

Universidade Federal do Rio de Janeiro

IMAGENS EM LABIRINTO
Uma leitura de *Todos os nomes*, de José Saramago

Héllen de Souza Dutra Corrêa

2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

IMAGENS EM LABIRINTO
Uma leitura de *Todos os nomes*, de José Saramago
Volume único

Héllen de Souza Dutra Corrêa

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa).

Orientadora: Professora Doutora Mônica do Nascimento Figueiredo.

Rio de Janeiro
Fevereiro / 2008

IMAGENS EM LABIRINTO
Uma leitura de *Todos os nomes*, de José Saramago

Héllen de Souza Dutra Corrêa

Orientadora: Mônica do Nascimento Figueiredo

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de mestre em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa).

Aprovada por:

Mônica do Nascimento Figueiredo, Doutor, UFRJ

Teresa Cristina Cerdeira da Silva, Doutor, UFRJ

Edson Rosa da Silva, Doutor, UFRJ

Luci Ruas Pereira, Doutor, UFRJ, suplente

Sílvio Renato Jorge, Doutor, UFF, suplente

Rio de Janeiro
Fevereiro / 2008.

DEDICATÓRIA:

Aos meus pais Inácio e Nilda, com os quais aprendi a acreditar na possibilidade do impossível pela força do trabalho e da dedicação. Sou fragmento obscuro do labiríntico ser que é cada um deles. À minha amada irmã Giselen, Calíope do meu canto, pela sinceridade do sorriso e pela cumplicidade do silêncio.

AGRADECIMENTOS:

A Rodrigo Luís Corrêa, pelos belos fios de vida que entretecemos juntos e que contribuíram de forma singular para minha chegada até aqui.

Aos meus avós Neuza da Conceição Evangelho e Inácio Pereira Dutra (in memoriam), pelo exemplo de vida que ecoa nas diversas gerações da família Dutra.

Aos meus padrinhos Neuza e Sérgio e aos meus primos Thaísa e Thiago, pela presença familiar.

Aos meus sobrinhos Heitor e Hébert, sementes plantadas e regadas com esperança.

Às amigas Clementina Alves e Elisabete Mançano, por tornarem minha trajetória mais simples.

À amiga Janaína de Souza Silva, pela preciosa amizade encontrada na hora certa.

Aos barões Luiz Fernando de Moraes e Otávio Rios e

Às tágides Camile Tesche e Janaína de Souza, pelos prazerosos encontros baiano e paulista.

Aos amigos mais próximos:

Alessandra de Magalhães, Ane Gabriele Elídio, Cláudio Menezes, Elisabete Lopes, Érika Berte, Fábio Alves, Fábio Reculiano, Geanine Cristina, Ingrid Rosa, Marcone Leal e Ralph Keller, pela contribuição inestimável.

Aos professores Ângela Beatriz, Edson Rosa, Elódia Xavier, Gilda Santos, João Camilo, Jorge Fernandes, Júlio Dalloz, Luci Ruas, Marcelo Jacques, Mônica Figueiredo e Teresa Cerdeira, mestres que sopraram em mim as primeiras idéias.

À minha querida orientadora Mônica do Nascimento Figueiredo, bússola da minha pesquisa, amiga do meu coração, amor da minha vida.

À UFRJ, instituição que me despertou para pesquisa acadêmica.

À CAPES, que, pela concessão da bolsa de pós-graduação, estabeleceu um divisor de águas nesta dissertação.

RESUMO

IMAGENS EM LABIRINTO

Uma leitura de *Todos os nomes*, de José Saramago

Héllen de Souza Dutra Corrêa

Orientadora: Mônica do Nascimento Figueiredo

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de mestre em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa).

O labirinto se configura como um espaço perigoso, em que as inúmeras possibilidades de rotas e o emaranhado de caminhos possíveis conduzem à perdição e ao equívoco. Esta é uma figura bastante recorrente nas criações literárias. A narrativa *Todos os nomes*, de José Saramago, apresenta algumas imagens labirínticas que se desdobram na descrição de três espaços: a Conservatória Geral do Registro Civil, a escola e o cemitério. O objetivo desta pesquisa acadêmica é investigar de que maneira a figura do labirinto se constitui, dentro do romance de Saramago, uma representação alegórica do sujeito em crise, produto de uma sociedade massificada.

Palavras-chave: labirinto / alegoria / sujeito

Rio de Janeiro
Fevereiro / 2008.

ABSTRACT

IMAGES IN LABYRINTH

A read matter of *All the Names*, by José Saramago.

Héllen de Souza Dutra Corrêa

Orientadora: Mônica do Nascimento Figueiredo

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de mestre em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa).

The labyrinth configures itself as a dangerous space, in which countless routes of possibility and the entanglement of possible paths lead to be at loss and mistake. This is such an appellant figure in the literatures creation. The narration *All the Names*, by Jose Saramago, show some labyrinthine images that unfold in the description of three spaces: the Civil Registry Office of the General Conservatory, the school and the cemetery. The aim of this academic research is investigate in which way the labyrinth figure is formed, inside the novel of Saramago, an allegorical representation of a individual in crisis, it is a result of a massive society.

Kew-words: labyrinth / allegoria / individual

SUMÁRIO

1. DA NECESSIDADE DO FIO.....	10
2. EM BUSCA DE UM FIO DE ARIADNE.....	19
2.1 Consultando o arquivo histórico	21
2.2 Perscrutando o arquivo literário	36
2.3 O labirinto como tema	46
3. DENTRO DO LABIRINTO	50
3.1 Labirintos exteriores.....	52
3.1.1 O lugar da reificação	54
3.1.2 O lugar da aprendizagem	73
3.1.3 O lugar do morto	80
3.1.4 Sob o foco da lanterna	86
3.2 Labirintos interiores.....	90
4. DE ARQUIVOS EM ABERTO.....	108
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	111

Pensei num labirinto de labirintos, num sinuoso labirinto crescente que abarcasse o passado e o futuro e que envolvesse, de algum modo, os astros.

Jorge Luís Borges

1. DA NECESSIDADE DO FIO

Introduzo-me nas linhas munido de uma cunha, de um pé de cabra ou de um estilete que produz rachaduras na página; dilacero as fibras do papel, mancho e degrado um objeto: faço-o meu. (Antoine Compagnon)

Começo esta dissertação com um livro já quase em retalhos, riscado, sublinhado, catalogado pelas inúmeras fichas coloridas que utilizei ao longo de minha leitura. Como diz a epígrafe, introduzo-me nas linhas através das fissuras que primeiramente os meus olhos desenharam e que, depois, o meu lápis-estilete materializou. Assim me transformo em um participante-leitor dessa narrativa.

Aproprio-me mais uma vez das palavras de Antoine Compagnon, quando este diz: “contornar algo do texto com um forte traço vermelho ou negro é traçar o modelo do recorte” (1996, p.16). Estes grifos que perpassam o livro que leio são os indícios que já anunciam “o direito do meu olhar sobre o texto” (1996, p.17) e, conseqüentemente, prefiguram o traço do meu recorte. Mas antes de falar em recorte, é necessário falar em solicitação, pois, mais do que uma escolha minha, é este livro que me solicita, é ele que me faz tropeçar a cada frase, suscitando a minha reflexão.

O livro que hoje me encanta é a narrativa *Todos os nomes*, do escritor português José Saramago. Falar de Saramago é talvez desnecessário, visto que ele é o único escritor de língua portuguesa, premiado pelo Nobel de Literatura. Apesar de o próprio autor, por ocasião de uma entrevista cedida ao *Jornal de Letras*¹² meses antes de receber o prêmio, ter afirmado que “o Prêmio Nobel não aumenta o prestígio de uma literatura”, é inevitável considerar que o escritor e sua obra ganham considerável visibilidade no cenário literário mundial.

¹² In: “O homem faz-se a si próprio”. *Jornal de Letras*. Lisboa, 1997, pp.11-14.

É sabido que grande parte da literatura portuguesa produzida ao longo dos séculos manteve de forma recorrente uma relação estreita com a história. Assim ocorreu, por exemplo, com o chamado romance histórico oitocentista, que, ao recuperar o passado histórico, pretendia utilizá-lo como modelo para um presente improvável e avassalador. A fim de tecer uma reflexão crítica sobre o presente, estas narrativas utilizavam as “lições” históricas como modelos a serem seguidos pela sua contemporaneidade. Sob esta perspectiva, a história é vista como um instrumento importante na construção de um futuro melhor. No século XX, os romances neo-realistas também vão utilizar, de maneira incisiva, a sua história contemporânea como motivo precipitador da escrita. O neo-realismo, influenciado por uma ideologia marxista-socialista, foi um movimento literário que se alicerçou muitas vezes na intenção inocente de uma escrita literária capaz de fazer a revolução social. Partindo da referencialidade histórica do fascismo português, boa parte da ficção neo-realista pretendia abdicar do caráter artístico de sua obra, em prol de um texto que servisse de testemunho a uma época de opressão. Alves Redol, dividido entre o caráter estético e o político de seu romance *Gaibéus*, inaugura a escola neo-realista, afirmando que “este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem” (1989, p. 31).

Vale ressaltar que é antigo o diálogo existente entre o literário e o histórico, não sendo apenas uma presença nas narrativas oitocentistas e contemporâneas; basta lembrar que o texto considerado fundador da cultura portuguesa – *Lusíadas*, de Luís de Camões –, já se firmava como um primoroso exemplo do imbricamento da literatura e da história e, mesmo antes, Fernão Lopes já enveredara por esta trilha. A literatura portuguesa é, portanto, marcada por uma tradição de

obras que privilegiam a “autognose da pátria”, processo definido por Eduardo Lourenço que defende a idéia de que a literatura portuguesa sempre abordou as seguintes questões: “a que pátria pertencemos”, ou “quem somos nós”¹³. Saramago é um autor que, como outros, utilizou a História oficial como pano de fundo de sua ficção e, ao se apropriar deste discurso, acabou por suscitar um questionamento sobre a univocidade do discurso histórico. A História não é utilizada por ele como um recurso capaz de garantir a veracidade do texto ficcional, como desejaram alguns autores neo-realistas; nem como um modelo exemplar a ser recuperado, como nos romances históricos oitocentistas; a história é antes vista como um tecido discursivo a ser problematizado. Por isso, sua obra parte de fatos históricos com o intuito de desconstruí-los, questionando a legitimidade de uma historiografia que se quis muitas vezes discurso verdadeiro do real.

Assim, suas narrativas desestabilizam a representação única dos fatos, pois acreditam que “o ato de dizer é um ato intrinsecamente político” (HUTCHEON, 1991, p. 235). Sendo possível afirmar, portanto, que cada discurso traz em si a ideologia daquele que diz. Os fatos, recriados pela linguagem, não são nunca imparciais e objetivos, uma vez que são recompostos através de um discurso manipulado por um sujeito que, ao selecionar o material analisado, ao recolher os vestígios, ao organizar as fontes históricas, já o torna um exercício de subjetividade. Partindo do princípio de que a posse do discurso é uma forma de poder, a história foi tradicionalmente contada a partir do ponto de vista dos dominadores, renegando aos dominados o silêncio e o anonimato. Como afirmou Teresa Cristina Cerdeira, “o discurso desses silêncios é o discurso da ficção” (1989, p. 266).

¹³ “Psicanálise mítica do destino português”. In.: *O labirinto da saudade*. 3ª ed. Lisboa: Gradiva, 2004.

Vale aqui lembrar a relação estabelecida entre qualquer obra de arte e a história. A literatura cria um mundo ficcional, ela conta a história daquilo que poderia ter sido mas não foi, constituindo-se como uma ruína de algo que não houve. Como afirma Flávio R. Kothè, “ela é uma obra de arte à medida que ela for mais do que mero documento sócio-histórico. Além disso, ela é a não-ruína por excelência: indício de possibilidades em aberto, concretização de um mundo possível, índice de alternativas do real” (1976, p. 45). Estabelecer uma relação linear e intrínseca entre estes dois campos pode torna-se muito perigoso, porque a literatura tem um caráter autônomo que não deve ser esquecido, reduzi-la a mero documento do que não houve acaba sendo muito limitado. Ela é mais, é um outro que poderia ter sido e não foi, e por ser este “outro” da História, evidencia a própria História como ruína alegórica:

Ruína enquanto restos das possibilidades possíveis (e, talvez, desejáveis), das quais ela só concretizou uma; nesta concretização, porém, se encontra o índice das outras Histórias possíveis. Precisamente daí surge a possibilidade ontológica do encontro entre a obra de arte com a História. (KOTHÈ, 1976, p. 47)

Aproveitando-se destes “outros possíveis” que a história não concretizou, Saramago vai contar uma outra história dos portugueses, promovendo o relato a partir do ponto de vista dos oprimidos; sejam eles trabalhadores, operários, camareiras, lavradores, marinheiros, enfim, homens ou mulheres comuns que foram excluídos pelo discurso unívoco da História Oficial. As narrativas posteriores ao romance *Levantado do chão* (1981), são exemplos do que a modernidade tardia chamou de metaficção historiográfica: o discurso literário que, ao refletir sobre os limites da ficção, acaba por colocar em xeque os próprios limites do discurso histórico. Assim, os romances de Saramago recuperam o discurso totalizante do poder para contestá-lo, utilizando para isto a intertextualidade, a ironia, a paródia e a

alegoria como processos de construção literária, capazes de corromper a continuidade do “discurso da verdade”.

Principalmente, a partir da publicação de *Levantado do chão* (1980), Saramago problematiza questões que envolvem a história e a realidade portuguesas. *Memorial do Convento* (1982); *O Ano da morte de Ricardo Reis* (1984); *Jangada de Pedra* (1986); *História do cerco de Lisboa* (1989) são também exemplos que comprovam esta preocupação autoral. É, no entanto, com a publicação de *Ensaio sobre a Cegueira*, em 1995, que se abre uma outra perspectiva na obra saramaguiana. Nesta narrativa, além de o espaço deixar de ser nomeadamente o de Portugal, o tempo já não é mais marcadamente delimitado: não se trata de nenhum período histórico particular, nem a referencialidade histórica pode ser considerada exclusivamente portuguesa. Como constatou Isabel Pires de Lima, “estamos em plena atopia, em total acronia” (2000, p. 22). Trata-se agora de uma cidade imaginária, cujos moradores, personagens sem nomes próprios, são acometidos por uma epidemia de cegueira branca. É evidente que, apesar de abdicar da precisão temporal, este romance funciona como “uma espécie de alegoria finissecular, uma teoria implícita que se ilustra pela narração, uma parábola cruel da cegueira que a humanidade ensaia há longo tempo [...]” (CERDEIRA, 2000, p. 254).

O autor abandona as questões político-sociais portuguesas e investe numa problematização mais generalizada sobre a humanidade, inscrita numa ordem não nacional, mas universal. Agora os problemas levantados são concernentes à sociedade ocidental do final do século XX, caracterizada por uma liquidez que “consiste numa vida precária, vivida em condições de incerteza constante” (BAUMAN, 2007, p. 8). Conjuntura onde se inserem homens e mulheres que perderam uma nacionalidade específica para se firmarem como seres no mundo.

A sociedade erguida no século XX presencia, então, o declínio absoluto da esperança de melhoria da humanidade, apesar do incontestável progresso técnico-científico. Em seu lugar, surgem as mais terríveis experiências de crueldade, geradoras de uma tensão existencial que constitui a barbárie cotidiana, emoldurada por uma paisagem em ruína, imagem dolorosa da realidade do século XX. Esta circunstância acaba por gerar sujeitos descentrados, envoltos em questionamentos existenciais: que mundo é este? O que é um mundo? Que espécies de mundos existem? Como se constituem? Em que diferem? Como se projeta e se estrutura um mundo? Assim conclui Isabel Pires de Lima:

O sujeito racional e unitário perde a sua segurança epistemológica, a sua autoconsciência axiológica e questiona-se do ponto de vista ontológico, torna-se frágil, *débil*, na expressão de Vattimo, e a par dessa transformação, assiste-se à erosão do princípio da realidade: a realidade deixa de ser uma só, ou deixa mesmo de ser – como para Derrida –, torna-se plural, caótica, oscila, abre-se a um mundo de possíveis. (2000, p. 10).

O romance *Todos os nomes*¹⁴, de 1997, parece querer refletir sobre a nova condição do ser humano no fatídico final do século XX, desvelando a “liquidez” das certezas e a fragilidade dos valores. O romance, a partir de um enredo mínimo – a história de um funcionário da Conservatória Geral do Registro Civil que, por um acaso, decide procurar por uma mulher desconhecida – tece uma refinada reflexão filosófica acerca da existência humana, levantando questões como: a angústia do homem diante da vida e da morte; a inexorável consciência da ação do tempo e a incomunicabilidade dos seres humanos numa sociedade cujos valores autênticos têm sido paulatinamente substituídos pelos valores reificados.

Como em *Ensaio sobre a cegueira*, também há uma imprecisão temporal e espacial e, exceto o protagonista Sr. José, todos os outros personagens não são

¹⁴ A edição utilizada é da Companhia das Letras, São Paulo, 2004. Para as citações de texto, utilizarei a abreviação *TN*, seguida do número da página.

nomeados. Este livro permite um mergulho nas inquietações de um personagem, representante do homem comum, que se descobre inquieto diante do misterioso enigma da vida. O Sr. José é um sujeito solitário, entediado, produto de uma sociedade desumanizada. A partir da ocorrência de um fato fortuito, o personagem é assolado por uma crise existencial que o impele a romper com um sistema reificado que o aprisiona e por isso inicia uma busca pelo *outro* – a mulher desconhecida –, busca que ao longo da narrativa se transforma numa busca de si mesmo. Por meio dessa aventura da busca, o personagem estabelece contato com seus medos, suas limitações, seus sonhos, seus pesadelos, ou seja, com o próprio drama de sua existência, trilhando um caminho em direção à aprendizagem.

Vale salientar que esta narrativa é construída a partir de muitas imagens que podem funcionar como alegorias. A escolha de uma leitura crítica que privilegie a alegoria é explicada pelo próprio contexto histórico-social em que se desenrola a trama. Apesar da imprecisão temporal e espacial, na narrativa existem alguns vestígios que denunciam a presença de uma atmosfera contemporânea: o advento da fotografia para fins burocráticos; o uso de aparelhos tecnológicos como uma secretária eletrônica e máquinas de reprodução xerográfica; a recorrência de meios de transportes coletivos. Todos são índices que inserem o tempo do enunciado numa atualidade facilmente reconhecível. Somente a alegoria, como procedimento literário capaz de desestabilizar os signos preexistentes e de criar em seu lugar um eixo de significação *outro*, é hábil o bastante para tentar representar os conflitos do século XX.

Já é tempo de falar em recortes, por isso recorro novamente a Antoine Compagnon. Como o famoso “homem da tesoura”, também eu irei recortar o que me solicita na narrativa de Saramago e utilizo como justificativa para isto as palavras do

teórico francês, quando este afirma que “o essencial da minha leitura é o que eu recorto, o que eu ex-cito; sua verdade é o que me compraz, o que me solicita”. (COMPAGNON, 1996, p. 25). O recorte desta pesquisa é a alegoria do labirinto que permeia a narrativa *Todos os nomes*. Busco estabelecer o ponto tensional em que se opera uma nova relação significativa da imagem do labirinto no texto de Saramago.

Para a compreensão das imagens alegóricas será necessária, primeiramente, uma abordagem do panorama histórico, retornando ao século XIX, momento em que surgem os principais sinais do progresso e com eles a ascensão de uma burguesia capitalista, que se formará no século XX, através da experiência da globalização. Partindo de uma análise das conseqüências do desenvolvimento técnico-científico do oitocentos, pretendo compreender os efeitos desencadeadores de uma crise do sujeito no novecentos que vem materializada no romance de Saramago pela alegoria do labirinto. Para melhor compreendê-la, torna-se necessária a recuperação da figura do labirinto da memória coletiva da cultura ocidental, com o intuito de perceber a (re) construção imagética operada pelo universo narrativo de Saramago.

No romance, a imagem do labirinto se apresenta inscrita nos espaços percorridos pelo protagonista na sua solitária aventura existencial. A Conservatória Geral do Registro Civil, a escola e o cemitério são o que se pode chamar de “imagens físicas” do labirinto, alegorias que espelham, em certa medida, o labirinto existencial do protagonista Sr. José. O devir angustiante provocado pelas reflexões de um personagem atormentado pelo seu medo, pela sua dúvida, pela sua insegurança denuncia um sujeito em crise.

Ambas as representações labirínticas – tanto a espacial quanto a existencial – se inserem num labirinto maior que é o próprio texto literário, no qual muitos fios se

entretecem e se confundem, cabendo ao leitor a difícil tarefa de percorrer uma narrativa que também é um labirinto.

2. EM BUSCA DE UM FIO DE ARIADNE

o melhor é começar sempre por uma ponta e avançar com método e disciplina [...] (José Saramago)

Sigo o clássico exemplo de Teseu e tento criar também um fio de Ariadne, capaz de direcionar a minha leitura pelo labiríntico espaço que é todo texto literário, e, neste caso, o de José Saramago. Escolho como fio condutor desta pesquisa o conceito de alegoria, vista aqui como um processo de recriação literária caracterizada por uma forma de dizer que propõe gerar mais de um sentido para a mesma imagem. Neste processo, “podem se refugiar mundos simbólicos, bem como outras formas de representação e discursos, códigos convencionais ou intuídos, intertextualizando-se” (GRAWUNDER, s.d., p.159). Este aspecto remete para mais um traço relevante da construção alegórica que é o fato de esta constituir:

um modo de visão da duplicidade da linguagem e [também como um] processo de conjunção de elementos, aparentemente constituída, como a vida, de fragmentos diversos que, sob a visão artística, através do pensamento analógico, tangenciam-se em relações convergentes e valores semânticos proporcionais, abrigando-se sob uma idéia, imagem, símbolo ou conceito abstrato. (GRAWUNDER, s.d., p. 159)

Por trabalhar com a ambigüidade, com a fragmentação e, em certa medida, com a destruição de um mundo representacional, que é substituído por uma nova conexão de significados, a alegoria desempenha um papel fundamental no fazer literário de nossa modernidade, justificado por importantes mudanças que marcaram o século XX e construíram uma diferente conjuntura política e econômica. Edson Rosa da Silva recupera alguns dos principais acontecimentos que marcaram o século XIX, e demonstra de que maneira eles exerceram uma influência na crise dos valores político-sociais:

As conseqüências da Revolução Francesa, dos atropelos da política da primeira metade do século e do progresso advindo da Revolução Industrial foram causa de uma crise de valores políticos e morais e aceleraram a reestruturação de uma sociedade ainda insatisfeita com seu presente e incerta com relação a seu futuro. (2004, p. 96)

Parece compreensível que a literatura, devido à necessidade de “olhar o mundo industrializado de uma forma compatível com o seu choque” (SILVA, 2004, p. 99), represente, através da alegoria – modo saturnino e melancólico de dizer –, esta nova configuração em que se insere o sujeito. Edson Rosa ao analisar a poesia de Baudelaire, ícone literário da modernidade, esclarece pontualmente este aspecto:

Como cantar os sentimentos do homem diante de uma natureza livre agora controlada pelo progresso da civilização? Como cantá-la, se os cisnes não mais nadam nos rios, mas na poeira dos jardins urbanizados? Se a fumaça e as chaminés impedem a contemplação prazerosa da lua e do firmamento? Se o amor se torna impossível e fugidio? Se a realidade do *spleen* luta contra o ideal que o homem ansiava atingir? [...] a ruptura estava nitidamente marcada [...] naquele mundo que então se abria na aspereza da cidade, que revelava uma nova pobreza e um outro cenário, não havia, portanto, mais lugar para símbolos absolutos, soluções fáceis para as nossas contradições, sublimação dos conflitos do homem dividido entre a vida e a morte. (2004, p. 97-98)

Como afirma o crítico, este cenário fragmentado e disforme não pode mais ser representado pela totalidade dos significados simbólicos, somente a alegoria, como um modo de expressão libertador e emancipatório, fundada na plurissignificação e na livre associação imagética, é capaz de representar os conflitos e as turbulências do novo momento histórico:

Na modernidade do século XX, quando já não se pode caracterizar uma História ou Arte universal, mas descobrir histórias e modos de discurso histórico, em suas diversas faces, a alegoria na literatura, modo barroco de visualizar a História e a Arte em seus fragmentos, ressurgiu como gênero poético, resultante da certeza da duplicidade semântica dos fatos e das palavras. (GRAWUNDER, s.d., p. 141)

A análise de algumas alegorias presentes na narrativa *Todos os nomes* favorece uma leitura aberta das questões do sujeito inserido na crise existencial da contemporaneidade. A verificação dos arquivos históricos e das principais mudanças trazidas pelo desenvolvimento econômico do século XIX, assim como a averiguação de suas conseqüências nos séculos vindouros, permite um melhor entendimento do processo de turbulência pelo qual passou a sociedade, contribuindo para a compreensão do fazer literário de muitas narrativas contemporâneas.

