

O ESPETÁCULO FRACTAL DO MUNDO: JOGOS DE ESPELHO EM O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS

Gabriela Ventura*

RESUMO: Tomando como ponto de partida a metáfora de Valdrada, uma das cidades invisíveis de Calvino, este ensaio procura ler as imagens especulares em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Para conceber teoricamente o processo de *mise en abyme* como um dos modos possíveis do espelhamento, a geometria fractal, basicamente não-euclidiana, é conceitualmente funcional porque pressupõe, em meio à infinidade de lados dos fractas – polígonos que extrapolam a convenção das possibilidades simétricas conhecidas –, que qualquer divisão ou dilaceramento do modelo repetirá sempre em escala menor a sua forma primitiva. Ora, os jogos de espelhamento no romance de Saramago podem ser concebidos como esse tipo de multiplicação em diferença pois nunca deixam de evocar a referência ao modelo, seja ela desviante na escala ideológica, genológica ou autoral: Borges, Camões, Pessoa e Reis, as duas Lídias lá estão para falar de suas origens metamorfoseadas.

PALAVRAS-CHAVE: espelho, geometria fractal, citação, *mise en abyme*, narrativa portuguesa

RÉSUMÉ: *Prenant comme point de départ la métaphore de Valdrada, l'une des villes invisibles de Calvino, cet essai cherche à lire les images spéculaires dans L'Année de la mort de Ricardo Reis. Pour concevoir théoriquement le procédé de mise en abyme comme l'une des formes de miroitement narratif, la géométrie fractale, fondamentalement non-euclidienne, sertici de base conceptuelle dans la mesure où elle suppose que, malgré l'infinitude des fractas – des polygones qui dépassent toute convention de possibilités symétriques connues –, n'importe quelle division du modèle récupère toujours, à une échelle plus petite, sa forme primitive. Or, les jeux spéculaires dans le roman de Saramago peuvent très bien évoquer ce type de multiplication dans la différence, car tout en rappelant leur référence première au modèle, ils imposent des déviations à l'échelle de l'idéologie, de la génologie ou de l'autorité d'auteur: Borges, Camões, Pessoa et Reis, ainsi que les deux Lidias sont bien là pour parler de leurs origines métamorphosées.*

MOTS-CLÉS: *miroir, géométrie fractale, citation, mise en abyme, roman portugais.*

Valdrada – «Cidade Invisível» de Ítalo Calvino – foi construída à beira de um lago. Marco Pólo, o enviado de Kublai Khan em missões diplomáticas pelo Império Tártaro e contador de histórias preferido do soberano, deparou, maravilhado, com duas cidades: uma que se erguia à beira do espelho d'água e outra, a sua imagem refletida de cabeça para baixo. Ao que parecia ao desbravador italiano, todos os pontos da cidade «de cima» haviam sido projetados de forma tal que fossem também vistos na outra dimensão. Não apenas a arquitetura, o contorno das

* Mestranda da Faculdade de Letras da UFRJ, bolsista da Cátedra Jorge de Sena de Abril de 2007 a Março de 2008, orientanda da Prof.^a Dr.^a Teresa Cerdeira.

ruas, os jardins e passeios públicos, mas o interior das casas, e cada pormenor da vida íntima de seus moradores. Compreendeu então que toda ação praticada na primeira Valdrada repetia-se na segunda, e, assim, todo habitante era imediatamente responsável não apenas por seus atos, mas pela imagem especular produzida por eles. O que parecia, no entanto, mais surpreendente era o fato de Marco Pólo se ter dado conta de que as ações praticadas nas duas Valdradas nem sempre se equivaliam, posto que as cidades não eram simétricas, mas simetricamente opostas: «para cada face ou gesto, há uma face ou gesto correspondente, invertido ponto por ponto no espelho. As duas Valdradas vivem uma para outra, olhando-se nos olhos, continuamente, mas sem se amar»¹.

As duas cidades de Calvino nos servem como epígrafe e via de leitura possível para um dos mais instigantes romances de José Saramago: *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Para um texto em que inúmeras possibilidades de leitura se entrecruzam e nos forçam a percorrer, labirinticamente, a Lisboa de 1936, assolada pela ditadura salazarista e testemunha de uma Europa pré Segunda Guerra Mundial – da ascensão de regimes totalitários na Itália e Alemanha aos primeiros movimentos da Guerra Civil Espanhola.

