

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM, CULTURA E SOCIEDADE

MARIANA PERIZZOLO LENCINA

**O PROBLEMA DA REPRESENTAÇÃO DO REAL EM *TODOS OS NOMES*, DE
JOSÉ SARAMAGO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

PATO BRANCO – PR

2020

MARIANA PERIZZOLO LENCINA

**O PROBLEMA DA REPRESENTAÇÃO DO REAL EM *TODOS OS NOMES*, DE
JOSÉ SARAMAGO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura, Sociedade e Interartes
Orientador: Dr. Wellington Ricardo Fioruci

PATO BRANCO – PR

2020

L563p

Lencina, Mariana Perizzolo.

O problema da representação do real em Todos os nomes, de José Saramago / Mariana Perizzolo Lencina. -- 2020.

140 f.

Orientador: Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci

Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. Pato Branco, PR, 2020.

Inclui bibliografia.

1. Saramago, José, 1922 - 2010. 2. Pós-modernismo (Literatura). 3. Literatura - Análise. I. Fiorucci, Wellington Ricardo, orient. II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ed. 469

Ficha Catalográfica elaborada por
Suélem Belmudes Cardoso CRB9/1630
Biblioteca da UTFPR Campus Pato Branco



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Campus - Pato Branco
Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Programa de Pós-Graduação em Letras



TERMO DE APROVAÇÃO

Título da Dissertação n.º 51

“O problema da representação do real em ‘Todos os Nomes’ de José Saramago”

por

Mariana Perizzolo Lencina

Dissertação apresentada às quatorze horas, do dia quatorze de fevereiro de dois mil e vinte, como requisito parcial para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, *Campus* Pato Branco. A candidata foi arguida pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci
UTFPR/PB (Orientador)

Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima
UTFPR/PB

Prof. Dr. Marcio Roberto Pereira
UNESP/Assis

Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
em Letras – UTFPR

“A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Programa”

RESUMO

LENCINA, Mariana Perizzolo. O problema da representação do real em *Todos os Nomes*, de José Saramago. 139 f. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras: Literatura, Sociedade e Interartes, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2020.

Este estudo de dissertação pretende analisar o romance de José Saramago, *Todos os Nomes*, publicado em 1997, considerando o contexto filosófico e político global no momento dessa publicação, tendo em vista que esta obra faz parte de uma fase em que Saramago deixa de dar ênfase a episódios históricos determinados com suas re(des)construções literárias e passa a abranger, principalmente, a conjuntura humana como um todo. Nesse sentido, este estudo consistirá numa análise que pretende identificar a linguagem como a grande questão do escritor português nesta fase finissecular da sua produção. Situaremos a análise numa perspectiva pós-modernista, visando a desconstrução de discursos e textos a que nos levam obras que refletem sobre a própria linguagem, portanto, metaficção será um elemento bastante contemplado. Pretendemos nos concentrar nas alegorias que o Saramago constrói para abordar as questões da linguagem como elemento para a construção social de sentido e ver como e por que, em certas alturas as constrói no plano do insólito. Diante disso, buscaremos as influências que Saramago tem e admite para imprimir esse caráter à sua obra. Considerando esses elementos, pretendemos afirmar que, em *Todos os Nomes*, Saramago faz um prenúncio do que viria a seguir ao fim do século, pois parece ensejar a noção de pós-verdade, conceito que só entraria, de fato, no centro das discussões políticas e filosóficas quase duas décadas mais tarde. No corpus dessa análise, autores que merecem destaque são: Ana Paula Arnaut, Maria Alzira Seixo, Horácio Costa, Teresa Cristina Cerdeira da Silva, Leyla Perrone-Moisés, Miguel Alberto Koleff, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Michel Foucault, Linda Hutcheon, Fredric Jameson, entre outros.

Palavras-chave: José Saramago; Pós-modernismo; contemporaneidade; Fim de Século; *Todos os Nomes*.

ABSTRACT

LENCINA, Mariana Perizzolo. The problem of the representation of the real in *Todos os Nomes*, by José Saramago. 139 p. 2020. Dissertation (Master's degree in Linguistics and Literature studies) – Postgraduate Studies in Linguistics and Literature: Literature, Society and Interarts, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2020.

This research study intends to analyze José Saramago's novel, *All the Names*, published in 1997, considering the global philosophical and political context at the time of this publication, considering that this work is part of a phase in which Saramago ceases to emphasize a selected historical history with its literary re(de)constructions and it covers, mainly, a human conjuncture as a whole. In this sense, this study consisted of an analysis of how to identify a language as a major issue for the Portuguese writer in this end-of-the-century phase of his production. We place an analysis in a postmodern perspective, following an uncontrolled discourse and texts that lead us to works that reflect on the language itself, therefore, metafiction will be a very contemplated element. We intend to focus on the claims that Saramago builds to address language issues as an element for the construction of social meaning, and how and why, at certain times as construction in the extraordinary plane. Therefore, seek as influences that Saramago has and admit to impress this character on your work. By contemplating these elements, we intend to declare that, in *All the Names*, Saramago makes a presage of what might come next in the following century, because it seems that you see the notion of the post-truth, a concept that only enters, in fact, in the center of political and philosophical discussions almost two decades later. In the analysis corpus, authors worth mentioning are: Ana Paula Arnaut, Maria Alzira Seixo, Horácio Costa, Teresa Cristina Cerdeira da Silva, Leyla Perrone-Moisés, Miguel Alberto Koleff, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Michel Foucault, Linda Hutcheon, Fredric Jameson, among others.

Key words: José Saramago; Postmodernism; Contemporaneity; End of the Century; *All the Names*.

[...]para conhecer a verdade, não há caminho mais seguro do que uma mentira chamada romance.

Carlos Fuentes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 SUBVERSÃO DA CONTEMPORANEIDADE EM JOSÉ SARAMAGO.....	14
1.1 A polivalência do Saramago cronista reelaborada nos romances finisseculares.....	15
1.2 Continuidades e rupturas nos romances de José Saramago.....	25
1.3 A autorreflexividade de Saramago: da crônica ao romance de teor ensaístico	36
2 A REPRESENTAÇÃO DO REAL NA CONDIÇÃO PÓS-MODERNA	46
2.1 Nada além de textos: o pós-estruturalismo.....	57
2.2 Metaficção: a potencialidade do eu (sempre) presente na escrita	67
2.3 Da indefinição à pós-verdade	78
3 O PROBLEMA DA REPRESENTAÇÃO DO REAL EM <i>TODOS OS NOMES</i>	89
3.1 A constituição borgiana dos espaços de <i>Todos os Nomes</i>	96
3.1.1 A Conservatória Geral do Registro Civil	110
3.2 A constituição kafkiana da personagem do Sr. José.....	115
3.3 Confluências do (neo)fantástico no episódio do pastor de ovelhas.....	120
3.3.1 O (neo)fantástico em <i>Todos os Nomes</i> como alegoria da construção de sentido.....	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	133
REFERÊNCIAS	136

INTRODUÇÃO

Obrigaram-nos antes a refletir que, conquanto fosse verdade que nunca tínhamos estado mais bem informados, mais bem comunicados ou mais instantaneamente relacionados, nunca, tampouco, nos tínhamos sentido tão incompletos, tão oprimidos, tão sozinhos e, paradoxalmente, mais carentes de informação.
Carlos Fuentes

No final do século XX, o escritor que via na palavra escrita uma palavra morta como uma crisálida à espera que a voz a despertasse¹ envia um de seus mais excêntricos personagens para o meio de um cemitério justamente à procura de uma palavra, ou melhor, de um nome. Possivelmente, este escritor, que era José Saramago, teria criado uma alegoria para um tempo que, de acordo com Ana Paula Arnaut (2002) e Leyla Perrone-Moisés (2016), se caracteriza pelo desencontro entre palavra e sentido devido ao desnorreamento ideológico das palavras.

Saramago reconhecia ser um pessimista em relação à condição humana à maneira que afirmava ter aprendido de quatro de suas admirações literárias: Gogol, Montaigne, Cervantes e Pe. Antônio Vieira². Por isso o pessimismo do fim do século passado, agravado por coincidir com o fim do milênio, não decorreu sem ser emoldurado à sensibilidade do escritor português. A maior evidência disso se encontra nos três últimos romances que o autor publica no século XX: *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), *Todos os Nomes* (1997) e *A Caverna* (2000), obras que marcam uma grande inovação percebida pelas novas coordenadas temáticas, formais e ideológicas que sua ficção vem a traçar.

Dessas três obras que mais tarde Saramago chamou “trilogia involuntária” devido ao fio estético-ideológico que as envolvia, este trabalho analisará *Todos os Nomes* cujo núcleo é a questão da palavra/nome como ordem ao caos da existência humana, sendo, portanto, entidade através da qual o mundo parece ter sentido. O tema central deste romance - a questão da linguagem - repercute a tônica da sua produção finissecular que, presumivelmente, é a causa das novas estratégias narrativas que adota.

Todos os Nomes faz parte de um ciclo de romances em que Saramago manifesta maior atenção ao indivíduo do que ao social, o que pode ser apontado como uma das principais mudanças resultantes do seu impulso de inovação. Curiosamente, a partir disso, suas obras se tornam, segundo o próprio autor, mais políticas do que tudo que escrevera até então. Esta

¹ Participação no programa *Roda Viva*, TV Cultura (Brasil), 2003.

² Entrevista ao programa *Gente de Expressão*, Rede Manchete (Brasil), 1994.

abordagem ontológica da condição humana, priorizada agora em relação à histórica, ou a sociológica, não significa, entretanto, que a grande e sempre expressa preocupação de Saramago deixou de ser a questão do poder. Pelo contrário, revela que maior consciência o autor adquire sobre essa problemática, de modo a percebê-la circunscrita em um contexto de maior profundidade: a já citada questão da linguagem.

Esta é a conclusão a que podemos chegar a partir da reflexão do autor sobre suas relações com os temas que escolhia. Na primeira fase de seus romances, compreendida desde *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) até *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), o escritor declara ter se dedicado a descrever uma estátua³. A partir de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), afirma ter passado a descrever a pedra de que essa estátua é feita. Ele ainda revela que só tornou-se consciente dessa transição ao terminar de escrever *Todos os Nomes*, fato que coloca em ainda maior evidência a centralidade da linguagem como tema para sua ficção.

Na altura em que lança essa reflexão ao público, Saramago (1998) mostra compreender sua literatura como uma contemplação silenciosa “do que chamamos vida, do que chamamos tempo, do que chamamos história, do que chamamos cultura, do que chamamos sociedade”. Torna-se, então, cada vez mais notória a sua preocupação com a forma como *chamamos* a realidade, uma vez que é a partir dela que estabelecemos nossa compreensão do real para poder agir sobre ele.

“O que é efetivamente aquilo a que chamamos democracia?”⁴ Com essa questão Saramago ilustrou como o sistema que nos rege mundialmente reduziu-nos à impotência, especialmente, por meio da linguagem. Segundo o escritor, faltava para a, então, geração atual a virtude do caráter espontâneo para organizar as vontades e se rebelar. Isso, porque a ideologia dominante elegeu o pensamento humanista liberal como o único possível para reger nosso sistema de poder, além de ter obscuramente nos convencido de que vivemos em um regime que pode ser chamado de democracia. Assim a própria realidade se torna refém dos desencontros entre os nomes pelos quais se convencionou chamar as coisas, e seus significados.

A partir desses pressupostos, *Todos os Nomes* nos surge como uma alegoria para a ação humana de dar nomes às coisas e aos seres, na tentativa de dar ordem ao caos, ao mesmo tempo que ilustra a condição em que o nome, apesar de inerente à questão da identidade e do significado, não basta para a construção de sentido e a pressuposição da verdade. Faz-se, então, necessária uma constante atividade de registros e sua posterior classificação conforme

³ “A Estátua e a Pedra”, José Saramago, 1998.

⁴ *Roda Viva*, TV Cultura (Brasil), 2003.

uma organização hierárquica, haja vista a estrutura da Conservatória Geral do Registo Civil da qual o protagonista, Sr. José, é empregado:

A disposição dos lugares na sala acata naturalmente as precedências hierárquicas, mas sendo, como se esperaria, harmoniosa deste ponto de vista, também o é do ponto de vista geométrico, o que serve para provar que não existe nenhuma insanável contradição entre estética e autoridade. 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 edifício, há uma linha de quatro mesas. Estas pertencem aos oficiais. A seguir a eles vêm-se os subchefes, e estes são dois. Finalmente, isolado, sozinho, como tinha de ser, o conservador, a quem chamam chefe no trato quotidiano (SARAMAGO, 1997, p.11).

Esta monumental instituição é o primeiro elemento a ser apresentado pela narrativa e a geometria pela qual o espaço e a divisão de trabalho são descritos versa sobre a importância dos lugares onde a palavra é registrada/proferida/arquivada para a significação da realidade, bem como sobre a preponderância da teatralização do poder, mediante as relações hierárquicas, para que os significados sejam legitimados.

A questão da significação e da legitimação da realidade traz a análise pretendida para o âmbito da pós-modernidade. Nesse sentido, *Todos os Nomes* se nos apresenta como uma alegoria da própria condição pós-moderna, porquanto narra a trajetória de um indivíduo que vive num mundo marcado pelo rígido e hierárquico respeito à ordem da qual se torna transgressor.

Esta trajetória consiste, portanto, no percurso de (re)conhecimento do Sr. José ao perceber que não depende mais de tal ordem para construir os sentidos acerca da própria identidade e da sua relação com os demais. Uma possível representação da crise de legitimação das grandes narrativas da qual falava o filósofo Jean-François Lyotard (2000). Contudo, não se trata de uma narrativa sobre a conquista da autonomia humana, constitui-se, de acordo com Arnaut (2002), numa saga pautada pelas dúvidas do homem quanto ao seu estatuto ontológico e epistemológico, e provavelmente por isso, a alegoria mais recorrente deste romance seja a do labirinto como indício de uma condição em que vários caminhos são possíveis.

É importante observar que Saramago aborda esta gama de dúvidas ao construir uma ambientação arquitetada para armazenar o maior número possível de certezas: a Conservatória, edificada para arquivar todos os nomes. Por meio dessa contraditória justaposição, o autor estaria fazendo uma espécie de prognóstico em meio à névoa de

incertezas, ou melhor, em meio a cegueira por excesso de luzes que acometera o homem em fim de século.

Levando isto em consideração, contemplemos a figura do protagonista, Sr. José, pela perspectiva de Perrone-Moisés:

Um nome próprio muito comum e uma vida sem história: “na sua insignificante vida até o bom e o mau haviam sido raridade “ (p.36). Cumpridor exemplar das suas funções, o Sr. José cultiva o *hobby* inocente de colecionar recortes sobre pessoas famosas: aquelas que têm nomes conhecidos e vidas interessantes. Como as informações são necessariamente imprecisas e infinitas, resolve torná-las mais completas e fiáveis com a ajuda dos papéis da Conservatória (1999, p. 430).

Nesse breve retrato do Sr. José, a crítica brasileira fornece uma chave que abre a leitura à exploração das alegorias que remetem à condição pós-moderna como estágio de efemeridade, descontinuidade e caos da cultura ocidental por efeito de uma era que é constituída por informações, justamente, imprecisas e infinitas.

Em suma, *Todos os Nomes* narra o percurso da procura do Sr. José por uma mulher desconhecida cujo registro vem parar por acaso entre os verbetes de pessoas famosas que secretamente emprestava da Conservatória, na qual trabalhava como auxiliar de escrita, para preencher a sua coleção de recortes. Sem motivo aparente, uma vez que não a conhecia de parte nenhuma, o Sr. José fica obcecado em descobrir o quanto mais pode sobre esta mulher, e portanto, lança-se numa busca inusitada que desencadeia um bom número de episódios insólitos.

Por meio da figuração deste personagem vazio e solitário, Saramago coloca em perspectiva os efeitos que a proliferação de informações causa sobre a contemporaneidade, que, mormente, consistem em uma oscilação da linguagem entre o poder e a incapacidade de produção de sentido. Por um lado, as palavras dão poder ao Sr. José quando ele falsifica uma credencial da Conservatória para eventualmente ter que explicar a alguma pessoa próxima da mulher desconhecida o motivo da sua busca, que evidentemente, também seria falso. Por outro lado, todos os nomes arquivados na Conservatória eram incapazes de equivaler-se ao real, tal como o verbete da mulher desconhecida não era o suficiente para sanar a curiosidade do Sr. José.

Seja poder, ou seja incapacidade, o que vemos é uma linguagem resultante de um número muito maior de significantes do que de significados. É certo, portanto, o que Carlos Fuentes (2003) afirma fundamentando-se em Baudrillard: ocorre a explosão da informação junto com a implosão de significado. Por isso, concordamos com o escritor brasileiro

Cristovão Tezza (2006) quando afirma que há um toque de ficção em tudo que se escreve, tudo que se registra, e por isso todas as escritas têm em comum a natureza do simulacro.

Somando esta característica da escrita ao fato da deslegitimação das grandes narrativas, percebemos que, sem uma ordem externa a determinar o que é ou não verdade, a construção de sentido e a pressuposição de verdade fica inteiramente a cargo do sujeito, que significa o real conforme a sua visão dele. Evidentemente, isso gerou uma contemporaneidade fragmentada e caótica e ocasionou o abandono à importância da procura da verdade. Assume-se por verdadeiro o que melhor compraz à percepção do sujeito. Isso define a condição que, segundo críticos como o jornalista britânico Matthew D’Ancona e o psicanalista brasileiro Christian Dunker, surgiu por um caminho pavimentado pelo pós-modernismo e, oportunamente, foi designada por pós-verdade.

Pós-verdade resulta, portanto, conforme apontamentos de D’Ancona (2017), de uma constatação que a realidade é elusiva e as perspectivas que indivíduos e grupos têm dela são tão divergentes que não é mais compensador falar ou procurar uma verdade. Nesse sentido, o mais pertinente em relação à realidade é fazer escolhas, muito mais do que avaliar evidências.

É esta condição que Saramago parece alegorizar quando nos apresenta o episódio em que o Sr. José, já ciente da morte da mulher desconhecida, procura pela sua lápide no Cemitério Geral. Ao descobrir que as placas das sepulturas eram trocadas de lugar diariamente por um incomum pastor de ovelhas, o Sr. José se conforma em encerrar a sua procura e apenas escolher uma qualquer entre as sepulturas para identificar pelo número da mulher desconhecida.

Nesse sentido, esta análise pretende afirmar que, em *Todos os Nomes*, Saramago faz um prenúncio do que viria a seguir ao fim do século, fundamentando-se no fato de que constrói toda uma narrativa centrada na questão da linguagem, na procura da verdade e, inclusive, enseja a noção de pós-verdade, ainda que o termo só tenha ganho uma definição oficial em 2016, quase 20 anos após a publicação do romance.

Se essa é uma leitura pertinente deste romance de José Saramago é o que pretendemos responder por meio da análise literária, que consistirá numa leitura com o propósito de identificar e explorar as alegorias que o autor constrói para abordar a questão da linguagem e o desnorte ontológico e epistemológico que suas subversões podem provocar dentro do problema da representação do real pela escrita. A obra estudada, evidentemente, será *Todos os Nomes*, entretanto o *corpus* de análise se apoiará, em alguns momentos, também nas outras obras da trilogia involuntária, *Ensaio sobre a Cegueira* e *A Caverna*.

Para tanto, este trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, faz-se um levantamento da fortuna crítica da obra de José Saramago com foco na inovação que implementa em sua escrita ficcional nos romances do final do século. Buscamos fontes que pudessem fundamentar as mudanças de estratégias narrativas e levar-nos a compreender como esse processo de autorrenovação incide sobre toda a sua obra, uma vez que esse procedimento parece uma constante ao longo da sua extensa e abundante carreira de escritor. A bibliografia fundamental dessa primeira parte é formada pelas obras de Maria Alzira Seixo e Horácio Costa, *Lugares da ficção em José Saramago* (1999) e *José Saramago: o período formativo* (1997), respectivamente, seguidas pela obra resultante da tese de doutoramento de Ana Paula Arnaut, *Post-modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu* (2002), uma vez que esta análise se situará na esfera do Pós-Modernismo. Carlos Reis traz grande contribuição para todo este trabalho com seus *Diálogos com José Saramago* (1998) e o nono volume da *História Crítica da Literatura Portuguesa* (2006). Além destes, o aporte teórico é composto, entre outros, por Isabel Pires de Lima (1999), Isabel Moutinho (1999) e Eduardo Lourenço (1992).

No segundo capítulo, ambientamos a análise no domínio do Pós-Modernismo e apresentamos os elementos e conceitos implicados na leitura proposta, justificando cada uma dessas escolhas. Os autores basilares desta segunda parte são: os filósofos Jean-François Lyotard (2000), Michel Foucault (2000), Jacques Derrida (1995) e Jean Baudrillard (1991), os historiadores Eric Hobsbawm (2001) e Hayden White (1994) e os críticos Linda Hutcheon (1991), Fredric Jameson (1991), Leyla Perrone-Moisés (2016) e Roland Barthes (1980), entre outros.

O terceiro e último capítulo será dedicado à análise, em que procuraremos identificar as alegorias de Saramago, suas intertextualidades, as influências de autores como Borges e Kafka e inclusive, a manifestação do fantástico quando estrategicamente a narrativa recorre ao plano do insólito e, para isso nos pautaremos por Remo Ceserani (2004).

Esta análise, para além de contribuir para o estudo das relações entre Literatura e Sociedade, trazendo para o campo da análise literária um tema com grande presença nas discussões políticas e filosóficas da atualidade, pretende colaborar com a área dos estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea.

1 SUBVERSÃO DA CONTEMPORANEIDADE EM JOSÉ SARAMAGO

Não esqueçamos, porém, que assim como as verdades puras não existem, também as puras falsidades não podem existir. Porque se é certo que toda a verdade leva consigo, inevitavelmente, uma parcela de falsidade, que mais não seja por insuficiência expressiva das palavras usadas, também certo é que nenhuma falsidade chegará a ser tão radical que não veicule, mesmo contra as intenções do embusteiro, uma parcela de verdade. Nesse caso, a mentira poderia conter, por exemplo, duas verdades: a sua própria, elementar, isto é, a verdade da sua própria contradição (a verdade encontra-se oculta nas próprias palavras que a negam...), e uma outra verdade, aquela de que acabou por tornar-se veículo, comporte ou não essa nova verdade, por sua vez, uma parcela de mentira.

De fingimentos de verdade e de verdades de fingimento se fazem, pois, as histórias.
José Saramago

O arquiestudado conjunto da obra de José Saramago ainda é uma área de investigação interminável que pode ser explorada em vários campos, especialmente, quando os acontecimentos do mundo repercutem elementos que tão bem soube ilustrar pela ficção, dos quais, inclusive, fez prenúncios, se considerarmos a leitura de determinadas obras no atual momento da contemporaneidade.

A grande aflição que o atingia como homem, escritor e intelectual era aquela que considerava ser a questão central da espécie humana: a questão do poder. Amparados por teóricos como Horácio Costa (1997), que estudou o período de desenvolvimento inicial como escritor, poderíamos dizer que Saramago dedica toda sua obra em prosa à questão do poder no domínio político, econômico e na linguagem, embora sua poesia e teatro também tragam desenvolvimentos dessa tônica. Nesse sentido, o escritor português é reconhecido, inclusive, pelo crítico Harold Bloom (2002)⁵ como um homem livre que usa todos os seus livros para exaltar a liberdade, retratando as terríveis alternativas que a ela se apresentaram na sociedade.

Diante disso, este estudo se concentra na sua ficção romanesca da fase que o autor inaugura ao final do século XX, caminhando para a virada do milênio. Obras que, à altura da publicação, Saramago caracterizou, em várias entrevistas, como muito mais políticas do que tudo que já escrevera. Associamos essa afirmação do autor à identificação de uma temática bem mais centrada na linguagem como instrumento de acesso ao real do que na revisitação às fontes históricas como meio de acesso ao passado. Isso acontece nos seus últimos três romances do século XX: *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), *Todos os Nomes* (1997) e *A Caverna* (2000).

⁵ *The varieties of José Saramago* (2002), Harold Bloom.

Essa fase é aquela em que Saramago percebe que algo tinha encerrado na sua vida de escritor e, portanto, deixa de descrever a estátua para passar ao interior da pedra. Ou seja, quando deixa de centralizar sua ficção na temática histórica, passa a se concentrar na linguagem de que ela é feita. Assim, o foco de seus romances “não é já mais a descrição da estátua, mas uma tentativa de entrar na pedra que é como quem diz entrar no mais profundo de nós” (SARAMAGO, 1998).

Por isso, tanto mais política se torna a sua obra à medida que o pensamento social e humanista do autor se aprofunda sobre a capacidade, e também necessidade como ele mesmo reconhece, de dar nomes ao real, atribuindo-lhe sentidos por meio da linguagem, a qual é moldada para constituir a História tal como a pedra é esculpida para construir a estátua. A apreensão do real como requisito para o homem agir em sociedade passa a ganhar centralidade de seus enredos.

É só a partir de *Todos os Nomes* (1997) que Saramago se torna consciente do seu próprio processo de renovação, no ponto onde vê sua escrita alcançar o final de uma rua e chegar a uma esquina, onde teve que seguir para outro lado, segundo o que o próprio autor declarou no programa *Roda Viva*, da TV Cultura, em 2003. Este impulso de inovação, embora mais acentuado nas obras citadas, está presente em toda a progressão do trabalho do escritor. Interessa, portanto, identificar as coordenadas temáticas, ideológicas e estéticas que o levaram a esse caminho.

1.1 A polivalência do Saramago cronista reelaborada nos romances finiseculares

A percepção que faz o indivíduo mais fraco se rebelar e se revelar contra a tradição dos mais fortes, visto que a grande questão de Saramago é a questão do poder, é uma temática recorrente ao longo de toda sua obra. Já no seu primeiro romance, *Terra do Pecado* (1947), com apenas 25 anos, o escritor apresenta o drama da viúva Maria Leonor que, ao tentar superar o trauma da viuvez, lança-se numa trilha de exploração de seus desejos carnisais. Saramago expõe a vulnerabilidade dessa primeira protagonista em duas vias: a da falta de um marido em uma sociedade fortemente patriarcal e a do conflito entre as suas vontades e os valores de uma nação profundamente católica. Apesar de Saramago ter chamado esse romance de “o livro da inexperiência vital”, por ser “aquilo” que resultou “do seguimento de leituras mal arrumadas e mal organizadas” (REIS, 1998, p.10), já ali dava sinais de sua

vocação para uma literatura que assume a perspectiva dos mais fracos na qual prevalece a subversão dos sistemas de valores que formam as nossas mentalidades.

Embora Saramago não contabilize esse primeiro romance na sua bibliografia, sua produção literária já apresenta uma regularidade impressionante desde a primeira fase, como constata Maria Alzira Seixo (1999) ao levantar “O essencial sobre José Saramago”, importante obra de sua fortuna crítica do escritor português que reconhece no autor uma intervenção política e social rigorosa e afirmativa feita de fidelidades críticas e de corajosa determinação, desenvolvendo já nos primeiros textos o timbre de afirmações incisivas e corretivas que lhe é peculiar.

Entretanto, esta capacidade não se limita ao gênero do romance, uma vez que na fase inicial da sua produção, Saramago se dedica a explorar os mais diversos terrenos de expressão literária, compondo textos com uma linguagem própria, fruto de grande experimentação, nos quais já imprime a cumplicidade com o leitor, marca que será dominante em toda a sua obra.

Do percurso pela poesia, teatro, textos experimentais, escritos políticos e crônicas, Seixo atribui a primeira notoriedade que Saramago ganha como escritor às crônicas que escreveu entre finais de 1960 e meados de 1970, nomeadamente, os textos que publicou no vespertino *A Capital* de 1968 a 1969, no *Jornal do Fundão* em 1971 e 1972, e as posteriores coletâneas *Deste mundo e do outro* (1971), *A bagagem do viajante* (1973), *As opiniões que o DL teve* (1974) e *Os Apontamentos* (1976).

Ao contemplar o Saramago cronista, Seixo enaltece sua capacidade de produção regular para:

[...] um texto curto, de inspiração imediata e não necessariamente aprofundada, de diálogo com o quotidiano ocasional, mas que, por outro lado, por isso mesmo exige grande capacidade de medida e de concentração, possibilidade de resposta a estímulos nem sempre muito relevantes e uma relação com o tempo (e isto parece-nos fundamental) que coloca o sujeito da escrita numa posição polivalente de quem capta a vibração do momento que passa, prolongando as suas ressonâncias pela fundura de um passado que o promove em sabedoria refletida e pelo projeto de um futuro que o texto pressupõe em ação transformadora, de aperfeiçoamento eficaz (1999, p. 16).

Nessa síntese das habilidades para prosa que Seixo identifica nas crônicas de Saramago, já é possível vislumbrar várias das características fundamentais de toda a sua escrita, sobretudo dos seus romances. Considerando o romance como o principal destino de todo seu longo e sólido projeto literário, suas crônicas podem ser entendidas como um estágio crucial de treino para o romancista que viria a ser. Sua fortuna crítica fundamenta e reitera essa afirmação: Seixo vê as crônicas como um treino acentuado dos recursos estilísticos que

apresentaria mais tarde com tanto rigor, a saber, o desenvolvimento do tempo, do sujeito, da palavra, entremeados por coerências, contradições e divagações de seu pensamento humanista acerca daquilo que “nos faz ser como os outros e dos outros nos diferencia” (1999, p. 18), numa consubstanciação das suas estratégias diegéticas para representar as relações de identidade e alteridade que se estabelecem entre os seres humanos.

Importa falar sobre as crônicas não só por causa da sua relevância na constituição geral do romancista José Saramago, mas, principalmente, porque encontramos nesses textos componentes que o escritor vem a desenvolver, especialmente, na fase finissecular da sua prosa ficcional.

É evidente que a exploração de fontes históricas por novos vieses, como procede já na fase de seus mais famosos romances como *Memorial do Convento* (1982) e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), que provavelmente é também aquilo que mais particulariza sua obra perante um público global e pelo favor da crítica especializada, deriva dos seus anos de ofício jornalístico. Isso explica a sua destreza em capturar o fato não para depurá-lo à procura de uma absoluta verdade, mas para colocá-lo sob nova iluminação a fim de trazer à luz uma pluralidade de verdades. Contudo, o estabelecimento de nexos diretos entre a realidade circundante do escritor e a subjetividade do sujeito da escrita também pode ser associado à verve jornalística que desenvolveu durante os dois anos em que foi editorialista do *Jornal de Lisboa* a partir de 1971, e os meses em que foi diretor adjunto do *Diário de Notícias* em 1975. É esse último traço que pratica a sublimação em suas crônicas, dando origem a uma escrita que, embora iniciada pela captura da efemeridade e da fragmentação do relato factual, não se atém à aparente concretude do fato. O que nas palavras do professor Saulo Gomes Thimóteo, explica-se:

[...] no sentido de revelar uma constante dualidade, lembrando-se do eterno no efêmero e da profundidade vislumbrada no trivial. Isso, conforme aponta Maria Alzira Seixo, anuncia-se desde os títulos das duas primeiras coletâneas, ambos sugerindo a noção de passagem e de um caminho que se bipolariza. Em *Deste Mundo e do Outro*, vê-se a indicação de uma interação entre um plano real (perceptível, visível) e um “outro” (presentido, sugerido) (2016, p. 42).

Por isso, embora trate de fragmentos factuais do cotidiano, nas crônicas, o escritor se dedica muito mais a expor o sujeito da escrita pelos seus raciocínios e tensões. Dessa forma, orienta o leitor pelas efabulações que faz dos temas abordados até as considerações moralísticas que desencadeiam suas conclusões, essas que nunca culminam em um sentido fechado, mas sempre na abertura a todos os possíveis.

É esse traço que retoma para desenvolver com uma tonalidade épica e particularmente distópica a partir de *Ensaio sobre a cegueira* (1995). Então, ao prolongar-se o que praticava mais sucintamente na crônica, intensifica-se também o seu caráter crítico, reflexivo, satírico ou moralista. Quando seu núcleo temático deixa de ser determinado fato histórico para envolver a circunstancialidade do presente, captada de estratos do mundo circundante, é que sua obra se torna mais política, pois pode levar o leitor para além do repensar o passado ou entender o presente e agir sobre o momento em que vive.

Este, sem dúvida, é um dos efeitos das últimas fases dos romances de Saramago: o sobressalto de uma narrativa que, ao mesmo tempo em que se apresenta por uma linguagem realista, envolvendo o leitor no característico discurso que remete à oralidade, desloca o interlocutor com uma enunciação que não se situa em nenhuma linha cronológica para além da que é particular à narração, também não se delimita em nenhum espaço geográfico e, frequentemente, não dá nomes a seus personagens. Ouseja, esta fase, em que Saramago remete a passos do projeto que iniciara com as crônicas, abre em sua ficção à consideração prismática de várias cenas possíveis. O sentido de alerta que se acende no leitor é despertado pela possibilidade de algumas dessas cenas fazerem parte da sua própria realidade, visto que, inspirados pelas crônicas, os textos se originam a partir de dados apreensíveis no cotidiano que podem pertencer a qualquer indivíduo.

Outro fato que assinala a importância das crônicas na formação do romancista é que por meio delas José Saramago amadureceu como escritor. Horácio Costa (1997) analisa o período formativo do autor português e constata que a contemporaneidade da literatura é feita de autores fragmentados que exigem uma análise total das suas partes componentes para a compreensão profunda da natureza de suas obras, em que os fragmentos ditos menores incidem poderosamente na formação dos maiores. São considerados fragmentos aqueles textos em que o grande público e a própria crítica só voltaram a atenção após a consolidação do autor no sistema literário ocidental por meio de seus romances mais famosos.

Diferentemente dos escritores que parecem ter vindo ao mundo no século XIX incumbidos desde o início das suas carreiras da publicação de grandes obras já aos 20 ou 30 anos, a exemplo de Balzac, Dickens e Alencar, citados por Costa, o século XX formou escritores que amadurecem lentamente e chegam ao romance por meio de uma vasta gama de gêneros, dentre eles, José Saramago, que chega ao que Costa chama de linha de fogo da literatura portuguesa já sexagenário.

Horácio Costa (1997) divide sua produção desde *Terra do Pecado* até *O evangelho segundo Jesus Cristo* em duas fases: a primeira engloba os mais diversos terrenos de

expressão literária a que se dedicou a explorar, desde a tentativa de romance pela qual Saramago primeiro visita o mundo da escrita, até a coletânea de contos *Objeto Quase* (1978). E a segunda se atém à publicação de um conjunto de romances que, segundo Costa, afirmou o escritor como um dos nomes mais importantes da literatura escrita em português em ambos os lados do Atlântico a partir da segunda metade do século XX. Esta se inicia com *Levantado do Chão* (1980), obra na qual Saramago se levanta como um autor completo com linguagem e estilo reconhecível, e que seria, então, a obra divisora de águas da sua produção.

A essas duas fases, poderíamos acrescentar uma terceira, a que começa com *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e comporta o objeto de estudo deste trabalho, *Todos os Nomes* (1997) e *A Caverna* (2000). Seria, portanto, a fase de pessimismo de final de século e mais ainda de final de milênio, que tem como mais significativo o fato de que, nesse período, o autor inaugura um ciclo no qual abandona a estátua, como já abordado, e passa a se interessar muito mais pela pedra de que se faz a estátua, isto é, passa do registro histórico, que é concreto, à matéria humana da qual ele é feito, que é fluida.

É válido observar que entre a sua primeira tentativa de romance, *Terra do Pecado* (1947), e a segunda: *Manual de Pintura e Caligrafia* (1978), passam-se mais de 30 anos. Seu processo de formação é realmente longo, mas conclui um projeto literário sólido e de largo alcance do qual as crônicas, conforme depreende Carlos Reis de seus *Diálogos com José Saramago* (1998), fizeram parte de um “estádio decisivo, simultaneamente de criação literária e de reflexão meta-artística” (p. 11). Isso porque as crônicas, pela confluência que permitem entre a realidade circunstancial e o mergulho na subjetividade do escritor, deram ao autor a liberdade para transitar no interstício entre real e imaginário já nos antecedentes das grandes obras nas quais realiza esse exercício com maestria.

Possivelmente, dessas incursões surgiu o enorme interesse que Saramago tem pelo tema da escrita por si só. Frequentemente, os seus textos nos levam a encontrar um escritor debruçado sobre os problemas da escrita narrativa. O mais razoável dos motivos para o encanto de Saramago com a escrita a ponto de tantas vezes colocá-la no centro de suas temáticas é que para ele a escrita é o tempo necessário para se acabar um homem e começar outro. Diante disso, constatamos que seu plano de ficção é todo estruturado pela forma como representa o poder transformador da escrita e tem como componentes fundamentais: a verdade, a invenção, o tempo, a viagem, o conhecimento e a alteridade.

Para explicar os recursos desenvolvidos pelo autor em suas crônicas e sua relevância para a obra romanesca que constituiu, Carlos Reis vai mais adiante e infere que Eça de Queirós não seria o ficcionista que foi se não tivesse escrito incontáveis crônicas. Levando

isso em consideração, pergunta a Saramago em que medida a crônica foi um fundamento para seu discurso como ficcionista. A isto, o escritor simplesmente responde que as crônicas não partem de ímpetos interiores aos escritores e sim de iniciativas externas de jornais e revistas que oferecem a oportunidade de colaboração. Tendo aproveitado muitas dessas oportunidades, o autor declara sobre suas próprias crônicas: “há que lê-las, porque está lá tudo [...] menos o romancista que vim a ser” (1998, p.37). Em seguida, esclarece que este “tudo” refere-se às preocupações da pessoa que o autor é, independentemente de méritos estéticos, e por essa asserção nos certificamos que pelas crônicas podemos aceder ao que inquietava a pessoa de Saramago, para entender melhor o seu processo de maturação até chegar a uma modelação estética que torna as suas preocupações em fontes inesgotáveis de sentido.

Mais tarde, Ana Paula Arnaut (2002) constata que Saramago usa das suas preocupações para praticar a irreverência e a subversão aos próprios sistemas que permitem expressá-las, a saber, o discurso literário, o discurso histórico, o conhecimento da realidade. Assim, o tecido literário-ficcional que produz é percorrido pela dramatização das suas preocupações em que as realidades que se refletem são múltiplas e diversas.

Se a partir da primeira notoriedade atestada por Seixo nas crônicas, Saramago viera a se tornar uma figura literária cada vez maior, não seria impróprio declarar que os elementos que lhe conferiram distinção na literatura portuguesa e internacional emergiram do seu exercício da crônica. E quando Saramago disse que nelas estava tudo menos o romancista que viria a ser, possivelmente, fazia alusão ao fato de que lá estavam todas as suas inquietações, mas ainda faltava o seu modo de abordagem sinuoso, indireto, alegórico, pelo qual é capaz de invocar o maravilhoso e o sagrado na incompletude do cotidiano.

Pela influência do exercício da crônica em toda sua produção ficcional, Seixo ainda divide suas publicações de crônicas em duas partes: na primeira, estão aquelas que designa por jornalísticas: *Deste Mundo e do Outro* (1971) e *A Bagagem do Viajante* (1973), e na segunda, aquelas que classifica como editorialistas: *As opiniões que o DL teve* (1974) e *Os apontamentos* (1976). Nas primeiras, Seixo identifica um impulso maior em atender aos apelos do cotidiano, e uma relação direta com a literatura que abre mais o texto à capacidade de preencher a banalidade da vida comum com experimentação poética. Nas demais, é patente o valor da opinião, porém de uma opinião que não era só a de Saramago, mas da instituição e dos leitores a que representava enquanto exercia seus ofícios de editor e diretor, então, por isso mesmo uma opinião que se pretendia genérica e coletiva.

O valor cultural dessas crônicas é grande, porque sua produção se dá concomitantemente ao processo revolucionário que levou ao 25 de abril. Por meio dessas

publicações, o escritor pôde assumir a posição de militância intelectual diante da condição humana a que a nação portuguesa foi submetida. A ressonância de sua atividade literária no pós-25 de abril teve grande peso no processo democrático, no qual Seixo enfatiza que Saramago foi figura central, por isso suas produções deste período “constituem documentos de grande importância para a história da cultura contemporânea, ponto de vista de um grande escritor sobre o tempo que ele ajudou a formular” (1999, p.18).

À luz das teorizações de Maria Alzira Seixo, dedicamos o essencial da nossa atenção no tocante às crônicas ao setor de escritos que compõem *Deste Mundo e do Outro* e *A Bagagem do Viajante*, pois neles, manifestamente, o autor, já com a atitude dominante do seu estilo - cepticismo radical no limite do desengano entretecido por um ilimitado entusiasmo na capacidade de construção humana e a frase tensa que não se fecha completamente à irrupção lírica - faz da literatura a via para o deslocamento entre real e imaginário.

Horácio Costa destacou que várias dessas crônicas prefiguram com exatidão situações ficcionais que mais tarde seriam desenvolvidas nos romances. São a decorrência das preocupações, que como já vimos o próprio autor afirmar, são as da pessoa que era, e que Maria Alzira Seixo identifica como recorrentes e fundamentais em toda a sua obra. Notadamente, como exposto por Isabel Moutinho (1999), a do conhecimento, num duplo sentido: o conhecimento de si mesmo, entrelaçado com o conhecimento do mundo em volta, e a da ação, por convicção própria e herança do neorealismo. Expressadas essas preocupações à época da qual já fizemos referência, vemos o despertar de uma verve literária que é estimulada pela crítica social e política e conhecemos um escritor que desde suas primeiras projeções, corajosamente, assume o gesto das intervenções possíveis.

Para ilustrar as relações entre as crônicas e o restante da obra de Saramago, que resultaram num conjunto de temas, cenários e técnicas narrativas que hoje são reconhecidos como selos do autor, Moutinho prossegue:

A importância de "Travessa de André Valente" (*Deste Mundo e do Outro*, p. 73-5) foi já realçada por Horácio Costa "por prefigurar com muita exactidão a situação ficcional que anos mais tarde seria desenvolvida em *O ano da Morte de Ricardo Reis*. Em "Três Horas da Madrugada" julgamos encontrar o embrião da cidade empestada de *Ensaio sobre a Cegueira*: este "dormitório de um milhão de almas, longa enfermaria ou camarata multiplicada até ao infinito por um efeito de espelhos" (ibid., p. 77-8). Do mesmo modo, "Os Animais Doidos de Cólera" parece-nos do princípio ao fim a prefiguração da epidemia do mal-branco que conheceremos trinta anos mais tarde. Em "As Memórias Alheias" o cronista afirma ter desistido de uma obsessão que o fazia sentir-se afogado numa irreprimível onda, [...] obsidiado, tomado de ideia fixa, murmurando nomes, datas lugares (*A Bagagem do Viajante*, p. 152), obsessão essa que anuncia a do funcionário da Conservatória do Registo Civil em *Todos os nomes* (MOUTINHO, 1999, p. 8).