2.1 Consultando o arquivo histórico

Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!
(Álvaro de Campos)

O século XIX, principalmente a sua segunda metade, foi marcado por um intenso movimento paradoxal, pois, se por um lado, o indiscutível desenvolvimento técnico-científico o envolveu com uma aura promissora; por outro, a crença numa melhoria moral da humanidade deixou um indelével sentimento de frustração, já que o conforto e o desenvolvimento só se tornaram realidade para poucos. É por isso que corroboro com o que diz Mônica Figueiredo, quando afirma, a partir de Peter Gay, que “a primeira metade do século XIX se considerava a maior de todos os séculos. A segunda metade descobriu que era o mais perverso dos séculos’, deixando como herança para o século XX uma violência que iria transformar-se em indústria” (2002 p. 239). De fato, a era vitoriana foi, em grande parte, responsável pela fisionomia socioeconômica da contemporaneidade; foi lá que se consolidou o capitalismo, através do fortalecimento de uma burguesia capitalista; e se definiram

os contornos de uma sociedade manipulada pelos bens de consumo e liderada por uma minoria ávida por riqueza e poder.

Muitos pesquisadores dedicaram seus estudos à análise dos reflexos destas transformações na organização social e no próprio comportamento do homem. Walter Benjamin, filósofo alemão da primeira metade do século XX, é um destes teóricos que refletiram sobre os efeitos do advento do progresso. Tomando como base as conseqüências da Segunda Revolução Industrial e acompanhando o trajeto das mudanças urbanas, Benjamin emite o que Michel Löwy chamou de “uma espécie de ‘alarme de incêndio’ dirigido a seus contemporâneos, um sino que repica e busca chamar a atenção sobre os perigos iminentes que ameaçam, [e] sobre as catástrofes que se perfilam no horizonte” (2005, p. 32). As idéias benjaminianas permitem entender algumas das problemáticas que vieram à tona no século XX, mas que já eram anunciadas desde o século anterior.

Separado por quase um século, o sociólogo polonês Zygmunt Bauman, habitante de uma sociedade globalizada, também pensou sobre uma conjuntura social que, cada vez mais, se sustentava nos alicerces da informação e do saber. Apesar da distância temporal que afasta os autores, acredito ser possível um diálogo entre eles, já que os dois refletem sobre as conseqüências do progresso. O alarme de incêndio lançado por Benjamin sobre as primeiras décadas do século XX é um caminho que deságua nas conclusões de Bauman sobre a modernidade tardia, chamada por ele de pós-modernidade. As imagens de ruína e de catástrofe tão caras às análises benjaminianas do conceito de história (delineado pelo desenvolvimento avassalador do oitocentos) evoluíram, em certa medida, para uma paisagem fluida, inconstante e incerta, de que parece dar conta o adjetivo “líquido” na visão do escritor polonês. O olhar benjaminiano de espanto diante da tempestade

do progresso – tal como aparece na tese IX “Sobre o conceito de história”, em que a revolução surge como a única possibilidade de se cuidar dos feridos e de se removerem os escombros – se confronta e se completa com o olhar de constatação de Bauman diante de um cenário cruel, onde lutas são travadas diariamente entre países ricos e pobres. Parece que aquilo que era uma previsão catastrófica comprovou-se.

Por este motivo, a recuperação das idéias destes autores contribui para o entendimento das transformações sofridas pelo indivíduo, ao longo dos dois últimos séculos. Talvez, a análise do choque causado pelos primeiros contatos entre o homem e a máquina com o advento dos sofisticados modos de produção fabril, bem como o exame da relação deste mesmo homem com a multidão, produto dos sempre crescentes centros urbanos descritos por Benjamin, conduzam à compreensão do lugar reificado e exilado que o ser humano, portador de uma individualidade esfacelada, adquiriu no mundo contemporâneo, tal como é apontado por Bauman. Vale recuperar uma reflexão de Benjamin sobre a modernidade:

com a invenção do fósforo, em meados do século passado, surge uma série de inovações que têm uma coisa em comum: disparar uma série de processos complexos com um simples gesto. A evolução se produz em muitos setores; fica evidente entre outras coisas, no telefone, onde o movimento habitual da manivela do antigo aparelho cede lugar à retirada do fone do gancho. (1989, p. 124)

A série de evoluções tecnológicas apontadas por Walter Benjamin gerou mudanças no comportamento do homem diante da realidade, ocasionando alterações em diversos setores. Nesta análise, privilegio o trabalho, a família e a cidade como referências sociais capazes de ilustrar as profundas transformações acarretadas pelo progresso.

O primeiro espaço que se alterou foi o do trabalho que migra do universo privado para o público. Já não se trata mais de um trabalho restrito à esfera familiar, cujos membros se envolviam em tempo integral e faziam da casa o lugar do trabalho e vice-versa. Há agora um local específico, onde este se realiza regido pela burocratização e pela hierarquização, aspectos que tendem a eliminar deste setor as relações diretas e afetivas, tornando o espaço do trabalho um lugar hostil, onde se manifestam regras impessoais vindas de uma instância superior, cujo principal objetivo é garantir a grande produção e, por conseqüência, o lucro.

Numa sociedade que produz para o exigente mercado consumidor, o trabalhador-proletário é visto como mais uma engrenagem de um sistema que não pode parar, pois seu trabalho é medido pela quantidade de produtos que é capaz de produzir num curto espaço de tempo, relegando a qualidade a um segundo plano. O indivíduo, nesta nova configuração econômica, é gradativamente retirado de seu lugar pessoal e humano. Vale salientar que muito deste comportamento se justifica não apenas pela carência das relações do homem com outros homens no ambiente de trabalho, mas também pelo choque advindo do excesso de contato do homem com a máquina. Diferentemente das produções artesanais, em que as etapas de trabalho são contínuas, a produção industrial em série se configura de maneira autônoma e reificada. O operário constrói uma pequena parte do produto final que será comercializado; ele não tem acesso aos demais estágios por que passa o objeto durante sua fabricação. Sendo assim, seu trabalho acaba por ser descontínuo e fragmentado. Benjamin afirma que “no trato com a máquina, os operários aprendem a coordenar seu ‘próprio movimento ao movimento uniforme, constante, de um autômato’” (1989, p.125). É o operário que tem de adestrar seu comportamento, adequando-se. A conclusão de Benjamin retoma as idéias de Marx,

quando este afirma que “todas as formas de produção capitalista têm em comum o fato de que não é o operário quem utiliza os meios de trabalho, mas, ao contrário, são os meios de trabalho que utilizam o operário” (apud BENJAMIN, 1989, p. 125).

Como era de esperar, o capital teve aí um papel preponderante, visto que estabeleceu a divisão categórica entre os que detinham os mecanismos de produção, ou seja, a burguesia capitalista, e os que, por não terem os necessários recursos financeiros, ofereciam a sua força de trabalho: o proletariado. A oposição entre estes dois segmentos da sociedade ganhou grandes proporções, gerando, de um lado, uma minoria enriquecendo de forma desmedida e, do outro, uma maioria explorada. Isto reitera a frustração de um progresso que acarretou riqueza para uma pequena parcela da humanidade, deixando para a esmagadora maioria o trabalho e a exploração. Walter Benjamin, em seu ensaio “Alarme de incêndio”⁴, alerta para a preeminente catástrofe social, caso o operariado não consiga, num curto espaço de tempo, reverter esta situação. Adepto das idéias marxistas, o filósofo acredita ser a luta de classes fundamental para a construção de uma sociedade mais justa e equilibrada, sendo esta a única possibilidade de estabelecer uma condição igualitária entre mão de obra e capital.

É importante ressaltar ainda que os ataques de Benjamin à experiência do progresso se alicerçam não num conservadorismo passadista, mas nos ideais da revolução, apostando na “interrupção de uma evolução histórica que leva à catástrofe” (LÖWY, 2005, p. 23). É necessário escovar a história a contrapelo, como ele afirma em sua tese VII “Sobre o conceito de história”, pois apenas assim será possível observar as falhas e as fragmentações do discurso unívoco e unilateral dos

⁴ In: *Obras escolhidas II. Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

vencedores, que tem sido o discurso histórico oficial⁵. Sua visão pessimista do progresso não é resignação, antes incômodo e estarrecimento diante do perigo que ronda uma humanidade em marcha firme para a ruína social.

A transformação dos seres humanos em “máquinas de trabalho” para atender à demanda do capitalismo, e a submissão dos indivíduos ao mecanismo social, cujas regras são ditadas pelo consumismo desmedido que traz a reboque o feitiçismo da mercadoria, conduziram a uma perda da importância do sujeito, inserindo-o progressivamente numa atmosfera de reificação. Na história econômica, as relações evoluíram do valor de uso para o valor de troca. Como esclarece o teórico Lucien Goldmann:

Na vida econômica, que constitui a parte mais importante da vida social moderna, toda a relação autêntica com o aspecto qualitativo dos objetos e dos seres tende a desaparecer, tanto das relações entre os homens e as coisas como das relações inter-humanas, para dar lugar a uma relação mediatizada e degradada: a relação com os valores de troca puramente quantitativos. (1976, p. 17)

Assim, as relações humanas perdem muito da sensibilidade e da intimidade, empobrecendo-se no isolamento e na indiferença. No trabalho, são estimuladas as relações estritamente profissionais entre os colegas, pois a afetividade é uma forma de perda de tempo que faz cair o rendimento e propicia, conseqüentemente, o desemprego.

O desemprego, aliás, é um grande fantasma. Com o avanço pujante dos mecanismos de produção, o profissional necessita de uma atualização constante que o afaste dos perigos de se tornar obsoleto para o mercado cada vez mais

⁵ Toma-se aqui o conceito de história desenvolvido pela moderna historiografia, cujos representantes mais significativos – Georges Duby, Jacques Le Goff, Hans Robert Jauss, Lucien Febvre, entre outros – apostam na idéia de que todo discurso histórico é impregnado de subjetividade, uma vez que constitui-se na escrita de um “sujeito comprometido com sua carga ideológica pessoal e com a carga ideológica de seu tempo”(CERDEIRA, 1989, p. 25). O discurso histórico será preferencialmente uma visão dos vencedores, visto que são eles os detentores de poder e, por conseqüência, os detentores do discurso.

competitivo. E há aqueles que, por não terem acesso ao capital, não conseguem inserir-se no mercado formal de trabalho que exige mão-de-obra especializada. Como consequência deste panorama, surgem os mais diversos trabalhos informais. Benjamin chama a atenção, por exemplo, para os trapeiros, personagens que, inclusive, povoam muitas das poesias de Baudelaire, são aqueles trabalhadores que sobrevivem dos restos produzidos pela cidade, conferindo uma utilidade ao lixo burguês. O problema do subemprego, diagnosticado previamente por Benjamin, intensifica-se com o passar do tempo. O que já fora detectado na figura do trapeiro, multiplica-se assustadoramente em finais do século XX. Como observa Zygmunt Bauman a partir de Jeremy Seabrook, no agora, as pessoas não conseguem inserir-se no mercado formal de trabalho:

Ninguém lhes dá trabalho. Elas se transformaram em condutores de riquixás ou empregados domésticos: compram um punhado de bananas e as esparramam na calçada para vender, oferecem-se como porteiros ou operários. Esse é o setor informal. (2007, p. 96)

Como resultado de um crescimento desordenado, o espaço urbano da modernidade tardia se configura como um aglomerado de pobres acomodações que disputa espaço com os luxuosos edifícios e uma população de rua que divide as calçadas com empresários e comerciantes. Assiste-se ao desdobramento de uma luta cruel travada diariamente pelas duas classes sociais focalizadas por Benjamin. Claro está que um ambiente marcado por uma convivência desastrosa e por tamanhas desigualdades sociais só poderia gerar uma atmosfera de violência e de medo. Segundo os historiadores Philippe Ariès e Georges Duby, o quadro social que ilustra as relações de trabalho no final do século XX é o seguinte:

O desemprego ameaça e atinge todas as categorias sócio-profissionais: o operário especializado é expulso pelo robô, o agricultor é obrigado a vender a área de seu patrimônio, pequena

demais para ser rentável, o pequeno ou médio empresário é arruinado pela concorrência do Sudeste asiático etc. A interrupção das atividades de uma hora para outra, sem esperanças de encontrar um emprego em curto prazo, significa uma dramática transformação da *identidade*. Tal “crise”, para empregar esse termo impróprio para qualificá-la, acarreta a *pulverização da solidariedade*. (1997, p. 235)⁶

Para uma aura de completa insegurança, porque, diante das aceleradas modificações pelas quais passa o indivíduo, este tenta de diversas formas responder às expectativas do mercado para continuar fazendo parte dele. Além de tornar-se um sujeito angustiado pelas exigências da realidade socioeconômica, o homem do século XX também se encontra trancafiado num individualismo que “significa a morte das principais utopias da sociedade e, de modo mais geral, da idéia de ‘boa sociedade’” (BAUMAN, 2007, p. 19). A coletividade aos poucos se arruína, o mundo exterior é visto de maneira instrumental, que tem por exclusiva função atender aos interesses do ‘eu’.

Se por um lado o trabalho passa a fazer parte exclusivamente do universo público; por outro, o espaço da casa e da família se transforma num ambiente marcado pelo conceito de privado que regerá a experiência moderna do eu com o mundo. De dentro da vida familiar, portanto, surgem diversas formas de individualismo. Para nós, habitantes do século XXI, pode parecer que o espaço familiar sempre foi o reduto da privacidade e da intimidade, mas nem sempre ele foi somente isto. O lar era até o advento da era burguesa⁷, “apenas um espaço público do grupo doméstico” (ARIÈS & DUBY, 1997, p. 72). A individualidade dentro da casa se intensificou com a saída do trabalho do âmbito doméstico, com a diminuição das taxas de natalidade e com o aumento do poder aquisitivo. O resultado desta

⁶ Grifos meus.

⁷ Utilizo o termo “era burguesa”, referindo-me ao período histórico que começa com a ascensão da Rainha Vitória na Inglaterra em 1837 e se estende até 1910, quando se inicia a “era da regência”. A “era burguesa” também é chamada de “era vitoriana” por estudiosos do século XIX, como Peter Gay.

combinação foi a obtenção de imóveis sempre maiores que possibilitavam a cada membro da família a experiência do isolamento nos diversos cômodos. A casa, de certa forma, tornou-se o lugar primordial da privacidade. Essa agudização, entretanto, trouxe como conseqüência determinados níveis irreparáveis de individualismo. Como assinala Walter Benjamin, “a moradia se torna uma espécie de cápsula” (1989, pp. 43-44), o local ideal para a preservação dos vestígios individuais que parcialmente estavam desaparecendo na multidão. O lar burguês era concebido “como um estojo do ser humano e nele o [homem se acomodava] com todos os seus pertences” (1989, pp. 43-44).

A conquista da privacidade não se limita apenas ao lar, o automóvel também é transformado num espaço privado, como um meio rápido e eficiente de sair de casa e de chegar ao trabalho, não só necessário para dar conta de todos os compromissos que a modernidade exige, mas também por ser um local em que o sujeito se preserva do contato com a coletividade. Os meios de transporte coletivos, que deveriam estimular a socialização, acabam, ao contrário, propiciando uma banalização e uma superficialidade no contato entre os seres humanos. Como Benjamin observa, “antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens, dos bondes no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras” (1989, p. 36). É com o progresso que tais situações nada acolhedoras aparecem, conduzindo os seres humanos a um estado de indiferença mútua. Tanto os transportes particulares quanto os públicos acarretam o isolamento, seja pela escassez do contato humano, seja pela superficialidade do excesso. Paradoxalmente, por conta da necessidade de uma rápida locomoção pela cidade, têm-se os imensos engarrafamentos característicos das grandes cidades do mundo:

“as coerções coletivas das ruas que se impõem a esses meios de transportes privados deixam os indivíduos absolutamente anônimos e solitários” (ARIÈS & DUBY, 1997, p. 116).

E da cidade, o que dizer? As formas arquitetônicas buscaram a funcionalidade do capitalismo burguês. Por este motivo, as ruelas e as vilas deram lugar a grandes e luxuosos edifícios com entradas simétricas e facilmente confundíveis. Prédios anônimos formados por andares idênticos, mecanizados por elevadores que protegem os indivíduos dos olhares alheios ao mesmo tempo em que os mantêm vigiados por câmeras escondidas, constituem a paisagem do século XXI. Paisagem esta que sofreu progressivas transformações desde a burguesia oitocentista. Benjamin, em muitos de seus textos, tomando a cidade de Paris durante o Segundo Império como objeto arquitetônico para análise das transformações urbanísticas, ressalta as largas avenidas, os amplos passeios e as galerias cobertas como aspectos que desencadearam uma nova relação entre o homem e a cidade. Diante de céus de vidro e de mundos em miniaturas, os cidadãos franceses, inebriados pelo fetichismo da mercadoria, deambulam pelas ruas da cidade, iluminadas pelos candeeiros a gás. Cenário propício à *flânerie*, atividade daquele que vaga ocioso pela cidade, “a fazer botânica no asfalto” (BENJAMIN, 1989, p. 34). O *flâneur*, figura emblemática da experiência humana da modernidade, faz da rua a sua moradia e observa, por entre as fachadas dos prédios, os diversos tipos humanos que se esbarram. Ele busca misturar-se na multidão, a fim de romper com o tédio e com a melancolia, seus companheiros mais fiéis.

A multidão, aliás, é uma indiscutível marca do progresso. Frederich Engels descreve uma clara imagem da multidão londrina, que serve de modelo do

anonimato e do automatismo em que se insere o indivíduo nos centros urbanos em progressivo crescimento:

O próprio tumulto das ruas tem algo de repugnante, algo que revolta a natureza humana. Essas centenas de milhares de todas as classes e posições, que se empurram umas às outras, não são todos seres humanos com as mesmas qualidades e aptidões, e com o mesmo interesse em serem felizes? E, no entanto, passam correndo uns pelos outros, como se não tivessem absolutamente nada em comum, nada a ver uns com os outros; e, no entanto, o único acordo tácito entre eles é de que cada um conserve o lado da calçada à sua direita, para que detenham mutuamente; e, no entanto, não ocorre a ninguém conceder ao outro um olhar sequer. Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados, avultam tanto mais repugnantes e ofensivos quanto mais estes indivíduos se comprimem num exíguo espaço. (apud BENJAMIN, 1989, p. 114-115)

Benjamin chama a atenção para as sensações de choque e de colisão que são para cada indivíduo o mover-se no meio da massa, e caracteriza, ainda, a experiência vivida na modernidade como uma experiência de choque, que é “a experiência inóspita, ofuscante da época da industrialização em grande escala” (1989, p. 105). O autor associa também a vivência do choque do transeunte na multidão com a vivência do choque do operário com a máquina, já que em ambos os casos os indivíduos se comportam como se, adaptados à automatização, só conseguissem agir como autômatos. Dessa forma, a experiência do homem do século XIX – que se desdobra no XX – é marcada pelo tédio e pela melancolia, imagens que correspondem a um mundo em decadência, a uma cultura marcada pelo declínio da tradição, a uma sociedade reificada, cuja experiência coletiva é substituída pela fragmentação individual. A figura literária do *flâneur* é importante porque materializa em si estes choques da modernidade. Recorro a Edson Rosa da Silva que esclarece os conceitos benjaminianos de experiência autêntica e experiência de choque:

O primeiro [*Erfahrung*] estaria mais próximo da experiência plena, só possível no mundo da tradição, onde se vivia o tempo da totalidade; o outro [*Erlebnis*] traria em seu bojo a verdade de uma experiência de caráter pessoal. *Erfahrung* estaria, dessa forma, vinculada à idéia de uma experiência contínua que se insere numa história coletiva e que se transforma por força dos modos de produção da vida moderna, dando origem, por isso mesmo, à vivência individual e incompleta.

A tradição, em sua forma, de legado coletivo, como experiência da plenitude, cede o lugar à sensação, que se vive de forma única e solitária. A esta remeteria o segundo conceito, já que a experiência plena não seria mais compatível com a experiência do choque no mundo moderno. (2004, p. 94)

A perda da experiência plena na modernidade contribui para a construção, na modernidade tardia, de uma vida que Bauman denominou “líquida”, adjetivo que funciona como alegoria do novo modelo de vida experimentado pelos integrantes das sociedades marcadas pela fluidez e pela velocidade, elementos que impedem a “consolidação, em hábitos e rotinas, das formas de agir” (BAUMAN, 2007, p. 7). Vidas marcadas por uma precariedade que divide os indivíduos em consumidores e em objetos de consumo, pólos conceituais de um mesmo *continuum*. O homem, assim como as mercadorias que deseja comprar, só vale pela sua utilidade no mercado, e com a velocidade do progresso técnico, ambos, rapidamente, são trocados por objetos mais modernos e pretensamente ‘úteis’. O medo de se tornar um produto descartável, por conseguinte lixo, assombra:

O lixo é o principal e, comprovadamente, mais abundante produto da sociedade líquido-moderna de consumo. Entre as indústrias da sociedade de consumo, a de produção de lixo é a mais sólida e imune a crises. Isso faz da remoção do lixo um dos dois principais desafios que a vida líquida precisa enfrentar e resolver. *O outro é a ameaça de ser jogado no lixo. Em um mundo repleto de consumidores e produtos, a vida flutua desconfortavelmente entre os prazeres do consumo e os horrores da pilha de lixo. A vida talvez seja sempre um “viver-para-a-morte”, mas, para os que vivem na líquida sociedade moderna, a perspectiva de “viver-para-o-depósito-de-lixo” pode ser a preocupação mais imediata e consumidora de energia e trabalho. (BAUMAN, 2007, pp. 17-18)⁸*

⁸ Grifos meus

Tentando ajustar-se a este sistema, o indivíduo presencia o esfacelamento de sua individualidade que precisa estar adequada a cada nova mudança imposta. Vale ressaltar que uma das principais características da contemporaneidade é a obrigação que cada ser humano tem de ser autêntico; todos, afinal, precisam ser dotados de uma originalidade que os diferencie. Cria-se, no entanto, um impasse, porque, a partir dos modos de produção capitalista, a modernidade construiu formas de agir que conduziram os seres humanos a um estágio caótico de automatização. Surge intencionalmente “o consumismo [como] uma resposta do tipo ‘como fazer’ aos desafios propostos pela sociedade de indivíduos” (BAUMAN, 2007, p. 36). O mercado de consumo de massa investe progressiva e violentamente em objetos que funcionem como marcas da individualidade, e a grande ditadora dessa sociedade – a moda – se sustenta na substituição intensa do ultrapassado pelo novo. Como afirma Bauman, “o sucesso e o fracasso na corrida pela singularidade dependem da velocidade dos competidores, da destreza em se livrar prontamente das coisas que foram rebaixadas para segunda divisão” (2007, pp. 36-37). Sabe-se que rapidamente o produto que hoje está no auge da moda amanhã será obsoleto, pois outros (novos e mais modernos) serão lançados pelo mercado, criando um círculo vicioso cuja regra principal é buscar sempre o novo.

Esta intensa substituição é propositalmente construída, uma vez que uma sociedade manipulada pelo consumismo não pode gerar indivíduos comprometidos e leais, capazes de escolhas sólidas e coesas. O que se presencia é a ascensão do homem que escolhe, com “um ego permanentemente impermanente, completamente incompleto, definitivamente indefinido e autenticamente inautêntico” (BAUMAN, 2007, p. 48).

Em contrapartida, as pessoas que não conseguem, ou não querem, inserir-se nesta ditadura do consumismo são os excluídos, aqueles que Bauman chama de consumidores falhos, sujeitos que, ou por ideologia ou simplesmente por problemas econômicos, não se encaixam nos padrões sociais.

