia, com a tranquilidade final de não se obrigar a compor o seu destino, a traçar seu rumo, a descobrir sozinho a saída do labirinto (CERDEIRA, 2018, p.192).

Fernando Pessoa faz então a sua última visita e informa que seu tempo acabou. Ricardo Reis sobe o nó da gravata, vestiu seu casaco, foi à mesa de cabeceira pegar *The God of Labyrinth* e segue Fernando Pessoa para a morte definitiva, abdicou de sua existência e de sua identidade, que era a grande recompensa que o esperava fora do labirinto.

Apesar de não ser o mesmo Ricardo Reis que vemos no início do romance, ele não irá intervir no processo histórico, não andarão mais pelas ruas labirínticas de Lisboa e sua jornada permanecerá incompleta.

Assim, a condenação de Reis não veio pelo labirinto físico de Lisboa com suas ruas labirínticas, mas pelo labirinto metafórico de sua identidade, pois para firmar a sua existência longe do seu criador e afirmar a sua identidade seria necessário que ele saísse de um estado de contemplação e efetuasse uma ação transformadora, não se limitando a uma conduta infrutífera, como foi a sua ida ao hotel após o bombardeamento dos marinheiros no Tejo. Ricardo Reis abdica de intervir na história e prefere partir com Fernando Pessoa, prefere permanecer aos moldes de como foi criado, prefere ser heterônimo, ao invés de personagem da história.

## 2.2 UM PASSEIO PELA IDENTIDADE, REIS E O POVO PORTUGUÊS

Com relação à questão da identidade, é importante salientarmos que *O ano* é considerado por Saramago como uma “contribuição para o diagnóstico da doença portuguesa” (VALE, 1984, p.3 *apud* GROSSEGESSE, 2003, p.119), sugerindo uma referência muito provável de *O labirinto da Saudade* (2016), de Eduardo Lourenço (GROSSEGESSE, 2003, p.119). Assim, segundo Grossegesse, Ricardo Reis espelharia o indivíduo/ser português, no labirinto de sua identidade (GROSSEGESSE, 2003, p.119).

Em *O labirinto da Saudade* (2016), Lourenço reflete sobre a realidade nacional portuguesa, fazendo uma revisão do percurso histórico português até o final da ditadura salazarista e questionando discursos sobre Portugal.

Desse modo, em seus nove ensaios – e devemos salientar que a maioria desses ensaios giram em torno da Revolução dos Cravos (25 de abril de 1974) – ele busca refletir sobre o que Fernando Pessoa chamou de Alma nacional, a identidade portuguesa; debater sobre o que é, e não sobre o que foi Portugal; pensar sobre a realidade tanto presente, quanto futura; conceituar as opiniões de diversos autores sobre Portugal; e questionar os leitores sobre o caminho histórico do povo português. Sendo *O labirinto da saudade* uma obra política, de autognose do povo português, esse questionamento aos leitores se refere principalmente ao salazarismo.

Lançando duras críticas, Lourenço diz que uma análise breve da historiografia portuguesa revela o “irrealismo prodigioso” (LOURENÇO, 2016, p.25) que o português faz de si mesmo. As histórias de Portugal são histórias que contam aventuras heroicas de um herói isolado em um universo ermo, são histórias “robinsonadas” (LOURENÇO, 2016, p.26).

A formação de Portugal, seu surgimento como Estado, é considerado, por Lourenço, como traumático e nunca superado. Por outro lado, e contrário do surgimento traumático que Lourenço acredita, os mitos que são ligados ao nascimento de Portugal como Estado sempre apareceram como algo sobrenatural, injustificável, milagroso e providencial, verdadeiramente como um povo que foi prometido pelos céus.

É nessa crença de uma origem divina que se reflete a consciência da fraqueza intrínseca portuguesa e a convicção de uma proteção divina absoluta – uma dicotomia entre complexo de inferioridade com complexo de superioridade – fazendo com que esse traço irrealista permaneça arraigado na identidade portuguesa.

Assim, a crença irrealista nessa origem divina acaba por cumprir a função de esconder do povo português a sua indissociável fraqueza: “Esconder de nós mesmos a nossa autêntica situação de ser histórico em estado de intrínseca fragilidade” (LOURENÇO, 2016, p.28).

A interferência divina, sobrenatural e milagrosa é claramente vista na forma da “religião portuguesa” (MEDEIROS, 2010, p.775) do Sebastianismo. De acordo com a definição de Sebastianismo dada por Luísa Medeiros, que compõe o *Dicionário de Fernando Pessoa e o Modernismo português* (2010), essa forma de religião se encontrava em profunda dormência desde 1813.

No entanto, o momento social “entre” (MEDEIROS, 2010, p.775) pelo qual passava Portugal, era permeado com desespero e esperança. Sentimentos contrastantes que dentro de um contexto de agitação política, social e de profunda renovação cultural incentivaram, principalmente a esperança, a busca pelas raízes nacionais e fizeram com que o interesse pelo Sebastianismo ressurgisse:

Cidadão de seu tempo, Pessoa deixou-se arrastar pela torrente de novos ventos que sopravam e chamou para si a tarefa de vivificar esse sentimento religioso profundamente enraizado na tradição nacional: o Sebastianismo. [...] Segundo Pessoa, devido a interpretações influenciadas pelo espiritismo católico, o regresso de D. Sebastião era explicado à luz do messianismo judaico. E, por isso, o País viu nesse rei desaparecido misteriosamente em Alcácer-Quibir o Messias que um dia viria para que finalmente Portugal cumprisse a missão que lhe fora superiormente predestinada. Culpava, portanto, esses exegetas, que considerava incompetentes e ineptos na interpretação da profecia, pelo estado passivo e expectante do alento nacional. A seu ver, a Nação encontrava-se, por assim dizer, suspensa (MEDEIROS, 2010, p.775-776).

Fernando Pessoa guiado pela convicção da existência de uma alma pátria, uma Alma Nacional que se distingue de outros povos, tem então o objetivo de reanimar a única e verdadeiramente forma de religião portuguesa.

Para ele, o verdadeiro Sebastianismo, não aquela forma de Sebastianismo que mantinha a Nação portuguesa em postura expectante, passiva e estática, teria um papel impulsionador na busca da Alma Nacional. Em outras palavras, fazer emergir nos portugueses a consciência da identidade nacional.

É a esse propósito de Fernando Pessoa que Lourenço chama de “utópica preocupação” (LOURENÇO, 2016, p.98), pois esse propósito se insere em um contexto e processo mais antigo e vasto, que se inicia com Almeida Garret e Alexandre Herculano.

É a partir deles que Portugal, enquanto realidade histórico-moral, constituirá o centro do ímpeto literário dominante (LOURENÇO, 2016, p.99). A escrita é, então, o resultado

problematizado da relação do escritor com a sua pátria, tornando a literatura como um meio para a interpretação de Portugal.

Fazendo uma análise da literatura como meio de interpretação de Portugal, Lourenço assinala cinco momentos<sup>11</sup> relevantes da produção literária portuguesa do século XIX e início do século XX. Os cinco momentos ressaltados abrangem o período entre Almeida Garrett e Fernando Pessoa.

Lourenço detecta algo em comum na escrita dos autores que se situavam entre esses períodos: a preocupação em apontar Portugal demasiadamente preso ao passado, não conseguindo olhar para o futuro.

Dessa maneira, esses escritores utilizam a sua escrita, a literatura, não apenas como uma maneira de interpretação de Portugal, mas também com o mesmo objetivo que diz Vargas Llosa: “los hombres no están contentos con su suerte y casi todos [...] quisieran una vida distinta de la que viven. [...] No se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo” (VARGAS LLOSA, 2002, p.6). Lourenço diz diretamente a respeito desses escritores: “Ulisses intelectuais em busca de uma pátria que todos temos sem poder ajustar nela o sonho plausível que nos pede e a realidade amarga que nos decepciona” (LOURENÇO, 2016, p.101).

Esses escritores desejavam transformar Portugal em um país forte, ora como os vizinhos europeus, ora proclamando o renascimento do 5º império com a intervenção divina.

Assim, a partir dessa leitura que fazemos da obra de Lourenço, compreendemos que Saramago, em *O ano*, busca refletir sobre Portugal, seu destino e sua identidade. A alusão aos versos de *Os Lusíadas* demonstra bem esse objetivo: “Aqui o mar acaba e a terra principia” (SARAMAGO, 1988, p.7), “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” (SARAMAGO, 1988, p.428).

A inversão dos versos camonianos “Onde a terra e acaba e o mar começa” (CAMÕES, 2018, p.170), segundo Cerdeira, indica a viagem antiépica de Reis, pois os mares heroicamente navegados e as glórias portuguesas ficaram no passado, resta agora somente a terra (CERDEIRA, 2018, p.156).

---

<sup>11</sup> O primeiro momento se dá com a inserção do Modernismo de Fernando Pessoa em um contexto e processo mais antigo e vasto iniciado com Almeida Garret e Alexandre Herculano; O segundo momento é expresso pela geração de 70. Eça de Queirós, Antero de Quental, Teófilo Braga e Oliveira Martins, atentos às mudanças que o modernismo causou na Europa, expressaram interesse em ligar Portugal a esse movimento; O terceiro momento se dá com a geração de 90, que contestará o declínio Português; O quarto momento busca interpretar com profundidade o imaginário saudosista de Teixeira de Pascoaes, tentando explicar a relação entre o escritor e a sua pátria a ser feita, não apenas a uma pátria já feita; O quinto momento é finalizado com *A mensagem*, de Fernando Pessoa. Nesse momento a desnacionalização e o cosmopolitismo permitem esperar tudo da nação navegadora, Portugal (LOURENÇO, 2016, p.97-154).

Dessa forma, como não existem mais descobertas longínquas e gloriosas a serem feitas pelos Portugueses, resta-lhes somente o brilho do passado, a terra do presente e a esperança do porvir.

Para finalizar, a inversão dos versos camonianos entra em confluência com as primeiras descrições de Lisboa no romance, assustadora pelo silêncio, e de seus moradores com seus “olhos vagos” ou de uma criança que “pelo silêncio portuguesa deve ser” (SARAMAGO, 1988, p.9), como se o silêncio fosse uma ordem. O silêncio pode ser interpretado também como a morte interior desses portugueses, que se encontram dentro do labirinto histórico de 1936.

Neste sentido, o cemitério com seus labirintos confusos e complexos, é comparado a uma cidade, tornando-se uma cidade dentro de outra, que é Lisboa. Esta comparação indica que o cemitério dos Prazeres é o reflexo do povo português morto interiormente, dentro de Lisboa, que está viva. A morte, nesse labirinto histórico, veio por conta do regime salazarista, o Minotauro que cometia desmandos, reprimia e direcionava ideologicamente.

A saída deste labirinto só veio a ocorrer em 1974, com a revolução dos Cravos, tema sobre o qual os artigos de Lourenço se concentram. Em *O ano* temos o prenúncio desta saída através da estátua do Gigante Adamastor, que, de acordo com Grossegesse, “na penúltima frase do romance, parece ‘ser capaz de dar o grande grito’, de unir-se aos marinheiros revoltosos no Tejo contra o regime de Salazar, desencadeando uma revolução, que, no entanto, só chega em 1974” (GROSSEGESSE, 2003, p.126).

Compreendemos, portanto, que Ricardo Reis não verá a saída do labirinto literal (físico), pois seu fim será a cidade de Lisboa e não poderá mais fugir de revolução alguma. Apesar de ter saído do alheamento, a personagem não conseguirá transpor completamente a sua identidade pré-determinada e se fazer personagem da história, sendo condenado a ser sempre heterônimo.

Ricardo Reis também não verá a queda do Minotauro, já referida anteriormente como a metáfora do regime ditatorial, que só veio ocorrer em 1974, através de pessoas que não olhavam contemplativas para o espetáculo do mundo. Em outras palavras, o Minotauro caiu através das mãos daqueles que contribuíram para a transformação de Portugal, interferindo no processo histórico, mudando, assim, o país sonhador em uma imagem real.

Em suma, a metáfora intrincada e profundamente simbólica que permeia a narrativa de *O ano*, mostra aos leitores alegoricamente a trajetória de Portugal sob o regime ditatorial de Salazar. A saída do labirinto histórico, simbolizada pela Revolução dos Cravos em 1974, ilustra a transição do país de um estado de contemplação passiva para a ação transformadora.

A queda do Minotauro ocorre pelas mãos daqueles que escolheram intervir no curso da história. Esse contexto histórico intrincadamente entrelaçado na trama ressoa com a visão de personagens como Daniel e Lúdia, que optam por agir ao invés de permanecerem contemplativos.

Lúdia prefere caminhar no sentido dado por seu irmão e, assim, se recusa a seguir o caminho pelo qual Reis optou, pois ela não era “a soma de passividade, silêncio sábio e puro espírito” (SARAMAGO, 1988, p.115). Reis poderia encontrar a saída do labirinto histórico se, ao contrário do que fez, abraçasse as palavras de Lúdia.

Porém, o caminho de Ricardo Reis contava com outra bifurcação que colocava em lados opostos Lúdia e Marcenda. Elas serão personagens que assumem um papel crucial para o labirinto histórico de Reis, pois representam caminhos que o levariam para a intervenção no processo histórico ou para a contemplação do espetáculo do mundo.

Sendo assim, no próximo capítulo falaremos de Lúdia e Marcenda, musas inspiradoras presentes no universo romanesco de Saramago e que se constituem como um labirinto sentimental para Reis.



### **3 O LABIRINTO SENTIMENTAL: MUSAS INSPIRADORAS E AS PERSONAGENS REFIGURADAS**

O destino de quem passava pela entrada do labirinto era o de aplacar o apetite voraz do ser monstruoso que se contentava apenas com carne humana. O cheiro forte de restos humanos, o sangue pelas paredes e os ossos deixados para trás eram o prenúncio assustador da presença esmagadora do Minotauro e do futuro certo dos condenados ao labirinto.

A dificuldade de alterar esse destino era duplicada, pois não bastaria apenas conseguir matar o monstro voraz, mas também achar uma saída de um labirinto com inúmeros corredores e caminhos sem saída.

O mito nos diz que antes de partir para Creta, Teseu consultou um oráculo em Delfos e recebeu a profecia de que ele sairia vitorioso do labirinto se o amor lhe servisse de guia. Em Creta, Ariadne, filha do rei Minos, vê Teseu e se apaixona por ele.

Com a promessa de que Teseu a levaria como sua noiva para Atenas, ela entrega para ele um novelo de lã que foi dado a ela pelo próprio arquiteto e construtor do labirinto. Com esse novelo de lã, Teseu poderia chegar ao Minotauro e, em quanto ele ainda estivesse dormindo, matá-lo e achar a saída.

Na saída do labirinto estava a apaixonada Ariadne, que aguardava o retorno triunfal de Teseu. Por sorte, Teseu não estava preso em um labirinto sentimental entre Lídia e Marcenda. A Teseu o destino reservou a sorte de ter apenas uma Ariadne e de ser o herói que derrotou um monstro e conseguiu sair do labirinto. Porém, a Ricardo Reis o destino não reservou a mesma sorte de Teseu.

Lídia e Marcenda são, no romance, metalinguagem, apropriações de Saramago da obra poética de Ricardo Reis. O labirinto sentimental adentrado por Reis é Multicursal e possui caminhos que evidenciarão o distanciamento da sua relação heteronímica, visto que o projeto saramaguiano dá a Reis a possibilidade, ainda que no plano da linguagem, de se relacionar e de tocar nelas, pois, diferentemente de suas poesias, não são figurações etéreas.

Essa bifurcação sentimental de Reis representa, simbolicamente, não apenas uma escolha emocional, mas também traz consigo implicações políticas, sociais e ideológicas, simbolizando, assim, um labirinto.

A representação dessa bifurcação, em um nível social, ideológico e político, como um labirinto explícita como uma decisão emocional se torna complexa e com múltiplos caminhos. Isso acaba por refletir um labirinto com suas interconexões, caminhos, armadilhas, salas e corredores sem saída.

Portanto, escolher por um dos caminhos possíveis no labirinto sentimental representaria não apenas uma decisão amorosa, mas também por um fio de Ariadne que o levaria para fora do labirinto histórico e o faria sair da alienação ao engajamento, deixar de ser feito e fazer-se, deixaria de ser heterônimo e se firmaria como personagem.

Além disso, o labirinto sentimental de Ricardo Reis, ao trazer consigo a dimensão social, histórica e política, também colabora para aprofundar e enriquecer o labirinto histórico, dado que podemos observar, na narrativa, o entrelaçamento do discurso histórico com ficcional e, com isso, o ficcional roga para si o histórico e se faz histórico a partir do ficcional.

A saída do labirinto histórico, no qual Ricardo Reis entrou, seria uma metáfora para a sua redenção ou condenação. A sua redenção, a saída deste emaranhado histórico, seria a própria possibilidade de afirmar-se vivo mesmo longe do seu criador e ter a sua própria identidade, como falamos no capítulo anterior. Em outras palavras, Reis sairia transformado.

### 3.1 MARCENDA, MURCHE-SE COMIGO

Em suas odes, Ricardo Reis evoca Lídia, Neera e Cloe como suas musas inspiradoras. A esse respeito, Lisa Vasconcellos (VASCONCELLOS, 2012, p.113) diz que essas musas são meramente interlocutoras, às quais ele se dirige indistintamente e chega, inclusive, a misturá-las em um mesmo verso<sup>12</sup>.

Marcenda, de acordo com o dicionário de personagens da ficção portuguesa (MARCENDA, 2022), é um verbo latino usado para caracterizar uma rosa em um poema do heterônimo Ricardo Reis<sup>13</sup>.

No universo romanescos de *O ano*, Reis terá diante de si Lídia e Marcenda, personagens apresentadas aos leitores enquanto Reis está hospedado no Hotel Bragança. Iniciaremos falando de Marcenda.

A porta abriu-se outra vez, agora entrou um homem de meia-idade, alto, formal, de rosto comprido e vincado, e uma rapariga de uns vinte anos, se os tem, magra, ainda que mais exacto seria dizer delgada [...]. A rapariga fica de perfil, o homem está de costas, conversam em voz baixa, mas o tom dela subiu quando disse, Não, meu pai, sinto-me bem, são portanto pai e filha, conjugação pouco costumada em hotéis, nestas idades [...]. Então Ricardo Reis surpreendido pela sua própria descoberta, repara que desde o princípio aquela mão estivera imóvel, recorda-se de que só a mão direita desdobrara o guardanapo, e agora agarra a esquerda e vai pousá-la sobre a

<sup>12</sup> “Cresce a vinda da lua. / Nesta hora, Lídia ou Neera ou Cloe, / Qualquer de vós me é estranha, que me inclino [...]” (PESSOA, 2007, p.83).

<sup>13</sup> “E colho a rosa porque a sorte manda /Marcenda, guardo-a; murche-se comigo /Antes que com a curva /Diurna da ampla terra.” (PESSOA, 2007, p.21)

mesa, com muito cuidado, cristal fragilíssimo, e ali a deixa ficar, ao lado do prato, assistindo à refeição, os longos dedos estendidos, pálidos, ausentes. (SARAMAGO, 1988, p.22-23)

A escrita híbrida do labirinto histórico que envolve Marcenda pode ser observada desde a sua primeira aparição, que pode ser notada por ela estar ao lado do pai, como um prenúncio da opressão que ele exerce sobre ela.

Neste sentido, o texto ficcional de Saramago, que roga para si o discurso histórico e ofusca as fronteiras entre o histórico e o ficcional, leva-nos à inevitável relação entre Dr. Sampaio e o ditador Salazar, pois ambos assumem o papel de grande pai com sua imagem paternal: “a fotografia do sábio homem, esse ditador todo paternal” (SARAMAGO, 1988, p.234). Além disso, a associação entre o ditador e o pai de Marcenda ratifica um dos lemas utilizados pela ditadura salazarista: “Deus, Pátria, Família” (A LIÇÃO DE SALAZAR, 2012).

Salvo poucas exceções, o doutor Sampaio não acompanhava a filha como, por exemplo, quando ela pede para que Reis examine sua mão inerte: “Se aqui entrasse o doutor Sampaio não acreditaria nos seus olhos, o doutor Ricardo Reis segurando a mão de sua filha [...]” (SARAMAGO, 1988, p.124).

A opressão que ele exerce sobre Marcenda não permite que ela ouse grandes movimentos, apenas pequenos passos. Por mais que se aventure em seus pensamentos é logo reprimida e mantém-se calada: “Tenho vinte e três anos, sou solteira, fui educada para calar certas coisas, ainda que as pense, que tanto não se consegue evitar” (SARAMAGO, 1988, p.126).

Nesse contexto de repressão e controle que é metaforizada por Marcenda e seu pai, o governo autoritário e centralizado possuía o objetivo de controlar e vigiar todas as áreas do desenvolvimento humano português. O regime criou sua própria estrutura de Estado e mantinha a ordem através de seu aparelho repressivo, que se apoiava no discurso ideológico, na censura e na repressão.

Esse modelo de governo, através do controle e da vigilância, era capaz de propiciar um bom desempenho econômico, que favorecia a parcela burguesa dominante de Portugal da qual Marcenda e seu pai faziam parte. O lema da ditadura salazarista projetava em Salazar a sua completude, pois, além do papel de pai, ele também assume o papel de salvador da pátria:

Visto como “Salvador da Pátria”, dentro de um espírito messiânico bem ao gosto português que, de Sebastião a sebastianistas, sempre acreditou num futuro glorioso garantido por um passado de incontestável grandeza, Salazar é a perspectiva nova que se instaura no inconsciente coletivo do povo. A sua imagem associa-se à do grande Pai – asceta, conservador, solitário, envolto numa auréola de honra –, elementos que configuram o seu perfil austero (CERDEIRA, 2018, p.18-19).

A imagem de salvador da pátria dada a Salazar é mitificada pela Igreja, que andava de mãos dadas com o governo ditatorial. A aliança entre o Estado e a Igreja não era exclusividade do modelo de governo português, podemos ver que isso ocorria também na Alemanha nazista: “Para os lados da Floresta Negra, os bispos alemães anunciaram que a igreja católica e o Reich iriam combater ombro com ombro contra o inimigo comum” (SARAMAGO, 1988, p.411-412).

A nação alemã fazia parte das potências europeias, e justificava a união entre Estado e a Igreja com a finalidade de combater um inimigo em comum, que era o bolchevismo da Rússia. Por figurar entre as potências europeias e possuir semelhanças ideológicas com Portugal, a Alemanha era considerada como o modelo a ser seguido por Portugal, que se situava em segundo plano:

Aqui, a gente bate palmas, acorre aos desfiles, faz a saudação à romana, vai sonhando com fardas para os civis, mas somos menos que terceiras figuras no grande palco do mundo, o mais a que conseguimos chegar é à comparsaria e à figuração, por isso nunca sabemos bem onde pôr os pés e meter as mãos (SARAMAGO, 1988, p.263).

O modelo nazista, de acordo com Cerdeira, transferia para o governante do Estado autoritário – guia político e espiritual – a idolatria religiosa. A vantagem desse sistema que transfere a idolatria religiosa para um líder político presente, que pode atender aos apelos históricos daqueles que são controlados através da ideologia ou da repressão, se traduz em uma grande massa que segue as ordens desse líder deificado, da figura paterna, do grande líder enviado pelos céus e que guiará a nação à glória. Dessa forma, toda a aproximação entre Salazar e Hitler é positiva para o governo português.

No contexto da narrativa de Saramago, o Dr. Sampaio terá autoridade espiritual e política sobre Marcenda, que é conivente com o regime ditatorial sempre obedecendo às ordens de seu pai: “meu pai continua a dizer que devo ir a Fátima e eu vou, só para lhe dar gosto, se ele disto precisa para ficar em paz com a consciência” (SARAMAGO, 1988, p.299).

Por mais que ela não expresse a sua opinião, calando-se sobre certas coisas mantendo sua opinião somente no nível dos pensamentos, ousa dar pequenos passos longe da figura paterna, como, por exemplo, um beijo ocorrido entre ela e Ricardo Reis: “Entre nós não houve mais que um beijo, que é um beijo, não é nenhum pecado mortal. Foi meu primeiro beijo, Nunca ninguém a beijou antes, Foi meu primeiro beijo” (SARAMAGO, 1988, p.295).

Os passos longe da figura paterna, apesar de darem certo prazer para Marcenda, como podemos observar em: “Também não me arrependi de ter ido a sua casa, nem me arrependo

hoje, e se é culpa ter-me deixado beijar, se é culpa ter beijado, prezo igualmente essa culpa” (SARAMAGO, 1988, p.295), esses prazeres são logo podados por si mesma, não permitindo-se passos maiores: “Foi grande imprudência visitá-lo, não voltará a acontecer, nunca mais nos tornaremos a ver” (SARAMAGO, 1988, p.295).

Marcenda é a que mais se alinha com as musas inspiradoras da poesia de Ricardo Reis, mas não figura entre Lúcia, Neera e Cléo. O professor Carlos Reis afirma que, segundo o próprio Saramago, a personagem Marcenda baseia-se em uma pessoa que efetivamente foi vista pelo autor de *O ano* (REIS, 2019), fato que não afeta a sua natureza ontológica. Ou seja, é uma figura nativa da ficção.

Fazendo uma correlação com o mito grego, podemos dizer que Reis é traído por Marcenda, não no sentido do relacionamento afetivo, mas no sentido da possibilidade de ela ser um caminho que levaria Reis para fora do labirinto histórico.

Esclarecendo a ideia, no mito grego é Teseu quem trai Ariadne, pois ela entrega o novelo de lã para ele diante da promessa de ser levada como sua noiva para Atenas. Porém Teseu não estava apaixonado por Ariadne e, alguns dias depois de os dois terem embarcado para retornar a Atenas, fizeram uma parada na ilha de Naxos. Aproveitando que Ariadne havia adormecido na praia, Teseu abandona-a e segue a viagem para sua cidade, deixando-a sozinha naquela ilha. Teseu trai, então, Ariadne.

Dessa forma, ao encararmos Marcenda como um caminho possível dentro do labirinto histórico em que Ricardo Reis estava, podemos considerá-la como um caminho de traição, que não levará para a saída desse labirinto, pois, assim como o poema, os dois murcharão: “Marcenda, guardo-a; murche-se comigo” (PESSOA, 2007, p.21).