Dentre outras conexões que Moutinho encontra ao longo do desenvolvimento literário de Saramago, há que ser apontado que na primeira crônica de *Deste Mundo e do Outro*, “A Cidade”, há um lugar chamado Cidade de José, onde tudo é apresentado de forma indeterminada, porém, convictamente delineados os temas que aborda, como a imensidade do esforço humano individualizado no personagem de José. Uma evidência autobiográfica claramente é lançada ao leitor, contudo, o que chama mesmo a atenção é que quase 30 anos a seguir àquele texto, no romance *Todos os Nomes* (1997), o autor volta a uma cidade indeterminada e nos apresenta a um Senhor José cuja insólita trajetória, na qual nos concentraremos mais adiante, constitui uma crônica do imenso esforço humano na busca do outro para ter acesso ao sentido de si mesmo, mas agora apresentada com todo o empenhamento estético de que sua evolução na escrita literária o encarregou.

Essas correspondências entre o tom conversacional da crônica e a ficção que emerge deste intenso exercício, além de comprovar a solidez e a coesão do projeto literário de Saramago, revelam um autor que entende a escrita como ponte que permite transitar entre o tempo da enunciação e vários outros, sendo estes o presente, o passado ou o futuro. Um olhar para o conjunto da sua obra basta para que se reconheça que não há coincidências nas suas escolhas composicionais. Saramago bem sabia que ao chamar Sr. José ao protagonista do seu romance finissecular, quando podia escolher qualquer um de *Todos os Nomes* que existem, evocaria o personagem José que fizera a breve passagem pelas crônicas, e também o José que ele próprio havia sido e, quem sabe, ainda era.

Ele não apenas reconhecia, mas era um sacerdote do poder das palavras. Na crônica “As Palavras”, enumera a sua onipotência: “As palavras aconselham, sugerem, insinuem, ordenam, impõem, segregam, eliminam” (SARAMAGO, 1971, p. 55). O autor é ciente também de que esse poder só se dá a partir do sentido, e especificamente, neste âmbito, que a escrita se revela como elo entre o que a palavra profere e o que ela designa - a quantos Josés remete cada vez que pronuncia o nome do(s) seu(s) personagem(ns)? - Assim, a uma maneira bem contemporânea de conceber o real e o imaginário, compreende que tudo o que constitui consciência são textos cujo sentido é sempre construído a partir da interiorização do passado, haja vista que o presente, quando envolto pela escrita, também já se constitui passado.

Por isso, Saramago admite que seria incapaz de escrever sem a participação da sua própria memória, afinal esta propriedade, como texto, é o que viabiliza o trânsito entre mundos e confere sentido àquilo que narra. Sem ela, não seria possível o autor viver no século XX, falar de coisas que se passaram em séculos passados e extrair delas significado.

Inclusive, porque, para aceder a lugares distantes no tempo, seja a um passado remoto ou a um futuro distópico, o sujeito da escrita precisa usar o corpus adquirido na sua realidade imediata. Assim, a escrita não apenas edifica a ponte para o deslocamento a outros mundos, mas tem o poder para criar estes mundos alternativos.

No caso da ficção saramaguiana, percebemos que o romance herda da crônica a interdependência do factual para realizar o deslocamento a outro lugar do tempo que não coincide com o presente da enunciação. É justamente nesse aspecto que maior se verifica a incidência, no novo ciclo de romances que inicia em *Ensaio sobre a Cegueira*, das componentes que Saramago desenvolveu nas crônicas.

Atentemos à crônica pela lente de análise de Isabel Moutinho. Dada a sua brevidade, as crônicas apresentam uma linguagem mais enxuta que elabora alegorias e a:

[...] capacidade de extrair dos incidentes do real cotidiano os significados latentes a que o seu olhar perscrutante dá sentido, transformando-os em páginas de sempre renovada beleza. Nas crônicas assume um gesto de intervenção; nelas abre novos caminhos à prosa portuguesa com o seu original modo pós-modernista de pensar e escrever; nelas exercita uma voz que é já pessoalíssima, ora terna, ora inquisidora, ora crítica e irônica, sempre problematizadora. É na crônica que ensaia a temática e os procedimentos estilísticos que desabrocharão plenamente na prosa de grande fôlego - o romance da sua consagração (MOUTINHO, 1999, p. 90).

Ademais, os principais débitos que o gênero privilegiado de Saramago tem com as crônicas, conforme análises de Maria Alzira Seixo e Horácio Costa, verificam-se na necessidade da presença de um narrador que repõe a sua condição humana e adquire a mescla de um saber cultural transcendentalizado, acompanhando sucessos e personagens na indissociável atitude de uma ironia terna, de um sarcasmo amigável. Um narrador que encontra sua inspiração no senso comum e por isso acaba por estabelecer encadeamento semântico com as referências do imediato, assim faz prevalecer a ambientação urbana, uma vez que a cidade é entidade partilhada de todos os defeitos orgânicos ou funcionais de seus habitantes. Tópicos cujo desenvolvimento, neste estudo, será proporcionado pela análise literária.

Esse aspecto ganha relevo na tríade de obras da virada do século, notadamente, pelo fato de que o tempo dessas narrativas é um presente vagamente definido, enquanto o espaço é descrito com um empenho que dá vista à importância que a ambientação urbana adquire nesta fase, culminando em descrições feitas com um rigor que beira o insólito. A exemplo da apresentação inicial da Conservatória do Registo Civil em *Todos os Nomes*:

[...] é merecedor de todos os louvores o espírito de previsão dos arquitectos históricos que projectaram a Conservatória Geral do Registo Civil, propondo e defendendo, contra as opiniões conservadoras de certos espíritos tacanhos voltados para o passado, a instalação das cinco gigantescas armações de estantes que se erguem até ao tecto por trás dos funcionários, mais recuado o topo da estante do centro, que quase toca no cadeirão do conservador, mais chegados ao balcão os topos das estantes laterais extremas, ficando as outras duas, por assim dizer, a meio caminho (SARAMAGO, 1997, p.14).

Nesta construção sobre-humanamente grandiosa parecem caber os arquivos de mortos e vivos do mundo inteiro. Assim é apreendida a sensação de um universo alienado e alienante pelo excesso do burocratismo de quem exerce o poder, além das excessivas competências que ficam à cargo de coisas na atualidade. Nesse contexto, é possível visualizar a intratextualidade no universo saramaguiano. Em “Coisas”, conto da coletânea *Objeto Quase* (1978), a trama se desenvolve a partir de equipamentos - móveis, utensílios domésticos, aparelhos elétricos - que criam vida própria e somem, deixando os seres humanos, seus usuários, desorientados. O interesse pela sublimada descrição de instrumentos, lugares, objetos, também merece ser observado pela análise.

Entretanto, em romances como esse, a preferência pelo tempo presente, embora indeterminado, apenas inferido pela descrição de lugares e situações que mais se assemelham com a atualidade do que com já distantes épocas históricas, também é herança da crônica. Aparentemente, faz isso para que possa desenrolar pela duração prolongada do romance a complexa relação entre homem e tempo, construindo narrativas sobre seres que se perdem e se lançam à busca de sentido e de si mesmo. A indefinição do tempo é paralela à indecisão de caminhos interpretativos num plano enunciativo tecido por comentários, apreciações, apartes irônicos que, no horizonte da sua duração, revela uma intenção fantástica, com índole profética, como podemos inferir a partir do excerto da descrição da conservatória apresentado acima.

É especialmente este aspecto que nos interessa explorar em *Todos os Nomes*, no qual Saramago parte de uma escrita em maior consonância com as crônicas, uma linguagem mais enxuta, uma atmosfera mais realista, um cotidiano mais banal, uma personagem mais vulgar, para lançar-se por episódios que podem ser situados no insólito, justamente, para ocasionar uma oscilação tanto maior entre o aparente realismo e um plano insólito que emerge de forma quase como irreal. Desta fundamental convergência “deste mundo e do outro”, Seixo esquadrinha

[...] o tom sentencioso e a tendência moralizante (ou, pelo menos, judicativa) que irão persistir na sua restante obra; de algumas das melhores páginas dessa sua

importante actividade de cronista, assim como da experiência lírica, traz ele também um veio poético, essencialmente expresso pelos processos metafórico e alusivo, que lhe comunicam uma funda capacidade evocativa; mas o seu mais importante sentido situa-se, a nosso ver, no esforço de transposição que pela primeira vez José Saramago pratica em relação ao tratamento do mundo, que já não é aqui abordado enquanto circunstância efectiva mas como formulação poética liberal que, justamente por essa natureza poética, adquire uma significação humana, não só pela mensagem de conhecimento que se procura transmitir, mas também pela irradiação semântica multivalente que a criatividade verbal produz nos efeitos criados pela sua leitura. Assim, cria-se neste texto um mundo fantasmagórico [...] (1999, p.23,24).

Assim, a conclusão moralizante das crônicas continua a incidir no romance, porém, numa dimensão prolongada já que o caminho que leva até ela é mais sinuoso e com maiores obstáculos. Assim, as relações semânticas que estabelece com a realidade circundante são muito mais complexas. O recurso do autor para isso é, precisamente, usar do concretismo apreensível nos dados do cotidiano com um estilo imediato e direto para apontar a outras realidades, veiculando as mais insólitas e perturbantes contingências que podem atingir o humano, à maneira singular de autores como Franz Kafka.

1.2 Continuidades e rupturas nos romances de José Saramago

A poética de Saramago foi sempre a da subversão, o que parecia a ele a forma mais apropriada de colocar em xeque os sistemas de valores que constituíam a realidade. Sua ficção é repleta de imagens realistas, contudo, apresentadas numa arquitetura que culmina no encantamento ou estranhamento do leitor. Não à maneira freudiana, do familiar que se torna desconhecido, *unheimlich*, mas muito mais inclinado ao modo kafkiano de desequilibrar o mundo real em seus aspectos mais triviais.

O que ele faz é apresentar cenas com a crueza de um realismo que não se refreia em explorar a carnalidade e vileza humanas, para em seguida desvirtuar o eixo da ação com seu singular uso da linguagem. A obra que o colocou entre os maiores escritores da sua época, na maturidade dos seus 60 anos, exemplifica bem o seu modo. *Memorial do Convento* (1982), na sua primeiríssima cena, aborda a usual necessidade de um rei de perpetuar a sua dinastia, então, narra com realismo a ida de el-Rei D. João V ao quarto de sua esposa D. Maria Ana Josefa. Entretanto, já na primeira linha desvirtua o eixo da ação, apresentando-a sem a linearidade esperada, em que seu narrador, no habitual tom de superioridade, profetiza o ato de el-Rei. Logo a seguir, desvela mais uma vez a suntuosidade do dever real com a

vulgaridade dos ditos populares quando se refere ao ventre da rainha lembrando de que esta ainda “não emprenhou”.

Mais adiante, o narrador dá riqueza realística ao relato dos 600 operários a carregar a grande pedra destinada à varanda do pórtico do Convento de Mafra, monumento cuja edificação iniciou D. João V em nome da promessa que fizera caso fosse abençoado com um herdeiro. Por vales e ermos, subidas e declives, acompanha o sofrimento daqueles homens e das juntas de bois para carregar a enorme pedra, para, então, avistar sobre eles o próprio diabo não só a assistir àquela aflição, como a pasmar pela própria inocência de nunca ter infligido, ele mesmo, castigos dessa dureza no seu inferno.

Em vista dessa aparente familiaridade com os espaços da vida na corte e a proximidade em que coloca o leitor como espectador de momentos tão importantes da vida real, a trivialidade com que Saramago percorre ambientes tão distintos da vida humana aponta para a consciência de um autor que parece a tudo contemplar de cima, e que por isso mesmo sabe que tudo faz parte de um mesmo plano. Por isso, usa a linguagem para fazer esses ambientes se entrecruzarem das formas mais inesperadas quando adentra a intimidade do ninho de procriação real com o calão popular, ou quando diante de um cenário severo que parecia esquecido pelos céus e inferno, faz surgir um diabo em autorreflexão. Assim sobrepõe vários mundos dentro de um mesmo sistema, provando que continua a valer, na sua escrita consagrada, as ordens “deste mundo e do outro” que contemplava nas crônicas.

Saramago transita, portanto, por diferentes tempos e espaços para pensar e repensar o seu próprio tempo já que só nele pode intervir, conhecida a sua militância como intelectual e a declaração que fez a Carlos Reis (1998) de que a sua escrita é um caminho que faz pela memória para chegar do que está a escrever até ao seu tempo. Justamente por isso, apesar de não ser intencionalmente autobiográfico, reconhece que seria impossível escrever sem a própria memória. Além disso, Saramago era convicto de que as pessoas escrevem para o dia em que estão, pois escrevem em condições concretas e querem publicar nessas mesmas condições.

Percebe-se, então, que a tônica das obras não ficcionais permanece, inclusive, nos romances de maior relevo, demonstrando que as crônicas teriam sido a forma de subversão possível em períodos que um romance seu, muito provavelmente, teria sido censurado, afinal, passados dezoito anos do 25 de abril, em 1992, Saramago ainda teve que lidar com a censura ao seu romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, vetado do Prêmio Literário Europeu pelo então subsecretário do Estado da Cultura português.

A forma das crônicas, de certa maneira, obrigou Saramago a ser ainda mais metafórico e simbólico nos seus efeitos alegóricos e surrealizantes, uma vez que o seu tom mordaz e a sua ironia tinham que ser configuradas de modo a poderem ser veiculadas pelos periódicos e jornais nas austeras últimas décadas do salazarismo. Contudo, foi mantendo esse timbre que Saramago deixou as notas de rodapé para ganhar um papel de destaque na história da literatura portuguesa.

Por isso, interessa dedicar um momento a emergir do conteúdo para a forma a fim de perceber como Saramago se lança às vertigens de um século XX cuja literatura é feita principalmente de romances, recorrendo a formas mais breves, ao estilo daqueles que ele próprio reconhece como os nomes do século:

Eu acho que o século XX tem três figuras que o exemplificam: o Kafka, o nosso Fernando Pessoa e o Borges. Não quer dizer que não haja outros escritores mais importantes... Mas escolho estes três porque, à luz daquilo que eu entendo ou julgo entender, se pensarmos no tempo que estamos a viver, são esses os escritores que mais me dizem do tempo que estamos a viver. São esses os escritores que me dizem qual é o século em que estamos a viver (SARAMAGO apud REIS, 1988, p.49).

Três escritores que, a um modo muito singular, expressaram o estranhamento e o senso de absurdo perante a realidade do século XX, apresentando obras ficcionais formadas por fragmentos de notória densidade efabulativa. Interessante observar que os três são autores de escritas fragmentárias. Ainda que Kafka tenha se dedicado a seus romances, nenhum deles produziu narrativas de grande volume, Borges e Pessoa jamais chegaram a publicar um romance. Compreendia Saramago que o século XX trazia o signo da fragmentação justamente por falhar em seus propósitos universalizantes, deixando ao homem a incumbência de reconhecer que a sua existência é feita somente de discursos finitos e sempre inacabados.

Se Horácio Costa (1997) identifica em Saramago uma sensibilidade moderna que o levou a construir personagens que somavam a falta de definições do “homem sem qualidades” de Robert Musil ao estranhamento indiferente perante a existência do outro, ou do estrangeiro de Albert Camus, nomeadamente em suas personagens mais excêntricas como o H de *Manual de Pintura e Caligrafia*, e o Sr. José de *Todos os Nomes*, podemos concluir que o autor reage às ideias totalizantes, proclamando uma realidade sem unidades, em narrativas que se comprometem a apresentar a perspectiva dos que ficam alheios às questões englobantes da modernidade. E mais tarde, veremos que essa sensibilidade incide na revisão histórica que permite colocar a ficção de Saramago na literatura pós-moderna.

De qualquer forma, o signo que prevalece nos três escritores que, segundo Saramago, exemplificam o século XX é o da criação enquanto subversão para simbolizar a oposição entre os interesses do indivíduo e da coletividade e entre a lógica e o absurdo. Importa contemplá-los, porque eles têm importância fulcral na formação do Saramago romancista e certamente estão presentes no Saramago cronista, uma vez que a forma mais breve do texto exigia maior poder do efeito da metáfora e, sobretudo, porque parece vir deles a influência para um dos traços mais marcantes da obra saramaguiana: a incidência do fantástico e do maravilhoso.

A oscilação, seja entre um mundo e outro, como já vimos aqui, ou entre passado e presente, é uma constante na ficção de Saramago. Isabel Pires de Lima (1999) dirá também que sua obra oscila entre gêneros, quando produz romances que se querem ensaios, repercutindo uma ambivalência que se instala pela oscilação pós-moderna. É possível identificar, entretanto, que este movimento pendular vem do desespero do homem moderno em relação à eterna busca de sua existência por algo que não está mais à disposição.

Em Fernando Pessoa, que Saramago tantas vezes revisita, essa busca se representaria na vocação patriótica da sua missão poética. O filósofo português Eduardo Lourenço, em *O Labirinto da Saudade* (1978), fala da ruptura que Pessoa realiza no processo de autognose de Portugal por ser ele um “super Camões” destinado a resgatar o subconsciente nacional. Contudo, especialmente, nesse ponto, reside o elemento da busca do que não está mais à disposição, mormente, quando se chega ao impasse: como usar a arte para resgatar a identidade se a arte moderna deveria ser desnacionalizada? Assim, justamente porque soube dar voz a sua incompreensão, é que a sua voz ficou incompreendida pela sua geração.

Quando declamava a chegada do novo rei Sebastião em *Mensagem* (1934), queria invocar o etéreo na decadente e cética sociedade portuguesa do século XX, segundo Lourenço, para revelar seu pensamento de que Portugal era teatro de uma epopeia e queria recusar a sua sociedade como amorfa, para chegar à conclusão de que os portugueses, afinal, eram outros, e isso não tinha mais volta, embora continuassem a pensar como antes, por isso fabricando novos mitos para assegurar uma identidade que mudou de forma, estrutura e consistência.

O espectro dessa identidade perdida, contudo, vem desde Almeida Garrett, precursor da geração romântica em Portugal e se intensifica na geração de 1870, da qual Saramago herda o trauma do provincianismo que será uma das inspirações para suas reinvenções históricas. O autor reconhecia que falar de Portugal com uma espécie de dor não era nada inédito na relação entre escritores portugueses e a sua terra, ao que ele explicava como

desespero pela mesquinhez. A angústia ao se verem obrigados a deixar de idealizar Portugal frente a uma dependência estrutural da Europa, sendo, como Saramago observa, um país débil com uma economia débil, pouco ou nada importante no concerto geral das nações, foi sempre o seu lugar de fala a partir dos séculos XVII e XVIII.

Os ambientes kafkianos e os elementos borgianos da sua obra, entretanto, revelam uma aflição própria da condição humana, e serão mais contemplados neste estudo, por estarem mais presentes na fase finissecular dos seus romances que remontam às crônicas. As decorrências de duas poéticas tão magistrais na obra de Saramago, de certa maneira, complementam-se nos sentidos que constroem. Os heróis kafkianos sofrem as ações do enredo em razão de tentativas fracassadas de comunicação. Por outro lado, as sublimações de Borges designam o poder originador das palavras e, como só pelas palavras se concretiza a busca ancestral do homem: o conhecimento do bem e do mal. Ou seja, por essas duas figuras acedemos o poder de danação ou de criação da linguagem, da palavra.

Saramago coloca epígrafes em seus livros tiradas de outros livros que não existem. Ele admite: “Se calhar tudo isto é um pouco borgiano, suponho eu, com todo o jogo de referências e de citações e de falsas citações, até” (REIS, p. 90, 1998). Para que o autor português assumisse tão explícita e conscientemente a influência que recebe do escritor argentino, ele certamente atentava aos atributos estéticos que o escritor mexicano Carlos Fuentes (2007) reparava com admiração em Borges, como sua designação de “o autor de histórias fantásticas”, sua capacidade de inserir com um estilo único uma obra dentro de outra obra, seu modo de realizar viagens no tempo, sua representação do duplo, a forma como invade a realidade pelo sonho, sua defesa da imaginação parcial contra o absolutismo filosófico e, o mais importante: sua forma de representar a história como ausência vinculada à necessidade de imaginar essa ausência mediante ficções. Este último é, reconhecidamente, uma componente que Saramago adota e transforma numa máxima da sua própria ficção.

Importante salientar que Saramago, inclusive, estabelece intertextos com a obra de Borges, colocando em diálogo, especialmente, uma obra fictícia a que o autor argentino faz referência em um de seus contos em *Ficciones* (1944), “Examen de la Obra de Herbert Quain”, intitulada *The God of the Labyrinth*, com a trama de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), romance em que realiza uma reconstituição do passado face a significações inesperadas de alcance simbólico e ideológico. Além de expor a grande afinidade temática de Saramago com Borges, nesta narrativa, seu personagem de Ricardo Reis, autor de odes clássicas de estilo horaciano e estoico que apresenta processos descritivos de tipo realista, tenta ler a imaginária narrativa, no entanto, é sempre vencido pelo sono. Assim, numa só

toada, Saramago coloca em contato duas das suas referências magistrais, aproximando-as exatamente por aquilo que elas trabalham com diferenciação: o autor dentro do autor, a obra dentro da obra.

O aspecto labiríntico da narrativa é o que Saramago encontra também em Kafka, trazendo da modernidade do autor tcheco de língua alemã para a pós-modernidade finissecular a sua linha pessimista, na qual os espaços tanto sofrem quanto condicionam os efeitos da vida moderna nas personagens. Isso se denota na naturalização do sobrenatural numa sucessão de situações levadas ao extremo, em que o herói ou supera ou se entrega à tensão, mas de qualquer forma, frustra-se na tentativa de alcançar tanto uma como outra. O modelo de relato fantástico contemporâneo de Kafka, como observa Horácio Costa, tem grande aderência na ficção de Saramago, que adota como característica sua impregnar a narração de ilogicidade ao aproximar as suas personagens das personagens vazias de Kafka, sendo a relação de semelhança o fato de ambas serem submetidas a um poder que se lhes escapa, mas ao qual não se contrapõem.

Estas personagens não têm densidade própria e vivem na constante sensação de um universo alienado e alienante. A maior ressonância de Kafka, entretanto, é a ocorrência de cenas absurdas cuja ilogicidade a narrativa não intenta dar explicação, assim a ação toma uma fluidez onírica.

Kafka e Borges são presenças fundadoras do estilo próprio de Saramago, pois, como evidencia Seixo (1999), o fantástico e o maravilhoso, na sua obra, são prolongamentos necessários da natureza ou sua fundamentação essencial. Assim, Saramago recorre a Franz Kafka para a inserção de fenômenos insólitos nos mais normais cotidianos, precisamente, para fazer o leitor observar o insólito da própria realidade a fim de visualizar as ausências de explicação para o real ser tal como é. Pontualmente, nessas ausências apela ao poder da linguagem que encontra em Jorge Luis Borges para dar sentido aos misteriosos labirintos da memória por entre o real e o imaginário.

Esta inspiração vinda das representações do fantástico no século XX deixa ver em sua ficção uma identificação tanto com os movimentos de ruptura e subversão modernos das vanguardas europeias, como com a ficção hispano-americana. Os procedimentos estéticos que usa para tanto conferem ao seu texto uma fluência percebida em toda a literatura da contemporaneidade dos dois lados do Atlântico. O que queremos enfatizar é a sua habilidade para ser tanto um escritor português em busca da identidade para um país saudoso, quanto para ser um porta-voz das mazelas que desumanizam qualquer indivíduo em qualquer tempo ou espaço. Esse último fator fica mais evidente nas obras a partir do final do século XX,

quando Saramago começa a construir narrativas sem fornecer qualquer informação sobre o tempo ou o espaço em que decorre a ação.

Assim, Saramago produz uma ficção que, conforme o que examina Pires de Lima, e mais tarde, Ana Paula Arnaut com mais profundidade, como veremos mais adiante, mergulha numa indeterminação ontológica que não se dedica à mimese do mundo, mas se aproxima da arte pictórica surrealista que se inspirava nos contextos insólitos para impregnar a ação de uma atmosfera onírica em representação da perplexidade de um ser humano que se encontra cada vez mais desprovido de suas certezas ontológicas e epistemológicas.

Mesmo quando o propósito de Saramago era a ficcionalização da História, a sua escrita não se dedicava à mimese, mas “a construir uma História apócrifa, contrafação paródica da canônica, como acontecera em praticamente todos os romances anteriores” (LIMA, 1999, p. 416). No seu permanente propósito de oferecer um mundo alternativo a fim de que o leitor seja capaz de perceber os disparates do seu mundo empírico, o escritor cumpre um papel de artista que se recusa à mera representação da realidade, indicando uma veia criativa nos moldes subversivos das vanguardas que ao longo das digressões que realiza pelas suas narrativas evolui em desconstruções pós-modernistas.

É só a partir dessa evolução que Saramago legitimamente se reconhece escritor. As formas mais breves da crônica, da poesia, dos contos foram sua preparação, o período em que entendia que somente “estava a ser” escritor. Encontra-se definitivamente escritor a partir da publicação de *Levantado do Chão* (1980) e *Memorial do Convento* (1982), que é o momento que descobre ter leitores e a existência desses leitores exerce sobre ele a pressão que o levou a continuar a escrever. Este momento coincide, e nós sabemos que nenhuma coincidência há nisso, com a aquisição de uma voz digressiva que flui como a oralidade num texto com muito reduzida pontuação gráfica. Isso propicia ainda maior divagação de um narrador que com frequência deixa o seu posto de narração para fazer turnos de voz interior da personagem, ocasionando monólogos internos que tendem a deixar o leitor sem saber se aquelas vozes partem do narrador, ou da consciência do personagem ou da sua própria.

Subversivo desde a sua preparação, portanto, Saramago se inicia pelas formas breves na modernidade que tinha como forma privilegiada o romance. Quando nessas formas exercita ao máximo o poder de efeito das suas alegorias, da sua ironia, do seu tom profético, parte para a digressão, que permite não só envolver o leitor por páginas em um mesmo parágrafo, mas principalmente, olhar para a própria escrita e refletir sobre ela. Assim desenvolve a autorreflexividade que é tão importante e característica da sua escrita.

À autorreflexividade recorre para apresentar sob diversas lentes as fontes das quais a sua escrita resulta, e nesse procedimento acabou por criar um compromisso de não deixar cair no esquecimento as obras de escritores que fundaram a arqueologia da sua própria pessoa e que ajudam a dar sentido não só às suas narrações, mas também à sua existência. Pode-se dizer que Saramago sofria do desespero de ver seu universo de referências cair no esquecimento, primeiro, porque a perda de referências como logo veremos neste estudo elimina muito da capacidade do homem pensar e se comunicar.

O descontentamento que confessa a Carlos Reis (1998) em ver Camões a não ser lido efetivamente por ninguém, ou um Raul Brandão, realista que nem tão distante se fora no tempo e tão importante foi para si, sem despertar interesse a ninguém, o leva a construir narrativas povoadas por ficcionalizações de personagens históricas e literárias, e mesmo na fase onde não usa nomes próprios, elabora uma atmosfera cheia de referências e alegorias. Confirmando que o romance é, portanto, a confluência do passado e da memória a tentar escapar ao esquecimento, Saramago ratifica a seguinte instância de *História do Cerco de Lisboa* (1989):

Todo romance é isso, desespero, intento frustrado de que o passado não seja coisa definitivamente perdida. Só não se acabou ainda de averiguar se é o romance que impede o homem de esquecer-se, ou se é a impossibilidade do esquecimento que o leva a escrever romances (SARAMAGO apud REIS, p. 95,96).

Por esses fatores, entre outras características próprias de um texto metaficcional, isto é, que dedica boa parte da narrativa a refletir sobre a própria narrativa como texto literário, a ficção de Saramago se inscreve no código do pós-modernismo português, uma vez que é na pós-modernidade que o Saramago escritor se encontra e aflora, percorrendo os temas e usando os recursos próprios do movimento. Contudo, Saramago faz um caminho muito particular para chegar até esta nomenclatura, por isso é válido atentar às tendências pelas quais passa até chegar a uma ficção que fica entre a metaficção historiográfica, haja vista a teoria apresentada por Linda Hutcheon, sobre a qual nos debruçaremos com maior concentração a seguir, e a alegorização pós-moderna.

Se tentarmos detectar todas as tendências que incidem na obra literária de José Saramago, desde as suas primeiras fases até o romance que será analisado, provavelmente, nos depararemos com influências das fases mais importantes da modernidade, para só então, desembocar na pós-modernidade.

O crítico literário Matei Calinescu (1999) apontava cinco faces para a modernidade, e nas definições que apresentava para cada uma é possível estabelecer algumas relações entre as vertentes modernas e as tendências praticadas por Saramago, um exame que possibilita apontar algumas origens e razões para as escolhas estéticas do autor.

As cinco faces apontadas por Calinescu - Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-Modernismo - eclodiam das reações à Revolução Industrial, ao célere desenvolvimento tecnológico, às duas Guerras Mundiais, entre vários outros dos extremos cujas consequências acometeriam o século XX. Essas reações, de acordo com o crítico, faziam emergir no artista uma atitude de ruptura e negação ao passado, à tradição, ao convencional, entregando-o ao novo e à mudança de uma arte descomprometida que deveria valer-se por si mesma.

Essa descrição soa bastante distante da performance social que a escrita de Saramago sempre logrou desempenhar. No entanto, muitas linhas se entrecruzam entre as relações que Saramago estabelece entre mimese e invenção, em que favorece muito mais a segunda para incorporar o inominável em suas narrativas num plano verbal e ontológico e os movimentos de ruptura e subversão promovidos pelas vanguardas.

Certamente, a ficção saramaguiana conserva um bom número de correspondências com as vanguardas surrealista e expressionista, pelo caráter destas, conforme elucida Calinescu, de uma maior valorização das emoções humanas, sendo este o elemento que caracterizava o estilo expressionista, ao invés da exaltação humanista ou naturalista. Do Surrealismo, encontramos na narrativa de Saramago o mecanismo desinteressado do pensamento e o lugar entre o mundo real e o mundo dos sonhos fluindo pelas digressões longuíssimas na ausência opcional de pontuação. Ambas as vanguardas desenvolveram seu estilo por meio da constante experimentação, o que também é imanente na poética do autor.

De uma forma geral, as vanguardas artísticas serviram para desempenhar o papel da atração do novo e da repulsa ao tradicional em diferentes graus e categorias, tanto que serviu, igualmente, para designar as atuações no campo literário, como expõe Calinescu (1999, p.109):

Na segunda década do nosso século, vanguarda, como um conceito artístico, tinha-se tornado suficientemente abrangente para designar não uma ou outra, mas todas as novas escolas cujos programas estéticos fossem definidos, de um modo geral, pela rejeição do passado e pelo culto do novo. Mas não deveríamos menosprezar o facto de que a novidade era atingida, na maior parte das vezes, com o simples processo de destruição da tradição; a máxima anarquista de Bakunine, "Destruir é criar", é na verdade aplicável à maioria das actividades da vanguarda do século XX.

A possibilidade de agrupar todos os movimentos extremistas anti-tradicionais numa categoria mais vasta conseguiu tornar a vanguarda num importante instrumento terminológico do criticismo literário do século XX. O termo sofreu subsequentemente um processo natural de "historização", mas ao mesmo tempo, com uma circulação aumentada, o seu significado assumiu uma diversidade quase incontrolável, uma diversidade que aqui somente pode ser sugerida.

Assinale-se na importância das vanguardas que a sua origem, do século XIX para o século XX, acontece num período decisivo para a história de Portugal. Assim, especialmente na terra lusitana, o ataque à separação entre arte e práxis vital tinha a sua razão de ser, uma vez que enquanto os movimentos de vanguarda promoviam o questionamento da herança cultural legada pelos séculos anteriores, grupos revolucionários - republicanos e carbonários - faziam história em 1910: tomaram o poder e avisaram o Rei Manuel II por telégrafo sobre o seu exílio para a Inglaterra.

Nesta instância, devemos fazer um adendo muito importante: para indicar qualquer aproximação entre a atuação das vanguardas e o *tour de force* da obra saramaguiana, é lícito partir de constructos de Theodor Adorno em sua *Teoria Estética* (1970). Seu entendimento da arte como apresentação de situações reais de um modo crítico nos permite visualizar as componentes sociais que estão sedimentadas e internalizadas nas obras de arte e as estruturam.

Por esse prisma, mesmo quando sabemos que as vanguardas intentavam a autodeclaração de uma arte suficiente por si mesma, sem precisar apontar para o seu vínculo com a sociedade, Adorno nos mostra que isso já é um exercício puro de crítica por si só, ainda que as vanguardas o realizassem de modo inconsciente. Obviamente, a crítica profunda que Saramago faz da sociedade está muito longe de ser inconsciente, uma vez que é resultado de rigoroso exercício de razões ideológicas transformadas em estética, no entanto, como arte subversiva, poderíamos atribuir tanto às vanguardas, quanto à sua literatura a seguinte consideração de Adorno:

A parte subjectiva na obra de arte é em si mesma um fragmento de objectividade. Sem dúvida, o momento mimético inalienável na arte é, segundo a sua substância, um universal, que, no entanto, só é possível atingir através da idiossincrasia indissolúvel do sujeito individual. Se a arte é em si e no mais íntimo de si mesma um comportamento, então não deve isolar-se da expressão e esta não existe sem sujeito. [...] Quem, perante a impudrada pressão colectiva, insista na penetração da arte através do sujeito, não deve de nenhum modo pensar sob o véu subjectivista. No ser para-si estético reside o que pelo elemento colectivamente mais progressista escapou ao sortilégio. Toda a idiossincrasia, em virtude do seu momento mimético pré-individual, vive das forças colectivas, de que ela própria é inconsciente. A reflexão crítica do sujeito, por isolado que esteja, vela por que estas não arrastem para a regressão (1970, p.56).

No nono volume da *História Crítica da Literatura Portuguesa* (2006), Carlos Reis afirma que dos eventuais cruzamentos entre movimentos tão opostos como os vanguardistas e o Realismo, vigente até então, estabeleceu-se um contexto, tanto nacional, quanto internacional, para a consolidação do que viria a ser um movimento literário do qual Seixo observa que Saramago nutre elementos na sua escrita: o Neorrealismo.

Poderia ser dito que o Neo-Realismo é a base da literatura de José Saramago, pois trata-se de um elemento que ruminou ao longo de sua longo desenvolvimento como escritor. Afinal, seu primeiro romance, *Terra do Pecado* (1947), é claramente um romance com intenção neorrealista embora apresente muito mais traços do Naturalismo com seus estudos da índole humana. Também leva à risca a declaração de Eça de Queirós, em 1870, de que o Realismo é a anatomia do caráter que instaura um método científico na análise da “coisa” social, como recorda Horácio Costa, que sublinha que neste primeiro texto, ou tentativa, como classifica Saramago posteriormente, o autor se aproxima muito dos padrões mimético-realistas que em termos estéticos definiam a linguagem neorrealista.

Depois deste, só volta a escrever um romance trinta anos mais tarde, no qual ainda dá mostras de uma base neorrealista, e a seguir, passados três anos, escreve o que alguns críticos como Maria Lúcia Lepecki (1988) consideram o último romance neorrealista português: *Levantando do Chão* (1980), que é justamente a obra na qual o autor encontra sua dicção peculiar e seus traços específicos de estilo, e centraliza a luta entre trabalhadores e latifundiários, narrada a partir de fins do século XIX, em que as personagens oprimidas, destaca Reis, são submetidas à opressão, à relevância de espaços agrestes, à violência de conflitos econômicos e interclasses numa representação de cenários rurais de latifúndio.

Embora haja uma linha neorrealista presente em toda a sua prosa até *Levantado do Chão*, Costa atribui o fato de ela não ter sido tão bem desenvolvida como outros elementos de teor ideológico à falta de contato de Saramago com os outros escritores que deram corpo ao ideário do Neo-Realismo, sendo eles Carlos de Oliveira, Alves Redol, Vergílio Ferreira, entre outros. De qualquer forma, as afinidades que manteve sempre, tanto com o movimento, como com os seus adeptos, incidem na sua militância intelectual, pela qual adotou, tal qual observa Reis sobre as narrativas neorrealistas, o acolhimento de modelos literários de forte vocação ideológica e humanista do materialismo histórico e dialético, com o rosto voltado ao porvir numa intervenção social e política.

Nessa voga, “o Neo-Realismo tentou rearticular gêneros literários dominantes, o romance e o conto, e determinadas categorias literárias, a personagem e o espaço, procurando inculcar vigor persuasivo a uma mensagem literária que se pretendia fortemente interventora”

(REIS, 2006, p. 16). A novidade que trouxe ao Realismo foi o pendor da crítica, deformava a realidade ao invés de simplesmente “fotografá-la”, por isso na sua realização portuguesa, identifica-se, na sua atitude interventora, a predileção pelo Realismo socialista soviético e pelo Realismo nordestino brasileiro. Não por coincidência, o movimento vinga bem no período em que os romances regionalistas de Jorge Amado e Graciliano Ramos passam a ter circulação em Portugal, a partir da década de 1930.

Deve ser dito que o Neo-Realismo serve também como um arraigamento de Saramago a um discurso intelectual e uma prática de escrita própria do vocabulário realista-naturalista, justamente para poder executar o que caracteriza seu fazer literário: inserir-se num sistema para subvertê-lo. Assim, revela um narrador menos propenso a respeitar qualquer estética ou movimento literário, empenhando-se em desestabilizar padrões, seja dos movimentos, seja dos gêneros, como veremos mais a seguir. Importa atentar as suas seguintes habilidades:

Saramago obtém a conciliação de correntes distantes entre si, quais sejam a do romance histórico e a do romance de metaficção; esta conciliação torna-se possível num momento cultural em que formas narrativas matriciadas nos séculos XIX e XX, no Realismo e no Modernismo, são observadas e utilizadas equidistantemente desde a contemporaneidade. Mimese e invenção, tônicas dominantes dos momentos culturais referidos, mais do que opções estético-ideológicas preferenciais aparecem como recursos perfeitamente lícitos e dialogantes (...), é o que a perspectiva da pós-modernidade, neutralizadora, permite (COSTA, 1989, p.44).

É por esse caminho, portanto, que chega à pós-modernidade, aprofundando-se na tematização da memória e na problematização da representação.

1.3 A autorreflexividade de Saramago: da crônica ao romance de teor ensaístico

Autor de uma das obras críticas de literatura mais extensas e respeitadas da contemporaneidade brasileira, Antonio Candido (2006) percebia que o Realismo dava origem a romances amenos, feitos com alma de cronista para embalar o leitor no retrato de sua própria sociedade. Essas características parecem ser também as que asseguram o lugar das tendências realísticas e do impulso da crônica no sócio-código que se inaugura na literatura portuguesa a partir dos anos 1960.

Ana Paula Arnaut (2002) fez um estudo aprofundado desse novo sócio-código, pelo qual identificou uma série de continuidades e rupturas de tendências estéticas, das quais

destaca a continuidade dos delírios conceituais e formais do Modernismo e das coordenadas ideológicas do Neo-Realismo, que preconizam a reinvenção de tradições estéticas como o Realismo, dando maiores mostras de que “a realidade a que se faz alusão é sempre esteticamente mediatizada pelo sujeito que dela faz matéria-prima do romance” (ARNAUT, 2002, p. 84). Isso indica uma compreensão de que, embora seja a realidade o objeto a ser aludido, a subjetividade e a experimentação sempre valorizarão muito mais as perspectivas em suas facetas múltiplas e fragmentárias do que a perseguição de qualquer tipo de verdade que se pretenda absoluta.

Acontece nesse novo sócio-código, em consonância com os movimentos que protagonizaram as transformações culturais do mundo ocidental nos anos 1960, sobretudo as revoluções da contracultura nos Estados Unidos e o Maio de 1968 na França, uma implosão do conceito de verdade para albergar uma pluralidade de verdades, justificada pelo declínio das modernas crenças universalizantes que se deu pela quebra de valores na sociedade do pós-guerra.

José Saramago se consolida romancista dentro dessa complexa mudança de paradigmas devido à sua atitude de superação em relação aos valores modernos de ordem e totalidade, motivada pela sua clarividência sobre os horrendos experimentos de que resultaram as ideologias totalitárias colocadas em prática no século XX, tanto a fascista quanto a marxista, expressando uma consciência muito frutífera para a sua vida literária da porosidade entre a vida intelectual e o mundo de ação.

Estes rumos da ficção de José Saramago que são também os que se inscrevem, a partir de meados do século XX, em toda arte que chama o leitor/espectador/apreciador para um papel mais interventivo, constituem um redimensionamento do ato artístico, sobretudo do ato da escrita que se propõe, principalmente, a levar o leitor à suspensão voluntária da crença na verdade absoluta, e iluminam a nova mentalidade crítica que encaminhará o indivíduo a uma posição de constante suspeita em relação às grandes narrativas que sustentam o pensamento ocidental fundado no Humanismo. Sendo todas essas vias que confluem no ideário pós-modernista, leva-nos a declarar, portanto, que o Pós-Modernismo é o que origina as perspectivas estéticas, ideológicas e ontológicas para que Saramago deixasse de “estar a ser”, para efetivamente “ser” escritor.

A compatibilidade dessas ideias de Saramago com os impulsos de transgressão, exploração, invenção e descentramento de regras do Pós-Modernismo fica exposta na seguinte declaração do autor:

[...] nós não somos uma unidade, somos uma pluralidade, levamos a vida a disciplinar ou a controlar essa palpitação de figuras que levamos dentro, tentamos apresentar-nos ao mundo e aos outros como unos e inteiros: às vezes consegue-se, outras vezes consegue-se com maus resultados, que podem levar ao suicídio ou que podem levar à loucura (SARAMAGO apud REIS, 1998, p.99, 100).

Saramago assume essa pluralidade, inclusive, pela autodeclaração dos seus romances, que quase nunca se definem por uma única forma. Embora a partir da sua incorporação do código pós-modernista, sua obra passe a ser exclusivamente romanesca, o que o autor nos dá a conhecer em cada nova publicação é mais do que um romance. Isso acontece porque Saramago transcende as fronteiras dos gêneros literários, pois dedica grande parcela da sua ficção a refletir sobre a condição do artista frente a sua obra. O resultado disso é uma escrita ficcional que preza pelo modelo dialógico de Bakhtin, como observa Arnaut (2002). Sendo assim, seus romances são abertos a diferentes tipos de discursos, caracterizando-se como polifônicos. Além disso, como poderemos ver nos teóricos e críticos do Pós-Modernismo, é próprio da literatura e da arte dessa vertente o apagamento das fronteiras entre as classes de discursos, e portanto, dos gêneros. Logo, apagam-se as divisões entre ficção, história e teoria, dando origem a textos sem fronteiras entre a ficção e o ensaio.

