

**BORGES E A TAUTOLOGIA DA ESCRITA EM *O ANO DA MORTE*
*DE RICARDO REIS***

**BORGES AND THE TAUTOLOGY OF WRITING IN *THE YEAR OF*
*THE DEATH OF RICARDO REIS***

Sara Grünhagen^{1*}

RESUMO

O ano da morte de Ricardo Reis (1984), de José Saramago, carrega dentro de si todo um universo tomado de empréstimo e recriado: personagens ficcionais, escritores e outras figuras históricas, ruas e cores de quase um século atrás. O presente trabalho busca explorar essa conjunção de tempos, escritas e mesmo gêneros diferentes por meio da análise do diálogo diegético e discursivo que o romance estabelece com a obra de Jorge Luis Borges. Entende-se que *O ano* opera à maneira de Borges, recorrendo não apenas a elementos da obra do escritor argentino como também a um certo estilo borgiano para tratar do heterônimo que elege como protagonista. A referência borgiana recuperada servirá ainda à crítica da História que o livro empreende pela confrontação de Ricardo Reis, ao mesmo tempo em que se revela emblemática de uma consciência ficcional e teórica do narrador, que metalepticamente se faz notar, sublinhando aquela presença e interpelando o seu leitor. A reflexão histórica e intertextual que esse diálogo enseja soma-se, portanto, uma reflexão narratológica, sendo Borges um nome incontornável de um modo de escrita literária que toma a si mesma como objeto e que consegue fazer do já dito e do incessantemente repetido matéria nova.

Palavras-chave: José Saramago; Jorge Luis Borges; narratologia; intertextualidade; metalepse.

ABSTRACT

José Saramago's *The Year of the Death of Ricardo Reis* (1984) carries a whole universe of fictional characters, writers and other historical figures, streets and colors of almost a century ago—all of which were borrowed and recreated in the novel. This work seeks to explore this conjunction of times, writings, and even different genres by analyzing the diegetic and discursive dialogue that the novel establishes with Jorge Luis Borges. *The Year* operates in the manner of Borges, using not only elements of the Argentine writer's work but also a certain Borgesian style in order to deal with the heteronym that it chooses as its protagonist. The Borgesian reference recovered will also be important to the criticism of History that the book undertakes by confronting Ricardo Reis with the time of the diegesis. Moreover, Borges is emblematic of a fictional and theoretical awareness of the narrator, which metaleptically reveals itself, underlining that presence and addressing the reader. Thus, the historical and intertextual reflection proposed is complemented by a narratological one, with Borges being a paradigm of a literary writing that takes itself as an object and that is capable of making something new of what has already been said and repeated countless times.

Keywords: José Saramago; Jorge Luis Borges; narratology; intertextuality; metalepsis.

¹ * SARA GRÜNHAGEN é doutora em Estudos Lusófonos pela Université Sorbonne Nouvelle em cotutela com a Universidade de Coimbra, tendo defendido uma tese sobre José Saramago intitulada **A cor dos cabelos de Deus: intertextualidade, intermedialidade e metalepse em José Saramago**. Atualmente leciona na Université de Paris-Sorbonne Nouvelle.



“Hablar es incurrir en tautologías.”
JORGE LUIS BORGES (1974B, p. 470)

Em uma das conferências que foi convidado a proferir na Universidade de Belgrano, em 1978, posteriormente publicada como “El cuento policial”, Borges explora este gênero considerado menor, mas o faz destacando menos as características que o singularizam e mais um certo modo de ler que surgiu com ele: graças aos mistérios e às pontas soltas das narrativas inventadas por Edgar Allan Poe, aprendemos a ler com incredulidade e desconfiança, atrás de pistas e não ditos. Estabelecido o paradigma, nem os clássicos poderiam mais ficar isentos de uma leitura policialesca, e Borges dá o exemplo do início do *Quixote*: “En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no hace mucho tempo vivía un hidalgo...” (BORGES, 1996, p. 190). Toda esta imprecisão torna-se suspeita: o leitor inventado por Poe vai achar que o acontecimento pode não ter se dado na Mancha e se perguntar por que Cervantes não quer se lembrar do lugar, chegando à conclusão de que, afinal, “Cervantes era el asesino, el culpable” (id.).

Borges apresenta as narrativas de Poe como uma grande invenção, instaurando um caminho sem retorno, o que dá margem à seguinte pergunta: como era então o mundo antes de Poe? E de Cervantes? Como era ler sem que existisse certa referência? Um leitor qualquer pode muito bem ler a *Eneida* antes da *Odisseia*, Poe ou Unamuno antes de Cervantes, Saramago antes de Pessoa, borgianamente misturando precursores e influências; ao mesmo tempo, há percursos e diálogos inevitáveis na história da literatura e, de um jeito ou de outro, se for longe o bastante, este leitor acabará tendo de se haver com a sua própria inocência perdida, ou ao menos com a impossibilidade de saber como é *não saber* algo: afinal, o *Quixote* de Pierre Menard, ainda que se lhe iguale palavra por palavra, já é outro (BORGES, 1974c, p. 444-50). E eu pergunto, enfim: como será que era o mundo antes de Borges?

A pergunta tem o seu quê de retórico, pois para o caso aqui importa menos a resposta do que a premissa que ela supõe: Jorge Luis Borges tornou-se uma referência incontornável de um modo de escrita literária que toma a si mesma como objeto e que consegue fazer do já dito e incessantemente repetido matéria nova. Falar de Borges é como falar de intertextualidade: hoje essa prática pode parecer, conforme as palavras de Saramago, “uma evidência do cotidiano” (SARAMAGO, 1996, p. 172), mas é importante lembrar que nem sempre foi assim e que, se o diálogo com outros textos é algo antigo, sua teorização é relativamente recente, e algum peso haveria de ter a explicitação do que hoje é evidente na própria prática literária.