Diferente do mito grego em que a traição vem através de Teseu, no universo saramaguiano a traição vem através de Marcenda. E, de fato, ela é “uma espécie de traição romanesca tragicamente instaurada desde o nome” (CERDEIRA, 2018, p.192). Ela é uma musa etérea, praticamente intangível devido à presença constante de seu pai.

Logo, ela não seria o caminho que levaria Reis para fora do labirinto histórico e o faria sair da alienação ao engajamento, visto que ela mesmo não consegue sair da sombra de seu pai ou, se preferirmos, da própria sombra da ditadura salazarista.

Ensinada para calar e “escrupulosa na obediência às regras da sintaxe, meticulosa na pontuação” (SARAMAGO, 1988, p.300), é com ela que Reis chega a almejar um casamento: “Mas gostava, ao menos, que Marcenda soubesse que o doutor Ricardo Reis, este mesmo que a beijou e lhe pediu em casamento, é poeta [...]” (SARAMAGO, 1988, p.301), ao sentar-se às margens do rio, é ela quem se sentaria ao seu lado, ao invés da Lúcia romanesca:

que poema irá escolher, que dirá Marcenda depois de o ouvir, que expressão haverá no seu rosto, talvez peça para ver com os próprios olhos o que ouviu [...], Num fluido incerto nexo, como o rio cujas ondas são ele, assim teus dias vê, e se te vires passar, como a outrem, cala [...]. Alguém que se sentou na margem do rio a ver passar o que o rio leva, à espera de se ver passar a si próprio na corrente (SARAMAGO, 1988, p.302)

Alguém que como Reis, senta-se à beira do rio para, sossegadamente, fitar o seu curso e aprender que a vida passa e não fica, nada deixa e nunca regressa<sup>14</sup>. E, da mesma forma que ele, Marcenda também está fadada a murchar em sua existência por causa da sua fragilidade, por calar, por obedecer às regras e ordens, por não conseguir fazer a sua própria história, sempre estando à sombra do pai.

Em *O ano* não temos uma menção clara de tentativas de golpes ou revoluções contra o regime Salazarista anteriores à Revolta dos marinheiros, da qual o irmão de Lídia participava. Porém, o labirinto histórico nos permite inferir que a mão paralisada de Marcenda faça referência à desarticulação do movimento político que fazia oposição salazarista, que teve uma última tentativa de revolução feita no ano de 1931.

Ao falar sobre sua mão que ficou inerte, Marcenda revela que a paralisia teve início quatro anos antes, em dezembro, após a morte de sua mãe:

Há quanto tempo está assim, Fez quatro anos em Dezembro, Começou aos poucos, ou aconteceu de repente, Um mês é aos poucos, ou é de repente, Está-me a dizer que em um mês passou do uso normal à imobilidade total, Estou [...]. Minha mãe morreu e o meu braço não se mexeu mais (SARAMAGO, 1988, p.124-125).

É, então, em dezembro de 1931 o mês que ela perde o movimento de sua mão esquerda. O hibridismo histórico e ficcional nos permite, então, a associação da mão inerte de Marcenda com a desarticulação do movimento político que fazia oposição à ditadura.

Entre fevereiro e maio de 1931, ocorreram motins das guarnições militares da Madeira e dos Açores, que acabaram se alastrando para a Guiné. As notícias da revolta da Madeira e a Proclamação da República na Espanha incentivaram a organização de greves em Setúbal e um movimento de agitação social nas grandes cidades portuguesas, Lisboa e Porto. Esses movimentos nas ilhas portuguesas ficaram conhecidos como Revoltas das ilhas.

Em agosto de 1931 ocorreria um eco tardio, no continente, das Revoltas das ilhas. Esse era o tempo, segundo Francisco Lopes Melo, de grande parte dos exilados na França se deslocarem para a Espanha, onde tinham o apoio de Manuel Azaña, ministro da guerra do

<sup>14</sup> “Vem sentar-se comigo, Lídia, à beira do rio / Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos / Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas / (enlacemos as mãos) / Depois pensemos, crianças adultas, que a vida / Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa [...]” (PESSOA, 2007, p.30).

governo republicano, e dos socialistas espanhóis para se preparar para o que seria a “última revolução” (MELO, 2022, p.05).

O movimento 26 de agosto teve sua origem em torno da esquerda republicana e dos militares radicais. Nenhuma outra revolta militar ocorreria novamente na capital portuguesa até 25 de abril de 1974, a Revolta dos Cravos. O grupo pretendia aplicar um golpe militar no governo ditatorial, porém viu suas forças militares reduzidas a poucas unidades e chefes militares revoltados.

É certo que o golpe militar não era a única tática da oposição e, particularmente, a partir de 1931, com a constituição da Aliança Republicana Socialista a oposição ou uma parte dela, parece acreditar na transição democrática através do processo eleitoral [...]. O resultado prático de todas essas revoltas e conspirações verificou-se no desenvolvimento e aperfeiçoamento dos maquinismos repressivos (MELO, 2022).

Assim, o movimento contribuiu para o endurecimento da ditadura, acabando com qualquer possibilidade de sobrevivência da “Acção Republicana Socialista” e aprofundando o nível de censura. A corrente salazarista e o programa de intransigência antiliberal e antiparlamentar ganharam, dessa forma, um reforço que garantiu que a ditadura eliminasse os seus inimigos gradualmente dando ao país o falso aspecto de paz e tranquilidade.

Em outras palavras, o movimento que rivalizava com a ditadura acabou por dar o pretexto perfeito aos salazaristas e à direita radical, que saíram claramente reforçados podendo impor sua forma de governo sem ter grandes objeções.

A mão imóvel de Marcenda não apenas surpreende<sup>15</sup> Reis, mas também é a razão de sua curiosidade<sup>16</sup> e fará com que ele e Marcenda se aproximem, resultando, então, no relacionamento deles. Ela suscitará em Ricardo Reis uma posição ativa fazendo com que ele empreenda um movimento objetivo para a realização amorosa, pensando, inclusive, em um casamento.

O relacionamento dos dois se dá em espaços externos, onde existem outras pessoas próximas e podem, de certa forma, manter a vigilância, mesmo que à distância: “Salvador nem imagina o que está a perder, as revelações, as confidências tão naturalmente trocadas entre duas pessoas que mal se conheciam, mas para as ouvir não bastaria pôr-se à escuta do lado de fora da porta” (SARAMAGO, 1988, p.127).

<sup>15</sup> “Então Ricardo Reis, surpreendido pela sua própria descoberta, repara que desde o princípio aquela mão estivera imóvel” (SARAMAGO, 1988, p.23).

<sup>16</sup> “Então foi confusão minha, mas diz o senhor Salvador que vêm de Coimbra aqui há três anos, Pois vêm, são de Coimbra, vivem lá, o pai é o doutor Sampaio, notário, E ela, Ela tem um nome esquisito, chama-se Marcenda, imagine, mas são de muito boas famílias, a mãe é que já morreu, Que tem ela na mão, Acho que o braço todo está paralisado, por causa disso é que vêm estar todos os meses três dias aqui no hotel (SARAMAGO, 1988, p.51-52).

Nesse contexto, torna-se evidente a paradoxal contradição entre Ricardo Reis heterônimo e Ricardo Reis personagem, visto que um é um sábio observador que prefere sentar-se e ver a vida passar, enquanto o outro é, no entanto, um empreendedor que intenciona causar encontros casuais a fim de se aproximar de uma mulher.

É relevante o episódio em que Reis tenta causar um desses encontros com Marcenda no Teatro Nacional. O pretexto encontrado para essa tentativa era o de assistir à peça *Tá-mar*, de Alfredo Cortez, que trazia a encenação de pescadores de Nazaré.

eram os pescadores da Nazaré que entravam e ocupavam os seus lugares nos camarotes de segunda ordem [...]. Há quem aplauda, outros acompanham condescendentes, Ricardo Reis, irritado, cerrou os punhos, melindre aristocrata de quem não tem sangue azul, diríamos nós, mas não é disso que se trata, apenas uma questão de sensibilidade e pudor, para Ricardo Reis tais aplausos são, no mínimo, indecentes (SARAMAGO, 1988, p.105).

Nas poltronas do teatro estavam os próprios pescadores que assistiam a si mesmos representados no palco. A peça de teatro proporcionou não somente o encontro entre Reis e Marcenda, mas também um encontro, um embate, entre classes sociais distintas: “neste teatro se está observando como é fácil entenderem-se as classes e os ofícios, o pobre, o rico e o mediano, gozemos o privilégio raro desta grande lição de fraternidade” (SARAMAGO, 1988, p.109).

De um lado estava a burguesia, como Marcenda e Dr. Sampaio, de outro estavam os pobres pescadores de Nazaré. São em poucos os lugares, como o teatro, que a comunhão entre as diferentes classes se tornava possível, que é ironicamente chamado pelo narrador de “privilégio raro”.

A ironia por parte do narrador revela aos leitores que o teatro era um espaço de grupos privilegiados, como grupo político-social burguês. Comumente, eram nas ruas que os pobres, assim como os pescadores de Nazaré, se amontoavam a pedir donativos. O encontro no Teatro Nacional também evidencia que a posição social de Marcenda não era um obstáculo para a realização amorosa entre ela e Reis, mas a presença opressora de seu pai se constituía como um obstáculo intransponível. No labirinto sentimental, Marcenda era um caminho sem saída.

As conversas entre eles ocorrem, como já citado anteriormente, nos espaços externos, onde a vigilância é constante e não existem segredos, ao contrário do espaço interno que mantinha em segredo o relacionamento de Reis e Lídia.

Na ocasião em que Marcenda não está sendo vigiada, no interior da casa do Alto de Santa Catarina, é quando ocorre o seu maior passo longe de qualquer vigilância ou supervisão: “então Ricardo Reis diz, Vou beijá-la, ela não respondeu [...] Ricardo Reis



avançou um passo, ela não se mexeu, outro passo, quase lhe toca [...]os lábios tocam-se, é isto um beijo” (SARAMAGO, 1988, p.248).

Nesse momento em que o beijo entre ela e Reis ocorre, Reis estava em seu maior distanciamento do seu criador, livre para fazer suas próprias escolhas e não sendo obrigado a seguir o modelo heteronímico em que foi criado, diferentemente dos meses em que ele permanece hospedado no Hotel Bragança, período em que observamos a contradição entre o heterônimo e a personagem:

Este poeta já lhe sobejam musas inspiradoras, este homem não busca noiva, se regressou a Portugal não foi com essa ideia, sem falar na diferença das idades, grande, neste caso. Não é Ricardo Reis quem pensa estes pensamentos nem um daqueles inúmeros que dentro de si moram, é talvez o próprio pensamento que se vai pensando, ou apenas pensando, enquanto ele assiste, surpreendido, ao desenrolar de um fio que o leva por caminhos e corredores ignotos, ao fim dos quais está uma rapariga vestida de branco que nem pode segurar o ramo das flores, pois o braço direito dela estará no seu braço, quando do altar tornarem, caminhando sobre a passadeira solene, ao som da marcha nupcial. Ricardo Reis, como se vê, já tomou as rédeas do pensamento, já o governa e orienta, serve-se dele para escarnecer da sua própria pessoa [...]. Não cabem numa ode alcaica estes episódios, românticos, o que vem demonstrar, se de demonstrações ainda precisamos [...]. Não se pergunte portanto ao poeta o que pensou ou sentiu, precisamente para não ter de o dizer é que ele faz versos. (SARAMAGO, 1988, p.102-103).

O Ricardo Reis heterônimo já possui em abundância musas inspiradoras, não tendo a necessidade de estabelecer um relacionamento amoroso com Marcenda. Porém, Ricardo Reis personagem de *O ano* afastando-se da heteronímia chega a vislumbrar Marcenda vestida de noiva. Esse vislumbre não é duradouro, como anuncia o narrador ao falar que Reis “já tomou as rédeas do pensamento” e usa seu pensamento para ironizar a si mesmo por ter tal vislumbre.

A partir desse exemplo, podemos observar, novamente, o afastamento e a aproximação com relação à heteronímia e, por mais próximo que ele estivesse desse modelo quando conheceu Marcenda no hotel e recusasse a ideia de uma nova musa, Marcenda representa a possibilidade mais próxima de um casamento.

Em seus pensamentos o relacionamento deles é como um fio de Ariadne que se desenrola e encontra no fim dos caminhos e corredores ignotos, o próprio labirinto, o casamento: “este mesmo que a beijou e lhe pediu em casamento” (SARAMAGO, 1988, p.301).

A esse respeito, Cerdeira diz que o relacionamento poético-afetivo entre eles é inevitável: “Por outras palavras, a personagem Reis põe em xeque a eficácia da poesia do heterônimo Reis que prefere recusar o fugaz diante da impossibilidade do eterno”

(CERDEIRA, 2018, p.193). Assim, a personagem Ricardo Reis prefere viver o relacionamento efêmero, diferentemente do heterônimo pessoano que recusaria essa vivência frente à impossibilidade daquilo que é eterno.

As musas da poesia do heterônimo Reis são irrealis e possíveis somente em seu universo textual, fato que é ironizado por Fernando Pessoa em um dos encontros com Reis:

Meu caro Reis, você, um esteta, íntimo de todas as deusas do Olimpo, a abrir os lençóis da sua cama a uma criada de hotel, a uma serviçal, eu que me habituei a ouvi-lo falar a toda a hora, com admirável constância, das suas Lídias, Neeras e Cloes, e agora sai-me cativo duma criada, que grande decepção, Esta criada chama-se Lídia, e eu não estou cativo, nem sou homem de cativo, Ah, ah, afinal a tão falada justiça poética sempre existe, tem graça a situação, tanto você chamou por Lídia, que Lídia veio [...] Veio o nome de Lídia, não veio a mulher, Não seja ingrato, você sabe lá que mulher seria a Lídia das suas odes, admitindo que tal fenómeno, essa impossível soma de passividade, silencio sábio e puro espírito, É duvidoso, de facto, Tão duvidoso como existir, de facto, o poeta que escreveu as suas odes (SARAMAGO, 1988, p.115).

As musas criadas por Reis – “a soma de passividade, silencio sábio e puro espírito” (SARAMAGO, 1988, p.115) – são tão irrealis quanto o próprio Reis, irrealidade que Saramago mostra aos seus leitores mais de uma vez<sup>17</sup>.

Porém, diferente das musas das odes de Reis, as personagens saramaguianas assumem papéis relevantes e marcantes em suas ficções. Segundo Barbosa, as personagens femininas da ficção saramaguiana abrem uma passagem na contramão da valorização histórica masculina que atribui características como poder de liderança, coragem e determinação ao homem (BARBOSA, 2017, p.17). A ficção de Saramago:

soube mostrar que a virilidade não é uma prerrogativa masculina, e o universo feminino representado por personagens como Blimunda, Lídia, Maria Sara e a mulher do médico atrela-se à inteligência, à sagacidade, à competência de ler os acontecimentos que ocorrem ao redor e, fundamentalmente, a uma teimosa capacidade de sobrevivência [...] já que conseguem, a seu tempo, se desvencilhar do lugar de submissão para empreender seus próprios caminhos (BARBOSA, 2017, p.17).

Não é ao universo de personagens femininas que conseguem se desvencilhar das amarras da submissão, criar seu próprio caminho e sobreviver, que Marcenda faz parte:

---

<sup>17</sup> Fazemos referência e destacamos o diálogo entre Fernando Pessoa e Ricardo Reis, duas vezes improvável pois um é morto e o outro nunca existiu além do texto. A conversa é possibilitada somente pelo romance, fato que conscientemente o narrador destaca ao falar que não havia outra maneira de torná-la plausível: “Meu caro Fernando Pessoa, você trelê, Meu caro Ricardo Reis, eu já nem leio. *Dois vezes improvável, esta conversação fica registrada como se tivesse acontecido, não havia outra maneira de torná-la plausível*” (SARAMAGO, 1988, p.144, itálico nosso).

Então Ricardo Reis explicaria, para prevenir eventuais ciúmes, que aquelas mulheres de quem Marcenda irá ouvir falar não são mulheres verdadeiras, mas abstrações líricas, pretextos, inventado interlocutor, se é que merece este nome de interlocutor alguém a quem não foi dada voz, às musas não se pedem que falem, apenas que sejam, Neera, Lídia, Cloe, veja lá o que são coincidências, eu há tantos anos a escrever poesias para uma Lídia desconhecida, incorpórea, e vim encontrar num hotel uma criada com esse nome, só o nome, que no resto não se parecem em nada (SARAMAGO, 1988, p.301-302).

Igualmente às interlocutoras das poesias de Ricardo Reis que não possuíam voz, Marcenda também permanecerá sem voz, pois foi educada para ficar calada, submissa e seguindo escrupulosamente às regras (SARAMAGO, 1988) e, da mesma maneira que a rosa murchará no poema, Marcenda murchará na história. Caso contrário é o de Lídia, que em nada se parece com Marcenda (SARAMAGO, 1988, p.302) e conseguirá firmar a sua existência fora dos poemas de Reis.

Marcenda tem seu nome citado ao lado de Blimunda, personagem de *Memorial do Convento* que ganhou sobrevivência migrando do mundo ficcional para o mundo real, conforme aponta Carlos Reis (2018). Os nomes são citados como sendo “palavras doutro mundo, doutro lugar” – seria esse o mundo dos livros, o espaço literário? – de “raça gerúndia” que ainda está “à espera de mulher que o use, para Marcenda, ao menos, já se encontrou, mas vive longe” (SARAMAGO, 1988, p.361).

Sendo nomes de “raça gerúndia” que indicam uma ação constante, Marcenda é a rosa que com o decorrer da narrativa vai murchando pela opressão sufocante que sofre. Blimunda, por outro lado, é aquela que constantemente vê o que está dentro dos corpos e é a responsável por recolher a vontade de homens e mulheres, que, em um sonho utópico, é material que fará voar uma passarola, um aparelho voador que representará o desejo de fuga de um mundo opressor e a ambição de transformar/ modificar esse mundo em que vivem.

Em suma, a Marcenda do universo romanescos de Saramago é praticamente etérea, visto que é quase inatingível devido a constante presença de seu pai e a sua própria conformidade com as regras e normas impostas pelo regime salazarista. Em outras palavras, ela está presa em uma trajetória determinada pela autoridade de seu pai e da ditadura.

Da mesma forma que Marcenda está presa, Ricardo Reis está preso pelas amarras heteronímicas que não consegue, de fato, transpor e pela opressão política que o cercava. Dessa forma, a relação de Marcenda e Ricardo Reis entrelaça o labirinto sentimental e histórico demonstrando que ambos estão presos por amarras.

Marcenda é a “traição romanesca” e representante de um caminho que, em vez de levar à saída do labirinto histórico, leva ao “murchar” na história se tornando, assim, um elemento trágico na história.

### 3.2 VEM SENTAR-TE COMIGO, LÍDIA, À BEIRA DO RIO

Dando sequência ao percurso de nossa análise, observamos que Lídia é o outro caminho da bifurcação que o labirinto sentimental de Reis apresenta. O caráter bivalente deste labirinto reside no fato de que tanto Lídia, quanto Marcenda representam uma bifurcação no caminho seguido por Ricardo Reis.

Lídia assume a característica paradoxal do labirinto sentimental, dado que possuía o nome da musa, porém somente o nome: “só o nome, que no resto não se parecem em nada” (SARAMAGO, 1988, p.302). O Convite feito a Marcenda para sentar-se à beira do rio não pode ser feito para Lídia, pois ela não se enquadrava no papel de expectadora do mundo.

Ela é competente para ler os acontecimentos ao seu redor, questionadora e consegue empreender o seu próprio caminho (BARBOSA, 2017, p.17). Essas características a tornam diferente não apenas de Marcenda, mas também de Ricardo Reis, que é um observador impassível. Em outras palavras, Lídia não aceita o convite para sentar-se à beira do rio ao lado de Reis, pois não era “a soma de passividade, silêncio sábio e puro espírito” (SARAMAGO, 1988, p.115).

De acordo com Carlos Reis, Lídia é a personagem que pode ser chamada de figura movente, pois ela vem da poesia, mas afasta-se dela subversivamente de maneira quase paródica. Diferentemente da musa, ela afirma-se como mulher ativa e amante carnal e, dessa maneira, pode ser interpretada como uma personagem migrante em regime transficcional. No entanto, essa personagem põe em xeque essa condição transficcional porque se impõe como figura autônoma, com personalidade própria bem acentuada (REIS, 2019).

Em outras palavras, Lídia tem sua origem na poesia de Ricardo Reis, mas a sua ficcionalização no romance a afasta das páginas poéticas do heterônimo de tal modo que designar a personagem como uma refiguração seja contraditório. Antes de prosseguirmos para a definição do conceito de refiguração, é necessário que o conceito de Figuração seja definido.

Segundo Carlos Reis, a Figuração é um “processo ou conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais de feição antropomórfica, conduzindo à individualização

de personagens em universos específicos, com os quais essas personagens interagem” (REIS, 2018, p.121-122).

Portanto, a Figuração é uma série de processos que levam a ficcionalização, ou “fazer personagem”, em ambientes narrativos e que, posteriormente, podem ganhar uma projeção para um destino “transficcional e transliterário” (REIS, 2018, p.121), ambientes em que o autor não possui domínio de sua personagem, que ganha uma sobrevida.

Porém, esse conceito não deve ser visto de maneira simplista, pois são não apenas processos dinâmicos, graduais e complexos que vão se efetuando textualmente no universo ficcional, mas também não se esgota em um lugar específico do texto literário.

Dessa forma, a figuração vai sendo elaborada e completada com o decorrer do texto ficcional, o que nos leva a entender que não é simplesmente de uma nova maneira de entender ou conceitualizar a convencional caracterização da personagem.

De acordo com Carlos Reis, a ficcionalização ocorre através de dispositivos que articuladamente a concretizam, como os dispositivos discursivos, de ficcionalização e, por fim, de conformação accional ou comportamental (REIS, 2018, p.123).

Os dispositivos retórico-discursivos são aqueles que a narratologia clássica assentou de forma sistemática a partir dos trabalhos de Gérard Genette e que podem ser exemplificados pelas pausas descritivas em regime onisciente, ou os movimentos temporais que reiteram traços físicos, culturais e temperamentais.

Os dispositivos de ficcionalização são aqueles em que a figuração da personagem realça a sua condição de entidade ficcional. Dentro do dispositivo de ficcionalização ganha destaque a Metalepse, que é o dispositivo que materializa a transposição ontológica de uma personagem ficcional que, por vezes, tende a romper a barreira ficcional na qual está aprisionada e projeta-se para outra dimensão e, com isso, ultrapassa as fronteiras da ficção.

Portanto, a figuração pode ser entendida como “o ato de converter (termo de Eça) uma pessoa numa personagem”, que é operacionalizada pela metalepse naquilo que podemos chamar de “primeiro salto metaléptico” (REIS, 2018, p.130).

A refiguração, por sua vez, ocorre em um momento posterior à figuração, pois já estamos tratando de uma personagem, que está sendo “remodelada”. Assim, na refiguração, também operada pela metalepse, efetua-se o segundo salto metaléptico.

A exemplo de refiguração temos a própria existência de Lídia como personagem no universo romanesco, que a torna palpável e possibilita o relacionamento com Ricardo Reis. Isso acaba por afetar a conformação accional na narrativa, visto que não apenas enfatiza a natureza ficcional das relações e das emoções das personagens, mas também a conexão entre

as personagens no universo ficcional saramaguiano, ajudando, assim, a criar um labirinto sentimental que terá um impacto na evolução e nas ações das personagens de *O ano*.

Por fim, temos os dispositivos de confirmação accional são aqueles que constituem fatores de configuração da personagem dependendo do desenvolvimento de uma ação narrativa e da sua temporalidade.

Ou seja, a interação entre a personagem e a ação, ou, em outras palavras, as situações e os eventos interrelacionados fazem sentido, pois envolvem a conflitualidade e assumem uma dimensão humana, que se associa a um dinamismo, derivado também da temporalidade da narrativa, e que contribui para a efetuação da figuração (REIS, 2018, p.132).

Passando a analisar a refiguração de Ricardo Reis, observamos que ela se dá através de um complexo trabalho de linguagem, que atua no sentido de confrontar o heterônimo com o mundo e consigo mesmo. O questionamento sobre a sua postura passiva de mero observador “À beira-rio/ À beira-estrada” (PESSOA, 2007, p.25) ocorre ao reinscrevê-lo como uma personagem em um mundo caótico.

A sua refiguração como indivíduo corporificado ocorre de maneira indireta, antes mesmo que ele seja, de fato, nomeado como Ricardo Reis, chegando a ser confundido com outro homem português, o bagageiro:

Um homem grisalho, seco de carnes, assina os últimos papéis [...] Acompanha-o um bagageiro cujo aspecto físico não deve ser explicado em pormenor, ou teríamos de prosseguir infinitamente o exame, para que não se instale a confusão na cabeça de quem viesse a precisar de distinguir um do outro, se tal se requer, porque deste teríamos de dizer que é seco de carnes, grisalho, e moreno, e de cara rapada, como daquele já foi dito, contudo tão diferentes (SARAMAGO, 1988, p.11).

Outros dados biográficos foram apropriados da carta de 13 de janeiro de 1935 a Adolfo Casais Monteiro, que aparecem logo em seguida, quando a personagem Ricardo Reis chega ao Hotel Bragança:

Ricardo Reis, idade quarenta e oito anos, natural do Porto, estado civil solteiro, profissão médico, última residência Rio de Janeiro, Brasil, donde procede viajou pelo Highland Brigade, parece o princípio de uma confissão, duma autobiografia íntima, tudo o que é oculto se contém nesta linha manuscrita, agora o problema é descobrir o resto, apenas (SARAMAGO, 1988, p.17).

Essas descrições revelam o trabalho textual que teve Saramago para a realização da transposição ontológica de Ricardo Reis para o universo romanesco. Esse labor textual nos faz compreender o caráter movente da personagem que está sendo refigurada através dos dispositivos de figuração e que levarão ao segundo salto metaléptico.