Grande adepto desta diluição de fronteiras entre gêneros, Saramago apresenta seus romances de uma forma singular. Em 1977, quando volta a se dedicar ao ofício da prosa mais elaborada nos apresenta um romance que se quer um manual (*Manual de Pintura e Caligrafia*). Em 1982, consagra-se como um dos maiores representantes da história literária portuguesa com um um romance que seria também um memorial (*Memorial do Convento*). Em 1984, nos surge com um romance que remete a um anuário de incidência biografista (*O Ano da Morte de Ricardo Reis*). Em 1991, apresenta um romance como novo evangelho para desmistificar uma das figuras mais importantes da cultura ocidental (*O Evangelho Segundo Jesus Cristo*). E em 1995, lança ao mundo um romance com teor de ensaio sobre a condição humana em fins de milênio (*Ensaio Sobre a Cegueira*).

Carlos Reis esclarece que essa não limitação da sua ficção ao gênero do romance, aludindo a formas que mais do que intitular suas obras, remetem a outras formas de organização de conhecimento, não significa:

[...] uma sujeição passiva a gêneros pré-estabelecidos; ela pode trazer consigo (e é isso que normalmente ocorre) a revisão ou mesmo a subversão dos gêneros e dos campos institucionais: a enunciação de um novo evangelho (que é também um anti-evangelho), a revisão da história oficial ou a reconstrução de (parte de) uma biografia. Como quer que seja, nada disso é possível à revelia de uma matriz de referência que é o conhecimento e o controle de estratégias discursivas

relativamente estáveis, mas também susceptíveis de questionação (REIS, 1998, p.14).

A subversão dos gêneros e dos campos institucionais é a esfera de atuação do escritor para estabelecer encadeamento semântico ou lógico com referências que tem em comum com o leitor e revelar suas preocupações com o tempo, com a História, com a denúncia, com a revisão de certos mitos. Ou seja, a sua ficção raramente pousa especificamente no território do romance com o propósito único de promover uma experiência estética ao leitor, mas sempre se posiciona numa confluência de gêneros que se apresenta de modo a explorar a linguagem em outros níveis para além da fruição.

Nesse contexto, em diálogos com Carlos Reis, Saramago admitiu quatro das referências fundadoras da sua escrita, apontando o elemento de cada uma que fez questão de aderir ao seu próprio estilo. Do Padre Antônio Vieira ele se esforçou por cultivar a constelação verbal, que traz do barroco a capacidade de dar a cada palavra, mesmo as mais insignificantes, o seu próprio lugar de importância. De Almeida Garrett herdou a valorização da terra portuguesa como motivo e como tema. De Eça de Queirós a desconcertante ironia crítica. De Fernando Pessoa o trauma do provincianismo, sobre o qual já comentamos aqui.

Nosso objetivo aqui não é observar como Saramago se apropriou de cada uma dessas componentes em sua própria escrita, o que indiscutivelmente fez e muito bem, mas atentar ao fato de que ele elege como referências fundadoras quatro artistas da linguagem, Pe. Antônio Vieira, Almeida Garrett, Eça de Queirós e Fernando Pessoa, que se valem do máximo sentido obtido pela criação literária para, mais do que colocar o leitor em estado de contemplação, transmitir algum tipo de mensagem ou conhecimento a fim de promover no seu público uma iniciativa a determinada atitude ou ação.

Reconhecidamente políticos e sócio-culturais, os romances de Saramago se aproveitam do experimentalismo propiciado pela reconstrução, ou desconstrução que a evocação de outros gêneros pelo título das obras coloca em vigor, porque como Seixo já havia exposto, o escritor entende que a história do mundo é a escrita conjunta da ação e da reflexão humanas, isto é, a prática e o seu saber agindo em interdependência dialética.

Nesse experimentalismo, é livre para manter o timbre de afirmações incisivas e corretivas que já lhe é familiar desde as crônicas, oriundo também de suas referências fundadoras, com quem parece ter aprendido parte da sua visão pessimista em relação à condição humana. Isso se faz evidente, para apontar aquilo que caracteriza toda a sua produção romanesca: o apetite ensaístico que há em todos os seus romances.

Depois de percorrer todo o caminho do qual contemplamos em parte neste estudo até chegar a ser o romancista que lhe confere a oficial ocupação de escritor, é que Saramago reconhece: “Provavelmente eu não sou um romancista; provavelmente eu sou um ensaísta que precisa de escrever romances porque não sabe escrever ensaios” (SARAMAGO apud REIS, 1998, p. 31). E nessa intersecção de domínios que aspira ao tecer uma literatura que consiste na metaforização e na simbolização das suas preocupações para com a humanidade, apropria-se do ensaio como meio experimental para promover outras formas de experiência cultural, social ou literária.

Se nas crônicas o autor tinha a liberdade de expor as preocupações da pessoa que era, independentes dos méritos estéticos, a entrada à esfera do romance lhe confere outro tipo de liberdade, aquela que o habilita a servir-se dos seus méritos estéticos para usar a ficção para continuar falando das suas preocupações, mas agora com uma voz que implica em maior propriedade da matéria narrada e, por isso mesmo, aborda e estabelece diálogos com o leitor de uma forma muito mais significada e sistematizada.

Sua ficção corre, portanto, num sentido próprio do Pós-Modernismo, quando seu texto funda um princípio construtivo que prioriza essa exploração linguística experimental que se dá pela absorção de tendências estético-literárias afinadas com o experimentalismo da prosa contemporânea. O campo da experimentação é a sua área de atuação como romancista que se quer ensaísta ou vice-versa.

Inscrito nas especulações filosóficas do Pós-Modernismo, às quais dedicaremos parte do próximo capítulo, Saramago inicia-se romancista, efetivamente, com um romance no qual Horácio Costa verifica uma correspondência entre a crise vivida por um personagem-narrador e a crise no estatuto de representação da obra enquanto escrita. Talvez a seu modo, tecendo uma nova perspectiva do “poeta fingidor”, seu protagonista H, que soma à falta de qualidades de Musil a falta de nomes de Kafka, confessa que “Viver da mentira, usá-la como verdade e justificá-la com o indiscutível nome da arte, pode tornar-se, em certos momentos insuportável” (SARAMAGO, 1977, p.25).

Neste *Manual de Pintura e Caligrafia* cuja primeira edição é subintitulada “Ensaio de Romance”, Saramago apresenta uma narração autobiográfica de um artista em crise paralelamente à crise da sociedade portuguesa dos últimos anos do regime salazarista. Vemos, portanto, que a esfera de valores em que o autor se insere para subverter é ampla, levando em consideração ainda que este seu primeiro protagonista desse também primeiro romance, representa alegoricamente a si mesmo, na sua troca de códigos. No caso da personagem, H é um pintor que troca a iconografia da pintura pela poética da escrita, por encontrar na segunda

possibilidades muito maiores de representação de si. O que coincidentemente, ou não, corresponde ao momento em que Saramago deixa a linguagem breve das crônicas. Há que lembrar dos seus importantes investimentos também em poemas e contos, para assumir a concepção do romance.

É notável nesta obra que o autor aborda o verdadeiro nascimento propiciado pela escrita como “única possibilidade de salvação e conhecimento” (SARAMAGO, 1981, p.7), em que explora o conflito entre produção mimética e artística examinando as complexidades da criação mimética e, inclusive, faz alusões às próprias características de estilo, como quando se refere a “este fio que constantemente se parte e ato debaixo da caneta” (Ibid., p. 8). Nesse primeiro romance de teor ensaístico, apresenta apontamentos sobre a arte, sobre a escrita e sobre o cotidiano do protagonista, e questionamentos, que são tanto os de H, quanto os do próprio Saramago. Poderia haver maiores dúvidas a respeito desta obra ser, como classifica Horário Costa, um “programa inconsciente” de toda a sua produção ficcional posterior, não fosse a seguinte afirmação do autor:

[...] eu sou aquele que faz o romance. E quero que isso se veja e se saiba. Foi isso que me levou a dizer já que provavelmente o leitor não lê o romance, o leitor lê o romancista; e que se não fosse ele querer saber quem é essa pessoa que escreve aquelas coisas, talvez o romance não valesse a pena, até porque, nas histórias que nós contamos, ninguém pode ter pretensões de originalidade.[...].
O que eu quero é que se note nos meus livros que passou por este mundo (valha isso o que valer, atenção!) um homem que se chamou José Saramago. Quero que isso se saiba, na leitura dos meus livros; desejo que a leitura dos meus livros não seja a de uns quantos romances acrescentados à literatura, mas que neles se perceba o sinal de uma pessoa (SARAMAGO apud REIS, 1998, p. 71).

Ou seja, se a tradição serve de veículo para rebeldia e subversão na obra de escritores pós-modernistas, para escritores como José Saramago, nem os conceitos da contemporaneidade passam ilesos. A ideia da “morte do autor” defendida por Roland Barthes em *O Rumor da Língua* (1984) é uma com a qual o autor português, portanto, parece estabelecer uma oposição frontal, uma vez que, de acordo com o professor Erorci Ferreira Santana, em seu artigo “A vida e a morte do autor na escrita literária” (2017), nos romances de Saramago, o discurso não vem de um enunciador anônimo, mas provém de um lugar ideológico e da consciência una de um autor-narrador, por ser esta a estratégia narrativa mais apropriada para denúncia e resistência às injustiças sociais e históricas e aos processos seculares de reificação e aviltamento do indivíduo em sociedade.

Um importante aspecto que pode ser caracterizador da pós-modernidade no texto de José Saramago, portanto, é a maneira como, sem exercer em definitivo uma ruptura com a

tradição moderna, sabe inseminá-la de uma carga pessoal de mudança e superação, que Costa (1989) analisa:

Se a intenção de abandonar o historicamente passado caracterizou a postura dos modernistas em sua busca por uma expressão nova, os escritores pós-modernos como Saramago procuram [...] o equilíbrio entre corpo existente e corpo criado, na formulação de uma palavra que, em sua concreção, se desenha menos como contraposição do que como conciliação/transformação, no presente, em vista ao devir da língua (1989, p. 46-47).

Então, já na sua primeiríssima obra no sócio-código pós-modernista, Saramago reconhece a fundamental importância do exercício da escrita para a consecução última do processo de conhecimento e rebelião. Nesse sentido, Arnaut indica que Saramago é adepto da noção bakhtiniana de pluridiscursividade resultante do cruzamento e do encontro dialógico do narrador e outros discursos alheios, haja vista sua técnica interseccionista em relação ao plano do autor, do narrador e da própria diegese. Uma técnica que, por isso mesmo, é experimental e promove o desvendamento do jogo narrativo e dos segredos e exibição dos truques e estratégias narrativas, que Arnaut caracteriza como implosão desmistificadora do tradicionalmente monológico que traz um narrador que pode tanto participar da ação, quanto ser observador e agente perfeitamente consciente do seu papel de escritor-organizador do universo romanesco, e por isso, tecer reflexões sobre o ato da escrita, chamando atenção para a ficcionalidade da obra.

Segundo Arnaut, Saramago é o primeiro escritor a que se pode atribuir o mérito de inscrever num romance uma vertente ensaística, e observa que o faz pelo modo mais adequado: por meio de procedimentos metaficcionais para questionar a validade de todas as variáveis que influem na narrativa, em determinada fase essas variáveis serão as fontes históricas, em outra, serão as dúvidas quanto ao estatuto ontológico e epistemológico da condição atual do homem.

Nesses elementos, é possível identificar a crucial importância que ganha, na ficção ensaística de Saramago, o tratamento da problemática da representação-imitação do real. Por isso mesmo, interessa-nos explorar, especialmente nos elementos citados e em outros mais que se farão pertinentes ao longo da análise, a forma como Saramago trabalha em sua obra o problema da representação do real pela escrita.

Dentro dessa temática, a procura da verdade é uma preocupação constante, como se vê no programa estipulado em *Manual de Pintura e Caligrafia*, e como se verá em *Todos os Nomes* (1997), obra que fornecerá o corpus para nossa análise. Procura que se dá em atitude subversiva, uma vez que corre paralelamente a cada vez maior aquiescência de que uma

verdade uma não existe, isto é, uma procura que só acontece para confirmar que o objeto procurado, de fato, não existe. Isso dá origem a narrativas que realizam a transgressão da fronteira de gêneros e formas não-convencionais que têm suas fórmulas reveladas metafictionalmente.

Essas componentes são garantidas pelo pendor ensaístico da ficção. A este respeito, Arnaut cita Luis Sousa Rebelo em “Rumos da ficção de José Saramago” (1985), para falar que a ficção com propósito ensaístico tem como propriedade essencial a metaficção, recurso que viabiliza o exame de questões teóricas e práticas normalmente associadas com a criação estética, mas tomadas como enfadonhas ou prejudiciais ao prazer que se espera de uma obra de imaginação.

No texto literário, poderíamos afirmar, então, que os termos metaficção e ensaio são correlatos por, de certa forma, atuarem de forma complementar no desvendamento do trabalho de bastidores da literatura, ou porque geralmente, o texto ganha teor ensaístico justamente quando irrompe, na narrativa, os comentários do narrador sobre o próprio texto. Ou seja, são correlatos não porque acontecem em simultâneo no texto, mas porque quando a narrativa ficcional é interrompida por reflexões de um narrador que desmistifica a própria ficção, é que se percebe que na ficção contemporânea, os conhecimentos disseminados através do texto dizem respeito ao próprio fazer literário, fazendo do teor ensaístico que pode adquirir a ficção (quase) sempre relacionável à metaficção. Convém atentar a seguinte reflexão de Arnaut (2002) sobre o tema:

Nestas estruturas, incluir-se-iam quer os mais directos e ostensivos comentários do narrador sobre o processo de construção da narrativa quer intromissões ou manipulações de índole mais sub-reptícia mas que, de qualquer modo, e na medida em que também elas interrompem a linearidade do fluxo narrativo, chamam a atenção para o facto de que, efectivamente se trata de uma ficção. Em qualquer dos casos, o recurso a estas estratégias obriga o leitor a experienciar e a desmistificar activamente o que na ficção realista tradicional é simplesmente reflectido, melhor seria dizer o que é premeditadamente escondido, e, por isso, passivamente recebido (p. 240).

Percebemos, então, que o leitor ganha um papel mais interventivo sobre a ficção nesta procura da verdade dentro de um procedimento metafictional propiciado pelo pendor ensaístico da ficção saramaguiana. Vejamos outra citação de Arnaut:

[...] o discurso não nasce limpo e fluido, mas que, por detrás há uma entidade que o trabalha artisticamente, manipulando-o e controlando-o, sim, mas porque se procede a uma “escavação da estátua”, agora feita escrita, na tentativa de ultrapassar “o grande erro”, o de:

julgar que a verdade é captável de fora, com os olhos só, supor que existe uma verdade apreensível num instante e daí para diante tranquilamente imóvel, como nem mesmo a estátua o é, ela que se contrai e dilata à mercê da temperatura, que se corrói com o tempo e que modifica não só o espaço que a envolve como, subtilmente, a composição do chão onde assenta, pelas ínfimas partículas de mármore que vai soltando de si, como nos cabelos, as aparas de unhas, a saliva e as palavras que dizemos. (ARNAUT, 2002, p. 227-228, grifos nossos).

O grande problema da representação do real pela escrita pelo que se pode inferir a seguir a essa instância, é que o real é dimensão não-estática, portanto, não apreensível, corroborando o que o próprio Saramago (1989) disse: “A realidade é uma cintilação, não se capta tal e qual”. Provavelmente, por ter esta compreensão é que a sua literatura é aquela que preza tanto pela teoria dos mundos possíveis que, na verdade, é o que fica relegado também a qualquer escrita, já que o real não pode ser captado pelo texto, e as fontes históricas e documentais, então, acabam por desempenhar um papel semelhante ao da criação literária, como verificou o historiador Hayden White (1978).

Por esse viés, a escrita do mundo jamais corresponderá ao mundo, apenas a versões desse mundo. Por isso um Sr. José que passa toda a duração de uma narrativa, *Todos os Nomes*, à procura de uma mulher que lhe permanece desconhecida, apesar de ter ele o acesso aos seus registros civis, soa como uma metáfora cabal para a abordagem do tema.

Em fins de século e de milênio, com um desenvolvimento tecnológico que permitiu produzir ainda mais escritas sobre o mundo, ou seja, mais versões de mundos possíveis, multiplicaram-se os desencontros entre palavra e sentido, o que nos levou à alarmante constatação de que as palavras andam ideologicamente desnorteadas. A isto, somam-se as dúvidas suscitadas por passados que nos chegam textualizados e, por isso, passíveis de questionamento quanto à sua validade e veracidade, haja vista a crítica da canadense Linda Hutcheon em sua *Poética do Pós-Modernismo* (1991). Ao findar desse milênio, no ápice do acaloramento ocasionado por estas questões, sobretudo, pela falta de uma previsão do que viria a seguir, José Saramago escreveu três romances, que mais tarde chamaria de “trilogia involuntária” por estarem envoltos por um mesmo fio estético-ideológico, e de certa forma, abordarem uma mesma questão: o desnorteamto do homem numa era em que tantos aparatos ele próprio construiu para guiar a si mesmo.

Dessa trilogia fazem parte: *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), *Todos os Nomes* (1997) e *A Caverna* (2000), que são três obras que consumam um processo de renovação e autossuperação na ficção de Saramago e onde podemos ver a convergência do exercício da crônica e a evolução para a técnica interseccionista do romance com teor de ensaio. Estas obras fornecerão o corpus para análise que empreendemos sobre a questão da representação

do real, para a qual nos concentramos em *Todos os Nomes*, por razões que serão esclarecidas nos próximos capítulos.

2 A REPRESENTAÇÃO DO REAL NA CONDIÇÃO PÓS-MODERNA

[...] aceito a afirmação segundo a qual um texto pode ter múltiplos sentidos. Recuso igualmente a afirmação de que um texto possa ter qualquer sentido.
Umberto Eco

Diante do próprio colapso e da diluição dos valores que a mantinham de pé, a sociedade do século XX se viu sujeita ao anúncio de vários fins. Várias mortes, como o próprio José Saramago observa, em seus diálogos com o professor Carlos Reis (1998), a tendência contemporânea para dizer que as coisas morrem. Ele percebia que, de acordo com essas declarações, já morreram a arte, Deus, o romance e as ideologias. A professora e crítica de literatura Leyla Perrone-Moisés (2016), em seu livro *Mutações da Literatura no Século XXI*, atribui todos esses “fins” - fim do Homem, fim da história, fim dos grandes relatos, fim das utopias, fim da cultura ocidental, fim dos intelectuais, fim da arte - ao fato de o fim do século XX coincidir com o fim do milênio, reconhecendo o pessimismo que a essa cronologia é subjacente.

Porém, nem o autor português nem a crítica brasileira veem nesses anúncios de fins mortes consumadas. Há, evidentemente, uma consciência das transformações estruturais ocorridas em razão dos eventos e avanços tecnológicos que o século XX promoveu por meio das ciências e das artes. As mortes anunciadas seriam referência, portanto, às irrevogáveis mudanças na representação das coisas. É dessas mudanças definitivas, ou da nossa suposta sobrevivência em face dessas mortes teóricas, que o pós-moderno se ocupa, segundo a exploração que Fredric Jameson faz do tema, em seu livro *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism* (1989).

Por isso, analisar a ficção saramaguiana como parte integrante de uma vertente literária pós-modernista é pertinente, já que as suas características textuais são sintomáticas dessa tendência e, principalmente, porque vivemos um período cultural em que é impossível não pensar o pós-moderno, como atesta Ana Paula Arnaut (2002) ao estudar o sócio-código pós-modernista no romance contemporâneo português.

Apesar de a anunciação de morte requerer um sentido definitivo, o signo que prevalece na pós-modernidade é o da incerteza. Neste contexto, o crítico americano Fredric Jameson (1991) postula que o Pós-Modernismo é uma teoria dialética que tem a perspicácia de capturar, justamente, a incerteza como sua primeira pista para segurar o fio de Ariadne por um caminho que talvez não venha a ser um labirinto, mas se descubra um gulag, ou um shopping center. Por esses dois espaços evocados pelo autor, compreende-se que as promessas da

modernidade não deixam mais lugar para qualquer fascínio. Ao invés de assegurar progresso ao indivíduo, elas se dedicaram a explorá-lo ao extremo das suas orientações ideológicas, tanto o marxismo, quanto o capitalismo.

Os extremos do esforço humano em concretizar os projetos da razão moderna viabilizaram os aterradores experimentos das ideologias totalitárias colocadas em prática. Essa declaração é formulada a partir de uma série de observações irônicas que percebemos que o escritor José Saramago e o historiador inglês Eric Hobsbawm partilhavam a respeito do século XX, principalmente, pelo que se lê em *Age of Extremes: The Short Twentieth Century* (1991). Provavelmente, por isso, de acordo com essa afirmação, a pós-modernidade seja feita das negações desses extremos que, conforme veremos pelos mais importantes autores a se debruçarem sobre o pós-moderno, a saber Jacques Derrida e Michel Foucault, recebem a nomenclatura de desconstrução.

Este ímpeto desconstrucionista gerou discursos teóricos centrados por conceitos formulados a partir do prefixo “pós” que, apesar da fatalista carga semântica, apenas corroborou a incapacidade de previsão dos intelectuais sobre o que viria depois do findar do milênio. Nesse contexto, Jameson compreende que ao invés de premonições catastróficas ou redentoras, o que os intelectuais formularam nas décadas finais do século XX a esse respeito limitava-se a constatação sobre “*the end of this or that*” (JAMESON, 1989, p.1).

A incerteza deste cenário, evidentemente, é fruto do impulso em fazer ruir as grandes certezas da modernidade. Na literatura, como exposto pela teórica canadense Linda Hutcheon em sua *Poética do Pós-Modernismo* (1991), essa incerteza é representada pelas escolhas estéticas em virtude dos relatos fragmentados, produzidos por múltiplas vozes que se entrelaçam em tramas cheias de referências por linhas de tempo distorcidas.

Contudo, a incerteza é representada também pelas escolhas temáticas, especialmente, nesse aspecto, Leyla Perrone-Moisés verifica uma intrigante contradição entre o propósito e a produção pós-moderna. É curioso para a autora que no mesmo momento em que o Pós-Modernismo anunciava a morte do autor na teoria literária por meio de figuras de grande envergadura como Roland Barthes e Michel Foucault, e o cânone ocidental era atacado pelos estudos acadêmicos, tantos romancistas pós-modernos privilegiassem em suas obras aspectos biográficos de seus antepassados canônicos. A autora brasileira destaca o seguinte:

Do ponto de vista da produção literária, é preciso lembrar que o período compreendido entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX produziu um grande número de obras consideradas como obras-primas pela crítica e pelos leitores, fenômeno que não se repetiu na segunda metade do século XX, reconhecida por todos como qualitativamente menor. Ora, são exatamente os

grandes autores desse período, isto é, da alta modernidade, que alguns dos melhores romancistas atuais transformam em personagens: Flaubert, Rimbaud, Dostoiévski, Henry James, Virginia Woolf, Pessoa... E não o fazem como uma revisão valorativa da história literária “oficial”, pois a maioria deles mantém uma grande admiração por suas personagens e obras e, nesse sentido, confirmam o cânone oficial (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.22).

Dessa breve seleção que Perrone-Moisés faz dos autores modernos em face dos apontamentos que tece sobre o movimento a seguir, é possível identificar uma constante pela literatura moderna e pós-moderna, que é o interesse pelo homem como indivíduo comum, sujeito às debilidades do próprio caráter. Isso é elaborado pelas obras romanescas dos grandes autores citados por ela, e trabalhado de uma nova forma pelos autores da pós-modernidade. Contudo, neste novo período, há a irreverência da ficcionalização de existências reais reconhecidas pela história. Isso consiste num exercício de desconstrução do cânone que preza pela representação do sujeito com maior personalidade, seja qual for a sua insígnia social, proporcionando uma maior identificação com o leitor. Isso é realizado, prioritariamente, pela abertura de seus pensamentos, divagações e reflexões mais profundas, tanto das personagens, quanto do próprio narrador, numa mescla de literatura, história e teoria literária que Linda Hutcheon definirá por metaficção historiográfica.

Antes de analisar que recursos textuais isso confere à narrativa literária, é importante observar que o interesse da cultura de todo o século XX, tanto na fase moderna quanto na pós-moderna, é o homem ocidental comum que, muito mais do que mão de obra explorada pelas elites burguesas, passa a ser letrado, eleitor e, principalmente, consumidor. Nossas leituras das obras originárias da Escola de Frankfurt nos levariam a compreender essa conjuntura pela ótica do proletariado como sujeito da história, sabendo que este é o seu devir pelo processo dialético. Adorno e Horkheimer, de fato, iluminam a questão de por que os grandes projetos que a modernidade conservava ao abrigo da razão avançaram o suficiente para serem desmontados mais tarde. Tais projetos, segundo os filósofos alemães em *Dialética do Esclarecimento* (1944) visavam à emancipação e à autorrealização do homem, entretanto, seu resultado histórico foi o contrário: a coisificação do ser humano.

Portanto, se as grandes certezas do homem o levaram ao caminho contrário do procurado, ele segue vagando pela incerteza sobre quem é, sobre a sociedade que o cerca e sobre o real que abriga a sua existência. Cabe à literatura a sensibilidade de perceber que a indefinição pauta o seu percurso por todo o século XX: ao limiar, ele é um *Homem sem qualidades* (1930, Robert Musil), e ao final, além disso, é também um homem sem nome, mesmo que viva cercado por *Todos os Nomes* (1997, José Saramago).

Há uma proporção que merece especial atenção neste panorama. À medida que as mortes dos discursos detentores dos grandes significados históricos, culturais e sociais da humanidade são anunciadas, maior importância absorve o sujeito perante a história, a cultura e a sociedade, especificamente, porque fica a seu cargo a função de explicar e compreender a realidade pelas próprias perspectivas. Não nos esqueçamos, entretanto, que os movimentos desconstrucionistas mais radicais declararam também a morte do próprio sujeito, como lembra Jameson, sustentando uma convicção mais extremada de que o sujeito nunca teria existido e seria constituído apenas por uma miragem ideológica.

O que se pretende destacar é que esta importância que o sujeito ganha e, quase simultaneamente, perde, no século XX, está relacionada à maneira como a humanidade age em virtude do real, isto é, de que formas o compreende e dele se apropria. Em conferência intitulada “O sofrimento do real em tempos de pós-verdade” na Academia Brasileira de Letras, em 2017, o professor Márcio Tavares d’Amaral falou que cada época consubstanciou o real em simbolizações absolutas. Na antiguidade de Platão, o real estava nas ideias, a seguir, em Aristóteles, estava na substância, na Idade Média, o real se encontrava em Deus, no Iluminismo, estava na História e na Razão, e na modernidade, encontrava-se no sujeito. Contudo, nas últimas décadas da era moderna, como apontado por Amaral, esvaziou-se o interesse pelo real e suas problematizações, que agora, encontra-se nos discursos.

As últimas décadas da era moderna correspondem ao período de transformações mais profundas a afetarem a cultura ocidental no fim do século, promovidas pelo acelerado avanço da tecnologia, que ocasionaram o que Jameson chama de “capitalismo tardio”. O crítico americano dissecou o termo originado pela Escola de Frankfurt, inspirado também pela intervenção de cunho marxista que o economista belga Ernest Mandel realiza sobre o tema em seu livro intitulado *Late Capitalism* (1973).

Sob essa fundamentação teórica, Jameson afirma que o capitalismo tardio tem sua preparação econômica nos finais da década de 1950, a seguir aos períodos de escassez enfrentados durante as grandes guerras. Ou seja, o capital alcança níveis recordes de desenvolvimento no período em que, não mais obrigado a destinar todo o seu orçamento a alimentação e abrigo, o cidadão passa a integrar um mercado receptivo a novos produtos e novas tecnologias, itens em que a cultura também estava inclusa.

É igualmente notório para o autor que o alívio dos encargos da guerra chega ao ponto da ruptura geracional nos anos 1960. Ou seja, os jovens daquela época já não faziam mais parte da geração sequelada pelos confrontos armados, por isso o menor temor de novos conflitos revelou um maior potencial revolucionário, haja vista o desmancho das regras e

convenções que governavam as relações humanas que sucedeu ao longo dos eventos que marcaram a década de 1960, tal como os marcos da contracultura americana, o maio de 1968 na França e a Primavera de Praga.

Esta era que também se convencionou chamar pós-industrial, como vemos em Jameson, entre outros estudiosos do pós-moderno, reconhecia as implicações do modelo fordista, aplicando-o, inclusive, a produção de cultura de massa. Em consequência das demandas da economia moderna, esse período era formado, portanto, por um contingente maior de profissionais mais qualificados como administradores, professores e especialistas técnicos. Esta relativa prosperidade, notada particularmente no mundo do capitalismo mais avançado durante os anos entre 1945 e 1973, culminou no *brief American Century*, que para Jameson foi a estufa, o solo fértil, para o desenvolvimento de um novo sistema que, não por acaso, implementa formas específicas na cultura ocidental de um “*North American Global Style*”(JAMESON, 1989, p.20).

Em consonância com o crítico norte-americano, o historiador inglês Eric Hobsbawm (1991) fala desses trinta anos pós-guerra, referindo-se a uma fase completamente excepcional da história dos países anglo-americanos, embora lembre também dos *les trente glorieuses* (os trinta gloriosos) da França. Foi uma *Golden Age*, que segundo ele, cintilava mais em contraste com o fundo obscuro das subseqüentes décadas de crise. Embora este viesse a desembocar em nova crise nos anos 1970, foi um período capaz de abrir a consciência do mundo ocidental para um globo novo, complicado e multidimensional, em constante movimento e combinação, do qual o historiador fala em seu outro livro *Tempos Fraturados: Cultura e Sociedade no Século XX* (2012).

Em razão dessa guinada do avanço tecnológico e cultural a partir da metade do século XX, Jameson classifica o capitalismo tardio por outros termos que indica como sinônimos, tais como: capitalismo multinacional, sociedade do espetáculo e, finalmente, Pós-Modernismo.

O Pós-Modernismo, provavelmente o mais abrangente desses termos, deriva dos esclarecimentos do filósofo francês Jean-François Lyotard sobre a transformação radical na maneira como o saber é produzido, distribuído e principalmente, legitimado nas áreas mais avançadas do capitalismo contemporâneo. Em seu sucinto e assaz elucidativo livro *A Condição Pós-Moderna* (1979), Lyotard revela que essa transformação se deu mormente pela informatização da sociedade, fenômeno em que o conhecimento é traduzível em linguagem informática armazenável em memórias eletrônicas que viabilizam uma didática confiada às máquinas. A excepcional mudança é que este conhecimento não se limita mais a permanecer

nas memórias clássicas de bibliotecas, mas passa a ser articulado em bancos de dados aparelhados em terminais inteligentes que ficam à disposição de quem quiser acessá-lo. Tal transformação deu origem à condição pós-moderna que, mais ampla e complexa na visão de Lyotard, pode ser entendida, entre muitas outras acepções, como um estágio do saber que pode aceitar tanto uma proposição quanto o seu contrário.

Fica evidente que, nesta nova conjuntura, a regulação de várias e importantes funções sociais, especialmente as vinculadas à transmissão de conhecimento, são retiradas de gestores e instituições e confiadas a autômatos. Assim, as camadas mais tradicionais perdem seu poder para especialistas técnicos, ou seja, na fase mais avançada do capitalismo, os experts em tecnologia detêm maior poder do que as camadas mais tradicionais da sociedade, porque dominam a linguagem das máquinas.

Como se pode pressupor, a linguagem das máquinas não se atém à lógica da razão iluminista que busca centralizar o juízo sobre o verdadeiro, o justo, o belo, o bom. De acordo com Lyotard, o seu critério enquanto aparato tecnológico é o da operatividade, portanto, o que se coloca em questão não é a verdade, mas o desempenho, uma linguagem que não se pauta pelo sentido e pela verdade, mas pela eficácia e pela performance.

O conhecimento construído e transmitido pela sociedade informatizada, então, é exclusivamente aquele que pode ser traduzido à linguagem informática, que não tem por objetivo saber a verdade, mas aumentar o poder e o desempenho do sistema social. Para que isso se cumpra, essa linguagem se processa por meio de jogos que, em nome da eficácia e da performance, pode obedecer a regras diferentes em que os enunciados têm maior flexibilidade. O que quer dizer que um sistema dentro dessa linguagem, como supracitado, pode admitir tanto uma proposição, quanto o seu contrário. Como constata Lyotard, nessa condição, o saber não tem mais seu fim em si mesmo como realização dos ideais ou como emancipação dos homens, mas tem em vista a melhoria das performances e a realização dos produtos. Nessa lógica funcional, o conhecimento não questiona se determinada informação é verdadeira, mas se dedica a descobrir para que ela serve.

Portanto, a famosa contribuição de Lyotard para a definição do pós-moderno se fundamenta no cenário cibernético e informacional que causou a perda de atração pelas ideias altissonantes da modernidade clássica. Nesse envolvimento, o pós-moderno designa o estado da cultura após a alteração das regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes, já a partir do final do século XIX. A sua afirmação sobre a deslegitimação das grandes narrativas tem por base a incredulidade em relação aos relatos explicadores da condição do homem ocidental produzidos a partir da Revolução Francesa e fundamentados no Iluminismo, melhor definidos

como metarrelatos ou metanarrativas. Estes consistiam no discurso legitimado pelas instituições do Estado, das Universidades e da burguesia em geral para explicar o presente e o passado com vistas à perpetuação do seu poder no futuro e, apregoavam que o verdadeiro conhecimento só poderia ser alcançado por meio da pura razão e da lógica.

O ceticismo anunciado por Lyotard nasce da superação da filosofia iluminista e suas pretensões atemporais e universalizantes no momento em que, como vimos, o progresso científico e tecnológico altera o paradigma social. Como citado, suprime-se a necessidade de o conhecimento ser verdadeiro, impondo que ele seja apenas útil e eficaz. Por isso, as instituições não são mais imprescindíveis para legitimar o conhecimento, posto que as máquinas são capazes de organizar, estocar e distribuir as informações necessárias para o melhor funcionamento dos sistemas sociais.

Voltando-se, então, ao périplo do sujeito no século XX, constatamos em Lyotard que sem a legitimação das certezas outorgada pelas instituições de poder, cada cidadão fica “entregue a si mesmo. E cada qual sabe que este *si* mesmo é muito pouco” (2000, p. 28). Ele aprofunda:

O si mesmo é pouco, mas não está isolado; é tomado numa textura de relações mais complexa e mais móvel do que nunca. Está sempre, seja jovem ou velho, homem ou mulher, rico ou pobre, colocado sobre os "nós" dos circuitos de comunicação, por ínfimos que sejam. É preferível dizer: colocado nas posições pelas quais passam mensagens de natureza diversa. E ele não está nunca, mesmo o mais desfavorecido, privado de poder sobre estas mensagens que o atravessam posicionando-o, seja na posição de remetente, destinatário ou referente (LYOTARD, 2000, p.28).

Este poder consistiria, portanto, em desenvolver a linguagem sem os limites impostos pelas instituições ao seu potencial, o que lhe confere uma maior flexibilidade de enunciados e maior evasão do pensamento. É desencadeada, então, uma maior autonomia para a construção de sentido, uma vez que a linguagem não se guia mais pelos filtros das instituições que delimitavam as coisas que poderiam e deveriam ser ditas. Contudo, Lyotard adverte que este novo caminho não é, necessariamente, seguro para o indivíduo, dado que esta nova pragmática social:

É um monstro formado pela imbricação de um emaranhado de enunciados (...) heteromorfos. Não existe nenhuma razão de se pensar que se possa determinar metaprescrições comuns a todos estes jogos de linguagem e que um consenso revisável, como aquele que reina por um momento na comunidade científica possa abarcar o conjunto dos enunciados que circulam na coletividade. É ao abandono desta crença que hoje se relaciona o declínio dos relatos de legitimação sejam eles tradicionais ou modernos (...) (LYOTARD, 1979, p. 117).

Nesta reorientação dos paradigmas explicativos da realidade, o indivíduo sofre a perda de referências e a desagregação dos valores hierarquizados. A conquista dessa autonomia traz consigo uma sensação de abandono, com a qual o homem precisa encontrar por si só a justificação e a motivação para as próprias ações e a própria existência.

A partir dessa leitura de Lyotard, fica evidente por que Ana Paula Arnaut declara, em seu artigo “Viagem ao centro da escrita: da subversão à irreverência da(s) histórias” (1999), que a ficção de Saramago corrobora a crise de legitimação das grandes narrativas. Ela afirma que, nesse sentido, ele realiza uma peculiar problematização - que numa primeira fase era dos fatos históricos, e na seguinte, da condição atual do homem – em que coloca em questão as dúvidas do sujeito quanto ao seu estatuto ontológico e epistemológico.

Para Arnaut, portanto, Saramago tem uma atitude pós-modernista perante fatos históricos tidos como inabaláveis. Atitude que Isabel Pires de Lima (1999) também identifica pela personagem do Sr. José em *Todos os Nomes*, o qual é expressamente um sujeito da condição pós-moderna, porquanto vive a desorientação de tentar dar sentidos à própria vida por meio de uma procura inusitada que o leva à perda de balizas éticas, colocando-o em ainda maior dúvida sobre a própria relação com o real e com a verdade. Isso pode ser ilustrado a seguir pelo diálogo do Sr. José com o teto da sua morada, que fala consigo da seguinte forma:

[...] Um funcionário da Conservatória Geral do Registo Civil não vai a lado nenhum sem a gravata posta, é impossível, seria uma falta contra a própria natureza, Já lhe disse que não estava em mim, que fui tomado pela decisão, Isso será mais uma prova de que se tratou de um sonho, Não estou a ver como, De duas, uma, ou você reconhece que tomou a decisão, como toda a gente, e eu estou disposto a acreditar que foi sem gravata à rua da mulher desconhecida, desvio de conduta profissional censurável que por agora não pretendo examinar, ou insiste em dizer que foi tomado pela decisão, e isso, mais a incontornável questão da gravata, só num estado de sonho é que seria admissível, Repito que não tomei a decisão, olhei o verbete, calcei os sapatos e saí, Então sonhou, Não sonhei, Deitou-se, adormeceu e sonhou que foi à rua da mulher desconhecida, Posso descrever-lhe a rua, Teria de me provar que nunca por lá tinha passado antes, Posso dizer-lhe como é o prédio, Ora, ora, de noite todos os prédios são pardos, Dos gatos é que se costuma dizer que são pardos de noite, Os prédios também, Então não acredita em mim, Não, Porquê, se me autoriza que pergunte, Porque o que afirma ter feito não entra na minha realidade, e o que não entra na minha realidade não tem existência,[...] (SARAMAGO, 1997, p. 43).

Para além da exposição da sua solitária figura, esse excerto mostra com que banalidades se ocupa o indivíduo na pós-modernidade para construir algum significado para a própria vida, numa constante dúvida entre o que é sonho e o que é real.

Por essas entre outras inventivas do romance, o Sr. José, provavelmente, é a representação mais equivalente, e por isso mesmo mais assustadora, da condição pós-moderna que apresentamos acima. Um indivíduo comum, solitário, que sem família, amigos, religião

ou status social elevado, é um indivíduo cuja vida não se prende a nenhuma convenção social e cujas ações não procuram justificação de nenhum tipo de instituição, com exceção, é claro, da Conservatória Geral do Registro Civil. A esta entidade cabe a única distinção do Sr. José: a sua ocupação como auxiliar de escrita, ou seja, sua legitimação vem somente de seu desempenho no sistema social em que está inserido.

Lima (1999) esclarece que embora a estratégia narrativa adotada em *Todos os Nomes* seja diferente da fase histórica, que é um estágio da ficção saramaguiana pautada em vários componentes pós-modernistas, ela continua a adotar o tipo pós-moderno, dado que leva o leitor a conhecer um mundo possível, alternativo em relação ao atual, que o leva a adotar uma perspectiva ontológica, ou melhor, a mergulhar numa indeterminação ontológica pós-modernista.

Esta indeterminação pode ser atribuída à circunstância em que o real já não é mais compreendido a partir de consensos que deixaram de existir a partir do momento em que a linguagem passou a obedecer diferentes regras em diferentes jogos. O que queremos dizer com isso é que o real ultrapassa as visões totalitárias que dele se tinha, passando a valer as perspectivas, uma vez que como Silviano Santiago ratifica no posfácio d'*A Condição Pós-Moderna*:

[...] a pós-modernidade é antitotalitária, isto é, democraticamente fragmentada, e serve para afiar a nossa inteligência para o que é heterogêneo, marginal, marginalizado, cotidiano, a fim de que a razão histórica ali enxergue novos objetos de estudo. Perde-se a grandiosidade, ganha-se a tolerância. (1990, p. 127).

Pela perspectiva de Santiago, o pós-moderno, então, procura contemplar a nova conjuntura da humanidade na sua autenticidade e na sua precariedade, posto que se existe um real ele só pode ser fragmentado. O pensamento de Hobsbawm corrobora essa posição:

Todos os pós-modernismos tinham em comum um ceticismo essencial sobre a existência de uma realidade objetiva e/ou a possibilidade de chegar a um entendimento comum disso por meios racionais. Tudo tendia para um relativismo radical. Tudo, portanto, desafiava a essência de um mundo que repousa sobre premissas opostas, nomeadamente o mundo transformado pela ciência e a tecnologia baseada nisso, ou a ideologia do progresso que refletia isso (1991, p. 517, tradução nossa)⁶.

⁶ All 'postmodernisms' had in common an essential scepticism about the existence of an objective reality, and/or the possibility of arriving at an agreed understanding of it by rational means. All tended to a radical relativism. All, therefore, challenged the essence of a world that rested on the opposite assumptions, namely the world transformed by science and technology based upon it, and the ideology of progress which reflected it.

A concepção histórica do Pós-Modernismo, aqui apresentada, é útil para revelar a que instâncias históricas e epistemológicas a narrativa literária pós-moderna remete pelas suas componentes estilísticas. E apesar de serem dois autores que tratam do pós-modernismo de formas diversas com posturas crítico-ideológicas avessas, essa concepção também expõe o motivo que leva Arnaut (2002) a confirmar a declaração de Fredric Jameson de que o Pós-Modernismo é um termo que não se pode deixar de usar quando se fala da literatura contemporânea com a pretensão de abordar a imaginação literária de escritores que livremente (re)criam uma infinidade de mundos.

Para Arnaut o paradigma conceitual pós-modernista na literatura é caracterizado pela indeterminação, resultante do descentramento das grandes narrativas que as tradições políticas e intelectuais do Iluminismo conservavam, e formado pela influência de Nietzsche bem como do estruturalismo e do pós-estruturalismo. Assim, incorporando este corpus teórico-crítico à sua própria perspectiva d'*A condição pós-moderna* de Lyotard, Arnaut percebe que:

[...] a maioria das características postmodernas, relacionando-se com o desconstrucionismo, é norteada por uma radical dúvida epistemológica e ontológica; aceita-se e convive-se com a impossibilidade de fugir do caos e da anarquia, rejeitam-se os grandes discursos e qualquer tipo de autoridade (2002, p.51).