O percurso que iremos privilegiar nesta leitura da obra diz respeito às imagens espelhadas que se repetem ao longo da narrativa. Ou ainda: o processo da escrita de José Saramago – seus jogos de reflexão e narrativas encaixadas umas dentro das outras – como portadora de características que muito se assemelham às da geometria fractal, aproximação que nos será cara para assinalar a recorrência das construções em *mise en abyme* ao longo do romance, estratégia duplamente valorada se tomamos como epígrafe a estória de Calvino e a projeção em abismo das suas duas Valdradas.

A geometria fractal lida com objetos reais ou artificiais que são capazes de representar formas «quebradiças», sejam elas naturais ou artificiais; o relevo de uma costa, o comportamento anômalo de certos programas de computador, ou ainda a estrutura de um floco de neve. Se anteriormente estruturas como essas eram consideradas como obras do acaso, impossíveis de serem calculadas, a partir dos anos 70, estudiosos da chamada *matemática do caos* começaram a admitir uma outra hipótese segundo a qual a impossibilidade poderia estar nascendo do fato de que o instrumental de análise era, para este novo objeto, simplesmente inadequado. Em outras palavras, apostavam no fato de que talvez a geometria euclidiana é que fosse insuficiente para calculá-las.

A criação de um novo instrumental para dar conta do dado aparentemente aleatório que estava por trás de estruturas irregulares partiu de um alargamento da noção de dimensão. Às três que conhecemos tão bem (altura, largura e profundidade) somar-se-iam dimensões fracionadas, fractas. O termo *fractal* – cunhado em 1975 por Benoît Mandelbrot – tem suas raízes no adjetivo latino *fractus*, do verbo *frangere*, que significa *quebrar*. Figuras que concentram em si uma espécie

de caos que pode ser calculado por probabilidades escondem um segredo em seus numerosos lados, sequer sonhados por polígonos comuns: a auto-similaridade. Essa capacidade permite a divisão de qualquer fractal em infinitas partes, cada uma semelhante ao original. Apesar da complexidade de detalhes, os fractais, quando divididos, continuam fiéis à forma primeira, independentemente da escala utilizada.

Desta forma, os *fractais* aproximam-se do conceito da *mise en abyme*, a ponto de podermos configurá-los como uma espécie de paradigma geométrico desta estratégia de construção estética, espécie de realização concreta de um procedimento que consiste em reproduzir a obra numa miniatura de si mesma, criando um símile seu, que em seu interior mesmo se insere. Propõe-se, assim, um paralelo interdisciplinar que, aplicado, a princípio, apenas às artes pictóricas, pode também servir à Literatura.

No que se refere a este romance de José Saramago, podemos dizer que o primeiro espelhamento da obra se dá antes que iniciemos propriamente sua leitura. *O Ano da Morte de Ricardo Reis* já guarda, em seu título, uma relação evidente com o heterônimo pessoano, dando forma e existência ficcional a um personagem que era, tão-somente, uma criação literária, e que, neste caso invulgar, sobrevive ao próprio autor – Fernando Pessoa – que, aliás, voltará também ao romance como personagem fantasmaticamente ficcionalizado, para travar conversas com o protagonista.

No início do romance de Saramago, Ricardo Reis – personagem em trânsito na ficção de dois mestres – está também literalmente em trânsito espacial, embarcado num navio de volta a Portugal, após a morte de Fernando Pessoa ocorrida em 30 de Novembro de 1935. Havemos de nos lembrar que, em sua carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a gênese dos heterônimos, Pessoa escrevera que Reis se encontrava no Brasil desde 1919, «expatriado espontaneamente por ser monárquico»². É, portanto, depois da sua volta a Portugal que o deambular de Ricardo Reis nos conduz por uma Lisboa que ele próprio já não reconhece. Olhos desacostumados, esses, do poeta, que se considera um estrangeiro em qualquer lugar que esteja, talvez sobretudo por ainda não ter ouvido o fantasma de seu criador, segredando-lhe: «É esse o drama, meu caro Reis, ter de viver em algum lugar, compreender que não existe lugar que não seja lugar, que a vida não pode ser uma não vida.»³