[...] o jogo da auto-afirmação é levado à frente por meio da separação entre os consumidores 'emancipados', plenamente desenvolvidos – lutando para compor e recompor suas individualidades singulares a partir das 'edições limitadas' dos últimos modelos da alta-costura –, e a massa sem rosto dos que estão 'presos' e 'fixos' a uma identidade sem escolha, atribuída ou imposta, sem perguntas, mas em todo caso 'superdeterminada'. (BAUMAN, 2007, p. 39)

A fragmentação da individualidade gerou muitos problemas e um deles foi a perda da humanidade. Basta uma rápida recuperação dos principais acontecimentos do último século para se perceber o grau a que chegou a inumanidade do corpo social. Sobre isto, acrescentam os historiadores Philippe Ariès e Georges Duby:

O que presenciou o indivíduo que nasceu no começo do século e viveu conscientemente todo o nosso período (ele teria catorze anos no começo da Primeira Guerra)? Os massacres de 1914-8, a Revolução Russa, Hiroshima e Auschwitz, Stalin e o Gulag, Hiroshima, Mao Tse-Tung e a Revolução Cultural, Pol Pot e o genocídio cambodjano, a deriva da América Latina com seus caudilhos sanguinolentos e seus "desaparecidos", a África faminta, a revolução islâmica e o restabelecimento da *charia*. (1992, p. 199)

Parece que o homem passou este século aprimorando suas formas de destruição de maneira cada vez mais sofisticada. Assim, o mesmo "homem que desembarca na Lua cria o coração artificial, aumenta em várias décadas a expectativa de vida" (DUBY & ARÈIS, 1992, p. 234), também "inventa modos de torturar, de destruir a psique, de 'desorientar' seu próximo, cada vez mais sofisticados e eficientes, que muitas vezes nem deixam vestígios" (DUBY & ARÈIS, 1992, p. 234). O paradoxo vivido pelo homem contemporâneo o conduz a crises de

cunho ontológico – não há mais bom, nem mau, ou certo e errado –; as antigas dicotomias que cerceavam o mundo se esvaem. Em consequência, os homens, produtos desta configuração social, tornam-se sujeitos inseguros, angustiados, afligidos pelo medo e pela incerteza constante; sujeitos que não acreditam mais no desenvolvimento e no progresso como formas de garantia de qualidade humana.

Este tema já havia sido abordado por Walter Benjamin, em 1940, alguns anos antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial. Michel Löwy, ao analisar o texto “Sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin, afirma que “é preciso distinguir entre o progresso dos conhecimentos e das habilidades (*Fähigkeiten*) e o progresso da própria humanidade: este implica uma dimensão moral, social e política que não é redutível ao progresso científico e técnico” (2005, p. 116). Ainda avaliando as idéias de Benjamin, o autor esclarece que:

quando se quer um ‘progresso da própria humanidade’ não se pode confiar em um processo de aperfeiçoamento gradual e infinito, mas é preciso lutar por uma ruptura radical: o fim da história milenar de opressão [...] Não há, portanto, progresso ‘automático’ ou ‘contínuo’; a única continuidade é a da dominação e o automatismo da história simplesmente reproduz esta (‘a regra’). Os únicos momentos de liberdade são interrupções, descontinuidades, quando os oprimidos se sublevam e tentam se autoemancipar. (LÖWY, 2005, p. 117)

São sempre as ricas potências mundiais que, por terem capital disponível para investir nos mais refinados mecanismos tecnológicos de destruição, criam as maiores catástrofes, assolando os países mais pobres e manipulando o comércio exterior a seu favor. Somente uma mudança no curso da história permitiria um crescimento da humanidade, e esta mudança, como afirma o autor, se daria em interrupções e descontinuidades vividas durante o processo civilizatório.

Como foi visto, o desenvolvimento técnico-científico não trouxe a reboque uma melhoria da humanidade, antes, proporcionou o surgimento de uma atmosfera

de ruína, em que o tédio e a melancolia, o anonimato e a automatização, o isolamento e a indiferença funcionam como máscaras atrás das quais se escondem os indivíduos da contemporaneidade. A literatura, manifestação artística inserida num espaço social, vai desempenhar um importante papel junto à construção de um processo de reflexão crítica da sociedade. Como afirma Goldmann, “sendo o romance, durante toda a primeira parte de sua história, uma biografia e uma crônica social, sempre foi possível mostrar que a crônica social refletia, mais ou menos, a sociedade da época” (1976, p. 14). É nesse sentido que se torna necessário estabelecer um paralelo entre a configuração social da contemporaneidade e o romance *Todos os nomes*, a fim de descobrir em que medida a narrativa de Saramago tenta refletir a sociedade massificada do final do século XX.

2.2 Perscrutando o arquivo literário

Tenho hoje um grande desejo de pôr para fora de mim, escrevendo, todo o meu íntimo, introduzi-lo na profundidade do papel, de tal sorte que possa introduzir inteiramente em mim a coisa escrita. (Franz Kafka)

Como afirma Antonio Candido, “dizer que a obra de arte, mais especificamente a literatura, exprime a sociedade constitui hoje truísmo” (1967, p. 23). Todavia, a relação entre as manifestações artísticas e as ciências sociais ganhou contorno a partir do século XVIII, quando se formulou a concepção de que a literatura era também um produto social ao ser a expressão da sociedade que a produz. Diversificadas foram as maneiras de associação entre estes dois campos. Algumas análises superficiais apostavam numa arte que descrevia os modos de vida

e os interesses de determinados grupos ou classes; outras já consideravam “o conteúdo social das obras, geralmente com base em motivos de ordem moral ou política” (CANDIDO, 1967, p. 24). Candido sinaliza que “para a sociologia moderna interessa analisar os tipos de relações e os fatos estruturais ligados à vida artística, como causa e consequência”. (1967, p. 24). Tomando como base esta assertiva, é importante pensar na relação mantida pela forma romanesca e a sociedade contemporânea do novo milênio. O sociólogo Lucien Goldmann aponta para o fato de ser compreensível que uma forma literária que reaparece em diferentes épocas acabe por constituir-se como porta-voz de diferentes autores, sugerindo a existência de uma relação significativa entre o romance e os aspectos mais importantes da vida social. Para o autor, há uma analogia flagrante entre a estrutura do romance e a estrutura de troca presente na economia liberal das sociedades atuais. Diz o autor:

Com efeito, a forma romanesca parece-nos ser a transposição para o plano literário da vida cotidiana na sociedade individualista nascida da produção para o mercado. Existe uma homologia rigorosa entre a forma literária do romance [...] e a relação cotidiana dos homens com os bens em geral; e, por extensão, dos homens com os outros homens, numa sociedade produtora para o mercado. (GOLDMANN, 1976, p. 16)

Numa economia capitalista, a vida é regida pelos valores de troca em oposição aos valores de uso, pois para a aquisição de qualquer mercadoria necessária à vida cotidiana os indivíduos precisam do dinheiro como objeto mediatizador nas relações mantidas pelo homem com os bens de consumo. Entretanto, nem sempre fora assim. Nas antigas formas de sociedade, ou o homem fabricava os utensílios e os vestuários necessários à sua sobrevivência, ou os adquiria dos indivíduos capazes de confeccioná-los, pois cada um oferecia ao outro o que era capaz de produzir, e, por isso, as relações eram baseadas na prestação de serviço mútuo. Com o advento do capitalismo, a compra e a venda de

mercadorias passaram a reger as relações, e “o produtor [por exemplo,] de roupas [tornou-se] indiferente ao valor de uso dos objetos que produz” (GOLDMANN, 1976, p. 17). Não se pode negar que os valores de uso continuam existindo na sociedade capitalista; porém, eles estão embutidos de uma estrutura cada vez mais complexa, capaz de ditar os destinos do mundo. Mesmo os indivíduos que se conservam orientados para os valores qualitativos (estéticos), como os artistas em geral, mesmo estes são obrigados a se inserir num sistema de troca, a partir do momento que suas criações se materializam em livros, quadros, composições musicais ou filmes, que ganham um preço como qualquer mercadoria. O romance, por sua vez, constitui-se como a história de uma busca de valores autênticos num universo regido por valores inautênticos. Goldmann elucida que

por valores autênticos devemos compreender, bem entendido, não os valores que a crítica ou o leitor julgam autênticos, mas aqueles que, sem estarem manifestadamente presentes no romance, organizam, de modo implícito, o conjunto de seu universo” (1976, p. 9).

Não se pode, porém, esquecer que a busca por tais valores é mediatizada por mecanismos degradados. O herói problemático, tal como aparece nas definições de Lukács e de Girard, é um personagem que preserva seus valores autênticos e os busca num mundo caracterizado pelo conformismo e pela convenção. Apesar de orientado por valores de uso, este personagem utiliza mecanismos degradados para atingir seus objetivos, uma vez que se encontra inserido numa sociedade capitalista. “A tipologia do romance de Girard repousa na idéia de que a degradação do universo romanescos é o resultado de um mal ontológico, mais ou menos avançado, que corresponde a um complemento do desejo metafísico, isto é, degradado”. (GOLDMANN, 1976, p. 11). Como se pode perceber, ambas as estruturas podem muito bem espelhar as relações reificadas da modernidade. A analogia é tamanha

que Goldmann não acredita em duas estruturas que se assemelhem, mas antes aposta numa única estrutura que se manifeste em dois planos: o romanesco e o econômico.

A recuperação de um estudo sociológico do romance se torna importante, porque a evolução da economia em meados do século XIX e início do século XX – quando a livre concorrência é substituída por uma economia de cartéis e de monopólios – está presente na forma romanesca produzida neste mesmo período. No plano literário, as modificações ocorrem em dois momentos: o primeiro, “transitório, durante o qual, o desaparecimento da importância do indivíduo acarreta as tentativas de substituição da biografia como conteúdo da obra romanesca pelos valores nascidos das ideologias diferentes” (GOLDMANN, 1976, p. 24); e um segundo caracterizado “pelo abandono de toda e qualquer tentativa para substituir o herói problemático e a biografia individual por outra realidade e [também] pelo esforço para escrever o romance da ausência do sujeito, da não existência de toda busca que progride” (GOLDMANN, 1976, p. 24).

Vale lembrar que, como ser histórico sensível, o escritor é um observador e crítico de seu tempo, sendo também extremamente influenciado por ele; por isso toda obra literária está impregnada dos modos de organização da sociedade em que está inserida. Para Zenilda Grawunder,

a obra de arte emergente do olhar profundo para fora de si mesmo, para fragmentos do universo que se organizam sob constelações em motivos e razões existenciais, ressoa como consciência própria de seu autor, da possibilidade que esse mundo tem de ser infinitamente representado. (s.d., p. 120)

Escritores como Baudelaire, Dostoievski e Nerval, e mais tarde Proust, Kafka e Joyce – para citar apenas alguns exemplos – representam em suas obras a angústia do sujeito diante de uma realidade corrompida pelos meios degradados.

Espelhando uma sociedade massificada e manipulada pelo consumismo, estes autores introduzem no fazer literário as noções de absurdo e de tempo fragmentário como tentativa de representação da infinitude do mundo interior. De maneira diversa, cada um deles aborda a mesma temática: a dolorosa incomunicabilidade entre os seres humanos, submersos que estão em relações que se empobrecem no isolamento.

É importante pensar como se chegou a este estágio de construção literária e para isto é imprescindível refletir sobre o lugar da literatura na época da reprodutibilidade técnica, do advento da imprensa e da evolução das mais sofisticadas formas de tentativa de apreensão do tempo através de imagens literárias. Foi a isto que se dedicou, de certo modo, os estudos de Walter Benjamin, filósofo inserido numa sociedade, cujo desejo de captação do real por meios tecnológicos ganhava proporções assustadoras.

O movimento técnico-científico que se desenvolveu no século XIX intensificou os principais modos de reprodução mimética. A fotografia é atualizada nos séculos vindouros através das formas computadorizadas das câmeras digitais e do conceito de instantâneo embutido nas conexões *on-line*. Sendo capaz de intuir as profundas mudanças que produziria a experiência fotográfica, Benjamin afirma:

Entre os inúmeros gestos de comutar, inserir, acionar etc., especialmente o 'click' do fotógrafo trouxe consigo muitas conseqüências. Uma pressão do dedo bastava para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. O aparelho como que aplicava ao instante um choque póstumo. (1989, p. 124)

Torna-se difícil concorrer com um dispositivo técnico que consegue estender para o infinito a finitude de um momento, fazendo surgir uma símile nascida do desejo de recuperação “perfeita” do objeto⁹.

Em resposta ao avanço tecnológico, surge a necessidade de uma nova estética literária que consiga abandonar a antiga concepção de arte como representação fiel do real, para apostar numa perspectiva antimimética, capaz de anular a similitude analógica e investir numa plurissignificação das categorias imagéticas. Charles Baudelaire, poeta que vivenciou de maneira intensa tal período, (porque ao mesmo tempo em que produziu poesia também refletiu em seus textos críticos sobre a própria arte) assinala a necessidade de um movimento artístico que fosse capaz de captar o mundo fragmentado e dissolvido da modernidade. O poeta da vida parisiense enfatiza a destruição e o caráter imanente do homem, cujo destino último é a morte. Dissolver as antigas dicotomias e representar o eterno e o transitório das coisas se constituem o ideário estético da poesia baudelairiana, marcada por versos que apostam na ambigüidade inerente ao próprio homem.

Os temas contemplados por sua poesia são os fragmentos do cotidiano, colhidos no espaço urbano, aonde as pessoas vão e voltam de seus ambientes de trabalho, acordam antes do alvorecer, transitam como autômatos pelas ruas da cidade, perdem-se na multidão, embriagam-se nas tavernas e se deitam com prostitutas. Como esclarece Maria Zenilda Grawunder:

É outro, pois, o tipo de beleza do mundo moderno, cujos elementos o poeta vai encontrar na *melancolia*, no *caos* e na *desolação* de uma vida urbana anuladora da identidade; nos tons neutros da moda; na igualdade, na face fúnebre e nos movimentos mecânicos do trabalho diário do assalariado, bem como noutros sintomas das modificações

⁹ É evidente que trabalho aqui com a idéia de que a fotografia consegue, apenas de forma ilusória, uma ‘cópia’ do real, em oposição às manifestações artísticas, como a pintura, por exemplo, que não atinge tal grau de fidelidade representativa do objeto.

sociais que se processam desde a Revolução Francesa. (s.d., p. 105)

O homem comum, o trabalhador proletário, a mulher *passante*, o trapeiro, os criminosos e o próprio artista que “em tudo [isso] deve buscar inspiração” (GRAWUNDER, s.d., p. 105) despontam como os novos heróis da modernidade. Pois é no trivial, transformado em literatura, que o autor vai expressar seu olhar melancólico sobre os fragmentos de uma sociedade em ruína, olhar este que se configura alegórico por excelência.

O termo alegoria se origina no grego “*allegoria*, composto de *allos* (outro, de outro modo) e *agorein* (falar, dizer), significando, portanto, literalmente ‘dizer de outro modo’” (GRAWUNDER, s.d., p. 19). Como o estudo etimológico do termo denuncia, alegoria é uma forma de expressão em que a ambigüidade semântica permite que um único signo se desdobre em significados independentes, em que um mais aparente e literal oculte outros velados que ganham sentido na forma de interpretação do leitor. É por meio da analogia que este procedimento artístico se concretiza.

Devido ao seu caráter potencialmente ambíguo e polissêmico, o fazer alegórico se constitui, talvez, como o mais pertinentes modo de ver o mundo da atualidade. Como se sabe, uma das características dos tempos modernos é o questionamento das verdades absolutas. Conforme sinalizou Michel Foucault¹⁰, em sua aula inaugural no Collège de France, qualquer prática discursiva é impregnada de poder, porque estará sempre a serviço da ideologia de quem a produz, não havendo, portanto, discurso isento de manipulação. O século XX alimentou pesquisas que buscavam compreender a presença do poder na teia composta pelos

¹⁰ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 12ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

diversos discursos. A historiografia positivista, por exemplo, foi extremamente contestada como o discurso oficial da verdade, pois, se a história ganha corpo através da linguagem, então todo discurso se torna, em certa medida, uma versão dos fatos, havendo tantas versões quanto forem as possibilidades de discursos.

Para Roland Barthes, a língua, formada por signos repetitivos e gregários, se estabelece num sistema arbitrário que não pode ser contrariado, já que a compreensão mútua dos interlocutores depende da submissão a determinado código lingüístico. “Assim, por sua própria estrutura, a língua implica numa relação fatal de alienação. Falar, e com maior razão discorrer, não é comunicar, como se repete com demasiada freqüência, é sujeitar: toda língua é uma reição generalizada” (BARTHES, 2004, p. 13). Para vencer esta sujeição, é necessário combater a língua em seu interior, a literatura é, para o autor, “este logro magnífico que permite ouvir a língua fora de poder” (BARTHES, 2004, p. 13).

Enveredando pelo raciocínio do teórico francês, acredito que o fazer literário é marcado por um traço de subversão que retira a linguagem do automatismo cotidiano. A literatura, assim, oferece a possibilidade driblar esta reificação a que a linguagem condena, através de uma combinação *outra* de signos lingüísticos, permitindo que a língua tente se libertar do caráter fascista que Barthes aponta, “a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (2004, p. 14).

A linguagem literária, liberta de seu gregarismo, abre-se naturalmente à plurissignificação e ganha ainda mais amplitude semântica quando posta a serviço da construção alegórica. Caracterizado por uma exigente consciência da palavra, o fazer alegórico desestabiliza não só os signos lingüísticos, mas também todo um

universo simbólico preexistente. Por ser construído culturalmente, o símbolo emerge do que ficou conhecido como memória coletiva. O universo simbólico é fechado e univocal, uma vez que o símbolo é instituído no imaginário cultural e seu entendimento requer uma associação fechada com os objetos. Já a alegoria é um processo de criação artística que se constitui justamente numa associação livre de imagens, independente de uma construção histórica ou cultural. O fazer alegórico parte de um dito manifesto para propor a diversidade de outras significações, abrindo-se às múltiplas interpretações de sentido. Dessa forma, o símbolo remete ao centrípeto, enquanto “a alegoria tende ao centrífugo, ao não definitivo, às possibilidades em aberto, à totalidade apenas sugerida, mas não repressiva” (KOTHÈ, 1976, p. 38). É evidente que entre os dois termos há uma interligação conceptual; contudo, enquanto o símbolo funciona como porta-voz de um determinado grupo social que instituiu historicamente a fusão de uma imagem específica a uma idéia determinada, a alegoria nasce da manipulação subjetiva do autor que, por meio de uma parceria-cúmplice com o receptor de seu texto, estabelece livres associações, mais libertas do comprometimento social, histórico ou cultural. Vale ressaltar que, para a compreensão de uma alegoria, o leitor e o escritor precisam comungar de um mesmo conhecimento de mundo que os permita interpretar as relações imagéticas construídas no espaço literário.

Como na paródia e outras formas ambíguas, o texto alegórico só sugere ou revela mais ou menos o seu lado velado, na medida em que o universo simbólico e conceptual de dupla significação de artista e intérprete sejam espelhos próximos um do outro, ou pontos de contato e domínio de signos que realizam o duplo tom, a ironia de natureza carnavalesca. (GRAWUNDER, s.d., p. 155)

Em sua obra *A origem do drama barroco alemão*, Walter Benjamin analisa a arte alegórica não apenas como mais uma figura de retórica, mas como uma figura

fundamental da estética literária, e a associa, na materialidade da forma, à noção de ruína. Esta associação se justifica pelo fato de que a estrutura da alegoria se estabelece na fragmentação. O sentido alegórico é recolhido pedaço a pedaço e se constrói numa espécie de mosaico semântico, em que o olhar caleidoscópico do artista apreende o mundo a sua volta. Como afirma Sérgio Rouanet, “para construir a alegoria, o mundo tem de ser esquartejado” (*apud* BENJAMIN, 1984, p. 36). Tanto a alegoria quanto a ruína guardam a memória do contato com o que é perecível. A morte se constitui como princípio estruturador do fazer alegórico, pois para que um objeto tenha significação alegórica, ele tem antes de ser privado de sua existência original. Neste sentido, o alegorista extrai o objeto de seu contexto, mata-o e o obriga a ressignificar arbitrariamente. Esvaziado de seu sentido próprio, o objeto, então, está pronto para funcionar como alegoria. É evidente que o vazio deixado pelo objeto “deslocado” permanece, daí a constatação de que o trabalho alegórico está sempre repleto de destroços, fragmentos e vazios. Ele é sempre “o indício de uma perda” (KOTHÈ, 1976, p. 29), pois é em meio aos estilhaços de linguagem que a alegoria se estabelece.

No conturbado cenário do século XX, caracterizado, sobretudo, por mudanças de ordem política, social e econômica, a alegoria firmou-se como uma forma complexa de ver um mundo submerso em inexoráveis transformações. Mais do que um procedimento de representação artística do contexto, a alegoria configura-se como uma nova postura que investe na dialetização e na plurivocidade da palavra. Distanciando-se de uma concepção romântica da arte, deixa entrever o trabalho de transpiração do escritor com a linguagem.

2.3 O labirinto como tema

A noção do tema é perigosa, quando ela só retém do texto a reverberação da superfície. (Maurice Blanchot)

Desde os formalistas russos, o tema¹¹ tem sido um ponto bastante discutido entre os críticos que se debruçam sobre os textos literários. De uma forma geral, o tema se liga ao conteúdo da obra, ou seja, é aquilo de que se fala; “o ponto de partida da *mimesis* literária” (1973, p. 104), conforme afirma Leyla Perrone-Moisés. Ele pode, no entanto, funcionar com um duplo aspecto: como ponto de partida, fonte preexistente que inspira o autor; ou ponto de chegada, modo como o escritor estrutura e organiza sua obra em particular. Assim, o tema pode tanto remeter para fora da obra, para referentes externos, cristalizados e preestabelecidos, que apenas servem de pretexto para criação literária, quanto para dentro dela, reportando-se para uma construção peculiar daquele universo ficcional, para seu contexto interno. A crítica temática que privilegie a primeira orientação conduz a um afastamento do texto literário, porque o significado fechado em si mesmo impede uma visão significativa do tema; já a segunda orientação, ao contrário, por privilegiar os significados que o tema recebe no interior da obra, proporciona uma leitura mais rica em interpretações e subjetividades. Como conclui Perrone-Moisés, a partir de Maurice Blanchot, “o tema é um significado nascido do significante, fruto da linguagem poética e marcado por uma ambigüidade fundamental” (1973, p. 113).

Talvez não seja lúcido reduzir a narrativa *Todos os nomes* a apenas um tema específico, uma vez que há uma série de assuntos que podem ser observados ao longo do romance. Aqui escolho o tema do labirinto, como mais um dentre tantos

¹¹ Segundo Tomachevski, no artigo intitulado “Temática”, o tema é constituído pelas significações dos elementos particulares da obra. (TOMACHEVSKI, 1971, p. 171)

outros suscitados pelo texto de Saramago. Como referente externo, a imagem do labirinto permeia há muito tempo o imaginário coletivo, aludindo a um espaço obscuro e perigoso, onde caminhos tortuosos e irregulares se entrecruzam e se bifurcam, criando um emaranhado de possibilidades de erros. Sair do labirinto é algo que beira ao impossível.

A mitologia grega, como uma cultura bastante antiga que muito contribuiu para a formação de um acervo cultural do Ocidente, merece ser recuperada. Nela, encontra-se a imagem do labirinto na famosa lenda de Teseu e do Minotauro. O herói grego, filho de Egeu, decidiu combater o monstro de cabeça de touro que aterrorizava a ilha de Creta. Minos, rei de Creta, colocou o Minotauro no meio de um inextrincável labirinto, dificultando a ação de Teseu, que, receoso, consultou o oráculo de Apolo. Este lhe aconselhou a pôr-se à proteção de Vênus, deusa que inspirou em Ariadne, filha de Minos, uma paixão pelo herói. Ariadne, apaixonada, com medo dos perigos que rondavam o amado, deu a Teseu um novelo de fio para guiá-lo nos tortuosos caminhos do labirinto. Somente com a ajuda do fio, ele conseguiu, após matar o Minotauro, encontrar a saída.

Observando esta história, é importante ressaltar que mais do que preocupado com o monstro, Teseu vai solicitar a ajuda do oráculo por causa do labirinto. Exterminar o forte e o violento Minotauro parece uma tarefa mais fácil do que sair do labirinto, fato que o caracteriza como um lugar ameaçador de extremo perigo. É importante também apontar para algumas outras imagens que acompanham a do labirinto e que, por isso, entraram no imaginário cultural atrelado a ele, como, por exemplo, o Minotauro e principalmente o fio de Ariadne.