Borges é recorrentemente citado desde os primórdios da narratologia para tratar de um tipo de escrita metaficcional que explora as circularidades e ramificações da literatura, e mais tarde seus labirintos textuais também serão associados a uma estética pós-moderna, como faz McHale (1987, p. 3-25, e 2015, p. 9). Como exceção à regra da citação tradicional, Borges está no horizonte de pesquisas que, direta ou indiretamente, trabalham com ou a partir do conceito

de intertextualidade, a exemplo de Compagnon (2016, p. 42, 459). Igualmente recuperado ou ao menos citado por Genette, Laurent Jenny e Umberto Eco, Borges chega mesmo a virar personagem de romance deste último, um monge bibliotecário cego e algo perverso com o sugestivo nome de Jorge de Burgos. Com sua biblioteca de Babel, Borges construiu uma imagem poderosa da literatura como espelho multiplicador de si mesma; não é de estranhar, portanto, que essa referência vá repercutir fortemente na narratologia e também na própria literatura, em romances que se constroem em diálogo com outros universos textuais, como é o caso de *O ano da morte de Ricardo Reis*, publicado quatro anos depois de *Il nome della rosa*.

O romance de Saramago é, portanto, uma incursão borgiana na obra do próprio Borges e no restante da literatura de que vai se ocupar; ou seja, o diálogo com o escritor argentino dá-se em pelo menos dois níveis: o primeiro, mais evidente, é o da recuperação de elementos de sua obra, de imagens e símbolos recorrentes a personagens e dados narrativos; o segundo tem que ver com uma certa maneira de, mediante anacronismos, comentários e referências heterogêneas e inventadas, tratar não só deste material borgiano mas de toda a Biblioteca que ao longo do romance é citada, problematizada e recriada. Em outras palavras, o estilo deste romance tem algo de borgiano – uma criação que se desenvolve pela exploração extrema da intertextualidade, o que, não se restringindo a Borges, tem nesse escritor um modelo emblemático, e isso, há que insistir, tanto para a narratologia quanto para a literatura do século XX. O romance de Saramago vai ainda se aproximar de um certo gênero que, segundo Genette, foi fundado por Borges: o “pseudo-metatexto”, em que o narrador apresenta sua escritura como leitura. Às vezes, também como em Borges, ocorre o contrário, e o narrador apresenta como leitura o que é escritura (GENETTE, 1982, p. 296).

Esse tipo de prática hipertextual, para marcar a conceituação de Genette, instaura-se desde o início de *O ano da morte de Ricardo Reis*, do título, que retoma e adiciona um dado ao universo heteronímico de Fernando Pessoa, ao *incipit* camoniano, caso em que, como em vários outros trechos, não há sugestão de citação, um desvio ou agramaticalidade que deixaria ver o traçado do intertexto (RIFFATERRE, 1980, p. 5-6), de modo que a leitura às avessas de Camões aparece como escritura, só reconhecível pelo leitor iniciado. Esse tipo de citação não referenciada e recriada é muito frequente no livro, mas o procedimento inverso, a leitura que é escritura, também ocorre, precisamente na recuperação de elementos de um conto de Borges, em que se atribui a um autor inventado uma criação que, saindo primeiro da pena de Borges, será ao mesmo tempo de Saramago. O gesto de revisitação e reelaboração de outro universo assemelha-se àquele efetuado no diálogo com Pessoa, que constitui a base do livro, mas aqui ele se dá em menor escala e de maneira um tanto mais sutil: o fantasma de Borges, que jamais é citado, vai aparecer nas entrelinhas e em especial na figura de um autor-personagem de sua ficção.

Não só a entrada no livro é intertextual, como todo o primeiro capítulo é atravessado por referências das mais diversas, de Eça de Queirós a Dante, passando por Lord Byron e já explorando Borges. Este é o capítulo da chegada de Ricardo Reis a Lisboa, tendo atravessado o Atlântico no paquete Highland Brigade, nome de um vapor histórico que, construído em

1928 e operado pela popular Nelson Line, passou a ser utilizado pela Mala Real Inglesa em 1932, transportando mercadoria e passageiros (FORRESTER, 2014, p. 160-2, 226). Os dados conferem com o período da narrativa e, não raro, chegam a ser minuciosamente explorados: ficamos sabendo que o navio fazia o trajeto “entre Londres e Buenos Aires, [...] escalando sempre os mesmos portos, La Plata, Montevideo, Santos, Rio de Janeiro, Pernambuco, Las Palmas, por esta ou inversa ordem” (SARAMAGO, 2016, p. 7). Tratando-se de um transatlântico com acomodações de primeira a terceira classe, não é de estranhar, então, que se mencione uma biblioteca a bordo, chefiada por um irlandês de nome O’Brien. É possível que haja aqui um jogo com o pseudônimo Flann O’Brien, do escritor nascido em Dublin Brian O’Nolan (1911-1966), conhecido por suas explorações heteronímicas e metaficcionalis e autor de *At Swim-Two-Birds* (1939), uma narrativa labiríntica e ramificada elogiada por Borges (1990, p. 327), e que talvez tenha sido uma referência na construção da obra de Herbert Quain.²