A autora portuguesa afirma, portanto, o que a crítica de Leyla Perrone-Moisés (2016) vem reiterar, a saber, a influência teórica do pós-estruturalismo francês sobre os intelectuais americanos na concepção do Pós-Modernismo. Estes adotaram certos aspectos da crítica ao logocentrismo proposta por Jacques Derrida e a contestação dos discursos de poder ensejados pelos postulados teóricos de Michel Foucault e, provavelmente, por isso suas coordenadas ideológicas sejam tão importantes, quanto seu desenvolvimento estético.

Além disso, a contextualização histórica do Pós-Modernismo lança luz sobre o fato de ser este um movimento, preponderantemente, norte-americano. Perrone-Moisés em *Do positivismo à desconstrução: ideias francesas na América* (2004) fala de uma virada cultural que ocorreu nos Estados Unidos pelos anos 1970, lugar ao qual ela atribui a origem de todos os termos “pós”. E como exposto, ele vem em consequência de um progresso tecnológico e cultural, evidentemente, de maior desdobramento nos países de capitalismo mais avançado. O próprio Lyotard atribuía a condição pós-moderna ao estatuto do saber nas sociedades mais desenvolvidas. É notório que o fenômeno da globalização tornou a cultura americana um denominador comum para a cultura de massa ocidental. Como Hobsbawm (2012) esclarece, as proporções globais que toma a cultura norte-americana são resultado da revolução

tecnológica das mídias que alcançaram seus picos de desenvolvimento no domínio anglo-americano, sobretudo nos Estados Unidos.

Em virtude disso, a sociedade contemporânea é definida pelos críticos por termos como “sociedade do consumo”, uma vez que o ocidente tem como maior influência cultural o país onde o capitalismo encontra-se no seu estágio mais avançado. Isso se constata, pelos nomes de marcas de produtos dos Estados Unidos que se fazem signos tão presentes na nossa cultura e, principalmente, pela supremacia hollywoodiana no cinema, que além de ser a melhor combinação entre novas tecnologias e consumo de massa, é sua melhor e mais original criação artística.

Além disso, estes elementos revelam a revolução econômica que sustentou a tecnológica e ampliou o poder do capital com relação aos poderes políticos e ocasionou o enfraquecimento dos Estados frente a poderes transnacionais. O que, de acordo com David Frier em seu artigo “Righting wrongs, re-writing meaning and Reclaiming the City in Saramago’s *Blindness* and *All the Names*” (2002) é uma preocupação recorrente na ficção de Saramago: o excesso de confiança do homem nas tecnologias e frutos do mundo capitalista. Questão que segundo o estudioso americano, já trabalha muito bem na sua produção de contos datada de 1978, em que a crise do petróleo, aparentemente, inspirou o escritor português a escrever “Embargo”, uma narrativa em que um homem sem nome perde o controle de sua vida e fica preso ao seu veículo.

Importa citar esse texto presente na coletânea de contos *Objeto Quase* (1978), porque especialmente, nessas criações, Saramago já dá grandes mostras da sua habilidade de efabulação em tratar da questão do poder que é uma constante por toda a sua obra. O mais interessante para este estudo, entretanto, é a sua escolha em recorrer ao fantástico para alegorizar as visões que tem da sociedade pautadas por suas noções do materialismo histórico.

Em *Todos os Nomes*, Saramago evolui na abordagem que faz da questão do poder, passando a expor que esta é, sobretudo, uma questão de linguagem. Evolução que é atestada pela fortuna crítica e na qual percebemos o desenvolvimento dos procedimentos ficcionais praticados no romance pós-modernista. Vemos, neste romance finissecular de Saramago, a consciência sobre os elementos constituintes do Pós-Modernismo que elencamos aqui. Portanto, nos interessa explorar como ele expõe na prosa seu conjunto de temas e preocupações sobre a contemporaneidade, valendo-se dos experimentalismos e da confluência de gêneros, vista pela contaminação da vertente ensaística, próprios da poética pós-modernista, sobre a qual nos debruçamos a seguir.

2.1 Nada além de textos: o pós-estruturalismo

Metaficção não é prática exclusivamente contemporânea. Em seu livro *Narcissistic narrative: the metafictional paradox* (1984), Linda Hutcheon lembra que Roland Barthes considera Flaubert um iniciador do processo metaficcional devido à sua consciência artesanal da produção literária. E de acordo com Barthes, Mallarmé introduz, na ficção, a fusão entre literatura e pensamento crítico sobre a própria literatura, apresentando um modelo que foi exemplarmente seguido por Gide, Huxley, Joyce, Svevo, Mann, Woolf, Pirandello e Proust, que foram fundamentais para o desenvolvimento do romance pós-moderno. Para o pensador francês, o processo metaficcional, portanto, tem como princípio a consciência sobre a multiplicação de sentidos da linguagem, a recusa dos significados unívocos.

Nesse sentido, Ana Paula Arnaut (2002) declara que “se a metaficção não é prática recente ela parece travestida de novas tonalidades na ficção pós-modernista” (p.349), elucidando a concepção de linguagem disseminada na pós-modernidade, em que o sentido deixa de ser uma relação unívoca entre um nome/palavra e seu referente/conceito.

De acordo com Fredric Jameson (1991), nessa nova perspectiva, o sentido é gerado não mais pela amarra entre determinado significado e determinado significante e passa a ser o efeito causado pelo movimento de significante para significante. Ou seja, o processo de significação projeta efeitos da relação dos significantes entre si, uma vez que não se crê mais na existência de estruturas universais e estáveis que garantiam que termos gerais pudessem funcionar predicativamente fazendo com que enunciados fossem referências a uma verdade absoluta anterior a si. Isso pressupunha a primazia de um saber anterior ao sujeito: estruturas que explicavam o mundo, de acordo com o que postulavam os estruturalistas, principalmente, o linguista Ferdinand de Saussure e o antropólogo Claude Lévi-Strauss.

A recusa dos significados unívocos é a oposição exercida pelo pós-estruturalismo a esta declarada interdependência entre linguagem e mundo. Os pensadores dessa nova proposta afirmam o dismantelamento do centro estável ao qual, até então, a significação tinha como base para fazer com que a linguagem correspondesse ao mundo, o que na visão de Michel Foucault, em *As Palavras e as Coisas* (2000), era uma impossibilidade:

Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem (p.11).

Em virtude disso, a teoria pós-estruturalista vê, no entrelaçamento da linguagem com as coisas, uma natureza de simulacro muito mais do que de aproximação à uma verdade absoluta, dado que, segundo essa teoria filosófico-linguística, conhecer algo não é apropriar-se de verdades, mas recolher signos, ou como Foucault (2000) salienta: “saber é referir linguagem à linguagem” (p.54).

Por isso, nesse pensamento, a História é, provavelmente, a maior fonte de questionamentos, justamente por ter sido outrora o lugar de consensos sobre um passado coletivo. Entendido esse passado como o “real” ou o referente de todos os discursos históricos, como se houvesse uma realidade independente da epistemologia, formada por um contingente de princípios fundamentais numa base indiscutível, a partir da qual toda uma hierarquia de sentidos foi construída.

Em contribuição ao *New Catholic Encyclopedia Supplement 2012-13: Ethics and Philosophy* (2013), o professor Dominik Finkelde, SJ da Escola de Filosofia de Munique, na Alemanha, cuja notável produção nos estudos culturais ganhou visibilidade em conferências que deu com Slavoj Žižek, escreve que, em contraposição a este ideário, na epistemologia pós-estruturalista, o sentido depende de uma rede de linguagem inferencial que se expande ao longo de toda uma cadeia de significantes que, constantemente, desencadeia novos conceitos a partir de diferentes perspectivas.

Isso explica a declaração de Jameson (1991) de que, em conformidade com a teoria linguística pós-estruturalista, o passado como referente se encontra gradualmente desvanecido e, acerca dele, a humanidade não tem nada além de textos. Assim, chegamos à contundente conclusão de Hutcheon (1991, p. 39): “O pós-modernismo não nega a *existência* do passado, mas de fato questiona se jamais poderemos *conhecer* o passado a não ser por meio de seus restos textualizados”.

É importante ressaltar que Hutcheon não percebia o pós-modernismo como simples sinônimo do pós-estruturalismo, ou vice-versa, à maneira de Jameson. Antes, compreendia que a contestação metateórica do pressuposto da universalidade atemporal do pós-modernismo passava, fundamentalmente, pelo pós-estruturalismo como aprofundada questão de princípio filosófico para a teoria linguística, literária e a filosofia.

Nesse contexto, Hutcheon menciona o próprio Jameson e Hayden White, aqui já citado, numa discussão que se pode relacionar à máxima foucaultiana acima mencionada de que “saber é referir linguagem à linguagem”. Ela afirma que tanto o crítico quanto o historiador contestam a nossa capacidade de conhecer o passado, visto que com ele só

fazemos contato por meio dos relatos textualizados. Nessa base teórica, a crítica pensa a metaficção, por onde sublinha que, tanto na historiografia quanto na ficção, as referências são sempre a outros textos. Isto é, como White (1994) salienta, em ambos os domínios, o “verdadeiro” é instância que só se consegue imaginar, jamais vivenciar.

Na ficção contemporânea, portanto, os procedimentos metaficcionais têm como um de seus principais objetivos questionar a validade das fontes históricas por meio da reflexão sobre suas próprias referências. Hutcheon expõe:

Em termos gerais, toda auto-reflexividade e toda auto-representação metaficcionais agem no sentido de questionar a própria existência e também a natureza da referência extratextual. Mas a metaficção historiográfica complica esse questionamento. A história apresenta fatos - interpretados, significantes, discursivos e textualizados - feitos a partir de acontecimentos em estado bruto. Portanto, qual será o referente da historiografia: o fato ou o acontecimento, o vestígio textualizado ou a experiência em si? A ficção pós-modernista joga com essa questão, sem jamais resolvê-la completamente. Assim, ela complica de duas maneiras a questão da referência: nessa confusão ontológica (texto ou experiência) e em sua sobredeterminação de toda a noção de referência (encontramos a auto-referencialidade, a intertextualidade, a referência historiográfica, etc.). Existe então uma tensão, não apenas entre o real e o textualizado, mas também entre diversos tipos de referência (1991, p. 197).

Esta tensão entre real e discurso textualizado que Hutcheon tão bem coloca em discussão fundamentada pelos pós-estruturalistas franceses, aponta-nos à condição de que tanto um como outro são representações. Como depreendemos por Foucault (2000), por maior que seja o valor representativo da palavra, ou seu poder de ordem - sendo esta ordem “ao mesmo tempo aquilo que se oferece nas coisas como sua lei interior, a rede secreta segundo a qual elas se olham de algum modo umas às outras e aquilo que só existe através do crivo de um olhar, de uma atenção de uma linguagem” (p.15) - tais valores corroboram-se, essencialmente, como representação e jamais como coisa, ou melhor, como real.

Dado que o real é um fluxo contínuo de acontecimentos, a concepção que dele formamos deveria ser uma unificação entre presente, passado e futuro, que se dá somente em função da linguagem, entidade pela qual estes eventos ganham sentido na sua confluência entre si pela sua relação com um sujeito. No entanto, essa confluência é muito mais problemática e possui camadas de significado que tornam impossível uma homogênea unificação das partes envolvidas. Esse processo é o que Hutcheon descreve como complexa relação das partes com o todo em que há uma noção de disputa de contrários, duplicada e ativa. A teórica ainda fala que quando se trata de unificação de materiais distintos, “o que se evidencia é o processo de negociação das contradições pós-modernas, e não um produto

satisfatoriamente concluído e fechado que resulte de sua resolução” (HUTCHEON, 1991, p. 13).

Ao invés de unificação, teríamos, portanto, uma justaposição de significantes cuja organização é estabelecida pelo sujeito. Sem intervenção subjetiva, o real não corresponde a nenhum referente, enquanto pela linguagem ele é constituído através da relação entre sentidos construídos a partir do que Foucault (2000) menciona como “vizinhança súbita das coisas sem relação”, aludindo a esta possibilidade da linguagem em dar significado às coisas em virtude de uma justaposição subjetivamente estabelecida.

Em *Todos os Nomes* (1997), esta vizinhança súbita de coisas sem relação pode ser representada pela Conservatória Geral do Registo Civil, que justapõe passado e presente ao guardar os nomes de todos os mortos e vivos de uma localidade, estabelecendo o sentido da ordem. Instituição que, apesar de comportar esta totalidade de arquivos, é vista pelos curadores do Cemitério Geral, que se localiza a sua frente e que tem a fachada idêntica a sua, como apenas um afluente deste cemitério, uma vez que todos os nomes que estão armazenados na Conservatória um dia passarão para os arquivos do Cemitério. Ou seja, o sentido se atribui conforme as justaposições de ordem e subjetividade.

Para não perder o fio à meada em assunto de tal transcendência, é conveniente começar por saber onde se encontram instalados e como funcionam os arquivos e os ficheiros. Estão divididos, estrutural e basicamente, ou, se quisermos usar palavras simples, obedecendo à lei da natureza, em duas grandes áreas, a dos arquivos e ficheiros de mortos e a dos ficheiros e arquivos de vivos (SARAMAGO, 1997, p. 12).

Este excerto do romance evidencia dois aspectos da autoconsciência do narrador em relação ao que viemos discutindo. Primeiro, o constante exercício da metaficção, pelo qual interpela o leitor a uma maior participação no texto, por meio de uma narração que não se ocupa simplesmente em trazer os elementos da narrativa à sua existência ficcional, mas dialoga com o leitor a respeito de suas escolhas, tanto do enredo, quanto da sequência pela qual o apresenta. Aqui, ele começa explicando, porque é conveniente iniciar a exposição das instalações da Conservatória e segue incluindo o leitor no seu relato. O outro aspecto é o da autoconsciência de Saramago em relação à abordagem que faz da temática desse romance: ele atribui o sentido dos nomes que apresenta a uma ordem suprema: a lei da natureza.

Por meio dessa reflexão, Saramago convoca, à narrativa, a condição ontológica e epistemológica dos nomes como significantes aos quais o sentido se confere conforme o lugar

que ocupam nas ordens de classificação da vida humana e, portanto, sempre de acordo com uma subjetividade.

Neste expediente em que Saramago se dedica a narrar sobre a pedra de que se faz a estátua, o exercício que se conserva da metaficção historiográfica remete a uma reflexão deveras mais profunda sobre a história, e por isso mesmo, mais política. Posição assumida por Saramago no momento em que sua fonte de criação passa a ser a matéria-prima da história: a linguagem que a constitui, os discursos que a perfazem.

Em *Todos os Nomes*, esta matéria é trabalhada no trânsito pelos núcleos de produção de sentido da existência humana, em que se pode perceber o desnorreamento do sujeito diante da realidade. Este desnorte, entretanto, dá lugar a uma estabilidade quando este sujeito interage com o “outro”, ainda que este outro seja simplesmente um eco da sua própria voz. Instância que no romance é retratada pelos diálogos do protagonista com o teto da sua morada que, apesar de suscitar inusitadas passagens, são momentos de maiores tomadas de consciência do personagem: “O imaginário e metafísico diálogo com o tecto servira-lhe para encobrir a total desorientação do seu espírito (...)”. (SARAMAGO, 1997, p. 158).

Nota-se, então, que a metaficção adquire sublimada performance na escrita de Saramago, especialmente quando a temática histórica dá lugar às questões de linguagem. Ele não só a exerce, como também a dramatiza nas cenas em que o protagonista escreve sobre a própria jornada. No excerto a seguir, a metaficção é sugerida numa espécie de *mise en abyme*:

Era tempo de começar a tomar notas sobre o andamento da busca, os encontros, as conversas, as reflexões, os planos e as táticas duma investigação que se anunciava complexa. Os passos de alguém à procura de alguém, pensara, e, na verdade, embora a procissão ainda fosse no princípio, já tinha muito para contar. Se isto fosse um romance, murmurou enquanto abria o caderno, só a conversa com a senhora do rés-do-chão direito daria um capítulo (SARAMAGO, 1997, p.74, 45).

O narrador insere na mente do protagonista passos que ele mesmo dá para construir a narrativa e, portanto, em períodos como esse, a metaficção, não só sucede no texto, mas como dissemos, ela é dramatizada. Além disso, este é um bom exemplo das instâncias em que a voz narrativa faz-se confundir pela enunciação entre sua própria voz e a voz da personagem, pois perceba-se que, não fosse a maiúscula indicativa da manifestação do personagem, e o período caberia muito bem entre os rodeios do próprio narrador.

Maria Alzira Seixo (1999) questiona como a existência anódina e vulgar de uma certa pessoa se torna o centro das atenções de um relato. Os tópicos que ela própria apresenta em

resposta mostram que, como exemplar da ficção pós-moderna, *Todos os Nomes* é metaficcional a ponto de sustentar toda uma narrativa em que as questões da linguagem são extensivamente mais elaboradas do que a própria ação.

As intrigantes questões apontadas por Seixo dizem respeito a indagações suscitadas, no momento da publicação, sobre o retorno do barroco na literatura contemporânea. Ou seja, a aparentemente simplória personagem e sua trama se desenvolvem por uma narrativa complexa de forte impulso alegórico, repleta de referências com gosto a complexidade, demonstrada particularmente pela narração fragmentada com tendência a confundir o leitor por entre as instâncias do próprio narrador, das introspecções da personagem ou das intervenções do teto.

Outro ponto destacado por Seixo é a naturalidade da ficção exposta pelos tipos de intriga que o romance elabora. Com a ausência da dimensão do espetacular que compareciam aos romances como *Memorial do Convento* e o *Ano da Morte de Ricardo Reis*, dá-se lugar a uma atmosfera de vago, difuso e indecível que, segundo Seixo (1999), é povoada por ilusões de sentimentos vãos, ou por temas e antagonismos específicos como escuridão/luz, chuva/sol, fama/recato, vida/morte, o labirinto, o falso, o catálogo que, outra vez, pode ser associada a uma espécie de estilo neobarroco.

O derradeiro aspecto desta obra para Seixo é onde todos os demais confluem, a saber, a mutação na novelística do autor, que nesta narrativa em questão se incorpora no percurso da busca, da indagação levada a cabo pelo protagonista, que se distingue dos percursos anteriores pelo seu carácter literalmente (e mesmo conceptualmente) nominalista, onde o nome funda a realidade do conceito, e até o ente que designa” (1999, p. 136).

Contudo, um ponto que Seixo destaca e merece maior relevo deste estudo é o fato de que a linha narrativa se conduz por uma evidente ideia de que narrar o trivial o torna notável pelo simples fato de ser narrado, e no caso do Sr. José, de ser anotado em um caderno especial e secreto. Seixo faz alusão a Roland Barthes ao falar deste poder de consagração da escrita, que a própria personagem do Sr. José implicitamente reconhece ao tecer neste caderno as notas que reconstituem a figura da sua busca e guardam para si os traços, com os quais se familiariza, dessa mulher que lhe surge e lhe permanece desconhecida.

Pelos aspectos que destaca, Seixo declara que este percurso de busca de sentido:

Trata-se, pois, de um romance sobre a vida (sobre o nome da vida), onde a própria natureza da existência se confunde com a ficção, nessa indiferenciação de realidades virtuais, oníricas e fantásticas que a ficção contemporânea tem vindo a consagrar. O modo romanesco de José Saramago continua inconfundível: estilo lição, componentes e temáticas e figurativas [...] (1999, p. 137).

Somem-se esses precisos apontamentos de Seixo às relações epistemológicas e filosóficas que temos colocado em perspectiva até aqui, e teremos a visão do labirinto textual dessa existência que se constitui no meio desse “nada além de textos” (JAMESON, 1991, p.18).

Nesse labirinto, reconhecemos a metaficção como uma espécie de vantagem que o texto literário tem em relação a outras construções textuais, como as provenientes da religião, da política, ou até mesmo da ciência, no que concerne a aceder a uma verdade, ou qualquer uma de suas versões. A literatura, enquanto substância da ficção, não demanda legitimação de outros discursos, dado que sem a pretensão de corresponder ao real, o texto literário se basta na sua condição essencial de texto.

Por outro lado, o labirinto textual formado por outros tipos de discursos submete o sujeito/leitor por caminhos pré-determinados para a consolidação e legitimação dos seus sentidos. A literatura também subjuga o sujeito/leitor aos seus desígnios. Contudo, pela metaficção, fá-lo sempre revelando as suas intenções ao leitor. Se o manipula a seguir por determinado caminho do labirinto, não o faz sem revelar que esta é a intenção de um narrador, que é tanto observador, quanto agente da ficção, e é perfeitamente consciente do seu papel de organizador da confluência de todas as possibilidades que esses caminhos oferecem.

O crítico literário estadunidense, Wayne Booth, citado por Arnaut (2002), afirmava a este respeito que, na ficção contemporânea, o narrador tem todas as opções de disfarce, mas jamais pode optar por desaparecer do seu fluxo enunciativo, uma vez que nenhum texto pode neutralizar a sua subjetividade, haja vista as constatações a que chegam as teorias pós-estruturalistas.

Os processos metaficcionais, dessa forma, são favoráveis a autores que não têm receio em revelar, através da voz do narrador, os sistemas estéticos e ideológicos que eles mesmos defendem. Daí que em Saramago, a metaficção proporcione a realização tão prolixa, complexa e rica da voz do seu narrador, que é uma das suas marcas de estilo mais salientes. E sua narração não se pauta apenas pela explanação de escolhas estéticas e ideológicas, mas promove o desnudamento das etapas do seu processo criativo, abrindo e subvertendo a própria linguagem por meio de contradições, ironias, paradoxos e desconstrução de frases feitas.

Nesse desnudamento, os sentidos do discurso literário não se constituem a partir de uma linearidade, mas através de um entrelaçamento de vários códigos e ideias, como assume o crítico belga Theo D’Haen:

Em desacordo com a visão de mundo moderno, a visão do mundo pós-moderno não coloca o homem como um indivíduo único ou como uma consciência separada. Os pós-modernistas veem o homem como o ponto de encontro de práticas de significação, em que os códigos (verbais e textuais) linguísticos desempenham um papel proeminente, mas para todos os homens em todos os tempos. No entanto, é uma estratégia essencial da visão de mundo humanista ou moderna velar esse fato falando do homem como uma consciência individual. A diferença entre o homem moderno e o pós-moderno, então, é estar situado no fato de que o último, diferente do anterior, está consciente de estar atado a uma rede de códigos, e somente existir no ponto onde um número desses códigos de intersecta (apud ARNAUT, 2002, p. 161, tradução nossa)⁷.

Portanto, o que o pensamento pós-estruturalista vem a confirmar é que os sentidos, em qualquer eixo discursivo, do ficcional, ou como queira, do real, dependem sempre da intersecção entre vários significantes. A importância que o sujeito teria vindo a ganhar como consciência individual na modernidade teria sido superada pela constatação de que não há um mundo anterior à enunciação que possa ser acessado sem que essa enunciação o modifique, e nem há mundos que possam ser criados em total originalidade como se defendia mais expressamente pelas vanguardas artísticas.

O notável desenvolvimento da linguística no século XX, conforme bem observa Leyla Perrone-Moisés (2016), demonstrou que todos os fenômenos culturais se estruturam pela linguagem, seja a linguagem entendida como estrutura que molda a realidade, ou como estrutura que tão somente a representa. Na primeira acepção, evidentemente, estruturalista, as línguas, como percebia Foucault (2000) estavam com o mundo numa relação mais de analogia do que de significação, por isso o valor do signo estava em duplicar a coisa que dizia. Por essa razão, os discursos formados por estes signos precisavam de legitimação, pois, se dizer uma coisa era copiá-la, quantas cópias de uma mesma coisa poderiam existir? A legitimação vinha, portanto, para determinar, entre todos os signos que poderiam ser iguais, quais eram “mais iguais do que outros”⁸ (ORWELL, 2000, p. 192) é uma excelente alegoria, em *Animal Farm* de 1945, das consequências de uma sociedade que constrói seus sentidos pela legitimação dos seus discursos. Inclusive, a ficção orwelliana foi exemplar em disseminar o temor em face da destruição da noção de verdade pela força legitimadora do totalitarismo.

⁷ At variance with the modern world view, the postmodern world view does not posit man as a unique individual or as a separate conscience. The postmodernists see man as the meeting point of signifying practices, in which linguistics (verbal and textual) codes play a prominent part, but for all men at all times. However it is an essential strategy of the humanist or modern world view to veil this fact by talking of man as individual consciousness. The difference between modern and postmodern man, then, is to be located in the fact that the latter, unlike the former, is aware of being caught in a web of codes, and only existing at the point where a number of such codes intersect. (apud ARNAUT, 2002, p. 161).

⁸ Referencia a famosa frase de George Orwell: *ALL ANIMALS ARE EQUAL BUT SOME ANIMALS ARE MORE EQUAL THAN OTHERS*.

Entretanto, novas ramificações da linguística levaram à consciência de que os signos de linguagem, como recorda Foucault (2000), não têm como valor mais que a tênue ficção daquilo que representam. A partir dessa nova concepção, a questão da linguagem deixa de ser unicamente o espelhamento do signo, e passa a ser a questão das identidades e das diferenças. Entende-se então, que os sentidos se constroem não pelo espelhamento do mundo através das estruturas sógnicas, mas das relações de diferenças e identidades entre os próprios significantes, nas quais a linguagem não depende mais de uma legitimação, uma vez que depende única e profundamente da própria linguagem.

Embora essas noções só tenham se desenvolvido no século XX, Foucault nos lembra que, já no século XVII, Miguel de Cervantes havia subvertido a linguagem de sua época, reinventando as novelas de cavalaria tão populares no período. Até o surgimento do histórico *Dom Quixote de la Mancha* (1605), os signos relacionados à cavalaria referiam-se à bravura, coragem, nobreza, e então, a sátira de Cervantes desconstrói tais imagens e estabelece novos sentidos a partir do ideal envolto ao contexto da cavalaria.

Fica evidente que uma posição pós-estruturalista da linguagem antepõe uma construção de sentidos que se queira realmente construção, isto é, não se limite a repetir os sentidos que estruturas primeiras haviam estabelecido. Novos sentidos que se constituem a partir das diferenças e identidades acordadas entre os significantes, ainda que isso acarrete o maior distanciamento das verdades e a indefinição.

Labirinto, provavelmente, é o que melhor define a rede de significados que a linguagem tece, em que o fio de Ariadne, como bem elucidado por Arnaut (2002), serve como esclarecedora alegoria para o processo de significação, em que o sujeito realiza um trajeto entre presente e passado para poder aceder àquilo que, segundo Barthes (1980), desde a antiguidade os homens tentam representar: o real. Por isso, o texto apresenta vários caminhos possíveis, embora nunca chegue ao desejado, e essa seja a condição que determina a indefinição do pós-modernismo.

Se considerarmos esta a grande questão da concepção filosófica do pós-estruturalismo, podemos, assim como Hutcheon, inferir que o pós-modernismo é quase como condicionado pelo pós-estruturalismo. Isto, afirmamos, de acordo com o que Perrone-Moisés escreve:

As principais características do pós-estruturalismo foram: a atomização dos objetos e dos pontos de vista, em oposição ao projeto totalizador do estruturalismo; rejeição da razão como universal ou fundacional; o descentramento do sujeito; o interesse pelas diferenças, exclusões e margens; o interesse pela história e pela cultura como constructos discursivos; a dissolução das fronteiras entre as disciplinas. Nos estudos literários desenvolveu-se a teoria do texto ou da escritura; discutiu-se a questão da

subjetividade autoral: introduziram-se os conceitos da significância e intertextualidade. Algumas palavras-chave foram entronizadas e depois sacralizadas: diferença, desejo, outro, margem, deriva. O que o pós-estruturalismo mantinha do estruturalismo era a atenção à linguagem, agora encarnada no discurso; a desconfiança nas "asserções de verdade", a concepção da "significação" como um jogo de relações e diferenças (2004, p.218).

Atentemos aos conceitos-chave a que Moisés recorre para falar dessa teoria linguística e filosófica. São componentes que, poderíamos afirmar, estão na alegoria que Saramago cria do labirinto textual em *Todos os Nomes*. E tanto mais isso procede quando sabemos que na escuridão da Conservatória, rodeado por todos os nomes, o Sr. José usa o que o narrador chama de fio de Ariadne para saber o terreno onde pisa, ciente de que o seu percurso só terá hipótese de responder às suas perguntas, conquanto saiba como voltar atrás no seu caminho.

Além da crítica à perda de historicidade, que muito mais profunda se revela quando o Sr. José questiona a separação dos arquivos de mortos e vivos, o mais instigante no labirinto do Sr. José é que a sua procura também é pelo real, mas nunca a ele chega, pois, para ele, a mulher desconhecida permanece sem rosto, e para o leitor permanece *desconhecida*.

Um elemento muito importante para análise literária aqui pretendida é que, apesar de os nomes e registros não serem suficientes para a busca do Sr José, ele ainda relata sua jornada em um caderno, como se este ato tornasse mais palpável a sua insólita busca. O que transparece dessa ação, entretanto, é que tanto para o protagonista, embora não de forma consciente, quanto para o autor, sobretudo, é que nessa procura de sentidos e respostas, o mais interessante é o processo, a procura em si, que é digna de nota. Numa posição pós-estruturalista, diríamos que mais importante que o significado é o processo de significação, porque é nele que o sujeito tem sua maior oportunidade de relacionar o texto com a realidade, visto que ainda está no campo da possibilidade do real, enquanto que o significado nunca é real, dado que é representação.

Certamente, por isso, na literatura contemporânea, o texto em si é, muitas vezes, objeto maior de atenção, fazendo da autorreferencialidade uma das maiores características da narrativa ficcional contemporânea, pois como reflete, Perrone-Moisés:

Em vez de tomar o mundo real como objeto de representação, o ficcionista elege sua representação (a literatura) como tema. Mas como a representação do real sempre foi o objetivo da literatura (mesmo em suas formas fantásticas), centrar-se nessa representação fatalmente leva o escritor a refletir sobre o mundo do passado e a confrontá-lo com o seu presente (2016, p.267).

Esta confrontação entre passado e presente parece ser justamente o que mina as possibilidades de a escrita corresponder ao real, já que o texto é o resultado estático dessa

confluência, enquanto a realidade é um continuum. Sobre as relações entre texto e realidade, Perrone-Moisés cita Antoine Compagnon em *O demônio da teoria* (1998):

uma série de termos coloca, sem nunca resolvê-lo inteiramente, o problema da relação entre o texto e a realidade, ou entre o texto e o mundo: mimesis, evidentemente, um termo aristotélico traduzido como "imitação" ou "representação (a escolha de um ou de outro é em si uma opção teórica) "verosimilhança", "ficção", "ilusão" ou mesmo "mentira" e, é claro, "realismo", "referente", ou "referência", "descrição". Isto significa que, na crítica filosófica ou na literária, a realidade é visualizada como um texto incompleto a ser decifrado pelo engajamento metódico. Escrita e leitura, método e crítica evitam a institucionalização de sentidos, referem-se a diferentes estados de percepção com respeito às significações. (2004, p.204).

Nesta condição de “*nothing but texts*” pós-moderna, a seguir a esta reflexão sobre a teoria pós-estruturalista, somos levados a aderir à máxima do filósofo Jacques Derrida (1973, p. 94): “não existe o fora do texto” , que abre portas para os elementos específicos que pretendemos abordar pela análise literária.

2.2 Metaficção: a potencialidade do eu (sempre) presente na escrita

No contexto da revolução tecnológica que mudou os paradigmas do conhecimento e das artes no século XX e que insere o Pós-Modernismo como uma resposta sócio-política e cultural ao pensamento implantado pelos países mais desenvolvidos, sobretudo, os Estados Unidos, uma fala de Meryl Streep no longa franco-britânico *The Iron Lady* (2011) chama a atenção. Neste filme, a veterana norte-americana interpreta Margaret Thatcher, primeira-ministra britânica durante a década de 1980, e num diálogo sobre uma recente visita sua aos Estados Unidos, apresenta a seguinte fala sobre os americanos: “Eles não têm medo de sucesso. Nós na Grã-Bretanha e na Europa somos formados principalmente pela nossa história. Eles, por outro lado, são formados pela sua filosofia. Não pelo que foi, mas pelo que pode ser” (00:40:43 - 00:40:57)⁹. Este longa evidentemente retrata um importante momento do período da pós-modernidade, e esta fala sintetiza, de forma interessante, a razão por que a cultura norte-americana é um foco do Pós-Modernismo e coloca em questão a crítica acerca da perda da historicidade em razão do avanço tecnológico e da indústria cultural deste país.

⁹ They are unafraid of success. We in Great Britain and in Europe are formed mostly by our history. They, on the other hand, are formed by their philosophy. Not by what has been, but by what can be.

O termo Pós-Modernismo, para a crítica e teórica literária Ana Paula Arnaut (2002), é uma nova delimitação periodológica que, de acordo com as características teorizadas e postas em prática por eminentes críticos e romancistas norte-americanos, é designada e divulgada com este nome sob grande controvérsia.

Sublinhar os componentes do Pós-Modernismo na obra de José Saramago *Todos os Nomes*, romance português contemporâneo escrito ao final do século XX, exige pressupor que esse movimento pode ser entendido como uma poética, por assim ser mais adequado e menos problemático para a teoria literária e os estudos culturais, e que essa poética pode ser identificada na literatura ocidental, de forma geral, publicada ao longo dessa delimitação periodológica. Isso implica atentar a certos elementos formais, temáticos, ideológicos e estilísticos da escrita romanesca desse período. Por isso, a obra basilar da teórica canadense Linda Hutcheon, *Poética do Pós-Modernismo* (1991), faz-se espécie de leitura obrigatória.

Embora a teoria de Hutcheon seja conduzida em sua maior parte por um repertório de obras anglo-saxônico, sua contribuição para a implementação da análise de um romance de literatura latina é indispensável. Como vimos no parágrafo introdutório deste subcapítulo, o Pós-Modernismo é um movimento originado das culturas de capitalismo mais avançado que repercute por todo o mundo ocidental. Por isso, é uma característica pós-modernista dar especial enfoque à cultura de massa em prol do estabelecimento de intertextos, e, principalmente, para realizar os movimentos de descentramento do cânone para as margens. Dessa forma, ao apresentar um corpus teórico-literário formado principalmente por obras desse contexto, a autora canadense nos oferece um denso material para reflexão, comparação, crítica e, principalmente, intertextualidade.

Outra ressalva válida diz respeito a recorrer a abordagens de teóricos bastante divergentes entre si como Jameson e Hutcheon. Para este tópico, a própria Hutcheon fornece uma argumentação, quando diz que o que pretende chamar de Pós-Modernismo é fundamentalmente contraditório. Portanto, é lícito considerar as contribuições de diferentes perspectivas, justamente, por ser este um movimento fragmentário que preza a pluridiscursividade e, como anteriormente visto em Lyotard, a condição pós-moderna é um estágio do saber que pode aceitar tanto uma proposição quanto o seu contrário.

A *poética* de Hutcheon é formulada a partir da análise dos efeitos que essa condição produz sobre o real e o imaginário e as suas intersecções, ou objetivamente falando, sobre as relações entre História, ficção e teoria. É válido observar que esses três elementos consistem em três criações humanas, ou seja, não há, na sua abordagem, uma componente dedicada ao real como fenômeno espontâneo externo à intervenção do sujeito.

Assim, somos levados a compreender que não seria possível a incorporação do real absoluto à linguagem. O real é existência exterior ao indivíduo, que só pode interiorizá-lo pela linguagem. Em vista disso, Hutcheon destaca um aspecto muito importante do modelo de análise do suíço considerado pai da linguística, Ferdinand de Saussure: o fato de que a língua é um contrato social. Portanto, tudo o que é apresentado e recebido por meio de uma língua já vem carregado de um sentido inerente aos padrões conceituais da cultura do falante. Por isso, cada vez que a linguagem é usada num processo de interpretação/expressão, ela incorpora certos valores e sentidos culturalmente aceitos, não havendo, então, possibilidade de qualquer língua apresentar um enunciado que correspondesse ao real com neutralidade.

Diante disso, constata-se que os discursos monológicos de poder e de autoridade jamais poderiam legitimar-se como verdade absoluta. Hutcheon destaca que é útil ter em mente o modelo bakhtiniano do dialógico, do qual Ana Paula Arnaut (2002) ressalta a noção de pluridiscursividade que observa na ficção como resultado do cruzamento e do encontro dialógico do narrador e outros discursos alheios. Uma clara alusão à técnica interseccionista que fomenta a implosão desmistificadora do tradicionalmente monológico. No romance português contemporâneo, sobretudo, evidentemente, na prosa de Saramago, isso se caracteriza pela chamada ao leitor a um posicionamento mais interventivo no texto.

À primeira vista, a renovação do romance parece ser veiculada por uma simplificação da linguagem que se propõe a reproduzir a oralidade, contudo, é nesse aspecto que se compreende a exigência de um leitor atento e participativo. Maria Alzira Seixo (1999) nos mostra que a linguagem, que a princípio é mais simples, paradoxalmente, transporta o verbo até uma zona de grande desprendimento da carga de significação, no que já no momento da publicação de *Objeto Quase* (1978), a teórica chamava de flutuação significante. Ao falar desse procedimento, a autora coloca em questão o que outros teóricos como Omar Calabrese e Severo Sarduy apontarão como narrativa neobarroca, mas sem ater-se às discussões dessa problemática definição entre os temas da pós-modernidade. De qualquer forma, trata-se de uma escrita ficcional que, embora aqui não se convencie chamar neobarroca, conserva aspectos do que descreve Sarduy (1989, p.97): “reflexo necessariamente pulverizado de um saber que sabe não se encontrar já *tranquilamente* fechado sobre si mesmo”. É importante salientar que este elemento se desenvolve na ficção de Saramago com ênfase em revelar a ficcionalidade da obra.

O aspecto que merece maior atenção é a técnica experimental, tão recorrente na literatura contemporânea, do desvendamento do jogo e dos segredos e a exibição dos truques da narrativa ficcional performada por um narrador, que é observador e também “agente

perfeitamente consciente do seu papel de escritor-organizador do universo romanesco, por isso tecendo reflexões sobre o acto da escrita (ARNAUT, 2002, p.124). O narrador de Saramago cumpre esse papel com uma voz impressionantemente hábil para adentrar profundamente na narrativa, perscrutar a história e a essência da personagem paralelamente à intimidade que vai estabelecendo com o leitor enquanto o convida a panoramas da ficção que até então tinham entrada vedada ao leitor. Destaca-se que o narrador de Saramago realiza estes desdobramentos e ainda se mantém heterodiegético. Com todos esses níveis discursivos conclamados à narração, o texto ficcional resulta num romance labiríntico cuja leitura só pode ser mais sofisticada, indo na contramão da paradoxal simplificação da linguagem que citamos acima.

Isto é, apesar de contemplar as cenas que narra desde o centro até os arredores, e aparentemente entrar na mente da personagem que contempla e do leitor que o acompanha, este narrador nunca deixa de ser autoconsciente do seu lugar exterior à trama, por mais que dialogue com todos os elementos internos e externos da construção narrativa.

É o caso que se pode examinar quando o Sr. José é introduzido na trama em *Todos os Nomes*:

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 da mãe, segundo o normal, legitimamente transmitidos, como poderíamos comprovar no registo de nascimento existente na Conservatória se a substância do caso justificasse o interesse e se o resultado da averiguação pagasse o trabalho de confirmar o que já se sabe. No entanto, por algum desconhecido motivo, se é que não decorre simplesmente da insignificância da personagem, quando ao 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 que depois virão a acrescentar, ou não, dependendo do grau de confiança ou de cerimónia, a cortesia ou a familiaridade do tratamento (SARAMAGO, 1997, p. 12).

O que seria uma breve apresentação de um personagem, a princípio, bastante comum, torna-se uma densa descrição, uma vez que o narrador lança à enunciação uma série de afirmações e hipóteses, que não convencionalmente organizadas no parágrafo, vão seguindo o que soa ao fluxo do pensamento do narrador. E por este pensamento, deparamo-nos com a autoconsciência da narração quando a própria voz que narra chama ao Sr. José “personagem” e, não só: confere-lhe juízos de valor, como “insignificância”. Saramago não só revela a autoconsciência da própria ficção, como também avalia o que com ela produz e, tudo por intermédio da própria ficção.

O que se inscreve no texto final, portanto, como a própria Arnaut (1999) revela, não são apenas jogos, segredos e truques da escrita ficcional, mas também as angústias, as dúvidas, os caminhos por onde andou e se perdeu ou se encontrou o autor. Isso, porque, na nova tendência do romance na contemporaneidade, a autora portuguesa destaca que “os tanteios e as hesitações” contam tanto ou mais que o resultado final. Isso consiste na metaficção, que quando executada, de acordo com Hutcheon, atenta para:

[...] questões como as da forma narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem, da relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico, e, em geral, das conseqüências epistemológicas e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia - e pela literatura - como uma certeza (HUTCHEON, 1991, p.14).

É preciso lembrar que os bastidores da ficção eram, até então, um universo que permanecia vedado à entrada do leitor. Isso muda, então, no romance contemporâneo, por meio desse jogo metaficcional de experimentação técnica, que, como podemos verificar em Saramago, apresenta-se por um fluxo narrativo denso e contínuo estruturado pela pontuação peculiar, pela recorrência à oralidade da palavra, pela fragmentação decorrente do entrecruzar e da colagem de tempos e vozes, mas principalmente, por este narrador responsável pela confluência de todas essas componentes.

Um narrador que, como descreve Miguel Alberto Koleff no artigo “O conceito de alegoria em José Saramago. Uma reflexão benjaminiana” (2015), é muito cuidadoso na descrição e patenteia cada um dos seus detalhes, especialmente, para que não fiquem dúvidas da presença do autor em cada um dos seus textos, porque esta é uma característica muito particular de Saramago, que encontra potencialidade no recurso da metaficção. Manifestamente, Saramago é um autor que quer sua presença notada em seus romances, avesso às concepções de que a presença do autor nas obras é incômoda, ele expressa ao professor Carlos Reis (1998) que escreve dando vistas a seu papel de autor como pessoa, como sensibilidade, como inteligência, como lugar particular de reflexão. Por essa razão, seus livros são lugar para seu pensamento, e mais do que tudo, para a sua própria consciência sobre essas concepções e a maneira como as desenvolve na ficção.

Uma narrativa formada por registros autoconsciosos, como verifica Arnaut (2002), nisso consiste a metaficção, que em Saramago é um terreno fértil para concretizar seu projeto de aproximação do leitor por meio de uma experiência individual que é a escrita, mas que pode ser compartilhada de forma solidária. Procedimento que o autor realiza ao aproximar a

sua linguagem da oralidade do leitor e compartilhar com ele as suas referências, não pelo caminho da escrita como discurso rebuscado, mas pela via da desconstrução, que leva o leitor a pensar consigo suas próprias construções narrativas e valida a sua ideia de que o leitor não lê o romance, o leitor lê o romancista (REIS, 1998, p.71).