É possível dizer que esta é a significação simbólica da figura do labirinto que culturalmente foi recuperada diversas vezes, de diversificadas formas na literatura e

em outras artes. Digo simbólica porque remete a significados prontos, definitivos, que antecedem a confecção da narrativa de Saramago. É evidente que eles contribuem para uma compreensão do romance; todavia, mais do que fonte inspiradora, a imagem do labirinto me interessa como elemento estruturador da narrativa *Todos os nomes*, como um fio que entretece novas significações dentro do texto e ajuda a construir um novo tema. É na composição artística das imagens da Conservatória Geral do Registro Civil, da escola e do cemitério que a alegoria do labirinto ganha uma particularidade no contexto do romance, fazendo transbordar, inclusive, a imagem de um labirinto físico para a imagem de um labirinto mais abstrato, representado pelo drama existencial do personagem do Sr. José.

O tratamento que se dá agora a esta representação é alegórico e não mais simbólico, porque vista como ponto de chegada, a idéia do labirinto se abre à dialetização, abandonando, em parte, o referente exterior à obra para constituir-se significado dentro dela. Desta forma, se aproveita, sim, de um imaginário coletivo, porém, se descola dele para servir à intenção artística do autor. A análise temática que se quer desenvolver aqui não utiliza o tema como apenas motivo precipitador da escrita, mas como aquilo que progressivamente se desenha na própria escritura do texto literário. A esse respeito, Leyla Perrone-Moisés acrescenta:

a crítica temática pode ter uma validade oscilante, segundo a orientação da pesquisa. Quando ela se orienta para o referente, suas possibilidades são limitadas. Porque, finalmente, o repertório dos assuntos possíveis é muito limitado, e só os novos arranjos constituem uma informação nova. (1973, p. 111)

Busco esta informação nova que os novos arranjos estéticos da narrativa de Saramago constroem. E como prega a lição dos formalistas russos, apesar de um estudo da obra remeter principalmente à sua organização estética peculiar, ou seja, à sua literalidade, não se pode desprezar o contexto histórico-literário em que ela se

insere. Por isso, mesmo buscando uma análise imanente de *Todos os nomes*, torna-se importante uma contextualização social, política e econômica que contribuirá para um melhor entendimento da apropriação do tema do labirinto nesta obra específica de Saramago.

3. DENTRO DO LABIRINTO

Zeus não poderia desatar as redes
de pedra que me cercam. Já esqueci
todos os homens que antes fui; segui
o caminho de insípidas paredes [...]
(Jorge Luís Borges)

Desde a Antigüidade Clássica que o tema do labirinto é recorrente nas produções literárias. Remetendo a um espaço de perigo constante, em que habita o desconhecido, o labirinto configura-se como o lugar da possibilidade do equívoco. A dificuldade de encontrar o centro, justificada pelo imbricamento de caminhos dessimétricos e pelas inúmeras possibilidades de rotas que se confundem e levam o indivíduo à perdição, é a principal característica de qualquer espaço labiríntico. Estar no labirinto é experimentar a insegurança e o medo, sentimentos pertinentes a todo aquele que se reconhece perdido.

A literatura, como forma de representação artística do mundo, esforça-se em traduzir a realidade. Mesmo se tratando de uma tentativa falhada, uma vez que a realidade não pode ser apreendida em sua totalidade e muito menos representada fidedignamente por signos lingüísticos, a literatura acaba por manter uma relação intrínseca com esta, pois é produto de seu contexto. Conseqüentemente, as obras literárias tentam representar o contexto social em que são produzidas. O século XX, marcado por uma estrutura capitalista que transformou a vida numa corrida absurda pelo lucro, gerou um ambiente degradado em que as relações interpessoais são guiadas pelos valores de troca. Este aspecto está refletido nas produções literárias contemporâneas que tendem a espelhar a situação reificada em que se encontra o ser humano, inserido num mundo globalizado, cujas relações afetivas se empobrecem progressivamente.

Produto de um mundo regido pela indiferença, pelo anonimato, pela solidão e pelo tédio – resultado da ampliação dos valores dos objetos em detrimento dos valores humanos –, o indivíduo acaba por ser tragado por uma realidade inóspita que o coloca frente ao abismo do desconhecido e da impossibilidade de estabelecer um controle sobre sua própria vida. Na tentativa de apreender esta situação hostil, da qual, efetivamente, é impossível fugir, a imagem do labirinto firma-se como uma das mais recorrentes representações da condição humana, utilizada pelas manifestações artísticas.

Alguns autores, seguindo os passos traçados por Franz Kafka¹⁵, têm-se dedicado a recriar, em suas narrativas, este lugar em falso que o homem ocupa. Nas obras de grandes escritores do século XX – Umberto Eco, Jorge Luís Borges e Gabriel Garcia Márquez, para citar apenas alguns exemplos –, observa-se uma recorrência de enredos que recriam a realidade através da fantasia tendo como pano de fundo os ambientes escuros, úmidos, em que sobressai uma atmosfera claustrofóbica, espelho retorcido da condição do sujeito atado, imóvel de todo, incapaz de se movimentar diante dos impasses inexoráveis da vida. O sujeito se encontra constantemente em dúvida a respeito da realidade que o cerca, dos limites que balizam o eu e o *outro* e, ao ser recriado pela ficção, ressurge como personagem de heroicidade duvidosa, assumidamente em crise por não saber a que lugar pertence, nem que espaço ocupa num mundo refeito como ruína. Segundo Tânia Franco Carvalhal,

a personagem é emblemática em sua fragilidade e insignificância. Não se trata mais de denunciar uma determinada situação social pelo viés de sua descrição objetiva, tão comum aos romances do real-naturalismo. Trata-se, sobretudo, de alcançar sua representação alegórica pela quase ausência de dados, centrando o relato nas ações da personagem insignificante, naquilo que melhor

¹⁵ Refiro-me à criação de personagens como Joseph K., de *O processo* (1925), e K., de *O castelo* (1926), protagonistas submersos em um sistema sociopolítico que os aprisiona.

Ihe exprime a natureza e vida inexpressivas. Trabalha, pois, o vazio sem traçar relações adjacentes ou subterrâneas. (1998, p. 275)

A partir de enredos simples que retratam estilhaços do cotidiano, a crise do sujeito na modernidade tardia é problematizada nas narrativas contemporâneas através da ausência de eventos extraordinários. A trama se constrói na própria circularidade das ações e na repetição metódica e mecânica de atitudes que denunciam a imersão do indivíduo numa realidade monótona. Embrenhada numa série infindável de labirintos, a subjetividade humana é agora assumidamente fragmentada. Esta mudança de postura na representação ficcional do indivíduo, que descarta os contornos de uma subjetividade inteiriça e sólida para apostar numa complexificação, relaciona-se com os reflexos da crise ideológica pela qual passou a sociedade ocidental contemporânea, que, após a constatação de um avanço tecnológico que propagou uma atmosfera de desigualdade social e crise identitária, amargou a desesperança como realidade irrefutável.

3.1 Labirintos exteriores

Aqui, onde os vivos e os mortos partilham o mesmo espaço, às vezes, há que rodear montanhas de maços, colunas de processos, pilhas de verbetes, maciços de restos antigos, avançar por desfiladeiros tenebrosos, entre paredes de papel sujo que se tocam lá no alto, são metros e metros de cordel que vão ter de ser estendidos, deixados para trás, como um rasto sinuoso e subtil traçado no pó, não há outra maneira de saber por onde ainda falta passar, não há outra maneira de encontrar o caminho de volta.
(José Saramago)

O que dirá o leitor ao se deparar com a descrição de uma Conservatória que, logo à entrada, exala um “perfume composto de metade rosa e metade crisântemo” (TN, p.11) e que é organizada por estantes altíssimas, cujas paredes do fundo, de tempos em tempos, precisam ser derrubadas e levantadas mais adiante, a fim de

melhor acomodar os arquivos dos mortos que insistem em crescer? O que pensará ainda o atento leitor que vislumbra um espaço silencioso e sombrio (assustador, por natureza), no qual mortos e vivos, em forma de papel, misturam-se por extensos e estreitos corredores, de forma tal que, para buscar qualquer ficha no arquivo dos mortos, fica sendo obrigatório aos funcionários o uso de um cordão que preso à mesa do Conservador impede a repetição do desaparecimento de um investigador imprudente que “foi descoberto quase por milagre, ao cabo de uma semana, faminto, sedento, exausto, delirante” (TN, p. 15), no meio das “catacumbas” de papel?

E o que dizer de uma escola, cuja “escuridão era espessa, completa, como se a tivesse envolvido em panos negros” (TN, p. 97), e em que em outros momentos pairava “uma reverberação oscilante de aquário, uma fosforescência, uma luminosidade azulada que não podia vir dos candeeiros da rua, ou, se deles vinha, ao atravessar as vidraças se transfigurava” (TN, p. 97)? Uma escola, em que os arquivos inativos dos alunos ficavam guardados numa espécie de sótão, coberto de pó e teias de aranha, iluminado por uma “luz amarelada da lâmpada [que] mal alcançava a parede do fundo” (TN, p. 110). A fantasmagoria de ambos os espaços se estende à imagem de um cemitério que, explodindo seus limites, transformou-se numa “necrópole imensa” (TN, p. 213), confundindo-se com as ruas da cidade e misturando num só cenário túmulos e casas.

A partir da observação dos três principais espaços recriados em *Todos os nomes*, percebe-se que a imagem do labirinto é recorrente neste romance de José Saramago. Tanto a Conservatória quanto a escola e o cemitério espelham este espaço obscuro, sombrio, cortado por caminhos tortuosos e confusos, que conduzem ao desespero e à perdição. Estes são os espaços percorridos pelo Sr.

José em sua trajetória de aprendizagem que terá como mola propulsora a aventura de busca da mulher desconhecida.

3.1.1 O lugar da reificação

Esse foi o prodígio obrado pela tua Conservatória Geral,
transformar em meros papéis a vida e a morte [...]
(José Saramago)

A partir do final do século XIX, o desenvolvimento técnico-científico acarretou transformações importantes nas conjunturas política e econômica e gerou um ambiente social cujos valores reificados e quantitativos se sobrepuseram aos valores autênticos e qualitativos. Tais mudanças refletiram diretamente na vida dos indivíduos que, inseridos nesta realidade degradada, perderam sua importância como sujeitos e conseqüentemente empobreceram no anonimato e na solidão. Os novos contornos da cidade – caracterizada pelo frêmito das indústrias, pela corrida diária do trabalhador, pela fumaça das máquinas, pelas multidões nas ruas, pelos lotados meios de transportes coletivos – provocaram uma atmosfera inóspita para as relações interpessoais. Os sentimentos de tédio e de melancolia se tornaram inevitáveis.

Como sujeito sensível, o artista é aquele que vai lançar seu olhar para fora de si. Capturando os fragmentos da realidade que o cerca e unindo estes a suas concepções pessoais, ele recria o mundo a partir de sua perspectiva. Como afirma Maria Zenilda Grawunder:

Um escritor deixa-se tocar por visões da vida e morte, amor e ódio, riqueza e pobreza, progresso e estagnação, sentimentos, idéias ou conceitos que exigem respostas ou que despertam perguntas. Tendo por motivo e ponto de partida o desejo de dizer algo, com inteligência e sensibilidade, ele entretece analogias; criador, sintetiza-as e concebe uma realidade ficcional específica, onde põe

em foco o entrevistado, o descoberto, transfigurado em metáfora, dito em alegoria. (s.d., p. 120)

José Saramago, como escritor inserido numa sociedade contemporânea, vai lançar sobre a realidade seu olhar crítico, levantando, a partir do banal transformado em literatura, as problematizações de um contexto social, produto das mudanças advindas do progresso. Seus romances, mesmo os que retomam momentos históricos – como *Levantado do chão* (1980), *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), citando apenas alguns –, acabam por propor uma reflexão para o tempo presente. É possível afirmar que estas narrativas utilizam a história não apenas como questionamento de um tempo que passou, mas também como um motivo para reflexões sobre as conseqüências atuais. A partir de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), o autor português parece ater-se mais às questões contemporâneas, transformando, portanto, seus romances posteriores a este numa grande alegoria da modernidade tardia.

Todo o cenário descrito no romance *Todos os nomes* espelha espaços hostis, caracterizados pela degradação, e as relações humanas refletem a indiferença e o isolamento. As reflexões se delineiam a partir de imagens que abordam as principais questões que afligem os habitantes da contemporaneidade: a incomunicabilidade dos seres, a inexorável passagem do tempo, a angústia diante da imanente condição humana, a perda da solidariedade e a impossibilidade do amor.

Nos primeiros parágrafos do livro, a imponente arquitetura da Conservatória é cuidadosamente descrita. Mais do que apenas um prédio antigo, cujos arquivos guardam a memória de uma cidade, esta construção ganha o estatuto de personagem dentro da narrativa, servindo, inclusive, de motivo precipitador para muitas reflexões tecidas pelo narrador e por seu protagonista acerca da complexa

existência humana. A descrição da fachada do prédio insiste em assinalar a inesgotável passagem do tempo, inscrita no corpo concreto.

Por cima da moldura da porta há uma chapa metálica comprida e estreita, revestida de esmalte. Sobre um fundo branco, as letras negras dizem Conservatória Geral do Registro Civil. O esmalte está rachado e esboicelado em alguns pontos. A porta é antiga, a última camada de pintura castanha está a descascar-se, os veios de madeira, à vista, lembram uma pele estriada. (*TN*, p. 11)

Assim como os papéis dos arquivos na Conservatória são testemunhas da ação do tempo sobre a vida das pessoas – tempo este flagrado nos eventuais averbamentos de casamento e de divórcio e, inevitavelmente, nos de morte – também o próprio prédio é testemunha do implacável envelhecer, evidenciado na imagem de uma fachada que, segundo o narrador, “lembra uma pele estriada” (*TN*, p. 11) que, devido às rachaduras do esmalte, permite a exposição dos veios de madeira. Propositamente, a descrição antropomorfiza um corpo de concreto para que seja o possível guardador da história de corpos humanos. Numa descrição do exterior que gradativamente cede lugar ao interior, o narrador constrói uma refinada reflexão sobre a Conservatória como um lugar de entrecruzamento de vivos e de mortos, inscritos nos arquivos. Entretanto, a humana arrumação autoritária insiste em colocar de um lado os verbetes dos vivos e do outro, em separado, os verbetes dos mortos. Como afirma Teresa Cristina Cerdeira:

Tudo parece obedecer a uma lei intemporal e, por isso mesmo a-histórica, que concebeu tal separação hierárquica que, por óbvia, não precisa ser explicada ou justificada: os vivos de um lado, e do outro, em escala oposta à da valoração espacial, os mortos imemoriais, aqueles que já ninguém pensaria em procurar, com uma história para sempre obliterada, e que parecem lá estar desde sempre. (2000, p. 287)

Apesar dos esforços humanos em separar vivos e mortos em repartições diferentes, obedecendo, como pontua o trecho acima, a uma lógica do mundo, há

um movimento natural da própria estrutura da Conservatória que acaba por conduzir a uma unificação dos arquivos, criando, por conta disto, um labirinto que será analisado adiante.

A ocupação principal do Sr. José, protagonista da narrativa, é ser auxiliar de escrita num ambiente de trabalho indiferente e burocrático, estruturado segundo a organização dos mecanismos profissionais da modernidade, onde “as relações diretas tendem a ser eliminadas, e o poder do superior se dissimula por trás da aplicação de regras impessoais, circulares e notas de serviço” (ARIÈS & DUBY, 1997, p. 130). Neste universo, o funcionário é apenas mais uma peça na produção dos bens de consumo e por isso as “relações entre os colegas de trabalho se limitam ao próprio trabalho” (ARIÈS & DUBY, 1997, p. 130). A descrição do espaço funcional da Conservatória permite uma compreensão mais clara das relações estabelecidas entre os personagens:

A primeira linha de mesas, paralela ao balcão, é ocupada pelos oito auxiliares de escrita a quem compete atender o público. Atrás dela, igualmente centrada em relação ao eixo mediano que, partindo da porta, se perde lá ao fundo, nos confins escuros do ofício, há uma linha de quatro mesas. Estas pertencem aos oficiais. A seguir a eles vêem-se os subchefes, e estes são dois. Finalmente, isolado, sozinho, como tinha de ser, o conservador, a quem chama chefe no trato quotidiano. (TN, p. 12)

Regida pela burocratização e pela hierarquização, a Conservatória é um espelho das modificações profissionais pelas quais passou a realidade do século XX, atingida de perto pela emergência do progresso. Como a estrutura geométrica da organização dos funcionários denuncia, os auxiliares de escrita, por estarem na base da pirâmide, são responsáveis por executar o maior número de tarefas. Fato esclarecido pelo narrador:

A distribuição das tarefas pelo conjunto dos funcionários satisfaz uma regra simples, a de que os elementos de cada categoria têm o dever de executar todo o trabalho que lhes seja possível, de modo a que só uma mínima parte dele tenha de passar à categoria seguinte. Isto significa que os auxiliares de escrita são obrigados a trabalhar sem parar de manhã à noite, enquanto os oficiais o fazem de vez em quando, os subchefes só muito de longe, o conservador quase nunca. (*TN*, p. 12)

Tânia Franco Carvalhal conclui que “a Conservatória é uma reprodução reduzida da ordem social, com mecanismos de expressão de autoridade que caracterizam um sistema piramidal no qual o trabalho das bases sustenta a ociosidade das alturas” (1998, p. 274). Vale ainda ressaltar o caráter reificado que as relações humanas ganham no ambiente de trabalho da Conservatória. Os funcionários, representados pelo Sr. José, são tratados como máquinas, como autômatos, termo, aliás, sugerido por Walter Benjamin ao abordar a situação dos operários na nova configuração de trabalho após a Segunda Revolução Industrial, caracterizada pelas “atividades do operário de fábrica na linha de montagem” (BENJAMIN, 1989, p. 125), em que a conexão entre as etapas do trabalho se estabelecia “como autônoma e coisificada” (BENJAMIN, 1989, p. 125). Apesar de esses funcionários da Conservatória não serem exatamente os operários estudados por Benjamin, eles também se comportam automaticamente, denunciando a automatização que se fez presente nas relações de trabalho.

A contínua agitação dos oito da frente, que tão depressa se sentam como se levantam, sempre às corridas da mesa para o balcão, do balcão para os ficheiros, dos ficheiros para o arquivo, repetindo sem descanso estas e outras seqüências e combinações perante a indiferença dos superiores, tanto imediatos como afastados, é um fator indispensável para a compreensão de como foram possíveis e lamentavelmente fáceis de cometer os abusos, as irregularidades e as falsificações que constituem a matéria desta relato. (*TN*, p.12)

Produto das relações sociais que espelham o novo lugar ocupado pelo homem num modelo social no qual os bens de consumo ditam o ritmo das relações interpessoais, Sr. José ocupa o lugar da indiferença, não só no ambiente profissional, mas também em meio a uma multidão que nega qualquer forma de identificação. É apenas mais um José, que, ao se apresentar aos outros, vê comprovada a sua insignificância no ignorar dos sobrenomes.¹⁶ Tal como o José, do poema de Carlos Drummond de Andrade¹⁷, este personagem, apesar de ser o único nomeado da narrativa, é mais um anônimo, representante do homem comum, dono de uma vida marcada por hábitos corriqueiros, indiferenciado em meio a um coletivo incapaz de perceber sua existência.

Os superiores tratam o Sr. José de maneira indiferente, ignorando seus medos e suas limitações, o que pode ser exemplificado pelas ordens dos funcionários superiores que evidenciam um desconhecimento do temor de altura que assombrava o auxiliar de escrita. A mesma indiferença é demonstrada pelos colegas de trabalho que, estranhos entre si, permanecem alheios a qualquer receio do Sr. José em executar a ordem do chefe: “a nenhum dos seus colegas de categoria [...] passava pela cabeça a idéia de levantar os olhos para ver se o trabalho lhe estava a correr bem. Dar por entendido que sim era uma outra maneira de justificar a indiferença” (*TN*, pp. 20-21). É importante sublinhar que o medo que o Sr. José tem de subir escadas é sintomático de um sujeito que teme tirar os pés do chão e perder

¹⁶ “Além do seu nome próprio de José, o Sr. José também tem apelidos, dos mais correntes, sem extravagâncias onomásticas, um do lado do pai, outro do lado mãe, segundo o normal, legitimamente transmitidos, como poderíamos comprovar no registo de nascimento existente na Conservatória [...] No entanto, por algum desconhecido motivo, se é que não decorre simplesmente da insignificância da personagem, quando o Sr. José se lhe pergunta como se chama, ou quando as circunstâncias lhe exigem que se apresente, Sou Fulano de Tal, nunca lhe serviu de nada pronunciar o nome completo, uma vez que os interlocutores só retêm na memória a primeira palavra dele, José, a quem depois virão acrescentar, ou não, dependendo do grau de confiança ou de cerimônia, a cortesia ou a familiaridade do tratamento” (*TN*, p.19).

¹⁷ ANDRADE, Carlos Drummond. “E agora José?” In.: *Antologia Poética*. 32ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

o frágil controle de uma vida rotineira e ordenada, erguida em meio ao vazio e à solidão.

Além da indiferença, a solidão é outra característica de sua pobre vida. Como um sujeito solitário, o Sr. José está apartado da vivência afetiva, visto que não se casou e nem há referências de qualquer experiência familiar. Mesmo no espaço da Conservatória, ambiente em que passa a maior parte de seu tempo, o personagem não estabelece qualquer vínculo afetivo com as pessoas com que convive, não ultrapassando as cordiais relações de trabalho. Sua rotina é impregnada de solidão e de monotonia. Em suma, é possível dizer que sua vida é um espelho das reificadas relações da modernidade que refletem ambientes profissionais hostis, cidades que crescem desordenadamente e geram multidões, “onde cada um é, por assim dizer, desconhecido dos demais, e não precisa enrusbescer diante de ninguém” (BENJAMIN, 1989, p. 38). Uma sociedade composta por indivíduos que se isolam em seus carros, suas casas, seus quartos, ou seja, em seu mundo pessoal e inacessível, e, por isso, acabam por encontrar abrigo na melancolia.

A fim de preencher seu tempo e escapar do tédio que o assola, o Sr. José se ocupa de uma tarefa deveras simples: colecionar recortes de notícias sobre pessoas que, de certa maneira, tornaram-se famosas em seu tempo. Ele recorta fotos, guarda notícias, recolhe todo tipo de informações sobre algumas celebridades que, por motivos diversos – positivos ou negativos –, ganham notoriedade nas páginas de jornal e de revistas. Esta coleção pretende preencher o vazio dos dias do Sr. José que transcorrem submersos na apatia, em que até os hábitos naturais – como dormir ou se alimentar – são tratados pelo personagem como gestos apenas burocráticos, mecânicos, necessários somente sob o ponto de vista da sobrevivência. Como nos esclarece o narrador: “depois do escasso jantar, como era seu costume e

obrigava a necessidade, o Sr. José achou-se todo um serão por diante sem ter nada que fazer” (TN, p. 35).

Ilhado em seu mundo particular, Sr. José revela certo desejo de comunicabilidade, manifestado, em primeira instância, através do ato de colecionar, tentativa vã de reunir a sua vida à daqueles reconhecidos pela sociedade. Além de expressar vontade, ou mesmo necessidade de convívio com outras pessoas, o ato de colecionar indica também o desejo de atribuir um novo significado aos objetos que, retirados de sua função original, estão libertos para significarem algo dentro do universo da coleção. O colecionador é aquele que trabalha com a inutilidade das coisas, por isso, as notícias retiradas dos jornais pelo Sr. José deixam de servir de meios de comunicação para serem somente pedaços discursivos sobre determinada figura pública que, quando arquivados, viram memória de um tempo anterior. Isso é bastante relevante no contexto em que se desenrola a narrativa, uma vez que imerso num mundo regido pelos valores de troca do capitalismo, onde todos os objetos e todas as pessoas precisam ter uma utilidade prática na sociedade, o Sr. José, como colecionador, ocupa-se da inutilidade e intui a necessidade da memória como arma possível para vencer a morte por esquecimento. Todo o trabalho burocrático desenvolvido diariamente por ele na Conservatória só é útil do ponto de vista social, pois, para o personagem, este trabalho não acrescenta nada de significativo à sua pobre existência. No entanto, a sua coleção que não tem nenhum valor social funciona como a mola propulsora de sua vida, pois é a única atividade feita verdadeiramente de forma prazerosa e motivada pelo desejo pessoal.

Vale aqui uma análise do conceito de celebridade, objeto caro à coleção do Sr. José. As celebridades são um dos principais índices do mundo globalizado, pois se destacam por uma notoriedade episódica que reflete o tempo fugaz que dura a

fama. Segundo Zygmunt Bauman, “a cavalcada das celebridades, cada qual aparecendo do nada só para cair rapidamente no esquecimento, é eminentemente adequada à marcante sucessão de episódios das existências fatiadas” (2007, p. 68). É possível dizer que elas são a forma mais emblemática de “vida líquida” (BAUMAN, 2007) – para utilizar um termo criado pelo sociólogo polonês sobre o comportamento dos indivíduos na modernidade tardia –, marcada pela rapidez e pela superficialidade em que se alicerçam as relações humanas.