Viajando então num navio que partiu da província de Buenos Aires – coincidência ou não, o dado já foi destacado outras vezes (GROSSEGESSE, 2003, p. 111) – e seguirá para Londres, Ricardo Reis desembarca no cais de Alcântara, trazendo consigo um livro que havia tomado emprestado a bordo e que esquecera de devolver. O ano é 1935, período entreguerras, a cidade, o navio, o cenário, enfim, provêm da realidade histórica, e todo esse contexto torna plausíveis tanto o surgimento da personagem de Reis quanto o episódio do livro esquecido:

Pôs o livro na mesa de cabeceira para um destes dias o acabar de ler, apeteendo, é seu título *The god of the labyrinth*, seu autor Herbert Quain, irlandês também, por não singular coincidência, mas o nome, esse sim, é singularíssimo, pois sem máximo erro de pronúncia se poderia ler, Quem, repare-se, Quain, Quem, escritor que só não é desconhecido porque alguém o achou no Highland Brigade, agora, se lá estava em único exemplar, nem isso, razão maior para perguntarmos nós, Quem (SARAMAGO, 2016, p. 21-2).

Dada toda a construção narrativa que precede a descoberta do livro de Herbert Quain, a princípio não seria o caso para grandes estranhamentos, mas o leitor de hoje, pós-Borges, já seria capaz de ver com desconfiança a presença deste objeto, que vai acompanhar Reis até o final do romance. Afinal, num livro, as coisas não costumam ser colocadas em cena por acaso: objetos simbolizam algo, uma ação leva a outra e as linhas narrativas geralmente revelam, sem dizê-lo, escolhas elaboradas, capazes de surpreender sem frustrar. Isso tem que ver com o princípio da pistola de Tchekhov: se uma arma aparece em uma história, eventualmente ela terá de ser disparada.³ É claro que uma tal premissa é problematizável, mas o fato é que, contribuindo também para produzi-la, como bem mostrou Umberto Eco (2011, p. 40), um romance escrito

2 Diz-nos o narrador do primeiro capítulo de *At Swim-Two-Birds* que “A good book may have three openings entirely dissimilar and inter-related only in the prescience of the author” (O’NOLAN, 1982, p. 9), e é com essa proposta de três começos que o livro inicia, explorando então essas linhas narrativas, uma ramificação que parece ecoar, por exemplo, na descrição de *April March* do conto de Borges.

3 Trata-se de um conselho técnico de composição dramática que o escritor russo deu mais de uma vez: “If you have hung a pistol on the wall in the first act, then it has to be shot in the last act. Otherwise, don’t hang it up” (*apud* Senelick, in Chekhov, 2006, p. XLVIII).

na segunda metade do século XX conta com esta competência do leitor: uma já longa história literária nos ensinou a prestar atenção em objetos deixados à mostra, em nomes peculiares, em coincidências e também em imprecisões e recusas do narrador.

Assim, no trecho em questão, não só teríamos elementos suficientes para provocar no leitor nem que seja um breve estranhamento, um sublinhado ou um ponto de interrogação rabiscado à margem da página, como o narrador é quem vai sublinhar e interrogar a sua própria escolha narrativa, e nisso está uma importante particularidade da escrita de Saramago: ele não apenas vai fazer da intertextualidade a base dos seus romances, inventando ou não suas referências, como Borges, mas também vai metalepticamente comentá-las. A metalepse, conforme formulada por Genette, designa essa passagem, sempre transgressiva, de um nível narrativo a outro (GENETTE, 1972, p. 243-244), e inclui tanto a intervenção do narrador no nível da diegese quanto a interpelação do leitor (GENETTE, 2004, p. 14, 23). No caso de *O ano*, somos confrontados com um duplo jogo de apropriação e investigação do narrador, que deixa as cartas roubadas bem à vista do leitor e ainda brinca com seu mistério, à maneira de um Dupin.

O narrador chama a atenção para a singularidade do autor e do livro descobertos por Reis, fazendo como que uma pausa na narração – este “nós” por si só é metaléptico –, mas essa pausa entra no jogo da ficção, não correspondendo, portanto, a uma nota de rodapé. A referência fica então a cargo do leitor, que pode nem dar por ela, estando tudo tão à mostra. Fato é que autor e livro saíram do conto “Examen de la obra de Herbert Quain”, incluído na antologia *El jardín de senderos que se bifurcan*, de 1941, posteriormente aumentada e publicada como *Ficciones*, em 1944. Não há, porém, falha na cronologia da narrativa de *O ano*, que se desenvolve entre dezembro de 1935 e setembro de 1936. Esse conto é característico daquele gênero que Genette designou de “pseudo-metatexto”, uma crítica imaginária de um autor e de uma obra inventados, e consta que o romance que Reis tem em mãos foi colocado à venda no final de 1933. O conto é um pastiche de crítica literária necrológica, que começa informando a morte de Herbert Quain, em Roscommon, menciona outros obituários e passa então a apresentar sua obra. Pode-se supor, pelo local de morte, pelas referências literárias e pelo enredo de um de seus livros, que Quain fosse irlandês, mas quem o afirma com todas as letras é o narrador de *O ano*. Em “Examen”, também não se faz nenhum comentário sobre o curioso sobrenome do autor, que geraria o mesmo trocadilho com o *quién* espanhol. *The God of the Labyrinth* é citado logo no início do conto como o primeiro livro de Quain na menção a um obituário do *Spectator* – revista britânica publicada desde 1828 –, que o compara a um romance de Agatha Christie, o tipo de evocação que não teria “alegrado al difunto” (BORGES, 1974a, p. 461). Quando vai enfim descrevê-lo, o narrador lamenta, porém, não ter mais o livro consigo – emprestou-o a uma dama –, citando-o de memória. Eis o enredo:

Hay un indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas. Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*. Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre *otra* solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el *detective* (ibid., p. 462, grifos no original).