Citando a britânica Patricia Waugh em seu livro *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction* (1984), Arnaut expõe a metaficção como a grande característica da literatura pós-modernista, recorrendo à descrição da autora: “uma extrema autoconsciência sobre a linguagem, forma literária e o ato de escrever ficções: uma generalizada insegurança sobre a relação da ficção com a realidade; um estilo de escrever paródico, satírico, excessivo ou jocoso (WAUGH apud ARNAUT, 2002, p. 75, tradução nossa)¹⁰.

A predominância desse recurso formal na literatura de cunho pós-modernista implica a configuração estética de um período cujo sistema de normas tem como padrão literário a consciência de que a realidade a que se faz alusão é sempre esteticamente mediatizada pelo sujeito que dela faz matéria-prima do romance. Por isso, em metaficção, o sujeito da escrita sempre acaba por se revelar, uma vez que é um recurso que só se realiza pela autoconsciência e a autorreferencialidade da voz da enunciação.

Num mundo em que as grandes narrativas perderam seu poder legitimador, a metaficção pode ser vista como uma diferenciação para a narrativa literária, uma possibilidade para o texto ficcional produzir a sua própria legitimação, pois isso consiste especialmente no que os procedimentos metaficcionais efetuam na escrita. Eles expõem as escolhas semânticas e estruturais e procuram justificá-las ao tentar atar as pontas do fragmentário discurso que resulta de um texto que, simultaneamente, se propõe a narrar uma ação e a refletir sobre o próprio feito de narrar esta ação. Não, por acaso, o texto metaficcional é sempre inclinado a divagações e a não seguir a rigor uma linearidade.

Poderíamos inferir que a metaficção está para o Pós-Modernismo como a mimesis estava para o Realismo. Contudo, o Realismo incorreu ao erro, como bem lembra Leyla Perrone-Moisés (2016), de crer que o real se revelava à contemplação e, por conseguinte, que podia fazer dele uma pintura imparcial. Naquela altura, certamente, não havia a consciência de que a escrita, como produção de significados por um sujeito pelas suas próprias perspectivas, é incapaz de reproduzir o real com imparcialidade, ao que a crítica brasileira

¹⁰ an extreme self-consciousness about language, literary form and the act of writing fictions: a pervasive insecurity about the relationship of fiction to reality; a parodic, playful, excessive or deceptively naive style of writing.

conclui que escrever não é reproduzir, mas transformar o real, e a literatura é o desvendamento do real, não a sua fiel representação.

Arnaut (2002) aprofunda essa questão enquadrando na discussão a teoria aristotélica dos conceitos de mimesis e poiesis:

[...] a mimese enquanto reflexo de uma certa realidade deverá sempre ser tomada como “coisa diferente da realidade”, como “uma aportação *subjetiva* em relação à realidade *objetiva*” que “em cada um dos seus sentidos, implica a *subjetividade*. [...] o conceito de mimesis passará, inexoravelmente, a reclamar para o seu universo, numa coexistência cada vez mais pacífica, essoutro sentido de *poiesis*. Isto é, o sentido de criação e de construção e, repitamo-lo, não de mera duplicação. Em consonância com a teoria de Platão, e não com o caráter negativo inculcado, o real (o das ideias ou das formas) afigura-se não passível de reprodução exata mas de re-criação e de fabricação (ARNAUT, 2002, p. 290).

A autora valida seus apontamentos pelas palavras do teórico literário americano Robert Scholes (1974) que cita: “É porque a realidade não pode ser registrada que o realismo está morto. Toda escrita, toda composição é construção. Nós não imitamos o mundo, contruímos versões dele. Não existe mimese, somente poiesis. Não há registros, apenas construções.” (SCHOLES apud ARNAUT, 2002, p. 291, tradução nossa)¹¹.

Nesse sentido, a metaficção pode ser pensada como a engenhosidade que resulta do entendimento, em aproximação às teorias construtivistas, de que o sujeito, a seu modo, constrói o próprio real. Visto que não pode haver representação do real sem que o eu da escrita o modifique pela sua perspectiva, a superação do erro realista se apresenta na literatura contemporânea por meio da vazão dada a este eu. Isto é, o eu que escreve faz questão, como Saramago, de se fazer presente no texto e de expor sua consciência sobre as condições que o levam a produzir este texto e analisar as instâncias semânticas que alcança por meio das decisões lexicais que toma.

Devido a esses elementos, as principais características do texto metaficcional são a autoconsciência e a autorreferencialidade que apontam para a presença de um sujeito que jamais abandona seu lugar de construção/representação do real na escrita. Afinal, a escrita é realização de uma voz subjetiva, que aporta um real que não existe de forma independente do sujeito epistêmico, tornado sujeito individual por este ato de escrita. São as suas individualidades que a metaficção procurará explorar.

¹¹It is because reality cannot be recorded that realism is dead. All writing, all composition is construction. We do not imitate the world, we construct versions of it. There is no mimesis, only poiesis. No recording, only constructing.

É notório, portanto, que traduzir experiência em texto literário sempre implicou em uma série de dificuldades, mesmo quando a epistemologia atestava que a escrita era capaz de corresponder ao real em sua imparcial magnitude, haja vista o aporte teórico-filosófico das tendências realistas, naturalistas e positivistas, que o americano Robert Scholes recorda em seu livro *Structuralism in Literature: an introduction* (1974).

Com a deslegitimação das grandes narrativas explicadoras do real uma luz se acendeu sobre a produção intelectual do século XX: o reconhecimento de que toda escrita envolve um exercício de subjetividade, portanto, a História, como texto, não seria diferente.

Uma das reflexões mais relevantes sobre este tema, gerador de discussões prolixas nos campos dos Estudos Culturais e das mais diversas áreas da História, encontra-se no texto do historiador estadunidense Hayden White: “O texto histórico como artefato literário” (1974), que coloca em questão o problemático estatuto dos fatos quando abrigados por narrativas históricas responsáveis pela produção de sentido social.

Neste panorama, White constata uma relutância por parte de historiadores, filósofos da história e, inclusive, por parte da crítica e teoria literária, em considerar as narrativas históricas pelo que ele próprio afirma que elas são: “ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências” (WHITE, 1978, p.98).

Usar o termo ficção para falar sobre História não acontece sem gerar controvérsia, o que explica o fato de White ter sido bastante contestado desde então. De qualquer maneira, em todos os campos de saber convocados à discussão pelo autor no breve excerto citado, não há consensos sobre a questão. Existe, por outro lado a constatação da irresolução no que concerne à relação entre presente/passado e a objetividade científica, e a subjetividade narrativa.

Maria Alzira Seixo, no artigo “Narrativa e Ficção - Problemas de tempo e espaço na Literatura Europeia do Pós-Modernismo” (1994), salienta que o vazio de uma inteligibilidade narrativa na reflexão sobre o tempo é uma das grandes irresoluções da ficção, mesmo nos períodos em que a teoria de representação realista-naturalista apresentava configurações localizantes de linhas temporais-narrativas laboriosamente organizadas. A teórica aponta a historicidade, como movimento que liga uma prática interpretativa a uma práxis social, como responsável por destinar a História a um lugar de indecisão entre dois polos: o que reenvia a uma prática, e portanto a uma realidade, e o que constitui um discurso fechado, o do texto narrativo, que organiza, e possibilita, a inteligibilidade do fato histórico.

É necessário, portanto, inferir que a produção e a interpretação do texto histórico pressupõe um exercício de subjetividade, como designado por White quando fala da elaboração das ficções verbais que são geradas a partir da organização dos registros históricos e assinalado por Seixo, ao falar da inteligibilidade que estes registros históricos exigem para integrarem a construção de sentidos da humanidade.

Nesse aspecto, identificamos uma reminiscência de Jacques Derrida em *A escritura e a Diferença* (1967), quando o filósofo franco-magrebino reflete que toda consciência factual depende da subjetividade, e nisso se distingue das asserções numéricas e dos cálculos que constituem informações com a autonomia normativa da idealidade lógica e matemática, enquanto a consciência factual é um constructum que, além de, alegadamente, ser artefato literário, é artefato psicológico, dado que é formado a partir da memória e jamais independente em relação à consciência.

Os teóricos da história, portanto, como Hayden White e Dominick LaCapra que, nesse contexto, são citados por Hutcheon, assumem uma posição desafiadora às reivindicações de verdade do texto histórico, argumentando que as versões existentes da realidade histórica são parcialmente determinadas por mecanismos convencionais de criação textual, por isso os textos produzidos a partir dos registros históricos merecem maior concentração da crítica e teoria literária do que da análise científica. E White adverte que os estudos literários não têm dispensado essa atenção em volume desejado. Para ele, os historiadores não encontram ou descobrem a verdade dos eventos passados. Visto que a história real é um fluxo ininterrupto de acontecimentos, o que eles fazem, essencialmente, é selecionar alguns entre estes eventos e construir sentidos a partir dos padrões que observam em suas sequências e que correspondem aos parâmetros que estabelecem pela própria subjetividade.

Do corpus da sua análise dos romances da fase histórica de Saramago, Arnaut destaca as declarações da professora Elisabeth Wesseling, que explica o caráter viciado e seletivo da História por essas entre outras razões:

A primeira é puramente accidental: nós temos que fazer valer quaisquer relíquias que porventura tenham sobrevivido ao desgaste do tempo. A segunda causa é epistemological. (...) nossos insights sobre o passado são determinados pelo tipo de questões fazemos às fontes materiais. (...) De acordo com isso, o historiador somente determinam válidos os dados históricos que cabem na imagem que ele tem em mente (WESSELING apud ARNAUT, 2002, p. 342)¹².

¹² The first is a purely accidental one: we have to make do with whatever relics happen to have survived the wear and tear of time. The second cause is epistemological. (...) our insights into the past are determined by the type of questions we put to the source material. (...) Accordingly, the historian only selects as noteworthy those historical data that fit into the picture which he has in mind.

Frente a estas constatações pouco fáceis de digerir sobre o discurso histórico e a escrita de seus textos, a literatura contemporânea surge com uma nova tendência de romance que se desenvolve pelo jogo metaficcional de registro autoconsciente que comporta a experimentação técnica para acompanhar e recuperar a narratividade perdida em momentos anteriores da história literária. O que Arnaut (1999), afirma ser “conseguido através de mecanismos que oscilam entre um elevado grau de explicitação e uma presentificação mais velada” (p. 328).

A metaficção seria, portanto, uma solução - não conclusiva - para a irresolução da ficção em razão da narrativa histórica, referida por Maria Alzira Seixo. Se o texto não é capaz de representar fielmente a (des)continuidade do real sem a subjetividade que lhe é inerente, a escolha literária, então, é explorar ao máximo a presença do sujeito da escrita no texto, dando origem a obras em que a narração, em todas as suas marcas textuais, nuances estilísticas, divagações, ironias, torna-se um elemento merecedor de atenção muito maior do que o enredo ou as próprias personagens.

Em sua *Poética*, Linda Hutcheon afirma que, a maior parte dos trabalhos de crítica sobre o Pós-Modernismo - seja na literatura, na história ou na teoria - tem como principal foco de atenção a narrativa. Hutcheon atribui isso ao estabelecimento de um segmento da ficção contemporânea que ela mesma designa por Metaficção Historiográfica e descreve da seguinte forma:

A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. Esse tipo de ficção já foi percebido muitas vezes pelos críticos, mas sua natureza paradigmática não tem sido levada em consideração: normalmente ela é classificada em termos de outra coisa - por exemplo, como "meia ficção" (A. Wilde 1981) ou como "paramodernista" (Malmgren 1985). Tal classificação é outra característica da natureza contraditória inerente à metaficção historiográfica, pois ela sempre atua dentro das convenções a fim de subvertê-las. Ela não é apenas metaficcional; nem é apenas mais uma versão do romance histórico ou do romance não-ficcional (HUTCHEON, 1991, p.22, grifos da autora).

Leyla Perrone Moisés (2016) reflete sobre o termo, questionando se seria esta uma versão atual do velho romance histórico. Ao que ela própria conclui que não, devido à densidade semântica e complexidade das experimentações desses textos e porque percebe que o essencial das obras que podem ser classificadas como metaficções historiográficas está longe de ser um panorama fiel e realista de determinada época. Elenca como procedimentos

recorrentes nesse tipo de obra, entre outros, a intertextualidade que aparece em forma de citação de outros textos, ou especialmente como referência ou alusão a outros constructos culturais, podendo apresentar a inclusão de fragmentos de outras criações literárias sem aspas. Este último seria o processo de incorporar trabalhos anteriores à própria substância da obra para além de somente citá-los, que Fredric Jameson (1989) veementemente critica pela, alegada por ele, falta de profundidade.

Uma particularidade que Perrone-Moisés observa, segundo ela com verificada frequência, é que a exposição dessas referências podem ser veiculadas no texto, aparecendo sob a forma de fantasmas ou assombrações. Isso se revela elemento digno de maior exame para este estudo: a tendência que Horácio Costa (1989) também nota na ficção de José Saramago, nomeadamente, o modo de manejar a referencialidade factual ao tempo, as figuras históricas abordadas, por meio de um funcionamento do fantástico que se apresenta em categorizações diferenciadas como expressão pós-moderna.

No primeiro capítulo deste trabalho, já falamos da habilidade com que Saramago obtém a conciliação de correntes literárias distantes entre si, que Costa aponta, principalmente, entre o romance histórico e o romance de metaficção. Entretanto, tendo explorado os elementos históricos e formais que estruturam a metaficção historiográfica e cientes dos desdobramentos que esta nova forma viabiliza na dimensão histórico-temporal da ficção, podemos atentar às componentes da ficção saramaguiana por outras perspectivas que apresentam novos aportes à abordagem de aspectos como a maneira como o “arquivo” da literatura é tomado como um macrotexto, seus procedimentos e experimentalidade, e quais símbolos correspondem à presença do hiper-realismo, da mimese e da invenção na sua obra, especificamente a finissecular *Todos os Nomes*.

Os elementos presentes na estrutura de obras classificadas como metaficções historiográficas estão, de fato, presentes em, pode-se dizer, todos os romances da fase histórica de Saramago. E ainda, vários deles permanecem nos romances do fim do século, em que o autor português promove uma inovação temática em sua ficção.

Interessa-nos explorar as mudanças que o escritor implementa em suas escolhas temáticas neste já citado período finissecular da sua obra e, por que e como conserva estratégias da metaficção historiográfica em sua escrita, quando o núcleo das suas narrativas já não é mais o reinventar histórico.

2.3 Da indefinição à pós-verdade

Embora se afirme que a fase que José Saramago inicia em sua escrita ficcional a partir da última década do século XX é marcada por inovação temática, poderíamos observar que o autor inova muito mais esteticamente do que em relação ao tema. Ao dedicar aos romances dessa etapa uma leitura mais reflexiva, é possível perceber que as maiores preocupações do autor permanecem centrais no texto, contudo, numa roupagem nova desenhada, principalmente, de acordo com a contemporaneidade e com o que estaria por vir a partir do novo século. Uma vez que esta é a leitura pretendida de *Todos os Nomes*, neste trabalho, há uma reflexão que convém ser feita atentando a elementos considerados a seguir.

A constituição brasileira outorgada em 1967, anos iniciais do regime militar, afirmava no Artigo 1º, §1º, que “Todo poder emana do povo e em seu nome é exercido” (Brasil, 1967). Além disso, a denominação oficial do Brasil, naquela altura, era “República Federativa do Brasil”, ironicamente, num período de imensa centralização de governo em que “federalismo” era um termo que pouquíssimo assentava para definir a nossa política. Recordamos pelas palavras da cientista política Sônia Mirian Draibe (1994, p.275) que o movimento de ruptura com o federalismo no Brasil tem sua partida já nos anos de 1930. Desde então, embora tenha havido um notável período de democratização entre 1945 e 1964, houve uma união de forças trabalhando por um Estado concentrador de poder dotado de mecanismos para formular e implementar políticas de corte nacional, instituindo e autolegitimando, no Executivo Federal, a centralização de recursos e instrumentos políticos, financeiros, institucionais e administrativos.

Esse quadro fica bem ilustrado pelo fato de que, na época, governadores, prefeitos de capitais e de grande parte das cidades eram designados pelo presidente. Esta centralização, supostamente em prol do poder que emanava do povo, buscava reafirmar a importância do que o historiador Carlos Fico (2004, p.34), em artigo à *Revista Brasileira de História*, declara que se pode chamar de “*utopia autoritária*, isto é, a crença de que seria possível eliminar quaisquer formas de dissenso (comunismo, “subversão”, “corrupção”) tendo em vista a inserção do Brasil no campo da democracia ocidental cristã”. Assim, portanto, paradoxalmente, o poder, que documentadamente do povo emanava, deixava a este uma liberdade de ação e escolha muito restrita, ou quase nula, além de censurar grande parcela de seus pronunciamentos e reprimir boa parte da sua expressão e interesses.

Contemplamos aqui um exemplo de História, em registro oficial de maior importância, em que se pode constatar a desassossegadora condição de desencontro entre palavra e sentido

da qual Saramago faz alarme. Contudo, alarmante, de fato, para o escritor é a estagnação de quem não se importa em ver pelos próprios olhos as coisas que só veem pelos livros: se as palavras mortas da escrita têm lugar na vida da realidade¹³.

A quem estes desencontros favorecem, a quem estes desencontros silenciam? Esta é a questão sob os holofotes de Saramago. É verdade que até *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), essa questão esteve fundamentalmente relacionada a História, no entanto, não desaparece a partir de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), pelo contrário, aprofunda-se nela, agora relacionando-a com sua substância essencial: a linguagem. Em 2003, o autor afirmou que “a maior cegueira do século XXI é não sabermos onde nos levam e não mostrarmos nenhuma curiosidade em saber”, dando a entender que este não saber é próprio do aceitar as palavras carregadas do sentido empregado por quem pretende usar da própria linguagem para calar e reduzir a presente geração (a do início do século XXI) à impotência.

Saramago compreendia a linguagem como o meio para o entendimento das coisas num grau superior que outras formas de expressão não viabilizam, através da qual se desenvolve um processo de conhecimento que deriva para um autoconhecimento, sobre o qual elaborou uma tese em *Manual de Pintura e Caligrafia* (REIS, 1998, p. 15), romance no qual já falava sobre a plenitude e o rigor de representação que se pode atingir pela palavra escrita. É evidente que a linguagem é alvo da maior devoção de um escritor, uma vez que é o seu instrumento para produzir os efeitos que deseja. Contudo, é a linguagem como maneira de dar ordem ao caos da existência que desperta as metáforas saramaguianas no discurso ficcional.

Para o autor, a palavra é entidade através da qual o mundo parece ter sentido, pois permite-nos tornar inteligível o real ao envolvê-lo no discurso, concordando com Roland Barthes em *O Rumor da Língua* (2004), que a realidade é organizada em unidades de léxico para que seja incorporada aos discursos. Por outro lado, também como Barthes, reconhece que essa dinâmica dá origem a várias problemáticas. Como observa o filósofo francês, para gerar o discurso, as unidades de léxico se agrupam em unidades de conteúdo, e estas por sua vez, estruturam-se de acordo com a temática/lógica pessoal ou ideológica do enunciador. Isso não significa que a palavra é unidade vazia que depende do contexto para ter seu conteúdo, pelo contrário, é no contexto que ela exerce a sua autoridade. Barthes (2008, p. 13) diz que “toda palavra detém, pois, uma função de autoridade, na medida em que ela, se assim se pode dizer, escolhe por procuração um lugar do olho. A imagem fixa um número infinito de possibilidades; a palavra fixa como certa apenas uma”.

¹³ *História do Cerco de Lisboa* (1989), José Saramago.

Essa autoridade, no entanto, expõe a limitação da palavra, que é estática, em relação à realidade que é contínua. Ao “imobilizar a visão num certo nível de inteligibilidade”, as palavras acabam por acelerar o real, como por exemplo, faz o historiador ao restringir determinado período histórico a um limitado número de páginas. Além disso, as palavras podem “economizar uma situação ou uma sequência de ações”. Essa menção de Barthes (2004, p.172) faz referência às circunstâncias em que séries de fenômenos, de ações, de existências são resumidas a poucas palavras para enquadrar-se ao espectro do inteligível de determinado enunciador. É lícito recordar que as expedições portuguesas à América no século XVI, seguidas da exploração das riquezas naturais brasileiras, bem como da devastação das culturas indígenas é um episódio historicamente conhecido, na maioria dos relatos, simplesmente, sob a denominação de “descobrimento do Brasil”.

Nesse contexto, o discurso histórico - narrações de acontecimentos passados, registros em documentos oficiais - deve ser colocado sob maior escrutínio, já que a História é “submetida, comumente, em nossa cultura, desde os gregos, à sanção da “ciência” histórica, colocada sob a caução imperiosa do “real” (BARTHES, 2004, p. 164). Barthes percebe que ao tentar colocar o real dentro do inteligível, a enunciação se faz de discursos que têm o real como própria substância, não como referente. No caso da História, tal pretensão se torna ainda menos factível, visto que para transpor os acontecimentos do plano factual ao plano textual, é necessário organizá-los dentro de uma cronologia e de uma linearidade que, de acordo com o autor francês, exerce um papel destrutor sobre o tempo histórico em decorrência do atrito entre o tempo da enunciação e o tempo da matéria enunciada, que são diferentes.

Note-se também que a organização de um discurso pressupõe a manipulação da matéria a ser organizada. Barthes observa que o “organizador” procede de forma a retomar o discurso, modificá-lo e estabelecê-lo em pontos de acordo com suas próprias referências. No discurso histórico, com a finalidade de se suprimir a subjetividade, pois a História se quer feita de uma linguagem neutra, apela-se à eliminação dos sujeitos: o emissor e o destinatário. Mas o que supostamente se esquece, atenta Barthes, é que a história acontece “sozinha”, ou seja, espontaneamente, contudo, ela não pode se contar “sozinha”, visto que depende de uma estruturação e de uma intenção. Portanto, nenhum discurso está imune à subjetividade, pois, inclusive, a ciência histórica, que se pretende objetiva, depende de palavras e sintaxes que devem ser buscadas em um campo cultural já estabelecido. Assim, ocorre o que Teresa Cristina Cerdeira constata em seu livro *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses* (1989): “Cada época fabrica mentalmente para si uma representação do

passado histórico. A sua Roma e a sua Atenas, a sua Idade Média e o seu Renascimento (FEBVRE apud CERDEIRA, 1989, p.22).

O escritor catarinense Cristovão Tezza (2017) observa muito bem que se o real é aquilo que se vive sem pausa, a escrita faz o real ficar paralisado no tempo e no espaço. Logo, o que se tem na escrita/discurso não é o real, mas o passado, o vivido, o constituído, o realizado. Portanto, a representação do real pela escrita ratifica o paradoxo que o filósofo franco-magrebino Jacques Derrida apresenta em *A Escritura e a Diferença* (1995): a presença da “coisa” na linguagem é ao mesmo tempo a sua ausência.

Derrida, na efervescência teórica do fim nos anos 1960 e início dos anos 1970, forneceu embasamento filosófico aos estudos da escritura e do texto. Sua importante observação de que a escrita não tem sentidos unívocos já que produz sentidos múltiplos, relacionais e incertos é fruto da sua reflexão sobre a impossibilidade de conceitos originados a partir da linguagem alcançarem uma verdade eterna tal qual são capazes os números. Para o filósofo, a distinção entre números e conceitos se dá pela condição em que os números alcançam a verdade criada pela razão infinita, algo de que os conceitos mantêm uma distância incontornável por serem permanentemente dependentes da consciência, e são, portanto, artefatos psicológicos jamais passíveis de obterem rigor e exatidão.

Esse é um dos fundamentos da “desconstrução”, termo que é mais comumente associado a Derrida e, segundo Leyla Perrone Moisés (2004) é a contribuição filosófica mais rigorosa ao senso crítico com relação aos textos. A autora repara que não, por acaso, surgiu dentro do pós-estruturalismo. Desconstrução promove uma agitação no interior das unidades de sentido para verificar os princípios que as originam e que as destroem, de maneira a sempre considerar os aspectos de legitimidade das ideias em oposição entre si. Da mesma maneira, o pós-estruturalismo surgiu quase simultaneamente ao estruturalismo, questionando as ideias deste e apresentando oposições para intervir nas suas lacunas.

Sendo a desconstrução uma das principais ideias do pós-estruturalismo, compreendemos por que, a partir desse movimento, surge a consciência de que nenhum discurso é capaz de cumprir compromissos com a verdade, pois o real extraído para o que Barthes chama de “tempo-papel” é a ausência de real e o que Derrida define como sacrifício da existência para a consagração da palavra. Como Teresa Cristina Cerdeira verifica, essas reflexões vêm, justamente, para:

[...] questionar os conceitos absolutos pela consciência de que, em termos de história, tudo é *discurso sobre* e o passado só nos chega como elaboração imaginária do real. “O passado, finalmente não existe, sobre ele há apenas nomes”. Daí a

subjetividade do discurso histórico que nasce, é claro, de um sonho que se apoia em esteios conscientes, que são as marcas deixadas sobre o passado (1989, p. 22-23).

O historiador estadunidense Hayden White (1994), como já vimos, entendia o discurso histórico, tal qual o literário, como tradução dos fatos em ficção. Nessa linha, a canadense Linda Hutcheon fundamenta sua teoria do pós-modernismo dando grande ênfase à constatação de que, provavelmente, jamais venhamos a conhecer o passado, dado que tudo o que temos dele são os seus “restos textualizados”. Sobre o amparo filosófico dos pós-estruturalistas que vimos acima, essas leituras nos colocam diante da grande dificuldade da linguagem perante o histórico, ou o real: mais do que em realizar o diálogo dos tempos em “narrar o passado com os olhos fitos no presente” (CERDEIRA, 1989, p.1922), a complexidade, de acordo com o que postula Derrida (RICHARD apud DERRIDA, 1995, p.44) “reside no fato de ser preciso descrever sucessivamente aquilo que na verdade existe simultaneamente”.

José Saramago dedica sua verve a atestar este ideário. Defensor da inexistência das verdades absolutas, colocava sua literatura a serviço da revelação das verdades plurais. Ciente da parcialidade da história, isto é, ser ela orientada e ideológica, a sua preocupação era em relação a ela ser parcelar: não narrar tudo, nem explicar tudo e muito menos falar sobre todas as pessoas. Seu posicionamento sobre o conhecimento da verdade fica evidente na sua declaração ao professor Carlos Reis:

Evidentemente que aquilo que nos chega não são verdades absolutas, são versões de acontecimentos, mais ou menos autoritárias, mais ou menos respaldadas pelo consenso social ou pelo consenso ideológico ou até por um poder ditatorial que dissesse “há que acreditar nisto, o que aconteceu foi isto e portanto vamos meter isto na cabeça”. O que nos estão a dar, repito, é uma versão. E creio que, dizendo nós a toda a hora que a única verdade absoluta é que toda ela é relativa, não sei porque é que, chegando o momento em que determinado escritor passaria por certo facto ou episódio, deveria aceitar como lei inamovível uma versão dada, quando sabemos que a História não só é parcial como é parcelar (REIS, 1998, p. 63).

Neste comentário, Saramago expõe uma preocupação com a história para além da sua função puramente sociológica, mas também e, diríamos, principalmente, com seu propósito de representação da realidade, denotando em seus romances uma relação com a linguagem ainda mais profunda do que com a própria história, uma vez que esta é produto daquela. Por isso, levando em consideração a teorização de Hutcheon, podemos reconhecer Saramago como escritor de uma ficção pós-moderna que problematiza o modelo de visão realista da representação “com o objetivo de questionar tanto a relação entre história e a realidade quanto a relação entre a realidade e a linguagem” (1991, p.34).

O posicionamento que Saramago assume, tanto na sua produção literária quanto na sua pessoa pública, é a de um dialogismo que sempre procura subverter os sentidos socialmente consolidados, partindo de um princípio que pode ser dito foucaultiano de que os sentidos são construídos a partir de significação e não de representação. Por isso sua ficção revela a:

[...] consciência da representação artística como veículo de subversão de imagens estabelecidas, de figuras e de eventos históricos canonizados pelos discursos oficiais; a descoberta da narrativa como revelação do mundo, do devir do tempo e das transformações da História; a afirmação da singularidade (dos olhares, dos sentidos redescobertos) como critério e veículo de conhecimento; a noção de que a validade do artista é também a do homem dele indissociável.

Tudo isso e ainda o prenúncio da descoberta do mágico poder inventivo de símbolos, alegorias e estranhas personagens que abundantemente têm povoado a ficção deste escritor: passarolas voadoras, mulheres de visão penetrante, jangadas e cegos à deriva, poetas que sobrevivem à morte de quem os gerou, obscuros escribas que reinventam a História, burocratas à procura de identidades perdidas (REIS 1998, p.20).

Por compreender a construção de sentidos como o processo resultante de uma confluência de olhares, Saramago impregna sua obra de uma tônica que, pela perspectiva de Linda Hutcheon (1991), é própria do pós-estruturalismo literário: reflete sobre a linguagem como realizadora do vínculo entre poder e conhecimento. Essa perspectiva reconhece o impacto da obra de Michel Foucault e Jacques Derrida no que diz respeito à relação entre o passado e a redação que se dá a esse passado. Uma narrativa, portanto, que tem como elemento essencial o repensar a linguagem e a história, poderia ser legitimamente declarada como pós-moderna.

Saramago mantém por essa temática um interesse tão profundo que a sua abordagem dela transcende o nível contextual passando ao alegórico. É notória a visão 'lyotardiana' que o autor português manifesta acerca do conhecimento da verdade quando defende a superação dos consensos ideológicos e a subversão das imagens dos eventos históricos canonizados pelos discursos oficiais. A descrença diante das grande metanarrativas é o contexto da maior parte de suas obras. Entretanto, a partir de *Ensaio sobre a Cegueira*, a condição pós-moderna é incorporada ao imaginário dando origem a um novo repertório de figurações como a contundente alegoria, em *Todos os Nomes*, do escriturário que, pela intenção de conhecer verdadeiramente a titular de um documento de identidade, sai à sua procura no mundo exterior às instalações da Conservatória Geral do Registro Civil onde trabalhava e, onde supostamente, poderia obter o maior número de informações a respeito dela. Fica patente por essa lente de Saramago que o conhecimento da verdade e das identidades excede o respaldo das instituições de poder.

Os incomuns episódios que são ocasionados por esta busca do Sr José, o protagonista escriturário de *Todos os Nomes*, levam a perceber que a autonomia em relação às instituições e a superação dos consensos nem sempre é favorável aos indivíduos. Acompanhando a jornada do Sr. José, vemos uma busca pela verdade que é repleta de percalços, de escuridão, de medo e, inclusive, de dor e sofrimento. A cegueira branca do romance anterior dispõe-se como uma alegoria ainda mais trágica da condição que poderia ser desencadeada pela derrubada de todos os consensos.

O sujeito entregue a si mesmo: esta é a questão primordial da leva de romances iniciada na fase finissecular. Saramago faz uma leitura distópica dessa conjuntura, apresentando, primeiramente, em *Ensaio sobre a cegueira*, um cenário apocalíptico que irrompe mostrando que num momento de choque, o dismantelamento das referências centrais, sustentadas pelas unidades de poder, pode revelar-se arrasador. Contudo, esta primeira parte se encerra numa conclusão redentora com as esperanças lançadas sobre o agir humano que traria como única solução possível para o caos a atitude conciliatória entre o homem e seus semelhantes.

A seguir, Saramago se volta a um indivíduo solitário, seu herói kafkiano, o Sr. José, um homem cujas relações sociais são puramente as do seu insignificante trabalho, por isso, é um sujeito alienado de si mesmo, com uma existência sem justificação ou motivação em meio ao caos inerente à condição humana. A sua busca pela verdade é uma necessidade de alteridade, é a procura pelo sentido que ‘todos os nomes’ da Conservatória não são suficientes para oferecer. Nas palavras de Maria de Fátima Ramos Costa (2012, p.34): “quando o Sr. José se propõe procurar a mulher desconhecida, ele procura atingir o essencial, um preenchimento de vazios deixados pelo Poder, pela História e pela própria Morte. Todos eles impedem a nomeação absoluta, o conhecimento pleno”.

O protagonista de *Todos os Nomes* é a personificação do sujeito pós-moderno porque, na busca das suas próprias verdades e sentidos, vê-se desnorteado dentro do próprio vazio. Ele encerra uma autêntica alegoria da condição pós-moderna quando chega ao seu pouco satisfatório desfecho: ao finalmente alcançar a possibilidade de contato com o alvo da sua procura, no Cemitério, no túmulo da mulher desconhecida, descobre que por uma espécie de destino irônico, as identificações das covas são aleatoriamente distribuídas por um misterioso pastor de ovelhas. Com a placa da mulher desconhecida em mãos, tudo o mais que o Sr. José pode fazer é escolher um daqueles túmulos, que por sorte, poderia ser realmente o da mulher. O que esta inusitada história nos retrata é que, na condição pós-moderna, a verdade é uma questão de escolha.

Na leitura que Fredric Jameson (1991) faz da condição pós-moderna, o capitalismo tardio leva à percepção de que as metanarrativas da existência humana se esgotaram, por isso o homem se torna mais livre para formar sentidos para si. Devido às múltiplas divisões e antagonismos sociais que se manifestam cada vez mais, esse sujeito é levado a adotar várias posições, muitas vezes contraditórias, pois como especificado por Lyotard (2000), nessa realidade de valores deslegitimados, a cultura se faz por enunciados muito mais flexíveis, compondo sistemas que podem aceitar uma proposição e também o seu oposto.

Diante disso, percebemos que, no final do século XX, Saramago usou da sua obra - perceba-se, assim, que refletia profundamente com linguagem repleta de significados e imagens e não apenas abordava o assunto em aparições públicas e entrevistas - para falar do declínio do valor da verdade e da predominância do relativismo num contexto que abrange uma intersecção entre os domínios da comunicação e da política. Saramago, já falava, portanto, de um tema que somente cerca de vinte anos mais tarde seria propriamente debatido sob uma denominação oficial: a pós-verdade.

Quando as grandes narrativas deixam de ter legitimidade para explicar a realidade, na altura em que os princípios do saber formado no Estado, na igreja, nas universidades e até na própria ciência são colocados em xeque, uma outra coletividade passa a ganhar relevância para a produção de sentido na contemporaneidade. Na pós-verdade, uma vez que em meio a tantos “eus” e tantas identidades, o indivíduo passa a procurar vozes, discursos que mais dialoguem com o seu próprio frente a tantas possibilidades, a verdade pode ser escolhida e não mais estabelecida ou reconhecida. Por isso, a pós-verdade, de acordo com a definição do dicionário de Oxford que a elegeu como palavra do ano em 2016, é a circunstância em que os apelos à emoção e às crenças pessoais exercem maior influência na formação da opinião pública do que os fatos objetivos.

O conceito que a palavra enceta, evidentemente, não é tão recente. A expressão apareceu pela primeira vez em 1992, no artigo “*The Watergate Syndrome: A government of lies*” do, então, roteirista e dramaturgo sérvio-americano Steve Tesich à revista *The Nation*, uma publicação norte-americana de viés progressista. Numa ácida crítica a como os cidadãos deixavam de exercer a cidadania para deixar-se convencer facilmente pelo que os agentes de governo declaravam para tornar mais favorável a opinião pública, o autor denunciava que a nação havia se tornado um protótipo de povo com o qual os monstros totalitários haviam sonhado. Tesich adverte:

Passamos a equivaler a verdade a más notícias e não queremos más notícias mais, não importa quão verdadeiras ou vitais sejam para a nossa saúde como uma nação. Procuramos nosso governo para nos proteger da verdade. O público realmente não queria saber da verdade.
 [...] De uma maneira muito fundamental nós, como um povo livre, livremente decidimos que queremos viver em algum mundo da pós-verdade (1992, p.13)¹⁴.

O discurso sempre foi uma das principais armas usadas na história para perpetuar os mecanismos de poder, entretanto, o que a pós-verdade revela não ter precedentes é o reconhecimento de que a evolução das tecnologias para produção e consumo de informação, tornou a realidade tão fugaz, líquida como diria Zygmunt Bauman, e as nossas percepções dela como indivíduos e grupos tão divergentes, que a procura por uma verdade se torna sem sentido. Portanto, a pós-verdade é feita por indivíduos que, diferentemente de terem sido compelidos a aceitar determinados discursos, optam por estabelecer a sua posição em relação a eles ao invés de avaliar as suas evidências.

O jornalista britânico Matthew D’Ancona, em seu livro *Post-truth: the new war on truth and how to fight back* (2017), tece esses comentários argumentando sobre o que seria a epistemologia da pós-verdade, que de acordo com ele suscita a contemporaneidade a aceitar que existem incomensuráveis realidades, por isso, nessa conjuntura, escolher lados é mais prudente do que procurar por validação.

D’Ancona veicula essa questão lembrando que o embate entre realidade e ficção na vida pública, embora tenha sido desencadeado e facilitado pelas tecnologias, sempre produziu grandes debates na intelectualidade e, inclusive já foi retratado na própria literatura. Ele aponta as simetrias entre a nossa contemporaneidade e o distópico *1984* de George Orwell (1948). De acordo com d’Ancona, apesar do clássico moderno descrever um mundo totalitário, as suas correspondências com a nossa experiência numa sociedade fragmentada, globalizada, interconectada e “hipermóvel” são muito claras. O jornalista britânico vê o “*doublethink*” (duplipensar) - o poder de unir duas ideias contraditórias em um único conceito e torná-lo mentalmente aceitável - como o ancestral direto da pós-verdade.

Entretanto, d’Ancona faz uma análise do pós-modernismo, nesse contexto, que merece ser considerada com algumas ressalvas. Em relação aos filósofos pós-modernistas que compreendem a linguagem e a cultura como constructos sociais que refletem a distribuição de

¹⁴ We came to equate truth with bad news and we didn’t want bad news anymore, no matter how true or vital to our health as a nation. We looked to our government to protect us from the truth.
 [...] In a very fundamental way we, as a free people, have freely decided that we want to live in some post-truth world.

poder em classes, raça, gênero e sexualidade seu questionamento é: “Se tudo é um constructo social então quem pode dizer o que é falso? (D’ANCONA, 2017, p. 93).

Nesse sentido, o jornalista declara que a inserção da pós-verdade na contemporaneidade se deu por um caminho pavimentado pelo pós-modernismo. Pelo seu viés, filósofos como Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Jacques Derrida e Jean Baudrillard, ao questionarem a noção de realidade objetiva, contribuíram consideravelmente para corroer a noção de verdade. Além disso, a resistência a uma precisa definição para o movimento pós-modernista frente a ideia de que uma sociedade cada vez mais pluralista precisa reconhecer e atender a múltiplas vozes, é apontada por d’Ancona como um desdobramento do incentivo de Derrida e Foucault aos seus leitores à desconstrução da linguagem e a questionar como as palavras, os discursos, a arte e arquitetura podem consagrar formas de poder e hegemonia (2017, p. 92).

Entretanto, compreendemos que, ao contrário de incentivar ou abrir caminhos, o pensamento pós-modernista provoca a inquietação em relação à pós-verdade. As concepções de Foucault (2000) promovem um entendimento sobre as relações do pensamento com a cultura por meio da indagação sobre as discontinuidades na ordem do pensamento da cultura, isto é, como a cultura transforma seus modos de pensar de tempos em tempos, como novos signos surgem na linguagem e, como os signos existentes passam a representar novas ideias.

A desconstrução proposta por Derrida, por sua vez, beneficia muitas áreas da cultura, por ser uma ideia que, ciente de que a compreensão tanto do presente como do passado suscita a produção de textos, percebe que a produção de sentidos exige uma vocação antidogmática, onde cada signo componente dos textos pode ser portador de múltiplas significações. Para Derrida, portanto, a escrita é angustiante, “Não sabe aonde vai, nenhuma sabedoria a protege dessa precipitação essencial para o sentido” (1995, p. 25), justamente por isso, toda escrita deve passar pela desconstrução.

A aproximação que vemos na literatura de Saramago a este pensamento pós-modernista nos leva a identificar no escritor português uma preocupação com a realidade representada pelos nomes que, já ao final do século XX, antes do vórtice gerado pelas tecnologias na comunicação e pela própria pós-verdade, despertava o homem a procurar pelos próprios sentidos. A inconformação que manifestava como homem e escritor era especialmente com os nomes pelos quais se convencionava chamar a realidade. Tinha a consciência de que é necessário dar nomes ao real para poder intervir sobre ele, contudo, também sabia que a partir disso, abrem-se os sentidos para diversas interpretações e visões de mundo deturpadas. Por exemplo, “chamamos democracia a um sistema que não tem nada que

ver com democracia”, por isso a sua obra finissecular foi, entre tantas coisas, um chamado a refletir sobre: a que tipo de manipulações podemos ser submetidos por meio da própria linguagem.

Todos os nomes é um convite ao leitor a se embrenhar pelo labirinto dos sentidos numa declaração de que, embora a verdade não possa ser uma escolha, a procura por ela pode ser uma decisão bem escolhida.

3 O PROBLEMA DA REPRESENTAÇÃO DO REAL EM *TODOS OS NOMES*

É muito difícil de explicar [...]. (Sr. José)
José Saramago

Em seus estudos da semiologia, Roland Barthes (1980) compreende os signos como elementos subjacentes da intenção de significar, isto é, defrontando a noção saussureana do signo como estrutura pronta para a comunicação, o semiólogo, filósofo, crítico, entre tantos outros ofícios, via como função primordial do signo a significação, que para ele era um sistema de valores. Nesse sistema de valores, a linguagem, pelo cariz simbólico do significado, nunca envolve o fato em si, mas o seu equivalente. Para que esse sistema de valores, portanto, funcione, isto é, para que os fatos, referentes, objetos possam ter os mesmos equivalentes entre os vários integrantes do sistema, é necessário que se estabeleçam consensos. Por isso, Barthes declara que toda significação é uma construção social pela qual os fatos/objetos passam ao inteligível da linguagem por meio de uma convenção que sempre resulta de intenção e de motivação.

Tomemos por exemplo os semáforos: são apenas dispositivos que acendem luzes de cores variadas em determinada periodicidade. Entretanto, a partir de uma significação eles são signos de regulação e segurança em que a partir da convenção social de regulamentação do trânsito, as cores das luzes que acende, vermelho, amarelo e verde, significam respectivamente pare, atenção e siga.

Interessante observarmos especialmente esse exemplo, porque é justamente a disposição de signos a qual Saramago parece atentar já na cena de abertura da fase finissecular de seus romances. *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), romance que marca uma viragem em importantes aspectos da escrita do autor, sendo, portanto, o primeiro texto de uma nova fase da ficção saramaguiana, e o primeiro livro de uma junção, que o próprio autor denominou, mais tarde, “trilogia involuntária”, inicia pela seguinte passagem:

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. Na passadeira de peões surgiu o desenho do homem verde. A gente que esperava começou a atravessar a rua pisando as faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto, não há nada que menos se pareça com uma zebra, porém assim lhe chamam. [...].