Ainda a esse respeito, Bauman traça um paralelo entre os ícones sociais que ao longo do tempo se destacaram. Ele utiliza três representações como parâmetro comparativo: os primeiros eram os mártires, símbolos de uma época em que as pessoas solitariamente se sacrificavam em prol de um grupo menor, mais fraco, quase sempre humilhado, para defender, em geral, uma causa; os segundos, os heróis, fruto da era moderna, eram os indivíduos que abdicavam de suas vidas por um sacrifício que deveria contribuir para a construção nacional e ter alguma consequência real; e, por último, as celebridades, produto da sociedade atual, são os indivíduos que pregam o prazer imediato sustentado pelo consumismo. Desprezando qualquer tipo de sacrifício ou recompensas coletivas, seus modos de vida visam apenas à própria autopromoção.

Os mártires são pessoas que enfrentam desvantagens esmagadoras: “não apenas no sentido de que sua morte é quase certa, mas também de que seu derradeiro sacrifício provavelmente não será valorizado pelos espectadores” (BAUMAN, 2007, p. 58). Eles colocam a lealdade a uma verdade acima de tudo, inclusive dos ganhos potenciais, uma vez que, ao morrerem em prol de uma causa, não recebem garantias de que seu sacrifício foi, de fato, válido e ainda abrem mão de permanecerem vivos e poderem lutar efetivamente por seus ideais. Seus ganhos

são honrosos, não pragmáticos. Diferentemente, os heróis surgidos na era moderna “calculam perdas e ganhos, querem que seu sacrifício seja recompensado. Não existe nem pode existir algo como um ‘martírio inútil’, [pois] desaprovamos, depreciamos, rimos de casos de ‘heroísmo inútil’, de sacrifícios sem lucro...” (BAUMAN, 2007, p. 59). O ato heróico requer um efeito palpável.

Estamos numa época em que os indivíduos não estão mais dispostos a lutar por causa alguma, seja pela obtenção de resultados honrosos (como os mártires), ou práticos (como os heróis); estão todos “satisfeitos com o consumismo, ocupados em cuidar de seus interesses particulares, estão indo esplendidamente bem, obrigado...” (BAUMAN, 2007, p. 63). Esvaziada de valores coletivos ou mesmo individuais, e caracterizada por um capitalismo que dita o ritmo de importância da vida das pessoas, a sociedade líquido-moderna¹⁸ só é capaz de produzir, como ícones sociais, as celebridades.

Em contraste com o caso dos mártires ou heróis, cuja fama vinha de seus feitos e cuja chama era mantida acesa para comemorar esses feitos e assim reassegurar e reafirmar sua importância duradoura, as razões que trazem as celebridades para as luzes da ribalta são as causas menos importantes de sua ‘qualidade de conhecido’. O fator decisivo neste caso é a *notoriedade*, a abundância de suas imagens e a frequência com que seus nomes são mencionados nas transmissões públicas de rádio e TV e nas conversas privadas que a estas se seguem. As celebridades estão na boca de todos: são nomes familiares em *todas* as famílias. (BAUMAN, 2007, p. 68)

Este aspecto que envolve a *glamourosa* vida dos famosos é reconhecido e destacado pelo narrador de Saramago, que afirma:

a fama, ai de nós, é um ar que tanto vem como vai, é um cata-vento que tanto gira ao norte como ao sul, e tal como sucede passar uma

¹⁸ Segundo Zygmunt Bauman, “‘líquido-moderna’ é uma sociedade em que as condições sob as quais agem seus membros mudam num tempo mais curto do que aquele necessário para a consolidação, em hábitos e rotinas, das formas de agir. A liquidez da vida e a da sociedade se alimentam e se revigoram mutuamente. A vida líquida, assim como a sociedade líquido-moderna, não pode manter a forma ou permanecer em seu curso por muito tempo” (2007, p. 7).

peessoa do anonimato á celebridade sem perceber porquê, também não é raro que depois de ter andado a espanejar-se à calorosa aura pública acabe sem saber como se chama. (TN, p. 30)

Entretanto, ao entrar na Conservatória, de maneira clandestina, com a intenção de completar e precisar os dados biográficos de sua coleção de famosos, o Sr. José pretende estabelecer uma relação de proximidade com estes seres inatingíveis que, para maioria das pessoas, não passam de nomes, imagens e histórias estampadas nas capas de revista; ou seja, fragmentos dispersos de uma sociedade de consumo. Saber em que local nasceu o bispo, ou a data do divórcio de determinada estrela de cinema, faz com que estes seres célebres sejam como todos os outros: de carne e osso. Todos eles nascem, constroem uma vida, que é acompanhada silenciosamente por um arquivo guardado nas estantes labirínticas da Conservatória, e todos esperam, como inevitável futuro, “a Indesejada das gentes”¹⁹, como diria o poeta Manuel Bandeira. A inclusão destes simples dados dá ao Sr. José a sensação ilusória de poder pelo conhecimento e cria, para ele, a ilusão de uma aproximação com os ícones de sua sociedade.

Ao buscar o célebre, contudo, o destino lhe traz, por acaso, o ordinário, representado pela ficha de uma mulher desconhecida. O Sr. José imediatamente se reconhece nela: ambos são anônimos, ambos carregam a invisibilidade e a indiferença como companhias.

O Sr. José olha e torna a olhar o que se encontra escrito no verbete, a caligrafia, escusado seria dizê-lo, não é sua, tem um desenho passado de moda, há trinta e seis anos um outro auxiliar de escrita escreveu as palavras que aqui se podem ler, o nome da menina, os nomes dos pais e dos padrinhos, a data e o local do nascimento, a rua, o número e o andar onde ela viu a primeira luz e sentiu a

¹⁹ BANDEIRA, Manuel. “Consoada”. In.: *Estrela da vida inteira*. 20^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

primeira dor, um princípio como o de toda a gente, as grandes e pequenas diferenças vêm depois, alguns dos que nascem entram em enciclopédias, nas histórias, nas biografias, nos catálogos, nos manuais, nas coleções de recortes, os outros, mal comparando, são como a nuvem que passou sem deixar sinal de ter passado, se choveu não chegou para molhar. Como eu, pensou o Sr. José. (*TN*, pp.37-38)

Esse trecho nos remete a algumas questões importantes que merecem destaque. A primeira delas é a escrita enquanto guardiã de uma memória, não somente porque ela registra e retém no documento dados como o nome da menina, o nome dos pais e dos padrinhos, mas, sobretudo, porque permite recuperar, através dos vestígios de uma caligrafia passada de moda, as ruínas de um tempo perdido. O registro da data e do local do nascimento da menina de outrora (mulher de agora) conduz o Sr. José aos primeiros contatos dela com o mundo: no olhar a luz e no experimentar a dor.

Aquele simples verbete é suficiente para desencadear no auxiliar de escrita uma reflexão sobre a fatal condição humana. O Sr. José intui que a História Oficial é uma forma de eleição que separa os homens notáveis que “entram nos catálogos, nos manuais, nas coleções de recortes” (*TN*, p. 38) dos que ficam no esquecimento. O Sr. José, assim como a mulher desconhecida, se reconhece como participante do segundo grupo. Ambos fazem parte de uma massa anônima e excluída, pois, como afirma Teresa Cristina Cerdeira: “do passado só restaram, na história oficial, os nomes dos seus eleitos cujo lucro simbólico se firmou na eternidade de um discurso que os iluminou em detrimento dos demais” (1989, p. 266). Talvez seja a identificação do Sr. José com a mulher desconhecida que o impulsiona a iniciar uma busca obsessiva por ela; o que é, em certa medida, o mesmo que desencadear uma busca de si ao percorrer o labirinto da própria existência. O Sr. José utiliza, ao tentar recompor a vida da mulher desconhecida, um caminho inverso ao utilizado com os

famosos. Enquanto que com estes que têm suas vidas expostas pela superficialidade dos meios de comunicação de massa, o auxiliar de escrita procura através da inclusão dos dados biográficos conhecer “a origem, a raiz, a procedência” (TN, p.25), colocando-os numa “condição de igualdade” com os outros anônimos, com a mulher desconhecida, o esforço do Sr. José se faz no sentido de retirá-la do anonimato, dando ao seu nome uma história, um rosto, uma vida que transbordem os limites de um arquivo empoeirado.

Recuperando ainda a figura do colecionador, vale ressaltar que além da função de desestabilizador de um sistema de troca capitalista, ele também desempenha o papel daquele que pretende organizar o caos do mundo, necessidade metafísica de manter o controle sobre os acontecimentos que inevitavelmente circundam a existência humana.

Pessoas assim, como este Sr. José, em toda a parte as encontramos, ocupam o seu tempo ou o tempo que crêem sobejar-lhe da vida a juntar selos, moedas, medalhas, jarrões, bilhetes-postais, caixas de fósforo, livros, relógios, camisolas esportivas, autógrafos, pedras, bonecos de barro, latas vazias de refrescos, anjinhos, cactos, programas de óperas, isqueiros, canetas, mochos, caixinhas-de-música, garrafas, bonsais, pinturas, canecas, cachimbos, obeliscos de cristal, patos de porcelana, brinquedos antigos, máscaras de carnaval, provavelmente fazem-no por algo a que poderíamos chamar angústia metafísica, talvez por não conseguirem suportar a idéia do caos como regedor único do universo. (TN, p. 23)

Através de uma exaustiva enumeração de sete linhas, o narrador, através de um discurso que se estabelece numa espécie de coleção de palavras, divaga sobre o ato de colecionar. O Sr. José, colecionador de celebridades, é este sujeito que não consegue conviver com a desordem; ele precisa de um possível controle, por isso se esforça para organizar o pequeno mundo de sua coleção. Toda a sua medíocre vida é um testemunho disto, basta observar seu esforço em permanecer inserido nos padrões de domínio da sociedade, através de uma silenciosa obediência que a custo

será perdida. Como um funcionário exemplar, sua honradez se reconhece no cumprimento das regras mais específicas, como aquela que o obriga, mesmo morando na única casa que ainda divide parede com a Conservatória, “a entrar e sair todos os dias pela porta grande [...] como outra pessoa qualquer, ainda que sobre a cidade esteja a cair a mais furiosa das tempestades” (TN, p. 22). Seu espírito metódico se alivia com o princípio de pretensa igualdade que a ordem estabelece. Comportamento que também justifica a obediência que o faz subir escadas mesmo “sofrendo de pânico das alturas” (TN, p. 22). Estes exemplos demonstram que o Sr. José é incapaz de considerar a possibilidade de questionar as ordens superiores, ou ainda de exteriorizar sua dificuldade em cumpri-las. Como já foi dito, seus esforços para se manter na regra, para compartimentar as sensações, para separar vida e morte, para organizar a desordem da existência, manifestam-se através de sua atuação como colecionador.

[...] com as suas fracas forças e sem ajuda divina, [os colecionadores] vão tentando pôr alguma ordem no mundo, por um pouco de tempo ainda o conseguem, mas só enquanto puderem defender a sua coleção, porque quando chega o dia de ela se dispersar, e sempre chega esse dia, ou seja, por morte ou seja por fadiga do colecionador, tudo volta ao princípio, tudo torna a confundir-se. (TN, pp. 23-24)

Assim como é impossível para o colecionador manter por tempo indeterminado o controle dos objetos colecionados que, mais cedo ou mais tarde, tornam caoticamente aos lugares de origem, assim também o Sr. José não é capaz de reger com segurança os caminhos tortuosos de sua vida. É justamente a não aceitação do incontrolável que o transforma num sujeito inseguro que, por conseqüência, teme a noite, o escuro, o sombrio e, em última instância, a morte. Por isso, ele vive em constante estado de vertigem, que, num nível mais metafórico, pode representar o medo que o personagem tem de mover-se em falso, ou melhor,

fora do chão, enfim, de aceitar o desequilíbrio como única possibilidade de experimentar a vida.

Para alcançar as prateleiras superiores, lá no alto, quase rentes ao tecto, o Sr. José tinha de utilizar uma altíssima escada de mão, e, porque sofre, por desgraça sua, desse perturbador desequilíbrio nervoso a que vulgarmente chamamos atracção de abismo, não lhe restava outro remédio, para não dar com os ossos no lajedo, que atar-se aos degraus com um forte cinturão. (TN, p.20)

Por obra do acaso, será o verbete da mulher desconhecida o operacionalizador de uma mudança significativa na postura do personagem que, abandonando a coleção de pessoas famosas, faz desta mulher sua única e exclusiva eleição. Ele colecionará os vestígios de uma vida, encontrados sempre em fragmentos, sejam eles registros burocráticos de uma Conservatória ou de uma escola, ou uma voz gravada numa secretária eletrônica, ou ainda um eco perfumado das roupas guardadas num armário.

Em seu artigo “Desempacotando minha biblioteca”, Walter Benjamin reflete sobre a figura do colecionador autêntico e a associa a “uma tensão dialética entre os pólos da ordem e da desordem” (1995, p. 228). O ato de colecionar remete a uma tentativa de ordenação de objetos, estabelecida a partir de critérios particulares, definidos segundo a paixão do colecionador. Esta nova organização, no entanto, se alicerça na desordem em meio aos estilhaços de objetos retirados aleatoriamente de seu lugar primeiro e realocados numa espécie de montagem que, segundo Benjamin, “confina com o caos das lembranças”; “nesse domínio, toda ordem é precisamente uma situação oscilante à beira do precipício” (BENJAMIN, 1995, p. 228).

Ao construir a “nova coleção” composta pelos vestígios da vida da mulher desconhecida, retirada assim da ruína do esquecimento, ele estilhaça um *continuum*

temporal, abrindo novas possibilidades de apreensão para sua existência. Através de um mosaico, o Sr. José reconta também a sua história soterrada nos escombros da indiferença e da reificação, marcas da experiência contemporânea. Por fazer ressurgir os fragmentos e os ressignificar numa nova constelação, o personagem de Saramago não é mais o colecionador de celebridades, ele agora assume a figura do colecionador definido por Benjamin, que é aquele que instaura o caos porque recolhe aleatoriamente os objetos que pretende compilar, retirando-os de um passado empoeirado para fazê-los ecoar num contexto *outro*, no presente.

Para obter as informações e tomar posse dos pedaços que irão compor sua nova coleção, o Sr. José atravessa três espaços – a Conservatória, a escola e o cemitério – que são todos, como foi visto, imagens labirínticas. Progressivamente, ele abre mão das regras que controlam sua vida e, embora receoso e aflito, entra no labirinto, rumo ao que é desconhecido e onde não há fio de Ariadne possível.

Vale ainda ressaltar que o personagem adquire o conhecimento através das transgressões que impõe aos espaços interditos. O seu impulso de transgressão já havia sido experimentado quando desejou inserir em sua coleção os dados biográficos dos *famosos* colecionados, fato que levou o auxiliar de escrita a desobedecer as ordens do conservador, ao fazer uso da chave da porta proibida que permitia o acesso clandestino à Conservatória. Estas pequenas atitudes de infração já indiciam uma significativa mudança no comportamento do personagem que, negando a obediência, começa a priorizar seus desejos, engatinhando os primeiros passos rumo à condição de sujeito de sua história.

Nas incursões noturnas, o Sr. José encontrará uma Conservatória *outra*, diferente da que ele está acostumado a freqüentar durante o dia. A Conservatória diurna, espaço do trabalho, é por si só um labirinto erguido pelas muitas estantes

arrumadas de maneira dessimétricas, que acabam por gerar um espaço confuso e complexo. À noite, ao transpassar aquela outra porta interdita e, sobretudo, interdita, “complementar, discreta, quase invisível, que comunicava [a sua casa com] a grande nave dos arquivos” (TN, p. 21), o Sr. José entra num espaço mágico, misterioso e desordenado, em que “vultos assombrosos das estantes carregadas de papéis pareciam romper o teto invisível e subir pelo céu negro” (TN, p. 26), e onde a precária “claridade por cima da secretária do conservador era como uma remota e sufocada estrela” (TN, p. 26). Neste espaço, o Sr. José se sente em falso, em perigo, porque tudo é sufocante, sombrio e claustrofóbico. Recusando-se a aceitar o labirinto, luta contra ele, utilizando objetos que minimizam o desconhecido: para vencer a escuridão, lança mão de uma lanterna; para diminuir o perigo da queda ao subir na escada, prende-se ao cinturão; para evitar que se perca em meio aos assustadores caminhos labirínticos dos arquivos, utiliza uma versão improvisada do fio de Ariadne. De fato, o Sr. José teme não sair do labirinto, porque intui que, ao fim, restará de fato a morte:

Num desses momentos de aflição chegou ao extremo de pensar em desatar-se e aceitar o perigo duma queda desamparada, aconteceu isso quando imaginou a vergonha que mancharia para sempre o seu nome e a sua memória se o chefe entrasse de manhã e desse com ele, Sr. José, entre duas estantes, morto, de cabeça rachada e os miolos de fora, ridiculamente preso à escada por um cinto, *Depois reflectiu que desatar-se só poderia salvá-lo do ridículo, mas não da morte, e que sendo assim não valia a pena. Lutando contra a amedrontada natureza com que viera ao mundo [...]*²⁰ (TN, pp. 30-31)

A ousadia deste Sr. José já o separa daquele que foi apresentado nas primeiras páginas do livro, um auxiliar de escrita tributável, obediente e apático. Percebe-se que aos poucos ele esboça uma trajetória de aprendizagem que culminará na aceitação do descontrolo imanente da vida. Nas primeiras visitas

²⁰ Grifos meus.

clandestinas à Conservatória, o Sr. José penetra apenas no espaço em que estão guardados os arquivos dos vivos. Já aí ele apresenta um misto de vários sentimentos que se alternam entre insegurança, aflição, pânico e angústia. Será, no entanto, no tenebroso reino dos arquivos dos mortos – quando aí penetrar para verificar a legitimidade documental da morte da mulher desconhecida – que ele terá a experiência mais plena do labirinto. A complexa estrutura já se delineia na imprecisão limítrofe entre reino dos mortos e dos vivos, sendo difícil determinar onde um começa e o outro termina. É interessante salientar o esforço do narrador que procura dar uma explicação racional e prática à configuração caótica da Conservatória. Utilizando como justificativa a necessidade de derrubar e de construir uns metros adiante a parede de fundo, com a intenção de melhor acomodar todos os arquivos dos mortos que congestionam os corredores e que impedem a passagem dos funcionários, o narrador afirma:

Porém, por um involuntário olvido nosso, não foram mencionados os dois efeitos perversos desse congestionamento. Em primeiro lugar, durante o tempo em que a parede estiver a ser construída, é inevitável que os verbetes e os processos dos mortos recentes, por falta de espaço próprio no fundo do edifício, se vão aproximando perigosamente, e *rocem*, do lado de cá, os processos dos vivos que se encontram arrumados na parte extrema interior das respectivas prateleiras, dando origem a uma franja de delicadas situações de confusão entre os que *ainda* estão vivos e os que *já* estão mortos. Em segundo lugar, quando a parede se encontrar levantada e o tecto prolongado, quando o arquivamento dos mortos pode enfim voltar à normalidade, essa mesma confusão, fronteira, por assim dizer, irá tornar impossível, ou pelo menos prejudicar em alto grau, o transporte, para a treva do fundo, da totalidade dos mortos intrusos, com o perdão da imprópria palavra. Acresce ainda a estes não pequenos inconvenientes a circunstância de que dois auxiliares de escrita mais novos, sem que o chefe e os colegas o suspeitem, não se ensaiam nada, lá de vez em quando, seja por deficiência da sua formação profissional seja por graves carências na ordem pessoal do ético, para largar em qualquer parte um morto, sem dar-se ao trabalho de ir ver lá dentro se haveria ou não um espaço livre para ele²¹. (TN, pp. 166-167)

²¹ Grifos meus.

Neste trecho, encontra-se uma série de razões de ordem pragmática que tentam justificar o emaranhado em que se transformaram os arquivos na Conservatória. Entretanto, ao mesmo tempo em que os motivos são lógicos, explicados ou pela ausência de espaço necessário, ou pelo mau desempenho profissional de dois auxiliares da escrita, há toda uma conotação alegórica presente na descrição dos arquivos dos mortos que “roçam” perigosamente os dos vivos, destruindo os limites fronteirços entre vida e morte. A utilização dos termos “já” e “ainda” para designar um e outro estado também é significativa, visto que imprimem certo caráter circunstancial aos dois eventos.

Não se pode deixar de apontar para o caráter prazeroso das expedições noturnas, pois mesmo temendo ser tragado pela escuridão imperiosa do labirinto e receando a descoberta de sua falta pelo conservador, o Sr. José se excita ao violar “a Conservatória Geral em toda a sua silenciosa majestade” (*TN*, p. 32), ao invadir seu espaço proibido e penetrar nos meandros de seus labirínticos corredores. Ele experimenta o prazer da transgressão.

Imagine agora quem puder o estado de nervos, a excitação com que o Sr. José abriu pela primeira vez a porta proibida, o calafrio que o fez deter-se à entrada como se estivesse posto o pé no limiar duma câmara onde se encontrasse sepultado um deus cujo poder, ao contrário do que é tradicional, não lhe adviesse da ressurreição, mas de tê-la recusado. (*TN*, p. 26)

Transgressão que se dá em diferentes níveis: transgressão das regras sociais, porque entrou numa repartição pública à noite sem permissão para isto, desobedecendo, inclusive, ordens expressas de seu superior; transgressão de seu papel de exemplar funcionário que zelava pelo cumprimento das leis; e transgressão, num plano mais complexo, de seus próprios limites, porque desafiou seus medos e se expôs ao perigo.

Suavam-lhe as mãos, tinha arripios nas costas, sabia muito bem que havia cometido um pecado contra o espírito de corpo do funcionalismo [...] Ainda pensou em voltar atrás, emendar a irregularidade do acto rasgando e fazendo desaparecer as impertinentes cópias, entregar a chave ao conservador, Senhor chefe, não quero responsabilidades se alguma coisa vier a faltar na Conservatória, e, feito isto, esquecer os *minutos por assim dizer sublimes que tinha acabado de viver*²². (TN, p. 27)

A transgressão inaugura na vida do Sr. José o prazer de violar o proibido, que tem início nos arredores da Conservatória, mas logo se amplia em direção a outros espaços.

3.1.2 O lugar da aprendizagem

Continuou a abrir e a fechar portas, olhou para dentro de salas a que a difusa luz exterior dava um ar fantasmático, onde as carteiras dos alunos pareciam túmulos alinhados, onde a mesa do professor era como um sombrio espaço de sacrifício, e o quadro negro o lugar onde se faziam as contas de todos. (José Saramago)

De maneira mais grave, o Sr. José invade o prédio da escola onde estudou a mulher desconhecida, segundo espaço percorrido pelo auxiliar de escrita. Para entrar na escola, o Sr. José estuda o edifício dias antes, planeja a invasão e a concretiza, arrombando uma janela de madrugada. Apesar de não roubar nada, ele desempenha plenamente o papel do fora-da-lei. O caráter transgressor neste caso é mais significativo, porque a interdição é maior, e a violência da transgressão é mais expressiva. A invasão à escola é acompanhada por uma atmosfera sinistra: acontece à noite, enquanto chove torrencialmente e toda a vizinhança está deserta.

²² Grifos meus.

O sombrio transborda para o interior da própria escola que, envolta na penumbra, é percorrida através de seus imensos corredores, onde inúmeras salas de aula se confundem. Ao observar o espaço,

Sr. José murmurou, A Conservatória Geral é diferente, depois acrescentou, como se precisasse de responder a si próprio, Provavelmente, quanto maior é a diferença, maior será a igualdade, e quando maior é a igualdade, maior a diferença será, naquele momento ainda não sabia até que ponto estava na razão. (TN, p. 97)

Como na Conservatória, os arquivos dos alunos inativos habitam a desorganização de um sótão esquecido, abandonados no escuro, onde estão entregues ao trabalho das traças. A sala em que está guardado o caótico arquivo é comparada a um monstruoso dragão, caracterizado “simplesmente [como] uma escuridão parada à espera, espessa e silenciosa como o fundo do mar” (TN, p. 107). Adentrar esta sala é enfrentar o dragão, é penetrar corajosamente em outro labirinto.