Mais não é dito sobre este romance policial. No entanto, estas poucas linhas estruturam uma intriga que, sendo própria do gênero – com um acontecimento indecifrável no início, um desenvolvimento com muitas voltas e becos sem saída até se chegar, enfim, a uma solução definitiva nas últimas páginas –, é acompanhada por uma situação de leitura peculiar, que desmente a descoberta do detetive e deixa a reconstituição de outra história a cargo do leitor. Tanto a referência arquitextual, isto é, a estrutura do gênero policial indicada no conto, quanto a situação de leitura prevista por *The God of the Labyrinth* irão repercutir na construção narrativa de Saramago, que, se não é um romance policial típico⁴, assemelha-se bastante ao *subgênero* descrito pelo amigo de Quain, como que colocando-o em prática.

A estrutura de *O ano* pode ser, nesse sentido, descrita como policialesca: o motor inicial da ação é a morte de Fernando Pessoa em novembro de 1935, que leva Ricardo Reis a retornar a Portugal, um mês depois, sem projetos definidos. Não sendo um assassinato, este acontecimento constitui-se, porém, como uma espécie de mistério para Reis, leitor de sua própria história e em busca de respostas: “Talvez que eu tenha voltado a Portugal para saber quem sou” (SARAMAGO, 2016, p. 133). O desenvolvimento do livro, com enredos e impasses vários, é também uma “lenta discussão” entre criador e criatura, uma longa partida de xadrez, e a solução final para o mistério da identidade de Reis, e para outros percalços e lances que vão surgindo ao longo do caminho, será sua ida definitiva para o além, uma certa desistência do jogo na escolha que faz de acompanhar Pessoa, levando consigo o livro de Quain, de maneira a deixar “o mundo aliviado de um enigma” (ibid., p. 493). No meio disso tudo, há uma segunda “história policiária” (ibid., p. 327), conforme designa Pessoa: Ricardo Reis é investigado por um detetive malcheiroso e nada genial da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), transformada depois na PIDE. Victor, o tal detetive, também investiga a identidade de Reis, quem ele realmente é e o que é que veio fazer em Portugal: “Este doutor Reis não é o que parece, há ali mistério, convém estar de olho nele” (ibid., p. 23).

É evidente que Reis é mais perspicaz que o detetive, e que, mesmo a contragosto, consoante a personalidade heteronímica transficionalizada, vai saber e vai precisar ler melhor não apenas a sua própria história, mas igualmente a História do período conturbado com o qual a narrativa o confronta. Daí que a situação de leitura do conto de Borges é encenada e explorada pelo romance, que vai deixar, então, para o seu próprio leitor a resolução dos enigmas intertextuais do livro. E esse leitor, para entender *O ano da morte de Ricardo Reis*, também precisa ser mais perspicaz que Victor, talvez até que o próprio Ricardo Reis, pois ao longo da narração há uma confrontação ideológica com aquilo que cada um representa: o poder repressivo do fascismo, no primeiro caso e, no outro, a passividade de quem prefere assistir ao que lhe convém, desviando os olhos das incógnitas políticas que parecem sem solução.

⁴ Grossegeisse define-o, no título de seu artigo, como um “romance policial sem enredo”. Mais interessante talvez seja a definição que dá ao longo do texto, apresentando *O ano* como “uma espécie de romance policial do leitor activo” (2003, p. 117).

Outros intertextos que vão surgindo ao longo do romance podem funcionar como chave de leitura, mas é interessante como tanto as referências borgianas, menos evidentes que aquelas do universo de Fernando Pessoa, quanto seu estilo ecoam de maneira expressiva na narrativa: é como se Saramago recorresse a Borges para ler o próprio Pessoa e outros precursores. Estabelece-se um paralelo importante nos pares Pessoa/Borges e Reis/Quain, a começar pelo fato de que Reis surge como leitor deste outro autor inventado. O enredo de *The God of the Labyrinth* é recuperado já no primeiro capítulo, na cena em que Ricardo Reis, chegando ao Hotel Bragança, arruma seus pertences, entre os quais está o romance recém-furtado. O narrador é quem explica:

O tédio da viagem e a sugestão do título o tinham atraído, um labirinto com um deus, que deus seria, que labirinto era, que deus labiríntico, e afinal saíra-lhe um simples romance policial, uma vulgar história de assassinio e investigação, o criminoso, a vítima, se pelo contrário não preexiste a vítima ao criminoso, e finalmente o detetive, 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 (ibid., p. 22).

Temos aqui outra das muitas intervenções metalépticas do narrador (“em verdade vos direi...”), propondo uma espécie de teoria da leitura que, além de ecoar aquela do conto de Borges, parece dialogar com ou ao menos refletir toda uma discussão narratológica sendo feita desde meados dos anos 1960 e que colocava em relevo o papel do leitor, da qual *Lector in fabula*, de Umberto Eco, é referência. Talvez de maneira mais aguda em Saramago, porque levando essa teorização em conta, o leitor não pode ser passivo: ele é o único sobrevivente na medida em que é aquele que dá sentido ao que está escrito, cooperando ativamente para o funcionamento do texto (ECO, 2011, p. 37). Será seu o trabalho de, a partir de sua enciclopédia, reconhecer os intertextos presentes no romance e, mais ainda, entender as implicações de sua utilização e transformação. A metáfora de sua sobrevivência ganha mais força neste romance porque, terminado o livro, o leitor encontra-se só, com o trabalho de interpretar não apenas essa outra vida, mas também a morte de Ricardo Reis, e de Fernando Pessoa e outros que vão surgindo ao longo do caminho.