O movimento de refiguração efetuado com Reis é semelhante ao efetuado com Lúcia, que tem sua origem na poesia, mas se impõe como figura transficcional autônoma, da qual já falamos. Ou seja, estamos falando de um universo ficcional, pois, conforme Fernando Pessoa se refere aos seus heterônimos, o heterônimo é um personagem: "construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e ideias, os escreveria" (PESSOA, 1966, p.2).

A refiguração de Reis tem origem pré-estabelecida na carta a Adolfo Casais Monteiro e segue em direção ao espaço romanescos, que cumprirá o propósito de Saramago ao dar liberdade para a personagem faça suas escolhas.

Nesse mesmo sentido Grossegese afirma: "O romance saramaguiano transfere esta bifurcação no tempo da ficção para a história, expondo um Ricardo Reis [...] a uma realidade política e social do ano de 1936 que ainda não sabe das bifurcações posteriores" (GROSSEGESE, 2003, p.110).

As informações escritas no caderno de hóspedes do Hotel Bragança são comparadas com o "princípio de uma confissão", algo que chega a incomodar Reis, não por revelar quem é ele, mas pela falta de concretude dessas informações e que o levarão a concluir: "agora o problema é descobrir o resto, apenas."

É esse vazio, o "resto" (SARAMAGO, 1988, p.166) a ser descoberto que faz com que empreenda a busca para descobrir quem ele é – "Herbert Quain [...] Quem, repare-se, Quain, Quem" (SARAMAGO, 1988, p.19) – e tenha a necessidade de se afirmar vivo longe de seu Criador, Fernando Pessoa.

O trocadilho com o nome do escritor irlandês e o interrogativo irá apontar para o caráter plural de Reis – "E no entanto somos múltiplos, Tenho uma ode em que digo que vivem em nós inúmeros" (SARAMAGO, 1988, p.90) – e reiterar a busca pelo preenchimento da lacuna – lacuna que Reis crê só possa ser preenchida por ele: "é como se, morto você, só eu pudesse preencher o espaço que ocupava, Nenhum vivo pode substituir um morto, Nenhum de nós é verdadeiramente vivo nem verdadeiramente morto" (SARAMAGO, 1988, p.78-79) – deixada em branco após a morte de Fernando Pessoa.

De outro modo, Fernando Pessoa é figurado no romance como um espectro que atua como uma voz crítica de Ricardo Reis, visto que a morte lhe revelou os segredos que estão por trás das cortinas da história – conhecimento inútil, pois já morto não é capaz de alterar a história – e somente Reis o pode ver.

A figuração de Fernando Pessoa evidencia a inversão de papéis que ocorre com a sua morte, pois Pessoa perde seu espaço e passa surgir apenas em relação a Ricardo Reis, não

mais como costumava ser, em que Ricardo Reis heterônimo surgia em relação a Fernando Pessoa criador.

De acordo com Grossegeesse, em *Livro do Desassossego* ocorre uma conversa, que é revisitada pela ficção de *O ano*. O diálogo ocorre entre “autor-criador” e “autor-criado” e nele está incluso a “raiz da deshierarquização e da transgressão entre existência e ficção que estabelece o fingimento, próprio da heteronímia” (GROSSEGESSE, 2003, p.108).

Além disso, a figuração de Fernando Pessoa permite que ele ganhe um corpo individualizado e visite, no tempo que ainda resta para ele, Ricardo Reis no ambiente romanesco. Assim sendo, a sua figuração também será importante para delimitar o tempo gestacional que lhe resta e o tempo que Ricardo Reis personagem se transponha a relação heteronímica.

O espectro aponta as incoerências e as contradições da personagem Ricardo Reis que, no decorrer da narrativa, vai sendo refigurado e afastado cada vez mais do modelo em que fora criado: “Meu caro Reis, você, um esteta, íntimo de todas as deusas do Olimpo, a abrir os lençóis da sua cama a uma criada de hotel [...] Ah, ah, afinal a tão falada justiça poética sempre existe” (SARAMAGO, 1988, p.115). Nesse contexto de afastamento com a heteronímia, Lídia era a uma das incoerências apontadas pelo espectro de Fernando Pessoa.

Assim, o modo de refiguração de Lídia contribui para a formação do labirinto sentimental e histórico, pois a sua existência como personagem e a sua relação com as outras personagens evidenciam não apenas a natureza ficcional dessas relações, mas também como isso afeta as ações narrativas como, por exemplo, comportamentos, feições psicológicas, ideológicas e morais que a personagem possui.

A personagem Reis de Saramago evidenciará o início do seu distanciamento da heteronímia ao encontrar Lídia, após ter deixado uma das janelas do seu quarto aberta, permitindo que a chuva molhasse o local:

Ouviu os passos no corredor, ressoaram discretamente uns nós de dedos na porta, Entre, palavra que foi rogo, não ordem, e quando a criada abriu, mal a olhando disse, A janela estava aberta, não dei por que a chuva entrasse, está o chão todo molhado, e calou-se repentinamente ao notar que formara, de enfiada, três versos de sete sílabas, redondilha maior, ele, Ricardo Reis, autor de odes ditas sáficas ou alcaicas, afinal saiu-nos poeta popular, por pouco não rematou a quadra, quebrando-lhe o pé por necessidade da métrica, e a gramática, assim, Agradecia limpasse, porém o entendeu sem mais poesia a criada [...] Como se chama, e ela respondeu, Lídia, senhor doutor, e acrescentou, às ordens do senhor doutor [...] Sorrindo vai buscar à gaveta os seus poemas, as suas odes sáficas, lê alguns versos apanhados no passar das folhas, E assim, Lídia, à lareira, como estando, Tal seja, Lídia, o quadro, Não desejemos, Lídia, nesta hora, Quando, Lídia, vier o nosso outono, Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio, Lídia, a vida mais vil antes que a morte, já não resta vestígio de ironia



no sorriso, se de sorriso ainda justificam o nome dois lábios abertos sobre os dentes (SARAMAGO, 1988, p.44-45).

Ao vê-la, Reis compõe uma redondilha maior. No entanto, a poesia composta pela personagem Reis é uma poesia popular, diferente das que o heterônimo Reis comporia: “Ricardo Reis, autor de odes ditas sáficas ou alcaicas, afinal saiu-nos poeta popular” (SARAMAGO, 1988, p.44).

A Lídia saramaguiana é a responsável por desestabilizar Ricardo Reis. Essa desestabilização revela-se quando ele, o poeta que nem mesmo dezesseis anos no Brasil fizeram mudar a sua rigidez dos modos e das odes, compõe a redondilha menor e dorme com a roupa: “repreende-se por ter deixado dormir vestido, não é seu hábito condescender com tais negligências, sempre seguiu as suas regras de comportamento, a sua disciplina, nem o trópico de Capricórnio, tão emoliente, lhe embotou, em dezasseis anos, o gume rigoroso dos modos e das odes” (SARAMAGO, 1988, p.47).

Dessa vez, Reis não está diante de uma abstração lírica, uma interlocutora incorpórea, mas sim diante de uma mulher que ele pode tocar, ser tocado, beijar e ser beijado, alguém que, diferente de suas poesias, ele poderá se aproximar e, principalmente, é o fio de Ariadne que, se fosse seguido, levaria Reis para fora do labirinto histórico, sairia da alienação ao engajamento, de heterônimo à personagem.

Mulher do povo e não musa, que, por isso mesmo, prefere mergulhar a ficar “à beira do rio”, enlaçar as mãos e o corpo a fazer-se “pagã triste e com flores no regaço”. Novamente teremos, pois, um Ricardo Reis desnortado. Voltar a Portugal e encontrar uma Lídia no hotel trouxera-lhe de volta o mundo do texto [...]. Reentraria no livro, não fosse o desacordo evidente entre a musa das odes e a mulher do povo que o olha e que em breve se deitaria com ele, fugindo por completo ao arquétipo que ele próprio inventara (CERDEIRA, 2018, p.194-195).

Essa Lídia que se apresenta diante de Reis no Hotel Bragança não apenas é, como já dissemos, o oposto de Marcenda, mas também é o oposto do que Ricardo Reis idealizava como uma de suas musas. Dessa forma a personagem saramaguiana quebra as expectativas que Reis possuía.

A escrita híbrida do labirinto histórico de Saramago descreve Lídia como uma mulher que vinha do povo, era da classe trabalhadora, que vivia com dificuldades e sobrevivia graças ao trabalho de camareira, era uma mulher que não se sentava à beira do rio, mas se fazia participante do mundo e da história a sua volta.

Como fio de Ariadne, a guia que auxiliaria Reis na superação de seus erros mentais como Reed Doob aponta (REED DOOB, 1990, p.72), que conduziria para a saída do

labirinto, ela é responsável por ligar Ricardo Reis com a realidade histórica, política e social de Portugal e do mundo, realidade que por vezes ele buscou ignorar ou não empreendia nenhum esforço para analisar os dados que chegavam até ele e, através das informações, perceber as contradições existentes, permanecendo, assim, alienado.

O panorama histórico, político e social chega a Reis através de diversos meios como as notícias de jornais, do rádio, da literatura panfletária, do discurso proferido por outros personagens e pelas cenas de rua que ele vê em suas longas caminhadas por Lisboa ou Fátima.

De acordo com Cerdeira, todas as informações acerca dos acontecimentos de 1936 chegam a Reis “de forma desordenada e o narrador não procede a um inventário pedagógico da situação. Cabe-lhe ler, ouvir, pesar, escolher, compor com os fragmentos o mosaico do seu tempo” (CERDEIRA, 2018, p.112).

Desta forma, é o próprio Reis quem deve juntar, confrontar e julgar todas as informações do espetáculo do mundo que chegam até ele, a fim de que ele próprio note as contradições existentes entre as informações que chegam a ele pelos diversos meios e o que ele vê diante de si: “Você também deve ter percebido pouco quando aqui desembarcou depois de dezasseis anos de ausência, teve de atar as pontas umas às outras por cima do tempo, com certeza ficaram-lhe pontas sem nós e nós sem pontas” (SARAMAGO, 1988, p.284).

No labirinto histórico que Reis estava, era a partir de todas as informações que chegavam a ele que, se julgadas, permitiriam a ele questionar e tomar consciência do sentido histórico e social do ano de 1936.

O posicionamento de Reis diante das informações era contrário ao que se esperava de um intelectual, como ele. Se resignando ao papel de sábio espectador do espetáculo do mundo, não empreende o mínimo de esforço para analisar criticamente as notícias da Espanha que chegam a ele pelos jornais, ou pelos refugiados espanhóis que se instalam no Hotel Bragança. A respeito de todos os dados que chegavam até ele, de acordo com Cerdeira, tanto os jornais, quanto os refugiados espanhóis são fundamentalmente similares ideologicamente (CERDEIRA, 2018, p.125).

As notícias dos jornais, que apresentavam somente as matérias aprovadas pela censura do governo ditatorial de Salazar, acabavam por adquirir um status irrefutável, uma verdade absoluta, para Reis, que se abstém de fazer qualquer leitura crítica ou qualquer movimento que o faça assumir alguma posição ou que o faça se engajar em qualquer nível. Ou seja, ele pretendia permanecer isento, passivo, sentado observando o curso da história.

Estás tu aí a chorar por Badajoz, e não sabes que os comunistas cortaram uma orelha a cento e dez proprietários, e depois sujeitaram a violências as mulheres deles, quer

dizer, abusaram das pobres senhoras, Como é que soube, Li no jornal, e também li, escrito por um senhor jornalista chamado Tomé Vieira, autor de livros, que os bolchevistas arrancaram os olhos a um padre já velho e depois regaram-no com gasolina e deitaram-lhe fogo, Não acredito, Está no jornal, eu li, Não é do senhor doutor que eu duvido, o que meu irmão diz é que não se deve fazer sempre fé no que os jornais escrevem, Eu não posso ir a Espanha ver o que se passa, tenho que acreditar que é verdade o que eles me dizem, um jornal não pode mentir, seria o maior pecado do mundo, O senhor doutor é uma pessoa instruída, eu sou quase uma analfabeta, mas uma coisa eu aprendi, é que as verdades são muitas e estão umas contra as outras, enquanto não lutarem não se saberá onde está a mentira [...] Sempre me respondes com as palavras do teu irmão, E o senhor doutor fala-me sempre com as palavras dos jornais, Assim é. (SARAMAGO, 1988, p.400).

Lídia era o único caminho possível que reconectaria o alienado Reis com a realidade histórica do seu tempo através de seus questionamentos e posicionamentos políticos e sociais. O heterônimo, por sua vez, não apenas erige os jornais como fonte de verdades absolutas, mas também tenta trazer Lídia para o seu mundo: “Mas Ricardo Reis, ao mesmo tempo que, com um carinho desajeitado, ajuda Lídia a enxugar as lágrimas, vai argumentando, tentando trazê-la ao redil da sua própria convicção, e repete as notícias lidas e ouvidas” (SARAMAGO, 1988, p.400).

Tentar trazer Lídia para o seu mundo, para o “redil da sua própria convicção”, também significa dizer que o caminhar de Lídia, de musa à personagem, poderia ter sido levado ao mesmo lugar para qual Reis estava caminhando, que é o espaço literário, como afirma Cerdeira: “De musa à personagem, este é o seu caminhar, não facilmente vencido, pois sentia-se presa pelo olhar desrealizador de Reis, que pretendia trazê-la da realidade para a poesia” (CERDEIRA, 2018, p.196).

Ricardo Reis tem a sua origem no texto, seu espaço fundamental é o das poesias, é o papel, é a literatura. Assim como a sua origem é o literário, seu fim também será, pois não logrou o seu objetivo de afirmar-se vivo, como sujeito de sua história, decifrador de seu tempo e afastado da heteronímia.

A Lídia do mundo romanesco vai sendo construída com o decorrer da narrativa, afirmando-se como personagem, não como uma musa etérea e intocável. Questionadora, não aceita as verdades que Reis lê nos jornais e apenas replica. Ela tem ao seu lado o seu irmão, Daniel, que é quem lhe mostra outras verdades, o outro lado da história oficial.

Olhando para múltiplos pontos de vista – ou, nas palavras de Linda Hutcheon “uma pluralizante polivalência de pontos de vista” (HUTCHEON, 1991, p.206) – e mesmo sendo “quase uma analfabeta” (SARAMAGO, 1988, p.400) ela tem o discernimento, olhar crítico e equilíbrio que faltam a Reis e à Marcenda. Linda Hutcheon escreveu a respeito da múltipla visão que se pode ter do mesmo evento histórico: “O passado realmente existiu. A questão é:

como podemos conhecer esse passado hoje – e o que podemos conhecer a seu respeito?” (HUTCHEON, 1991, p.126).

O outro lado da verdade apresentado por Lídia rompe com a grande narrativa totalizante da história, dos jornais censurados pela ditadura e questiona o embasamento do conhecimento histórico no passado em si, visto que *O ano* foi escrito temporalmente distanciado dos fatos narrados em suas páginas<sup>18</sup>. Além disso, atua no sentido de subverter a visão histórica apresentada pelos jornais.

Assim, ideologicamente Lídia logrou o êxito que Reis não conseguiu, que era o de analisar aquilo que as informações de mundo que chegavam até ela. Isso permitia que ela questionasse e tomasse consciência do sentido histórico e social de seu tempo.

É importante ressaltar que os fatos históricos presentes nos jornais são apresentados por uma ótica ideologicamente direcionada, que no caso é a ditadura salazarista, que aumentou a repressão e a censura a partir da fracassada tentativa de golpe do movimento de 26 de agosto, tentativa de golpe da qual já falamos anteriormente.

Exemplo de fato histórico vinculado aos jornais que o romance, com suas fronteiras ofuscadas entre o ficcional e o histórico e formam o labirinto histórico, apresenta é a passagem do Graf Zeppelin sobre os céus de Lisboa, que ocorreu em 1936 e causava o deslumbramento entre os portugueses:

Foi neste momento que Lídia apareceu à porta do quarto, de mangas arregaçadas, a querer saber, Viu ontem o balão, Qual balão, O zepelim, passou mesmo por cima do hotel, Não vi, mas estava vendo agora, na página aberta do jornal, o gigantesco, adamastórico dirigível, Graf Zeppelin [...] Tão grande, ai ainda parece maior que ao natural, e aquela cruz que leva atrás, Chamam-lhe gamada, ou suástica, É feia, Olha que já houve muita gente que a achava a mais bonita de todas, Parece uma aranha, Havia religiões no oriente para quem esta cruz representava a felicidade e a salvação, Tanto, Tudo, Então por que é que a puseram no rabo do zepelim, O dirigível é alemão, e a suástica é hoje o emblema da Alemanha, Dos nazis, Que é que tu sabes disto, Foi meu irmão que me contou, O teu irmão marujo, Sim, o Daniel, não tenho outro (SARAMAGO, 1988, p.290-291).

Lídia não se reserva e dá a sua opinião a respeito do símbolo alemão, dizendo que a suástica na cauda do Graf Zeppelin é feia e que seu conhecimento acerca do nazismo não vem através dos jornais, mas pelo seu irmão Daniel, que é para ela como um professor que sempre lhe mostra o outro lado da história, a perspectiva que os jornais filtrados pela censura não mostravam e outras pessoas não falavam.

---

<sup>18</sup> Retornaremos para essa questão mais a frente, pois faz-se necessário falar da distância temporal entre os acontecimentos narrados no romance e a historiografia.

A suástica, que simbolizava em algumas religiões orientais a alegria e a salvação, faz-nos voltar a imagem do ditador como um salvador, que em *O ano* é também evidenciado aos leitores através das notícias do jornal, que, nessa ocasião, era lido por Reis para que Fernando Pessoa informe:

chegou-me a curiosidade de saber as últimas notícias [...] Hitler, presente de Deus à Alemanha, foi o homem providencial, o culto por ele está acima das divisões confessionais [...] E Von Schirach vai mais longe, afirma que se a juventude amar Hitler, que é o seu Deus, se se esforçar por fielmente o servir, cumprirá o preceito que recebeu do Padre Eterno” (SARAMAGO, 1988, p.284-285).

Nessa conversa, Ricardo Reis também fala sobre a notícia do aniversário de Hitler para o espectro de Fernando Pessoa, que logo responde: “Não acho que a notícia seja importante, Porque não é alemão, se o fosse seria menos desdenhoso” (SARAMAGO, 1988, p.285).

Frases que reiteram o exemplo e superioridade da Alemanha nazista em relação a Portugal, que era figurante no espetáculo do mundo<sup>19</sup>, também podem ser observadas nas páginas da narrativa: “Claro que na Alemanha o povo é outro [...] devíamos era aprender com os ditos alemães [...] quem me dera ser alemão” (SARAMAGO, 1988, p.262-263), “viva pois a elite francesa, enquanto não aprendermos a dizer melhor em alemão [...] Porventura com vistas a essa aprendizagem se decretou a criação da Mocidade Portuguesa” (SARAMAGO, 1988, p.372).

A isso vincula-se o nacionalismo exacerbado e a histeria coletiva, que, de acordo com Cerdeira, era causada pelo “massacre ideológico”, que no caso alemão chega ao ápice:

Olhar como aclamam Hitler na Wilhelmplatz, ouvir como imploram, apaixonados, Queremos ver o Führer, Führer sê bom, Führer aparece, gritando até enrouquecerem, com os rostos cobertos de suor, as velhinhas de brancos cabelos chorando lágrimas de ternura, as férteis mulheres palpitando em seus túrgidos úteros e ofegantes seios, os homens, duríssimos de músculos e vontades, todos clamando, até que o Führer vem à janela, então o delírio rebenta os últimos diques, a multidão é um grito só, Heil, assim vale a pena, quem me dera ser alemão. (SARAMAGO, 1988, p.263)

Anos mais tarde, esse nacionalismo e histeria culminariam nas atrocidades cometidas pelo regime nazista. Não existem referências ao futuro extermínio ou ao racismo praticado pelo nazismo na narrativa de *O ano*, que prefere, segundo Cerdeira, mostrar a ideia da raça pura alemã a partir de um “comentário aparentemente inócuo” (CERDEIRA, 2018, p.124) a respeito do que pensariam os operários da Frente Alemã do Trabalho:

---

<sup>19</sup> “mas somos menos que terceiras figuras no grande palco do mundo, o mais que conseguimos chegar é à comparsaria, à figuração” (SARAMAGO, 1988, p.263).

Porque vem descendo uma fila de carros eléctricos apinhados de gente louca de cabelo e rosada de pele, são alemães excursionistas, operários da Frente Alemã do Trabalho, quase todos vestidos à moda bávara [...], que irão dizer da nossa civilização portuguesa esses trabalhadores arianos, filhos de tão apurada raça, que estarão eles pensando agora mesmo dos labregos que param para os ver passar, aquele homem moreno, de gabardina clara, estes dois de barba crescida, mal vestidos e sujos (SARAMAGO, 1988, p.218)

Reis mostra-se simpaticista dessa imagem alemã a ser seguida – “quem me dera fosse alemão” (SARAMAGO, 1988, p.263) –, diferentemente de Lúcia que nada contra a correnteza da grande massa populacional alienada.

Assim, é uma voz contrária que não apenas não se agrada com a suástica e acha-a feia, mas também, por sua vontade, não permitiria que seu filho um dia participasse da Mocidade Portuguesa, movimento inspirado na Juventude Hitlerista que estava em visita a Portugal:

Como amostra do que virá a ser a nossa juventude patriótica, irão a Berlim, já fardados, os representantes da MP [...] Filho meu, diz Lúcia a Ricardo Reis, não entra em semelhantes comédias, e com estas palavras teríamos principiada uma discussão daqui a dez anos, se lá chegássemos. (SARAMAGO, 1988, p.372-373).

Sobre esse filho que ela terá com Reis falaremos ainda neste capítulo, no momento ressaltamos o fato de que Lúcia não era intelectual, como era Reis, nem foi educada com os preceitos patriarcais desejados pela ditadura militar, como Marcenda, mas, de acordo com Cerdeira, Lúcia tem a segurança de alguém que aprendeu sobre a vida no espetáculo diário de um artista de picadeiro, tendo o equilíbrio que faltava a Ricardo Reis ou a Marcenda (CERDEIRA, 2018, p.197).

Lúcia, mesmo sendo paradoxal às musas interlocutoras textuais de Reis, é responsável por causar grandes tremores:

entretanto levantando-se e para sossegá-la pusera-lhe a mão no braço, sentia a cetineta da manga, o calor da pele, Lúcia abaixou os olhos, depois deu um passo para o lado, mas a mão acompanhou-a, ficaram assim alguns segundos, enfim Ricardo Reis largou-lhe o braço, e ela agarrou e levantou a bandeja, as porcelanas tremiam, parecia que se estava dando um abalo de terra com o epicentro neste quarto duzentos e um, mais precisamente no coração desta criada [...] mas a ele o que lhe vale é não ter de transportar nenhuma bandeja com louça, então saberia como podem tremer igualmente as mãos de um hóspede (SARAMAGO, 1988, p.86).

Reis já estava desestabilizado desde o momento que viu Lúcia pela primeira vez, fato que, como já falado anteriormente, o levou a compor uma redondilha maior, e nesse momento ao tocá-la tremer, assim como Lúcia tremia. Logo o labirinto é anunciado pelo narrador: “São assim os labirintos, têm ruas, travessas e becos sem saída, há quem diga que a mais segura

maneira de sair deles é ir andando e virando sempre para o mesmo lado, mas isso, como temos obrigação de saber, é contrário à natureza humana” (SARAMAGO, 1988, p.86).

Mais à frente do excerto acima, o romance apresentará o “pensamento que vai se pensando” de Ricardo Reis, em que ele assiste o desenrolar de um fio por caminhos e corredores ignotos, e que no final está Marcenda vestida de noiva (SARAMAGO, 1988, p.102-103).

Vestida de noiva pois foi criada pelo pai dentro da moral e dos bons costumes, imagens conservadoras de uma estrutura patriarcal que o regime ditatorial prezava. Não tornaremos a falar disso, mas não deixamos de notar que o labirinto que trata de Marcenda leva ao casamento, enquanto o de Lídia tem apenas voltas e mais voltas para o mesmo lado com a intenção de achar a saída mais segura, mesmo que isso seja contrário à natureza humana.

Podemos inferir que a diferença entre um labirinto e outro seja por conta do tipo de relacionamento que Reis tinha com as duas mulheres. Como já falado anteriormente, Marcenda não dá grandes passos longe da supervisão paterna e o máximo que ocorre entre ela e Reis é um beijo. Além disso, o casamento evoca a virtude prezada pelo patriarcado e pelo governo<sup>20</sup>.

Lídia, por sua vez, entrega-se por inteira, é submissa, se deixa ser apalpada e desperta em Reis intensos desejos sexuais. Seguem dois trechos que corroboram o que acabamos de dizer, primeiramente de Marcenda:

Marcenda sobe o último lanço [...] ela entrou, eu fecho a porta, nenhum de nós disse ainda uma palavra. Ricardo Reis pega-lhe na mão direita, não para a cumprimentar, apenas quer guiá-la neste labirinto doméstico, *para o quarto nunca, por impróprio*, para a sala de jantar seria ridículo, em que cadeiras da comprida mesa se sentariam, um ao lado do outro, defronte, e aí quantos seriam, inúmeros ele, ela decerto não única, seja então para o escritório (SARAMAGO, 1988, p.248, itálico nosso).

Reis não quer levá-la para seu quarto por ser inapropriado, atitude que evoca novamente a questão da moral e dos bons costumes do patriarcado. Por outro lado, com Lídia ocorre o oposto:

Não te queres deitar, Prometi à minha mãe que ia lá almoçar, se me deito chego atrasada, Só um bocadinho, vá, depois deixo-te ir, *a mão de Ricardo Reis desceu até a curva da perna, levantou a saia, passou acima da liga, tocou e acariciou a pele nua*, Lídia dizia, Não, não, mas começava a ceder, tremiam-lhe os joelhos, foi então que Ricardo Reis percebeu que o seu sexo não reagia, que não iria reagir (SARAMAGO, 1988, p.291, itálico nosso).

<sup>20</sup> “Deus, Pátria, Família” (A LIÇÃO DE SALAZAR, 2012)

Reis não se furta a passar a mão em Lúdia, atitude que se repete várias vezes. Lúdia também não se furta de se entregar ao prazer, deita-se com Reis sem receio de comentários que possam ser feitos referentes a isso.