O Sr. José, depois de dois anos de Conservatória Geral que leva, adquiriu um conhecimento de noite, sombra, escuro e treva que acabou por compensar a sua timidez natural e que lhe permite, sem excessivo temor, estender o braço por dentro do dragão à procura do interruptor da eletricidade. Encontrou-o, fê-lo funcionar, mas nenhuma luz se acendeu [...] Tinha diante de si uma escada de caracol que subia na direcção de uma treva ainda mais espessa que a do limiar da porta e que engolia o foco de luz antes que ele pudesse mostrar o caminho em cima. A escada não tem corrimão, justamente o que menos estava a convir a alguém que padece tanto de vertigens, no quinto degrau, se lá conseguir chegar, o Sr. José perderá a noção da altura real a que se encontra, sentirá que vai cair desamparado, e cairá. Não foi assim. (TN, pp. 107-108)

A morte é aquilo que foge ao controle; é o inesperado apesar de seu aspecto imanente. A consciência da morte é a maior angústia humana, pois é ela que nos dá a certeza da finitude. Mesmo assim, o Sr. José tem motivos para enfrentar este novo labirinto.

São os arquivos escolares que contarão um pouco mais da história da mulher desconhecida através das fotografias que, como foi pontuado por Walter Benjamin, permitem “registrar vestígios duradouros e inequívocos de um ser humano” (1989, p. 45). É por meio deste produto tecnológico que o Sr. José consegue materializar as progressivas transformações ocorridas no decorrer da vida da até então menina. Utilizando como referência a fotografia dada pela senhora do rés-do-chão, ele falhadamente tenta recompor a trajetória das transformações que afastam ou aproximam as fisionomias capturadas por cada uma das fotografias: “o primeiro verbete apareceu ao cabo de meia hora. A menina deixara de usar franja, mas os olhos, nesta fotografia tirada aos quinze anos, conservavam o mesmo ar de gravidade dorida” (*TN*, p. 111). São apenas vestígios aquilo que o Sr. José consegue recolher das imagens de uma mulher – um olhar dolorido, um corte de cabelo –, fragmentos dispersos de um corpo que agora já é passado documentado pela fotografia. A fotografia inserida nos arquivos escolares permite acompanhar as mudanças físicas que o tempo imprimiu na fisionomia de cada um, apesar de ainda esconder as mudanças interiores: os sinais de felicidade ou as cicatrizes de tristeza. Como quem remove ruínas, perscrutando os destroços de um passado, ele recolhe também os estilhaços de outros indivíduos que, como a mulher desconhecida, permaneciam soterrados nos escombros do esquecimento. O Sr. José os faz ressurgir ao recuperar suas histórias de vida, impressas silenciosamente pela linguagem das imagens.

Ao princípio, quando lhe aparecia um maço de verbetes ia imediatamente ao que lhe interessava, depois começou a demorar-se em nomes, em imagens, por nada, só porque ali estavam e mais ninguém voltaria a entrar neste sótão para afastar a poeira que os cobria, centenas, milhares de rostos de rapazes e raparigas, olhando de frente a objetiva, o outro lado do mundo, à espera não sabiam de quê.
(*TN*, p. 112)

Vale ainda ressaltar que tais arquivos e tais fotografias evocam um passado que ressurgem rasurado, uma vez que ele é recuperado por meio de um trabalho de resgate mnemônico que só se estabelece no vazio, já que aqueles arquivos trazem a recordação de um tempo que já não existe mais e que só pode ser recuperado pela sua própria ausência. Desta forma, o que o Sr. José encontra na escola são apenas registros mudos e limitados, documentos que guardam uma história contada, sobretudo por suas lacunas.

A memória é duplamente marcada pela dispersão e fixidez, alguma coisa que molda, mas que ao mesmo tempo dilui, uma tentativa *a priori* malograda de apreensão e registro daquilo que se esvai e escorre. Nas palavras do poeta David Mourão-Ferreira: “Mármore, sim, mas mole. E vento, porque não? / mármore capaz de tudo, de tudo recolher / e transmutar em nada. De transmutar o ouro / – alquimia ao contrário – na poeira que o vento / ao próprio vento espalha...”²³ Através da conjugação de termos que remetem a elementos concretos e a elementos abstratos (mármore mole, por exemplo), o poeta consegue materializar esta traiçoeira característica da memória, maldita e maravilhosa, que inscreve e dissipa um tempo perdido.

Recordando a cultura clássica, vale lembrar que o labirinto deve permitir, somente aos qualificados, o acesso ao centro, onde os impasses são desfeitos e o caminho de saída é encontrado. A trajetória é feita através de uma viagem iniciática que contém provas que encaminham o iniciado na direção do centro escondido. Metaforicamente, o Sr. José também realiza uma viagem iniciática em busca do centro do seu labirinto. Na escola, cumpre-se uma espécie de via-crucis que materializa no corpo do Sr. José a experiência da aprendizagem. Experiência

²³ MOURÃO-FERREIRA, David. *Obra Poética*, 2001, p. 186.

dolorosa que, através de um desajeitado arrombamento, começa por deixar marcas físicas no auxiliar de escrita. O Sr. José, através da dificuldade de subir no alpendre, dos joelhos esfolados, do corpo todo dolorido pelo excesso de esforço, da chuva que cai torrencialmente, sofre uma espécie de flagelo, que faz de seu corpo uma testemunha do penoso processo de aprendizagem. Os ferimentos vão progredindo para dores de cabeça e de estômago, para um terrível resfriado, levando o personagem ao limite do desespero:

Sentiu-se subitamente muito cansado, Não agüento mais, pensou, e sem poder se conter, de pura exaustão nervosa, começou a soluçar, um choro desatado, quase convulsivo, ali, de pé, como se tivesse voltado a ser, noutra escola, o rapazinho das primeiras classes que cometeu uma travessura e foi chamado ao diretor para receber o merecido castigo. Largou a gabardina molhada para o chão, tirou o lenço do bolso das calças e levou-o aos olhos, mas o lenço estava tão molhado como o resto, toda a sua pessoa, desde a cabeça aos pés, percebia-o agora, era como se estivesse a ressumbrar água, como se todo ele não fosse mais do que um esfregão torcido, sujo o corpo, magoado o espírito, e ambos infelizes. (*TN*, p. 99)

Há uma correspondência entre o processo de recuperação dos arquivos num sótão escuro e empoeirado – representação do resgate da mulher desconhecida das ruínas do esquecimento – e a aquisição de conhecimento pelo Sr. José. De forma progressiva, ele sofre uma metamorfose interior (concretizada em seu exterior) que o leva a ficar completamente irreconhecível: “o Sr. José entrou na casa de banho [...] ficou assombrado quando se viu no espelho, não imaginara que pudesse ter a cara daquele estado, sujíssima, sulcada de riscos de suor, Este não pareço eu, pensou, e provavelmente nunca o havia sido tanto” (*TN*, p. 112). Tinha-se dado a transformação.

Se pela indiferença alheia o Sr. José já assumia um lugar à margem do reconhecimento social, após o drástico abalo físico, o auxiliar de escrita experimenta

em grau máximo o sentimento de isolamento e de melancolia. Incorporando a mendicância, ele se transforma naquilo que a sociedade capitalista, orientada para o mercado de consumo, deseja eliminar. Ao analisar a modernidade tardia, Bauman explica que o conceito de civilização está atrelado aos conceitos de beleza, limpeza e ordem. Segundo o sociólogo, a sociedade civilizada se alicerça no ideal de pureza e de controle, e acaba por segregar tudo o que foge a este ideal. Nasce, neste sentido, a categoria de estranho, que é aquele que, estando fora do paradigma de ordem estabelecido, “despedaça a rocha sobre a qual repousa segurança da vida diária” (1998, p.19). Por isso,

O mundo retratado nas utopias era também, pelo que se esperava, um mundo transparente – em que nada de obscuro ou impenetrável se colocava no caminho do olhar; um mundo em que nada estragasse a harmonia; nada “fora do lugar”; um mundo sem “sujeira”; um mundo sem estranhos. (BAUMAN,1998, p. 21)

Vale ressaltar que não são as características intrínsecas das coisas que as transformam em sujas. Mas antes é sua localização fora da ordem das coisas idealizadas que fazem deste ou daquele objeto um exemplo ou não de sujeira. Existem, entretanto, coisas que em espaço algum estão em seus devidos lugares, tais coisas, como afirma Bauman, “zombam [...] dos esforços dos que procuram a pureza ‘para colocarem as coisas em seu lugar’ e, afinal, revelam a incurável fraqueza e instabilidade de todas as acomodações. São [por exemplo,] baratas, moscas, aranhas, camundongos” (1998, p.17). Estes seres indesejáveis que colocam em risco a organização da sociedade civilizada denunciam a impossibilidade de completo controle sobre o ambiente que, mesmo com todos os esforços de limpeza e ordem, tendem a desordem. Percebe-se que, em sua travessia de aprendizagem pelos diferentes labirintos, o Sr. José entra em contato

com estes seres intrusos, representações da fragilidade do espaço. Por isso mesmo, o contato causa pânico no Sr. José, porque aponta para o caráter incontrolável da vida.

Do tecto pendiam teias de aranha negras de pó, as proprietárias deviam ter morrido há muito tempo por falta de comida, não havia aqui nada que pudesse atrair uma mosca perdida, de mais a mais com a porta fechada em baixo, e as traças do papel, os peixinhos-de-prata, tal como o caruncho nos vigamentos, não tinham qualquer motivo para trocar pelo mundo exterior as galerias de celulose onde viviam. (TN, p.110)

Qualquer tipo de estranho causa impacto porque desestabiliza a segurança da vida ordenada. O processo que sofre o Sr. José durante sua via-crucis o transforma num estranho, num sujeito sem lugar. A figura alegórica do mendigo representa o abandono completo da limpeza e o refúgio na desordem. O corpo aprende a saber que o descontrole é imanente à condição humana. Na condição de mendigo surge um Sr. José *outro* que, diferente do apresentado nas primeiras páginas do romance, agora assume seu lugar à margem, fora de qualquer domínio possível.

As mais do que penosas circunstâncias da escalada, mas sobretudo o pó acumulado no arquivo do sótão, tinham-no deixado, desde a cabeça até os pés, num estado de sujidade impossível de descrever, com a cara e o cabelo empastados de negro, as mãos como cepos encarvoados, isto para não falar da roupa, a gabardina empapada em gordura e feita num farrapo, as calças como se estivessem andado a esfregar-se em alcatrão, a camisa que parecia ter servido à limpeza numa chaminé com séculos de fuligem, qualquer vagabundo, mesmo vendo na mais extrema das penúrias, teria saído com mais dignidade à rua. (TN, p. 117)

Claro está que o Sr. José irá sofrer discriminação, pois, como um estranho que é na sociedade, ele representa uma ameaça aos demais cidadãos. Tal fato se torna evidente a partir da dificuldade do personagem em tomar um táxi ao sair da escola: todos os motoristas se recusam a prestar serviço para esta figura medonha,

prevendo um possível perigo. Não somente o corpo do Sr. José sofre, mas também seu sistema orgânico adoece, exteriorizando o quão doloroso é qualquer processo de aprendizagem. O personagem fica acamado por duas semanas, impedido de exercer suas atividades reificadas. O Sr. José, abrindo mão de um universo regido pelos valores degradados, entra num mundo orientado pelos valores de uso, onde a ociosidade é permitida e necessária.²⁴

3.1.3 O lugar do morto

Estes três mil anos de sepulturas de todas as formas, espíritos e feitos, unidas pelo mesmo abandono, pela mesma solidão, pois as dores que delas nasceram um dia já são demasiado antigas para ainda terem herdeiros. (José Saramago)

O cemitério, terceiro espaço percorrido pelo Sr. José em busca da mulher desconhecida, é mais um local privilegiado pela ausência, lugar onde as sepulturas, as lápides, as inscrições dos nomes testemunham a falta do outro. É no cemitério que o Sr. José pretende colocar fim à sua busca por acreditar estar no local das derradeiras certezas. Se a cidade dos mortos é a imagem do fim, a ficção de José Saramago parece mostrar que não há mesmo lugar para certezas ou finais definitivos. Dono de uma fachada muito próxima à descrição da Conservatória, o

²⁴ Lucien Goldmann, com base nas idéias de Karl Marx, afirma que as estruturas econômicas da sociedade capitalista evoluíram dos valores de uso para os valores de troca, degradados, já que a moeda se tornou o princípio regedor das relações. Ou seja, a importância dos objetos se amplia, abrindo espaço para a reificação. Nesse sentido, Goldmann afirma que “a vida econômica assume o aspecto do egoísmo racional do *homo economicus*, da busca exclusiva do máximo lucro, sem qualquer preocupação pelos problemas da relação humana com outrem e, sobretudo, sem qualquer consideração pelo todo. Nessa perspectiva, os outros homens tornar-se-ão, para os vendedores e compradores, meros objetos semelhantes aos outros objetos, simples meios que lhes permitem a realização de seus interesses e cuja qualidade humana única e importante será sua capacidade para concluir os contratos” (1967, p.178).

Cemitério Geral estabelece com esta uma relação especular. Como afirma o narrador:

Apresenta os mesmos três degraus de pedra negra, a mesma velha porta ao meio, as mesmas cinco janelas esguias em cima. Se não fosse o grande portão de dois batentes contíguos à frontaria, a única diferença observável seria a tabuleta sobre a porta de entrada, também em letras de esmalte que diz Cemitério Geral. (*TN*, p. 213)

Como um espelho que reflete não apenas o exterior da Conservatória, mas, sobretudo, seu interior, o cemitério também ganha o estatuto de personagem no romance. Do mesmo modo que a Conservatória precisa ter suas paredes de fundo derrubadas periodicamente a fim de alojar os arquivos dos mortos que excedem seu espaço, assim também o cemitério agiganta-se pelos arredores e tem seus muros laterais e traseiros demolidos, invadindo a cidade e com ela formando um imenso e funesto labirinto, de forma que “observado do ar, o Cemitério Geral parece uma árvore deitada, enorme, com um tronco curto e grosso” (*TN*, p. 214). Assim como a Conservatória, também ele abriga todos os nomes. A relação mantida entre os dois espaços é significativa, tanto em um como em outro se encontram inscritas a morte e a vida, sejam impressas nos verbetes da Conservatória, sejam lapidadas nas pedras das sepulturas. Por todos estes motivos, Cemitério e Conservatória dialogam, como ensina Teresa Cristina Cerdeira:

Duas realidades absolutamente similares se constroem em paralelo e em espelho: de um lado, a referência palpável da vida formada pela cidade e pelo Cemitério, conjunto já agora sem separação de vivos e mortos; e, de outro, a história de vida, aquela que escreve em verbetes vivos e mortos entre as paredes da Conservatória. Cada um dos seres da primeira realidade – cemitério/cidade – tem o seu equivalente no espaço escrito, que é a sua memória em papel e registro da sua história. Mas, além disso, a própria estrutura e funcionamento da Conservatória e do Cemitério se respondem, como, aliás, os próprios personagens que neles actuam. (*TN*, p. 286)

O auxiliar de escrita envereda pelos tortuosos caminhos de ambos os labirintos e neles vivencia uma intrínseca experiência com “esta que se chama vida e [que] está situada entre o nada e o nada” (TN, p. 218). Substituído o fio de Ariadne por um mapa xerocopiado, o Sr. José inicia sua peregrinação pelo cemitério, espaço constituído por linhas retas que “são como as dos labirintos de corredores [e] estão constantemente a interromper-se, a mudar de sentido” (TN, p.223). Vagando por entre sepulturas, o auxiliar de escrita caminha em busca do setor dos suicidas, local onde presumivelmente se encontra enterrado o corpo da mulher desconhecida, porém “seu passo é agora menos rápido, menos decidido” (TN, p.227). Ele segue admirando a paisagem fúnebre, fortalecido pela experiência vivida na escola. Diferentemente do que aconteceu nos outros labirintos onde o Sr. José mesclava sentimentos de aflição, angústia, medo e vertigem, neste, o personagem segue tranqüilo. A coragem do Sr. José está intrinsecamente ligada à sua aquisição de conhecimento, pois, ao abrir mão de suas pequenas certezas, ele permitiu que salutares dúvidas lhe tirassem os pés do chão.

Eu deveria ter medo, murmurou o Sr. José, no meio deste silêncio, entre estes túmulos, com estas árvores que me rodeiam, e apesar disso sinto-me tranqüilo como se estivesse na minha casa [...] cá está o regato, se eu tivesse medo podia ir-me daqui neste mesmo instante, bastava atravessar, a água nem me deverá chegar aos joelhos, em pouco tempo estaria com gente viva, com as luzes de além que acabaram de acender-se. (TN, p. 231)

Após adormecer sob a copa de uma oliveira, o Sr. José se depara com o Pastor, figura emblemática que aparece no cemitério a mudar os números das sepulturas, desestabilizando o até então certo lugar da morte. Vale notar que esta figura é recorrente na obra de Saramago, inclusive fazendo parte de um de seus romances mais polêmicos: *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991). Este livro, que utiliza como intertexto as Sagradas Escrituras, dialoga parodicamente com os

outros quatro relatos canônicos sobre a vida de Jesus Cristo. A partir de uma “intertextualidade e uma interdiscursividade” (CERDEIRA, 2000, p.231), Saramago opera uma mudança significativa, porque, se na *Bíblia* a história da vida e da morte de Jesus é sempre narrada através de um olhar que vem do *outro*, neste romance um narrador onisciente pretende contar a história a partir do ponto de vista do personagem Jesus que, diferentemente dos textos religiosos, aí se irá aproximar de um Jesus em tudo humanizado.

N' *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o Pastor aparece como a personificação do demônio, eventualmente representado nas imagens de anjo e de mendigo que, assim como o Pastor, são representações atribuídas ao Bem. Mais do que demônio na acepção cristã que assim define aquele que sendo o oponente de Deus espalha a maldade sobre o mundo, o Pastor é uma espécie de *daimon* que na origem grega da palavra significa aquele que desencadeia mudanças, transformações; sujeito cuja função é deslocar as coisas de seus lugares. Ele ocupa um lugar complexo no “evangelho” escrito por Saramago, pois será o primeiro mestre de Jesus. Estando quatro anos no deserto na companhia do Pastor, Jesus passa por um processo de aprendizado. Sua relação com o diabo tem um caráter pedagógico – este pretende conduzir Jesus a um entendimento sobre a culpa.²⁵ O trabalho iniciado pelo Pastor é concluído amorosamente por Maria de Magdala, que consegue ajudar Jesus a se desvencilhar da culpa que o acompanha por José ter compactuado, de certa forma, com a morte de várias crianças perseguidas em Belém.

Em *Todos os nomes*, o Sr. José também será aprendiz de um certo Pastor que, ao misturar os números das covas dos suicidas ainda sem a lápide definitiva,

²⁵ Esta idéia é desenvolvida num artigo de Marcelo Pacheco Soares, intitulado “Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*: O pastor de ovelhas negras”, que consta da revista *Metamorfoses* 6, 2005.

acaba por transformar o cemitério num “labirinto invisível” (TN, p. 239), onde os nomes inscritos nos mármores não correspondem aos mortos, e estes, portanto, conseguem, para além da morte, libertar-se definitivamente do lugar do morto.

Se for certo, como é minha convicção, que as pessoas se suicidam porque não querem ser encontradas, estas aqui, graças ao que chamou a malícia do pastor de ovelhas, ficaram definitivamente livres de importunações, na verdade, nem eu próprio, mesmo que o quisesse, seria capaz de lembrar-me dos sítios certos, a única coisa que sei é o que penso quando passo diante de um desses mármores com o nome completo e as competentes datas de nascimento e morte, Que pensa, Que é possível não vermos a mentira mesmo quando a temos diante dos olhos. (TN, p.241)

O Pastor, aí também como uma espécie de *daimon*, ensina ao Sr. José que as categorias são estipuladas culturalmente e não naturalmente, por isso podem ser questionadas e contestadas. As lápides, assim como os arquivos da Conservatória, são apenas registros burocráticos que não apreendem o ser de cada um. A apreensão da mulher desconhecida é falhada porque todas as informações que o Sr. José adquire sobre ela é por meio de instrumentos reificados que tentam ordenar a vida e controlar a morte. Ao trocar as lápides, o Pastor troca os nomes, esvaziando o valor de registro burocrático e salvando cada uma das existências do terrível e definitivo lugar do morto. Ao entender o trabalho do pastor, o Sr. José sabe que a mulher para sempre desconhecida viverá na memória daquele que por ela incessantemente procurou. O personagem entende a incapacidade de encontrar a saída do labirinto e assume o risco do desconhecido. Repetindo a atitude do Pastor, ele troca os números da cova da mulher com o de outro suicida recém-enterrado.

Não se moveu enquanto não ficou só. Então foi retirar o número que correspondia à mulher desconhecida e colocou-o na sepultura nova. Depois, o número desta foi ocupar o lugar do outro. A troca estava feita, a verdade tinha-se tornado mentira. (TN, p. 243)

Se a morte só pode ser vivida em linguagem, e se a linguagem é sempre uma versão possível do que se quer mentira ou do que se quer verdade, então, ao tornar a verdade da morte numa mentira, o que o Sr. José faz é salvar a existência da mulher desconhecida através do discurso. Discurso presente na lápide trocada, no verbete que no final decide adular, nos cadernos que reconstituem a trajetória de uma existência, e nas páginas de um livro que quis contar a história de um homem comum para que a história de todos os homens ganhasse o merecido registro.

Para além destas formas de resgate, esta mulher desconhecida também é salva pela memória amorosa do auxiliar de escrita que a eterniza nos fragmentos colecionados. Como afirmou Teresa Cristina Cerdeira, "*Todos os nomes é um romance de amor*" (2000, p. 285). Amor de um homem por uma mulher, amor construído na presença da ausência. Após a visita ao cemitério e a derradeira conclusão de que nem mesmo neste espaço esta mulher poderia ser apreendida, o Sr. José penetra na intimidade de sua casa, e lá sim, diferentemente do cemitério, consegue em fragmentos apreendê-la. Lá, ele terá a maior experiência amorosa de sua vida, construída nos silêncios e nos vazios deixados. Procurando uma possível pista, capaz de explicar as causas do suicídio, o Sr. José, assim como fez com os arquivos na escola e na Conservatória, recupera do esquecimento os vestígios cotidianos da vida da mulher amada. São gavetas vasculhadas, guarda-roupas abertos, vestidos afagados, por isso o Sr. José:

pensa que se for abrir o guarda-fato não resistirá ao desejo de correr os dedos pelos vestidos dependurados, assim, como se estivesse a afagar as teclas de um piano mudo, pensa que levantará a saia de um deles para lhe aspirar o aroma, o perfume, o simples cheiro. (TN, p. 272)

Como afirma o personagem, dos vestidos guardados no armário, assim como de tudo nesta residência, emana um “cheiro de ausência” (TN, p. 273). Ausência tão dolorida que leva o personagem a cogitar a hipótese de deitar-se na cama daquela mulher, momento que seria o máximo de experiência erótica na vida deste simples homem. Todavia, ele não ousa tanto, contenta-se com a voz velada e grave deixada na secretária eletrônica, que avisa despretensiosamente sua própria ausência na frase: “não estou em casa”. Ausência momentânea transformada em definitiva.

A casa da mulher desconhecida é o último espaço de aprendizagem percorrido pelo Sr. José. Espaço que o ensina que sua aventura era uma busca pelo amor, uma aventura do amor, construída por uma memória que só poderia ser amorosa.

3.1.4 Sob o foco da lanterna

Mas a luz da lanterna de bolso não merece confiança, parece ela que vai criando sombras por sua própria conta.
(José Saramago)

Recuperando os três espaços percorridos pelo Sr. José, é possível dizer que a Conservatória é uma grande alegoria do mundo, em que morte e vida, representadas pelos arquivos (inscrição burocrática de todos os nomes, mas não de todas as existências), misturam-se e fazem parte uma da outra, ou ambas são partes de uma coisa só. O caos que o espaço da Conservatória representa através da imagem do labirinto é desde as primeiras páginas do romance tratado pelo narrador de forma alegórica. Entretanto, para o Sr. José, antes de sua busca pela mulher desconhecida, este espaço era redutoramente simbólico, já que ele ainda

acreditava que no registro histórico estivesse contido o essencial da vida das pessoas. Vale aqui retomar que o conceito de símbolo remete para significados prontos, fechados e já o conceito de alegoria, ao contrário, corresponde a uma utilização particular de determinada imagem dentro de um contexto específico. Neste sentido, o Sr. José via a Conservatória simbolicamente. Ele reitera a idéia de que lá estão as histórias individuais e coletivas da humanidade. Por isso, ele a invadiu à noite e retirou de lá as informações de que precisava sobre suas celebridades colecionadas, pois ainda acreditava que, ao copiar os dados contidos no arquivo, ficaria a saber de “tudo, da vida do bispo” (TN, p.27). É somente com a mulher desconhecida que o personagem entende que precisa ir além dos verbetes que, como símbolos, encerram os sentidos numa única significação. Abrindo mão da significação fechada, o Sr. José está apto a ver o mundo pelos olhos da alegoria, ou seja, ele pode vislumbrar o mundo através das múltiplas significações, saindo, portanto, de seu alheamento. Ele quer conhecer a história de vida daquela mulher que em muito extrapola os limites rígidos de uma ficha de arquivo. É justamente esta necessidade de conhecimento do *outro* que o impele a procurar outras pistas na escola em que ela estudou quando menina e onde trabalhou como professora, e no cemitério, lugar onde inicialmente supôs que pudesse pôr fim a sua longa busca.