Reforçada pelo livro de Quain, a imagem do labirinto, tão borgiana, é recorrente no romance, servindo para descrever desde a cidade de Lisboa até anúncios em jornais e o próprio homem, “labirinto de si mesmo” (SARAMAGO, 2016, p. 107), estabelecendo-se igualmente nesse caso um diálogo com versos do *Fausto* de Pessoa: “Perdido / No labirinto de mim mesmo” (PESSOA, 1988, p. 15). O movimento do romance em si é labiríntico, nos deslocamentos sem perspectiva de chegada de Ricardo Reis, assim como o é o estilo argumentativo do narrador, algo circular, autorreferencial e ramificado, estilo este que, constituindo uma espécie de assinatura de Saramago, tão característico de sua prosa romanesca, aqui é indissociável de Borges – o que pode sugerir um diálogo muito além deste romance, mas este estudo ainda está por ser feito.⁵

⁵ A imagem e o movimento do labirinto também serão importantes, por exemplo, no percurso das personagens de *A jangada de pedra* (SARAMAGO, 1991, p. 18, 65) e na construção do espaço tanto da Conservatória Geral quanto do cemitério de *Todos os nomes* (1998, p. 165-9, p. 213-224).

Fato é que, se as perguntas que a obra de Quain levanta não serão de todo respondidas em *O ano*, cabendo, de novo, ao leitor a perspicácia de ao menos levá-las em conta, a presença desta referência e do labirinto que ela sugere influi na percepção da história do próprio Reis, como construção em *mise en abyme*. Sempre tentando retomar essa leitura, a personagem é incapaz de avançar para além das três primeiras páginas: em cinco ocasiões diferentes Reis começa e interrompe a leitura do livro (SARAMAGO, 2016, p. 130-1, 190, 280, 355, 467) e em outras seis aparece a folheá-lo, pegando-o e desistindo de ler ou então pensando sobre voltar ou não a ele (ibid., p. 21, 64, 260, 282, 359, 463). Nesse constante retorno ao romance de Quain, em episódios bastante diversos, vão se multiplicando as perguntas sobre o labirinto e o deus labiríntico, ao mesmo tempo em que se insinua a transposição de um e outro, como é próprio deste tipo de construção narrativa: a presença de um romance policial dentro de outro romance policial, de um labirinto dentro de outro labirinto, exerce uma função refletora, buscando provocar associações ou, no mínimo, vertigens, à la Escher.

Para além dos reflexos da estrutura e das personagens entre o conto e o romance que, mesmo se não explicitados, o leitor poderia vislumbrar por contra própria, o narrador, como se viu, ocupa-se de sugerir relações em diferentes momentos da narrativa. O jogo com o nome do autor borgiano aparece uma segunda vez, associado à ode de Ricardo Reis “Vivem em nós inúmeros”, como se Reis pudesse ser Quain, ou como se Quain pudesse ser mais um dos muitos que é Reis: “de quantos inúmeros que em mim vivem, eu sou qual, quem, Quain” (ibid., p. 23). Os paralelos que vão se estabelecendo são, porém, mais do que uma piscadela de olho para o leitor familiarizado com os labirintos e espelhos de Borges; a associação sugerida entre a trama policial do conto e aquela de Reis tem uma função crítica, e isso é reforçado por dois episódios em que há um contexto histórico em discussão.

Antes de analisá-los, porém, cabe reforçar que a trama de *The God of the Labyrinth*, cujas linhas principais são traçadas no conto de Borges, é desenvolvida no romance de Saramago em trechos que se apresentam como comentário ou mesmo citação do romance, mas que são na verdade continuação e recriação dele, uma escrita que se disfarça de leitura. Além de uma espécie de resumo das primeiras páginas que Reis chega a ler – tratando das razões para o crime, multiplicadas e borgianamente descritas (ibid., p. 130-1) –, aparece citado, em três ocasiões, o primeiro parágrafo deste que é, aparentemente, um exemplar único do livro de Quain (ibid., p. 280, 355, 467). Reis surge aqui como um mau leitor, lendo de maneira obsessiva as mesmas palavras sem dar pelo sentido delas e retomando-as nos dois episódios mencionados, apresentados com o auxílio dos jornais que a personagem está constantemente a ler, ou seja, em contextos que a princípio não têm qualquer relação com o mundo ficcional.

No primeiro caso, uma série de acontecimentos relativos à situação de Portugal, Espanha, França e Itália é evocada pelo narrador, entremeando-se fatos e comentários, e só algumas páginas depois ficamos sabendo que se trata de outra leitura do jornal sendo feita por Ricardo Reis. É na narração do episódio da Segunda Guerra Ítalo-Etíope (1935-1936) que a focalização retorna para a personagem, intervindo sobressaltada, como se as letras e referências tivessem se embaralhado:

Addis-Abeba está em chamas, ardião casas, saqueadas eram as arcas e as paredes, violadas as mulheres eram postas contra os muros caídos, trespassadas de lanças as crianças eram sangue nas ruas. 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, em Addis-Abeba não consta que estivessem jogadores de xadrez jogando o jogo do xadrez (ibid., p. 355).