Lúdia sente-se feliz, mulher que com tanto gosto se deita não tem ouvidos, que as vozes maldigam sobre os saguões e quintais, a ela não lhe podem tocar, nem os maus-olhados, quando na escada encontra as vizinhas virtuosas e hipócritas [...]. A Lúdia que está amigada com o Ricardo Reis, ou, Conheces a Lúdia, aquela que é amante do Ricardo Reis, se dela alguma vez se vier a falar será assim, O Ricardo Reis tinha uma mulher-a-dias bem boa, para todo o serviço, ficava-lhe barato. (SARAMAGO, 1988, p.308).

Ao mesmo passo que serve Ricardo Reis como uma mulher-a-dias, também é servida na cama. As vizinhas que falarão mal disto, falarão que Lúdia não é virtuosa, porventura por não se guardar para um casamento como a sociedade patriarcal esperava, serão chamadas pelo narrador de hipócritas.

As fofocas das vizinhas de Reis no Alto de Santa Catarina e as fofocas dos funcionários do Hotel Bragança são o máximo que esse relacionamento será conhecido, não haverá juras de amor, não haverá “presentes, meias, um anelzito, coisas próprias para quem tem vida de servir” (SARAMAGO, 1988, p.99).

Sobre isso, Cerdeira diz que Lúdia não exige dessa relação afetiva mais do que lhe é dado ou mais do que se sente capacitada a conquistar. No entanto ela garante a si mesma a liberdade de se expor, de dialogar e de contestar (CERDEIRA, 2018, p.196).

Assim, Lúdia não exige que Reis a reconheça como amante ou amiga, mas não deixa de chorar sem saber se chorava por sua morte ou pelos mortos de Badajoz:

Depois, na cozinha, enquanto lava a louça suja acumulada, desatam-se-lhe as lágrimas, pela primeira vez pergunta a si mesma o que vem fazer a esta casa, ser a criada do senhor doutor, a mulher-a-dias, nem sequer a amante, porque há igualdade nesta palavra, amante, amante, tanto faz macho como fêmea, e eles são iguais, e então já não sabe se chora pelos mortos de Badajoz, se por esta morte sua que é sentir-se nada (SARAMAGO, 1988, p.404.)

O relacionamento dos dois nunca saiu para fora de quatro paredes, sempre em espaços internos e conhecido apenas por pessoas que comentavam ou falavam mal disso. Além do mais, é Lúdia quem sempre toma posicionamento e vai atrás de Reis.

Lúdia faz correr o espanador pelos móveis [...] *Se eu puder venho esta noite, disse Lúdia*, e ele não respondeu, parece-lhe impróprio o aviso, e estando ali tão perto a rapariga da mão paralisada, a dormir inocente dos *segredos nocturnos deste corredor e do quarto ao fundo*, mas calou-se, não foi capaz de dizer, Não venhas, já a trata por tu, naturalmente. Saiu Lúdia. (SARAMAGO, 1988, p.98, *itálico nosso*).



Como podemos ver, Lídia não se importa em ir atrás de Reis, que ainda nesse momento do excerto acima estava no Hotel Bragança e mais próximo do molde heteronímico em que fora criado e, por isso, ainda se censura por estar se envolvendo com a camareira do hotel.

Citamos aqui outra personagem de Saramago que carrega em suas costas a história de gerações passadas que foram silenciadas pelo Estado, pela opressão da igreja, pelo poder de homens donos de grandes latifúndios, gerações passadas que tiveram que aprender a sobreviver, aprender a lutar contra as amarras do Estado, lutar contra a opressão da igreja, aprender a lutar pela sua terra: Maria Adelaide Espada, de *Levantado do chão* (SARAMAGO, 1980).

Ela, assim como Lídia, se faz participante da história, não se limita a ser uma atriz coadjuvante no palco onde homens assumem o papel principal. Ela assume o protagonismo da história, é a esperança de mudança de gerações passadas e inaugura um novo ciclo onde mulheres, junto com todos os marginalizados se levantam do chão.

Do relacionamento de Lídia e Reis nascerá um filho, que ela decide criar sozinha, sem medo e, como citado previamente, por sua vontade não fará parte da Juventude Portuguesa. Gerar um filho em um período tão sombrio, como foi 1936, faz-nos evocar a esperança de um futuro diferente que essa criança pode simbolizar.

A respeito desse filho, fruto do relacionamento entre Lídia e Reis, saberemos que morrerá na guerra colonial, o que será, segundo Cerdeira, a concretização de um poema pessoano (CERDEIRA, 2018, p.197) que está nas páginas do romance em uma de suas intertextualidades (SARAMAGO, 1988, p.403). Ele nascerá em 1937, fará parte da Mocidade Portuguesa a contragosto de Lídia, aos seus vinte e três/ vinte e quatro anos ele estará caído no plaino e traspasado por balas, filho único<sup>21</sup>.

O filho de Lídia não alude apenas a esperança de um futuro diferente, mas também metaforiza toda a tenacidade que Lídia tem, uma mulher que vive não às margens dos rios, como idealizava Reis – idealização que só se confirma em suas odes –, mas às margens da sociedade e luta para sobreviver no ano que morre Ricardo Reis, sobreviver nos anos seguintes, sobreviver diariamente.

E ela faz parte desses que não se herdam nem dominam e só deixam como herança a tenacidade na luta diária, cumprida em silêncio até o dia que se puderem levantar do chão. É ela a espera fecunda que se metaforiza no filho que assume sem ajuda nem divisão de tarefas e de responsabilidades. (CERDEIRA, 2018, p.197).

---

<sup>21</sup> “No plaino abandonado / Que a morna brisa aquece, / de balas traspasado / – Duas, de lado a lado –, / jaz morto, e arrefece.” (PESSOA, 1926).

Trabalha duramente no Hotel Bragança, local onde é sobrecarregada pelo trabalho com as “ordens e logo contra-ordens” (SARAMAGO, 1988, p.215) do gerente Salvador. Chega, inclusive, a ser assediada por ele que, como uma vingança por não punir Lúdia pelo envolvimento que teve com Reis no hotel, olha para a “redondez das nádegas” (SARAMAGO, 1988, p.216), abuso que deveria ser consentido ou ela seria demitida.

Mesmo com a sobrecarga e com o abuso, ela não foge ao trabalho e faz tudo o que lhe é ordenado. É por conta da sua classe social – classe trabalhadora, camada inferior à camada de Reis e Marcenda – que o romance entre ela e Reis se torna inadequado, principalmente para ele, que se recrimina por ter tocado Lúdia por alguns segundos.

(Lúdia) Entrará na copa e pousará a louça, a mão pousará no lugar onde a outra esteve, gesto delicado que há-de parecer impossível em pessoa de tão humilde profissão, é o que estará pensando quem se deixe guiar por ideias deitas e sentimentos classificados, como talvez seja o caso de Ricardo Reis que neste momento se recrimina acidamente por ter cedido a uma fraqueza estúpida, Incrível o que eu fiz, uma criada (SARAMAGO, 1988, p.86)

O romance inadequado, impedido pelas classes sociais distintas, é mais um motivo para que esse relacionamento seja mantido em segredo, motivo para que Lúdia fosse punida por Salvador – “Salvador irrita-se por não ter punido a imoralidade logo à nascença da suspeita ou quando se tornou facto público e notório” (SARAMAGO, 1988, p.215-216) –, motivo que levou o gerente a fazer o desagravo e olhar para as nádegas de Lúdia.

Ela é, então, a representante da classe pobre e oprimida, daqueles que estão às margens da sociedade, não foram beneficiados pelo governo ditatorial, como a classe burguesa da qual Marcenda fazia parte, e esperavam por milagres e donativos aglomerando-se pelas ruas lisboetas. Assim sendo, este labirinto sentimental que envolve Reis, Marcenda e Lúdia também é um labirinto político-social em que Reis tem dois caminhos possíveis: a hóspede e a criada, a rica e a pobre.

Por fim, Lúdia não é a musa que se senta à beira do rio com flores ao seu regaço e, sentindo-se dividida entre a verdade de Reis e a verdade de Daniel, opta pela verdade de seu irmão e professor:

Quando Lúdia, concluídos os seus trabalhos domésticos, entrou no escritório, Ricardo Reis tinha o livro fechado sobre os joelhos. Parecia dormir. 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. (SARAMAGO, 1988, p.404).

Ela escolheu aquilo que, com discernimento e equilíbrio, consegue observar e ler no triste espetáculo do mundo, ela escolhe não voltar para o livro e, com isso, deixa branca a página que estava escrita, optando pelo engajamento e seguido o exemplo do irmão.

Portanto, Lídia preferiu fazer-se, ao invés de ser feita, se inscreveu na história, não foi escrita por um poeta, preferiu seguir seu caminho e carregar um fruto que não será abortado. Lutará todos os dias para sobreviver não à beira do rio a espera de ver passar-se a si mesma, mas sim às margens da sociedade, ao lado dos oprimidos.

O labirinto sentimental não será logrado por Ricardo Reis, que não será redimido, nem completará a sua jornada de heterônimo à personagem, que só seria completada caso ele tivesse seguido o fio de Ariadne que o levasse a ser agente da história. Da mesma maneira que Ricardo Reis não concluirá sua travessia, Marcenda também não concluirá a sua e murchará na história, murchará oprimida pelo pai.

Para finalizar, Lídia, de maneira oposta a Reis e Marcenda, completará sua jornada e não retornará para as odes do heterônimo alcançando, assim, a redenção. Ela foi capaz de dar o salto necessário para transcender a condição de mera musa para personagem, fazendo parte do grupo de pessoas que não murcharão na história e, conforme a intertextualidade, tema do nosso próximo capítulo, presente na última frase do romance, são esperadas pela terra: “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” (SARAMAGO, 1988, p.428).

Lídia não é nada, nunca será nada e não pode querer ser nada, mas carrega em si todos os sonhos do mundo e toda tenacidade que Reis e Marcenda não têm, ela seguirá a sua vida até o momento que poderá levantar-se do chão.

#### **4 AQUI O MAR ACABA E A TERRA PRINCIPIA. AQUI, ONDE O MAR SE ACABOU E A TERRA ESPERA**

Michel Foucault, em *A arqueologia do saber* (2008), afirma que as divisas de um livro não são inflexivelmente delimitadas, pois “além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede” (FOUCAULT, 2008, p.26).

Isto é, um livro contém não apenas o que ele próprio diz, mas também se relaciona com outros livros, com outras ideias, com outros momentos da história e do pensamento humano. Ele intrinsecamente está ligado em uma teia de conexões intertextuais e interdiscursivas que influenciam, são influenciadas e moldam significados. Por conta disso, a real compreensão de um livro não pode ser limitada apenas ao seu conteúdo, mas deve levar em consideração um contexto amplo.

Nesse sentido, Linda Hutcheon afirma que uma obra literária não pode ser considerada original, pois, se fosse, não teria sentido algum para os leitores, que só reconhecerão discursos anteriores e somente a partir deles é que poderão dar sentido ao que estão lendo. A incorporação desses intertextos e discursos anteriores é responsável tanto pela estruturação textual, quanto pela demarcação histórica que a ficção pós-moderna apresenta (HUTCHEON, 1991, p.165-166).

A presença de intertextualidades em *O ano* é fundamental, pois elas serão bases construtivas do romance, que revisita não apenas a história factual portuguesa, mas também a história literária, estabelecendo um diálogo com obras de Álvaro de Campos, Fernando Pessoa, Camões, Borges etc.

A partir disso, depreendemos que o labirinto intertextual de *O ano* é multicursal e estabelece conexões com a história, com a história da literatura, com a filosofia e com outras artes que o romance se constrói.

Ressaltamos que não estamos vendo o romance como um “objeto fechado, auto-suficiente e autônomo que obtêm sua unidade a partir da inter-relação formal de suas partes” (HUTCHEON, 1991, p.164), pois isso vai contra a própria noção do pós-modernismo que, ironicamente, incorpora o passado textual através da paródia, questionando a própria noção sobre a obra de arte.

Julia Kristeva, a partir das noções bakhtinianas de polifonia, dialogismo e heteroglossia, desenvolveu a teoria da intertextualidade, que aborda a pluralidade de textos dentro e por trás de qualquer outro texto em específico.

A partir dessa teoria, o foco crítico é desviado do sujeito, para a ideia de produtividade textual, fazendo com que a noção de autor como uma fonte original e originadora do texto fosse questionada.

Conforme Barthes e Riffaterre, a intertextualidade foi definida sendo responsável por substituir “o relacionamento autor-texto, que situa o locus do sentido textual dentro da história do próprio discurso [...]. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância” (HUTCHEON, 1991, p.166).

De acordo com Ventura, a análise das intertextualidades presentes em *O ano* tem vital importância para a completa fruição da obra, sendo elas elementos de base construtiva da obra (VENTURA, 2006). Obviamente que não pretendemos explorar todas as intertextualidades que *O ano* possui, pois acreditamos que esse tema mereceria um trabalho exclusivo para isso e, além disso, o nosso é o labirinto histórico presente na obra.

A ficção pós-moderna incorpora não apenas os intertextos da literatura e da história, mas também tudo aquilo que pode fornecer intertextos culturalmente significativos, abrindo um leque de textos que podem ser apropriados.

Os intertextos como, por exemplo, texto jornalístico, romances, epopeias, poemas, filmes e anúncios que estão presentes em *O ano* fazem parte do labirinto intertextual da obra, que deixa ao leitor o encargo de não apenas identificar os intertextos, mas também interpretá-los e dar significados a eles.

Além disso e conforme aponta Reed Doob, esse complexo labirinto intertextual também é uma metáfora que evidencia uma característica (REED DOOB, 1990, p.65), que, nesse caso, é a habilidade e a inteligência artística de Saramago, o construtor do labirinto que irá se manifestar no texto através do narrador e não apenas guiará o leitor pelas intertextualidades da obra, mas também – e principalmente – direcionará ideologicamente o seu leitor.

Saramago diz, como veremos adiante, que todos os caminhos portugueses dão em Camões, uma figura que ganha relevância no romance e indica uma revisitação da história literária portuguesa, que se dá através de apropriações, paródias, alusões literais etc. em um discurso literário que intensifica as relações do presente com o passado que está sendo revisitado.

Assim, nesse capítulo analisaremos alguns dos intertextos que correspondam com o labirinto histórico e, principalmente, no subcapítulo “Herbert Quain e Ricardo Reis, Borges e Saramago: Quain, Quem?”, falar sobre o papel do leitor que, como um detetive, lê o romance em busca de pistas e pontas soltas a fim de dar significados ao que está lendo.

Compreendemos que a completa compreensão dos intertextos presentes no romance oferece ao leitor um convite para explorar os diversos caminhos e conexões entre o labirinto intertextual e o labirinto histórico.

Deste modo, levando em consideração o labirinto intertextual presente em *O ano* e o papel do leitor diante do labirinto histórico de sua própria época, percebemos a importância da interação ativa entre a narrativa do romance de Saramago e o leitor. Da mesma maneira que a personagem Ricardo Reis está dentro do labirinto histórico de 1936 em busca de uma saída, o leitor também está inserido no labirinto histórico do seu tempo.

O leitor é desafiado a caminhar pelas intertextualidades dentro do romance, a compreender nuances e referências que compõem a narrativa, e, a partir disso, compreenda o sentido histórico de sua própria realidade, permitindo questionar e tomar consciência de uma história que, muitas vezes, é escrita arbitrariamente.

Para finalizar, o leitor que, de fato, empreenda um movimento objetivo em sua realidade indo contra os Minotauros da realidade, não apenas se faria participante da história, mas também teria a sua redenção alcançada.

#### 4.1 ENTRE AS PÁGINAS DA HISTÓRIA, UM DEAMBULAR LITERÁRIO

Em *O ano*, as intertextualidades desse labirinto textual começam logo nas primeiras páginas. Na epígrafe, antecipando a inércia de Ricardo Reis, temos a citação de três fragmentos textuais outorgados, respectivamente, a Ricardo Reis, Bernardo Soares e Fernando Pessoa.

Os intertextos são provenientes de *Livro do desassossego*: “Escolher modos de não agir foi sempre a atenção e o escrúpulo da minha vida” (PESSOA, 2013, p.167); *Páginas íntimas e de Auto-interpretação*: “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” (PESSOA, 1966, p.95); e um verso de um poema que retornará constantemente na leitura do romance e marcará o que é ser sábio para Ricardo Reis: “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo” (SARAMAGO,

1988, p.6). De acordo com Grossegeesse, essas intertextualidades, juntamente com *Os Lusíadas*, são “velhos conhecidos” (GROSSEGESSE, 2003, p.111) de leitores eruditos.

As três citações demarcam as características que o leitor verá em Ricardo Reis no decorrer da narrativa: a sabedoria contemplativa do pré-guerra; a sua busca pela inércia e passividade evitando todo e qualquer engajamento; a questão da sua existência após a morte de seu criador, Fernando Pessoa; e, para finalizar, o afastamento da heteronímia. Pontos que já abordamos anteriormente.

O início do romance traz, em sua primeira frase “Onde a terra se acaba e o mar começa” (SARAMAGO, 1988, p.7), a inversão do verso camoniano de *Os Lusíadas*: “Aqui o mar acaba e a terra principia” (CAMÕES, 2018, p.170). Essa inversão cumpre o objetivo de inaugurar o tempo de terra para Ricardo Reis e para Portugal, pois o mar não pode mais fornecer material para uma nova epopeia e toda a glória e heroicidade portuguesa estão no passado. Resta, então, para Portugal e para Reis redescobrir a terra.

O verso camoniano invertido se torna significativo, pois demarca a revisitação literária da história portuguesa que está sendo iniciada e irá percorrer textos literários de diversos autores como Pessoa, Campos, Reis, Caeiro etc. Os textos desses autores incorporados ao discurso romanesco inauguram um novo texto em que ecoam vozes do passado literário.

Inverter o verso camoniano e inaugurar a terra demarca a viagem antiépica feita por Reis e a “mudança radical” (BAKHTIN, 2002, p.406) que é passar do mundo épico para o romanesco, pois, de acordo com Bakhtin (BAKHTIN, 2002, p.401), o romance é o único gênero inacabado e em constante evolução e contato com o presente.

Por este motivo, é o único gênero capaz de demonstrar aos leitores de maneira sensível e perspicaz o dever da própria realidade. Em outras palavras, é o único gênero que pode evidenciar o tempo de terra que estava sendo inaugurado, longe do “passado heroico nacional”, “longe do mundo dos pais e ancestrais [...] dos primeiros e dos melhores” (BAKHTIN, 2002, p.405).

Falando de maneira mais clara, o verso invertido anuncia a mudança radical que Saramago, o exímio construtor desse labirinto, está realizando do gênero épico e heroico para o romanesco, de *Os Lusíadas* para *O ano*.

Entrando em confluência com o labirinto histórico, Saramago está demarcando não apenas a viagem antiépica de Ricardo Reis, mas também simboliza a significativa mudança para Portugal como nação, que agora se vê carente da capacidade de retirar da vastidão do mar os elementos épicos que outrora definiram sua identidade nacional.

Assim, o romance de Saramago, com os labirintos intertextual e histórico, é capaz de retratar a evolução e fluidez da realidade portuguesa e seu novo “tempo de terra”, que está distante do passado heroico. Um distanciamento do “passado heroico nacional”, do “mundo dos pais e ancestrais [...] dos primeiros e dos melhores” (BAKHTIN, 2002, p.405) que significa o início do romance e o início da busca por uma nova identidade, tanto para o personagem Ricardo Reis, quanto para a nação portuguesa.

Para Reis a redescoberta da terra é acentuada pelo fato dele ser praticamente um emigrante desembarcado no porto de Lisboa. A redescoberta da terra levará à descoberta de si, de sua identidade e existência, livre do seu criador, livre da heteronímia em uma pseudo existência, tema já referido anteriormente.

Ricardo Reis não conseguiu firmar a sua existência no contexto histórico e político de 1936. A sua origem é o papel, a poesia, a literatura, o texto. Do mesmo modo que a sua origem é o papel, seu destino é o papel, são as páginas dos livros, é a literatura. Assim, o seu existir ocorre somente nas poesias, do mesmo modo que as suas musas idealizadas, que só existem nos livros e nos textos.

O deambular da personagem Ricardo Reis pelas ruas lisboetas será tanto físico, quanto literário, pois é em seus passeios que ele encontrará referências literárias. Magistralmente os intertextos serão incorporados à narrativa do romance como um amálgama, de modo que Cerdeira afirma ser uma “cola” que não deixa “fissura visível nesse emaranhado de registros poéticos de natureza diversa que são a prosa e a poesia” (CERDEIRA, 2018, p.158).

Ainda de acordo com Cerdeira, o texto poético se faz presente no romance a partir da alusão “direta e consciente do personagem à sua produção anterior” (CERDEIRA, 2018, p.158). Isso ocorre pela primeira vez quando Ricardo Reis conhece Lídia no Hotel Bragança:

Sorrindo vai buscar à gaveta os seus poemas, as suas odes sáficas, lê alguns versos apanhados no passar das folhas, E assim, Lídia, à lareira, como estando, Tal seja, Lídia, o quadro, Não desejemos, Lídia, nesta hora, Quando, Lídia, vier o nosso outono, Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira-rio, Lídia, a vida mais vil que a morte, já não resta vestígio de ironia no sorriso, se de sorriso justificam o nome de dois lábios abertos sobre os dentes (SARAMAGO, 1988, p.45).

Os intertextos, que continuarão com o decorrer da narrativa serão aludidos diretamente tanto pela personagem Reis, quanto pelo narrador:

E há papéis para guardar, estas folhas escritas com versos, datada a mais antiga de doze de junho de mil novecentos e catorze, vinha aí a guerra, a Grande [...] Mestre, são plácidas todas as horas que nós perdemos, se no perdê-las, qual numa jarra, nós pomos flores, e seguindo concluía, Da vida iremos tranquilos, tendo nem o remorso de ter vivido. Não é assim, de enfiada, que estão escritos, cada linha leva seu verso



obediente, mas desta maneira, contínuos, eles e nós, sem outra pausa que a da respiração e do canto, é que o lemos [...], passou mês e meio sobre tê-la escrito, ainda folha de pouco tempo, e diz, Vivem em nós inúmeros, se penso ou sinto, ignoro quem é que pensa ou sente, sou somente o lugar onde se pensa e sente, e, não acabando aqui, é como se acabasse, uma vez que para além de pensar e sentir não há mais nada. (SARAMAGO, 1988, p.20).

O narrador diz não apenas a data do poema mais antigo e do mais recente, mas também quais são os poemas. Além disso, esse narrador faz uma interferência na narrativa: “*eles e nós [...], é que o lemos* (nós, o narrador e o leitor)” (SARAMAGO, 1988, p.20, itálico nosso).

O narrador de *O ano*, “situa-se no presente da enunciação, diante do qual esse enunciado relativo ao ano de 1936 é já um passado que permite observação, análise e crítica” (CERDEIRA, 2018, p.147).

Situando-se no presente da enunciação, o narrador já conhece o processo histórico que as personagens do romance não possuem, exceto Fernando Pessoa que possui o conhecimento, mas não tem a possibilidade de intervir nesse processo histórico

Tendo esse conhecimento, o narrador deliberadamente faz intromissões no decurso da narração, manifestando suas opiniões, e convida o leitor a participar da ação, como é o caso acima em que, metalepticamente, o leitor é interpelado pelo narrador através do “nós” que informa que não irá interferir novamente, seguirá sem pausa a narração – e nós a leitura – da cena em que Reis guarda seus poemas.

Podemos observar que em *O ano*, o narrador busca estabelecer uma conversa com seus leitores. Esse fato denota a opinião contrária de Saramago, o arquiteto do labirinto intertextual que os leitores estão a ler e voz que está por trás do narrador, com relação à morte declarada do autor que é defendida por Roland Barthes em *A morte do autor*.

Para Saramago: “Um livro não está feito somente de personagens, de acontecimentos, de peripécias, de surpresas, de efeitos de estilo, de demonstrações ginásticas duma técnica Um livro é, acima de tudo, aquilo que nele possa ser encontrado e nele possa ser identificado como sendo o autor, o seu autor” (SARAMAGO, 1994).

Ou seja, Saramago é contrário ao apagamento da voz do autor e manifesta a sua voz em seus romances através dos seus narradores. Álvaro Cardoso Gomes, em seu texto *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo* (1993), destaca o posicionamento de Saramago a respeito do romance como um instrumento de resgate de classes desfavorecidas, e por esse motivo afirma: “sua escrita é peculiar por inventar um narrador fortemente comprometido com uma ideologia, que, na maioria das vezes, mais do

que apresentar os fatos, procura comentá-los, de modo a investir criticamente na realidade” (GOMES, 1993, p.34).

Podemos, então, nos referir ao narrador pelo termo utilizado por Norman Friedman: autor onisciente intruso. Para ele, a narração efetuada informa ao leitor “toda a amplitude de informações possíveis, sendo distintivos desta categoria os pensamentos e percepções do próprio autor; ele é livre não apenas para informar-nos as ideias e emoções das mentes de seus personagens como também as de sua própria mente” (FRIEDMAN, 2002, p.173).

As intromissões narrativas estabelecem um diálogo com os leitores e direcionam ideologicamente a leitura de *O ano*. Portanto, a voz narrativa torna-se um fio de Ariadne que apontará para o leitor as incongruências e arbitrariedades históricas que foram praticadas pelos Minotauros, pelas ditaduras ou, como veremos no último subcapítulo deste trabalho, pelos jogadores de xadrez que possuem o poder de vida ou morte de milhões, e o convida para refletir criticamente e buscar um entendimento significativo do passado e do presente enunciativo.

Desta maneira, o leitor seria interpelado a ter uma disposição oposta à de Ricardo Reis, que não se fez participante da construção histórica. Isto é, o leitor seria demandado a participar da construção história de seu próprio tempo.