O sinal verde acendeu-se, enfim, bruscamente os carros arrancaram, mas logo se notou que não tinham arrancado todos por igual. O primeiro da fila do meio está parado, deve haver ali um problema mecânico qualquer, [...]. Alguns condutores já saltaram para a rua, dispostos a empurrar o automóvel empanado para onde não fique a estorvar o trânsito, batem furiosamente nos vidros fechados, o homem que está lá dentro vira a cabeça para eles, a um lado, a outro, vê-se que grita qualquer coisa, pelos movimentos da boca percebe-se que repete uma palavra, uma não, duas,

assim é realmente, consoante se vai ficar a saber quando alguém, enfim, conseguir abrir uma porta, Estou cego (SARAMAGO, 2015, p.9).

Logo nos primeiros parágrafos, Saramago sublinha a tônica que assumirá em sua obra a partir deste romance que, como expõe, é uma que assume uma proposta imagética de convocar à escrita signos consolidados na cultura para subvertê-los, e faz isso especificando os conceitos que incorpora para, em seguida, contestá-los ou simplesmente, revelar a sua suscetibilidade à inversão dos próprios valores que atestam.

Nesta breve cena inicial, para além de traçar um panorama da contemporaneidade num espaço urbano que por convenção deveria funcionar pela cautela, vigilância e atenção, mas, onde prevalece a impaciência e a pressa, Saramago engendra a desarticulação de determinados signos. Para este primeiro momento, as ideias interpeladas são simples: os comandos implícitos nas cores das luzes do semáforo, as semelhanças entre os signos de trânsito e os da fauna - zebra. Nesta altura, inclusive, o narrador assume uma concordância com Foucault (2000) ao colocar em xeque a superficial relação, que por muito tempo foi a principal, entre os signos e as coisas que representam: a semelhança. O autor francês foi um dos primeiros filósofos da linguagem a dar maior ênfase às várias outras relações do signo com os seres a que referem, para além das semelhanças, quando infere que os signos estão ligados ao que significam não só por representação, mas, principalmente, por significação.

O que Saramago demonstra nesta prévia é que, embora os signos não sejam mais que “a tênue ficção daquilo a que representam” (FOUCAULT, 2000, p.65), a inobservância aos conceitos que equivalem pode gerar impactos assombrosos, que significa dizer, que a superação dos consensos socialmente consolidados, num primeiro momento, pode causar um abalo sísmico no andamento da humanidade.

Nas primeiras linhas, portanto, Saramago já revela que esta nova instância da sua produção é verdadeiramente outra: a que deixa da estátua descrita por fora para adentrar no interior da pedra, em que, de acordo com Miguel Alberto Koleff (2015), como veremos, os personagens são enaltecidos pelo aprofundamento em sua subjetividade e sua plenitude existencial, e não mais pelo papel histórico exercido e negado pela própria História. Cabe, então, sublinhar neste conjunto pictórico, pelos elementos apresentados de antemão, que o núcleo desta nova etapa da produção saramaguiana é a linguagem.

É lícito inferir que a reflexão que Saramago passa a tecer sobre a linguagem se constrói em um importante diálogo com as obras de Roland Barthes, como fica evidente na abertura deste capítulo. Assim como o filósofo francês, Saramago identifica a linguagem como um instrumento de poder inelutável, uma vez que não existe nada na existência humana

que seja exterior à linguagem. Neste eixo de pensamento, fica exposto também o debate com outro filósofo, este mais dedicado a escritura, Jacques Derrida, que também reconhece que não existe “o fora do texto”.

Diante desses contundentes pressupostos filosóficos, a preocupação com a qual Saramago trabalha a partir de *Ensaio sobre a Cegueira* é a de que a linguagem é a nossa mediação com o real, sendo um instrumento de poder pelo qual podemos intervir no real e, interpelá-lo. Contudo, é notório que os sentidos socialmente construídos dependem de consensos que por sua vez resultam de uma significação coletiva, o que por si só gera vários desvirtuamentos semânticos, visto que a significação é elemento individual e subordinado a perspectivas. Assim, a intenção de Saramago, nessa nova fase, parece ser a desconstrução e reconstrução de tais consensos e convenções socialmente consolidados pela linguagem à procura de verdades que possam afastar-se das distorções do real.

Ao expressar tal preocupação, Saramago revela também um problema essencial da linguagem que é elucidado por Barthes:

O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável - mas somente demonstrável - pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o *impossível*, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, que se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem) (1980, p.20. Grifo do autor).

Se não se pode fazer coincidir a ordem pluridimensional do real com a unidimensional da linguagem, como somos capazes de nos comunicarmos e estabelecer ordens na realidade? Evidentemente, por meio da determinação de valores representativos, ou como Barthes afirmaria, por valores de equivalência. Concerne a Saramago evidenciar por quais matrizes tais valores são determinados. Entretanto, a sua pungente preocupação é com o fato de que esses valores sequer equivalem aos seus referentes, servindo, muitas vezes, para mascará-los. É o que expunha a respeito do poder econômico em face da democracia, para ele, o poder político havia se tornado mero comissário do poder econômico, visto que os governos, na sua perspectiva, não são regidos em nome do povo e para o povo, mas sim, regulados de acordo com as demandas do mercado.

Nessa conjuntura, como bem elucidada em texto de 1997, desassossegava-se em denunciar a:

[...] a urgência de reexaminar de alto a baixo, com olhos que vejam e um juízo que faça por entender, aquilo a que, abusando da ingenuidade de uns e fazendo capa ao cinismo de outros, continuamos a chamar Democracia. Em segundo lugar, como decorrência não só lógica, mas necessária, analisar com as pinças de um senso suficientemente comum para ficar ao alcance de toda a gente a questão da natureza do poder e do seu exercício, identificar quem efectivamente o detém, averiguar como foi que a ele chegou, verificar o uso que dele faz, os meios de que se serve e os fins a que aponta.

Creio que as coisas aparecem hoje bastante claras: ou o poder económico e o poder financeiro (deles é que se trata) consideram que já não precisam de disfarçar-se por trás de uma fachada democrática cujo desenho, aliás, vinham definindo em função exclusiva dos seus interesses, ou é a própria democracia que tem vindo a tornar-se porosa e inconsistente até à quase desagregação da sua ideia fundadora: a de que o governo de um povo deve ser exercido por esse povo e para esse povo. Em palavras mais claras, ainda que correndo o risco de um não desejado esquematismo: os povos não elegeram governos para que estes os levem ao Mercado, é o Mercado que está condicionando os governos para que lhe levem os povos [...] (SARAMAGO, 2015, p.218-219).

Esta chamada à averiguação de uma realidade que nos é imposta por intermédio da própria linguagem é um estado de alerta a que procura levar os seus leitores, numa resposta à estagnação a que certas ideias da contemporaneidade submetem os indivíduos, como a do “fim da história”. Por meio deste conceito, Saramago compreende que o senhor Fukuyama, como se refere ao escritor nipo-estadunidense Francis Fukuyama, autor de *O Fim da História* (1992), pretenderia levar a humanidade a uma espécie de consenso universal de que o funcionamento do mercado no liberalismo levou a sociedade a um estágio tal, que não há mais necessidade de nenhum tipo de transformação, portanto, o capitalismo seria o ápice do progresso humano, não havendo mais conquistas de ordem histórica e ética a serem realizadas e almejadas.

Este consenso seria o grande mal que reduz a nossa sociedade à impotência, afinal, porque haveríamos de lutar pela democracia se ela já foi instituída e vigora nos nossos sistemas de poder? Por isso, dismantelar os consensos é um dos grandes propósitos de José Saramago como escritor e intelectual, sobretudo, a partir do final do século quando passa a usar da própria linguagem como chave conceitual e criativa de uma literatura que se propõe a subverter o sistema de valores socialmente consolidados.

A linguagem em si é uma preocupação bastante presente na literatura portuguesa contemporânea, especialmente, nas últimas décadas, período que coincide com a maior fluidez dos discursos em consequência da instauração das tecnologias de informação. A professora Gisela Bergonzoni, da Unicamp, encontra também em Gonçalo M. Tavares uma ressonância da questão da língua como instrumento de poder e o impasse em relação ao manejo das individualidades da linguagem em relação ao estabelecimento de consensos. Em obras do autor como *A perna esquerda de Paris, seguido de Roland Barthes e Robert Musil*

(2004), segundo a pesquisadora, há uma constante reivindicação de reinvenção da língua, já que ela se elabora com a individualidade de cada sujeito, como o autor reflete:

Ninguém tem palavras para os outros. Cada um tem palavras para si, e são essas que utiliza. Mesmo quando falas para o outro, dizes para ti as palavras. Mesmo quando chamas alto o nome da pessoa que amas. A linguagem é egoísta, não tenha ilusões. É tua propriedade (TAVARES apud BERGONZONI, 2018, p.125).

Por isso, Barthes declara que a linguagem é significação antes de comunicação, dado que o indivíduo precisa valer o fato para si mesmo antes de referi-lo a um interlocutor. Esta distinção pode ser encontrada na obra de Saramago que analisaremos a seguir, *Todos os Nomes* (1997), na forma da angústia com que seu protagonista, o Sr. José usa da linguagem para chegar ao outro, que no caso, é sujeito feminino, a mulher desconhecida.

Contudo, o que se percebe neste romance é que a linguagem não basta, ou não são suficientes os nomes, visto que recorrendo outra vez a lógica da nomeação do desconhecido, como faz em *Memorial do Convento* (1982) para dar lugar na História aos fazedores do capricho de el-Rei - a construção do monumental Convento de Mafra em cumprimento da promessa de D. João V por ter sido abençoado com uma herdeira - Saramago, em *Todos os Nomes*, constata que esta lógica não é infalível. Pois, sendo o Sr. José auxiliar de escrita da Conservatória Geral do Registro Civil, apesar de ter acesso a todos os registros que fossem necessários para a identificação da mulher pelo verbete dela que, por acaso, vem parar na sua mão, os nomes não bastam para que a mulher deixe de ser desconhecida, e sua busca por ela pode ser lida como uma alegoria de que a significação precisa de algo a mais do que a própria linguagem para a construção de sentido. O sentido seria portanto, entidade maior do que o próprio saber, que de acordo com Foucault, consiste, simplesmente, em referir linguagem à linguagem.

Todos os Nomes é o segundo romance dessa referida nova fase da produção saramaguiana, obra a partir da qual o escritor passa a ter consciência dessa mudança talvez por ser especialmente o texto em que Saramago reflete sobre os nomes e seus poderes e incapacidades em relação à realidade. Merece atenção a maneira como, neste enredo, Saramago trabalha com o poder inelutável da linguagem de uma forma muito complexa, desnudando, por um lado, a sua limitação em aceder um sentido completo e, por outro, revelando a sua autoridade, em mudar a existência do Sr. José definitivamente, simplesmente por meio das palavras, porque deve ser enfatizado que o absoluto desalinhador do panorama

da vida do protagonista é o verbete da mulher desconhecida, e não ela própria. Isabel Pires de Lima declara:

[...] também este romance adquire uma dimensão alegórica, e a procura aparentemente absurda e obsessiva do rasto daquela mulher transforma-se na demanda de si mesmo, da própria realidade, à medida que a personagem vai tomando consciência de quanto se desconhecia [...]. Tal desorientação articula-se com a perda de balizas éticas que o Sr. José experimenta enquanto sujeito da condição pós-moderna, e que o fará pôr em dúvida a própria relação com o real e com a verdade (1999, p. 423).

Todos os Nomes é também o segundo romance da “trilogia involuntária” que se conclui na obra que vem a seguir, *A Caverna* (2000) que, numa clara revisitación à Alegoria da Caverna de Platão, traz outra contundente reflexão sobre as representações/visões do mundo, e assim essa trilogia articula um aprofundamento político, ontológico e epistemológico sobre a linguagem nos planos visual, textual e material.

Em *Ensaio sobre a Cegueira* a questão da linguagem é retratada pela representação da perda de referências da contemporaneidade. De acordo com Lima (1999), a cegueira é uma espécie de reclusão da razão em que se constata que a superação dos consensos socialmente consolidados, ainda que necessários para a desagregação dos valores hierarquizados, não acontece sem a instalação do caos seguida do desnorreamento.

A seguir o bastão é passado para *Todos os Nomes*, em que o protagonista Sr José é a própria personificação do desnorte e passa a procurar sentido munido de seu fio de Ariadne, outra das destacadas alegorias de Saramago: o personagem procura os registros pelas labirínticas instalações da Conservatória, à noite, amarrado a uma corda, para não perder o caminho de volta à saída para o seu quarto, que era um cômodo contíguo à própria Conservatória.

E n’*A Caverna* existe uma procura por sentido enquanto valor social em que os indivíduos como dependentes de um Centro, um shopping center que aparece como alegoria do mercado enquanto regulamentador dos valores do sistema capitalista, e da alienação do homem frente às imagens e objetos na sociedade do capital.

Essas três obras trazem como núcleo de seu enredo a procura, que é também o resgate, de um sentido de si mesmo, coadunando mais uma vez com a concepção de linguagem barthesiana, como elemento de significação. Nessa busca por significados, um elemento que as três narrativas partilham entre si é a descida simbólica para um inferno, que se dá como um evento, de acordo com David Frier (2015, p.15), realizador de profundas mudanças nas vidas

dos protagonistas, permitindo que eles encontrem um prospecto de vida onde antes havia apenas morte e falta real de sentido.

Esses ditos infernos de cada narrativa consistem no episódio de cada obra em que as condições insólitas são elevadas ao extremo. No *Ensaio sobre a Cegueira*, à parte todos as situações extraordinárias desencadeadas pela inexplicável epidemia da cegueira branca, os eixos parecem voltar a alinhar-se após a personagem da mulher do médico ter a sua própria experiência de cegueira, quando procura por mantimentos num local de total escuridão e sente-se cega, mesmo sem nunca ter cegado.

Em *Todos os Nomes*, a visita do Sr José ao Cemitério, ao talhão dos suicidas e o encontro com o misterioso pastor de ovelhas, a seguir a uma saga também repleta de escuridão e dificuldades, também é reveladora e muda para sempre a trajetória do Sr. José. E finalmente, n'*A Caverna*, quando o protagonista Cipriano Algor se depara com a inesperada imagem dos mortos atados ao banco de pedra na escavação no interior do Centro, é tomado por uma consciência de que o seu lugar não é aquele, o seu destino não pode ser acabar ali acorrentado à visão de uma parede até a sua morte.

É interessante como as personagens passam a tomar uma espécie de decisiva consciência quando colocados diante de situações extremadas para as quais não se encontra nenhuma explicação. As coisas que ficam sem explicação racional, no entanto, realocam o eixo da vida dos personagens, provavelmente, porque por meio delas, segundo Frier, Saramago demonstra que algumas coisas realmente não têm explicação, e isso deve ser aceito, ao contrário do que se tenta impingir no mundo real.

Quando se preocupa com a perda de significados, portanto, é que Saramago se aprofunda na matéria essencialmente humana que, como podemos constatar, é a linguagem, visto que a perda de sentido, na ficção saramaguiana, pelas breves amostras que contemplamos até aqui e pelo que veremos a seguir, está sempre associado à perda de humanidade. Interessa-nos aprofundar a análise de *Todos os Nomes*, conquanto é a obra dessa trilogia e dessa nova fase que tem por elemento primordial o texto - nome, palavra - em sua relação com o real.

3.1 A constituição borgiana dos espaços de *Todos os Nomes*

Primeiramente, é importante salientar que este trabalho atrela-se às concepções de linguagem que a leitura desta obra pode suscitar, o que pode ser inferido como um aprofundamento da questão da identidade tão ricamente abordada neste romance em outros substanciais trabalhos como o de Maria de Fátima Ramos Costa: *O estranho caso do Sr. José: uma questão de identidade em “Todos os Nomes” de José Saramago* (2012). Neste estudo, a autora procura compreender o percurso do protagonista em busca de sua identidade, no qual ele é confrontado com temas universais como a morte, a vida, a verdade, a mentira, a realidade e a ficção, a partir dos quais passa a conhecer-se.

A nossa leitura, entretanto, considera a identidade, sem deixar de reconhecer que ela é colocada em questão no romance, como estrutura circunscrita pela linguagem, uma vez que provém desta. Como já afirmado, não há nada na existência humana que seja exterior à linguagem, sendo, portanto, a identidade, um complexo processo de significação e produção de sentidos possibilitado pela linguagem.

Partindo à análise, percebemos que o primeiro ato de José Saramago em *Todos os Nomes*, publicado em 1997, é sobrelevar o estatuto borgiano de que a arte, ou o “*hecho estético*” é, talvez, “a iminência de uma revelação que não se produz” (BORGES, 2007, p.13). Distintamente à música, aos estados da felicidade, à mitologia, aos rostos trabalhados pelo tempo, a certos crepúsculos e certos lugares, que estariam sempre prestes a dizer algo, este romance de Saramago nos entrega logo na epígrafe a revelação que, a seguir, ao longo de toda a narrativa, fica na iminência de fazer.

A revelação, entretanto, não está propriamente na epígrafe, mas na sua origem inexistente: o “Livro das Evidências”. O que Saramago parece dar a entender, ao findar de um século que viu as grandes certezas da modernidade darem lugar ao projeto pós-moderno da pluralidade de relatos, é que tudo quanto o homem pode vir a conhecer ao longo da sua existência são evidências, expressando uma visão, como diria Barthes (2004), nietzscheana da realidade de que não existe fato em si. A interpretação que a leitura dessa obra nos leva a empreender sobre a linguagem, seus usos e efeitos, de fato, é muito próxima das ideias de autores como Roland Barthes (2004), Michel Foucault (2000) e Jacques Derrida (1995) de que o real nunca é alcançado pelo inteligível, portanto, dentro do signo, o real nunca é um referente, mas simplesmente, um significado.

Contudo, só se percebe que a impactante - possível - revelação está situada ainda antes da própria narrativa quando a leitura do romance é concluída. Saramago já ressaltava a importância das suas epígrafes:

[...] é como se eu escrevesse os romances para justificar, para arredondar ou para desenvolver aquilo que já está contido numa epígrafe. Como ambas as coisas são minhas, a epígrafe e o romance, desenvolvo-o a partir de uma ideia que é minha e não a partir de uma proposta que seria o aproveitamento de uma citação de outro autor.

Eu diria que a epígrafe me ajuda, no sentido de que ela é já uma proposta: é como se a epígrafe já me apresentasse o campo de trabalho onde depois a narrativa se vai desenvolver. [...] Se calhar tudo isto é um pouco borgiano, suponho eu, com todo o jogo de referências e de citações e de falsas citações, até (SARAMAGO apud REIS, 1998, p.89-90).

Ele mesmo reconhecia as suas ascendências do autor argentino. Convém, portanto, atentar a elas, já que em *Todos os Nomes*, os reflexos de Borges despontam, para além deste jogo de referências, em ideias aparentemente partilhadas pelos dois escritores.

A referência ao mais importante escritor argentino do século XX parece inevitável já no título da obra. *Todos os Nomes* traz em si uma totalidade que é absurda, uma abrangência integral que só às palavras compete, pois ainda que, antes de ler o texto, não se saiba de que nomes se tratam ou a qual contexto tais nomes farão referência, o termo por si só passa uma ideia de completude que a mente do leitor sequer é capaz de conceber. Uma grandeza tal qual a do universo, que outros, como Jorge Luis Borges, chamam de Biblioteca.

Este universo de Borges, com apenas vinte e cinco símbolos ortográficos, é capaz de conter em si tudo o que é dado expressar em todos os idiomas, o que consiste no número de todas as combinações possíveis dos vinte e cinco símbolos. Número que o narrador de Borges (1999), nessa que é *A Biblioteca de Babel*, faz questão de enfatizar que é vastíssimo, mas não infinito. Essa vastidão traz uma noção ainda mais extravagante do que a própria ideia de infinito, justamente porque sugere a possibilidade da plenitude que, a seguir, Borges expressa:

Quando se proclamou que a Biblioteca abarcava todos os livros, a primeira impressão foi de extravagante felicidade. Todos os homens sentiram-se senhores de um tesouro intacto e secreto. Não havia problema pessoal ou mundial cuja eloqüente solução não existisse em algum hexágono (BORGES, 1999, p. 40).

O “todo” é fascinante, porque, diferentemente do infinito, não excede o entendimento humano, embora a ideia de que um determinado espaço possa abarcar todas as palavras ou todos os nomes seja concebível apenas no imaginário. Com efeito, Borges muito se ocupa

com os atributos de grandeza do universo e com eles faz seus textos tomarem uma estrutura mítica. Só n' *A Biblioteca de Babel* nos deparamos com um universo que, em decorrência de sua imensidade, é adjetivado por indefinido, inacessível, vastíssimo e que existe *ab aeterno*.

Ainda assim, é a ideia do todo que parece realmente encantar o escritor, que mais tarde no conto “O Aleph” (1949), molda ao seu estilo épico o local de um porão de um velho casarão prestes a ser demolido, que era “um dos pontos do espaço, que contém todos os pontos”(BORGES, 1999). Reside especialmente nesta instância a particularidade que torna o todo mais fantástico aos olhos do escritor do que o infinito, pois, ao contrário da biblioteca que existia eternamente, indiferente ao olhar dos demais, a existência do Aleph dependia dos olhares de quem a contemplava, uma vez que era necessário situar-se em determinado ponto de um definido espaço para avistá-lo. Além disso, o Aleph localizava-se em um porão de uma casa que logo seria demolida, com um fim, próximo, portanto, infinito não era uma de suas propriedades.

É interessante que ao, finalmente, ver o Aleph, “o lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do orbe, vistos de todos os ângulos”, Borges lança-se à seguinte divagação:

Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha temerosa memória mal e mal abarca? Os místicos, em análogo transe, são pródigos em emblemas: para significar a divindade, um persa fala de um pássaro que, de algum modo, é todos os pássaros; Alanus de Insulis, de uma esfera cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma; Ezequiel, de um anjo de quatro faces que, ao mesmo tempo, se dirige ao Oriente e ao Ocidente, ao Norte e ao Sul. (Não em vão rememoro essas inconcebíveis analogias; alguma relação têm com o Aleph.) É possível que os deuses não me negassem o achado de uma imagem equivalente, mas este relato ficaria contaminado de literatura, de falsidade. Mesmo porque o problema central é insolúvel: a enumeração, sequer parcial, de um conjunto infinito. Nesse instante gigantesco, vi milhões de atos prazerosos ou atrozes; nenhum me assombrou tanto como o fato de que todos ocupassem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência. O que viram meus olhos foi simultâneo; o que transcreverei, sucessivo, pois a linguagem o é (BORGES, 1999, p.89).

Nesse excerto, Borges não só reflete sobre a impossibilidade da memória impedir que o visto e o vivido se desvançam no passado e a incapacidade das metáforas em equivaler o que realmente se viu, mas avança num discurso sobre o fato de que todo relato se torna falsidade quando traduzido aos símbolos da linguagem. O problema parece residir no que é revelado ao final deste trecho: o que acontece, o que se vê, é simultâneo, mas o que se transcreve é sucessivo. Logo, ainda que, sucessivamente, se relate cada elemento visto, cada fato ocorrido, o que se diz nunca pode equivaler ao que acontece, ao que é.

Se atentarmos à revelação que Borges faz do Aleph, entretanto, veremos que o que realmente o deixa aturdido não é esta limitação da linguagem, mas poder ter visto tudo quanto *existe*. Repare-se que nenhum dos elementos vistos pelo escritor são por ele completamente desconhecidos, alguns eram secretos, até então, mas nenhum era por ele completamente ignorado, ou que ele não tivesse palavras para descrever. O fantástico deste “instante gigantesco” foi o simultâneo dos elementos, não a sua descoberta.

Borges, então, já teria apresentado na década de 1940, um fato sobre o qual Derrida só viria a falar cerca de 20 anos mais tarde, quando em 1966, em *A Escritura e a Diferença*, discorre sobre as postulações contraditórias que se insurgem a respeito da linguagem. O filósofo francês postulava, e agora vemos que ia de acordo com o que o escritor argentino já havia aludido, que o que existe só existe porque tem um nome, e se não tem nome não existe, porque ignoramos a sua existência. Isso é o que parecia afirmar quando dizia que as coisas chegam à existência ao serem nomeadas. Nesse contexto, menciona a contradição supostamente feita por Deus: “só o escrito me faz existir nomeando-me” (DERRIDA, 1995, p.62), e também recorre ao Mestre Eckhart, teólogo do século XIII, para lembrar: “Deus torna-se Deus quando as criaturas dizem Deus”.

Com efeito, provavelmente, Deus seja o maior exemplo de uma existência totalmente - e unicamente - manifesta pela nomeação. Pelo seu nome, civilizações e culturas foram estabelecidas no mundo. Jean Baudrillard era mais categórico a esse respeito: “no fundo Deus nunca existiu, que nunca existiu nada senão o simulacro e mesmo que o próprio Deus nunca foi senão o seu próprio simulacro” (1991, p.11-12). Deus é uma prova de que, por vezes, a linguagem tem um poder maior do que o próprio real, e esse fato atesta que os sentidos e as próprias existências dependem de uma subjetividade.

Não em vão lembramos essas analogias. O Sr. José, protagonista de *Todos os Nomes*, mais de uma vez entra em discussões acerca da autenticidade de existências e da sua validação por meio de nomes e registros. Assim como o Aleph de Borges era um “ponto” de vista e, portanto, uma perspectiva, uma discussão que o Sr. José supostamente teria com seu chefe, o conservador da Conservatória do Registro Civil, aventa sob a condição em que a existência de fatos está subordinada à subjetividade de quem a reconhece.

É válido observar que é frequente no decorrer do romance que a ação sendo narrada seja apenas uma conjectura cuja fabulação tem procedência difusa: não se sabe se vem da mente do personagem ou do narrador. Ou seja, boa parte da ação que é apresentada ao leitor, pela qual é dada a conhecer a personalidade, o caráter e as motivações do Sr. José, não ocorre de fato na linha diegética. Assim, Saramago traz à existência ficcional, por meio da narrativa,

uma ação que, na realidade da ficção, não aconteceu, foi uma divagação do personagem ou do narrador, realizando, ele também um jogo com as palavras e o que elas são capazes de chamar à existência.

No diálogo, a seguir, imaginado entre o Sr. José e o seu chefe, o protagonista tentaria convencê-lo de que, certa noite, visitara à rua da casa onde a mulher desconhecida nascera, fazendo apenas uma passagem e devido a uma decisão pela qual foi tomado quando estava fora de si. Cumpre esclarecer que o incomum desta situação é o fato de que a mulher desconhecida é alguém que o Sr. José realmente nunca viu e cujo verbete de identificação veio parar na sua mão por acaso, em um dos inadvertidos empréstimos de registros que ele faz da Conservatória para preencher as informações da sua coleção sobre a vida de pessoas famosas. Segue a discussão:

[...] olhei o verbete, calcei os sapatos e saí, Então sonhou, Não sonhei, Deitou-se, adormeceu e sonhou que foi à rua da mulher desconhecida, Posso descrever-lhe a rua, Teria de me provar que nunca por lá tinha passado antes, Posso dizer-lhe como é o prédio, Ora, ora, de noite todos os prédios são pardos, Dos gatos é que se costuma dizer que são pardos de noite, Os prédios também, Então não acredita em mim, Não, Porquê, se me autoriza que pergunte, Porque o que afirma ter feito não entra na minha realidade, e o que não entra na minha realidade não tem existência [...] (SARAMAGO, 2015, p. 45).

Neste diálogo apenas hipotético, é possível lembrar que o chefe da Conservatória, além de não saber da real visita do Sr. José ao local de nascimento da mulher desconhecida, ignora totalmente os motivos que o levariam a realizá-la. É verdade também que nem o próprio Sr. José saberia ao certo apontar essas razões. Portanto, o que fica exposto por esta passagem com certo tom de anedota é que Saramago estabelece a realidade e a existência, particularmente nessa narrativa, como elementos que dependem de perspectiva, isto é, tudo quanto existe só ganha existência quando entra na realidade de alguém e passa pela sua consciência. Assim, merece relevância nessa conjuntura, a subjetividade de quem nomeia e dá significação aos fatos, fenômenos, objetos que passam pela sua consciência, numa prova de que não se pode atingir o estado neutro da linguagem.

A narrativa de Saramago explora a fundo a questão do chamado que a linguagem faz a tudo que tem existência, ou melhor, só passa a tê-la após esse chamado. No trecho a seguir, percebemos que o escritor faz isso de modo autoconsciente, exercendo, portanto, a metaficção, que à primeira vista, não seria historiográfica, visto que não desconstrói ou ficcionaliza determinado personagem ou evento histórico. Contudo, nem é preciso aprofundar a análise para perceber que esta autoconsciência se ocupa, sim, do discurso histórico. Neste

caso, em particular, não desconstrói um agente histórico, mas repensa o método pelo qual o discurso da história é constituído, ao se refletir sobre o insignificante - e ao mesmo tempo de tamanha responsabilidade - trabalho do Sr. José como copista da Conservatória Geral do Registo Civil:

Era um trabalho simples, mas de responsabilidade, que, para o Sr. José, ainda fraco de pernas e de cabeça, ao menos tinha a vantagem de poder ser feito sentado. Os erros dos copistas são os que menos desculpa têm, não adianta nada virem dizer-nos, Distraí-me, pelo contrário, reconhecer uma distração é confessar que se estava a pensar noutra coisa, em vez de ter a atenção posta em nomes e em datas cuja suprema importância lhes vem de serem eles, no caso presente, que dão existência legal à realidade da existência. Sobretudo o nome da pessoa que nasceu. Um simples erro de transcrição, a troca da letra inicial de um apelido, por exemplo, faria que o verbete fosse atirado para fora do seu lugar próprio, e mesmo para muito longe de onde deveria estar, como inevitavelmente teria de acontecer nesta Conservatória Geral do Registo Civil, onde os nomes são muitos, para não dizer que são todos (SARAMAGO, 2015, p. 160).

Sem a dinâmica que fora habitual até o *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1992), Saramago volta a colocar em prática uma medida que tomara de modo contundente em *História do Cerco de Lisboa* (1989), obra na qual o personagem do revisor de livros, Raimundo Silva, acrescenta ao livro de mesmo título do romance um erro proposital, um “não” que adultera o rumo dessa dita verdade histórica. Naquela altura, entretanto, Saramago versava sobre a reescrita de uma história nuclear para a cultura portuguesa: a tomada de Lisboa aos mouros. A história que agora torna passível de reescrita é muito mais particular e, no entanto, pode ser a de qualquer sujeito.

A função instituída do discurso histórico é narrar o que foi. Ao reescrever a história Saramago submete-a ao exposto dessa função. Ao separar a história do seu eixo de certeza, o escritor português atua para desvirtuar o socialmente constituído privilégio da história em relação ao real, que é caracterizado por Barthes da seguinte maneira:

[...] o estatuto do discurso histórico é uniformemente assertivo, constativo; o fato histórico está ligado linguisticamente a um privilégio de ser: conta-se o que foi, não o que não foi ou o que foi duvidoso. Enfim, o discurso histórico desconhece a negação [...] (BARTHES, 1980, p. 172-173).

Percebendo que a história é sustentada pela linguagem, Saramago subverte-a justamente para fazê-la voltar-se a esse objeto que a sustenta, dando vistas à condição em que o constructo estabelecido como fato, é simplesmente uma sequência de signos que convencionalmente se decidiu ser organizada daquela maneira, não aceitando também nenhum signo de negação. O que ele coloca em questão é que a linguagem incorpora os

signos com o sentido de veracidade que se convencionou designar por fato, porém é também a linguagem o elemento capaz de anular essa designação.

Outro sentido que podemos identificar por entre essas camadas de reescrita é que mais uma vez, Saramago coloca à luz os indivíduos que são insignificantes para a grande História, porém, em um novo ângulo, que confirma a sua inclinação à esfera da linguagem. Antes, ele buscava tirar do anonimato aqueles que fizeram a história com o próprio suor e a vida, em *Todos os Nomes*, entretanto, ele se propõe a iluminar as margens onde ficam aqueles que redigem os verbetes “insignificantes” da história que, no entanto, são os que servem de fonte para os documentos de maior peso.

Para abordar o aspecto da linguagem em relação ao estudo histórico, talvez o mais importante para Saramago: o que consiste em construir sentidos para preencher signos empregados por consensos instituídos, há que se lembrar que o próprio escritor tem sua biografia marcada por um erro no verbete da sua certidão de nascimento, a prova de que a linguagem grafada pode determinar a história de um indivíduo está na sua própria vida. Esta passagem, que já é bem conhecida do público, está n’*As Pequenas Memórias* de Saramago, onde ele conta:

[...] Saramago não era um apelido do lado paterno, mas sim a alcunha por que a família era conhecida na aldeia. Que indo o meu pai a declarar no Registo Civil da Golegã o nascimento do seu segundo filho, sucedeu que o funcionário (chamava-se ele Silvino) estava bêbado (por despeito, disse o acusaria sempre meu pai), e que, sob os efeitos do álcool e sem que ninguém se tivesse apercebido da onomástica fraude, decidiu, por sua conta e risco, acrescentar Saramago ao lacónico José de Sousa que meu pai pretendia que eu fosse. [...]foi só aos sete anos, quando, para me matricular na instrução primária, foi necessário apresentar certidão de nascimento, que a verdade saiu nua do poço burocrático, com grande indignação de meu pai, a quem, desde que se tinha mudado para Lisboa, a alcunha desgostava. Mas o pior de tudo foi quando, chamando-se ele unicamente José de Sousa, como ver se podia nos seus papéis, a Lei, severa, desconfiada, quis saber por que bulas tinha ele então um filho cujo nome completo era José de Sousa Saramago. Assim intimado, e para que tudo ficasse no próprio, no são e no honesto, meu pai não teve outro remédio que proceder a uma nova inscrição do seu nome, passando a chamar-se, ele também, José de Sousa Saramago. Suponho que deverá ter sido este o único caso, na história da humanidade, em que foi o filho a dar o nome ao pai (SARAMAGO, 2015, p.18).

As ironias do destino, portanto, cruzaram o caminho, já ao nascimento, de alguém que passaria a maior parte da vida falando sobre elas. Vê-se que os próprios registros de Saramago mostram ao que a realidade se torna passível em face da verdade oficial exigida e validada pela lei, que sempre se pretende neutra para constituir os registros que permanecerão à posteridade e carregarão em si a “verdade” a ser conhecida e legitimada.

Sendo assim, quando Saramago nos diz em sua epígrafe do *Livro das Evidências* que não conhecemos o nome que temos, conhecemos apenas o nome que nos deram, provavelmente, não faz referência apenas à alcunha com a qual os pais batizam os filhos, já que o seu próprio o nome não foi uma decisão apenas de seus pais, tendo escolha nesse voto também o funcionário bêbado do Registro Civil da Golegã. Refere-se, porém, ao conjunto de circunstâncias que, validadas por qualquer tipo de ofício de instituição que tenha autoridade para tal, levam o sujeito a dar credibilidade ao que é afirmado sobre ele.

Por isso a sua obra é uma conclamação ao sujeito para despertar a uma emancipação que o leve a escrever a sua própria história, conjugando por si os próprios sentidos, ao modelo do Sr. José, que à procura da mulher desconhecida, passa a dar ouvidos aos seus próprios objetivos, deixando de ser apenas subserviente ao seu trabalho e à sua postura perante os colegas, e inclusive, começa a, literalmente, escrever a sua trajetória em um diário. Porque isto também faz parte de conhecer apenas o nome que nos deram. O Sr. José, por exemplo, sequer fazia contato de olhos com o seu chefe, por ser apenas um “pobre auxiliar de escrita” e dar como sinais da verdade, a lista de classificações que essas distinções sociais suscitavam. Confirmando este pensamento, no primeiro encontro com a personagem da senhora do rés-do-chão, que conhece por ter sido madrinha da mulher desconhecida, o Sr. José expressa o seu convencimento. Quando ela lhe diz: “O Senhor sabe mais do que o seu chefe”, ele lhe responde: “Nem pensar, comparado com ele não valho nada, por isso ele é o conservador e eu não passo de um mero auxiliar de escrita” (SARAMAGO, 2015, p. 62).

Uma leitura foucaultiana nos levaria a estabelecer que o Sr. José é um sujeito submetido a esta forma de poder que:

[...] aplica-se à vida cotidiana imediata que categoriza o indivíduo, marca-o com sua própria individualidade, liga-o à sua própria identidade, impõe-lhe uma lei de verdade, que devemos reconhecer e que os outros têm que reconhecer nele. É uma forma de poder que faz dos indivíduos sujeitos. Há dois significados para a palavra *sujeito*: sujeito a alguém pelo controle e dependência, e preso à sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento (FOUCAULT, 1995 p.235).

Observemos como algumas linhas da escrita ficcional de Saramago e da escrita filosófica de Foucault podem servir de fundamento para atestar a insustentabilidade da perspectiva estruturalista. Se cada signo correspondesse a apenas uma estrutura, o Sr. José estaria certo em crer que estando sob o signo de “auxiliar de escrita” ele realmente era um indivíduo de baixo conhecimento e domínio dos saberes específicos dos seus encargos profissionais, e por isso mesmo deve ser dependente de quem se posiciona acima dele nessa

pirâmide de relações, sendo o conservador o detentor do conhecimento máximo, a quem, por essa razão, os demais estão sob uma relação de controle e submissão.

Ao admitir que os signos não estão permanente atados a uma estrutura, constatamos, de acordo com uma pertinente leitura que a professora de filosofia da UFRJ, Vânia Dutra de Azeredo, faz de alguns textos de Foucault, a destituição do signo de qualquer unicidade e fixidez, e assumimos:

[...] a recusa peremptória de uma interpretação instituinte a partir do signo, pois os signos antes mesmo de poderem ser oferecidos como elementos para uma interpretação são eles mesmos já interpretação. A interpretação é tomada assim como "tarefa infinita". Ela não pode acabar, posto que não há um fato originário que detenha o sentido. Isso transforma o signo, uma vez que lhe retira o predicativo de unicidade e acresce-lhe o de "abertura irreduzível", o que gera o inacabamento da interpretação [...] (AZEREDO, 2014, p.15).

Tal abertura à interpretação infinita pode ser entendida como a possibilidade do sujeito para desvio das cadeias de sentido que o submetem a relações de poder que o mantém submisso. No entanto, este inacabamento da interpretação pode deixar um caminho aberto a uma realidade cada vez mais composta de diferentes perspectivas e individualidades que não coadunam entre si, fragmentando os discursos de tal forma que impossibilita uma união de vozes capaz de aplacar o discurso dominante.

A partir dessas considerações e de uma combinação entre o título e a epígrafe, poderíamos interpretar que *Todos os Nomes* fazem referência aos nomes que estão oficializados e arquivados na Conservatória e, sobretudo, aos nomes que transpassam os seus limites por não corresponderem aos seus princípios e regras de nomeação. Para isso, conferimos ao texto, evidentemente, uma leitura muito mais subjetiva, entendendo nomes para além da sua função de identificação titular, mas como signos que determinam a identidade social, cognitiva e moral pela qual os sujeitos devem responder aos que fazem parte do seu convívio.

Sob o “nome” auxiliar de escrita, o Sr. José estava incumbido única e especificamente de atender ao público que procurava os serviços da Conservatória Geral do Registro Civil com o dever de executar todo o trabalho que lhe fosse possível “sempre às corridas da mesa para o balcão, do balcão para os ficheiros, dos ficheiros para o arquivo repetindo sem descanso estas e outras sequências e combinações perante a indiferença dos superiores” (SARAMAGO, 2015, p. 12). Estando fora das atribuições associadas a este “nome”, agir perante os companheiros de trabalho de qualquer outra forma que não correspondesse ao cumprimento das suas funções, também, como já citado não se podia sequer trocar olhares

mais prolongados com o chefe, explica-se por que boa parte dos diálogos entre o Sr. José e o chefe são somente imaginados. Além disso, um auxiliar de escrita estava privado de qualquer traço de peculiar personalidade como ao chefe era permitido, além de não poder andar sem a gravata mesmo fora de serviço e, no caso do Sr. José, também não era permitido usar a porta de comunicação entre a conservatória e o quartinho contíguo ao fundo das instalações, ainda que este quartinho fosse o lugar onde morava.

Falamos primeiro do nome “auxiliar”, pois o Sr. José, “Para auxiliar de escrita não há dúvida de que sabe argumentar”, apesar de que “Em geral não se repara nos auxiliares de escrita, não se lhes faz justiça”, (SARAMAGO, 1997, p.43), e porque “José” parece ter ainda menos importância, visto que a sua identidade e personalidade por completo deveriam corresponder estritamente à função de auxiliar. Portanto, todos os nomes a que se remete neste romance podem ser todos aqueles que são suprimidos em prol do cumprimento da ordem, que por sua vez deve responder a uma hierarquia e a uma oficialidade, mas que ainda assim não deixam de existir e de exercer a sua importância e a sua responsabilidade em conservar a ordem que estabelece que os nomes legitimamente registrados continuem a preencher os sentidos dos discursos oficiais.

Porque apresenta uma narrativa repleta de desconstruções e especulações desconcertantes sobre a linguagem, dizemos que Saramago revisita Borges. Isso já foi afirmado sobre o autor português em estudos sobre outras obras suas como *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) na qual autor faz explícita referência ao escritor argentino. À parte as evidentes inter e intratextualidades nas obras de ambos, esse encontro acontece de modo especial em *Todos os Nomes* devido à presença de dois temas ou aspectos muito prezados pelos dois: a linguagem e a plenitude.

No livro *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* (1974), o escritor argentino, que também é um profícuo teórico da literatura fantástica, Jaime Alazraki, dedica um grande expediente a analisar as temáticas e linhas de pensamento que aparecem constantemente nos textos de Borges. Ele observa que temas abrangentes e universais como o tempo, a eternidade, a identidade, o labirinto, o caos, a causalidade, a realidade e a irrealidade são estruturais em sua obra e dialogam entre uma publicação e outra e são apresentados como estruturas ocultas ou superestruturas visíveis. Poderíamos citar como exemplos desses dois últimos tópicos citados o *Aleph* e a *Biblioteca de Babel* cujas narrativas incorporam esses elementos e são claras expressões de uma escrita que Alazraki (1974, p. 9) define como “de motivação metafísica e de invenção fantástica”.

Interessante observar como a certo nível cada um desses temas marca sua presença na jornada do Sr. José. E se *Todos os Nomes* pudesse ter dois protagonistas, além do principal a outra seria a Conservatória cujo protagonismo indicaria a presença de uma superestrutura visível que possibilita e instiga os momentos chave do romance.