A frase “Addis-Abeba está em chamas” repete-se cinco vezes nesta leitura de Reis, funcionando como um refrão que se alinha com aquilo que Cerdeira designou de “discurso emotivo”: “um eco trágico ou a estrutura musical da fuga” que revela o compromisso ideológico da narração com o drama etíope (CERDEIRA, 1989, p. 110). O contexto histórico foi analisado por Cerdeira (ibid., p. 108-11) e é importante recuperá-lo aqui para entender o cruzamento das referências que vão sendo apresentadas: a Etiópia era um dos poucos territórios africanos independentes e, a começar por sua dimensão e posição geográfica estratégica no chamado Chifre da África, já tinha sido alvo de uma tentativa frustrada de invasão pela Itália no século XIX. Uma nova investida é levada a cabo por Mussolini, cujas tropas vinham, desde 1925, assumindo um controle não oficial de regiões etíopes na fronteira com a Somália (MARCUS, 1994, p. 138). Ambos os países, Itália e Etiópia, eram membros da Sociedade das Nações (*League of Nations*), criada pelo Tratado de Versalhes (1919) após o fim da Primeira Guerra Mundial e precursora da atual ONU, de modo que as ofensivas italianas vinham sendo denunciadas à organização pelo Negus, o imperador etíope Haile Sellassie, sem sucesso.

O confronto direto entre os dois países estourou em outubro de 1935 e durou até maio de 1936: o país africano não tinha os recursos da potência europeia, que não apenas bombardeou cidades – “ainda agora andam as tropas italianas a fuzilar e a bombardear a Etiópia” (SARAMAGO, 2016, p. 181), lemos em outro passo do romance –, como utilizou armas químicas em sua tática ofensiva. Com o exército etíope derrotado, o Negus parte a 2 de maio para o exílio em um navio de guerra inglês, e os italianos comandados pelo marechal Pietro Badoglio chegam a Addis Abeba no dia 5, o que leva Mussolini a fazer um discurso já no dia 9, em Roma, proclamando que a Itália agora tinha, “finalmente”, o seu Império.⁶ Haile Sellassie fará também um discurso histórico no dia 30 de junho do mesmo ano, perante a Sociedade das Nações, relatando os episódios que culminaram naquela guerra e no seu trágico desfecho e exigindo justiça. Amplamente divulgado pela imprensa da época, o discurso, que se deu em meio a vaias de jornalistas italianos, não alterará a posição da Etiópia: outros conflitos inquietavam a Europa de então, com Hitler já no poder, e fez-se vista grossa ao que se passava no Nordeste Africano. Foi só com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, em setembro de 1939,

6 “L’Italia ha finalmente il suo Impero” (MUSSOLINI, 1936, p. 117-8). Em outro trecho do romance o narrador retoma ironicamente este contexto da fala do ditador italiano: “é verdade que chegámos atrasados à construção do quinto império, passou-nos adiante Mussolini” (SARAMAGO, 2016, p. 379).

que a situação começou a mudar: tendo a Itália declarado guerra aos aliados, os apelos de auxílio da Etiópia são enfim ouvidos pelo governo britânico, interessado em assegurar o controle da região. O Negus retornará por fim a Addis Abeba no dia 5 de maio de 1941 (MARCUS, 1994, p. 151-3).

O trecho do romance que trata destes acontecimentos estende-se até o discurso de Sellassie, comentando as vaias e citando sua última frase, “Que resposta devo dar ao meu povo” (SARAMAGO, 2016, p. 354). Antes e depois dessa referência, o discurso de Mussolini é igualmente recuperado, seja como fala que, não sendo exatamente uma citação, resume o que foi dito (“Anuncio ao povo italiano e ao mundo que acabou a guerra”, *ibid.*, p. 353), seja como tradução quase direta: “Deu-se o grande acontecimento que sela o destino da Etiópia”⁷, sem que seja possível saber, sem a referência ao lado, qual é o caso. Outras figuras da época são ainda mencionadas na narrativa, como tendo se manifestado de uma forma ou outra em favor da Itália: Winston Churchill, que inicialmente defendia uma política não intervencionista para este e outros conflitos; o Nobel de Física Guglielmo Marconi, considerado o inventor da rádio e membro do Partido Nacional Fascista; Anthony Eden, o então Secretário britânico dos Assuntos Estrangeiros, atuando na mediação do conflito; e Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda na Alemanha Nazista, cuja posição é traduzida pelo narrador como “A Sociedade das Nações é boa, mas as esquadrilhas de aviões são melhores” (*id.*). Há, claramente, uma mistura de citações com releituras, nem sempre especificadas, e tudo isso vai compor o quadro trágico que alarma Ricardo Reis, envolvido em uma trama que não é a sua. O modo como essas informações vão sendo apresentadas aqui e em outros trechos, “de enfiada”, reflete a leitura saltada da personagem, sua tentativa de distanciamento e o movimento de retorno ao conflito, como que puxado pelos fios nem tão invisíveis do narrador. É nesse momento, enfim, que a narrativa de Quain reaparece:

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 direção do campo adversário, a mão esquerda numa casa branca, a mão direita numa casa preta, em todas as restantes páginas lidas do livro não há mais que este morto, logo, não foi por aqui que passaram as tropas de Badoglio (*ibid.*, p. 355).