O posicionamento do narrador, apesar de não aparecer de maneira explícita, revela-se de maneira irônica, pela triste constatação dos caminhos pelos quais a história está se direcionando ou, até mesmo, revelando os posicionamentos tendenciosos dos jornais falaciosos, que fazem parte das intertextualidades presentes em *O ano*. A respeito desse posicionamento irônico do narrador falaremos mais adiante.

Diferentemente do leitor, que é guiado ideologicamente pelo narrador, Ricardo Reis é bombardeado por diversas formas de discursos que podem ser, inclusive, contraditórios (CERDEIRA, 2018, p.125). Como exemplo desse bombardeamento, podemos citar os jornais portugueses e os refugiados espanhóis, que propagam um discurso ideológico similar aos jornais e se alinham com a ideologia salazarista.

Por outro lado, Lídia e Daniel propagam um discurso que tem o mesmo sentido do expresso pelo narrador, que é contrário ao regime. Diante desse emaranhado ideológico, Ricardo Reis deverá observar os discursos que chegam até ele, filtrar e julgar a fim de que possa encontrar um fio de Ariadne que o leve em segurança para fora do labirinto histórico no qual ele está.

Além dos intertextos e revisitações já referidas, a narrativa apresenta não apenas a intertextualidade e a retomada de *Tabacaria*, mas também efetua uma aproximação entre o

heterônimo Álvaro de Campos e a personagem Ricardo Reis, que ocorre através do sono e do cansaço que a personagem apresenta em momentos variados da narrativa, visto que não são características suas, mas de Campos<sup>22</sup>: “Vou para cima, estou cansado da viagem, foram duas semanas de mau tempo, se houvesse por aí uns jornais de hoje, questão de me pôr em dia com a pátria enquanto não adormeço” (SARAMAGO, 1988, p.24).

Posteriormente, o romance nos revela que Reis dormiu mal na noite anterior: “Ricardo Reis vai aos jornais, ontem tomou nota das direções, antes de se deitar, afinal não foi dito que dormiu mal, estranhou a cama ou estranhou a terra, quando se espera o sono no silêncio de um quarto ainda alheio” (SARAMAGO, 1988, p.31).

A aproximação articulada entre a personagem Ricardo Reis e o heterônimo Álvaro de Campos também se dá através do poema *Tabacaria*. Nesse aspecto, a personagem Ricardo Reis chega a assumir a própria posição física do eu lírico do poema:

Chegou-se Ricardo Reis à janela, afastou as cortinas, mas mal conseguia distinguir o que havia lá fora [...], o quiosque dos tabacos e aguardentes é uma ilha, o mundo soltou-se do cais, partiu à deriva. Recolhidos na porta duma taberna, do outro lado da rua, dois homens fumavam. Teriam já bebido, enrolaram os seus cigarros de onça, devagar, pausadamente, enquanto falavam sabe Deus de que metafísicas, talvez a chuva que não os deixava ir à vida, daí a pouco sumiram-se no escuro da taberna, se tinham de esperar, ao menos aproveitavam o tempo para mais um copo. Outro homem, vestido de preto e em cabelo, veio à porta sondar os astros, depois desapareceu também, deve ter-se chegado ao balcão, Encha, disse, entenda-se um copo, não um astro, o taberneiro não teve dúvidas. Ricardo Reis fechou a janela, apagou a luz, foi recostar-se, fatigado, no sofá (SARAMAGO, 1988, p.199)

No poema de Campos:

Janelas do meu quarto, /Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é/ (e se soubessem quem é, o que saberiam?) / Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente, para uma rua inacessível a todos os pensamentos, / Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa, / Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres, / Com a morte a pôr humanidade nas paredes e cabelos brancos nos homens, / Com o destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada. (PESSOA, 1944, p.1).

Tanto Reis, quanto o eu lírico do poema estão no quarto, defronte à janela olhando para os homens na tabacaria que estão falando sobre metafísicas, novamente referência ao poema de Campos. Como um sábio construtor desse labirinto intertextual, Saramago não apenas estabelece a conexão intertextual, mas também alude a perplexidade diante da vida cotidiana e da realidade.

---

<sup>22</sup> “O meu semi-heterônimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição” (PESSOA, 1935, on-line).

Nessa perspectiva, a janela torna-se um elemento constitutivo do labirinto histórico em que Ricardo Reis se encontra, pois ela se torna uma barreira entre a personagem e o mundo de fora. Essa barreira, a janela, impede que Reis tenha a compreensão completa e definitiva dos eventos que ocorrem na tabacaria, dos que ocorrem do outro lado da rua, dos que ocorrem em Lisboa e dos que ocorrem em Portugal.

A dicotomia entre a personagem Ricardo Reis e Álvaro de Campos também é utilizada para evidenciar a conexão entre ambos. De um lado o eu lírico de *Tabacaria* fala de seus sonhos – “Fui ao campo com grandes propósitos” (PESSOA, 1944, p.389) – e de outro, das impossibilidades de realizar seus sonhos – “Mas lá encontrei só ervas e árvores/ E quando havia gente era igual à outra” (PESSOA, 1944, p.389). De maneira mais clara, a ideia central é: “O mundo é para quem nasce para o conquistar e não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão” (PESSOA, 1944, p.390).

Seu mundo mental é cheio de sonhos, planos e projetos: “Conquistamos todo o mundo antes de nos levantar da cama” (PESSOA, 1944, p.391); porém não empreende nenhuma ação: “Mas acordamos e ele é opaco, / Levantamo-nos e ele é alheio, / Saímos de casa e ele é a terra inteira, / Mais o sistema solar e a Via Láctea e o indefinido” (PESSOA, 1944, p.391).

Para deixar de sonhar e conquistar é necessário agir, empreender uma ação e fazer com que os sonhos saiam do interior e sejam executados no exterior, mesmo que existam obstáculos para concretizá-los.

Além dos obstáculos externos, o eu lírico apresenta outra razão para a sua inércia, que é a busca pela verdade<sup>23</sup> estando no meio do caminho entre o real e o virtual, do mundo de seu quarto e do mundo de fora, oscilando entre a lealdade que deve à tabacaria do outro lado da rua e fora do seu quarto, e a sensação de que tudo fosse um sonho.

Sabe, porém, o eu lírico que não existe essa verdade buscada entre o real e o virtual: “Chego à janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta. / Vejo as lojas, vejo os passeios, vejo os carros que passam, / Vejo os entes vivos vestidos que se cruzam, / Vejo os cães que também existem, / E tudo isso me pesa como uma condenação ao degredo, / E tudo isto é estrangeiro, como tudo” (PESSOA, 1944, p.393).

Há também a cultura e a ideologia, que como um dominó e uma máscara tomam o lugar de sua identidade e o mantêm em um estado de embriaguez, submisso ao sistema:

Fiz de mim o que não soube, / E o que podia fazer de mim não o fiz. / O dominó que vesti era errado. / Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-

---

<sup>23</sup> “Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade, / Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer” (PESSOA, 1944, p.388).

me. / Quando quis tirar a máscara, / Estava pegada à cara. / Quando a tirei e me vi ao espelho, / Já tinha envelhecido. / Estava bêbado, já não sabia vestir o dominó que não tinha tirado. / Deitei a máscara e dormi no vestiário / Como um cão tolerado pela gerência / Por ser inofensivo / E vou escrever esta história para provar que sou sublime (PESSOA, 1944, p.394).

Assim, impotente em empreender mudanças e agir colocando em prática seus sonhos, o eu lírico deixa-se levar, como se estivesse às margens do rio observando passar a si próprio, acende um cigarro e saboreia-o enquanto a realidade plausível cai sobre si:

Acendo um cigarro ao pensar em escrevê-los / E saboreio no cigarro a libertação de todos os pensamentos. / Sigo o fumo como uma rota própria, / E gozo, num momento sensitivo e competente, / A libertação de todas as especulações / E a consciência de que a metafísica é uma consequência de estar mal disposto. / Depois deite-me para trás na cadeira / E continuo fumando. / Enquanto o destino mo conceder, continuarei fumando (PESSOA, 1944, p.396).

Ainda em uma relação com Campos, o vapor inglês que transportou a personagem Ricardo Reis novamente para Lisboa serve não apenas como um intertexto histórico que, na ficção, se torna como um elemento estrutural para a marcação da historicidade, como Linda Hutcheon aponta (HUTCHEON, 1991, p.163), mas também se torna um indício da relação entre Borges e *O ano*, pois o vapor tinha como ponto de partida “Buenos Aires onde o escritor argentino nascera” (GROSSEGESSE, 2003, p.111).

Além disso, ao escolher especificamente este navio para o retorno de sua personagem, Saramago efetua um certo jogo com a heteronímia pessoana, a

Posteriormente, *O ano* informará que Reis tomou conhecimento da morte de Fernando Pessoa justamente por Álvaro de Campos: “e Ricardo Reis leu, Fernando Pessoa faleceu Stop Parto para Glasgow Stop Álvaro de Campos, quando recebi este telegrama decidi regressar, senti que era uma espécie de dever [...] é como se, morto você, só eu pudesse preencher o espaço que ocupava” (SARAMAGO, 1988, p.77-78).

O jogo heteronímico que Saramago iniciou ao escolher o navio fabricado em Glasgow segue para a pseudo existência de Reis, que não apenas pensa ser capaz de assumir o lugar de Fernando Pessoa, mas também assume o lugar deixado por Álvaro de Campos, que voltou para Glasgow.

Sendo assim, Ricardo Reis tem em suas mãos um telegrama como prova de que Campos partiu para a cidade escocesa, deixando Lisboa livre para que ele ocupasse seu lugar. Além do mais, conforme já observamos, por vezes a personagem Ricardo Reis ocupa o lugar do eu lírico de *Tabacaria*, corroborando a aproximação entre a personagem e o heterônimo.

No que diz respeito a Ricardo Reis, ele é dividido entre a sua sabedoria contemplativa e toda a realidade caótica portuguesa e mundial que chegam até ele. Nesse contexto, tanto o sono e o cansaço, quanto a barba crescida e os “odores nocturnos” (SARAMAGO, 1988, p.54) que Reis apresenta são símbolos da vulnerabilidade incomum da sua personalidade tão estoica, conforme é criado por Fernando Pessoa. Ou seja, nem mesmo o poeta mais estoico, Ricardo Reis, conseguiria permanecer contemplativo diante da realidade política e histórica de 1936, como podemos ver na tentativa de revolta dos marinheiros:

Parece, tudo isto, um sonho. O Afonso de Albuquerque navega devagar, provavelmente foi atingido em algum órgão vital, a casa das caldeiras, o leme. O forte de Almada continua a disparar, parece o Afonso de Albuquerque que respondeu, mas não há certeza. Deste lado da cidade começaram a soar os tiros, mais violentos, mais espaçados, É o forte do Alto Duque, diz alguém, estão perdidos, já não vão poder sair. E é neste momento que outro barco começa a navegar, um contratorpedeiro, o Dão, só pode ser ele, procurando ocultar-se no fumo das suas chaminés e encostando-se à margem sul para escapar ao fogo do forte de Almada, mas, se deste escapa, não foge ao Alto do Duque, as granadas rebentam na água, contra o talude, estas são de enquadramento, as próximas atingem o barco, o impacte é directo, já sobe no Dão uma bandeira branca, rendição, mas o bombardeamento continua, o navio vai adernado, então são mostrados sinais de maior dimensão, lençóis, sudários, mortalhas, é o fim [...] Deste miradouro não há mais nada para ver (SARAMAGO, 1988, p.423).

Após observar o cruel bombardeamento ao navio rendido, Reis chora “lágrimas absurdas”, que só não é “duas vezes improvável” porque agora a personagem sabe que não é capaz de se manter alheio ao espetáculo do mundo:

Ricardo Reis [...] 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 àquele a quem já nada importa que um perca e outro vença* (SARAMAGO, 1988, p.424, itálico nosso).

Amargamente Reis chora incapaz de fazer algo a mais que isso, pois lhe custaria empreender um movimento objetivo e fazer-se participante da história. Apesar de se comprometer e ir atrás de informações de Daniel, ele se sente impotente para ajudar o irmão de Lídia além dos cuidados médicos: “vim só para ajudar em alguma coisa, como médico, Compreendo, senhor doutor, mas a Lídia não está, saiu assim que começaram os tiros e não voltou” (SARAMAGO, 1988, p.425).

Provavelmente Lídia saiu correndo para tentar salvar seu irmão, porém assistiu a morte dele às margens do rio. Fisicamente esta é a única margem de rio que cabe a ela, é o lugar que permite que ela veja outros que, assim como ela e seu irmão, são marginalizados

pela sociedade estão tentando se levantar do chão, tentativa que foi brutalmente frustrada mesmo após rendição.

Em outra margem de rio está Ricardo Reis, que não está mais alheio, mas permanece passivo e não é capaz de empreender uma ação objetiva e interventora no processo histórico. Ou seja, a personagem do final do romance não é a mesma do início, ele não permanece contemplativo, mas não consegue agir contundentemente, como fez Lúcia, Daniel ou outros marinheiros revoltosos.

A personagem busca *The God of the Labyrinth* em sua mesa de cabeceira, não para ler, visto que não enxerga nada além de “sinais incompreensíveis, uns riscos pretos, uma página suja” (SARAMAGO, 1988, p.427), mas para aliviar o mundo de um enigma. Ele parte com Fernando Pessoa, e aqui a terra espera.

De forma concisa, Saramago como o habilidoso construtor do labirinto intertextual, foi capaz de demonstrar, de maneira sensível e perspicaz, o tempo de terra que foi inaugurado com a viagem antiépica da personagem Ricardo Reis, que não apenas fará revisitações físicas da cidade de Lisboa, mas também revisitações literárias que serão primorosamente incorporadas na narrativa.

Para guiar o leitor nesse labirinto de intertextos, o narrador se fará presente e recorrentemente se mostrará e interpelará o leitor para o texto. Com isso, a voz do narrador direcionará ideologicamente o leitor, que poderá observar esse direcionamento através das suas ironias, das revelações sobre posicionamentos tendenciosos e desmitificando a figura de Salazar.

A personagem Ricardo Reis se verá diante de uma realidade não apenas obscura, típica de um labirinto que dificulta a locomoção, mas também alienante em que enfrentará seus dilemas internos. Ele aceitará a sua impotência, ou melhor dizendo, aceitará permanecer como uma personagem “desistente” (SARAMAGO, 1983, p.3) e não encontrará a redenção por meio dos intertextos.

Com a desistência da personagem de se fazer participante do processo histórico, resta ao leitor, que foi guiado ideologicamente, a reflexão acerca do seu próprio papel em sua própria realidade.

## 4.2 BROVIL E FREIRE GRAVADOR: ANÚNCIOS JORNALÍSTICOS MEDIADOS PELO NARRADOR

O leitor de *O ano* irá se deparar várias vezes com a personagem Ricardo Reis fazendo leituras dos jornais, que serão um dos meios pelos quais não apenas a personagem acompanhará o desenrolar da história, mas também o próprio leitor verá as referências históricas recuperadas dos jornais por Saramago em seu romance, fato que faz Roani destacar: “O jornal forneceu ao escritor uma série de dados factuais sobre o ano de 1936, proporcionando uma verdadeira encenação dos costumes de um mundo que não pertence mais à experiência da maior parte dos leitores do romance” (ROANI, 2003, p.156).

Além disso, entre os materiais preparatórios para a escrita de *O ano*, espólios deixados por Saramago, encontra-se uma agenda de 1983 retificada para corresponder com o ano de 1936. Nessa agenda estão presentes anotações diárias, frutos de suas leituras dos jornais do ano que viria a ser ficcionalizado, e que servirão como bases para a composição de *O ano*.

Dentre as anotações realizadas por Saramago e que posteriormente foram incluídas na narrativa, citamos as informações sobre boletins meteorológicos de Lisboa; espetáculos de teatro como, por exemplo, a peça *Ta mar*, de Alfredo Cortez; propagandas, como o Freire Gravador e Bovril; e grande quantidade de referências a eventos históricos, principalmente dos ocorridos em Portugal.

Ou seja, os jornais não apenas foram intertextualidades utilizadas na composição do labirinto textual de *O ano*, mas também foram fontes de outros intertextos como os anúncios de Freire Gravador, que é citado por Saramago no dia 8 de janeiro em sua agenda: “O Século = 7-1-1936, pag. 10 (anúncio de Freire Gravador)” (SARAMAGO, 1983), e Bovril, que foi citado no dia 12 de abril.

No romance, esses dois intertextos, Freire Gravador e Bovril, são, conforme dito anteriormente, intertextos culturalmente importantes para a construção do labirinto intertextual da narrativa. Esses intertextos incorporados funcionam como “uma marcação formal da historicidade” (HUTCHEON, 1991, p.163) e se tornam paródicas, visto que o trabalho artístico de Saramago faz com que, através das ironias, o passado seja questionado.

Ao mesmo passo, o autor, através do seu narrador, não apenas se faz notar, comenta e evidencia as imparcialidades do discurso jornalístico, mas também direciona ideologicamente o leitor. Assim, a escrita híbrida de *O ano*, que se faz histórica a partir do ficcional, questiona a noção de verdade histórica, dado que a história não é o registro transparente de verdades indiscutíveis.



Os jornais, meio de veiculação dessas propagandas, eram instrumentos que compunham a grande máquina ideológica do Estado Novo, que necessitava desse aparato para sustentar ideologicamente o regime através do louvor das suas qualidades, fazendo-as ser amplamente difundidas, e do ocultamento das suas falhas.

A respeito do discurso jornalístico de Portugal de 1936, Cerdeira afirma que era completamente “Parcial e tendencioso, [...] fundamental para criar em torno de qualquer fato histórico a aura que o mitifica e lhe garante respeitabilidade. É o que acontece com a ditadura salazarista” (CERDEIRA, 2018, p.133).

Nesse cenário, o anúncio do Bovril não apenas contrapõem ironicamente a imagem portuguesa que era pintada nos jornais com a realidade de grande parte da população que era pobre, analfabeta e passava fome, mas também cumprir o propósito de revelar todo o comprometimento que discurso jornalístico possuía com a ditadura.

Figura 1 – Anúncio Bovril<sup>24</sup>



Fonte: Anúncio Bovril. In: **Gazeta dos Caminhos de Ferro, Lisboa**, v.7º, n.1231, p.1-1, 1 abr. 1939. Disponível em:

[https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/GazetaCF/1939/N1231/N1231\\_master/GazetaCFN1231.pdf](https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/GazetaCF/1939/N1231/N1231_master/GazetaCFN1231.pdf).

Acesso em: 12 out. 2023.

O discurso comprometido é ironizado pelo narrador, que é atuante no sentido de revelar a censura aplicada aos jornais:

Lesse o governo com atenção suficiente os jornais sobre os quais todas as manhãs, tardes e madrugadas mandou passar zelosos olhares, peneirando outros conselhos e opiniões, e veria quão fácil é resolver o problema da fome portuguesa, tanto a aguda como a crónica, a solução está aqui, no Bovril, um frasco de Bovril a cada português, para as famílias numerosas o garrafão de cinco litros, prato único,

<sup>24</sup> Curiosamente, o anúncio do Bovril selecionado provém de um jornal que contém um anúncio da Mala Real Inglesa, companhia que transportou a personagem de Saramago novamente para Lisboa.

alimento universal, pancresto remédio, se o tivéssemos tomado a tempo e horas não estávamos na pele e no osso, Dona Clotilde (SARAMAGO, 1988, p.265).

A anotação do Bovril, 12 de abril de 1936, na agenda preparatória de Saramago, precede a anotação do autor sobre John Rockefeller no dia 15 de abril: “Rockefeller tem 97 anos [...] Assim, o jornal anuncia que a crise econômica está a desaparecer, que não há desempregos e que o comunismo na Rússia evoluciona para o americanismo” (SARAMAGO, 1983).

O texto redigido pelo autor na agenda preparatória é semelhante ao que entrou na edição final de *O ano*, que expõe o ápice da censura praticada pelos jornais ao narrar sobre a edição única “falsificada de uma ponta à outra, só com notícias agradáveis e artigos otimistas” (SARAMAGO, 1988, p.268) que era entregue a Rockefeller.

O narrador, ao fazer a incorporação de alguns intertextos jornalísticos que mitificavam a figura de Salazar e falseavam a realidade portuguesa de 1936, não inclui em sua narrativa os títulos desses jornais com o objetivo de os descredibilizar, fato que acaba desmitificando a imagem do ditador:

Dizem também os jornais, *de cá*, que uma grande parte do país tem colhido os melhores e mais abundantes frutos de uma administração e ordem pública modelares, e se tal declaração for tomada como vitupério, uma vez que se trata de elogio em boca própria, *leia-se aquele jornal de Genebra*, Suíça, que longamente discorre, e em francês, o que maior autoridade lhe confere, sobre o ditador de Portugal (SARAMAGO, 1988, p.82, itálico nosso).

Ao mesmo tempo que realiza essa supressão dos nomes dos jornais, o narrador exalta ironicamente o governo português e sua administração: “homens de Estado de além-fronteiras virão às lusas terras pedir opinião, ajuda, ilustração, mão de caridade, azeite para a candeia, aqui, aos fortíssimos homens portugueses que portugueses governam” (SARAMAGO, 1988, p.81), “Salazar é o maior educador do nosso século, se não é atrevimento e temeridade afirma-lo já, quando do século só vai vencido um terço” (SARAMAGO, 1988, p.82).

No entanto, a exaltação aos governantes é feita de maneira exacerbada, irônica e contrastante com a imagem triste e silenciosa de uma parte expressiva de portugueses. A aparência que o Estado Novo buscava transmitir por meio dos jornais, cujo exemplo máximo de representação se assentava na figura de Salazar, era a de um Estado forte, disciplinado, trabalhador e pacífico:

A nós o que nos vale, meu caro doutor Reis, neste cantinho da Europa, é termos um homem de alto pensamento e firme autoridade à frente do governo e do país, estas palavras disse-as o doutor Sampaio, e continuou logo [...] bem sei que voltou a pouco tempo, mas se tem andado por aí, a olhar com olhos de ver, é impossível que

não se tenha apercebido das grandes transformações, o aumento da riqueza nacional, a disciplina, a doutrina coerente e patriótica, o respeito das outras nações pela pátria lusitana, sua gesta, sua secular história e seu império, Não tenho visto muito, respondeu Ricardo Reis, mas estou a par do que os jornais dizem, Ah, claro, os jornais, devem ser lidos, mas não chega, é preciso ver com os próprios olhos, as estradas, os portos, as escolas, as obras públicas em geral, e a disciplina, meu caro doutor, o sossego das ruas e dos espíritos, uma nação inteira entregue ao trabalho sob a chefia de um grande estadista (SARAMAGO, 1988, p.134).

Nesse caso, o narrador não necessita intermediar o discurso do Dr. Sampaio, que é efetivamente o mesmo dos jornais, pois toda descrição feita por esses discursos revela-se incompatível com a imagem que o leitor pode formar de Lisboa e de Portugal em sua mente a partir das primeiras páginas do romance.

Tendo em vista que a figura do ditador era o maior exemplo de português, semelhante ao modelo nazista do qual já falamos, todo o aparato ideológico do regime tinha a pretensão de moldar um novo perfil português que se assentasse nos mesmos valores que a nação portuguesa deveria transmitir.

De acordo com Roani, a personagem Ricardo Reis lia os jornais não apenas para preencher o seu tempo vago, mas também para encontrar “o esboço de uma identidade. Isto é, a personagem tenta reconhecer-se a si mesma e isso é expresso através da transfiguração ficcional de um ser humano sem qualquer orientação, meta ou ocupação existencial” (ROANI, 2003, p.163).

Dessa forma, os jornais que Reis lia ideologicamente objetivavam a formação de um novo perfil português, ao mesmo passo que ele próprio buscava encontrar nos jornais um “esboço de uma identidade”. Essa formação de um novo contorno, delineado ou perfil português entra em confluência com a propaganda do Freire Gravador, que Saramago se refere, em seus dactilo-escritos preparatórios para a escrita do romance, como “o anúncio grande e labiríntico do Freire Gravador” (SARAMAGO, 1983, p.3).

A propaganda das oficinas Freire Gravador oferece para a personagem uma máscara portuguesa, um exemplo de figura portuguesa:

Minuciosamente, lia os jornais para encontrar guias, fios, traços de um desenho, feições de rosto português, não para delinear um retrato do país, mas para revestir o seu próprio rosto e retrato de uma nova substância, poder levar as mãos à cara e reconhecer-se, pôr uma mão sobre a outra e apertá-las, Sou eu e estou aqui. Na última página deu com um grande anúncio, dois palmos de mão ancha, representando, ao alto, à direita, o Freire Gravador, de monóculo e gravata, perfil antigo, e por baixo, até o rodapé, uma cascata doutros desenhos figurando os artigos fabricados nas suas oficinas, únicas que merecem o nome de com legendas explicativas, e redundantes, se é verdade que mostrar é tanto ou mais que dizer, excepto a fundamental legenda (SARAMAGO, 1988, p.84).

O fio de Ariadne que a personagem buscava era o guia que o levasse para a saída de seu labirinto identitário onde encontraria com um retrato de uma identidade portuguesa que o possibilitasse afirmar “Sou eu e estou aqui”. Procurando por essa imagem que o identificasse, Ricardo Reis depara-se com a gravura do fundador das oficinas do Freire Gravador com seu “perfil antigo [...] monóculo e gravata”.

Figura 2 – Anúncio Freire Gravador



Fonte: Anúncio Freire Gravador. In: Restos de Coleção. Disponível em: <https://restosdecoleccion.blogspot.com/2017/12/freire-gravador.html>. Acesso em: 13 out. 2023.