O percurso pelos labirintos exteriores conduz o personagem por uma trajetória de aprendizagem, na qual ele vai aprender que a única opção possível ao homem é aceitar o labirinto como forma alegórica da vida. De acordo com a tradição cultural, o labirinto representa o espaço de medo e de perdição, em que a saída é desejada e procurada intensamente. Assim também se comporta o Sr. José em suas primeiras incursões pelos diversos labirintos: ele usa a lanterna, o fio de Ariadne, o cinturão na intenção de se proteger. Com o decorrer das incursões, aprende,

entretanto, que a saída não é possível, pois estar no labirinto e o assumir são as únicas maneiras de existir num mundo onde tudo é dúvida, onde tudo está em falso. Desta forma, a imagem do labirinto se desprende de sua significação simbólica para funcionar como alegoria no romance de Saramago, porque deixa de significar o espaço da perdição para constituir-se como mecanismo através do qual é possível ao personagem se encontrar e se descobrir.

A experiência da aprendizagem do Sr. José se insere numa tradição saramaguiana, e por isso é mediatizada por uma presença feminina, ainda que no caso de *Todos os nomes* seja incomodamente espectral.

A opção pelo feminino, longe de ser uma escolha aleatória, mera coincidência assinalada, aponta, em José Saramago, para um sentido mais radical do processo revolucionário, lá onde a questão ideológica ou política é ultrapassada para se chegar a rasurar um modelo cultural de raízes patriarcais. Esse espaço conquistado pelas mulheres é, antes de tudo, um espaço textual, uma presença obsidiante em todos os romances da série que se inaugura com o *Manual de pintura e caligrafia* e, sem se encerrar, chega até ao seu romance mais recentemente publicado – *Todos os nomes*, para falar apenas da série romanesca. (CERDEIRA, 2000, pp. 215-216)

É a busca amorosa por uma mulher que o impulsiona a se arriscar diante do desconhecido, a sair de seu pequeno mundo regado e ordenado, representado metonimicamente pela imagem de sua coleção de celebridades. O novo Sr. José que aprende a se reconhecer duplo ou mesmo múltiplo, que aceita viver no labirinto, que aceita a vertigem, é representado pela nova postura de colecionador que ele assume – o colecionador de vazios –, que tenta, a partir do recolhimento das ruínas da vida desta professora de matemática, remontar sua história. Esta mulher, como representação do passado, ensina-o que é no passado que se constrói o presente e que desprezar esta intrínseca relação temporal é um equívoco perigoso. Neste sentido, o romance *Todos os nomes* funciona como um questionamento político e

social sobre o lugar de cada indivíduo na história oficial. Idéia que encontra abrigo na tese II “Sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin, na qual o autor propõe “a reparação do abandono (*Verlassenheit*) e da desolação (*Trostlosigkeit*) do passado” (LÖWY, 2005, p. 48). Nesta tese, Benjamin ressalta a importância de uma ação presente que não permita a submersão do passado nos escombros do esquecimento e afirma ainda que somente a consciência humana é capaz de retirar da indiferença os antepassados que morreram. Devido a isto, ele aponta para a reparação do sofrimento das gerações passadas como a maneira possível de concretizar a redenção. Para Benjamin, não basta apenas lembrar os mortos, é necessário lutar por seus objetivos, a fim de não permitir que a batalha deles tenha sido inútil. Cabe, portanto, à geração do presente a continuação da luta das gerações anteriores.

O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente.

(BENJAMIN, 1994, p. 223)

O romance de Saramago ouve este apelo do passado, pois concretiza, na ficção, a redenção de que fala Benjamin, ao modificar o comportamento de um autoritário Conservador que, antes defensor da separação maniqueísta de vivos e mortos, se permite rever seus conceitos a respeito da vida. Como o próprio personagem afirma, “se não houvesse ocorrido recentemente certos outros factos e se eles não tivessem suscitado em mim certas outras reflexões, nunca eu teria chegado a compreender a dupla absurdidade que é separar os mortos dos vivos”

(TN, p. 208). Então é o chefe da Conservatória que propõe a criação de um arquivo “simplesmente histórico” (TN, p. 209), unificando num único verbete mortos e vivos e os tornando “inseparáveis neste lugar” (TN, p. 209). É através do discurso do personagem que o projeto do romance de Saramago ganha voz:

Em primeiro lugar, é uma absuridade do ponto de vista arquivístico, considerando que a maneira mais fácil de encontrar os mortos seria poder procurá-los onde se encontrassem os vivos, posto que a estes, por vivos serem, os temos permanentemente diante dos olhos, mas, em segundo lugar, é também uma absuridade do ponto de vista memorístico, porque se os mortos não estiverem no meio dos vivos acabarão mais tarde ou mais cedo por ser esquecidos. (TN, p. 208)

O projeto do romance também ganha eco no final da narrativa, em que ao reintegrar o verbete da mulher já morta ao arquivo dos vivos, o Sr. José, apesar de não conseguir trazê-la à vida, consegue impedir sua “morte” numa prateleira empoeirada do arquivo dos mortos. Como afirma Teresa Cristina Cerdeira, esta atitude do Sr. José funciona “como a primeira amostragem do novo projeto de reintegração dos vivos e dos mortos” (2000, p. 298).

3.2 Labirintos Interiores

Perdi-me dentro de mim
Porque eu era labirinto
(Mário de Sá-Carneiro)

A imagem do labirinto permeia a narrativa *Todos os nomes*, entretanto, mais do que apenas recuperar uma imagem inserida numa tradição cultural, o texto de Saramago oferece a possibilidade de resignificação alegórica. É evidente que Saramago se apropria das características clássicas do labirinto, todavia, esta

imagem se desvencilha de sua carga simbólica para constituir-se como elemento estruturador da narrativa, transformando-se, por este motivo, em alegoria.

Enquanto o símbolo se refere a significados prontos e fechados, construídos culturalmente, a alegoria funciona como uma manipulação particular do criador que independe de qualquer associação predeterminada. O significado alegórico é, portanto, construído no contexto do romance, a partir das relações sugeridas pelo escritor que trabalha com um sentido mais literal que se desdobra em outros, mais velados. Devido ao caráter centrípeto da representação simbólica, é possível afirmar que esta reitera um universo cultural, porque reafirma seus significados, ao passo que a alegoria, justamente por deslocar tais relações imagéticas construídas social e culturalmente, é mais instigante e questionadora.

Por sua obra, Saramago inscreveu-se no panorama literário português e mundial como um autor contestador das verdades absolutas. Seus romances posteriores a 1981 problematizam os diversos discursos – sociais, históricos e religiosos –, evidenciando o fato de que todo discurso, por ser um exercício de subjetividade, acaba sendo o resultado do desejo particular de seu autor. Mestre da paródia, o romancista português, muitas vezes, utilizou como técnica de composição o diálogo feito às avessas dos textos canônicos que veiculam a ideologia de uma elite dominante. Neste sentido, sua produção literária procurou desarticular os discursos univocais, criando uma rede de possibilidades de reflexão quase sempre contrária aos paradigmas instituídos. É possível reconhecer em suas narrativas os fios de outros textos que, entretecidos com o discurso saramaguiano, contribuíram para a construção de significações *outras*. Como um palimpsesto²⁶, a escritura de Saramago abriga em sua organização outras escritas, deixando entrever um jogo

²⁶ Idéia desenvolvida por Flávio R. Kothè, em seu livro *Para ler Benjamin*, no qual o autor discute várias idéias filosóficas do escritor alemão, dentre elas o conceito de alegoria.

discursivo que pretende trazer à luz o outro possível do texto parodiado. Como esclarece Flávio Kothè:

A paródia é um texto que guarda outro texto em si. [...] E este outro texto, que ela também é, é outro dela mesma, é sua alteridade, sua alternativa. Ou melhor, numa perspectiva genética, a paródia é o “outro” do texto parodiado, é o reprimido dele que consegue afinal manifestar-se. Ou então, se não é propriamente o reprimido, é o outro texto que o texto poderia ter sido e não é – e, não sendo, pode caracterizar o que foi dito enquanto tal. (1976, p. 33)

No caso da narrativa *Todos os nomes*, não há a paródia de nenhum texto anterior, como em *Memorial do convento* (1982), em que o autor toma como pano de fundo os relatos históricos de um Portugal do século XVIII; ou como em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), que além de remontar à sociedade portuguesa do período salazarista ainda dialoga com os textos literários de Camões e de Pessoa, de suma relevância na literatura portuguesa; ou ainda como em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), ficção que desconstrói a história do maior ícone religioso do Ocidente. O romance *Todos os nomes* está apartado de um intertexto explícito, entretanto, o jogo narrativo que se estabelece em muito se assemelha com o propósito da paródia, porque o autor vai partir de algumas imagens inscritas num universo cultural que, de certa forma, são porta-vozes de uma ideologia para recriá-las dentro do seu universo ficcional, deslocando imagens específicas e as colocando a serviço do projeto ideológico do romance. Neste sentido, pode-se dizer que há uma relação intrínseca entre os mecanismos da paródia e da alegoria, já que ambos funcionam como desarticuladores de uma linguagem univocal, e ambos são utilizados por Saramago como desestruturadores de verdades definitivas.

A configuração ou apreensão significativa de mais de um sentido, simultaneamente, ou de um e outro, num só enunciado, na linguagem e na Literatura, é característica da ironia, da paródia, da sátira, mas predominantemente da alegoria. A raiz retórica é a mesma, atingir as emoções, simulando no texto o mundo e seres

com duas caras, às avessas, de cabeça para baixo [...] (GRAWUNDER, s.d., p. 170)

Em *Todos os nomes*, a utilização do labirinto é alegórica. Esta imagem é retirada da tradição cultural do Ocidente e o autor, apropriando-se de seu sentido, cria uma infinidade de outros significados que funcionam como princípios organizadores da narrativa. O labirinto continua sendo este espaço perigoso, porém, na narrativa de Saramago, ele será mais que isto, será o instrumento utilizado pela tríade (autor, narrador e protagonista) para refletir e ilustrar os diversos estágios de aprendizagem por que passa o Sr. José.

Aproveitando-se das características clássicas do labirinto, o autor, nas palavras de seu ardiloso narrador, irá compor artisticamente os três principais espaços percorridos pelo personagem na busca dos vestígios da mulher desconhecida. A Conservatória, a escola e o cemitério (de maneira mais sutil, a cidade e a casa da mulher desconhecida também) serão grandes labirintos. Não apenas enquanto recuperação do labirinto clássico, estes espaços são verdadeiramente labirintos plenos de independência significativa, desprendidos de seu significado primeiro, eles funcionam como alegorias, pois não são somente o local primordial da perdição e do obscuro; são antes o espelho que reflete o novo, o desconhecido, como uma espécie de termômetro do personagem, capaz de medir o seu conflito existencial.

Frente ao desconhecido, todo o percurso de aprendizagem do Sr. José é labiríntico porque espelha o seu medo anterior de sair da rotina diária. Diferentemente de seus dias sempre iguais, ao iniciar a busca, toda ela será marcada por rotas dessimétricas, inconstantes e perigosas, e o personagem terá de aprender a conviver com o risco. O labirinto aparece em contraposição à sua vida

monótona e regrada, representando a luta contra a morte, contra o obscuro, contra o desconhecido, em suma, contra a inexorável condição de ser humano que covardemente é negada pelo personagem. Assumir o labirinto é assumir o descontrole que é a vida.

Em outra instância, o labirinto representa também o próprio indivíduo em crise diante de seu drama pessoal. Neste sentido, recupero aqui os versos de Mário de Sá-Carneiro, utilizados como epígrafe deste capítulo, versos que espelham o sentimento moderno de um eu dilacerado, tão caro à obra poética deste português que, por diversas vezes, materializa no fazer literário a dolorosa consciência da impossibilidade de inteireza do sujeito. Assim como a imagem do labirinto é utilizada para a caracterização da complexa subjetividade do eu-lírico no poema de Sá-Carneiro, ela também contribui, em *Todos os nomes*, para representação dos dramas do Sr. José. Vale lembrar que a utilização da imagem do labirinto para representar o colapso do sujeito é recorrente na obra saramaguiana. Em *O Ano da morte de Ricardo Reis*, o heterônimo de Fernando Pessoa, habituado a assistir pacificamente ao espetáculo do mundo, é recuperado pela pena de Saramago para ser colocado no conturbado cenário político de 1936, momento em que explodem os regimes totalitários em diversos países do Ocidente. Tanto o contexto histórico quanto a complexa subjetividade do personagem são representados pela imagem do labirinto. Como tão bem esclarece Teresa Cristina Cerdeira:

Ricardo Reis é obcecado pelo labirinto, encontra-se nele, e não lhe busca efetivamente a saída. O livro, *The God of the labyrinth*, por si só labirinto textual das *Ficções* de Borges, trazido do mar para sua aventura de vida na terra, está sempre a seu lado. Trouxe-o por engano, por esquecimento (?), abre-o inúmeras vezes, predispõe-se a lê-lo e logo o abandona: não consegue ir além, esta sempre a recomeçar da primeira página, a procurar incansavelmente a ponta do fio que logo lhe escapa. Não vai além. Sonha ainda em abdicar

da procura, em retornar ao Highland Brigade, e recolocar o livro em sua prateleira de onde nunca deveria ter saído. (1989, p.146)

A aventura de Reis pela vida está relacionada ao livro do fictício Hebert Quain que o personagem duplamente ficcionalizado traz consigo e que não consegue nem terminar de ler, nem recolocar na estante. A travessia de Ricardo Reis é circular, não há saída possível. A angústia do autoconhecimento, da identidade possível, materializada na própria proposta de sobrenome do estilhaço literário de Borges – Quain –, remete sem muito esforço para a pergunta metafísica: Quem? Este é o drama de Ricardo Reis, este é o drama também do Sr. José. Ambos, de maneira diferente, estão num labirinto, ambos são imagens de labirinto.

A busca do conhecimento de si mesmo e do outro sempre foi uma problemática para o ser humano, uma vez que tal conhecimento constitui-se por si só imperfeito: não se pode apreender o outro em sua totalidade, porque o domínio sobre o interior é parcial. Cada ser humano é constituído de muitos lados, alguns ficam mais explícitos ou podem ser depreendidos facilmente através das atitudes e dos comportamentos, mas outros pertencem à vida oculta de cada ser, consistem em suas alegrias, suas tristezas, seus sonhos, seus medos que permanecem incompreensíveis não apenas para os outros como para si mesmo. Nas palavras de Antonio Candido:

Esta impressão se acentua quando investigamos os fragmentos de ser, que nos são dados por uma conversa, um ato, uma seqüência de atos, uma afirmação, uma informação. Cada um desses fragmentos, mesmo considerado um todo, não é uno, nem contínuo. (1968, p. 56)

Dessa forma, a elaboração que um ser faz de outro acaba sendo sempre fragmentária. A Literatura, de maneira geral, preocupou-se com esta questão,

mesmo antes dos avanços científicos e das investigações psicológicas. Todavia, foi a partir do século XIX que houve uma agudização desta temática. Os autores se voltaram, então, para a tentativa de representação, através da ficção, da complexa subjetividade do homem. Tal preocupação autoral se explica pelo esforço cada vez mais recorrente em “desvendar seja o mistério psicológico dos seres, seja o mistério metafísico da própria existência humana” (CANDIDO, 1968, p. 57).

Como tentativa de representação da difícil natureza dos seres humanos, inapreensível em sua totalidade, os escritores do século XIX e XX apostaram numa abordagem ficcional que procurava constituir o personagem de maneira fragmentária e incompleta também. Para isto, o escritor ampliou e restringiu o interior de seus personagens, colocou-os diante de questionamentos, construiu uma personalidade inconstante e surpreendente, escamoteou os dramas particulares, permitindo ao leitor somente o direito a um conhecimento intermitente.

Entretanto, apesar de todo o esforço para atribuir uma complexidade ao personagem, a compreensão que nos é dada pela ficção acaba sendo muito mais precisa do que a que nos vem da existência humana, porque, se por um lado, devido aos recursos da caracterização, o romancista é capaz de criar a impressão de um personagem contraditório, ilimitado e complexo; por outro, o leitor pode penetrar nos meandros subjetivos do personagem, passando a conhecê-lo na totalidade. Isto é possível, porque “a ilusão do ilimitado é construída por uma estrutura limitada” (CANDIDO, 1968, p.59). Assim, diferentemente do “homo sapiens”, o “homo fictus”²⁷ pode ser compreendido por completo, porque como ser de papel, ele é inevitavelmente restrito. Segundo afirma Edward M. Foster, “podemos saber mais

²⁷ FOSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

sobre ele [‘homo fictus’] do que sobre qualquer um de nossos semelhantes, porque seu criador e narrador é um só” (1969, p. 43).

Nossa condição, enquanto ser humano é imanentemente fragmentária, não a estabelecemos, apenas nos submetemos a ela; já na literatura esta situação é construída nos mínimos detalhes, é racionalizada por um autor que cria numa “estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro e de si mesmo” (CANDIDO, 1968, p. 58). Esta é a aventura problematizada em *Todos os nomes*, que se constitui como um romance de “busca incessante, tresloucada, insubmissa e mesmo ilegal” (CERDEIRA, 2000, p. 286) vivida pelo Sr. José; uma busca que tenta conhecer o ser do outro através da reorganização dos vestígios dispersos de uma vida; uma busca que culmina em si mesmo, porque, ao tentar conhecer o outro, o personagem se vê diante de seu próprio labirinto existencial.

É possível dizer ainda que a narrativa *Todos os nomes* traz características do chamado romance moderno (do século XVIII ao século XX) que, segundo Antonio Candido, “foi rumo a uma complicação crescente da psicologia dos personagens, dentro da inevitável simplificação técnica imposta pela necessidade de caracterização” (1968, p. 59), fato este que gerou uma preferência por romances com personagens complexos e enredos aparentemente simples, tal como esta narrativa portuguesa, em que o foco principal é o drama particular do Sr. José, um indivíduo confuso diante das angustiantes questões metafísicas: Quem sou eu? Quem é o outro? O enredo é problematizado pela complexidade do protagonista e não pela evolução dos acontecimentos.

Os espaços percorridos pelo Sr. José, caracterizados por um clima obscuro, instável e de perigo constante, são alegorias de seu labirinto interior que denuncia um sujeito perdido, apavorado, em falso. O Sr. José é metáfora do sujeito solitário,

exilado na sociedade pós-revolução industrial. Ele não tem família ou amigos, seus dias transcorrem no completo tédio. A busca pela mulher desconhecida trará ao personagem a possibilidade de contato com outros homens que assim como ele também vivem no isolamento, como uma certa senhora do rés-do-chão direito que vê na fortuita visita do auxiliar de escrita a possibilidade momentânea de sair também de seu isolamento.

[...] explique por que demorou tanto a dar-me esta direção, A razão é muito simples, não tenho ninguém com quem falar. O Sr. José olhou a mulher, ela estava a olhá-lo a ele, não vale a pena gastar palavras a explicar a expressão que tinham nos olhos um e outro só importa o que ele foi capaz de dizer ao cabo de um silêncio, Eu também não. (TN, p. 65)

Por conta da dolorosa condição de solidão, ambos iniciam um pacto de solidariedade em que ela (mais sábia, porque mais velha) orienta o personagem não somente em sua busca pela mulher desconhecida, mas também em seu percurso de aprendizagem.

Georges Duby e Philippe Ariès, em sua *História da vida privada*, ensinam que “partilhar um segredo é escapar ao inferno da solidão” (1997, p.183). A posse do segredo do outro cria um vínculo íntimo, uma vez que todo segredo diz respeito à vida oculta das pessoas, e compartilhar um segredo é guardar da história, o que há de mais valioso. A sociedade contemporânea – caracterizada por uma multidão cada vez mais massificada e anônima, em que homens e mulheres permanecem indiferentes à dor e aos problemas uns dos outros – gerou um bloqueio das relações interpessoais, e cada indivíduo isolado em sua ilha particular ficou sem ter a quem confiar seus segredos. Como uma tendência da modernidade tardia, os lugares de confiança se tornaram mais públicos: “nos meios de transportes, por exemplo, a pessoa se surpreende contando coisas que ela esconde de seus mais íntimos.

Imaginamos que o acaso jamais nos fará reencontrar o confidente de um momento privilegiado” (ARIÈS & DUBY, 1997, p. 184). Exatamente porque a partilha de um segredo estabelece uma relação íntima entre as pessoas, ela tem sido feita anonimamente, pois não se tendo em quem confiar, mais vale revelar a um desconhecido. O não comprometimento sai vitorioso.

O encontro com a mulher desconhecida é voluntariamente adiado pelo personagem que vê na aventura da busca o impulso que lhe permite sair de seu estado de isolamento. É por este motivo que o Sr. José se recusa a utilizar a lista telefônica para tentar encontrá-la e só admite falar com os pais depois de quase todo o caminho de busca ter sido concluído (após tomar conhecimento de sua morte, visitar o cemitério e não conseguir encontrar seu túmulo). É o próprio personagem que conclui: “enfim, o que dá o verdadeiro sentido ao encontro é a busca e que é preciso andar muito para alcançar o que está perto” (TN, p. 69). A simples hipótese do encontro e, portanto, do encerramento do projeto suscita uma crise no personagem:

Despertou-o uma idéia inesperada que lhe irrompeu no meio do sono, de um modo tão fulminante que nem deu tempo a que um sonho se tecesse com ela, a idéia de que talvez a mulher desconhecida, a do verbete, fosse, afinal de contas, aquela que ele ouvira a embalar a criança, a do marido impaciente, nesse caso a sua busca teria estupidamente terminado, no próprio momento em que deveria começar. (TN, p. 47)

Através de monólogos interiores, o narrador permite ao leitor conhecer a angústia vivida pelo Sr. José e, por meio deste mecanismo narrativo, em que a voz interior do personagem se aglutina à voz do narrador, é possível compreender o devir aflito de um pensamento que oscila entre aceitar e não aceitar o precoce término de sua aventura.

Uma angústia súbita apertou-lhe a garganta enquanto a razão afligida tentava resistir, queria que ele mostrasse indiferença, que dissesse, Melhor assim, menos trabalho me dará, mas a angústia não desistia, continuava a apertar, a apertar, e agora era ela que estava a perguntar à razão, E que vai ele fazer, se já não pode realizar o que pensou, Fará o que sempre fez recortará recortes de jornais, fotografias, notícias, entrevistas, como se não tivesse sucedido nada, Coitado, não acredito que o consiga, Porquê, A angústia, quando chega, não se vai embora com essa facilidade [...] (TN, p. 47)

Numa estrutura narrativa que também é uma espécie de labirinto textual, como se verá adiante, importantes reflexões do narrador se tecem ao lado dos aflitos pensamentos do personagem, unindo, desse modo, angústia e razão num diálogo onde se batem conflitos humanos. A angústia do Sr. José é gerada pela consciência da vida medíocre que tivera outrora e que irrevogavelmente está sendo modificada: “sabia que não suportaria regressar aos gestos e aos pensamentos de sempre” (TN, p. 48). Reconhecia-se outro e precisava desta mudança para continuar a viver. “O melhor é que te resignes a ser quem és. Mas o Sr. José não queria resignar-se” (TN, p. 48).