Esta é a segunda e mais longa citação do primeiro parágrafo de *The god of the labyrinth*, sem itálico e sem todas as maiúsculas inglesas, livro, afinal, já diferente daquele do conto de Borges. Se o morto do livro é só um e não serve ainda à interpretação que Reis procura, sua recuperação não é banal e vai reforçar o movimento constante de sobreposição de cenários e personagens. Colocadas as tramas uma diante da outra, muitas interpretações são possíveis: o quanto todo aquele vaivém de discursos citados ou reformulados não se parece com lances

7 “Un grande evento si compie: viene suggellato il destino dell’Etiopia oggi” (MUSSOLINI, 1936, p. 117).

de um jogo, conduzido por políticos que, com um gesto de mão, podem definir o destino de milhares, meras peças sacrificáveis em nome do objetivo maior do jogador? O cenário político da Europa de 1936 é sombrio, como a Lisboa deste Ricardo Reis, como o romance recriado de Quain, sugerindo, todos eles, desdobramentos funestos: a morte aparece com frequência na narrativa e será, enfim, o ponto de chegada de *O ano*, anunciado desde o título. Daí que este morto e esta cena que tanto assombra Ricardo Reis reflitam em alguma medida sua própria trama, não só porque morrerá, mas também pelo modo como, alheadamente, torna-se peça no jogo político de então, circulando sem saber por casas brancas e pretas, envolvendo-se com seu contexto e tornando-se mesmo alvo da PVDE. A metáfora do jogo de xadrez é, porém, mais complicada que isso: se até certo ponto Ricardo Reis é também vítima, o romance procura pôr à prova sobretudo a sua ambição de espectador ausente. Logo a seguir a este trecho, são outros os jogadores e outras as comparações:

Deixa Ricardo Reis The god of the labyrinth no mesmo lugar, sabe enfim o que procura [...] 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 irmãs e das mães e das crianças, se carne e osso nosso em penedo convertido, mudado em jogador, e de xadrez (ibid., p. 356).

O leitor é metalepticamente interpelado aqui, chamado para dentro de um contexto ficcional que se torna perigoso na comparação com a História. Esse cruzamento de fronteiras, também bastante borgiano, coloca o leitor como personagem possível ao lado de Reis, igualmente questionado, portanto, e impossibilitado de assumir uma postura passiva. Toda esta seção sobre a guerra na Etiópia é marcada pela ironia e revela, como se viu, o comprometimento ideológico do narrador com as vítimas, seja por meio de repetições, seja pelos contrastes entre as imagens de guerra e sangue e a alienação dos jogadores de xadrez, que, quando muito, observam o corpo estendido no tabuleiro. Dada a maneira como todo este cenário e suas muitas personagens se apresentam, a conclusão do trecho só pode ser lida como irônica: “por nossa parte imitemos os persas desta história, se assobiámos, italianos, o Negus na Sociedade das Nações, cantarolemos, portugueses, à suave brisa, quando sairmos a porta da nossa casa” (id.). A metalepse nesse caso não é, portanto, um convite para o leitor fazer parte da ficção e da História com a qual a narrativa dialoga, mas funciona como um alerta, confrontando diretamente Reis, o leitor e todos os outros jogadores de xadrez que, comandando o jogo ou assistindo-o, não se implicam nas suas consequências.

Da Abissínia à Pérsia e a Lisboa, cenários, referências e discursos vão se sucedendo e se cruzando, incluindo-se aí um diálogo com Camões, pelas palavras retrabalhadas do Adamastor – “Converte-se-me a carne em terra dura; / Em penedos os ossos se fizeram” –, de um canto que também pode ser lido como um alerta contra ambições conquistadoras: “Que o menor mal de todos seja a morte!” (CAMÕES, 1982, p. 244, 239). O poema de Ricardo Reis, revisitado primeiro pelo narrador nos versos que se misturam às notícias do jornal – praticamente toda a

estrofe que começa com “Ardiam casas, saqueadas eram / As arcas e as paredes” (PESSOA, 1959, p. 51)⁸ – e revisto então pela personagem, vai rematar esta leitura da guerra na Etiópia e, paralelamente, do romance de Herbert Quain. É de engajamento e alheamento que se trata, num caso como no outro: as cenas da poesia e da ficção ganham a consistência e a crueza de uma cena de guerra real quando associadas à tragédia etíope, e para Ricardo Reis vai ficando cada vez mais difícil ver as primeiras como um refúgio.

A segunda citação do romance de Quain feita em comparação com um acontecimento histórico reforça tanto o desejo frustrado de alheamento de Reis quanto o transbordamento de uma história para a outra, com consequências para a leitura de ambas. O contexto é o massacre de Badajoz, que ocorreu em agosto de 1936 durante a Guerra Civil Espanhola e cuja tragédia vai igualmente assombrar Ricardo Reis, primeiro por notícias e fotos em jornais e depois pelo relato de Lídia, “que o soubera pelo irmão, que o soubera não se sabe por quem, talvez um recado que veio do futuro, quando enfim todas as coisas puderem saber-se” (SARAMAGO, 2016, p. 467):

Para não pensar nos dois mil cadáveres, que realmente são muitos, se Lídia disse a verdade, abriu uma vez mais *The god of the labyrinth*, ia ler a partir da marca que deixara, mas não havia sentido para ligar com as palavras, então percebeu que não se lembrava do que o livro contara até ali, voltou ao princípio, recomeçou. O corpo, que foi encontrado pelo primeiro jogador de xadrez, ocupava, de braços abertos, as casas dos peões do rei e da rainha e as duas seguintes, na direção do campo adversário, e chegado a este ponto tornou a desligar-se da leitura, viu o tabuleiro, plaino abandonado, de braços estendidos o jovem que jovem fora, e logo um círculo inscrito no quadrado imenso, arena coberta de corpos que pareciam crucificados na própria terra (id.).

Fugindo para o labirinto de Quain, é a morte de novo que Ricardo Reis encontra, e será ela, afinal, a solução para a sua renúncia de ação, possibilidade que não deixará de ser questionada num diálogo suposto entre Reis e Pessoa: “Só estando morto assistimos, e nem disso sequer podemos estar certos” (ibid., p. 167).