A procura de Reis por uma identidade acaba por fornecer aos leitores um panorama da “heterogeneidade arbitrária que só obedece a uma lógica instrumental e ao interesse mercantil” (GROSSEGESSE, 2003, p.119) da burguesia portuguesa. Dessa forma, o anúncio não só oferta uma máscara para a personagem, como também revela aos leitores mais uma das arbitrariedades do Estado Novo, que possibilitava a criação de uma “cascata” de quinquilharias:

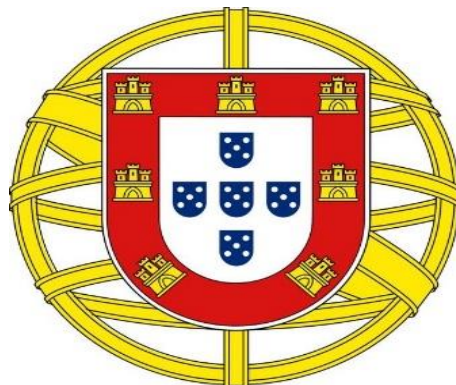
E o que essas máquinas são capazes de fazer, parece que só lhes falta falar, santo Deus, isto é um mundo, diante dos nossos olhos representado, já que não nascemos em tempo de ver nos campos de Tróia o escudo de Aquiles, que mostrava todo o céu e terra, admiremos em Lisboa este escudo português, os novos prodígios do lugar [...] outras chapas, de médico, de advogado, de registro civil, nasceu, viveu e morreu, a de junta de freguesia, a de parteira, a de notário, a de é proibida a entrada, e também as anilhas para pombos, cadeados, etc., etc., etc., três vezes etc com o que se reduz e dá por dito o restante, não esqueçamos que estas são as únicas oficinas

completas, tanto assim que também nelas se fazem artísticos portões de metal para jazigos, fim e ponto final (SARAMAGO, 1988, p.84 – 85).

A comparação irônica efetuada por Saramago entre a propaganda com o escudo de Aquiles não apenas aponta para uma crítica correspondente com a substituição do escudo português, símbolo histórico nacional presente na bandeira de Portugal, mas também aponta para a substituição do poema épico-lírico de Fernando Pessoa, que tem por objetivo de “expressar a alma nacional” e definir a nação portuguesa, pela nova imagem que a nação portuguesa assumiu servindo aos interesses burgueses, que se resume a quinquilharias diversas, não mais à força e ao heroísmo de um grande guerreiro como foi Aquiles.

Diferentemente do escudo que está diante da personagem e de acordo com o Museu da Presidência da República de Portugal, o escudo português é formado por elementos ligados à fundação da nacionalidade e à conquista da independência da nação portuguesa (MUSEU DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA, 2022).

Figura 3 – Brasão de armas/ Escudo português e esfera armilar



Fonte: Brasão de armas português. In: **Bandeira nacional da república portuguesa**. Museu da presidência da república de Portugal. Disponível em: <https://www.museu.presidencia.pt/pt/conhecer/simbolos-nacionais/bandeira-nacional/>. Acesso em: 07 out. 2023.

Esses elementos estão, principalmente, ligados à mítica história de D. Afonso Henriques, que com seus feitos heroicos e praticamente inatingíveis não apenas alicerçou a fundação de um Estado autônomo e cristão, mas também, como apontou Nascimento, “serviu de amálgama para a sociedade lusitana” (NASCIMENTO, 2020, p.376).

O poema épico-lírico *Mensagem*, de Fernando Pessoa, que também é aludido por Saramago através da comparação irônica, é dividido em três partes com 44 poemas. A primeira parte, o Brasão, remete a um estudo heráldico do escudo português, que com seus 5 campos e 19 poemas faz referência aos heróis míticos do passado português.

A segunda parte, o Mar português, acaba por realizar uma ponte entre o passado das descobertas; o presente com os sonhos de um futuro que foram, profeticamente, renovados no

poema *Prece*; e o futuro que foi profetizado. A terceira parte, *O encoberto*, evidencia o sonho português, que se concretiza com o Sebastianismo e com o retorno de D. Sebastião, instituindo o quinto império.

Podemos observar o entrecruzamento que é feito na narrativa entre *Os Lusíadas*, *Mensagem* e *O ano*, além de Eça, a partir de um dos últimos passeios de Ricardo Reis: “Seguiu o caminho das estátuas, Eça de Queirós, o Chiado, D’Artagnan, o pobre Adamastor visto de costas, fingiu que admirava aqueles monumentos, por três vezes deu-lhes pausada volta, sentia-se como se estivesse a brincar aos polícias e ladrões” (SARAMAGO, 1988, p.421).

O movimento que Ricardo Reis fez, as três voltas, evoca *O monstro*: “voou três vezes a chiar [...] / três vezes rodos imundo e grosso” (PESSOA, 2019, p.56), mesmo movimento que faz referência a ultrapassagem do Cabo da Boa Esperança, marco da exploração registrada na epopeia de Camões.

Além disso, Saramago, em uma tentativa de expressar em seu romance a “alma nacional” através do tempo, que é metaforizada por Reis no jogo entre passado, presente e futuro, estabelece correlação temporal com *Mensagem*, pois ambos indicam a relação do povo português com a sua nação através do tempo.

Essa leitura também corrobora o indicativo de que *O ano* seja contribuição de Saramago para o “diagnóstico da doença portuguesa” (VALE, 1983, p.3 *apud* GROSSEGESSE, 2003, p.119). A partir disso, podemos crer que *O ano* corresponde como um alerta para o futuro da nação portuguesa, pois, na relação passado, presente e futuro, podemos interpretar que *Os Lusíadas* se trata da representação do passado português com o “irrealismo prodigioso”, que é destacado por Lourenço; *Mensagem*, de Fernando Pessoa corresponderia com o ano de 1936 que está sendo vivido pela personagem Ricardo Reis; e o futuro está sempre a ser feito, mas dependerá sempre de pessoas que participem da história.

O alerta para o futuro português surge em relação ao papel do leitor, que se verá constantemente interpelado a participar na história do seu próprio tempo, como veremos de maneira mais clara no próximo subcapítulo.

Nesse sentido, a crítica se Saramago se revela não apenas pelo escudo português, responsável pela transição entre passado e futuro, não possuir glória alguma, mas também por indicar a morte futura ou, conforme Grossegesse, “por incluir a morte entre seus anúncios” (GROSSEGESSE, 2003, p.119), ao invés de profetizar a respeito de um futuro glorioso.

Portanto, demarcando a morte futura, o narrador de *O ano* realiza uma inversão de sentido, que segue a mesma orientação da inversão dos versos camonianos que estão no início e fim do romance, ao não seguir o mesmo direcionamento de *Mensagem*, que profetizava.

Essa inversão de sentido ressaltada pelo narrador aponta para o labirinto como espaço sacrificial deturpado, pois, diferentemente de *Mensagem* que profetizava o retorno de D. Sebastião e a instituição do quinto império, o anúncio do Freire Gravador revela a existência de um Minotauro/ regime ditatorial de Salazar que, aliados à igreja católica e “bem ao gosto português” (CERDEIRA, 2018, p.18), buscavam mitificar o ditador como salvador.

Em suma, não só podemos observar a voz do narrador se opondo à ideologia que elevava o ditador ao status de mito salvador da pátria, como também, diferente da figura mítica que os heróis nacionais do passado português possuíam, a imagem mitificada e exemplar que a máquina ideológica salazarista buscava conferir a Salazar não oferecia nada além de quinquilharias para a formação de um novo escudo português e o prenúncio da morte futura.

Nesse novo escudo português, em uma perspectiva microcós mica, prenuncia a morte de Ricardo Reis, que falhará em sua jornada e sucumbirá, pois não consegue transpor sua relação heteronímica que o impedia de adotar uma postura comprometida em se fazer participante da história ou de se deixar guiar por Lídia, que o levaria por um caminho que mudaria o seu caráter “desistente”.

Outrossim, não conseguirá vencer o Minotauro do seu labirinto histórico, o regime salazarista, que esmagadoramente marcará a sua presença através tanto da máquina ideológica, quanto da repressão efetuada pela P.V.D.E.

Transpondo o microcosmo para o macrocosmo, a morte renunciada se torna coletiva no brutal assassinato dos marinheiros revoltosos do Tejo, que desumanamente foram mortos enquanto hasteavam uma bandeira branca como sinal de rendição. Se levarmos em consideração o contexto Europeu e mundial como um todo, a futura guerra, que iniciou em 1939, e todos os eventos predecessores são as concretizações deste prenúncio presente no novo escudo português.

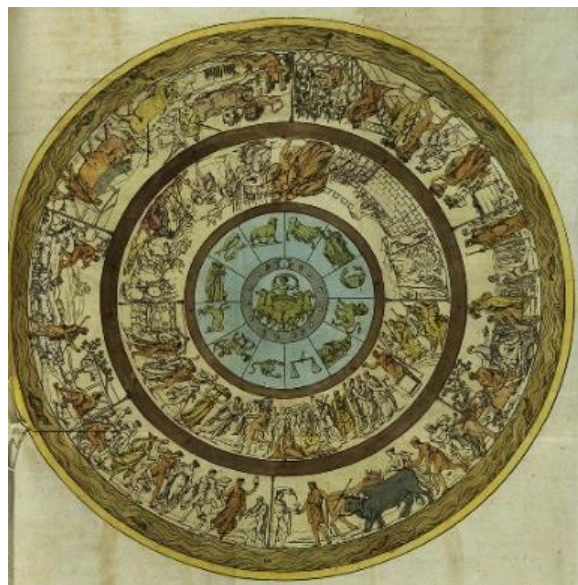
Além disso, a comparação que o narrador faz com o escudo de Aquiles também expõe o ciclo de desigualdade que o salazarismo gerava com suas políticas que privilegiavam a classe burguesa ao mesmo passo que aumentavam a pobreza, que era mitigada, conforme diz Garrido, com políticas assistencialistas: “A fim de garantir a ordem pública e uma paz social compulsiva, os fascismos impuseram políticas sociais de tipo assistencialista. Essa tendência foi ainda mais forte nas ditaduras periféricas europeias” (GARRIDO, 2018, p.199).



O escudo de Aquiles apresentava em seus círculos uma série de imagens esculpidas que contrastavam entre si e formavam um amálgama que representava tanto todos os homens, quanto todo o cosmo, realizava a transposição de um microcosmo para um macrocosmo.

No primeiro círculo estavam a terra, céu e mar, o sol, a lua e as estrelas; no segundo círculo estavam esculpidas duas cidades, a primeira cidade tinha um grande banquete e celebrava um casamento, a segunda estava sendo sitiada pelo exército inimigo; o terceiro círculo apresentava a vida no campo, em um campo a terra está sendo arada, em outro os trabalhadores estão colhendo; e, finalmente, no último círculo está o grande oceano.

Figura 4 – Escudo de Aquiles



Fonte: QUINCY, A. C. Quatremère de. A depiction of the shield of Achilles, based upon Homer's description. In: **University of St. Andrews**. Disponível em: [https://standrewsrarebooks.files.wordpress.com/2015/06/pic-2-shield-of-achilles\\_1.jpg](https://standrewsrarebooks.files.wordpress.com/2015/06/pic-2-shield-of-achilles_1.jpg). Acesso em: 07 out. 2023.

Falando do novo escudo português que a personagem Ricardo Reis lê no jornal, o contraste não está representado no anúncio labiríntico, mas pode ser observado pela disparidade social que era causada pelas políticas ditatoriais. Portanto, o anúncio do Freire Gravador, ao representar os interesses de uma classe e excluir outra, é capaz de transpor o microcosmo do jornal para o macrocosmo da realidade portuguesa.

Para finalizar, os intertextos propagandísticos veiculados nos jornais demarcam não apenas a orientação ideológica que o narrador, conhecedor “das bifurcações posteriores” (GROSSEGESSE, 2003, p.110) da história e que se faz de guia para os leitores de *O ano* ao mostrar sutilmente as contradições do labirinto histórico em que Ricardo Reis está, mas também faz com que a análise dessas intertextualidades possibilite que tenham uma visão crítica da realidade política e histórica de Portugal durante o período salazarista. Ou seja, a história sendo contada de uma outra forma, através do ficcional.



Além disso, as relações intertextuais que o romance apresenta evidenciam um deambular histórico e literário que inaugura um novo tempo de terra e um novo texto com ecos do passado literário.

Dessa forma, observamos a habilidade artística do autor ao construir esse labirinto intertextual que permeia toda a obra em uma escrita híbrida entre o histórico e o ficcional, permitido com que os leitores sejam guiados pelo narrador tomem consciência do sentido histórico do ano de 1936 está tomando. Diferentemente do leitor, Ricardo Reis não tem acesso a voz narrativa que guia o leitor por entre o labirinto histórico e seu destino será, como o próprio nome do romance indica, a morte.

Nosso próximo subcapítulo será direcionado para trabalhar tanto a intertextualidade que é indicada com o romance ficcional presente no conto *Exame da obra de Herbert Quain*, de Borges, quanto o papel do leitor que, como um investigador, sabe ler juntando pontas soltas do labirinto histórico e literário e, com isso, questionar e tomar consciência de sua própria realidade.

#### 4.3 HERBERT QUAIN E RICARDO REIS, BORGES E SARAMAGO: QUAIN, QUEM?

Na trama romanesca de *O ano* ganha destaque a presença de um “simples romance policial” (SARAMAGO, 1988, p.20) que a personagem Ricardo Reis se esqueceu de devolver à biblioteca do navio em que viajou do Brasil para Portugal.

O romance fictício, *The God of the labyrinth*, que Saramago colocou no meio da bagagem de sua personagem está presente no conto *Análise da obra de Herbert Quain* (2007), de Jorge Luis Borges, e indica, como veremos a frente, não apenas a relação intertextual que *O ano* possui com *Ficções*, mas também o vínculo entre Saramago e Borges.

O vínculo entre os dois autores pode ser visto no artigo *Borges em Saramago. O ano – romance policial sem enredo*, de Orlando Grossegeesse, em que observamos a afirmação de Saramago de que existem três autores que o representam: Kafka, Fernando Pessoa e Borges (GROSSEGESSE, 2003, p.105).

A afirmação de Saramago vem de uma revista espanhola que solicitou ao autor que ele escrevesse e justificasse em brevíssimas palavras quem ele considerava fazer parte da sua árvore genealógica literária:

A minha lista, com a respectiva fundamentação, foi esta: Luís de Camões, porque, como escrevi no *Ano da Morte de Ricardo Reis*, todos os caminhos portugueses a ele vão dar; Padre António Vieira, porque a língua portuguesa nunca foi mais bela

que quando ele a escreveu; Cervantes, porque sem ele a Península Ibérica seria uma casa sem telhado; Montaigne, porque não precisou de Freud para saber quem era; Voltaire, porque perdeu as ilusões sobre a humanidade e sobreviveu a isso; Raul Brandão, porque demonstrou que não é preciso ser-se génio para escrever um livro genial, o Húmus; Fernando Pessoa, porque a porta por onde se chega a ele é a porta por onde se chega a Portugal; Kafka, porque provou que o homem é um coleóptero; Eça de Queiroz, porque ensinou a ironia aos portugueses; Jorge Luis Borges, porque inventou a literatura virtual; Gogol, porque contemplou a vida humana e achou-a triste (SARAMAGO, 2016).

Portanto, Borges não é uma mera figura ou uma simples influência para Saramago, mas um de seus ascendentes literários, fato que evidencia, sobretudo, o papel de leitor que Saramago assume, pois antes de ser escritor, ele foi leitor de Camões, de Eça, de Cervantes, de Montaigne, de Gogol, de Fernando Pessoa<sup>25</sup>, de Borges etc.

A respeito do papel do leitor, Borges profere uma conferência chamada *El cuento policial* (2015), onde explora o gênero romance policial a partir das narrativas de Edgar Allan Poe e como elas criaram um tipo especial de leitor:

La novela policial ha creado un tipo especial de lector. Eso suele olvidarse cuando se juzga la obra de Poe; porque si Poe creó el relato policial, creó después el tipo de lector de ficciones policiales. [...] Yo creo que Poe fue un extraordinario poeta romántico y fue más extraordinario en el conjunto de su obra, en nuestra memoria de su obra que en una de las páginas de su obra. Es más extraordinario en prosa que en verso [...] Poe fue un proyector de sombras múltiples. ¿Cuántas cosas surgen de Poe? (BORGES, 2015, on-line).

Portanto, Borges discorre não a partir das características que singularizam os romances policiais, mas pelo tipo de leitor de romances policiais que foram criados a partir das narrativas de Poe, pois foi ele quem nos ensinou a ler procurando pistas, com incredulidades e amarrando as pontas soltas que nos são deixadas.

Em outras palavras, as narrativas de Poe não apenas foram as responsáveis pela gênese de leitores desconfiados que leem buscando um fio de Ariadne, uma saída do labirinto, e todos os possíveis rastros que levem à resolução do caso apresentado, mas também abrem um caminho sem retorno que nos leva a questionar: O que seria a literatura sem Poe?

Seguindo o mesmo fio de Ariadne e indo em direção à árvore genealógica de Saramago podemos questionar: O que seria da literatura sem Cervantes? O que seria da literatura sem Fernando Pessoa? O que seria sem Camões? E, no caso de *O ano* em que as intertextualidades com *Ficções* se tornam notáveis, o que seria da literatura sem Borges?

<sup>25</sup> Saramago diz em seu discurso de Estocolmo que quando ainda tinha 17 anos encontrou na biblioteca da escola industrial uma revista em que havia poemas assinados por Ricardo Reis. Sendo ele ainda mau conhecedor da literatura portuguesa, pensou que realmente existia um poeta que assim se chamava. Não muito tempo depois, descobre que o poeta propriamente dito se chamava Fernando Nogueira Pessoa e assinava poemas com nomes de poetas inexistentes criados em sua mente e os chamava de heterônimos (SARAMAGO, 2013, p.80-81)

São perguntas que não necessitam de uma resposta, pois nenhuma explicação objetiva poderia ser dada e o que mais vale é a reflexão sobre os caminhos que foram abertos a partir dessas referências, pois são todos precursores e influências que tornam inevitável o estabelecimento de relações entre autores e obras.

Isso não impede que um leitor leia Saramago antes de ler Fernando Pessoa, ler Borges antes de ler Poe ou ler James Joyce antes de Homero – borgianamente misturar influências e precursores –, mas dificilmente os espaços vazios presentes nos textos e obras desses autores sejam preenchidos, como Umberto Eco diz:

O texto está, pois, entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e os deixou brancos por duas razões. Antes de tudo, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu [...]. Em segundo lugar, porque, à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa [...]. Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar (ECO, 2011, p.37).

Assim, o texto com suas intertextualidades, influências, pontas soltas e espaços vazios espera por um leitor que o faça funcionar. E sob esse aspecto, para preencher lacunas e fazer o texto funcionar, Borges e seu tipo de escrita se tornam significantes não apenas para que o leitor tenha total fruição do labirinto multicursal de intertextos de que *O ano* é composto, mas também para que ele encontre a redenção, transformação ou purificação na saída deste labirinto.

Borges é reconhecido por sua escrita metaficcional, fato que o torna um tipo de referência para esse tipo de escrita. O termo pode caracterizar qualquer texto pertencente a determinado gênero literário que trata de outros textos ou gêneros literários como, por exemplo, um romance cuja temática é a poesia, ou então obras de um gênero literário que se voltam para si mesmas e dessa maneira adquirem um caráter autorreflexivo ao refletirem sobre o próprio processo de escrita e a sua ficcionalidade.

Estética esta que Linda Hutcheon diz constituir uma força problematizadora que levanta questões sobre o senso comum, mas nunca oferece respostas que trespasssem o provisório e o que é contextualmente determinado e limitado (HUTCHEON, 1991, p.13).

O tipo de escrita metaficcional de Borges, conhecida sobretudo pela circularidade, ramificações, labirintos textuais e, com sua Biblioteca de Babel que levanta sobre si a imagem de uma literatura como multiplicadora de si mesma, é associada a uma estética pós-moderna.

Essa escrita borgesiana se torna ainda mais relevante para a construção de Saramago, quando notamos a aproximação de *O ano* com um certo tipo de gênero que, de acordo com

Genette, em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010), foi fundado por Borges e é denominado pelo teórico francês de Literatura em transfusão completa:

A literatura é inesgotável pela única razão de que um único livro é. Este livro não deve apenas ser relido, mas reescrito, como Ménéard, literalmente. Assim se completa a utopia borgesiana de uma Literatura em transfusão perpétua – perfusão transtextual –, constantemente presente em si mesma na sua totalidade e como Totalidade, cujos autores todos são apenas um, e todos os livros são um vasto Livro, um único Livro infinito. A hipertextualidade é apenas um dos nomes dessa incessante circulação dos textos sem a qual a literatura não valeria a pena. (GENETTE, 2010, p.146-147).

Como já vimos até o momento, este tipo de prática hipertextual ocorre desde o início de *O ano*, incluindo aqui o próprio título do romance, que adiciona um novo dado ao universo heteronímico de Fernando Pessoa: *O ano*. Lacuna que estava em aberta na gênese heteronímica e dava espaço para Saramago fazer um “ajuste de contas” (SARAMAGO, 2004, p.35) com Ricardo Reis.

A entrada no universo borgesiano ocorre quando Reis descobre que, por uma mera “deslembança” (SARAMAGO, 1988, p.19), trouxera consigo um exemplar de um “simples romance policial” (SARAMAGO, 1988, p.20) pertencente à biblioteca do Highland Brigade.

O navio foi operado pela Nelson Line até 1931 e, em 1932, o vapor passou a ser utilizado pela Mala Real Inglesa tanto para o transporte de passageiros, quanto para o transporte de mercadorias e cargas escalando sempre os mesmos portos na tradicional Rota de Ouro e Prata, (MILÊNIO, 2002, on-line).

E, por ser um navio de transporte de passageiros, em uma rota transatlântica tradicional, era natural que oferecesse alguns confortos, dentre os quais *O ano* cita o espaçoso tombadilho que poderia ser utilizado para esportes ou para banhos de sol (SARAMAGO, 1988, p.7) e, especialmente, informa também sobre a existência de uma biblioteca que tinha por bibliotecário um irlandês chamado O’Brien.

A nacionalidade do bibliotecário chama a atenção de Grossegeese, que diz: “Sabendo da paixão de Borges pelas literaturas nórdicas, o bibliotecário irlandês O’Brien no navio faz até pensar numa figuração irônica do escritor-bibliotecário, que deste modo acompanha o heterónimo pessoano nesta travessia inicial” (GROSSEGESSE, 2003, p.111).

O nome do bibliotecário irlandês, além da nacionalidade que foi destacada acima, faz-nos lembrar e sugere uma possível relação com o escritor irlandês Brien Ó Nuallain, conhecido pelo pseudônimo de Flann O’Brien, selando a relação hipertextual do romance com a obra de Borges.

Assim, são indícios da relação hipertextual de *O ano* com o universo borgesiano não apenas pelo ponto de partida do vapor inglês ter sido a terra natal de Borges e pela sua paixão pelas literaturas nórdicas, mas também pelo fato de o bibliotecário do vapor inglês se chamar O'Brien e ser irlandês. Além disso, o nome dado ao bibliotecário de *O ano* era o pseudônimo de outro autor irlandês cujo romance está inscrito no universo crítico de Borges.

O romance que Reis carrega consigo por esquecimento de não ter devolvido à biblioteca do navio é *The God of the labyrinth*, que foi encontrado em meio a bagagem da personagem no Hotel Bragança. O romance ficcional é responsável pela primeira alusão à temática identitária, um labirinto da subjetividade de Reis, que irá repercutir em toda a narrativa e que pode ser visto, simbolicamente, a partir da similaridade fonética do nome singular do autor “Quain” e o interrogativo “Quem”.

De acordo com Grossegeesse, o nome fictício do autor é relacionado com a heteronímia pessoana, quando Reis relê sua última ode que estava em meio as suas poesias e papeis que deveria guardar:

Vivem em nós inúmeros, se penso ou sinto, ignoro quem é que pensa ou sente, sou somente o lugar onde se pensa e sente, e, não acabando aqui, é como se acabasse, uma vez que para além de pensar e sentir não há mais nada. Se somente isto sou, pensa Ricardo Reis depois de ler, quem estará pensando agora o que eu penso, ou penso que estou pensando no lugar que sou de pensar, quem estará sentindo o que sinto, ou sinto que estou sentindo no lugar que sou de sentir, quem se serve de mim para sentir e pensar, e, de quantos inúmeros que em mim vivem, eu sou qual, quem, Quain, que pensamentos e sensações serão os que não partilho por só me pertencerem, quem sou eu que outros não sejam ou tenham sido ou venham a ser (SARAMAGO, 1988, p. 20-21).

A releitura de sua última ode se encerra com o salto metaléptico em que o narrador informa aos leitores o que Ricardo Reis pensa após reler a ode e, novamente de acordo com Grossegeesse, a digressão nos pensamentos da personagem indica “a questão do poder manipulador e a angústia do indivíduo afundado nas massas, hetero-determinado no seu sentir e pensar, totalmente opostas ao canto do poder imaginativo autônomo de se multiplicar em ‘inúmeros’” (GROSSEGESSE, 2003, p.112).

A digressão ao pensamento da personagem Ricardo Reis é finalizada juntando, mais uma vez, “Quain” e “Quem”, que leva novamente para a pergunta que Reis busca responder ao afirmar-se vivo longe de seu criador: Quem é Ricardo Reis?

Fato é que fica ao encargo do leitor descobrir, como uma ponta solta de um romance policial, que o romance ficcional presente na mala de Ricardo Reis, *The God of the labyrinth*, faz parte do conto *Exame da obra de Herbert Quain*.

Esse conto de Borges inicia informando a morte de Herbert Quain, em Roscommon, seguindo com uma constatação de que o Suplemento Literário *Times* mal tinha dedicado ao autor uma homenagem em sua coluna necrológica.

O *Spectator* compara o romance de Herbert Quain a um de Agatha Christie, referências que indicam que Quain fosse irlandês, porém o próprio conto não revela a nacionalidade dele, quem faz isso é o narrador de *O ano*: “é seu título *The God of the Labyrinth*, seu autor Herbert Quain, irlandês também, por não singular coincidência” (SARAMAGO, 1988, p.19).

O conto de Borges abordado é um “breve estudo necrológico dedicado a um autor irlandês (talvez emigrado aos Estados Unidos) que nunca existiu, resumindo e valorizando a sua obra literária” (GROSSEGESSE, 1988, p.113). Enredo que, ainda de acordo com o pesquisador, *O ano* se aproxima ao fazer o mesmo com Ricardo Reis: “um poeta português emigrado ao Brasil que nunca existiu, citando e comentando sua poesia” (GROSSEGESSE, 1988, p.113).