A escolha deste heterônimo para confrontar-se com a morte de seu criador e seu tempo histórico (de preferência a Álvaro de Campos ou ao semi-heterônimo Bernardo Soares, uma vez que Caeiro, por lógica interna, estaria afastado das hipóteses viáveis já que morrera em 1915⁴) representa mais que uma preferência autoral. José Saramago obriga o poeta que, até então, se contentara em observar o espetáculo do mundo, chamando-se a si mesmo de *sábio* pelo voluntário não envolvimento com a vida, a submeter-se, no decorrer da narrativa, a sucessivas

provas passíveis de comprovar as suas «teses». No entanto – e talvez seja esse o propósito ideológico do romance –, caso elas viessem a falhar, o questionamento da alienação do personagem poderia, quem sabe, vir a instaurar-se como desencadeador de um possível «enlaçar de mãos»⁵ – não apenas com a sua musa, Lídia, mas, sobretudo, com a realidade. Teresa Cerdeira comenta a propósito:

É o Reis o espetador da vida que o romance quer confrontar com o espetáculo de 1936, para testar até que ponto consegue ser sábio diante de uma Europa conturbada e agonizante, de valores degradados, onde a liberdade começava a ser um sonho cada vez mais inatingível. É esse o argumento do romance, cuja trama deambulatória nos revelará um novo e amargo «sentimento de um ocidental».⁶

O poeta, sem rumo, recém-chegado a uma Lisboa que não reconhece sua, instala-se provisoriamente num hotel da cidade, levando, além da bagagem, um livro que esqueceu de devolver à biblioteca do navio que o trouxera de volta: *The God of labyrinth*, de Herbert Quain. A referência ao conto de Jorge Luis Borges é apenas mais um dos espelhamentos criados por Saramago. «Exame da Obra de Herbert Quain» é, como outros contos do autor argentino – senhor e demiurgo de bibliotecas reais e imaginárias – uma leitura crítica da obra de um autor fictício, cujo primeiro livro (justamente o que desperta o interesse de Ricardo Reis) veio a ser um fracasso, espécie de romance policial de enredo previsível, de que fazem parte estranhos jogadores de xadrez. A propósito disso, comenta o narrador borgiano:

esclarecido o enigma, há um parágrafo longo e retrospectivo que contém esta frase: Todos acreditaram que o encontro dos jogadores de xadrez fora casual. Essa frase deixa a entender que a solução é errônea. O leitor, inquieto, revisa os capítulos concernentes e descobre outra solução, que é a verdadeira. O leitor desse livro singular é mais perspicaz que o detetive.⁷

Ora, esses jogadores de xadrez, a despeito da inventividade final de um romance que por todos os ângulos pareceria mediano, fazem eco a outros jogadores de xadrez, da lavra de Fernando Pessoa/Ricardo Reis que, numa de suas odes, afirma que na Pérsia, «quando a invasão ardia na cidade / e as mulheres gritavam / dois jogadores de xadrez jogavam / o seu jogo contínuo»⁸. Aqui, o encontro dos personagens também não fora casual: enquanto a partida se desenrola entre os dois enxadristas, um massacre acontece. Mães e esposas violadas, filhos mortos, propriedades dizimadas – gritos, sangue e fumaça ignorados. E, diante do horror, a sensibilidade dos jogadores permanece inabalada (ou: a insensibilidade dos dois jogadores é evidente prova de eficaz distanciamento da realidade):

Quando o rei de marfim está em perigo,
Que importa a carne e o osso
Das irmãs e das mães e das crianças?

Quando a torre não cobre
 A retirada da rainha branca,
 O saque pouco importa.
 E quando a mão confiada leva o xeque
 Ao rei do adversário,
 Pouco pesa na alma que lá longe
 Estejam morrendo filhos.⁹

Para além da citação intertextual a Borges e ao poema, há aí, no título do suposto romance, a referência explícita à metáfora do labirinto, que se concretiza seja no plano físico das andanças de Ricardo Reis por Lisboa, seja no plano mental, levando o personagem a oscilar entre a contemplação passiva de um rio sobrecarregado de peso político e a ação no mundo sugerida por uma nova Lídia, bastante distanciada da musa de suas odes. E o narrador dirá a propósito: «Ricardo Reis atravessou o Bairro Alto, descendo pela Rua do Norte chegou ao Camões, era como se estivesse dentro de um labirinto que o conduzisse sempre ao mesmo lugar, a este bronze afidalgado e espadachim [...]»¹⁰. A mesma impressão nos é dada por Pessoa que, a certa altura da narrativa, justifica suas ausências: «Tenho saído pouco, perco-me facilmente, como uma velhinha desmemoriada, ainda o que me salva é conservar o tino da estátua do Camões, a partir daí consigo orientar-me.»¹¹