Por outro lado, a estrutura oculta deste romance poderia estar no nome dado ao Sr. José, conforme o que analisa Leyla Perrone-Moisés (1999), que afirma que os romancistas modernos têm o desejo de dotar os nomes com uma vida permanente com a ambição de conhecer e registrar as vidas, feições físicas e psicológicas, as experiências extraordinárias ou ordinárias, sentimentos e pensamentos que são escondidos ou revelados por nomes. Sendo assim, para Perrone-Moisés, há verdades ocultas na ficção, cuja chave, muitas vezes têm as formas como são batizados os personagens.

O Sr. José é evidentemente batizado por um motivo diretamente ligado à sua maneira de ser:

[...] por algum desconhecido motivo, se é que não decorre simplesmente da insignificância da personagem, quando ao 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 que depois virão a acrescentar, ou não, dependendo do grau de confiança ou de cerimônia, a cortesia ou a familiaridade do tratamento. Que, diga-se já, não vale o de senhor tanto quanto em princípio pareceria prometer, pelo menos aqui na Conservatória Geral, onde o facto de todos se tratarem dessa maneira, desde o conservador ao mais recente dos auxiliares de escrita, não tem sempre o mesmo significado na prática das relações hierárquicas, podendo mesmo observar-se, nos modos de articular a breve palavra e segundo os diferentes escalões de autoridade ou os humores do momento, modulações tão distintas como sejam as da condescendência, da irritação, da ironia, do desdém, da humildade, da lisonja, o que mostra bem a que ponto podem chegar as potencialidades expressivas de duas curtíssimas emissões de voz que, à simples vista, assim reunidas, pareciam estar a dizer uma coisa só. Com as duas sílabas de José, e as duas de senhor, quando estas precedem o nome, sucede mais ou menos o mesmo. Nelas será sempre possível distinguir, ao dirigir-se alguém, na Conservatória e fora dela, ao nomeado, um tom de desdém, ou de ironia, ou de irritação, ou de condescendência. Os restantes tons, os da humildade e da lisonja, embaladores e melódiosos, esses nunca soaram aos ouvidos do auxiliar de escrita Sr. José, esses não têm entrada na escala cromática dos sentimentos que lhe são manifestados habitualmente (SARAMAGO, 2015, p. 19).

Devido a elementos como os acima apresentados, Perrone-Moisés aprecia *Todos os Nomes* encomiasticamente, vendo semelhanças na narração de Saramago com o discurso dos sábios, por dar um toque de humor a questões elevadamente abstratas e porque:

Sob a aparência duma história banal, vivida por uma pessoa comum, *Todos os Nomes* mobiliza as imensas questões da identidade, das relações entre os indivíduos, do amor, da verdade e da mentira, da vida e da morte, do poder divino ou

institucional sobre o destino dos homens. A grande qualidade de Saramago é a de sugerir todas estas questões filosóficas com a naturalidade e a leveza que só um mestre do romance pode alcançar (1999, p. 430).

As questões citadas por Moisés são alvos de desconstrução na narrativa. Especialmente por esse fator, é que entendemos que a questão central deste romance é a linguagem, porque Derrida, em *A Escritura e a Diferença* (1966), e *n'A farmácia de Platão* (1985), afirma que a desconstrução é um processo que só pode ser executado na e pela linguagem.

Segundo Derrida (1995) a desconstrução é um exercício imputado ao logocentrismo, que é fundamentado pelo que chama de *pensamento do traço*. O filósofo define por traço - em relação aos conceitos, aos sentidos obtidos pela escritura e pelas ciências - a desapareição de si, da sua própria presença, e é constituído pela ameaça ou a angústia da sua desapareição.

A grosso modo, desconstrução são técnicas usadas para desestabilizar os conceitos de seu rigor epistemológico deslocando-os dos sentidos a que remetem por rígidas convenções sociais. Ela ocorre quando os conceitos são expostos, como que colocados à prova, às suas oposições conceituais, ou nos termos de Derrida, ao seu traço que são suas desapareições, ou negações. Na ficção de Saramago, a desconstrução ocorre por meio de um de seus elementos mais típicos: a subversão de valores, de sistemas.

Na passagem a seguir, o Sr. José, a seguir ao momento que encontra o verbete da mulher desconhecida e o mantém em seu quarto, procede uma reflexão que bem executa a desconstrução da ideia de sujeitos anônimos e reconhecidos pela história, faz isso num diálogo interno e numa conversa imaginada com “alguém” que por acaso apareceria no seu quarto.

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 a hora do nascimento, a rua, o número e o andar onde ela viu a primeira luz e sentiu a primeira dor, um princípio como o de toda a gente, as grandes e pequenas diferenças vêm depois, alguns dos que nascem entram nas enciclopédias, nas histórias, nas biografias, nos catálogos, nos manuais, nas colecções de recortes, os outros, mal comparando, são como a nuvem que passou sem deixar sinal de ter passado, se choveu não chegou para molhar a terra. Como eu, pensou o Sr. José. Tinha o armário cheio de homens e mulheres de quem quase todos os dias se falava nos jornais, em cima da mesa o registo de nascimento de uma pessoa desconhecida, e era como se os tivesse acabado de colocar nos pratos numa balança, cem neste lado, um no outro, e depois, surpreendido, descobrisse que todos aqueles juntos não pesavam mais do que este, que cem eram iguais a um, que um valia tanto como cem. Se alguém lhe entrasse em casa neste momento e de chofre perguntasse, Acredita, realmente, que o um que você também é vale o mesmo que cem, que os cem do seu armário, para não irmos mais longe, valem tanto como você, responderia sem hesitar, Meu caro senhor, eu

sou um simples auxiliar de escrita, nada mais que um simples auxiliar de escrita de cinquenta anos que não foi promovido a oficial, se eu achasse que valia tanto como um só dos que ali tenho guardados, ou como qualquer destes cinco de menos fama, não teria começado a fazer a minha colecção, Então por que é que não pára de olhar para o verbete dessa mulher desconhecida, como se de repente ela tivesse mais importância que todos os outros, Precisamente por isso, meu caro senhor, porque é desconhecida, Ora, ora, o ficheiro da Conservatória está cheio de desconhecidos, Estão no ficheiro, não estão aqui, Que quer dizer, Não sei bem [...] (SARAMAGO, 1997, p. 37-38).

Esta divagação do Sr. José decorre em função da oposição entre as ideias de anônimo/desconhecido e conhecido/desconhecido. A citação é longa, porque ela traz em si outro dos elementos que, tão característico da escrita saramaguiana, também faz parte do projeto de escrita metafísica e fantástica de Borges, de acordo com Alazraki: a contiguidade.

Alazraki (1968), em artigo à *Revista Iberoamericana*, elenca em seu estudo sobre esta figura de estilo, um olhar crítico de Roman Jakobson, linguista russo, que via a contiguidade como recurso metonímico da prosa realista que permite ao texto seguir o caminho de relações contíguas, realizando uma digressão metonímica do enredo para a atmosfera e dos personagens para a configuração de tempo e espaço.

Vejam, como Alazraki aponta, que Jakobson fala em metonímico, em oposição ao metafórico, que para o linguista era propriedade estrita do texto poético, que por essa razão seria mais rico em imagens. Desse modo, o texto de Borges que, inclusive exerce hibridismo entre a prosa e os tons poético e ensaístico, e tem como um dos procedimentos mais importantes do seu estilo, a contiguidade, seria uma escrita com menos riqueza imagética? Saramago, que apresenta um Sr. José, que aos seus cinquenta anos de idade, “tinha um armário cheio de homens e mulheres”, também seria dono de uma escrita de menor variedade de imagens?

Alazraki explica que no caso de Borges, que seria lícito aplicar também ao de Saramago, o caráter alegórico deixa pouco lugar para as imagens no seu estilo, pois, estruturalmente, a própria narrativa funciona como uma imagem.

No conto *La Biblioteca de Babel*, por exemplo, a biblioteca é o “veículo”, o universo é o tenor e o caos, o ponto de interseção onde os segmentos encontram sua base de semelhança. A prosa se aplica a descrever com aguda sobriedade os elementos dessa grande imagem e esta cuidadosa função explica, em parte, a parcimônia com que Borges faz uso de semelhanças e metáforas. Por outro lado, mostra grande preferência por figuras de contiguidade (ALAZRAKI, 1968, p. 47-48).

A contiguidade é o que permite a Saramago que sua personagem viaje por tantos mundos, ainda que não saia de um pequeno quarto que fica nos fundos da grande

Conservatória Geral do Registro Civil. Evita repetições ainda que use do mesmo “veículo” para abordar os temas universais que convoca a esta narrativa. Em *Todos os Nomes*, o verbete da mulher desconhecida seria o veículo que transporta o Sr. José às novas possibilidades de vida, e a Conservatória seria o universo que emcampa o espectro de todas essas possibilidades. Visto que toda a existência do sujeito só tem sentido e significado pela sua interação com o outro, a Conservatória é o que concentra a garantia da presença ou passagem desses “outros” pelo mundo. Justamente, por isso, a Conservatória, ao modelo da Biblioteca de Babel, é o elemento que cumpre e invoca outros elementos para desempenhar consigo na narrativa o aspecto da plenitude.

A busca pelo outro realizada pelo Sr. José, e o conjunto de todas as possibilidades apresentado pela Conservatória integram um composto que mostra por que esta obra propõe o embate entre identidade e linguagem. A busca pelo outro supõe uma insuficiência que é o que determina a nossa identidade, de acordo com o sociólogo jamaicano Stuart Hall (2001), para quem o sujeito pós-moderno nunca tem uma identidade fixa ou permanente, uma vez que assume identidades de acordo com o momento, por isso um sentimento de permanente inconclusão. A linguagem, por sua vez é a propriedade que oferece todas as possibilidades, as ideias, os sentimentos: o sujeito nunca pode nomear a própria sensação da não-completude, ou nomear os objetos de sua busca, se não pela linguagem, por meio da qual tem consciência de todas as coisas.

O Sr. José jamais procuraria a mulher desconhecida se antes não viesse a ter ciência do seu nome e das informações a seu respeito, ou seja, se a ideia da mulher desconhecida não passasse a ser incluída na sua própria linguagem.

Entretanto, um fator essencial para os sentidos que desses meandros se constroem são os lugares onde a linguagem é exercida, registrada, arquivada. Essa questão está presente na última citação do romance apresentada acima. O Sr. José apresenta a chave para essa questão quando declara que a mulher desconhecida ganha maior importância para si quando sai do arquivo e passa a ser um dos verbetes que o protagonista secretamente guarda no seu quarto.

A personagem do Sr. José, ao furtar o verbete da mulher desconhecida, oportuniza que a Conservatória exerça o máximo de seu caráter alegórico na narrativa, pois ao fazer isso, o personagem, como qualquer indivíduo, toma para si um das formas de expressão da linguagem. Isto se assemelha a furto, porque, enquanto a palavra não sai do todo da linguagem, ela está no seu estado supostamente neutro. Supostamente, porque, este estado, de fato, não existe, pois a linguagem neutra é uma linguagem em desuso e, por isso mesmo morta, tal qual as palavras mortas que Saramago diz que ficam à espera que a voz as desperte.

Ao tomar para si, a palavra ou o nome, o indivíduo, portanto, a desperta e lhe dá um sentido que é particularmente seu, ainda que a palavra tenha um significado socialmente determinado e coletivamente aceito, o sentido da linguagem em uso é algo que sempre dependerá de perspectiva. Aqui poderíamos voltar à ideia já abordada da interpretação infinita.

3.1.1 A Conservatória Geral do Registro Civil

O espaço é um elemento fundamental em *Todos os Nomes* cuja arquitetura confirma a influência de Borges. Como já mencionado, a Conservatória Geral do Registro Civil é espécie de segunda protagonista da obra. O papel de suma importância que desempenha se deve, primeiro, a abrigar todos verbetes referentes a todas as vidas pertencentes ao lugar da ação, e por isso mesmo, então, representar um caráter de universo, e segundo, porque a ambientação que constitui dá origem ao insólito que muitas vezes impregna o decorrer da ação.

É comum na literatura, quando determinado espaço da narrativa detém tamanha importância, que a ação se desenvolva no ambiente do fantástico. Haja vista os textos de Borges que temos contemplado onde se apresentam lugares quiméricos como o Aleph e a Biblioteca de Babel. Na literatura ocidental, entre célebres casos de lugares que exercem protagonismo, está o conto “A Queda da Casa de Usher” (1839) de Edgar Allan Poe - há que lembrar, inclusive que em seu ensaio “Filosofia da Composição” de 1846, Poe adverte que, na escrita ficcional, o espaço não pode ser confundido com a mera unidade de lugar, já que “uma circunscrição fechada do espaço é absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro. Tem indiscutível força moral para conservar concentrada a atenção” (1999, p.253).

Poderíamos apontar, numa sequência, o conto “Casa Tomada” (1951) do escritor argentino Julio Cortázar, como exemplo desse fenômeno na literatura latino-americana, em que estudos como os da professora Roxana Alvarez (2010), afirmam haver, inclusive, alusões à casa de Usher. Em Franz Kafka, o insólito de certos enredos ocorre motivado por espaços que são a representação do poder na sociedade moderna, como em *O Castelo* (1926) e *O processo* (1926). Na literatura brasileira, poderíamos citar *Crônica da casa assassinada* (1959) de Lúcio Cardoso, em que a casa exerce a presença do fantástico na narrativa, pois é o espaço que confina os personagens narradores num ambiente de isolamento e fastio que

contribui para o adensamento de suas angústias e dos conflitos interpessoais, de acordo com estudo da professora Londina de Almeida (2016).

Na prosa de Saramago, o espaço várias vezes assume grande influência sobre a ação, como o Convento de Mafra em *Memorial do Convento* (1982), o hospício em *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) e o Centro em *A Caverna* (2000). Entretanto, nessas instâncias, os lugares citados assumem um papel de importância que se pode caracterizar como temporária para a narrativa, visto que do Convento, o que se passa é o seu período de construção, no hospício se dá a quarentena, num estado de exceção causado pela cegueira branca e o Centro, é um espaço de confluência, lugar ao qual se pretende chegar ou do qual se tenta fugir.

A Conservatória Geral do Registro Civil, no entanto, tem a particularidade de exercer um sentido de permanência, pois contém em si um conhecimento de tudo que já existiu, existe e virá a existir: os registros dos nomes de todas as pessoas. Em conversa, desta vez real e não imaginada, com a senhora do rés-do-chão, ao explicar que o cérebro do conservador é um duplicado da Conservatória, o Sr. José revela as capacidades extraordinárias deste lugar: “conhece os nomes de todas as pessoas que estão vivas e de todas as que morreram, como poderia dizer-lhe como se chamarão todas as que vierem a nascer daqui até ao fim do mundo” (SARAMAGO, 1997, p.67).

Sua fantástica arquitetura é o que vem confirmar as suas ressonâncias de Borges, ao usar de uma edificação assombrosa para elaborar a alegoria central da obra. Ao modelo de “A Biblioteca de Babel”, a abertura de *Todos os Nomes* se dá pela apresentação da grandiosa instalação da Conservatória em que a seguinte descrição merece destaque:

[...] é merecedor de todos os louvores o espírito de previsão dos architectos históricos que projectaram a Conservatória Geral do Registo Civil, propondo e defendendo, contra as opiniões conservadoras de certos espíritos tacanhos voltados para o passado, a instalação das cinco gigantescas armações de estantes que se erguem até ao tecto por trás dos funcionários, mais recuado o topo da estante do centro, que quase toca no cadeirão do conservador, mais chegados ao balcão os topos das estantes laterais extremas, ficando as outras duas, por assim dizer, a meio caminho. Consideradas ciclópicas e sobre-humanas por todos os observadores, estas construções estendem-se pelo interior do edifício mais do que os olhos logram alcançar, também porque a partir de certa altura começa a reinar a escuridão, apenas se acendendo as lâmpadas quando é preciso consultar algum processo (Idem, p. 13-14).

Vê-se, então, que a Conservatória possui dimensões próprias do domínio do fantástico, que dá origem a situações insólitas como a seguinte, que decorre em consequência do afastamento, para compartimentos mais remotos da instituição, dos arquivos dos mortos:

[...] prosperou o abandono, multiplicou-se a incerteza, a ponto de um dia se ter perdido nas labirínticas catacumbas do arquivo dos mortos um investigador que, meses depois da absurda proposta, se apresentou na Conservatória Geral para efectuar umas pesquisas heráldicas que lhe haviam sido encomendadas. Foi descoberto, quase por milagre, ao cabo de uma semana, faminto, sedento, exausto, delirante, só sobrevivo graças ao desesperado recurso de ingerir enormes quantidades de papéis velhos que, não precisando de ser mastigados porque se desfaziam na boca, não duravam no estômago nem alimentavam (Idem, p. 15).

Para impedir que acontecimentos inusitados como esse tornassem a se repetir, o Conservador decreta “uma ordem de serviço que determinava, sob pena de multa e suspensão de salário, a obrigatoriedade do uso do fio de Ariadne para quem tivesse de ir ao arquivo dos mortos” (Idem, p. 15). Desta ordem outras duas alegorias são suscitadas neste fantástico espaço: o labirinto e o fio de Ariadne.

Segundo Miguel Alberto Koleff (2015) o recurso à alegoria é um dos traços fundamentais da ficção de Saramago, por isso ele retoma o conceito benjaminiano deste elemento. Ele expõe que, de acordo com o filósofo alemão, Walter Benjamin, a alegoria, ao se ocupar de uma imagem para transportar o leitor a outra, expõe por si um mistério cuja resolução quando alcançada se dá como operação inteligível, e nessa altura já pertence à ordem do símbolo e não mais da alegoria. Por isso, para Benjamin, a alegoria fica confundida em suas articulações sensíveis neste exercício de transposição que realiza.

Uma vez que as alegorias citadas são constituídas num plano que pode ser situado no fantástico, convém levar em consideração algumas contribuições de Tzvetan Todorov a esse respeito. O autor búlgaro define a alegoria como instância que “implica na existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras; diz-se às vezes que o sentido primeiro deve desaparecer, outras vezes que os dois devem estar presentes juntos” (1977, p. 71). Portanto, o recurso alegórico deve imprimir um duplo sentido nas imagens empregadas na narrativa, tal qual a Biblioteca de Babel, ao ser descrita também remete ao universo, que por sua vez leva o leitor a descobrir que esse todo se trata da linguagem.

Aparentemente, a Conservatória também encarna uma alegoria da linguagem, que por sua vez culmina num eixo mais sociológico e político, visto que maneja o âmbito social em que as identidades são constituídas e nos sentidos construídos por meio das relações de poder. Nesse sentido, o poder também é alegorizado, como observa Leyla Perrone-Moisés:

Como numa alegoria dos poderes sociais, dentro da Conservatória há uma distribuição de funções desde os auxiliares de escrita até ao chefe, passando pelos oficiais e subchefes, numa hierarquia representada fisicamente pela disposição das mesas. A geometrização do espaço, as trocas de papéis e de olhares constitui uma verdadeira cenografia das relações humanas regidas pelo poder, que Saramago anima com mestria (1999, p. 432).

Esta disposição de relações é, inclusive, geometrizada pela narrativa, que a apresenta na forma de uma pirâmide que rege o funcionamento da Conservatória:

[...] ali estava o balcão corrido onde se atendiam os requerentes e impetrantes, por baixo dele as gavetas que guardavam os verbetes dos vivos, depois as oito mesas dos auxiliares de escrita, as quatro dos oficiais, as duas dos subchefes, a grande secretária do chefe com a luz acesa suspensa do alto, as enormes estantes subindo até ao tecto, a escuridão petrificada do lado dos mortos (SARAMAGO, 1997, p.135).

Tal geometria enceta uma reflexão sobre a construção de sentido social pela qual pode se chegar à conclusão de que os significados formados a partir de registros oficiais dependem das responsabilidades cumpridas pelos escriturários, esperando que estes não cometam nenhum erro, como já mencionado, e depois de uma hierarquia de validações para só então poder valer o pensamento do Sr. José: “o que tem de ser, tem de ser e tem muita força”.

Na condição de alegoria da linguagem, a Conservatória permite abordar a questão da disposição aleatória dos signos que são formados e dados ao conhecimento conforme o acaso. Como a desordem da Biblioteca de Babel sobre a qual Borges admite a hipótese de que se um viajante do tempo “a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao fim dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem” (1999, p.42) pode ser entendida como acaso, assim é também a articulação aleatória que leva o Sr. José à procura da mulher desconhecida. Como o protagonista mesmo conclui: “O acaso não escolhe, propõe, foi o acaso que lhe trouxe a mulher desconhecida, só ao acaso compete ter voto nesta matéria” (SARAMAGO, 1997, p. 47).

Entretanto, para além das concepções filosóficas da linguagem que essas alegorias podem sugerir, quando Saramago publicou *Todos os Nomes*, estava envolvido pelo vórtice do final do século XX, no qual acompanhou o surgimento e a rápida evolução de tecnologias de informação que de maneira muito célere enchiam e esvaziavam as palavras de sentido, portanto a sua escrita, principiava, desde já a refletir sobre um mundo em que a verdade exigiria uma procura repleta de obstáculos. Mesmo sem contar com a presença de nenhum aparato tecnológico na narrativa, Saramago provoca uma reflexão sobre as distópicas circunstâncias que já estavam e viriam a ser cada vez mais desencadeadas por eles:

[...] sabemos nós lá, ignorantes como somos, até onde puderam já alcançar os avanços da ciência, da mesma maneira que as ondas de rádio, que ninguém vê, conseguiram levar os sons e as imagens por ares e ventos, saltando as montanhas e os rios, atravessando os oceanos e os desertos, também não será nada de

extraordinário se já estiverem descobertas ou inventadas, ou vierem a sê-lo amanhã, umas ondas leitoras e umas ondas fotógrafas capazes de atravessar as paredes e registrar e transmitir para o exterior casos, mistérios e vergonhas da nossa vida que julgaríamos a salvo de indiscrições (SARAMAGO, 1997, p. 121-122).

Observando a arquitetura desses espaços e o seu funcionamento como alegorias, nos deparamos com algo muito interessante que Saramago realiza nessa narrativa em particular. Ao tomar a Conservatória como um universo, é verdade que pode estar seguindo o exemplo de Borges, contudo, n'a Biblioteca de Babel, o teor ensaístico do escritor argentino lhe dá maior propriedade para representar um universo que realmente pode remeter ao cosmos. Contudo, nas narrativas que contam histórias individuais - e pessoais - é complexo remeter a um cosmos cujo referente seja o universo. Este problema vem, segundo Gaston Bachelard (1993), do fato de que o cosmos, nessas narrativas, é matizado pela “casa” do escritor, ou do personagem de quem se fala, dessa forma, a escrita se propõe a um trabalho filosófico de “mundificar” os conceitos apresentados. Em *Todos os Nomes*, essa questão é suprimida pela condição em que o Sr. José tem sua morada conjugada ao seu próprio universo, portanto, o seu cosmos pode ser ao mesmo tempo o geral e o particular.

Retomando as alegorias do labirinto e do fio de Ariadne, vemos que por meio delas a condição pós-moderna é ilustrada no romance de forma ainda mais evidente, especialmente, por uma linguagem mitológica, como fica declarado na narrativa. A Conservatória como espaço labiríntico levanta a metáfora sobre a qual reflete Umberto Eco (2004), que afirma que ela representa um emaranhado de memória coletiva e individual, que dialoga com a visão de Teresa Cristina Cerdeira, para quem o labirinto é um espaço “em que convivem discursos de tempos diversos, de origem diversa, de géneros diversos, qual irrupção de fragmentos quebrando a continuidade supostamente lisa do texto” (1999, p. 249).

Nesse sentido, para Cerdeira, a leitura de *Todos os Nomes* pode ser uma

[...] em que a busca do Sr. José mais não faz do que tornar consciente a necessidade de desmanchar a imagem tradicional do presente como vida e do passado como morte. Não separar vivos e mortos é torná-los a todos presentes porque, afinal, a liberdade do presente não reside na autonomia em relação ao passado, mas na possibilidade de estabelecer com ele um diálogo fecundo, capaz de tentar responder de outra maneira aos ecos que ficaram sem resposta (Idem, p.249).

É nessa conjuntura que o fio de Ariadne alegoriza a articulação de um vínculo entre presente e passado, para que a jornada do homem pelos textos e discursos da realidade constitua um caminho passível de construir sentidos que realmente levem em consideração, de maneira razoável, a presença do passado no presente. É uma alegoria, portanto, de acordo

com Ana Paula Arnaut (2002), que vislumbra o elemento necessário para o processo de significação pela vertiginosa rede de significados que é a linguagem, onde se encontram memórias, pensamentos e sonhos em um único tecido. O fio de Ariadne é o que impede que se materialize o que Jameson (1991) caracteriza como uma realidade esquizofrênica feita de puros presentes não relacionados no tempo.

A alegoria do labirinto se repete no Cemitério, ao qual o Sr. José faz uma visita quando descobre que a mulher desconhecida está morta, em que verifica que “as linhas rectas daqui são como as dos labirintos de corredores, estão constantemente a interromper-se, a mudar de sentido, dá-se a volta a uma sepultura e de repente deixámos de saber onde estamos”(SARAMAGO, 1997, p.223). Essa repetição se dá, provavelmente, porque o Cemitério é um reflexo da Conservatória, ambas as construções, inclusive têm fachadas gêmeas. Um funcionário do Cemitério chega a afirmar que “a Conservatória do Registo Civil, bem vistas as coisas, não passa de um afluente do Cemitério Geral” (Idem, p. 218). De qualquer forma, algumas das reflexões que essas semelhanças inspiram serão contempladas num próximo subcapítulo.

Diante dos elementos que identificamos na Conservatória, que são apenas alguns entre vários outros que podem fornecer insumos para profundas análises e frutíferas reflexões, seria possível afirmar que, tal como as crônicas de Saramago estão para o restante de sua produção literária, a Conservatória Geral do Registro Civil está para este romance: “está lá tudo”.

3.2 A constituição kafkiana da personagem do Sr. José.

Horácio Costa (1989) afirma que o Sr. José é o kafkianíssimo herói de José Saramago. Dada a insólita jornada deste incomum e solitário personagem que contemplamos aqui, é possível entrever os motivos desta declaração de Costa. Embora tenhamos falado mais dos temas e dos espaços da narrativa, o perfil desse enigmático personagem já foi colocado em questão várias vezes ao longo do trabalho. Contudo, cabe ainda algumas especificações sobre os sentidos de alguns traços de seu caráter.

Se por kafkiano entendemos um mundo que, na perspectiva do crítico brasileiro Roberto Schwarz (1965), tornou-se um lugar onde o absurdo e o grotesco passaram, estranhamente a ser a condição reiterada da normalidade, um personagem que assume uma

figuração elevada desse adjetivo seria um sujeito apático, alienado da realidade e de si mesmo.

Com efeito, o Sr. José é um sofredor de todas as angústias da sociedade contemporânea, pois é notório o estranhamento ao seu meio social pela enorme solidão que passa os seus dias, tanto em casa, onde mora sozinho, como no trabalho em que as interações que com companheiros de trabalho, ironicamente, na maioria das vezes é a esquiva de olhares de crítica ou julgamento, principalmente, do seu chefe, que detém o poder supremo da Conservatória Geral do Registro Civil e a menor quantidade de trabalho.

Além disso, um dos maiores influenciadores da personalidade do Sr. José é a opressão em consequência da burocratização exercida pelas relações de poder, pela qual o protagonista era penalizado em duas frentes. Uma do próprio esmagamento exercido pela enorme regulação do poder em relação a qualquer indivíduo, e outra do seu trabalho: sendo um auxiliar de escrita, além de ter que usar dos mecanismos providos pelo seu intelecto, sabemos que entre os encargos do Sr. José estavam incluídas longas idas e vindas pelos labirínticos corredores da Conservatória, tendo que se atar ao fio de Ariadne para não se perder pelas intermináveis prateleiras. O protagonista, além disso, muitas vezes tinha que escalar os numerosos degraus das escadas que subiam para o alto dos arquivos remotos que ocasionalmente precisavam ser corrigidos, atualizados, ou simplesmente, terem a capa mudada para apresentarem melhor aspecto.

Kafkiano é, portanto, o trabalhador que privado de privilégios e de liberdades, aceita todos os infortúnios por estar sempre esgotado para ter uma vontade de potência a qual dar voz e reclamar a sua justiça, assim segue alimentando a fria e impessoal máquina estatal, distanciando-se cada vez mais de si mesmo. Kafkianíssimo é o Sr. José que nenhum outro papel social desempenha para além de auxiliar de escrita da Conservatória, nem pai, nem marido, nem filho, nem amigo. Ele sofre sozinho e calado de todos os males próprios de um funcionário à beira do esgotamento: é atreito a sérias perturbações psicológicas, como é o caso das insônias e das vertigens, por isso preferiria não ter que subir até os últimos degraus das escadas para trocar as capas dos processos velhos, mas não se encoraja, também, porque

[...] tem o louvável pudor daqueles que não andam por aí a queixar-se dos seus transtornos nervosos e psicológicos, autênticos ou imaginados, e o mais provável é nunca ter falado do padecimento aos colegas, caso contrário estes não fariam outra coisa que mirá-lo receosos, quando ele estivesse lá no alto, com medo de que, apesar da segurança do cinto, se despencasse dos degraus e lhes viesse cair em cima da cabeça. Quando o Sr. José regressa enfim ao chão, ainda meio atordoado, disfarçando o melhor que pode os últimos mareios da vertigem, aos outros

funcionários, tanto os iguais como os superiores, não lhes aflora sequer ao pensamento o perigo em que haviam estado (SARAMAGO, 1997, p. 22).

Certamente, por isso, nunca refletia sobre o grotesco da sua condição, sobretudo, no que concerne ao dever dos auxiliares de escrita de “executar todo o trabalho que lhes seja possível, de modo a que só uma mínima parte dele tenha de passar à categoria seguinte” (Idem, p. 12), no caso a categoria superior. A ausência de reflexão se devia a passar a maior parte do tempo cansado de corpo e exaurido de ânimo, e assim procede “kafkianamente” num mundo de inversão em que o vil da condição humana tornou-se trivial. O traço mais kafkiano desse panorama, no entanto, é um elemento apontado pela crítica de Theodor Adorno (2003) à ficção de Kafka: o ato de submeter tanto narrador e leitor, a partir dessa trivialidade, a um atitude contemplativa de sarcasmo, em que não se pode mais reagir à obra com imparcialidade.

No entanto, diferente das personagens de Kafka, como Gregor Samsa de *A Metamorfose* (1915) e Josef K de *O Processo* (1925) - que, diante da severa circunstância a que são submetidos, são completamente incapazes de manifestar-se, defender-se, ambos aceitam suas condenações, e pagam com a própria vida - o Sr. José passa a dar vazão aos próprios projetos a ouvir e realizar as próprias vontades, ainda que secretamente, sem assumi-las ao chefe ou qualquer pessoa do seu convívio. Isso se inicia logo a seguir o acontecimento que muda sua vida: o encontro do verbete da mulher desconhecida.

Para a ocorrência desse fato, é preciso dizer que antes o Sr. José apresentava uma proeminente característica da cultura pós-moderna: seu único hobby de colecionar notícias de pessoas famosas. Nesse contexto, este passatempo se lê pós-moderno por ser a única forma do personagem abstrair das suas obrigações e isso tomar a maior parte do seu tempo livre. Na contemporaneidade, pode-se dizer que as pessoas também ocupam a maior parte do tempo ocioso “coleccionando” fatos sobre pessoas famosas, contudo, suas coleções são alimentadas por um fluxo interminável de informações fornecidas pelas mídias.

Com um evento que permite ao Sr. José desalinhar o próprio panorama e a tomar atitudes que não coincidem com o estado passivo de aceitação do seu meio opressivo, Saramago constitui um personagem que tem, sim, uma fonte kafkiana, entretanto, com esse matriz estética assumida, ele parte para a sua subversão. Essa técnica se manifesta na personalidade do Sr. José que passa a ter a astúcia de se valer do próprio estado de opressão, para justificar os próprios atos inescrupulosos. Mascara pela falta de atitude que tinha perante a sua vida pessoal, até então, as escolhas que passa a fazer. Julga não ter autonomia para ter as próprias ideias, assume ser despertado por elas, que lhe irrompem. Também, supostamente lhe

falta a autossuficiência para tomar decisões, como quando “não estava em si e foi tomado pela decisão de ir casa onde a mulher desconhecida nasceu”:

[...] se persistíssemos em afirmar que as nossas decisões somos nós que as tomamos, então teríamos de principiar por dilucidar, por discernir, por distinguir, quem é, em nós, aquele que tomou a decisão e aquele que depois a irá cumprir, operações impossíveis, onde as houver. Em rigor, não tomamos decisões, são as decisões que nos tomam a nós [...].

É por estas razões que o Sr. José, mesmo que o submetessem ao mais apertado dos interrogatórios, não saberia dizer como e porquê o tomou a decisão, ouçamos a explicação que daria, Só sei que foi na noite de quarta-feira, estava eu em casa, de tão cansado que me sentia nem tinha querido jantar, ainda tinha a cabeça à roda de ter levado todo o santo dia em cima daquela escada, o chefe devia compreender que já não tenho idade para essas acrobacias, que não sou nenhum rapaz, além do padecimento, Que padecimento, Sofro de tonturas, vertigens, atracção do abismo, ou como quer que lhe queiram chamar, Nunca se queixou, Não gosto de me queixar, É bonito da sua parte, continue, Estava a pensar em meter-me na cama, minto, até já tinha descalçado os sapatos, quando de repente tomei a decisão, Se tomou a decisão, sabe por que a tomou, Acho que não a tomei eu, que foi ela a tomar-me a mim, As pessoas normais tomam decisões, não são tomadas por elas, Até à noite de quarta-feira também eu pensava assim [...] (SARAMAGO, 1997, p. 42).

Perceba-se que a partir desses eventos, o Sr. José considera, inclusive, mudar a postura e assumir seus padecimentos psicológicos a outros, ou seja, acontece uma transformação nesse personagem que desencadeará os demais insólitos eventos dessa jornada.

Para Costa (2002) essas mudanças de caráter de personagens como o Sr. José que faz parte da mesma leva de romances de *Ensaio sobre a Cegueira* e *A Caverna*, manifestam as seguintes expressões:

São como rizomas de pesadelo, ou melhor: expressões rizomáticas de um imaginário urbano fundamentalmente marcado pela negatividade ou, pelo menos, pelo ceticismo com relação à possibilidade de que a cidade enquanto teatro do poder possa desempenhar-se autonomamente a ele, ou que nela possam os habitantes encontrar-se em liberdade. No contexto desses dois romances, as presenças dessas construções imaginárias subjugam a vida – e a morte – dos habitantes, reduzidos a sombras em seus monstruosos bojos. São, em poucas palavras, construções/expressões de desamor, e sua espacialidade não apenas metaforiza a segunda família das cidades saramaguianas: epitomizam, também, o outro lado, o lado escuro, marcado pelo labirinto, da relação de Saramago com o urbano (COSTA, 1989, p. 168).

Nessa relação de ceticismo e desamor com a urbe, algo muito interessante que o Sr. José empreende, é o desfrute dos privilégios que poderia ter na sua busca sendo um auxiliar de escrita: falsificar uma credencial para investir de autoridade formal a sua procura para que não viesse a dar com portas fechadas, ou reclamações aos seus superiores.

Este subterfúgio dá lugar a reflexão sobre a função de simulacro que muitas vezes a linguagem exerce, tendo as palavras poder oficial, a partir da sua simulação, que no caso do

Sr. José nem simulação era, visto que não havia uma original que a sua credencial pudesse simular, o seu era um puro simulacro da ordem oficial.

Em certo nível, como lembra o escritor Cristovão Tezza (2017), toda escrita tem uma natureza de simulacro, contudo o que o Sr. José engendra, é o simulacro no termo de Baudrillard, que de acordo com Isabel de Pires Lima (1999, p. 416), é um termo a propósito da pós-modernidade que se caracteriza por um desnorte ontológico “que é causa e consequência de outro traço próprio da condição pós-moderna, a perda de referências, a desagregação de valores hierarquizados”.

Portanto, num mundo vazio de sentido, toda ação e discurso não tem referenciais, sendo portanto, simulacro, deixando à vista a “sujeitos descentrados, entregues à relativização ética, mergulhados numa realidade caótica que os situa na incerteza radical, fora de qualquer sentido da História” (Idem, p. 419). Lima tece esse comentário acerca dos personagens de *Ensaio sobre a Cegueira*, mas nós o estendemos a todos os personagens da trilogia involuntária, pois percebemos que eles partilham da condição pós-moderna.

Poderia-se ainda observar que, nessa trilogia, Saramago coloca os seus personagens numa progressão em relação ao seu vínculo com a história e a sua consciência diante da escolha do próprio destino. Os personagens sem nome acometidos da cegueira branca, não fazem escolhas, apenas sobrevivem à catástrofe que os vitimou. O Sr. José, com sua lacônica identidade, já tem mais voz diante do seu panorama, não à toa, ao final do romance, a sua transgressão o leva a implementar uma transformação em toda a Conservatória, que seria dizer em toda a existência daquele eixo ficcional, e mais tarde os Algor, também têm a oportunidade de conhecer um destino imposto e de negá-lo.

De forma geral, o Sr. José, um dos personagens mais calados de Saramago, é o agente cujas maiores transformações foram provocadas e realizadas na e pela linguagem. Ao final de um século XX tão repleto de extremos e aceleradas evoluções científicas que tão rapidamente esvaziam os sentidos da contemporaneidade, o Sr. José encarna um desnorte que é o de todos nós. Nas palavras de Cerdeira:

Nesse espaço intermédio, o século XX tentava de certo modo fabricar sua ficção de inteligibilidade, depois de ter experimentado da forma mais aguda, a experiência do inaceitável, a convivência pacífica com números que identificam tragédias, não de centenas, mas de milhões que perdem paradoxalmente a sua força pela enormidade e abstração do conceito pela nossa quase impossibilidade de perceber a realidade na ficção da informação.

[...] chegamos ao fim do século passado como que anestesiados pela realidade, capazes de apagar a história real pela realidade virtual, superando os limites humanos pelas possibilidades aparentemente sem fim da informatização, ampliando, senão o conhecimento, ao menos a capacidade de acumulação de bens culturais,

armazenados não mais em vastas galerias de bibliotecas e de museus, mas em discos diminutos para a quantidade de informação que carregam. (1989, p.174-175).

O Sr. José veio, portanto, para mostrar que, porque é feito de linguagem “O espírito humano [...] é o lugar predilecto das contradições” (SARAMAGO, 1997, p. 268).

3.3 Confluências do (neo)fantástico no episódio do pastor de ovelhas

Devido aos elementos que apresentamos aqui, sobretudo, os elementos borgeanos e kafkianos das suas construções narrativas, constatamos a presença de componentes do plano do fantástico em *Todos os Nomes*. Compete-nos contemplar as confluências dessas construções na obra, atentando especialmente ao encontro que o Sr. José tem com o misterioso pastor de ovelhas no Cemitério, o qual nos parece a principal manifestação do insólito no romance.

Para mostrar a pertinência da constatação dessas composições devemos atentar a alguns pressupostos teóricos, entre os quais, o fato de que Remi Ceserani, que tem uma das produções mais relevantes sobre o tema, em sua obra *O Fantástico* (2004), considera o que ainda vive do fantástico no século XX “persistências” do gênero e toma como base escritores como Julio Cortázar para observar que as vanguardas artísticas, sobretudo o surrealismo, trouxeram ao fantástico novos instrumentos de representação e de linguagem, que permitiram ao gênero sobreviver e funcionar na modernidade frente às mudanças nos paradigmas culturais e literários.

É lícito afirmar que, ao longo deste trabalho, identificamos algumas dessas persistências em *Todos os Nomes*. Cabe agora uma análise mais específica dos pontos em que Saramago recorre ao plano do fantástico particularmente nessa narrativa que apresenta uma problemática entre escrita e real: a justaposição de mimese e invenção que dessa relação repercute. Verificado seu viés alegórico e suas inspirações em Borges e Kafka, sabemos também, que o escritor era conhecido por lançar mão de procedimentos narrativo-retóricos próprios do insólito e do realismo maravilhoso em várias de suas obras. Interessa-nos, portanto, explorar a riqueza que confere ao experimentalismo de sua obra por meio dos elementos fantásticos que escolhe para construir a atmosfera do insólito nos momentos da sua ficção em que tal estratégia se faz oportuna.

De acordo com os estudos sobre o fantástico, desde a efervescência ao redor do tema a partir dos anos 1960, e atentando a tópicos e critérios que Ceserani considerou fundamentais para sua especificação - a saber: o conjunto de procedimentos retórico-formais do período estético, seus comportamentos cognoscitivos, suas associações temáticas e as conexões entre esses pontos e os procedimentos filosóficos e epistemológicos do mesmo período - é lícita a seguinte asserção: o fantástico é a modalidade literária que fornece ao imaginário a possibilidade de tratar de assuntos de grande fôlego “mal resolvidos” pela humanidade.

Quando a racionalidade não traz a explanação do mundo por completo, visto que a ciência, na busca de respostas universais para os problemas humanos, por várias vezes, alterou suas normas ao longo do século XIX, constata-se que as leis científicas não eram o suficiente para o homem lidar com várias de suas indagações acerca da natureza e da sua própria essência humana.

A despeito da radical transformação dos modelos culturais no século XIX em virtude de uma razão que, a princípio, tudo podia analisar e explicar, e uma lógica que poderia encontrar soluções para todos os problemas, permanecia uma obscuridade que atormentava a racionalidade e a moralidade do cotidiano burguês. Por isso, as narrativas povoadas por espíritos, fantasmas, perversões de instinto e caráter e o mistério da maldade humana. A literatura era a linguagem para falar dos espectros que produziam eventos para os quais não se encontrava explicação lógica na realidade mundana.

Os espectros que causam inquietação, alienação e laceração à humanidade nunca cessaram de agir sobre ela. O que muda de tempos em tempos, contudo, são os paradigmas epistemológicos e culturais e, assim o modo fantástico permaneceu sendo um modo de representação dos medos e hesitações do homem, ganhando novas formas, como fica entendido a seguir:

Elementos e comportamento do modo fantástico, desde quando foram colocados à disposição da comunicação literária, encontram-se com grande facilidade em obras de cunho mimético-realistas, aventureso, patético-sentimental, fabuloso, cômico carnavalesco, entre outros tantos (CESERANI, 2006, p.12).

Enquanto, tais espectros nunca desaparecem por completo, também não cessam de atormentar os assuntos mal resolvidos, que mais ressonantes tornam-se cada vez que a sociedade muda seus paradigmas. E assim como seu antecessor, o século XX trouxe novas mudanças às quais o homem teve de se adaptar. De fato, a psicanálise foi um advento epistemológico sobre as inquietações e perversões do caráter humano, contudo, a linguagem,

como, viemos analisando, encontra obstáculos para expressar o papel do homem nessa série de avanços que segue progredindo em seu efeito desumanizador.