Tratando-se de uma crítica literária – e imaginária – de uma obra e um autor imaginados, uma perfusão transtextual, conforme Genette define, *The God of the Labyrinth* é citado no conto de Borges informando que esse foi o primeiro romance de O’Brien e logo seguindo uma crítica:

Também (quero ser totalmente sincero) à sua elaboração deficiente e à vã e frígida pomposidade de certas descrições do mar. Depois de sete anos, é para mim impossível recuperar os pormenores da ação; eis aqui seu plano, tal como agora meu esquecimento o empobrece (tal como agora o purifica). Há um indecifrável assassinato nas páginas iniciais, uma lenta discussão nas intermediárias, uma solução nas últimas. Uma vez esclarecido o enigma, há um parágrafo longo e retrospectivo que contém esta frase: “Todos acreditaram que o encontro dos dois jogadores de xadrez tinha sido casual” (BORGES, 2007, p.63-64).

Essa crítica define a estrutura do enredo do romance policial, gênero que caracteriza este primeiro romance de Quain. Essa estrutura estabelecida irá repercutir em *O ano*, que pode ser descrito como um romance policial que chega, inclusive, a indicar o leitor como o único e real sobrevivente desse romance.

É esse leitor de romances policiais que, no labirinto intertextual, deve procurar por pontas soltas, ler com incredulidade e suspeitas, indicando que “O leitor desse livro singular é mais perspicaz que o detetive” (BORGES, 2007, p.64). Embora não tenhamos, de fato, um assassinato nas primeiras páginas conforme indica a estrutura do conto de Borges, temos a morte de Fernando Pessoa, acontecimento que move Ricardo Reis novamente para Portugal.

Nesse contexto, Reis é o próprio detetive que busca desvendar o mistério que o cerca, achar um fio de Ariadne que o levasse para fora dos seus labirintos e poder, verdadeiramente, olhar-se no espelho e afirmar “Estou vivo” (SARAMAGO, 1988, p.235) – assegurar a sua existência mesmo com a inexistência de seu criador, ou, até mesmo, ocupar seu espaço: “é como se, morto você, só eu pudesse preencher o espaço que ocupava” (SARAMAGO, 1988, p.78). Conecta-se a isso a metáfora do jogo de xadrez, que prenuncia a morte de Ricardo Reis e afirma a impossibilidade de a personagem afirmar-se viva ou ocupar o lugar de Fernando Pessoa, como foi apontado pelo autor em seus dactilo-escritos: “O jogo. Desde os jogadores de xadrez de RR aos jogos eletrônicos, ao bingo, aos Dragões e Masmorras. O jogo como sinal de decadência e morte próximas” e logo em seguida, em manuscrito, “Addis-Abbeba” (SARAMAGO, 1983, p.1).

Ricardo Reis e Fernando Pessoa assumem a posição de jogadores de xadrez que, dentro da estrutura definida pelo conto de Borges, ocupam as páginas intermediárias em uma lenta discussão que envolve criador e criatura em um jogo que no final poderia apresentar a resposta para a identidade de Reis, mas, como sabemos, acabará com a morte, que corresponderá com a sua condenação e, conseqüentemente, a vitória do Minotauro e a sua permanência no labirinto, seja como um cadáver sem movimento ou como um espectro que não pode mais interferir no mundo dos vivos e na história.

O espectro é Fernando Pessoa, que tem a consciência da história e da saída do labirinto que prende Reis, pois a morte lhe dera a possibilidade de ter a onisciência: “Quando se está morto, sabe-se tudo, é uma das vantagens” (SARAMAGO, 1988, p.79).

Em contrapartida, esse é um conhecimento impotente, pois já morto não seria capaz de intervir na história. Além disso, já não é mais capaz de ler, aquilo que o ligava ao mundo – e até mesmo influenciar, pois era escritor – lhe fora destituído.

Ainda nas páginas intermediárias, conforme *Exame da obra de Herbert Quain* define a estrutura de um romance policial, surge uma nova história policial, como uma multiplicação da própria história dentro de uma estrutura cíclica meta-literária que aproxima *O ano* com a estrutura pela qual Borges é amplamente conhecido, quando Ricardo Reis passa a ser investigado pela P.V.D.E.

Nessa nova trama policial aberta, Victor é o investigador da P.V.D.E que deverá averiguar as lacunas a respeito da identidade de Reis: um homem que morou anos no Brasil e tinha sua vida bem estabelecida e estruturada em um país estrangeiro com amigos, boa clínica e sem bons motivos para o regresso ao país natal. A nova história policial pressupõe a

existência de um novo detetive, papel que será figurado por Reis e que deverá ser mais perspicaz que o detetive da P.V.D.E, o Victor.

Sob essa perspectiva investigativa, Reis não apenas deve assumir o papel de leitor do mundo, dos eventos e da história ao seu redor, pois Fernando Pessoa, que outrora era a sua ligação com o mundo, está morto e sem a capacidade de empreender leituras, mas também deverá ser mais perspicaz que o investigador Victor.

Para Reis, isso significa dizer que ele precisa ler a sua própria história – sua relação com Fernando Pessoa, suas amarras heteronímicas e toda a sua sabedoria contemplativa – e a história factual do ano de 1936 que, mais do que confrontá-lo, evidenciará o seu caráter “negativo” e “desistente”:

Dizer que RR vem confrontar-se com o seu país é dizer coisa nenhuma [...]. o conflito, provavelmente, estabelece-se pela negativa. RR é, de algum modo, uma personagem negativa (desistente é talvez mais correto), a sociedade negativa é – como sair daqui? O livro começa com um levante revolucionário (Brasil) e termina com outro (Portugal). Será isto um sinal? Entre um e outro, que está? (SARAMAGO, 1983, p.3-4).

A partir do que Saramago diz no material preparatório, podemos afirmar que, como um detetive, Ricardo Reis deveria ler o que está a sua volta e fazer-se participante da história, sem andar “a fugir das revoluções” (SARAMAGO, 1988, p.78) no período entre revoluções em que a personagem se situa, atitude que poderia significar a sua transformação e redenção na trama romanesca.

No final, temos a resolução do assassinato das primeiras páginas e, aqui, Saramago diz que o leitor é o único e real sobrevivente:

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 menos 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 o leitor lê toda a história (SARAMAGO, 1988, p.20).

Fazendo uma conexão entre o leitor, único e real sobrevivente da história policial, com o que Saramago deixou em seus dactilo-escritos, assim como a personagem Ricardo Reis deveria ler os acontecimentos ao seu redor e se fazer participante da história, o leitor do romance deve ler a história factual de seu próprio tempo e se fazer participante dela.



No mesmo sentido, Grossegese diz que “O diálogo de Ano com a ‘literatura virtual’ borgesiana reivindica, numa perspectiva crítica, o compromisso da literatura com a realidade social” (GROSSEGESSE, 1988, p.121).

Portanto, nesse labirinto textual, o leitor é guiado por um fio de Ariadne que o tira de um estado passivo e expectante, ou, como escreve Saramago, “negativo” e “desistente”, e o leva para um estado ativo e engajado historicamente, ou, numa correlação com o autor, “positivo” e “insistente”.

Em outras palavras, podemos dizer que a resposta para o questionamento “como sair daqui?”, de Saramago, implica no abandono da passividade histórica para a participação ativa, pois a realidade, conforme destaca Grossegese, “é o lugar de crime, ou de uma forma mais precisa: de crimes.” (GROSSEGESSE, 2003, p.122).

Sob essa perspectiva de isenção e não engajamento, essas ações não vêm somente da parte de Reis, mas também, conforme podemos observar em *O ano*, de governos de outros países da Sociedade das Nações, que optaram por uma política de não intervenção quando a Itália fascista invadiu a Etiópia.

De acordo com Cerdeira, três são as páginas que recuperam a base histórica e o drama da Etiópia. Essas páginas se organizam como uma “montagem de discursos heterogêneos em que se misturam a informação objetiva [...] o discurso direto [...] o discurso irônico do narrador [...] e um discurso emotivo” (CERDEIRA, 2018, p.115).

Dentro dessa organização de discursos, as notícias são mostradas com saltos, retornos, interrupções e divagações no pensamento de Reis, como se o leitor de *O ano* estivesse a ler os jornais pela própria ótica da personagem, que por um instante tem o seu alheamento interrompido pela voz narrativa, novamente marcando sua presença a fim de conduzir os leitores em meio a um emaranhado de discursos, que coloca em seus pensamentos informações sobre a invasão de Addis-Abeba que não estão nos jornais:

Uma sombra passa na frente alheada e imprecisa de Ricardo Reis, que é isto, donde veio a intromissão, 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 de crianças trespassadas de lanças (SARAMAGO, 1988, p.306).

Logo em seguida temos a retomada de *The god of the labyrinth*, que aparece pela primeira vez em uma comparação com um fato histórico:

Ricardo Reis foi buscar à mesa-de-cabeceira *The god of the labyrinth*, aqui está, na primeira página, 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, a mão esquerda numa casa branca, a mão esquerda numa casa preta, em todas as páginas lidas do livro não há mais que este morto, logo, não foi por aqui que passaram as tropas de Badoglio (SARAMAGO, 1988, p.306).

Em suas anotações feitas em sua agenda preparatória, no dia 06 de maio Saramago inicia escrevendo o nome da capital etíope: “Addis-Abeba”, e finaliza escrevendo de maneira destacada: “Os jogadores de xadrez” (SARAMAGO, 1983, on-line). Nos dactilo-escritos o autor escreve: “Transpor ‘os jogadores de xadrez’ para Addis-Abeba quando as tropas italianas estão entrando e os bandidos saqueiam e incendiam” (SARAMAGO, 1983, p.6).

Deste modo, o jogo de xadrez, um “sinal de decadência e morte” (SARAMAGO, 1983, p.1), era jogado por jogadores, ditadores e políticos como Salazar, Mussolini, Hitler, Churchill e Leon Blum, que detinham o poder de vida ou morte de milhões de pessoas, meros peões sacrificáveis aos seus interesses.

Seguindo pelo labirinto discursivo das páginas que narram a invasão de Addis-Abeba, a personagem Ricardo Reis deixa o romance ficcional de Borges onde o havia pegado e vai em busca de uma de suas odes:

retira a pasta de atilhos que contém as suas odes [...] aqui está, Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia, esta é a página, não outra, este o xadrez, e nós os jogadores, eu Ricardo Reis, tu leitor meu, ardem casas, saqueadas são as arcas e as paredes, mas quando o rei de marfim está em perigo, que importa a carne e o osso das mães e das crianças, se carne e osso nosso em penedo convertido, mudado em jogador, e de xadrez (SARAMAGO, 1988, p.306-307).

A ode procurada pela personagem foi “ouvi contar que outrora, quando a Pérsia” (PESSOA, 1946, on-line), que, em um amálgama com as notícias sobre a invasão de Addis-Abeba e *The God of the labyrinth*, acaba por enfatizar a indiferença dos jogadores nesse jogo de xadrez de vida ou morte.

A indiferença ressaltada não é apenas a de Reis, que segue apenas como um decifrador passivo, mas também a do leitor, que é metalepticamente interpelado para o romance: “este o xadrez, e nós os jogadores, eu Ricardo Reis, tu leitor meu” (SARAMAGO, 1988, p.307). Essa interpelação que coloca o leitor ao lado de Reis, encarada de forma ideológica, não o coloca alheado com a ficção que está lendo, mas com a sua própria realidade.

No mesmo sentido, se considerarmos que *O ano* é estruturado conforme a definição estrutural do romance policial, presente no conto *Exame da obra de Herbert Quain*, podemos tecer uma relação de causalidade entre a capacidade de efetuar leituras e a possibilidade de intervenção na realidade histórica, política e social. Essa relação de causalidade transpõe o

universo romanesco para o a realidade do leitor de *O ano*, que é prefigurado por Ricardo Reis e *The God of the Labyrinth*.

O romance ficcional será a única leitura que, apesar das muitas tentativas, permanecerá sem ser concluída e, posteriormente, será levado por Reis para a sua morte definitiva, deixando o “mundo aliviado de um enigma” (SARAMAGO, 1988, p.427).

Porém, diferente de Ricardo Reis, que, em sua última tentativa de leitura, não vê nada além de “uns sinais incompreensíveis, uns riscos pretos, uma página suja, Já me custa ler” (SARAMAGO, 1988, p.427), o leitor de *O ano* pode concluir a leitura do romance que está em suas mãos. Essa leitura permite com que o leitor questione, tome consciência do sentido histórico e intervenha na realidade histórica, política e social do seu tempo.

Nesse sentido, a consciência lúcida sem aplicação não tem validade alguma, pois Ricardo Reis, mesmo que chore por uma “revolta que não foi sua” (SARAMAGO, 1988, p.424)” e tenha o seu alheamento rompido, sem uma participação contundente não convém para Lídia: “Devia ficar aqui, à espera da Lídia, Eu sei que devia, Para consolar do desgosto de ter ficado sem o irmão, Não lhe posso valer” (SARAMAGO, 1988, p.427).

Novamente aqui, ao transpor o universo romanesco para a realidade do leitor, vemos a literatura com o comprometimento social, histórico e político e, conforme Hutcheon afirma:

Graças ao trabalho pioneiro de teóricos marxista, feministas, gays, negros e etnicistas de que a história não pode ser escrita sem análise ideológica e institucional, inclusive a análise do próprio ato de escrever. Já não basta, como escritor, ser desconfiado ou bem-humorado em relação à arte ou à literatura (ou à história, embora nesse caso nunca tenha de fato bastado)” (HUTCHEON, 1991, p.125)

Em outras palavras, a literatura produzida deve ser comprometida ideologicamente. Por sua vez, trespassando a quarta parede e interpelando o leitor para o romance, e ratificando o que dissemos anteriormente, o leitor não deve assumir um comportamento passivo diante da sua própria realidade, mas engajado.

Essa causalidade também pressupõe que o ato da leitura é análogo ao labirinto e, da mesma forma que Reis retorna sempre ao início de *The God of the Labyrinth*: “foi buscar *The God of the Labyrinth* [...], e pôs-se a ler, começando outra vez na primeira página” (SARAMAGO, 1988, p.242); “Ricardo Reis foi buscar à mesa-de-cabeceira *The God of the Labyrinth*, aqui está, na primeira página” (SARAMAGO, 1988, p.306); “abriu uma vez mais *The God of the Labyrinth*, ia ler ler a partir da marca que deixara, mas não havia sentido para ligar com as palavras [...], voltou ao princípio, recomeçou” (SARAMAGO, 1988, p.404), o leitor de Saramago também retornará ao início de *O ano*, retorno que é indicado pela inversão

dos versos de Camões: “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” (SARAMAGO, 1988, p.428).

Finalizando, verificamos, a partir de *Análise da obra de Herbert Quain*, a influência de escrita de Borges na narrativa de *O ano*, que com suas muitas intertextualidades formam um labirinto em que os leitores são interpelados para o texto e, com isso, guiados pelo narrador, que os direciona ideologicamente através de ironias, sátiras, supressões e revelação das arbitrariedades históricas, a fim de os levar ao comprometimento face a sua própria realidade.

A redenção ou condenação depende do leitor, pois agora, terminado o romance, já é capaz de questionar e tomar consciência a respeito do sentido histórico e enfrentar os Minotauros que cometem “crimes” (GROSSEGESSE, 2003, p.122) em uma realidade onde ser apenas um decifrador o torna cúmplice das arbitrariedades praticadas.

O papel do leitor é ressaltado pelo alerta que *O ano* faz em relação ao futuro, pois, como vimos anteriormente, ele está sempre a ser feito e alterado, mas dependerá daqueles que participam e se fazem personagens da história, como era o caso dos marinheiros do Tejo e daqueles que, em 1974, conseguiram, de fato, se levantar do chão e trouxeram a revolução, saindo, dessa forma, do labirinto que a personagem Ricardo Reis não conseguiu sair.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os labirintos são responsáveis por despertar em nós, seres humanos, interesse e fascínio de modo que símbolos e representações desse emaranhado podem ser vistos em sítios arqueológicos, cavernas, palácios, moedas etc. Comumente eles são conhecidos pelo tipo de construção que possui o objetivo de desorientar e dificultar a saída daqueles que nele entram. Conforme vimos, para Earh Joan, os labirintos são uma rede de caminhos intrincados em que um dos caminhos leva novamente para o início ou para a entrada.

Os caminhos dos labirintos são distinguidos em dois tipos, que, de acordo com W.H. Matthews, são unicursais ou multicursais. Os labirintos unicursais são formados por um único caminho enrolado sobre si que possui por objetivo encaixar o maior comprimento possível que deve ser percorrido em um tempo limitado; os multicursais são labirintos que possuem vários caminhos, salas, passagens falsas e bifurcações que objetivam confundir, desorientar e dificultar o encontro da saída ou de qualquer objetivo que esteja dentro do labirinto.

Devido a natureza dos labirintos, eles assumem significados metafóricos, que dependerão do ponto de vista sob o qual estão sendo analisados e, na maioria das vezes, essas metáforas evidenciam uma das características do labirinto. Assim, metaforicamente eles podem representar processos difíceis; a inextricabilidade e a impenetrabilidade; e, por fim, a complexidade artística, que destaca a habilidade e a inteligência do criador do labirinto literário.

Os labirintos são caracteristicamente paradoxais, inextricáveis e polivalentes, representando, simultaneamente, uma grande e complexa obra de arte e um lugar de uma assustadora, complexa e perpétua caminhada. Na literatura, a temática do labirinto é recorrente e a sua permanência denota a sua importância ao longo dos anos. Comumente, essa construção é amplamente conhecida através do mito de *Teseu e o Minotauro*, que possui várias versões. Em nosso trabalho utilizamos duas versões que exemplificam características fundamentais para nós.

A primeira característica que o mito demonstra é o labirinto como um sacrificial e ritualístico; a segunda característica é o uso paradoxal e polivalente, que é utilizado como casa e prisão tanto do Minotauro quanto dos prisioneiros. O labirinto de Fayum também foi utilizado para antecipar a demonstração disso, pois servia como moradia, templo religioso, centro administrativo e túmulo real; a terceira é referente aos meios de sair do labirinto, que pode ser através do Fio de Ariadne ou através do conhecimento do labirinto, e nesse sentido, o labirinto pode representar a ordem ou o caos, depende da perspectiva de quem olha.

A saída ou a permanência no labirinto pode ser vistas como a redenção ou a condenação, que, de acordo com Reed Doob, são signos para a inextricabilidade ou a impenetrabilidade do labirinto. Essa representação tem como ideia central o labirinto como um processo perpétuo, que faz com que o andarilho do labirinto necessite de um guia para atravessar os seus erros mentais ou morais. Portanto, a redenção ou a condenação depende da superação do andarilho.

Nossa análise se voltou para os labirintos presentes em *O ano*, especificamente o labirinto histórico e a sua inter-relação com os outros labirintos. O labirinto histórico que procuramos explorar é a escrita híbrida entre o discurso historiográfico e o discurso ficcional que, com suas nuances e sinuosidades, permite o questionamento e a tomada de consciência do sentido histórico social não-linear do tempo.

Em outras palavras, o labirinto histórico do romance não só compactua com o discurso histórico, mas também roga para si este discurso, fazendo com que a história não constitua meramente pano de fundo para a narrativa, mas esteja entrelaçada aos elementos ficcionais de tal modo que ofusque ou apague as fronteiras entre o ficcional e o histórico.

Com esse objetivo em mente, nosso primeiro ponto de análise foi o labirinto físico de Lisboa e a identidade da personagem Ricardo Reis. A cidade se configurará como um labirinto inóspito para a personagem, que se perderá na trama multicursal das ruas lisboetas.

Após viver muitos anos no Brasil, a personagem terá que redescobrir a cidade, necessitando, inclusive, de um fio de Ariadne que o guie pelas ruas para que ele não se perca. As caminhadas de Reis serão dificultadas pelos obstáculos do labirinto, que eram as chuvas torrenciais, os charcos, a névoa escura e alagamentos. E nesse sentido, a caracterização inicial da cidade refletirá a identidade confusa da personagem e a situação política na qual a própria cidade está afundada. Nas caminhadas que Reis fará pela cidade, ele encontrará elementos que desencadearão processos subjetivos e que o levarão a divagar sobre a sua existência, principalmente após a morte de Fernando Pessoa.

*O ano* nos mostra a inversão e existência que só é possibilitada pelo universo romanesco, pois Fernando Pessoa surge em relação a Ricardo Reis para terem diálogos que só são possíveis nesse universo. Reis está, então, liberto do seu criador, sem necessariamente seguir o modelo heteronímico no qual foi criado.

Livre para escolher e tomar decisões, podendo mudar a sua identidade, Reis é inserido no contexto histórico e político de 1936, período histórico que confrontará a sua identidade, confrontará a passividade contemplativa de sua personalidade heteronímica.

Então, Lisboa representará a confusão da identidade de Ricardo Reis, que busca afirmar a sua existência longe de Fernando Pessoa. Essa característica faz com que a cidade deixe de ser apenas um espaço físico, mas seja também uma metáfora das experiências que Ricardo Reis terá diante das bifurcações históricas, fato que liga esse labirinto físico de Lisboa ao labirinto histórico.

A reconstrução e a caracterização romanesca da cidade contribuem para que o leitor, como um detetive, identifique os elementos ficcionais entrelaçados aos elementos históricos, que ocorrem a partir da associação feita entre as descrições da cidade e a situação política em qual estava afundada em 1936.

Dessa maneira, o romance, rogando para si o histórico, se faz histórico questionando noções de verdades, pois a histórica, conforme diz Hutcheon, não é o “registro transparente de nenhuma verdade indiscutível” (HUTCHEON, 1991, p.168).

O questionamento que é realizado não se trata de uma negação da história, mas dos valores, que corresponde como um “desafio às formas convencionais de redação da ficção e da história” (HUTCHEON, 1991, p.169).

Ainda no tema identitário, vimos que a personagem Ricardo Reis prefigura o povo português diante dos labirintos de sua história. O ano é considerado pelo seu autor como uma das maneiras de contribuir para o diagnóstico da doença portuguesa, o que aponta para a obra de Eduardo Lourenço, *O labirinto da Saudade*.

A obra de Lourenço busca refletir sobre a identidade portuguesa e debater sobre o que é, não o que foi Portugal; pensar sobre a realidade tanto presente, quanto futura; conceituar as opiniões de diversos autores sobre a nação portuguesa; e questionar os leitores sobre o caminho histórico do povo português.

Como características históricas do nascimento da nação portuguesa, estão as míticas histórias que revelam o “irrealismo prodigioso”. A partir da obra de Lourenço, depreendemos que Saramago reflete sobre a nação portuguesa, o seu destino e sua identidade, reflexão que pode ser claramente observada não só na inversão dos versos camonianos, mas também a partir da interpretação do novo escudo português, visto no quarto capítulo.

Outro labirinto analisado foi o sentimental, onde Ricardo Reis se verá diante de Marcenda e Lúcia, personagens que, diferente das abstrações líricas que eram as musas poéticas, serão tangíveis e darão a Ricardo Reis a possibilidade de se relacionar, tocar e ter uma relação carnal que a poesia não permitia. Simbolicamente elas serão não apenas uma escolha emocional, mas também escolhas que trazem implicações políticas, sociais e ideológicas. Ao trazer em seu universo a dimensão social, histórica e política, o labirinto

sentimental também colabora para aprofundar e enriquecer o labirinto histórico, pois observamos o entrelaçamento do discurso histórico com ficcional.

Em última análise, no discurso ficcional de *O ano* se torna notável que a primeira aparição de Marcenda seja ao lado de seu pai, renunciando a opressão que ele exerce sobre ela. A associação entre Dr. Sampaio e Salazar é inegável, uma vez que ambos personificam a figura paternal e, além disso, essa associação ratifica um dos lemas da ditadura: “Deus, Pátria, Família” (A LIÇÃO DE SALAZAR, 2012).

Dr. Sampaio e a sua opressão não permitem com que Marcenda ouse contra os princípios paternos, que acaba por fazer com que ela fique resignada ao silêncio e à submissão, toda e qualquer ideia que vá contra os princípios do pai permanecem em seus pensamentos.

Vimos também que a estrutura de repressão do regime salazarista, que combinava censura e repressão com um discurso ideológico. Através dessa estrutura, o salazarismo beneficiava economicamente a burguesia, classe da qual Marcenda pertence.

Nesse modelo de governo, Salazar assumia também o papel de salvador da pátria, imagem que é mitificada pela aliança entre o Estado e a Igreja católica. Esse modelo era baseado no modelo da Alemanha nazista, nação que figurava entre as potências europeias e, por esse motivo, era um exemplo a ser seguido por Portugal, que se situava em um segundo plano.

Essa aliança entre Estado e Igreja Católica, semelhante ao modelo nazista, transferia para o governante a autoridade política e espiritual, como evidenciado no caso de Marcenda, que aceita as ordens de seu pai, mesmo que isso a leve a Fátima, ainda que sua mão paralisada não tenha cura e ela esteja ciente disso.

Os raros momentos em que Marcenda está longe dos olhares opressivos de seu pai oferecem-lhe vislumbres de prazer e liberdade, como um beijo que Reis deu nela. No entanto, logo ela mesma põe fim a essas alegrias, e, devido a sua postura passiva, ela é a personagem que mais se alinha com as musas poéticas do heterônimo Ricardo Reis. Isso também a torna um caminho e traição para o labirinto histórico do personagem Reis, pois é incapaz de se libertar da sombra paterna e incapaz de levar Reis para fora dele. Como a rosa do poema do heterônimo, ambos murcharão na história.

A paralisia de sua mão esquerda pode ser associada à desarticulação do movimento 26 de agosto, que desencadeou um endurecimento na censura e na repressão. Esse movimento que ficou conhecido como a “última revolução” (MELO, 2022, p.05), serviu como pretexto para reforçar o controle do regime.



No entanto, Marcenda é responsável por despertar em Reis um posicionamento ativo, apesar das restrições dela. O relacionamento só se realiza em espaços abertos, onde a vigilância é constante. Embora a classe social dela não seja um obstáculo para a realização amorosa de Reis, a opressão do Dr. Sampaio é um obstáculo intransponível, tornando-a semelhante às musas poéticas etéreas e uma personagem trágica na história.