Numa conversa entre os dois personagens, Reis tenta justificar sua volta a Lisboa como uma tentativa de descobrir quem realmente é. Ao que o fantasma responde: «Tolice, meu caro, ciancice, alubramentos assim só em romances místicos e estradas que vão dar a Damasco, nunca se esqueça que estamos em Lisboa, daqui não partem estradas.»¹² Ora, será fácil perceber que duas referências culturais aí se espelham, em abismo: a referência algo irônica aos «romances místicos», lembrando a aparição de Cristo a Saulo/Paulo *na estrada de Damasco*, e o adágio popular das *estradas que vão dar a Roma*. Por outro lado, se a saída do labirinto se faz impossível, «todos os caminhos portugueses», já o sabemos, «vão dar a Camões». Se o heterônimo termina por descobrir que assim também o é geograficamente, o narrador amplifica o conceito que emerge do adágio espelhado ao insinuar que a geografia, neste caso, é uma bela metáfora da cultura de um país de marinheiros tornados para sempre heróis a partir dos versos d'*Os Lusíadas*. No centro do labirinto da cidade pálida, «num recinto público e vulgar / / Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras»¹³, para não esquecer o também evidente espelhamento de Cesário Verde, faz-se viva a presença épica do poeta.

Havemos de pensar, ainda com relação ao intertexto borgiano, que Herbert Quain é também de certo modo a imagem do próprio Reis, pelo fato de serem ambos ficcionalizações de outros autores, que adquirem autonomia na escrita saramaguiana. Subjetivamente independentes e intimamente ligados, o modelo e o simulacro são como as duas Valdradas, de ambos os lados do espelho. Junta-se

ainda a eles um Pessoa-personagem que, morto, volta como fantasma para ter longas conversas com o seu heterônimo vivo.

Dois, sejam eles quem forem, não se somam, multiplicam-se, [...] Tenho uma ode em que digo que vivem em nós inúmeros, Que eu me lembre, essa não é do nosso tempo, Escrevi-a vai para dois meses, Como vê, cada um de nós, por seu lado, vai dizendo o mesmo, Então não valeu a pena estarmos multiplicados, Doutra maneira não teríamos sido capazes de o dizer.¹⁴

A «autopsicografia» de Pessoa-ele-mesmo, mencionada por intertextualidade em um dos diálogos travados entre os dois personagens do romance – diálogos entre duas poéticas, uma vez que as falas estão, quase em sua totalidade, permeadas por versos de um e de outro – soma sentidos à explicação da criação poética. É, por outro lado, um modo de questionamento do heterônimo, que já não sabe mais o que é, quem é, e se o que escreveu até então faz sentido.

Você disse que o poeta é um fingidor, Eu confesso, são adivinhações que nos saem pela boca sem que saibamos que caminho andamos para lá chegar, o pior é que morri antes de ter percebido se é o poeta que se finge de homem ou o homem que se finge de poeta, Fingir e fingir-se não é o mesmo [...] Claro que não é o mesmo, eu apenas fingi, você finge-se, se quiser ver onde estão as diferenças, leia-me e volte a ler-se, [...] Diga-me só uma coisa, é como poeta que eu finjo ou como homem, O seu caso, Reis, amigo, não tem remédio, e isso já nada tem que ver com o homem e com o poeta, [...] Não tem [remédio] porque, primeiro que tudo, você nem sabe quem seja [...] ¹⁵

Ao longo do tempo em que as aparições do fantasma de Fernando Pessoa a Ricardo Reis são ainda possíveis – como nove são os meses que um feto leva para ser gerado, mais nove seriam necessários, salvo exceções, para que um indivíduo seja esquecido – não nos é difícil estabelecer um paralelo inversamente proporcional entre o desvanecimento da imagem do morto e a transformação sofrida por Reis. A diluição dos traços de Pessoa pode ser notada em seus

gestos que parecem querer recompor umas feições, restituí-las aos seus lugares de nascença, refazer o desenho, mas o artista tomou a borracha em vez do lápis, onde passou apagou, um lado da cara perdeu o contorno, é natural, vai para seis meses que Fernando Pessoa morreu.¹⁶

Enquanto isso, Ricardo Reis está cada vez mais perto de um apego à realidade, seja ela a social ou a de foro íntimo. Quando se refere, por exemplo, a Pessoa sobre a gravidez de Lídia e sobre a decisão que tomara de pedir que ela o desobrigasse de assumir o filho, os dois tecem comentários acerca da natureza feminina. A argumentação de Reis surpreende o interlocutor e evidentemente o leitor das suas odes, pois aquela certamente já não era a mesma voz que cantou: «Lídia, a vida mais vil antes que a morte» ¹⁷:

[...][Pessoa] Por que será que as mulheres são assim, Nem todas, De acordo, mas só mulheres o conseguem ser, Quem o ouvisse, diria que você tem grande experiência delas, Tive apenas a experiência de quem assiste e vê passar, *É grande engano seu se continua a julgar que isso basta, é preciso dormir com elas, fazer-lhes filhos, mesmo que sejam para desmanchar, é preciso vê-las tristes e alegres, a rir e a chorar, caladas e falando, é preciso olhá-las quando não sabem que estão a serem olhadas [...]*¹⁸ (Grifo nosso)

A exortação à doutrina de Epicuro e também a plausibilidade de sua aplicação são claramente problematizadas a partir das reações crescentes de Reis às notícias do espetáculo do mundo nesse ano de 1936, notícias que lhe chegam pelo rádio e pelos jornais, ou, sobretudo, por via de suas conversas com Lídia, irmã do marinheiro comunista da Revolta dos Barcos de 1936.

Multiplicada também por um espelho – «superfície duas vezes enganadora porque reproduz um espaço profundo e o nega mostrando-o como mera projeção»¹⁹ – a combativa camareira do Hotel Bragança, interlocutora que o faz atentar, mais do que gostaria, nas turbulências do momento histórico, pouco se parece com a musa – «Pagã triste e com flores no regaço»²⁰ – do imaginário do poeta.

O Ricardo Reis reinventado na trama acaba por se envolver, gradualmente, no espetáculo a que até então só ousara assistir. Seu relacionamento em níveis diversos com as duas mulheres – Lídia e Marcenda – e até o choro que não pôde conter quando sabe da morte do irmão de Lídia, Daniel, numa tentativa abortada de luta contra o regime, o distanciam cada vez mais do alheamento a que fazia jus em suas odes. A tal ponto que, em uma de suas conversas, explica-se a repressão irônica de Pessoa: «você afinal desilude-me, amador de criadas, cortejador de donzelas, estimava-o mais quando você via a vida à distância que está»²¹.

Reis, Pessoa, Herbert Quain, talvez todos se reduplicuem para reafirmar – no nível dos personagens – o caráter labiríntico de um texto que privilegia a riqueza de suas repetições, de suas imagens espelhadas qual as Valdradas de Calvino. Estas, por não serem idênticas, dificilmente apontariam para a fuga do labirinto textual; antes funcionam como ardilosas formas de perdição ou de multiplicação de sentidos, diversamente inferidos pelo olhar atento do leitor. Glosando a glosa, multiplicando os fractais, sábio é o que só se contenta (ou se maravilha) com o espetáculo *fractal* do mundo.

¹ Calvino (2003), p. 56.

² Pessoa (1976), p. 98.

³ Saramago (2005), p. 151.

⁴ Pessoa (1976), p. 97.

⁵ Pessoa (2006), p. 256.

⁶ Cerdeira da Silva (1989), p. 104.

⁷ Borges (1976), p. 56.

⁸ Pessoa (2006), p. 267.

⁹ Pessoa (2006), pp. 267 e 268.

¹⁰ Saramago (2005), p. 67.

¹¹ Saramago (2005), p. 367.

¹² Saramago (2005), p. 116.

¹³ Verde (1988), p. 146.

¹⁴ Saramago (2005) p. 90.

¹⁵ Saramago (2005), pp. 115, 116.

¹⁶ Saramago (2005) p. 337.

¹⁷ Pessoa (2006), p. 281.

¹⁸ Saramago (2005), pp. 370, 371.

¹⁹ Saramago (2005), p. 49.

²⁰ Pessoa (2006), p. 257.

²¹ Saramago (2005), p. 182.

Borges, Jorge Luis. *Ficções*. 2.^a ed. Rio de Janeiro/Porto Alegre: Globo, 1976.

Calvino, Ítalo. 2. *As Cidades Invisíveis*. Rio de Janeiro: Globo, 2003.

Cerdeira da Silva, Teresa Cristina. *José Saramago – Entre a História e a Ficção: Uma Saga de Portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

Pessoa, Fernando. «Carta a Adolfo Casais Monteiro». In: *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1976.

– *Obra Poética*. 3.^a ed. 21.^a reim. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

Saramago, José. *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Verde, Cesário. *Obra Completa de Cesário Verde*. Livros Horizonte, 1988.