“Ser quem és” é o pilar da questão. A narrativa *Todos os nomes* se encaminha para uma busca do outro que é também uma busca do eu. O Sr. José não encontra a mulher tão amorosamente procurada que, para sempre, permanecerá envolta pelo mistério do desconhecido e magicamente guardada pelo único registro que não pode ser corrompido: a memória do afeto. Quanto a si, o Sr. José aprendeu que é no fragmento que reside a inteireza possível. Por isso a imagem do labirinto é tão recorrente, porque tudo ganha uma dimensão fugidia. Buscar o caminho de seu próprio interior é perder-se em suas contradições. O Sr. José, ao penetrar em seu próprio labirinto, descobre-se outro: “este não pareço eu, pensou, e provavelmente nunca o havia sido tanto” (TN, p.112), conclusão tirada ao

olhar-se no espelho após escavar os escombros da história escolar da mulher desconhecida. A trajetória de aprendizagem trouxe para o personagem a possibilidade de revirar-se e descobrir seus outros lados possíveis que, escamoteados sob a capa de um indivíduo anódino, ocultavam um sujeito estilhaçado, em crise com seus próprios pedaços, mas ainda assim corajoso e falhadamente mais humano. Recolher estes fragmentos e tentar montar seu próprio mosaico foi a tarefa ingrata destinada ao Sr. José que, por muitas vezes, se questiona sobre a validade de seu projeto: “Que faço eu aqui, perguntou-se, mas não quis responder, teve medo de que o motivo que o tinha trazido a este lugar, posto assim descoberto, lhe aparecesse absurdo, disparatado, coisa de louco” (TN, p. 99). E como um outro de si, ele mesmo responde: “É absurdo, mas já era tempo de fazeres algo de absurdo na vida” (TN, p. 83).

O narrador de Saramago transforma o que seriam monólogos em possíveis diálogos entre os desdobramentos do Sr. José, representando seu drama interior em conversas em que ele é o eu e é também o outro; lados por vezes antagônicos e discordantes que travam uma batalha diária no interior do sujeito. Esta técnica narrativa permite concretizar diante do leitor a tensão vivida pelo personagem que se configura como “um eu dividido entre as leis coerentes de uma vida ordenada e medíocre e as inquietações quase insanas que ele é incapaz de controlar” (CERDEIRA, 2000, p.294).

[...] enquanto fazia tudo isto prosseguia no seu diálogo interior, É ela, Não é ela, Podia ser, Podia ser, mas não era. E se era. Sabê-lo-ás quando encontrares a do verbete, Se for ela, dir-lhe-ei que já nos conhecíamos, que nos vimos no autocarro, Não se lembrará, Se não demorar muito tempo a encontrá-la, lembra-se de certeza, Mas tu não queres encontrá-la em pouco tempo, talvez nem em muito, se realmente o quisesses terias ido procurar o nome à lista telefônica, é por aí que se começa, Não me lembrei, A lista está lá dentro, Não me apetece entrar agora na Conservatória, Tens medo do escuro, Não tenho medo nenhum, conheço aquela escuridão como a palma

das minhas mãos, Diz-me antes que nem a palma da tua mão conheces, Se é isso que pensas, deixa-me ficar na [minha ignorância [...]] (TN, p. 71)

Imerso num dilaceramento radical, em que cada vez mais a consciência de seu desconhecimento se firma, o Sr. José se questiona sobre suas atitudes, pondera, decide, volta atrás, elabora uma dança descompassada em que todas as possibilidades de escolha são cogitadas e a opção é sempre um passo em direção ao escuro. A alegoria do labirinto é utilizada para representar o movimento circular dos pensamentos do protagonista.

Enquanto uma parte da sua consciência ia dando acertadamente explicações ao público, preenchendo e carimbando documentos, arquivando verbetes, outra parte, monotonamente, maldizia a sorte e o acaso que tinham acabado por transformar em mórbida curiosidade algo que não chegaria sequer a tocar ao de leve a imaginação duma pessoa sensata [...] Chegado a este ponto, o pensamento interrompeu-se, depois, tomou por outra via, um caminho estreito, confuso à entrada do qual se pode ver o retrato de uma menina pequena, ao fim do qual deverá estar, se estiver, a pessoa real duma mulher feita, adulta [...] O pensamento cortou-se outra vez, desandou bruscamente os passos que dera [...] (TN, p. 81)²⁸

Tais confrontos internos também ganham forma através de um fantástico teto (alegoria sintomática da solidão vivida pelo personagem), acionado como um sábio interlocutor, que instiga o Sr. José a repensar o seu comportamento, dando-lhe conselhos e criando situações hipotéticas. O teto assume a posição de uma espécie de confidente.

A idéia que o tecto deu ao Sr. José foi que interrompesse as férias e voltasse ao trabalho, Dizes ao chefe que já estás com suficientes forças e pedes que te reserve o resto dos dias para outra ocasião, isto no caso de vires ainda a encontrar maneira de sair do buraco em que te meteste, com todas as portas fechadas e sem uma que te oriente, O chefe vai achar estranho que um funcionário se apresente

²⁸ Grifos meus.

ao serviço sem ter obrigação disso e sem ter sido chamado, Coisas muito mais estranhas tens tu andado a fazer nos últimos tempos, Vivia em paz antes desta obsessão absurda. (TN, pp. 157-158)

Através da opção discursiva que elege “uma estrutura socrática do discurso com o outro” (CERDEIRA, 2000, p.294), o teto ganha a expressão de um mestre do Sr. José, já que é dotado de um saber superior ao do personagem. Mais do que a representação de um desdobramento do sujeito em crise, ele é porta-voz de uma sabedoria, de uma experiência.

Para além da figura fantástica do teto, os conselhos adquirem a forma de abstrações, como vozes que invadem a cabeça do personagem (que também podem ser vistas como uma evocação interior do eu fragmentado) e desmistificam seu medo, estimulando-o a continuar quando o desânimo o abate, ou chamando-o à realidade dos fatos quando o terror se estabelece mais forte do que a razão.

Passaram os minutos que tinham de passar para que o Sr. José, a pouco e pouco, começasse a perceber dentro de si uma voz que dizia, Homem, até agora, tirando o medo, não te sucedeu nada de mal, estás aí sentado, intacto, é certo que a lanterna se te apagou, mas tu para que precisas duma lanterna, tens o cordel atado ao tornozelo, preso pela outra ponta à perna da mesa do chefe, estás em segurança [...] (TN, p. 176)

A crise identitária do sujeito é representada não apenas através destes desdobramentos que ganham forma em linguagem. Todo o ambiente habitado pelo Sr. José também é testemunha de seu conflito interno. Há um conjunto de índices que se articulam, criando uma espécie de interseccionismo entre a paisagem externa e as sensações internas do personagem.

Homem, não tenhas medo, a escuridão em que estás metido aqui não é maior do que a que existe dentro de teu corpo, são as duas escuridões separadas por uma pele, aposto que nunca tinhas pensado nisto, transportas todo o tempo de um lado pra o outro uma escuridão, e isso não te assusta, há bocado pouco faltou para que te pusesses aos gritos só porque imaginaste uns perigos, só porque te lembraste do pesadelo de quando eras pequeno, meu caro, tens de

aprender a viver com a escuridão de fora como aprendeste a viver com a de dentro. (TN, p. 177)

A escuridão dos arquivos dos mortos da Conservatória é metáfora da obscuridade imanente ao próprio sujeito. Entrar neste ambiente é alegoricamente penetrar no interior de si mesmo. Vale notar que toda a ação do Sr. José se dá preferencialmente à noite. Na noite, tudo desaparece, as máquinas cessam seu trabalho, as ruas da cidade se esvaziam, os homens param suas atividades laboriosas, já que precisam refazer as forças para o próximo expediente. É, pois, o momento do silêncio, do repouso, do esquecimento. Esta é a noite acolhedora, aquela que é a mola propulsora da organização esquemática da vida reificada, uma vez que é preciso abdicar do dia, sair da rotina, esquecer as preocupações habituais, penetrar no vazio da noite para agüentar um novo dia. Há, entretanto, uma outra noite que é a presentificação de todo silêncio, de todo apagamento de que esta noite primeira é responsável. O Sr. José sai da noite acolhedora, em que dormir é o mecanismo natural, e entra no que Maurice Blanchot chama de “outra noite” (1987).

Aquela em que “tudo que desapareceu” aparece. O que aparece na noite é a noite que aparece, e a estranheza não provém somente de algo invisível que se faria ver ao abrigo e a pedido das trevas: o invisível é então o que não se pode deixar de ver, o incessante que se faz ver. (BLANCHOT, 1987, p. 163)

Ao abdicar do descanso e ao optar por fazer da noite o momento de suas investigações na Conservatória, na escola, no cemitério e pelas ruas da cidade, bem como ao escolher a noite para fazer seus apontamentos, o Sr. José está operacionalizando as horas mortas e se tornando senhor de seu tempo. Desta forma, ele penetra em sua escuridão, em seu vazio, em toda fantasmagoria de uma

humanidade que dorme, enquanto ele aciona o incessante, o interminável. A experiência da busca do Sr. José só caberia como uma experiência noturna.

Vale ainda dizer que em muitos momentos, o Sr. José mescla realidade e fantasia, entrando em estado de delírio, sonho, alucinação, por vezes levado pelo pânico da escuridão, ou mesmo por cansaço de uma noite não dormida. O fato é que ele sai de seu domínio consciente para gravitar num espaço de liberdade imaginativa, em que meio dormindo, meio acordado, seu eu se permite vivenciar uma aventura errante.

[...] estive a modorrar durante uns minutos, e logo despertou em sobressalto ao sonhar que abandonava os verbetes em cima da cadeira do sótão, que deliberadamente os abandonava, como se em toda a sua aventura não tivesse havido outro fito que procurá-los e encontrá-los. E também sonhava que alguém entrava no sótão depois de ele ter saído, que via o montinho de treze verbetes e perguntava, Que mistério é este. Meio entontecido, levantou-se e foi buscá-los, tinha-os posto sobre a mesa quando esvaziara as algibeiras do casaco [...] (TN, p. 119)

No decorrer da narrativa, percebe-se que o Sr. José progressivamente cria tentativas de fuga de seu isolamento. A coleção de celebridades é uma primeira tentativa tacanha, ao contrário da busca da mulher desconhecida, que trará para o personagem possibilidades mais concretas de interação, modificando-o para sempre. Há ainda uma terceira forma de fuga da solidão: a escrita do diário. O caderno de apontamentos onde ele registra todos os passos de sua aventura é um mudo interlocutor que acompanha, em linguagem, seu processo de aprendizado. O diário, por mais que na aparência remeta a um sujeito solitário, na verdade, acaba por ser escrito por medo da solidão com a intenção de compartilhar com o papel os dias, quem sabe na esperança de um futuro leitor.

Se por um lado, a presença de um diário denota a necessidade de registro de sua história para além da memória imediata; por outro, ele já demonstra um crescimento do personagem que, se antes era apático, agora toma a palavra para contar sua história, sinal progressivo da maturidade do sujeito de posse de seu discurso e de sua própria vida. Neste livro, o auxiliar da escrita da Conservatória é o escritor principal. Escrever um diário é guardar no espaço da folha de papel os momentos vividos como vestígios que recolhidos acabam também por formar uma coleção. O princípio regedor do diário é fortuito, pois na tentativa de relatar em detalhes os eventos, acaba-se fazendo uma seleção pessoal do acontecido. Desta forma, ao preocupar-se em escrever a memória de seus dias, o Sr. José está a colecionar a si próprio, recolhendo fragmentos do que inevitavelmente sucumbiria à ruína do esquecimento.

Será justamente por estar assumindo as rédeas de sua vida que, de forma proposital, o décimo quinto capítulo é em parte narrado em primeira pessoa. Esta mudança no foco narrativo, que coloca momentaneamente o Sr. José na posição de narrador-autor, espelha no próprio enunciado o aprendizado que o personagem adquire através da aquisição da linguagem. A voz que narra a história no diário ganha amplitude na macro-estrutura da narrativa e o leitor passa a ter acesso ao texto escrito agora pelo próprio personagem.

Quando acabei de falar, ela perguntou-me, E agora, que pensa fazer, Nada, disse eu, Vai voltar àquelas suas coleções de pessoas famosas, Não sei, talvez, em alguma coisa haverei de ocupar o meu tempo, calei-me um pouco a pensar e respondi, Não,não creio. (TN, p. 197)

As questões que antes necessitavam da mediação de um narrador onisciente, que ora preenchia seu discurso com divagações suas, ora dava expressão aos dramas do personagem através do discurso indireto-livre ou de

monólogos interiores são, por um momento, confessadas pelo próprio Sr. José transformado em narrador-autor.

Beijei-lhe a mão como da primeira vez, mas então aconteceu algo que eu não esperava, ela manteve a minha mão agarrada e levou-a aos lábios. Nunca na minha vida uma mulher me tinha feito isto, senti-o como um choque na alma, um estremecimento do coração, e ainda agora, madrugada já, decorridas tantas horas, enquanto acabo de passar ao caderno os acontecimentos deste dia, olho a minha mão direita e encontro-a diferente, embora não seja capaz de dizer em que consiste a diferença, deve ser coisa de dentro, não de fora [...] (*TN*, pp. 200-201)

O fato de o narrador onisciente passar a palavra para que o personagem conte ele mesmo sua história é curioso na obra de Saramago, visto que este é um escritor conhecido por ser um exímio criador de narradores complexos, quase sempre interventores das narrativas, conhecidos por assumirem, na maioria das vezes o lugar de demiúrgico. É por isso que este capítulo se torna fulcral, pois sua abertura, já de início provocante – uma vez que causa certa confusão de leitura, por conta da mudança do foco narrativo –, assinala uma cumplicidade entre o narrador (suposto dono do discurso), e o protagonista que agora se assume também como dono da linguagem que o inscreve como sujeito.

4. DE ARQUIVOS EM ABERTO

O bordado é tanto mais belo quanto mais generosamente permite que se observe o seu avesso.
O avesso do bordado é o risco da escrita ensaística.
(Teresa Cristina Cerdeira)

Após todo o percurso de leitura em que tentei compreender a configuração da alegoria do labirinto na narrativa *Todos os nomes*, alguns aspectos merecem destaque na parte final do trabalho. O recorte temático desta pesquisa – o labirinto – firma-se no romance de Saramago para além de uma representação preexistente à obra, constituindo-se mais do que apenas fonte inspiradora, ela é um possível fio a partir do qual o escritor tece sua narrativa. Partindo da imagem do labirinto como exemplo de alegoria – uma forma de dizer que, por se fundar na ambigüidade e na polissemia, abre-se à dialetização e à pluvirocidade –, pretendi desprender-me de qualquer significado pronto (característica, aliás, das representações simbólicas que tendem a reiterar um universo cultural instituído), a fim de buscar a representação alegórica que desestabiliza não somente os signos gregários da língua propondo novas significações, mas também toda uma representação cultural fechada e univocal. Neste sentido, a alegoria se encaixa na coerente proposta ideológica da obra de José Saramago, que se consagrou como um escritor preocupado com o questionamento dos lugares-comuns e dos discursos que se quiseram absolutos.

Mais do que apenas a representação do medo e da confusão, o labirinto é, em *Todos os nomes*, o instrumento através do qual se desencadeia o processo de aprendizagem do Sr. José. Produto de uma sociedade massificada e conseqüentemente orientada para o anonimato e para a solidão – reflexos das transformações tecnológicas e científicas pelas quais a humanidade passou nos últimos séculos –, o Sr. José é representante do homem comum que inserido neste contexto social acaba por ser assolado por uma crise.

O desenvolvimento da trama se encaminha para a divisão do personagem em dois possíveis Sr. Josés: um descrito nas primeiras páginas do romance, funcionário público, colecionador de celebridades, que se encontra inserido numa realidade degradada pelo automatismo de seu local de trabalho e pela indiferença; e outro que, após percorrer o penoso trajeto de aprendizado, cujo alicerce é a aventura da busca pela mulher desconhecida, ganha maturidade. Enquanto o primeiro Sr. José tenta organizar o seu mundo, buscando o controle da vida, e por isso mesmo teme o desconhecido ou qualquer coisa que fuja ao seu precário domínio, o segundo é um sujeito que, guiado pelo acaso, assume a possibilidade do novo e rompe progressivamente com o sistema reificado que o aprisionava.

Este último Sr. José encarna o papel do autêntico colecionador de que nos fala Walter Benjamin, aquele para quem colecionar é uma paixão que confina com o caos da lembrança²⁹. Por isso, o auxiliar de escrita desenvolve um trabalho de resgate dos fragmentos perdidos da vida da mulher desconhecida, compondo com estes pedaços uma importante coleção. Ele transforma o que seria apenas mais um verbete arquivado na Conservatória Geral do Registro Civil, ou uma ficha esquecida num escuro e empoeirado sótão escolar, ou ainda a lápide de cemitério numa memória que amorosamente resgata do esquecimento esta mulher. Como um garimpeiro, ele retira das ruínas os fragmentos que possibilitam contar a história de um passado, trazendo-no para o presente através da linguagem.

Para se tornar este refinado colecionador, o Sr. José empreende uma viagem iniciática que consiste na travessia de três espaços labirínticos por excelência. Uma Conservatória fantástica, cujas estantes ganham vida e os arquivos dos vivos e dos mortos se transformam em verdadeiros reinos obscuros, onde a lanterna e o fio de

²⁹ BENJAMIN Walter, "Desempacotando minha biblioteca", In.: *Rua de mão única*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995, p. 228

Ariadne jamais podem ser dispensados; uma escola sombria e tenebrosa, que causa insegurança e pânico; e um cemitério mágico que se mistura com a cidade criando um imenso labirinto de casas e túmulos formam o terreno labiríntico percorrido pelo personagem. Os labirintos exteriores são perpassados pelo auxiliar de escrita funcionando como metáforas do drama existencial do Sr. José, ou seja, como alegorias de seu labirinto interior. Em suma, o labirinto é aquilo que reflete a crise do personagem, mas é também o mecanismo através do qual ele enfrenta sua própria crise. É uma representação do desconhecido que se manifesta na presença do outro (no caso a mulher de desconhecida), mas é também a representação do desconhecido que somos cada um de nós. Desconhecido este que ao final do romance é aceito pelo Sr. José como a única possibilidade de existir no mundo, por isso sua última atitude é “avançar para a escuridão” (TN, p. 279), é lançar-se ao labirinto.

Reporto-me agora à frase de Teresa Cristina Cerdeira, utilizada como epígrafe deste capítulo, na tentativa de assumir o meu labirinto. O trabalho de compreender o emaranhado de fios que se cruzam no avesso do bordado do texto literário é a tarefa do crítico que, como um “bordador” às avessas, precisa partir de fios já tecidos para tentar delinear novos contornos ao que já constitui uma imagem. O escritor deste texto é aquele que também se encontra perdido assim como o Sr. José, uma vez que se sente em falso, inseguro ao percorrer o labirinto textual que é toda narrativa ficcional. Apesar da dificuldade da travessia, o Minotauro foi enfrentado com bravura e, assim como o Sr. José, o escritor deste texto também traçou para si um percurso de aprendizagem que o conduziu não para fora do labirinto, mas para seu inexorável interior, para “esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder” (BARTHES, 2004, p. 16).

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.
2. ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia poética*. 32ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
3. ARIAS, Juan. *José Saramago: o amor possível*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.
4. BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de estética. (A Teoria do Romance)*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.
5. _____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
6. BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
7. BARTHES, Roland. *Aula*. 12ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.
8. _____. *O prazer do texto*. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2004.
9. BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Editora Arx, 2004.
10. BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
11. _____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
12. _____. *Vida líquida*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
13. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Rouanet. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1984.

14. _____. *Obras escolhidas I Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
15. _____. *Obras escolhidas II Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.
16. _____. *Obras escolhidas III Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
17. BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
18. BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1987.
19. BORGES, Jorge Luís. *Elogio da sombra*. São Paulo: Globo, 1987.
20. _____. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2001.
21. BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega I*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1997.
22. BUESCU, Helena Carvalhão. “Capítulo II: O romantismo e a gênese do romance histórico” (Coleção de textos de literários nº 29). *Lendas e Narrativas de Alexandre Herculano*. Lisboa: Ed. Comunicação, 1987.
23. CALBUCCI, Eduardo. Saramago. Um roteiro para os romances. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
24. CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1967.
25. CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.
26. CARVALHAL, Tania Franco. “Todos os nomes, de José Saramago: alegorias do labirinto”. In.: *Veredas – Revista da Associação Internacional*

- de Lusitanistas. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, volume um, 1998, p. 271 – 277.
27. CERDEIRA, Teresa Cristina. *José Saramago: entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.
28. _____. “Do labirinto textual ou da escrita como lugar da memória”. In.: *Revista Colóquio Letras - José Saramago: ano de 1998*. nº 151/152, Lisboa, jan- jun 1999.
29. _____. *O avesso do bordado*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.
30. COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
31. _____. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
32. _____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
33. COSTA, Horácio. “A construção da personagem de ficção em Saramago. Da ‘Terra do pecado’ ao ‘Memorial do convento’” In.: *Revista Colóquio Letras - José Saramago: ano de 1998*. nº 151/152, Lisboa, jan.- jun. 1999.
34. DUARTE, Lélia Parreira (org.) *As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas*. Rio de Janeiro / Belo Horizonte: Editora Puc Minas, 2006.
35. ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
36. _____. *Obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005.
37. EIKHEINBAUM et al. *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

38. ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
39. FERRAZ, Salma. *O quinto evangelista: (des)evangelho segundo José Saramago*. Brasília: Editora UNB, 1998.
40. FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
41. FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 12ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
42. GOLDMANN, Lucien. "Introdução aos problemas de uma sociologia do romance". In.: *Sociologia do Romance*. 2ª ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra LTDA, 1967.
43. GRAWUNDER, Maria Zenilda. *A palavra mascarada. Sobre a alegoria*. Santa Catarina: UFMS,
44. HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo. História. Teoria. Ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
45. KONDER, Leandro. A narrativa em Lukács e em Benjamin. *Semear – Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses*. Rio de Janeiro: Instituto Camões / PUC – Rio, nº7, 2002, p. 297-302.
46. KOTHÈ, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora S. A, 1976.
47. _____. *O herói*. São Paulo: Ática, 1985.
48. LINS, Ronaldo Lima. *A indiferença pós-moderna*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
49. LOURENÇO, Eduardo. "Dois fins de século". In.: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 13, 1992, Rio de Janeiro, Atas... Rio de Janeiro: UFRJ / Calouste Gulbekian, 1992.
50. _____. *Portugal como destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 1999.

51. _____. *A nau de Ícaro e a imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
52. _____. *O labirinto da saudade*. 3º ed. Lisboa: Gradiva, 2004.
53. LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
54. LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.
55. MOURÃO-FERREIRA, David. *Obra poética*. 4ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
56. PACHECO, Marcelo S. "Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*: o pastor de ovelhas negras". In.: *Revista Metamorfoses – Revista da Cátedra Jorge de Sena*. Lisboa: Editoria Caminho, nº6, 2005, pp. 203 - 212.
57. PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Falência da Crítica. Um caso de Lautréamont*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
58. _____. "A ficção como desafio ao Registro Civil". In.: *Revista Colóquio Letras - José Saramago: ano de 1998*. nº151/152, Lisboa, jan – jun 1999.
59. _____. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
60. PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1972.
61. PROST, Antoine e VINCENT, Gerard (orgs). *História da vida privada. Da primeira Guerra a nossos dias*. v. 5 Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
62. RAMALHO, Maria Irene. "Todos os nomes: José Saramago e a poesia lírica". In.: *Estudos em homenagem a Margarida Losa*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006.
63. REDOL, Alves. *Gaibéus*. Lisboa: Caminho, 1989.

64. REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7ª ed. Coimbra: Almedina, 2002.
65. REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDPUCRS, 2003.
66. ROUANET, Sérgio Paulo. Prefácio. In.: BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Rouanet. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1984.
67. SARAIVA, José H. *História concisa de Portugal*. 20ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1999.
68. SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1992.
69. _____. "O homem se faz a si mesmo" (entrevista). *Jornal de Letras*. Lisboa, 1997, pp.11-14.
70. _____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
71. _____. *Cadernos de Lanzarote II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
72. _____. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
73. _____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
74. _____. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
75. SEIXO, Maria Alzira. A. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.
76. SILVA, Ana Maria Leite da. *Nos labirintos da memória, o resgate da história. Uma leitura do romance Todos os nomes, de José Saramago*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2002. 110 páginas mimeo. Dissertação de Mestrado do Programa de Letras Vernáculas.

77. SILVA, Edson Rosa da. “Da impossibilidade de contar e cantar: um olhar benjaminiano sobre a literatura”. *Semear* – Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses. Rio de Janeiro: Instituto Camões / PUC – Rio, nº 10, 2004, p. 93-106.
78. SILVA, Rejane Vecchia da Rocha e. “Tempos de pensar em *Todos os nomes*”. In.: *Quinto Império* – Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa / Gabinete Português de Leitura – Centro de Estudos Portugueses – Fernando Pessoa. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, v. 1, 2003, p.49-64.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)