Como outras referências, o conto de Borges serve à crítica da História, a seus atores e espectadores, que o livro empreende pela confrontação de Reis, que, por quem é, pode encarnar todas as personagens: do indefinido Quain ao morto de seu primeiro romance, do jogador de xadrez ao deus deste labirinto textual, protagonista mesmo quando se quer coadjuvante. Mas o diálogo com Borges não se limita a um conto; como bem colocou Cerdeira, “*O deus do labirinto* de Borges e *O deus do labirinto* de Saramago adquirem mais que uma força de alusão, são a teoria posta em prática de um exercício de *fricção textual*” (CERDEIRA, 2000, p. 232, grifos no original). A intertextualidade, e também o fantástico, o absurdo, a metalepse, as construções em espelho e o labirinto mesmo são recursos e imagens que, em *O ano*, apontam para uma consciência do jogo literário, uma consciência também teórica que leva à exploração

⁸ Cabe lembrar que o narrador já tinha situado temporalmente este poema no capítulo anterior, associando-o à Grande Guerra (SARAMAGO, 2016, p. 335).

e à emulação do já dito para criticamente transformá-lo. A tautologia das palavras, inevitável, é, como em Borges, consciente aqui e disso resulta outro discurso, um livro inteiro.

A pergunta do início pode retornar, enfim, com outro personagem: como será que era o mundo antes de Saramago? A premissa mantém-se: Saramago alterou, como Borges, a maneira pela qual lemos a literatura anterior, sobretudo de língua portuguesa, e, o que talvez fosse a sua ambição maior, reforçou o modo como, através dela, podemos reler a História. Nesse contexto, nenhum dos envolvidos – figuras históricas, personagens emprestadas e leitor, levado pela mão de volta àquele tempo –, poderá sair incólume de uma escrita que tem o seu quê de policialesca, disposta “a apurar motivos, a dilucidar impulsos” à maneira “duma vera investigação criminal, como lateralmente nos vem ensinando *The god of the labyrinth*” (SARAMAGO, 2016, p. 136).

Referências

BORGES, Jorge Luis. “Cuando la ficción vive en la ficción”, in **Textos cautivos: ensayos y re-señas en ‘El Hogar’ [1936-1939]**. Barcelona: Tusquets, 1990.

_____. “El cuento policial”, in **Obras completas**, v. IV: 1975-1988. 2. ed. Dir. Carlos V. Frías. Barcelona: Emecé Editores, 1996.

_____. “Examen de la obra de Herbert Quain”, in **Obras completas: 1923-1972**. Dir. Carlos V. Frías. Barcelona: Emecé, 1974a.

_____. “La biblioteca de Babel”, in **Obras completas: 1923-1972**. Dir. Carlos V. Frías. Barcelona: Emecé, 1974b.

_____. “Pierre Menard, autor del Quijote”, in **Obras completas: 1923-1972**. Dir. Carlos V. Frías. Barcelona: Emecé, 1974c.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Org. António José Saraiva. Porto: Figueirinhas, 1982.

CERDEIRA, Teresa Cristina. **José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

_____. **O avesso do bordado: ensaios de literatura**. Lisboa: Caminho, 2000.

CHEKHOV, Anton. **The Complete Plays**. Org. e trad. Laurence Senelick. New York: W.W. Norton & Co, 2006.

COMPAGNON, Antoine. **La seconde main ou le travail de la citation**. Paris : Seuil, 2016.

ECO, Umberto. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. 2. ed. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FORRESTER, Robert E. **British mail steamers to South America, 1851-1965: a history of the Royal Mail Steam Packet Company and Royal Mail Lines.** Burlington: Ashgate, 2014.

GENETTE, Gérard. **Figures III.** Paris : Seuil, 1972.

_____. **Métalepse : de la figure à la fiction.** Paris : Seuil, 2004.

_____. **Palimpsestes : la littérature au second degré.** Paris : Seuil, 1982.

GROSSEGESSE, Orlando. “Borges em Saramago. ‘O ano da morte de Ricardo Reis’: romance policial sem enredo”, **Diacrítica**, Braga, n. 17/3, 2003.

MARCUS, Harold G. **A History of Ethiopia.** Berkeley: University of California Press, 1994.

McHALE, Brian. **Postmodernist Fiction.** London: Methuen, 1987.

_____. **The Cambridge Introduction to Postmodernism.** New York: CUP, 2015.

MUSSOLINI, Benito. “La proclamazione dell’Impero (9 maggio 1936)”, in **Scritti e discorsi di Benito Mussolini**, v. 10. Milano: U. Hoepli, 1936.

O’NOLAN, Brian. **At Swim-Two-Birds.** London: Granada, 1982.

PESSOA, Fernando. **Fausto: tragédia subjectiva.** Texto estabelecido por Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença, 1988.

PESSOA, Fernando. **Odes de Ricardo Reis.** Obras completas de Fernando Pessoa, v. IV. Org. Luís de Montalvor e João Gaspar Simões. Lisboa: Ática, 1959.

RIFFATERRE, Michael. « La trace de l’intertexte », **La Pensée**, n. 215, out. 1980.

SARAMAGO, José. **A jangada de pedra.** 5. ed. Lisboa: Caminho, 1991.

_____. **Cadernos de Lanzarote: diário III.** Lisboa: Caminho, 1996.

_____. **O ano da morte de Ricardo Reis.** 25. ed. Porto: Porto Editora, 2016.

_____. **Todos os nomes.** 7. ed. Lisboa: Caminho, 1998.