Configura-se, então, uma nova fase para o fantástico, que agora terá a função de iluminar com linguagem cheia de imagens, os conceitos obtusos que a modernidade e pós-modernidade geraram. Na contemporaneidade, o fantástico já não serve mais para atemorizar, mas para colocar em crise os pressupostos epistemológicos da sociedade, para exemplificar essa característica, Ceserani cita Cortázar. Não se remete mais a um sobrenatural, mas a uma segunda realidade profundamente humana, a qual a sociedade, desumanizada pelos modos de produção, não conseguia ou não se preocupava mais em aceder.

Assunto de grande fôlego mal resolvido também é, portanto, a hesitação e, sobretudo o desespero do homem pós-moderno que, supostamente, tem, para além da ciência, os avanços tecnológicos para sanar suas dúvidas, dispondo de ferramentas para produzir o próprio êxito, e no entanto, tem uma existência que consiste em uma eterna busca por algo que não está mais a sua disposição, como a vida eterna e a prosperidade dos relatos sagrados e, assim, segue fazendo parte de um coletivo, numa vida de trabalho extenuante e sem sentido.

É a falta de lógica que aliena e lacera o homem, portanto, sua existência por si só já é absurda, ao que o fantástico, nesse contexto, toma outra direção, como declara David Roas (2001): “o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal no mundo em aparência normal, mas não para mostrar a evidência do sobrenatural, e sim para mostrar a possível anormalidade da realidade”¹⁵ (ROAS, 2001, p. 13, tradução nossa).

É, portanto, para colocar luz sobre o inexplicável que se esconde na cotidianidade simples e banal que surge o fantástico de Franz Kafka em um homem metamorfoseado em inseto que ao despertar nesta insólita forma num dia que deveria ser comum, o que mais lhe incomoda é não poder levantar-se para ir trabalhar, ou não ter meios para explicar a situação ao chefe. O incômodo maior, no entanto, em *A Metamorfose* (1915) de Franz Kafka, é o que é causado ao leitor, que é envolvido por aquela atmosfera de absurdo, que tanto mais absurdo se torna, enquanto é narrada com naturalidade, obrigando o leitor a contemplar as cenas com sarcasmo e parcialidade, como vimos pela crítica de Adorno. O autor subverte, portanto, o fantástico, efetuando o que poderia ser chamado de naturalização do irreal. É por isso que Alazraki, em um dos textos que compõem a coletânea sobre o tema organizada por ele próprio

¹⁵ (...) lo que caracteriza a lo fantástico contemporâneo es la irrupción de lo anormal en el mundo en apariencia normal, pero no para mostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para mostrar la posible anormalidad de la realidad.

e pelo espanhol David Roas, *Teorias de Lo Fantástico* (2001), propõe chamar aos textos de Kafka, tal como os de Jorge Luis Borges e do já citado Cortázar, neofantásticos, pois reflete:

Como definir algumas narrativas de Kafka, Borges ou Cortázar, de indiscutível relevo fantástico mas que prescindem dos gênios do conto do maravilhoso, do horror do relato fantástico ou da tecnologia da ficção científica? Evidentemente, que não se trata de uma mera taxonomia. Se trata de uma compreensão mais a fundo de seus propósitos e alcances; se trata de fixar uma visão que justifique seu funcionamento; se trata, em resumo, de estabelecer uma poética deste tipo de relato que nos impressiona como fantástico (já que não há homens que se convertam em insetos ou axolotes que sejam imortais), mas que difere radicalmente do conto fantástico tal como o concebe e pratica o século XIX (ALAZRAKI, 2001, p. 272, tradução nossa)¹⁶.

Mais adiante expõe sua decisão:

Para distingui-los de seus antecessores do século passado propus a denominação "neofantásticos" para este tipo de relatos. Neofantásticos porque apesar de girar ao redor de um elemento fantástico, estes relatos se diferenciam de seus avós do século XX por sua visão, intenção e seu modus operandi (Idem, p. 274, tradução nossa)¹⁷.

Alazraki, dessa forma, apresenta e denomina o novo alcance do fantástico na contemporaneidade: sua notável persistência no século XX.

Nesse século de extremos que foi o XX, da modernidade passamos para a condição pós-moderna: novas radicais transformações, novos paradigmas, novos indizíveis a serem expressados pelo homem. Ainda que a pós-modernidade seja um período controverso para críticos e teóricos, é indiscutível que a partir do anos 1950, na chamada era pós-industrial, ocorreram transformações profundas que afetaram a cultura ocidental mais radicalmente na maneira como o saber é produzido, distribuído e legitimado nas áreas mais avançadas do capitalismo contemporâneo. Os conceitos caros ao pensamento moderno mais uma vez são colocados em cheque: a razão, a verdade, o progresso e o próprio sujeito.

Retomando o que abordamos no segundo capítulo desta dissertação, pós-moderna é portanto, segundo o francês Jean-François Lyotard, em seu *A Condição Pós-Moderna* (1979),

¹⁶ (...) ¿Cómo definir algunas narraciones de Kafka, Borges o Cortázar, de indiscutible relieve fantástico pero que prescindien de los genios del cuento maravilloso, del horror del relato fantástico o de la tecnología de la ciencia ficción? Por supuesto que no se trata de una mera taxonomía. Se trata de una comprensión más a fondo de sus propósitos y alcances; se trata de fijar una visión que justifique su funcionamiento; se trata, en resumen, de establecer una poética de este tipo de relato que nos impresiona como fantástico (ya que no hay hombres que se conviertan en insectos o axolotls o que sean inmortales), pero que difiere radicalmente del cuento fantástico tal como lo concibe y practica el siglo XIX.

¹⁷ Para distinguirlos de sus antecesores del siglo pasado propuse la denominación "neofantásticos" para este tipo de relatos. Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos de siglo XIX por su visión, intención y su modus operandi.

a designação para o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX. A grande virada nesses jogos, contudo, só veio a partir da segunda metade do século XX, pois é desse período em diante que ocorre a informatização da sociedade, em que a regulação das atividades da sociedade: financeira, governamental e até cultural, entre outras, é confiada a autômatos: verdadeiro poder das máquinas, que mais tarde redundaria na inteligência artificial.

Esta nova organização da sociedade pressupõe uma linguagem que se realiza em jogos com maior flexibilidade de enunciados. Uma vez que os sistemas de produção, de construção e transmissão do saber e tantos outros podem relegar sua eficiência a máquinas, um enunciado pode tanto admitir uma determinada proposição, como o seu contrário. Ainda que isso gere paradoxos, o que importa é o desempenho dos sistemas de produção. É por isso que os dispositivos e instituições que têm sob seu poder o conhecimento que legitima o funcionamento da sociedade, são deslegitimados pelo fato de que já é praticamente inadmissível a existência de relatos, dados ou fatos que possam centralizar uma verdade totalitária a respeito da sociedade.

Assim, produz-se uma realidade fragmentária em que a produção de sentido é cada vez mais caótica, uma vez que, os consensos sociais se tornam impossíveis, e cada componente dessa coletividade pode emitir sua própria verdade. Se por um lado, a realidade se encaminha para o caos, por outro, ainda mais cheios de subterfúgios são os jogos pelos quais os detentores de poder articulam para manter a sua supremacia. Transformar o cidadão em consumidor insaciável ainda é o lance mais eficiente já executado.

O projeto literário de largo alcance de José Saramago tem como um de seus maiores propósitos questionar as instituições de poder em seus jogos para manter os cidadãos numa perpétua subserviência ao sistemas econômico e político. Dedicou sua obra a explorar os mais diversos terrenos de expressão literária, entretanto, foi com sua prosa romanesca que desenvolveu uma destreza única para desconstruir a matéria histórica, tanto de seu país, Portugal, como da própria cultura ocidental e uma capacidade extraordinária de renovar seu universo estético, realizando, ao longo de sua carreira, um processo de constante renovação e autossuperação, sempre com uma tônica humanística com a qual exerce uma intelectualidade militante em prol da denúncia dos autoritarismos cometidos pelos poderes econômico e político.

Nesse contexto, Saramago, ao dar maior ênfase à relação entre mimese e invenção, torna mais densa a atmosfera de experimentalidade e hiperrealismo de sua ficção. Percebemos que a problemática da representação do real suscita a escolha do autor pelo modelo de relato

fantástico contemporâneo em várias das suas construções de enredo e de linguagem. *Todos os Nomes* é uma obra que se desenvolve sobre uma temática presente entre os assuntos ‘mal resolvidos’ da sociedade e que por isso mesmo se constrói como uma narrativa pautada por elementos neofantásticos e pós-modernos, que nos permite discutir o funcionamento do fantástico e sua categorização como expressão pós-moderna.

3.3.1 O (neo)fantástico em *Todos os Nomes* como alegoria da construção de sentido

Todos os Nomes não é o único romance em que Saramago recorre ao fantástico para dar novos matizes a mescla que faz entre político/social e literário/cultural em sua ficção. Na verdade, poderíamos afirmar que toda sua produção em prosa é marcada por elementos fantásticos e alegorizações construídas no plano do insólito, desde a coletânea de contos de *Objeto Quase* (1978), na qual explora temas alegoricamente pela efabulação fantástica e pela chave do realismo maravilhoso. Chave que desencadeia também tramas como a de Blimunda com seu sobrenatural dom de visão em *Memorial do Convento* (1982), ou o enredo da distópica falta de visão causada por uma cegueira branca e coletiva em *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), apenas para destacar alguns exemplos de alta relevância.

Este romance, para além de ser o segundo da fase em que Saramago promove uma radical inovação temática e estética, expõe uma impressionante consciência sobre a desorientação do homem e da sociedade em fins de um século tão atribulado como foi o XX. O estranhamento que Saramago procura transmitir nessa obra seria própria da desorientação em que se encontra o homem ao desfecho de um século e de um milênio, lembrando que o texto data de 1997. Não só *Todos os Nomes*, mas a própria “trilogia involuntária”, que já mencionamos, parece prenunciar uma condição catastrófica para o homem, em face de um novo século, para o qual não se tem prognósticos, apesar de todos os avanços tecnológicos, ou justamente por causa deles. Isabel Pires de Lima (1999) entende esse constructo como uma metáfora para o desnorte ontológico em que o homem se encontra tão longe do mundo (ou de si mesmo), que não tarda a não saber mais quem é nem como se chama, e para que, então serviria, o seu nome.

O “kafkianíssimo” Sr. José, segundo Horácio Costa (2002) é um personagem de pouca densidade vivendo uma vida vazia, que tem todos os seus movimentos ditados pela inflexível e antiquada Conservatória do Registro Civil, local onde trabalha e também mora, já que,

aparentemente, sem familiares e amigos, vive num quarto conjugado nos fundos da conservatória, sendo este, portanto, o primeiro lugar para o qual vai toda vez que sai do seu espaço de privacidade.

Mas numa representação neofantástica particular, Saramago leva o seu protagonista em uma linha que diverge dos protagonistas kafkianos: o Sr José não permanece imerso no absurdo como se estivesse preso a uma condição que lhe foi infligida, e diferentemente da aceitação passiva e indiferente do sobrenatural, ele por sua própria conta embrenha-se no insólito das suas escolhas, e o absurdo que surge a partir daí, adentra sua órbita por portas que ele mesmo abriu. O Sr. José tem, assim, toda a sua realidade estabelecida conforme a organização autoritária da Conservatória, que de certa maneira, estabelece a realidade de toda aquela sociedade em que está situada, uma vez que é uma instituição que guarda literalmente todos os nomes dos que naquele lugar - cidade não nomeada - vivem, também suas datas de nascimento, óbito, casamento, divórcio: registros oficiais, e portanto, verdades.

Foi, então que o acaso motivou a insólita busca que empreende ao longo de toda a narrativa: sem motivo evidente, o Sr. José se lança à procura daquela mulher de quem, a parte os registros arquivados na Conservatória, nada conhece e de quem jamais viu a face. Sua condição é, portanto, motivada por um acaso, fruto de uma sequência de acontecimentos aleatórios, tal como o que fez Gregor Samsa acordar metamorfoseado em inseto, ou incógnito como o que levou Josef K a ser condenado em um tribunal.

O sr. José se junta a esses e outros personagens que ficam imersos em uma atmosfera que se faz absurda, porquanto controlada por uma lei maior e inacessível e que os sujeita a surpresas surreais. As referências que identificamos a Kafka desde o início do romance abrem o texto a outras incorporações do fantástico para a construção de alegorias no plano do insólito, que serão chaves para se estabelecer os sentidos da narrativa. Mas numa representação neofantástica particular, Saramago leva o seu protagonista em uma linha que diverge dos protagonistas kafkianos: o Sr José não permanece imerso no absurdo como se preso a uma condição que lhe foi infligida, e diferentemente da aceitação passiva e indiferente do sobrenatural, ele por sua própria conta embrenha-se no insólito das suas escolhas, e o absurdo que surge a partir daí adentra sua órbita por portas que ele mesmo abriu.

Como já exposto, Saramago inaugura sua vertente neofantástica na prosa cerca de 20 anos antes da obra analisada, nos contos de *Objeto Quase*. A progressão desde essa prosa mais concisa comprova a surpreendente capacidade de Saramago de autorrenovação e superação, sempre tecendo uma linguagem poética única em resposta ao envolvimento político e social. No conto “Coisas” dessa coletânea, analisado por Horácio Costa (1997), o autor já

apresenta uma forte carga fantástica em que a concepção de herói é evidentemente desenvolvida como componente kafkiana ao impregnar a narração de ilogicidade. Seu protagonista é também uma personagem sem densidade própria, que vive só numa sociedade asfixiante, e sua maior ambição é atapetar o chão de sua morada, do que já diverge consideravelmente das maiores ambições do Sr. José, personagem que, muito mais envolvido por uma sociedade pós-industrial e mormente informacional, tem como maior sede de procura, informações.

No conto, a narração é conduzida explicitamente de forma análoga aos relatos de Kafka, apreendida a sensação de um universo alienado e alienante pelo excesso do burocratismo de quem exerce o poder. Ainda contemplando a progressão dessas narrativas mais breves para o ciclo de romances do qual *Todos os Nomes* faz parte, percebemos uma intertextualidade interna ao universo saramaguiano. Em “Coisas”, para além da ênfase à intrusão do fantástico, a trama se desenvolve a partir de equipamentos - móveis, utensílios domésticos, aparelhos elétricos - que criam vida própria e somem, deixando os seres humanos, seus usuários, desorientados. Esse seria o primeiro passo da desnordeada caminhada em direção à cegueira branca.

Em *Todos os Nomes*, os intertextos com o neofantástico, evidentemente, vão além dos estabelecidos com artefatos kafkianos. A descrição da Conservatória do Registro Civil é o que dá início a narração, já nos colocando dentro de uma construção sobre-humanamente grandiosa, onde cabem todos os mortos e vivos, que causam a impressão de serem todos os mortos e vivos do mundo, pela forma como o narrador de Saramago apresenta a organização dos arquivos e ficheiros:

Estão divididos, estrutural e basicamente, ou, se quisermos usar palavras simples, obedecendo à lei da natureza, em duas grandes áreas, a dos arquivos e ficheiros de mortos e a dos ficheiros e arquivos de vivos. Os papéis daqueles que já não vivem encontram-se mais ou menos arrumados na parte traseira do edifício, cuja parede do fundo, de tempos a tempos, em consequência do aumento imparável do número de defuntos, tem de ser deitada abaixo e novamente levantada uns metros adiante. Como será fácil concluir, as dificuldades de acomodação dos vivos, ainda que preocupantes, tendo em conta que está sempre a nascer gente, são muito menos prementes, e têm sido resolvidas, até agora, de modo razoavelmente satisfatório, quer pelo recurso à compressão mecânica horizontal dos processos individuais colocados nas prateleiras, caso dos arquivos, quer pelo emprego de cartolinas finas e ultrafinas, caso dos ficheiros. (SARAMAGO, 1997, p.13).

Do interior dessa extraordinária construção, sabemos que podemos ser levados a outra edificação que contém em si, ou mesmo é, o próprio universo. *A Biblioteca de Babel* (1941) é um espaço não apenas grande, mas também completo, ou não lhe chamaria, Jorge Luís Borges

de universo. Nela, estão guardados milhares e milhares de dados, que é tudo quanto existe para o ser humano, pois lá estão todas as palavras. Como deste onírico texto borgiano se depreende, a palavra é vida e morte, como em todos os nomes de mortos e vivos da Conservatória. Se a Biblioteca é uma analogia ao universo, a Conservatória poderia ser uma analogia à Biblioteca, que, quase como aquela comporta “um número indefinido e talvez infinito, de galerias hexagonais”, esta tem “cinco gigantescas armações de estantes” que se erguem ciclópicas e sobre-humanas mais do que os olhos logram alcançar”.

A Conservatória é também espaço por onde dois importantes elementos que remetem a uma efabulação fantástica são introduzidos na narrativa. Um deles é a alegoria do labirinto, imagem pela qual Saramago aproxima a tradição clássica à contemporânea pelo fio de Ariadne. Este fio é a corda que o Sr. José amarra a si quando à noite, fora do horário de trabalho, lança-se pela escuridão labiríntica da Conservatória à procura dos registros que são do seu interesse. E o outro é uma das portas da simples e rústica vivenda do Sr. José, que era uma casinha construída no exterior da Conservatória ao longo da sua parede lateral e que tinha duas portas: uma que dava para rua, e esta, “complementar, discreta, quase invisível, que comunicava com a grande nave dos arquivos” (Idem, 1997, p.21). Uma das referências mais explícitas que Saramago faz a Kafka na narrativa, essa porta, cujo uso era proibido, era aquela que separava sua casa da instituição. Representava tanto o obstáculo que devia ultrapassar cada vez, quando à noite já adiantada saía do seu conforto para ir à procura dos registros para sua coleção, como também era a porta que o separava e protegia dos olhos perscrutadores de seu chefe, o conservador. Era essa porta, a qual temia que fosse aberta durante os momentos em que organizava sua ilícita compilação de registros de pessoas famosas e, por essa porta aproximou-se seu chefe, quando da ocasião em que adoeceu e teve que faltar ao trabalho. Tal qual Gregor Samsa, a quem o chefe que nunca o procurava foi ter a porta de seu quarto no dia em que a metamorfose o impedia de ir trabalhar, o Sr. José, recebeu em sua casa, o chefe - que em circunstâncias normais nem sequer fazia contato visual com ele - que passou por aquela porta para oferecer cuidados médicos e alimentação.

Já abordados os sentidos que essas imagens constroem no desenvolvimento da narrativa, é momento para expor o percurso pelo fantástico que foi, também, motivado por elas. O relato fantástico que mais nos interessa nesta obra é o episódio em que, encorajado pela busca da mulher desconhecida, o Sr. José vai parar no Cemitério, “edifício antigo cuja frente é irmã gémea da fachada da Conservatória Geral do Registo Civil” (Idem, 1997, p.213). Depois de uma saga cheia de intempéries nessa procura, o Sr. José finalmente chega ao local onde seu encontro com ela supostamente aconteceria de uma vez por todas, dado que ela se

suicidara havia pouco tempo. Neste episódio, a narração atinge o ápice do fantástico, quanto mais insólita se torna as situações vividas pelo Sr. José, a começar pelo seu encontro definitivo com a mulher desconhecida que inesperadamente nunca acontece de fato.

Nesta altura, aparece o misterioso personagem do pastor de ovelhas, que poderia ser analisado como uma espécie de objeto mediador do fantástico, um dos elementos que Ceserani elenca na sua lista de procedimentos narrativos e retóricos da literatura fantástica. O pastor de ovelhas seria, portanto, um objeto mediador vivo “que com sua concreta inserção no texto, se torna o testemunho inequívoco do fato de que o personagem-protagonista efetivamente realizou uma viagem, entrou em uma outra dimensão da realidade (e daquele mundo trouxe o objeto consigo)” (CESERANI, 2006, p 74). Executando esse procedimento ao seu modo particular, Saramago faz o encontro do Sr. José com o pastor de ovelhas ser a mediação entre o protagonista e a sua própria tomada de consciência acerca do insólito em que estava vivendo, sendo esse encontro, no entanto, a maior performance do fantástico em todo o romance.

Dentro da já absurda busca do Sr. José pela mulher desconhecida, a incursão pelo Cemitério se revela o trecho da sua trajetória com maiores surpresas surreais, a começar pela descoberta de que os suicidas tinham um “departamento” particular. Para chegar até esta ala, o Sr. José teve que andar muito, tanto que quando lá chega já é a primeira hora do anoitecer. É interessante, como, a partir daí, a narração segue produzindo os efeitos para sublimar o fantástico, como a ambientação do Cemitério ao cair da noite e um luar que “alastrou aos poucos pelo campo, insinuou-se devagar pelo meio das árvores como um fantasma habitual e benévolo” (Idem, 1997, p. 231). Percebe-se que até a figura mais representativa do fantástico em sua forma original e clássica é conclamada à cena construída pelo narrador.

Quando o cenário se constrói com os elementos simbólicos para receber o fantástico, o pastor de ovelhas aparece. Antes disso, o Sr. José pernoita na ala dos suicidas sob uma oliveira, próximo à sepultura que tinha o número da mulher desconhecida, a qual ainda não levava o nome da morta, devido ao seu falecimento ainda ser recente. Ao amanhecer, a neblina pairava rasteira sobre o Cemitério e de repente, surge um homem idoso com um cajado, em meio a ovelhas mordiscando a erva úmida. Ele, sem sinais de hostilidade, vem em direção ao Sr. José, evidentemente, em busca de uma explicação para sua inusitada imagem. É com essa inquirição, à maneira singular dos diálogos saramaguianos, que ele coloca luz sobre o insólito das ações do protagonista:

[...]Andou todos esses quilómetros a pé, Sim, Podia ter vindo na camioneta da carreira, ou de táxi, ou no seu automóvel, se o tem, Não sabia qual era a sepultura, por isso tive de ir informar-me primeiro à administração, e depois, como estava tão bonito o dia, resolvi vir andando, É caso raro que não o tenham mandado dar a volta, como fazem sempre, Pedi-lhes que me deixassem passar, e eles autorizaram, É arqueólogo, Não, Historiador, Também não, Crítico de arte, Nem pensar, Pesquisador heráldico, Por favor, Então não percebo por que quis fazer toda esta caminhada, nem como consegui dormir no meio das sepulturas, acostumado estou eu à paisagem, e não ficaria um minuto depois de se ter posto o sol, Foi assim, sentei-me e adormeci, É um homem de coragem, Também não sou um homem de coragem,[...]. (SARAMAGO, 1997, p. 238).

Nesse diálogo, o pastor segue cada vez mais despertando a consciência do Sr. José e do próprio leitor ao absurdo daquela busca. É válido dizer que o leitor também precisa lembrar que aquela procura não tem muito de explicável, tão envolvido que certamente se encontra neste ponto culminante da narrativa. Contudo, o fato mais insólito que o pastor revela ao Sr. José, ainda é uma novidade totalmente inesperada para ambos, protagonista e leitor:

Então veio mesmo a jeito para saber a verdade sobre o talhão dos suicidas, mas antes disso terá de me jurar solenemente que nunca descobrirá o segredo a ninguém, Juro pelo que de mais sagrado tenho na vida, [...] Qual é então a verdade do talhão de suicidas, perguntou o Sr. José, Que neste lugar nem tudo é o que parece, É um cemitério, é o Cemitério Geral, É um labirinto, Os labirintos podem ver-se de fora, Nem todos, este pertence aos invisíveis, Não compreendo, Por exemplo, a pessoa que está aqui, disse o pastor tocando com a ponta do cajado no montículo de terra, não é aquela que você julga. De repente, o chão pôs-se a oscilar debaixo dos pés do Sr. José, a última pedra do tabuleiro, a sua derradeira certeza, a mulher desconhecida enfim encontrada, tinha acabado de desaparecer, Quer dizer que esse número está enganado, perguntou a tremer, Um número é um número, um número nunca engana, respondeu o pastor, se levassem de cá este e o colocassem noutra sítio, mesmo que fosse no fim do mundo, continuaria a ser o número que é, Não percebo, Já vai perceber, Por favor, a minha cabeça é uma confusão, Nenhum dos corpos que estão aqui enterrados corresponde aos nomes que se lêem nas placas de mármore, Não acredito, Digo-lho eu, E os números, Estão todos trocados, Porquê, Porque alguém os muda antes de serem trazidas e colocadas as pedras com os nomes, Quem é essa pessoa, Eu [...] (SARAMAGO, 1997, p.239).

Esse excerto não só apresenta a reviravolta na atribulada saga do Sr. José, mas entrega ao protagonista uma outra parte do objeto mediador com o qual ele volta da viagem que faz àquele mundo do Cemitério e do próprio pastor: a informação de que nem tudo é o que parece. No percurso da personagem até este ponto, circunscrito nos contextos filosóficos e político-sociais da obra que temos abordado, essa alegorização construída no plano do fantástico aponta para um dos assuntos mal resolvidos da nossa contemporaneidade: as escritas do mundo podem conter informações, mas não podem conter o real. Voltamos a máxima de Derrida(1995) que afirma que a presença da coisa na escrita é também a sua ausência, e dessa espécie de condição paradoxal, retomamos Barthes (1980) que percebe que

o real em relação à escrita é puramente um significado, e não um referente, visto que na sua interação com os signos depende sempre de um ato de interpretação.

É lícito contemplar o quadro filosófico que Saramago coloca em perspectiva nesse momento da narrativa, temos a miragem tanto de uma contemporaneidade que, inundada pelo turbilhão de informações fornecido pelas tecnologias, vive o momento que se designa por pós-verdade. Suscitada é também a reflexão a respeito de que o real nunca é diretamente assimilado pelo homem, como em Lacan inferimos que o que interiorizamos do Real é o Simbólico, mas o Real por si só escapa ao Simbólico, tal qual a mulher desconhecida em sua sepultura não podia ser contida pelo número do qual o Sr. José tinha posse. Estas questões, entretanto, levantariam hipóteses para estudos em outras áreas.

Retornando ao objeto da nossa concentração, percebemos nessa construção do fantástico, que o narrador de Saramago, provoca, inclusive a vacilação, entre real e sobrenatural, realidade e sonho, já que tudo acontece envolto pela neblina, logo a seguir ao Sr. José acordar de uma noite de sono, certamente, intranquila, dadas as circunstâncias. E quando a neblina desapareceu, o pastor decidiu que já era altura para se retirar com suas ovelhas, antes que os guias do Cemitério começassem a aparecer. Muito claro fica que o pastor de ovelhas é uma figura que só o Sr. José na sua provável sonolência pode ver. De qualquer forma, o pastor não se vai antes de assinalar mais uma vez o insólito da jornada do Sr. José: “O pastor perguntou, Era amigo ou parente da pessoa a quem veio visitar, Nem sequer a conhecia, E apesar disso vinha procurá-la, Por não a conhecer é que a procurava, [...]” (SARAMAGO, 1997, p.241)

Após o pastor de ovelhas desaparecer, o Sr. José toma uma decisão. Em seguida a um enterro que acontece na sua proximidade, e a seguir a ter acompanhado a abertura da cova, a descida do caixão, o preenchimento de terra, as rezas e as lágrimas enxugadas, o protagonista vai até a nova cova e lá coloca o número correspondente à mulher desconhecida: “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” (Idem, p.243).

Nesse momento, o Sr. José assume a essência da condição pós-moderna e toma consciência do que, desde a epígrafe, o romance se propõe a revelar: tudo que vemos do mundo são evidências. Afinal, como vimos neste trabalho, o que os estudos da linguagem, seja a artística, a teórica, ou a científica, vem a nos revelar, é que o real na sua inteligibilidade já é ficção, em função disso a contemporaneidade se fragmenta em múltiplas perspectivas, narrativas e “eus”, estabelecendo um panorama onde é cabível admitir que a verdade não

necessita mais de um processo de avaliação de evidências, mas consiste em uma questão de escolha. E assim faz o Sr. José, determinando o lugar da mulher desconhecida, de quem o significado lembraria para sempre, embora com o referente, nunca tivesse estabelecido contato.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] o mais pequeno deslize poderia tê-lo arrastado a uma confissão completa se não fosse estar o seu espírito atento aos múltiplos sentidos das palavras que cautelosamente ia pronunciando, sobretudo aquelas que parecem ter um sentido só, com elas é que é preciso mais cuidado. Ao contrário do que em geral se crê, sentido e significado nunca foram a mesma coisa, o significado fica-se logo por aí, é directo, literal, explícito, fechado em si mesmo, unívoco, por assim dizer, ao passo que o sentido não é capaz de permanecer quieto, fervilha de sentidos segundos, terceiros e quartos, de direcções irradiantes que se vão dividindo e subdividindo em ramos e ramilhos, até se perderem de vista, o sentido de cada palavra parece-se com uma estrela quando se põe a projectar marés vivas pelo espaço fora, ventos cósmicos, perturbações magnéticas, aflições.

José Saramago - *Todos os Nomes*

Ainda que seja bastante evidente que toda escrita é representação e não a coisa em si, como vários autores do pós-estruturalismo e do pós-modernismo propuseram-se a indicar, uma vez que o real é algo que se vive em contínuo e simultâneo e a escrita é paralisada e sucessiva, o abismo que se mantém entre a palavra e a sua referência permanece um mistério para teóricos, filósofos e artistas. A linguagem e o poder que dela emana é um tema no qual a produção finissecular do escritor português José Saramago se concentra. Uma contemplação geral da sua obra nos leva a ver que as questões da linguagem e suas relações com o poder estão presentes na maior parte dos seus textos. Pelas alegorias e outras construções imagéticas que apresenta no romance *Todos os Nomes* de 1997, é possível ver que sentidos constitui e que mensagem pretende passar ao seu leitor num período de tanta indefinição e imprevisibilidade como a virada do século XX para o XXI.

Ciente de que as palavras são a nossa forma de nomear o real e nele intervir, Saramago estabelece a lógica da nomeação do desconhecido como fundamento para desenvolver o diálogo entre discurso-ficção-realidade aos quais seus textos mantém abertura. Carlos Reis (2015) observa que o escritor aprofunda esta lógica em *Memorial do Convento* (1982), citando o conhecido passo em que são elencados alfabeticamente os trabalhadores que ergueram a monumental construção do Convento de Mafra no século XVII. Verifica, também, que mais tarde, em *Todos os Nomes*, ele prolonga e subverte justamente esta lógica, ao trabalhar com os nomes de pessoas, sem citá-los, mas fazendo referência às suas profissões e suas distinções sociais.

A ausência de nomes, inclusive, é uma técnica que passa a empregar em seus romances a partir de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), obra que marca uma renovação na ficção saramaguiana e não por acaso é quando a matéria histórica deixa de ser o núcleo do seu interesse, que passa a ser assumido por uma tônica mais política e filosófica. Porquanto seus enredos não se passam mais em períodos históricos determinados, um presente vago e indefinido toma conta da ação, e assim, percebemos que esse é o modo para abordar mais incisivamente a realidade circundante e estabelecer nexos diretos entre este circunstancial do momento presente e a subjetividade atemporal do sujeito da escrita.

O que nos chama a atenção e, portanto, foi nossa pretensão analisar, é a capacidade do autor para explorar a própria realidade subvertendo os discursos convencionalmente aceitos para explicá-la, assim colocando-a sobre novos vieses. Em *Todos os Nomes*, ao aplicar esse esquema como propósito de representar o ato humano de nomear a sua realidade circundante, Saramago coloca em questão como a linguagem como toda propriedade da essência humana, é socialmente constituída, por isso, muitas vezes, os sentidos a que por meio dela chegamos, ou construímos, podem não corresponder ao real. Por essa razão, a partir do *Ensaio sobre a Cegueira*, com essas novas técnicas narrativas em função da ênfase nessa preocupação, seus romances ganham um teor, de fato, mais ensaístico, e na sua composição, o escritor guia a nossa visualização a uma constatação de que a conjuntura do real pode ser ainda mais desconcertante do que os cenários e situações distópicas que apresenta pela ficção.

Este compromisso em capturar perspectivas consolidadas a fim de depurá-las não à procura de uma verdade absoluta, mas com o propósito de colocar à luz uma pluralidade de verdades pode derivar de seus anos de ofício jornalístico. Como Horácio Costa (1997) expõe, na longa formação, que chamaríamos transformação, de José Saramago no romancista que viria a ser, há, verdadeiramente, uma importante produção no tempo em que trabalhava no meio editorial, que se dá na forma das crônicas. E é especialmente o estilo que desenvolveu inicialmente nelas que parece revisitado na fase finissecular de seus romances, devido à habilidade em usar de um tempo sem foco definido para retratar a circunstancialidade imediata com uma subjetividade própria de um narrador que tem como característica se fazer presente na escrita.

Saulo Gomes Thimóteo (2016), no aprofundado estudo que faz das crônicas de Saramago, expõe que uma das possibilidades que o autor abre no texto ao eliminar a delimitação do tempo, é expandir a trama com digressões que agregam paisagens pressentidas, ou seja, sua escrita além de questionadora pode ser vista também como prenunciadora.

Dada a tamanha sensibilidade que o autor demonstrava às desconstruções da pós-modernidade, e a sua consonância, em decorrência disso, com autores como Michel Foucault e Jacques Derrida em assuntos como os vínculos entre a linguagem e o poder e a linguagem e a própria realidade, tentamos demonstrar nesta dissertação como *Todos os Nomes*, sendo um romance que apresenta a problemática da nomeação oficial no mais apropriado cenário - a Conservatória do Registro Civil, pode ser lido como uma alegoria da condição pós-moderna. Uma leitura, evidentemente, feita a partir de uma internalização das problemáticas sobre as quais versa a pós-modernidade e, particularmente, de uma consciência de onde ela desemboca após as vertigens causadas pelo acelerado avanço tecnológico, época em que uma multiplicidade de discursos pululam, mas que, por isso mesmo, mais longe dos sentidos e das verdades, encontra-se o homem.

Ao acompanhar a saga de um homem que procura a mulher que seria o referente do nome que por acaso ele vem a conhecer, vemos alegorizada a condição em que o indivíduo coloca-se em contato com as informações por acaso, e para elas cria seu próprio significado, num exercício de extrema subjetividade, que talvez, por isso mesmo explique, que não existe a linguagem neutra e conseqüentemente, o homem só tem contato com os significados que constrói pela linguagem, mas nunca com o verdadeiro referente ao qual ela se vincula.

O desnorte ontológico e epistemológico próprio da condição pós-moderna é próprio do sujeito que, em meio a tantos discursos dos quais não conhece o referencial, vê como única saída escolher a própria verdade, tal qual o Sr. José, no Cemitério, quando escolhe propositadamente a cova errada para depositar o número da mulher desconhecida. E por construir uma alegoria da condição em que o indivíduo é interpelado a escolher suas verdades, deliberadamente, afirmamos que Saramago, em 1997, lançou uma alegoria que era como um prenúncio da pós-verdade, conceito que só viria a ser oficialmente definido cerca de 20 anos depois.

Portanto, o que este trabalho pretende colocar à luz é que Saramago usou toda a sua verve para alertar o leitor sobre a sua preocupação: a de que em nome do poder, a própria linguagem pode ser usada para silenciar e para afastar o sujeito do sentido de si mesmo, e que, portanto, não devemos cessar de atentar aos prenúncios de Saramago.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W, HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.

ALAZRAKI, Jaime. Las figuras de contigüidad en la prosa narrativa de Borges. In: *Revista Iberoamericana*, v. 14, nº65, 1968, p. 45-66.

_____. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1974.

ALMEIDA, Londina da Cunha Pereira de. Do romance ao filme: um olhar sobre Crônica da Casa Assassinada. (Tese). Pós-graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2016.

ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. Edgar Allan Poe, Machado de Assis e Julio Cortázar: três visões do conto em conjunção. In: *Revista Crítica Cultural*. v. 5, nº1, 2010.

AMARAL, Márcio Tavares d'. O sofrimento do real em tempos de pós-verdade. *Ciclo de conferências "Realismo em Questão"*, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OEJWWJq59zo>> Acesso em 19 mar. 2019.

ARNAUT, Ana Paula. *Post-modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*. Almedina: Coimbra, 2002.

_____. Viagem ao centro da escrita: da subversão à irreverência da(s) história(s). In: *Colóquio/ Letras*. n. 151/152, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p. 325-334.

AZEREDO, Vânia Dutra de. A metodologia de Foucault no trato dos textos nietzschianos. In: *Cadernos Nietzsche*, v.1, nº35, São Paulo, 2014.

BARTHES, Roland. *Aula*. 14 ed. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. Martins Fontes: São Paulo, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991. Disponível em: https://monoskop.org/images/c/c4/Baudrillard_Jean_Simulacros_e_simula%C3%A7%C3%A3o_1991.pdf. Acesso em: 19 mar. de 2019.

BLOOM, Harold. *The Varieties of José Saramago*. Lisboa: Fundação Luso-Americana, 2002.

BORGES, Jorge Luis. A Biblioteca de Babel. In: *Ficções*. Globo: São Paulo, 1999.

_____. O Aleph. In: *O Aleph*. Globo: São Paulo, 1999.

_____. Outras inquisições. Trad. Davi Arrigucci Jr. Companhia das Letras: São Paulo, 2007

BRASIL, Constituição (1967) *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, 1967. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Emendas/Emc_anterior1988/emc01-69.htm>. Acesso em 24 nov. 2019.

CALINESCU, Matei. *As Cinco Faces da Modernidade: Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-Modernismo* trad. Jorge Teles de Menezes. Vega: Lisboa, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Editora UFPR: Curitiba, 2006.

COSTA, Horácio. *José Saramago: O Período Formativo*. Editorial Caminho: Lisboa, 1997.

_____. Sobre a pós-modernidade de Portugal: Saramago revisita Pessoa. In: *Colóquio/ Letras*. n. 109, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, p. 41-48.

D'ANCONA, Matthew. *Post-truth: The new war on truth and how to fight back*. London: Ebury Press, 2017.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DUNKER, Christian et al. *Ética e Pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

DRAIBE, Sonia Mirian. As políticas sociais do regime militar brasileiro: 1964-84. In: *21 anos de Regime Militar: balanços e perspectivas*. In: SOARES, Gláucio Ary Dillon Soares; D'ARAUJO, Maria Celina. (Orgs.). *21 Anos do Regime Militar: Balanços e Perspectivas*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1994.

FINKELDE, Dominik. Post-Structuralism. In: *New Catholic Encyclopedia Supplement 2012-13: Ethics and Philosophy*. Detroit: Gale, 2013.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, n.47.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FRIER, David. Righting wrongs, re-writing meaning and reclaiming the city in Saramago's *Blindness* and *All the names*. In: KLOBUCKA, Anna M (org.). *On Saramago*. Portuguese

Literary Camp; Cultural Studies 6. Fall River, MA: University of Massachusetts Dartmouth, 2001.

FUENTES, Carlos. *Geografia do Romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

HOBBSAWM, Eric. *Age of extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*. London: Abacus, 2001. Disponível em: <https://libcom.org/files/Eric%20Hobsbawm%20-%20Age%20Of%20Extremes%20-%201914-1991.pdf>. Acesso em 25 mar. 2019.

_____. *Tempos, Fraturados: cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. 2 ed. New York: Methuen, 1984.

_____. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of the Late Capitalism*. London, New York: Verso, 1991.

JOSÉ SARAMAGO. *Gente de Expressão*. Rio de Janeiro: Rede Manchete, 1994. Programa de TV. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=IcE-176Ae9A&t=349s> >. Acesso em 25 mar. de 2019.

_____. *Roda Viva*. São Paulo: TV Cultura, 2003. Programa de TV. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=k36uq02_fVY&t=587s >. Acesso em 18 mar. de 2019.

KOLEFF, Miguel Alberto. O conceito de alegoria em José Saramago. Uma reflexão benjaminiana. In: *Revista de Estudos Saramaguianos, Brasil – Portugal*. n.2, p. 135-150, jul. 2015. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0BxyJDvv3PhxmeDVteFlzZW5EZGs/view>. Acesso em 18 nov. 2018.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Sobreimpressões*. Caminho: Lisboa, 1988.

LIMA, Isabel Pires de. Dos anjos da história em dois romances de Saramago (Ensaio sobre a cegueira e Todos os nomes). In: *Colóquio/ Letras*. n.º151/152, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p.415-426.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. 5.ed. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

MOUTINHO, Isabel. A crônica segundo José Saramago. In: *Colóquio/ Letras*. n. 151/152, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p. 81-81.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A ficção como desafio ao registo civil. In: *Colóquio/Letras*. n. 151/152, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p. 429-439.

_____. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. Pós-estruturalismo e desconstrução nas Américas. In: Perrone-Moisés, Leyla (org.). *Do positivismo à desconstrução: Ideias francesas na América*. São Paulo: Edusp, 2004.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: *Poemas e Ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Globo: São Paulo, 1999.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

_____. *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Vol. IX - Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 2006.

SANTANA, Erorci Ferreira. A vida e a morte do autor na escrita literária. *Revista Caliban*, 2017. Disponível em: <<https://revistacaliban.net/a-vida-e-a-morte-do-autor-na-escrita-liter%C3%A1ria-e715721567d2>> Acesso em 23 mar. de 2019.

SARAMAGO, José. A Estátua e a Pedra. *Fundação José Saramago*, 2011. Disponível em: <<https://www.josesaramago.org/a-estatua-e-a-pedra/>>. Acesso em 12 fev. de 2019.

_____. *As Pequenas Memórias*. Porto: Porto Editora, 2014.

_____. *Deste Mundo e do Outro*. 3a . ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.

_____. *Ensaio sobre a Cegueira*. Porto: Porto Editora, 2015.

_____. *Folhas Políticas*. Porto: Porto Editora, 2015.

_____. *Manual de Pintura e Caligrafia*. Lisboa: Editorial Caminho, 1981.

_____. *Memorial do Convento*. Lisboa: Editorial Caminho, 2010.

_____. *Todos os nomes*. 2.ed. Lisboa, Editorial Caminho, 1998.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Lisboa: Vega, 1989.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*. Editora Unesp. São Paulo – SP, 2014.

SCHOLÉS, Robert. *Structuralism in literature: an introduction*. New Haven: Yale University Press, 1974.

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1999.

_____. Narrativa e ficção: problemas de tempo e espaço na literatura europeia do pós-modernismo. In: *Colóquio/Letras*. n. 134, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, p.101-104.

SCHWARZ, Roberto. Uma barata é uma barata é uma barata. In: *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

TEZZA, Cristovão. A ética da ficção. In: DUNKER, Christian et al. *Ética e Pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

THE Iron Lady. Directed by: Phyllida Lloyd. United Kingdom, France: 20th Century Fox, 2011. (104 min).

THIMÓTEO, Saulo Gomes. *Está lá tudo: a crônica e o cosmos de José Saramago*. Curitiba: Appris, 2016.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Editora Moraes, 1977.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994.