Lídia, o outro caminho do labirinto sentimental, possuía somente o nome de musa, mas, de acordo com Carlos Reis, a sua refiguração a afasta do universo poético de maneira quase paródica.

Tratando sobre os processos de figuração e refiguração, vimos que eles não se esgotam em um lugar específico do texto, mas vai sendo elaborado com o decorrer da narrativa e não deve ser entendido como um mero processo de caracterização da personagem. A figuração e a refiguração ocorrem através de dispositivos que articuladamente os concretizam.

Esses dois processos se tornam fundamentais para a narrativa e Saramago, visto que o projeto saramaguiano era o de expor o heterônimo Ricardo Reis ao conturbado momento histórico de 1936, que acabaria por confrontar a identidade da personagem caracterizado pela sua passividade observadora definida pela heteronímia. Portanto, a refiguração de Ricardo Reis demonstrará o afastamento do modelo em que foi criado por Fernando Pessoa à medida em que ele vive na realidade política, histórica e social de 1936.

O afastamento permite com que Reis componha uma redondilha maior ao ver Lídia, fato que evidência não apenas o afastamento entre Reis e Pessoa, mas também a desestabilização que ela causa na personagem Ricardo Reis.

Lídia era o fio de Ariadne que seria capaz de ligar Reis à realidade que por vezes tentou ignorar, ela era uma mulher que vinha do povo e não fazia parte da classe beneficiada pelo salazarismo.

Ela tinha em seu irmão Daniel um professor que a ensinava a ler e a interpretar os acontecimentos do mundo que chegavam até ela, diferente de Reis e Marcenda que aceitavam aquilo os jornais censurados ou Dr. Sampaio falavam, informações que ideologicamente possuíam o mesmo peso. Assim, Lídia logrou êxito dentro do labirinto histórico, podia questionar, analisar e tomar consciência do sentido histórico de seu tempo. Além disso, ela possuía o equilíbrio e sabedoria que faltava a Reis e a Marcenda.

O relacionamento entre ela e Reis ocorre somente em espaços fechados, sem que nada além de comentários, especulações e fofocas sejam conhecidos. Além disso, ao contrário de Marcenda que despertava em Reis um posicionamento ativo, Lídia não despertava isso na personagem, ela é quem ia sempre atrás de Ricardo Reis. O labirinto que é associado ao

relacionamento dela com Reis tem voltas e mais voltas, fato que evoca a falta de virtude de Lídia. Será fruto do labirinto entre Reis e Lídia um filho, que ela criará sozinha e será a metáfora para a tenacidade que ela possui. Além disso, simbolizará a esperança de um futuro diferente. Dividida entre a verdade de Reis e a verdade de seu irmão, ela opta pela verdade do seu irmão, ela se faz participante da história, não se limitando a ser uma coadjuvante no palco da história. Ela se faz protagonista e inaugura um novo ciclo onde marginalizados se levantam do chão.

Por fim, nosso último capítulo de análise focou no labirinto intertextual presente no romance. As intertextualidades começam logo nas primeiras páginas e o início do romance se dá com a inversão dos versos de camões, indicando a viagem antiépica de Reis e a inauguração do tempo de terra. Além disso, representa a passagem do universo épico para o universo romanesco, de *Os Lusíadas* para *O ano*. Para a nação portuguesa, essa mudança simboliza a carência do momento presente e a sua carência de materiais épicos que outrora definiram a identidade nacional. Além disso, indica que o deambular de Ricardo Reis será tanto físico, quanto literário, que abarcarão o labirinto histórico da literatura portuguesa. Esses intertextos literários serão incorporados como um amálgama que, por vezes, não deixa fissura visível.

Nesse contexto, se torna notável o papel do narrador, que está situado no presente da enunciação e, com isso, já conhece os caminhos históricos que Ricardo Reis não possui. O fato de o narrador estar situado temporalmente afastado de 1936, já pode analisar e criticar o processo histórico.

Saramago revela-se contrário ao apagamento da voz do autor no texto, e revela essa voz através do narrador, que dialoga e se manifesta claramente ao leitor com a finalidade de apontar um fio de Ariadne que direcionará ideologicamente a leitura do romance. Esse narrador acaba apontando ao leitor incongruências e arbitrariedades históricas que foram praticadas por Minotauros, que assumem a posição de jogadores de xadrez que possuem a vida de milhões em suas mãos. Dessa maneira, o leitor é interpelado a ter uma disposição diferente de Ricardo Reis, que permaneceu sem interferir na história.

Outra intertextualidade que notamos foi com Álvaro de Campos, que é indicado pelo cansaço, que é típico de Campos; pelo poema Tabacaria, que, além das referências, também efetua uma aproximação entre o eu-lírico do poema e o personagem Ricardo Reis; e pelo navio que levou Ricardo Reis novamente para Portugal.

Os anúncios de Brovril e Freire Gravador foram analisados e, a partir dos espólios preparatórios para a escrita de *O ano*, depreendemos que esses anúncios servem não apenas

como uma maneira de conformação histórica dentro da narrativa, pois são anúncios que eram vinculados a jornais de 1936, mas também para evidenciar arbitrariedades históricas e direcionar ideologicamente o leitor.

O anúncio de Bovril evidencia a censura e toda a falácia que estava nos jornais lidos por Ricardo Reis, visto que eram todos peneirados pela ditadura. A anotação de Saramago em sua agenda preparatória sobre Bovril precede a anotação sobre John Rockefeller, que recebia diariamente um jornal somente com boas notícias, mostrando, ironicamente, o ápice da censura.

O anúncio do Freire Gravador fornece para Ricardo Reis uma identificação, uma máscara portuguesa. Além disso, mostra aos leitores a heterogeneidade de produtos que servem ao interesse burguês. O anúncio com suas muitas quinquilharias se constitui como o novo escudo português, chegando a ser considerado superior ao escudo de Aquiles, por incluir a morte no âmbito de seus produtos.

Ao colocá-lo como um novo escudo português remete ao escudo português que está presente na bandeira portuguesa, que é constituído, principalmente, por elementos que evocam D. Afonso Henriques com seus feitos heroicos e praticamente inatingíveis, ironicamente demarca os desmandos da ditadura.

Nessa comparação irônica de Saramago, o novo escudo português também evoca o poema *Mensagem*, poema-épico dividido em três partes que retratam Portugal através do tempo: o passado heráldico, o presente com os sonhos portugueses de um futuro glorioso e profetizado em um dos poemas, e por fim, o futuro que foi profetizado.

Nesse sentido, *O ano*, na tentativa de contribuir para o diagnóstico da doença da nação portuguesa, corresponde a um alerta para o futuro que está sempre a ser feito. Aqui, entra novamente a importância do leitor do romance, que se verá interpelado constantemente a participar na construção da história do seu próprio tempo.

A análise do anúncio do Freire Gravador, temos a própria comparação e superioridade com relação ao escudo de Aquiles, que trazia esculpido em seus círculos vários contrastes e, por representar todos os homens e todo o cosmo, realizava a transposição do microcosmo para o macrocosmo. No novo escudo português, o contraste não é revelado pela disparidade que era criada pelo salazarismo que beneficiava a burguesia e gerava a pobreza, que, por sua vez, era mitigada por políticas assistencialistas.

Para finalizar, a última intertextualidade que analisamos foi com o conto *Análise da obra de Herbert Quain*, que é referido pelo romance fictício *The God of the labyrinth*, um simples romance policial.

Torna-se importante a relação entre Borges e Saramago, pois, como vimos, o autor argentino não constitui uma mera influência para Saramago, mas faz parte de sua árvore genealógica literária. Além disso, a escrita borgesiana torna-se mais relevante para a construção de Saramago, pois notamos a aproximação de *O ano* com um certo tipo de gênero fundado pelo autor argentino. Essa aproximação acaba ressaltando o papel do leitor criado a partir das narrativas de Poe, leitor que lê procurando pistas, com incredulidades, amarrando pontas soltas que são deixadas.

Esse é o leitor detetive que Saramago espera em *O ano*, pois deve identificar que *The God of the labyrinth* se trata de um romance fictício pertencente ao conto *Análise da obra de Herbert Quain*, que se trata de uma crítica literária de um autor imaginária em uma perfusão textual. A crítica literária presente no conto de Borges irá estabelecer a estrutura de um romance policial que irá ecoar em *O ano* e apontará para o papel do leitor, que é o único e real sobrevivente de um romance policial. Além disso, também apontará para a função social da literatura que está presente no romance.

Dentro dessa estrutura, Ricardo Reis se torna o detetive do romance que estamos lendo e, como vimos, embora não tenhamos um assassinato, o que move essa investigação é a morte de Fernando Pessoa. Como detetive, Reis deverá saber ler a sua própria história e dos acontecimentos que ocorrem ao seu redor para poder afirmar a sua existência após a morte de seu criador. No decorrer da narrativa, surge uma nova investigação policial cujo detetive é Victor, que investigará Ricardo Reis e as lacunas da sua existência. Com a nova investigação instaurada, a personagem Ricardo Reis deverá ser mais perspicaz que o investigador Victor.

Nas páginas finais da estrutura estabelecida pelo conto borgesiano temos a resolução do assassinato que ocorreu nas primeiras páginas juntamente com a indicação de que o leitor é o único e real sobrevivente da história policial. Ou seja, nós que estamos a ler *O ano* seremos os únicos sobreviventes do romance que estamos lendo, fato que também prenuncia a morte da personagem Ricardo Reis.

Dito isso, torna-se relevante o fato de Ricardo Reis não conseguir concluir a leitura de *The God of the labyrinth*, pois torna a capacidade de efetuar leituras análoga à capacidade de intervir na realidade histórica e social que cerca o leitor.

Isso se deve, como vimos, pelo fato de a personagem enxergar, no momento de desistência da sua existência, somente sinais e marcas incompreensíveis no romance que trouxera consigo da biblioteca do vapor irlandês. Além disso, Fernando Pessoa, que tinha na leitura e escrita o seu meio de conexão com o mundo, também não possuía mais a capacidade de ler.

O leitor, como único e real sobrevivente da história e diferente de Ricardo Reis, pode finalizar a leitura de *O ano*, fato que indica a sua possibilidade de intervenção no processo histórico e social de sua realidade. Além disso, os versos invertidos de Camões indicam a possibilidade de o leitor realizar uma nova leitura do romance que está em suas mãos, corroborando para a analogia entre a capacidade de efetuar leituras e a intervenção na realidade. Dessa forma, nós leitores somos interpelados pelo romance, que requer de nós que saíamos do alheamento e passemos a ser protagonistas da história. A redenção ou a condenação dependerá do nosso rompimento com a passividade.

Saramago, embora muitas vezes dissesse que a literatura não possuía o poder de mudar nada (SARAMAGO, 2010), aponta, tanto em sua obra, quanto em sua postura política, para uma escrita socialmente engajada. Seu engajamento e postura ativa é marcada pela sua atitude como um homem de ideias que traz, através da narrativa, o seu posicionamento ideológico, histórico e social.

A escrita saramaguiana cobra do leitor novos estatutos acerca da ordem das coisas e, conseqüentemente, uma posição ativa e significativa acerca do seu lugar na realidade de seu próprio tempo. Ou seja, para Saramago a escrita se constitui instrumento de conscientização sobre formas, condutas e os modos de interpretação da realidade, daquilo que está fora do texto, do local onde os Minotauros cometem crimes reais. Com isso, podemos notar não apenas que *O ano* é um lugar onde forças e lugares sociais se entrecruzam, mas também que se trata de um lugar de elucidação ideológica que dá ao leitor a possibilidade de compreender a ideologia corrente, observar suas regras, implicações, objetivos e meios com a finalidade de retirar toda e qualquer máscara de benevolência.

Portanto, *O ano* vai além do entretenimento, ele se torna um convite à reflexão, à conscientização e à ação, pois o leitor é desafiado a enxergar não apenas as palavras escritas, mas a interpretar os silêncios, os vazios e as entrelinhas. A obra se torna um convite para a leitura atenta e crítica, instigando o questionamento da própria realidade que cerca quem o lê.

Em outras palavras, o leitor é interpelado, pelo romance, a se envolver ativamente na busca por significados profundos, questionar a estrutura ideológica e do poder, lutar contra a indiferença e se fazer ativo e participante da sociedade e da história de seu tempo. O futuro está sempre a ser feito e alterado, mas dependerá daqueles que não se resignam ao silêncio e à passividade, se fazem personagens que assumem o papel principal no palco da história e, com tenacidade, permanecem até o momento em que poderão se levantar do chão.

## REFERÊNCIAS

- A Lição de Salazar:** Deus, Pátria, Família. 2012. cartaz. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/755754/all-quiet-on-the-western-front-jose-antonio-bandeirinha/54457bbae58ecea2d500000d>> Acesso em: 17 dez. 2022.
- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Trad. José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Athena Editora, 2003.
- Anúncio Bovril. In: **Gazeta dos Caminhos de Ferro, Lisboa**, v.7º, n.1231, p.1-1, 1 abr. 1939. Disponível em: <[https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/GazetaCF/1939/N1231/N1231\\_master/GazetaCFN1231.pdf](https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/GazetaCF/1939/N1231/N1231_master/GazetaCFN1231.pdf)> Acesso em: 12 out. 2023.
- Brasão de armas português. In: **Bandeira nacional da república portuguesa**. Museu da Presidência da República de Portugal. Disponível em: <<https://www.museum.presidencia.pt/pt/conhecer/simbolos-nacionais/bandeira-nacional/>> Acesso em: 07 out. 2023.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance. In: **Questões de literatura e estética: A teoria do Romance**. 5. ed. São Paulo: Editora HUCITEC ANNABLUME, 2002. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/64867868-Universidade-federal-do-rio-de-janeiro-maria-carolina-de-oliveira-barbosa-gama.html>> Acesso em: 21 dez. 2022.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- BENJAMIN, Walter. A infância em Berlim por volta de 1900. In: **Rua de mão única: obras escolhidas II**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BORGES, Jorge, Luis. Cuando la Ficción vive en la Ficción. In: **Borges todo el año**. 25 set. 2015. Disponível em: <<https://bargestodoelano.blogspot.com/2015/09/jorge-luis-borges-cuando-la-ficcion.html>> Acesso em: 05 mar. 2023.
- BORGES, Jorge, Luis. El cuento policial. In: **Borges todo el año**. 9 mai. 2015. Disponível em: <<https://bargestodoelano.blogspot.com/2015/05/jorge-luis-borges-el-cuento-policial.html>> Acesso em: 24 fev. 2023.
- BORGES, Jorge, Luís. **Ficções**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge, Luís. O Aleph. In: **Obras completas volume I**. Trad. vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999.
- CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. 2 e.d., rev. e atual. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- CAVALIERE, Mauro. **As coordenadas da viagem no tempo: uma contribuição para a teoria da ficção histórica baseada em alguns textos portugueses dos séculos XVI, XIX e XX**. 2002.

Tese (doutorado) – Stockholm University, Department of Spanish, Portuguese and Latin-American studies, Stockholm, 2002.

COELHO, José, Maria, Santos. **O ensino primário no Estado Novo português**. São Paulo: Aurora: revista de arte, mídia e política. v.8. n.22. p.20-37. Fev. – Mai. 2015. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/5504/17558>> Acesso em: 17 fev. 2023.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FERNANDÉZ PRIETO, Célia. **Historia y novela**: poética de la novela histórica. 2. ed. Navarra: EUNSA, 2003.

FERREIRA, Sandra, Aparecida. **Da estátua à pedra**: a fase universal de José Saramago. 2004. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. Acesso em: 19 jul. 2023.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRIEDMAN, Norman; MELO, Fábio, Fonseca de. (2002). **O ponto de vista na ficção**: o desenvolvimento de um conceito crítico. Revista USP, (53), 166-182. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i53p166-182>> Acesso em: 27 abril 2023.

GALINDO, Caetano, W. **Sim, eu digo sim**: uma visita guiada ao *Ulysses* de James Joyce. São Paulo: Companhia das Letras: 2016.

GARRIDO, Álvaro. **A institucionalização do "social" no Estado Novo Português**: Previdência corporativa e seguros sociais voluntários. Estudos Históricos:Rio de Janeiro, v. 31, n. 64, p. 197-218, 31 maio 2018. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/74611/73489>> Acesso em: 24 fev. 2023.

GENETTE, Gerárd. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Trad. Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Mirian Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GOMES. Álvaro, Cardoso. **A voz itinerante**: Ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

GRAVES, R. Teseu em Creta. *In: Os mitos gregos*: edição completa e definitiva. Trad. Fernando Klabin. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p.525-538.

GROSSEGESSE, Orlando A. A. **Borges em Saramago. O ano da Morte de Ricardo Reis**: romance policial sem enredo. Diacrítica: Ciências da Literatura, nº17/3 (2003), p.105-133. Disponível em: <[https://www.academia.edu/44726449/Borges\\_em\\_Saramago\\_O\\_ano\\_da\\_morte\\_de\\_Ricardo\\_Reis\\_romance\\_policial\\_sem\\_enredo](https://www.academia.edu/44726449/Borges_em_Saramago_O_ano_da_morte_de_Ricardo_Reis_romance_policial_sem_enredo)> Acesso em: 20 mai. 2022.

HERÓDOTO. **História**. 3. ed., Vol. 1. Trad. J. Brito Broca, Vítor Azevedo. Rio de Janeiro: 2019.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JOAN, Eahr. 30,000, Labyrinths. Spirals, and Meanders. *In: ReGenesis Encyclopedia*. [S. l.: s. n.], [2018?]. v. 16. Disponível em: <<https://www.regenesisencyclopedia.com/entry16>> Acesso em: 15 jun. 2023.

JOYCE, James. **Epifanias**. Trad. e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

JOYCE, James. **Ulysses**. Trad. Caetano W. Galindo; introdução Declan Kiberd. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

JOYCE, James. **Um retrato do artista quando jovem**. Trad. e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora: 2018.

KURP, Patrick. Flann, meet Jorge. *In: Anecdotal Evidence*: A blog about the intersection of books and life. [S. l.], 18 jun. 2007. Disponível em: <<https://evidenceanecdotal.blogspot.com/2007/06/flann-meet-jorge.html>> Acesso em: 5 mar. 2023.

LIMA, Bruno. Intentona Comunista: um passado em disputa. *In: Café História*. Disponível em: <<https://www.cafehistoria.com.br/a-intentona-comunista-de-1935/>> ISSN: 2674-5917. Publicado em: 7 mar. 2022. Acesso em: 18 nov. 2022.

LOURENÇO, Eduardo. **O Labirinto da Saudade**. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2016.

MARCENDA. *In: Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*. Universidade de Coimbra, 2022. Disponível em: <<http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/956-marcenda>> Acesso em: 19 nov. 2022.

MARQUES, João. **Saramago**: biografia. São Paulo: Leya, 2010.

MARQUEZ, Gabriel, Garcia. **Cem anos de solidão**. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Editora Record, 2019.

MATTHEWS, William, Henry. **Mazes and Labyrinths**: A General Account of Their History and Developments. London: Longmans, Green & Co.

MELO, Francisco, Lopes. *1931: O ano de todas as revoltas*. 2022. Disponível em: <[https://www.sgmf.gov.pt/media/dados/PDF/ARQ/ESTUDOS/ARQ\\_EST\\_1931.pdf](https://www.sgmf.gov.pt/media/dados/PDF/ARQ/ESTUDOS/ARQ_EST_1931.pdf)> Acesso em: 20 Dez. 2022.

MILENIO, Novo. Jornal Eletrônico Novo Milênio. *In: Royal Mail Steam Packet (RMSP)*. [S. l.], 14 out. 2002. Disponível em: <<https://www.novomilenio.inf.br/rossini/rmsp4.htm>> Acesso em: 5 mar. 2023.



MUSEU DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Bandeira nacional. *In: Símbolos nacionais*. Portugal, 2022. Disponível em: <<https://www.museu.presidencia.pt/pt/conhecer/simbolos-nacionais/bandeira-nacional/#>> Acesso em: 16 fev. 2023.

OVÍDIO. *Metamorphoses*. Trad. Ian Johnston. Nanaimo: Vancouver Island University, 2011.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Lisboa: Relógio D'Água editores, 2013.

PESSOA, Fernando. *Carta a Adolfo Casais Monteiro*: 13 Jan. 1935. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/3007>> Acesso em: 4 jul. 2022.

PESSOA, Fernando. O menino da sua mãe. *In: Poesias*. 15. ed. Lisboa: Ática, 1995.

PESSOA, Fernando. Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia. *In: Odes de Ricardo Reis*. Lisboa: Ática, 1946.

PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto interpretação*. Lisboa: Ática, 1966. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/4306>> Acesso em: 12 out. 2023.

PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Ricardo Reis*. Org. Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PESSOA, Fernando. Tabacaria. *In: Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1944.

PLINY. *Natural History*. Trad. H. Rackham. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1962.

QUINCY, A. C. Quatremère de. A depiction of the shield of Achilles, based upon Homer's description. University of St. Andrews. 2015/06. Disponível em: <[https://standrewsrarebooks.files.wordpress.com/2015/06/pic-2-shield-of-achilles\\_1.jpg](https://standrewsrarebooks.files.wordpress.com/2015/06/pic-2-shield-of-achilles_1.jpg)> Acesso em: 07 out. 2023.

REED DOOB, Penelope. *The idea of the labyrinth*: From classical antiquity through the Middle Ages. Ithaca and London, New York: Cornell University Press, 1990.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho S.A, 1998.

REIS, Carlos. Figuras da Ficção. *In: Figuras Moventes*. [S. l.], 18 maio 2019. Disponível em: <<https://figurasdaficcao.wordpress.com/2019/05/18/figuras-moventes/>> Acesso em: 19 dez. 2022.

ROANI, Gerson, Luiz. *O jornal como elemento de transfiguração da história em O ano da morte de Ricardo Reis*. Revista Letras, [S.l.], v. 60, dez. 2003. ISSN 2236-0999. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/2863>> Acesso em: 28 set. 2023.

SARAMAGO, José. A árvore genealógica literária de José Saramago: (Cadernos de Lanzarote Diário IV - 21/07/1996). *In: Saramago apontamentos*. [S. l.], 16 abr. 2016. Disponível em: <<http://desaramago.blogspot.com/2016/04/a-arvore-genealogica-literaria-de-jose.html>> Acesso em: 19 fev. 2023.

SARAMAGO, José. **As palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. Org. Fernando Gómez Aguilera. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SARAMAGO, José. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: ed. ufpa; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

SARAMAGO, José. Entre o Narrador Omnisciente e o Monólogo Interior: Deveremos Voltar ao Autor? Conferência referida em Cadernos de Lanzarote Diário II – 15/08/1994. *In*: **Saramago apontamentos**. [S. l.], 22 jan. 2016. Disponível em: <<http://desaramago.blogspot.com/2016/01/entre-o-narrador-omnisciente-e-o.html>> Acesso em: 26 abril 2023.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

SARAMAGO, José. “Fernando Pessoa e o Universo Inacabado”. *In*: **As primeiras vanguardas em Portugal**. Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft, 2003, pp. 475-480. Disponível em: <<https://doi.org/10.31819/9783964560094-029>> Acesso em: 14 jun. 2022.

SARAMAGO, José. **Jornal de Letras Artes e Ideias**. Entrevista feita por Vale, F. Lisboa 30-10 a 05-11 de 1984. p.2-3.

SARAMAGO, José. **Levantado do chão**. Alfragide: Editorial Caminho S.A, 1980.

SARAMAGO, José. **Memorial do convento**. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

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

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis: materiais preparatórios: dactiloscritos**. BNP Esp. N45/7-10, 1983. Disponível em: <[https://purl.pt/13871/2/bn-acpc-n-n45-7/bn-acpc-n-n45-7\\_item2/index.html](https://purl.pt/13871/2/bn-acpc-n-n45-7/bn-acpc-n-n45-7_item2/index.html)> Acesso em: 28 set. 2023.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis: materiais preparatórios: agenda de 1983**. BNP Esp. N45/10, 1983. Disponível em: <<https://purl.pt/13870>> Acesso em: 28 set. 2023.

SARAMAGO, José. **Todos os nomes**. Alfragide: Editorial Caminho, 1989.

SARAMAGO, José. Um rosto para Fernando Pessoa: Da impossibilidade deste retrato. *In*: **Um rosto para Fernando Pessoa**. [S. l.], 22 abr. 2009. Disponível em: <<https://www.dn.pt/opiniao/caderno-de-saramago/da-impossibilidade-deste-retrato-1-1208555.html>> Acesso em: 4 jul. 2022.

SILVA, Juremir, Machado da. **José Saramago faria cem anos hoje**. Matinal, [S. l.], 22 nov. 2022. Disponível em: <<https://www.matinaljornalismo.com.br/matinal/colunistas-matinal/juremir-machado/jose-saramago-centenario/>> Acesso em: 18 abr. 2023.

VARGAS LLOSA, Mario. **La Verdad de las mentiras**. Madrid: Alfaguara, 2002.

VASCONCELLOS, Lisa. **Ricardo Reis, poeta engajado**. Revista eletrônica Literatura e Autoritarismo, [s. l.], ed. 12, p. 110-120, 12 nov. 2012. Disponível em: <[http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie12/RevLitAut\\_art09.pdf](http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie12/RevLitAut_art09.pdf)> Acesso em: 16 dez. 2022.

VASCONCELLOS, Paulo, Sérgio de. Teseu e o Minotauro: Dédalo e Ícaro. *In: Mitos Gregos*. São Paulo: Objetivo, 1998. p. 24-26.

VENTURA, Susanna, Ramos. **A intertextualidade como elemento de base construtiva em O ano da morte de Ricardo Reis**. Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas: Dossiê Saramago, porto alegre, v. 02, ed. 02, 2006. Disponível em: <<file:///C:/Users/crist/Downloads/4877-Texto%20do%20artigo-15596-1-10-20080618.pdf>> Acesso em: 30 jan. 2023.

VERGÍLIO. **Eneida**. Trad. Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Cultrix, 1992.

WEINHARDT, Marilene. O romance histórico na ficção brasileira recente. *In: CORRÊA, Regina, Helena, Machado, Aquino. Nem fruta nem flor*. Edições humanidades: Londrina, 2006.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Mediafashion, 2016.